

ISTITUTO UNIVERSITARIO DI ARCHITETTURA DI VENEZIA



I GIARDINI ZEN E L'ARCHITETTURA DELLO SPIRITO

*Uno sguardo alle origini della memoria culturale
degli architetti contemporanei giapponesi.*

Anno Accademico 2002/2003

Premessa

Quando ho detto a mio marito che avrei compilato una tesi sui giardini Zen mi ha subito consigliato di cercare di seguire i precetti che il Monaco Ryokan scriveva spesso e che si trovano all'entrata di molte case giapponesi:

*“Non dire il contrario di quello che pensi.
(...) Adatta i tuoi discorsi alle situazioni.
(...) Non insistere sui dettagli.
Non parlare per esagerazioni.
(...) Non sovrastimare qualcuno.
Non rispondere a qualcuno senza capire bene quello che lui ha domandato.
(...) Non parlare a lungo senza motivo.
Non prendere piacere ad usare parole di cui non conosci esattamente il senso.
Non parlare con mistero.
(...) Evita i discorsi inutili.
E' molto difficile ascoltare con attenzione la risposta d'un altro.
E' difficile esprimere qualcosa nella sua interezza.
Devi saper estrarre gli aspetti necessari da un riassunto.
(...) Non sviluppare cose senza importanza, sapendo bene che sono senza importanza.
Non dire a qualcuno ciò che gli è insopportabile sentire.
(...) Non abordare un nuovo soggetto, prima di aver esaurito il primo.
(...) Non parlare a qualcuno di un soggetto che lui non conosce.
Sotto la copertura del sapere, non nascondere le cose che non sai.
(...) Non ritornare su cose già dette. (...).”¹*

Vedendo come sono andate le cose, anche se mi sono sforzata di aderire a queste parole, non credo di esserci riuscita, anzi, a ben pensare, non ho fatto altro che trasgredire questi precetti.

Il lavoro è il coronamento di tanti anni di studio e di dodici anni vissuti vicino al Maestro Fausto Taiten Guareschi, erede del Dharma della Scuola Zen Soto, nonché la sintesi di una lunga battaglia spirituale ancora in atto.

¹ Ryokan Daigu, *Contes Zen. RYOKAN, Le moine au coeur d'enfant*, Le courrier du Livre, Paris, 2001, LES PRECEPTES, pag.176.

Il Prof. Franco Rella, nel 1983, comprendendo cosa muoveva le mie ricerche nell'ambito del suo corso, mi consigliò di leggere "*La dottrina di Huang Po sulla trasmissione della mente*", non avendo saputo rispondere quando mi fu chiesto che cosa pensavo di quel libro, ho dovuto tentare di percorrere quella domanda incontrando lo Zen nella pratica quotidiana, e posso affermare che è entrato così profondamente nella mia vita tanto da seguirmi anche quando non voglio o lo dimentico. E, proprio perchè è una benedizione che non merito, non posso che ringraziare ed offrirla ad altri.

Dedico con tutto il cuore questa tesi a mio Padre, che non ha mai accettato che io smettessi di studiare, con una determinazione che ancora mi sovrasta, e che sinceramente non so come abbia potuto mantenere per tutti questi anni e anche a mia Madre che abita la mia anima.

Ringrazio sinceramente i miei fratelli, i nipoti, e la mia cara amica Ave, che hanno sostenuto i miei sforzi, lavorando al mio posto e occupandosi dei miei piccoli; sono grata all'artista e Arch. Claudia Bonollo, amica e sorella, che ha dipinto la mia vita in segreto.

Ringrazio con affetto mio marito che mi ha regalato la sua pazienza ed un aiuto che non avrei mai avuto il coraggio di chiedere ad altri: è opera sua la traduzione del testo in appendice, che conclude questo lavoro e che esprime il messaggio fondamentale ed il vero significato del paesaggio nel Buddhismo, di cui tutta la tesi non è che introduzione.

Sono veramente grata al Prof. Giulio Ernesti, che ha permesso che io seguissi ciò che mi sta a cuore, con curiosità e simpatia, donandomi coraggio e fiducia. Ringrazio inoltre il Dott. Stefano Munarin e il Dott. Ruben Baiocco per la disponibilità e gentilezza accordatami.

Infine la mia profonda riconoscenza va al Maestro Fausto Taiten Guareschi che, offrendo la Sua disponibilità e benevolenza, ha reso reale questa ricerca; ringrazio il Sangha di Fudenji, la comunità degli amici che con la loro intensa presenza attualizzano il messaggio Buddhista nella pratica quotidiana, fornendo un profondo aiuto a tutti gli esseri.

Un pensiero speciale è rivolto a Giovanni, Maria Chiara ed Enrico che possano cercare ed ottenere, ogni giorno, la grazia del Gioiello dello Spirito, la più grande ricchezza.

Nota:

Considerata la quantità di termini giapponesi, cinesi e indiani, per evitare errori di trascrizione, ho ommesso i segni fonetici o di traslitterazione, per esempio Mahàkàshyapa, è stato semplificato in Mahakashyapa, Dògen in Dogen e così via.

Parte della documentazione, alcune poesie o detti, che costituiscono materiale riconosciuto, ma non facilmente documentabile, sono state segnate con * (asterisco), negli altri casi sono presenti le note a piè pagina.

Sono stati usati diversi caratteri, di volta in volta, per sottolineare o dare significato a qualcosa che ho ritenuto di particolare importanza; inoltre, sono disseminati in tutto il lavoro anche testi completi che avrei potuto porre in appendice, ma che proprio lì dove sono rendono significato al lavoro e ne rappresentano una pausa, con l'intento di esprimere l'intensità che si affronta ogni qual volta che ci si avvicina davvero a questa tradizione.

Ogni capitolo è introdotto da una delle "10 Icone del Bue", in sequenza, nella versione giapponese data dal monaco pittore Shobun (XV sec.), commentate di volta in volta da una delle poesie della serie intitolata "Alla ricerca del Bue", compilate da Kuo-an Shih-yuan, Maestro cinese del XII secolo: metafora della continuità della ricerca spirituale, che anche attraversando varie fasi, continua sempre.

1 – INTRODUZIONE:



*“ In fretta strappa le erbacce e parte alla ricerca.
Il cammino è interminabile
tra corsi d’acqua in piena e montagne.
Allo stremo delle forze non c’è luogo dove cercare,
Sente solo il canto stridulo delle cicale tra gli alberi d’acero.”*

I – Cercare il bue. Dipinto di Shobun, XV sec.. Poema di Kuo-an Shih-yuan, XII sec..

E’ la prima di 10 icone ispirate alla ricerca del bue, metafora della ricerca spirituale, della Vera Natura di Buddha. Le icone qui illustrate sono conservate nel Tempio Rinzaï di Shokokuji a Kyoto e sono opera del Monaco pittore Shubun (XV secolo), nonché amministratore del Tempio e Maestro di Sesshu, anch’egli famoso Monaco pittore e costruttore di giardini.

1

INTRODUZIONE:

a) Motivi.

Per quale motivo, oggi, alle soglie del III millennio, occuparsi di giardini Zen?

Da un lato gli studi sulla paesaggistica che, sebbene indichino molteplici strade da seguire, relegano il giardino Zen ad un fenomeno *artistico*, o a qualcosa che ha a che fare con piccoli spazi recintati e con un tempo passato – con un *canone* antico – la cui ripetizione non è altro che la ricostruzione di un gusto, quasi *kitch*, che non ha niente a che fare con i problemi della contemporaneità.

E dall'altro, ad un primo sguardo, le opere dei grandi architetti contemporanei giapponesi che sembrano aver rigettato la loro tradizione, ma che da quella certamente attingono, a volte in modo molto personale e nascosto.

Certo, questa tesi si colloca nell'ambito degli attuali studi di bio-architettura che propongono un modo diverso di costruire secondo principi spesso opposti alla progettazione tradizionale; e sono le premesse per un fare architettura che guarda in prima istanza all'essere umano nelle sue caratteristiche fisiche e spirituali, e all'ambiente in quanto parte integrante dell'uomo, sforzandosi di comprendere l'azione biunivoca che tra l'uno e l'altro si crea.

Per me, si tratta semplicemente di raccogliere un'eredità: in questo mondo globale, non si può più considerare la nostra cultura di base come sufficiente.

Nonostante il grande apporto conoscitivo che le matrici latino-greca e giudaico-cristiana hanno fornito ai saperi del mondo, dobbiamo cominciare a valutare anche materiali che esulano da questo, e che ci creano difficoltà perché non sono collocabili in quella logica che storicamente ci appartiene.

Cittadini del mondo, dobbiamo fare i conti anche con spazi del pensiero e della storia che fino a poco tempo fa non credevamo nostri.

Leggendo le parole degli architetti giapponesi si comprende subito che hanno studiato a fondo la cultura e l'architettura occidentale; ma, avendo perso la guerra, sono stati, in qualche modo, costretti a farlo; forse noi ci troviamo indietro rispetto a questo: come cultura vincente ci siamo concessi il lusso di lasciare da parte ciò che è apparso subito lontano dai nostri percorsi.

Così, dal momento che la storia non propone più un modello da imitare, ma un'infinita mappa nella quale le epoche storiche-geografiche più diverse coesistono insieme influenzando e donando sempre nuovi imprinting al *momento attuale*, mi è parso interessante riflettere sulla vicinanza di una cultura così geograficamente lontana come lo Zen.

Il giardino Zen, oltre ad essere veicolo dello *spirito della bellezza* è certamente l'espressione dello sguardo estremo dell'uomo.

Il suo scopo è rendere sacro lo spazio: pietra d'angolo tra noi e i complessi megalitici di Stonehenge e Avebury, ci parla di strati sepolti della nostra scarsa memoria storica e sembra, a volte, darci indicazioni sul volto originale della natura prima che l'uomo la calpestasse.

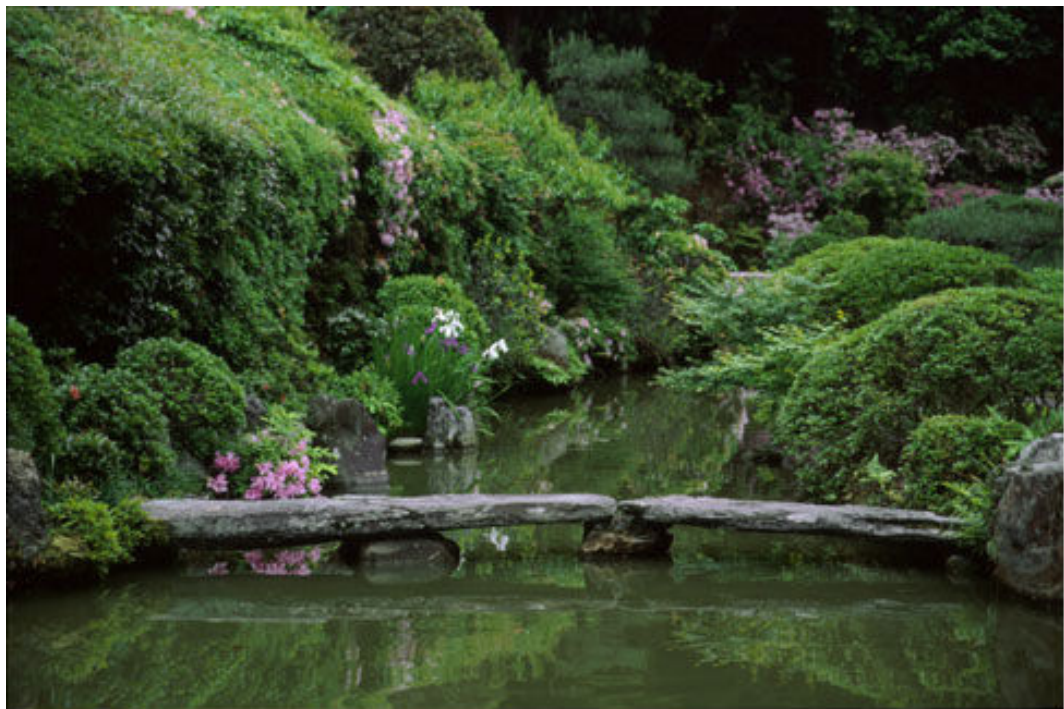
Studiare i giardini Zen, per me, significa penetrare in un atteggiamento sano d'approccio al problema del *subito fuori*, dell'intorno all'architettura; significa riflettere sul filtro, sul luogo di passaggio, sulla soglia tra esterno ed interno, tra essere ed apparire.

Il giardino, nelle società umane, rappresenta la relazione che una data civiltà intrattiene con il proprio ambiente naturale: l'idea della natura è profondamente legata alla visione del cosmo, dell'origine del mondo e dell'uomo, ed è per questo che il giardino ha sempre giocato un ruolo cruciale in ogni processo antropologico.

Dunque, ho cercato di comprendere la connessione profonda che esiste tra forma, struttura e significato del giardino Zen stesso, e come e cosa possa essere usato a beneficio di tutti e fatto nostro poiché:

“L'unica vera innovazione che l'architettura oggi può compiere, è quella che si misura sull'ascolto del luogo, riuscendo a riportare questa dimensione a tutta la centralità che nel corso del tempo ha sempre mostrato di mantenere. Ed è quindi un'architettura che dovrebbe riuscire a sforzarsi di racchiudere all'interno dei propri processi elaborativi, l'insieme dei 'sensi' estratti appunto da esso, primi fra tutti, quelli legati alla multiforme dimensione del naturale.”¹

Figura 1. Chishaku-in, ponte.



Proprio attraverso tali percorsi lo Zen si è sempre naturalmente mosso, esprimendo un aspetto attivo d'ascolto, ancora oggi ben vitale; ignoto, ignorato o almeno non razionalizzato, da altre tradizioni.

¹ Fabbrizzi Fabio, *La natura nel Moderno*, Alinea Editrice, Firenze 2003.

b) Ipotesi:

“ Qui, (...) c’è una vita molto attiva. Il paesaggio non è male.
I fiori sorridono, gli uccelli cantano.
I cavalli di legno piangono per l’eternità e le vacche di pietra corrono veloci.
Il colore della montagna blu che esce dal cielo non è tanto complicato,
E il suono delle fontane che cantano non è d’alcun disturbo.
Sulla montagna le scimmie si chiamano, così come le rane,
mentre le gocce di rugiada bagnano la meravigliosa luna di mezzanotte.
Nella foresta cantano gli uccelli bianchi,
il vento s’avvolge attorno ai pini, accendendo l’alba.
Quando si alza il vento della primavera, gli alberi secchi sibilano come il drago;
quando viene l’autunno le foglie diventano secche
e nella foresta cadono tutti i fiori.
Sui gradini di pietra preziosa si disegnano strisce di muschio verde
E i visi prendono il colore della bruma frizzante.
In questo separarsi dalla polvere del sociale (...) regna una totale tranquillità.
Non c’è che da lasciarsi penetrare dal gusto semplice della Via,
liberata dai colori e dai suoni complicati della vita banale.”²

Nel “ *Gyon Shoji*”, Fuyo Dokai, Maestro Zen della scuola Soto³
descrive così la vita quotidiana dei monaci ...

Sembra il ritratto di un giardino incantato; o la descrizione di un
sumi-e⁴

Nel 1985, al termine del corso su Bramante, il Prof. Manfredo
Tafari parla dei giardini di pietra – costruiti in concomitanza con il
tempietto di San Pietro in Montorio.

¹ Dokai Fuyo(1042-1118), *Gyon Shoji* – traduzioni di Taisen Deshimaru Roshi, versione italiana a cura del Rev. Fausto Taiiten Guareschi.

³ Scuola Zen di origine cinese, fondata in Giappone dal Maestro Dogen Zenji nel 1227.

⁴ Metodo sino-giapponese di scrittura e pittura ad inchiostro, si usa un pennello su supporto di seta o carta di riso.

E contrappone la “ *nostra tradizione*” fondata sull’ “*afferra e toglie*” – “*possiedi e conquista e sullo spazio conquistato imprimi matematica e geometria*”, alla cultura orientale dei giardini astratti di pietra e sabbia, al “*Fai il vuoto dentro te stesso*”⁵ di Lao-Tse che dice essere l’ispirazione della mistica medioevale tedesca, delle teorie dell’abbandono di Hiddegger ...

Al termine si chiede in che maniera quest’altro tipo di razionalità si misura con la nostra tradizione; e afferma che molti errori sono nati nel nostro intendere la storia dall’aver scambiato una razionalità (quella occidentale) con “*La Razionalità*”.

Studiare la diversa razionalità dell’Oriente è l’ipotesi da cui parte questa tesi.

Il giardino occidentale è antropocentrico: la natura è “costretta” in forme geometriche e simmetriche, l’uomo afferma il suo dominio e sembra un po’ fraintendere il messaggio cristiano dell’essere umano ad immagine di Dio.

Il giardino giapponese, al contrario, rigorosamente naturocentrico, asimmetrico e apparentemente casuale dichiara la compenetrazione dell’uomo con la natura e sembra proprio ben esprimere l’unità del *Buddha-Dharma*⁶.

Ho cercato di verificare le fonti del pensiero e di analizzare gli archetipi da cui nasce la forma del giardino che concorre a manifestare le particolari caratteristiche dell’estetica giapponese e di vedere come l’idea stessa della cultura diviene, come dice Nietzsche “*simbolo per ognuno di noi*” poiché “*ognuno deve organizzare il caos in sé, concentrandosi sui suoi bisogni veri*” perché possa svelarsi il senso vero della cultura come “*unanimità tra vivere, pensare e volere*”⁷.

⁵ Tafuri Manfredo, lezione finale del corso monografico su Bramante, tenuto presso Palazzo Badoer, a Venezia, il 12 giugno 1985.

⁶ Buddha Dharma, termine che esprime l’unità tra natura risvegliata ed insegnamento universale.

⁷ Nietzsche Friedrich, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, terza edizione, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano, marzo 1979, pag.99.

E tra i bisogni veri mi sono soffermata sul “ *bisogno di bellezza*”, così preponderante in un giardino – che è un richiamo all’equità intesa come “ *simmetria nella relazione tra ciascuno e gli altri*” e alla giustizia, che ci obbliga – citando Simon Weil “ *ad abbandonare la nostra posizione di centralità*”⁸.

Nel pensiero orientale, l’estetica è strettamente legata all’etica:

“Il vuoto, come siamo abituati a pensarlo noi, confluisce nel nichilismo. Mentre dall’altra parte è condizione di possibilità di tutti gli eventi, di tutte le cose.

*Il vuoto in questo senso è il massimamente pieno.”*⁹

Lo spazio acquisisce senso dal vuoto che crea.

La parola che indica lo spazio è *Ma* - flusso, intervallo, ritmo - che, forse com’è inteso nella cultura tradizionale, ottiene il suo significato proprio dall’osservazione della natura; molto radicato nello spirito di chi è nato in Giappone, ed anche in quello di chi vi ha operato, come Bruno Taut o Frank Lloyd Wright e ci rende impossibile parlare dell’architettura giapponese senza tenerne conto.

L’idea della transitorietà, *mujo*, principio cardine dell’Illuminazione Buddhista, nella forma giardino diviene occasione per apprezzare attraverso le trasformazioni insite nella natura delle stagioni, la bellezza propria ad ogni istante:

“Non si può impedire alle foglie di cadere e ai fiori di appassire, ma anche un ramo spoglio può comunicare più di quello che ha.” poiché “ *L’universo è perfetto in ogni sua espressione, anche la più imperfetta. Ogni parte del tutto ha lo stesso diritto di rappresentare l’essenza.*”¹⁰ quando è stato riconosciuto come tale e giustapposto, affinché acquisisca, di volta in volta, il significato cercato.

⁸ Scarry Elaine, *Sulla bellezza e sull’essere giusti*, traduzione di Salvatore Romano, Il Saggiatore, Milano 2001, pag.126.

⁹ Gnoli Antonio, “Il mondo dove l’estetica è alla base dell’etica”, “Repubblica”, 9 dicembre 2001.

¹⁰ Crippa Massimiliano, sul sito: www.nipponico.com.

“Il giardino ritrae un mondo liberato che è stato ridotto nelle sue dimensioni fisiche e ampliato nelle sue dimensioni spirituali per dare un’idea delle dimensioni e della grandezza della natura.”¹¹

E tra spazio e tempo, ho studiato le epoche storiche che, in parte, mostrano la genesi che porta ai giardini Zen, per esprimere il carattere della trasformazione: perché, quantunque si tratti di creazione artistica, pure, necessita di un lungo procedimento per essere portata in luce.

Ho analizzato il contesto culturale che fa da sfondo ai giardini e che ci porta nel cuore delle vie, veri percorsi di conoscenza che giungono ad una sapienza trasmissibile, da Maestro a discepolo; e che indicano il modo così particolare della cultura giapponese di veicolare. Ciò che si trasmette, si colloca in uno strato molto profondo e vitale dell’essere, nel *carattere*.

La storia dei giardini, le sue origini, i testi – come lo “*Sakuteki*, annotazioni sulla composizione dei giardini” – che, descrivendo i giardini dell’epoca Heian crea un sistema di riferimento per comprendere l’atteggiamento e il modo di tramandare l’arte dei giardini – è lo sfondo sul quale si muove la storia e da cui ho cercato di far sorgere le pietre immobili del giardino Zen.

“In epoche in cui la giustizia è stata cancellata, le cose belle (...) rendono chiaramente visibile il bene manifesto dell’uguaglianza e dell’equilibrio.”¹²

Così sono i giardini del Tè, simbolo di un percorso che porta il fruitore alla Cerimonia del Tè: sintesi dell’estetica giapponese e della concentrazione meditativa – insieme: luogo della perfetta presenza prima della battaglia.¹³

¹¹ J.Gannon Martin, *Global-Mente. Metafore culturali per capire 17 paesi*, Baldini & Castoldi, 1997.

¹² Scarry Eleine, *Sulla bellezza e sull’essere giusti*, traduzione di Salvatore Romano, Il Saggiatore, Milano 2001, pag.126.

¹³ detta citazione fa riferimento al film: *Morte di un Maestro del Te’* di Key Kumay, 1989, tratto dal romanzo *Il testamento di Honkakubo* di Y.Inoue.

Ho riflettuto sul principio di ‘*Wabi-sabi*’, l’ideale estetico che si sviluppa all’interno della Cerimonia del Té e che affonda le sue radici nel Buddhismo; poiché, anche se arriva dal Giappone, è un concetto universale e prezioso che può aiutare a pensare il modo d’approcciare, guardare e fare arte, ancora oggi.

Wabi-sabi riguarda la bellezza della purezza, come semplicità incontaminata dal giudizio: non è stupidità e non è ragione verbalizzata: ai margini del nulla è la bellezza appena prende forma, quando non è ancora artefatta da categorie di pensiero.

“*E’ lo stato di grazia che si raggiunge per mezzo di un’intelligenza sobria, modesta e sincera, la cui principale strategia è l’economia dei mezzi.*”¹⁴

Si tratta di ridurre all’essenziale senza eliminare la poesia.

Non è minimalismo in senso formale, non soltanto, ma nel modo, nell’atteggiamento che crea l’azione, che esclude ogni ragionamento filosofico preliminare.

Semplice presenza, co-esistenza impermanente con il luogo.

Così si esprime la poesia della vita quotidiana, delle calligrafie dei Maestri Zen, gli *haiku*¹⁵ che indicandoci la direzione dei grandi poemi sacri ci mostrano il gusto stesso della vita libera e illuminata dei Maestri Zen.

Vere cattedrali dello spirito, si potrebbe dire, sintetizzano poeticamente un’intera filosofia e creano le premesse per cercare di comprendere la mentalità dei Maestri che hanno progettato i giardini astratti.

¹⁴ Koren Leonard, *Wabi –Sabi, per artisti, designer, poeti e filosofi*, Ponte alle Grazie, Milano 2002.

¹⁵ Poesia breve di 17 sillabe.

L'architettura, è vero, non è soltanto una forma che contiene altre forme, ma è essa stessa forma complessa che può contenere linguaggi che concorrono alla sua ideazione e realizzazione.

E il giardino Zen, tra arte e architettura – tra metafisica e storia – ci porta nei pressi di *“una verità altrimenti irraggiungibile”*¹⁶.

Si tratta di estrarre dalla natura *“gli aspetti che rappresentano un nutrimento per il nostro cuore e, in tal modo, sforzarsi di rappresentarli simbolicamente (...) utilizzando pochi elementi...”*¹⁷

I Maestri Zen, *“puntando direttamente al cuore dell'uomo (...) hanno svestito la natura per rivelarne la sostanza”*¹⁸.

Nel giardino di meditazione chi guarda è portato a tacere, a fare silenzio in sé stesso affinché il pensiero che emerge dal silenzio sia *pensiero del corpo* – azione, giardino di pietra a sua volta – piena attività.

*“Pensare alle radici del non pensiero: pensare senza pensare.”*¹⁹

Il pensiero creativo segue queste stesse caratteristiche.
La *praxis* dello Zen insegna questo.

Il rituale come forma creativa del quotidiano, come motivo per attualizzare l'abitudine e liberarla dal mortifero senso della ripetizione è ciò che da forma al luogo e lo caratterizza.

¹⁶ Rella Franco, per l'inaugurazione dell'anno accademico 2000-2001, Tolentini, 3 marzo 2001 .

¹⁷ Di Felice Paola, Elementi per la comprensione del *Sakuteiki*, in *Sakuteiki annotazioni sulla composizione dei giardini*, a cura di Paola Di Felice, Prefazione di Fosco Maraini , Le Lettere, Firenze 2001, pag. 212.

¹⁸ Bertier François, *Il giardino Zen*, Electa, Venezia 2000, pag. 59.

¹⁹ Dogen Zenji, *Shobogenzo Fukanzazengi*, traduzione di Taisen Deshimaru Roshi, versione italiana Rev. Fausto Taiten Guareschi.

Così quello che nel giardino Zen si presenta come *radice del pensare creativo*, nella *forma* del Tempio diviene *azione architettonica*.

Dice il Maestro Fausto Taiten Guareschi, Maestro Zen della scuola Soto, co-relatore di una tesi presentata al Politecnico di Milano nel 2000, intitolata: “ L’architettura del conflitto. Il caso del Monastero Zen di Fudenji.”:

*“L’architettura è il respiro visionario della realtà. Non ci può essere preoccupazione di riuscita, perché non c’è nessuna riuscita, non c’è nessun modo ideale di fare le cose. Se divieni ciò che fai, se non strumentalizzi il tuo operato, farai una buona architettura. E fare una buona architettura non significa bella o comoda, ma destabilizzante. Io dico spesso che abbiamo rinunciato al dolore per condannarci al successo ed alla felicità ...”*²⁰

Gli spunti che questo tipo di pensiero ha fornito all’opera degli architetti contemporanei, dal *less is more* di Mies Van der Rohe alle architetture di cartone di Shigeru Ban – sono i percorsi d’indagine che ho cercato di studiare ed analizzare; che forse, sveleranno processi inconsueti, capaci di donare al viso “*il colore della bruma frizzante*”, unico certificato di realtà del compito che mi sono assunta.

²⁰ Barbieri Matteo, Massimo Bergaglia, *L’architettura del conflitto – una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen Fudenji*, Relatore: Prof.Giuliano Dall’O, Co-relatore: Rev.Fausto Taiten Guareschi, Tesi di Laurea Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, anno accademico 1999-2000.

2 – LO SPAZIO DELLA STORIA: *Le origini.*



*“Ai bordi dell’acqua sotto gli alberi, molte tracce intorno.
Le profumate erbe calpestate sono sparse qua e là.
Liberi può correre sulle alte montagne
e nelle gole più profonde.
Le sue narici sono rivolte al cielo, dove può nascondersi?”*

II – Vedere le tracce. Dipinto di Shubun, XV sec.. Poema di Kuo-an Shih-yuan, XII sec..

La pittura di paesaggio è *San-sui*, montagne ed acqua, a sottolineare la sinergia tra gli elementi principali del paesaggio.

“Questa corrispondenza tra le cose della natura e le virtù umane fa sì che dipingere montagne ed acqua è come fare il ritratto dell’uomo, non tanto quello del fisico, ma quello dello spirito (...)”. Tratto dall’introduzione a *Le dieci icone del bue*, di Migi Autore, Erga Edizioni, Genova 1991.

2

LO SPAZIO DELLA STORIA:

La storia dei giardini giapponesi attraverso icone ed immagini prototipiche per analizzare un percorso.

L'idea originaria d'identificare uno spazio in quanto luogo sacro e quindi, in qualche modo, circoscriverlo è propria d'ogni cultura: porre un limite all'infinità del mondo sconosciuto significava, per l'uomo primitivo, definire uno spazio quale simbolo di sicurezza e di fede.

In greco *paradeisos*, vuol dire parco e deriva dall'antico persiano *pairi-daeza*, che significa semplicemente recinto.

Il giardino dell'Eden, di matrice giudaico-cristiana, è descritto come luogo di perfezione e purezza e la sua perdita rappresenta la separazione da Dio.

In ogni caso, il giardino è l'archetipo della relazione che intercorre tra l'essere umano e le forze cosmiche identificate con la natura - è luogo di connessione e riequilibrio o d'anelito verso un possibile ricongiungimento.

Il giardino è quindi fonte, anche per l'uomo comune, di un'esperienza religiosa, intesa nel senso originario dalla parola, *religo* - ricollego.

Per ricollegare, devo separare. Devo isolare un'area per darle significato, per notarla, per conferirle un'aura; per separarla dalla natura selvaggia e farla diventare natura costruita, in definitiva architettura.

In questo modo, il giardino manifesta la sua vocazione insieme artistica e religiosa.

Con evidenza, ciò emerge quando cominciamo a riflettere sulle origini del giardino giapponese, così particolare e così universale, che si sviluppa a partire dalla specifica geografia del luogo e si dipana attraverso le differenti credenze e religioni che hanno contribuito a creare le fondamenta del panorama filosofico-estetico che costituisce la base del pensiero giapponese.

Dal punto di vista formale, come spiega approfonditamente Gunter Nitschke, i giardini giapponesi mostrano una sempre rinnovata “*simbiosi figurativa dell’angolo retto e della forma naturale*”¹, dove l’una dà significato all’altro, in una logica circolare dinamica che sposta costantemente il punto di vista, creando un’armonia fondata sul contrasto tra il precisamente, attentamente, rigorosamente retto e il naturale, sobriamente esposto così com’è.

*“Senza il contrasto fornito da un quadro rettangolare di visuale o da un retroscena lineare, non sarebbe possibile riconoscere qualche sasso, anche se scelto con cura, in quanto giardino. (...) L’ordine fortuito della natura serve a rinforzare l’ordine razionale imposto dall’angolo retto, e viceversa. Nella ricerca della funzione perfetta – fisica ed intellettuale – di questi due opposti, nella ricerca di una unio mystica estetica, vedo un motivo ricorrente nel senso giapponese della bellezza, una corrente che circola come un filo nascosto.”*²

Veramente, il rigore insito in tale procedimento è difficile da cogliere, poiché giunge alle soglie dell’educazione religiosa e si presenta quasi inalterato come logica di ricerca nelle arti e nelle vie della tradizione giapponese.

E’ una filosofia pratica che presuppone la capacità, maturata attraverso la ripetizione, di disporre senza intenzione, da un lato e di attendere al proprio compito senza alcuna distrazione dall’altro; poiché così si manifesta la sapienza di coloro che stendono i rastrelli sulle distese impetuose dei giardini di sabbia.

Di questo, parleremo nei capitoli successivi.

¹ Nitschke Gunter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, traduzione inglese: Karen Williams, Taschen, Koln 1999, pag. 239.

² Ibidem.

a) Le origini:

Conformazione dei luoghi, etimologia della parola giardino.

La cosmogonia delle origini riflette la topografia del Giappone.

Il giardino, riferendosi rigorosamente ad essa, riproduce naturalmente, il paesaggio giapponese.

E' un paese formato da innumerevoli isole nella zona sismica dell'oceano Pacifico orientale. Più del 70% del territorio è montano, con vulcani e coste in gran parte rocciose. Ancor'oggi è al 67% coperto di foreste. L'amore e il rispetto per la natura, insieme alla riflessione religiosa sui fenomeni naturali sono da considerarsi motivo della conservazione, per esempio, del patrimonio boschivo.

Ci sono scarse pianure e brevi spiagge, forti torrenti, cascate e fiumi sinuosi ed è proprio questa geografia che ha ispirato i primi giardini, e che secondo Mirei Shigemori, riconosciuto esperto di giardini, deriva dall'impressione percepita dai primi coloni, arrivati dal mare alla vista del paesaggio ed ha lasciato una profonda impronta nell'inconscio collettivo del popolo giapponese.

L'etimologia della parola giardino (*niwa*), è legata all'agricoltura e alla sfera del sacro: designava originariamente un'area di ciottoli bianchi che poteva trovarsi di fronte ad un Santuario, ad un palazzo o ad una casa rurale. Questo spazio veniva usato per cerimonie (*yuniwa*) o per lo svolgimento di lavori agricoli (*oniwa*). Anche lo spazio antistante alle tombe importanti veniva chiamato *niwa*.

Il primo luogo di culto fu probabilmente il luogo di un'apparizione, si suppone il greto di un fiume o una spiaggia e questo spiegherebbe il motivo del selciato di sassolini all'interno dell'area considerata sacra.

In questo luogo si eseguivano riti propiziatori e di purificazione.

Giardino viene indicato anche con la parola, *en*, ed è composto da un quadrato, *ko*, che significa paesaggio, terra, territorio; mentre la parte interna è parte del carattere *en*, che significa vasto, remoto, lontano: dunque giardino in quanto terra remota, lontana.



Esiste inoltre un'altra denominazione per giardino, *shima*, che in lingua moderna significa isola, ma della quale parleremo più avanti, in quanto legata alle influenze che lo shintoismo ha trasmesso alla cultura dei giardini.

Infatti, per semplificare l'indagine ho cercato di individuare il contributo che le diverse correnti religiose hanno offerto all'arte dei giardini così come si sono succedute temporalmente; anche se, nella realtà, sia nella vita pratica del giapponese, che nei giardini, tali influenze si sono mescolate al punto da creare un universo complessivo di credenze e usanze che, anche se traggono origine da una o dall'altra confessione, convivono insieme creando il carattere ed il cuore dei giardini.



Figura 2. Saiho-ji, isola.

a.1 - SHINTOISMO:

La venerazione della natura; i Kami; le isole divine; il mito della nascita del Giappone; aree rituali; Shime, la corda rituale; Shinken, campi sacri; Dai Ise Jingu, il Grande Santuario di Ise.

E' la religione indigena propria del Giappone.

Si articola attraverso innumerevoli rituali collegati al tempo e alle circostanze sociali e trova i primi motivi nell'attitudine umana di rimanere stupiti di fronte al potere della natura, e mantiene viva una sorta d'ingenuità infantile legata al meraviglioso, che si manifesta venerando la natura e la grande influenza da essa esercitata sulla vita umana.

Già nel XVIII secolo, Motoori Norinaga definì questo concetto per esprimere la natura dei *Kami*: *“Tutto ciò che appariva maestoso e solenne - che possedeva le qualità dell'eccellenza e della vita ed ispirava un sentimento di meraviglia, era chiamato Kami.”*³

Non sono dei, con caratteristiche umane, nella nostra accezione del termine, ma contrappongono una verità plurale ad una verità assoluta, e sottolineano la continuità dell'uomo con la natura.

La caratteristica principale dello Shinto può essere considerata il suo *“orientamento cosmico: ogni essere o cosa non ha importanza intrinseca, bensì acquista valore attraverso la sua partecipazione ad un piano più ampio della realtà, dove risiedono i Kami.”*⁴

³ Sul sito giapponese ufficiale della religione Shinto: www.jinja.or.jp.

⁴ Di Felice Paola, "Elementi per la comprensione del Sakuteiki", in *Sakuteiki, annotazioni sulla composizione dei giardini*, a cura di Paola Di Felice, Le Lettere, Firenze 2001.

La dimora dei *Kami*, *Go-shintai*, poteva essere una pietra particolare o un albero dalla forma inusuale, una montagna o una cascata e questo ci spiega l'attenzione che viene data, nei giardini, ad ogni singolo elemento; così come la riproduzione da parte dell'uomo delle *shintō*, isole divine e dei *shinchi*, laghi divini, che troviamo anche nei santuari più antichi, e stanno alla base di tutti i modelli di giardino giapponese.

Secondo la mitologia shintoista l'intero universo fu diviso in cielo e terra, dal cielo apparvero i *Kami* e tra di essi, l'ultima coppia fece nascere le isole e tutte le cose.

Nei pressi del Dai Ise Jingu, *Grande Santuario shintoista di Ise*, nella baia di Futami, vi sono due rocce che affiorano dal mare:



Figura 3. Rocce al largo di Futamigaura.

sono *Myouto iwa*, sposi-roccia, che rappresentano, o la coppia di *Kami* leggendaria o ne sono la dimora: *Izanagi* (maschile che seduce) e *Izanami* (femminile che seduce) sono i creatori dell'arcipelago nipponico.

“Quando il caos aveva cominciato a condensarsi, ma la forza e la forma non si erano manifestate, niente aveva nome e niente era ancora fatto. Chi poteva sapere che aspetto avrebbe assunto? Tuttavia il cielo e la terra si divisero, e gli dei cominciarono ad operare. (...) Gli dei celesti comandarono alla coppia Izanagi e Izanami di creare, consolidare e far vivere la terra galleggiante del Giappone. Consegnarono loro una lancia e con essa mescolarono. Agitarono l’acqua del mare fino a quando non diventò densa, poi sollevarono la lancia, e l’acqua che gocciolava fece comparire un’isola.”⁵.



Figura 4. Izanami e Izanagi.

Le due rocce sono collegate tra loro da una corda sacra, *shime-nawa* (letteralmente: artefatto di legame - corda), fatta di paglia di riso, da cui pendono strisce di carta fruscante, raccolte come flusso scrosciante a simboleggiare l’unione spirituale divina, con la quale si sottolinea nel contempo dualità e unità nella diversità. Da un lato, l’atto della creazione e dall’altro, il segno creato, l’isola.

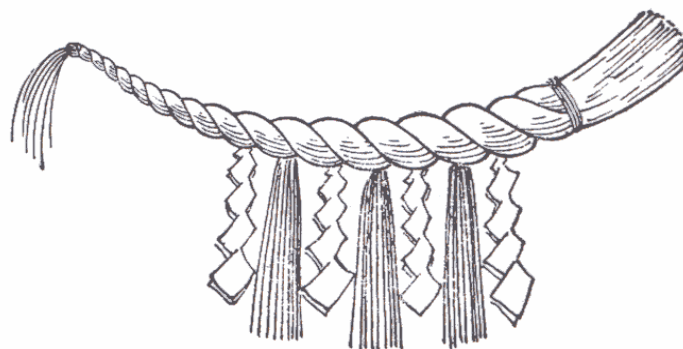


Figura 5. Shime-nawa, la corda sacra.

⁵ Così si esprimono “Le cronache Antiche”, i *Kojiki* del 712.

La parola *shima*, giardino, deriva secondo diversi studiosi da *shime*, “*artefatto di legame*”, collegamento, ma anche occupazione, recinto e significa “*terra*”, o più precisamente “*terra di cui si è preso possesso*” e più avanti nel tempo “*sezione di natura recintata, appartata dalla landa selvaggia*” e quindi “*isola, pezzo di terra nel mezzo dell’oceano indomito*”.⁶

L’arte di annodare, di intrecciare, di legare è sempre stata una delle prime abilità dei popoli arcaici.



Figura 6. Shime-nawa. All’entrata del Tempio Izuma-Taisha.

A quei tempi veniva scelta un pezzo di terra incontaminata e delimitata da una corda in un’area quadrangolare, ed un palco di alberi veniva eretto per invitare i *Kami*, questo luogo era chiamato *Himorogi*⁷. A volte veniva scelta una roccia invece di un albero, in questo caso il luogo prendeva il nome di *Iwasaka* o *Iwakura*.

⁶ Nietschke Gunter, *Japanese Gardens*, op. cit.

⁷ Mentre da *Iwasaka* e *Iwakura* prenderà origine la cultura dei giardini di pietra; *Imorogi* è alla base delle costruzioni, siano esse case private o Santuari. Il mito del pilastro Sacro, centrale, presente in molte culture, trova qui le sue ragioni. Questo pilastro, messo in opera per primo, è indizio del vivo rispetto per gli alberi che caratterizza il popolo giapponese, ed i rituali ad esso collegati durante la costruzione di una casa tradizionale sono ancora in uso.

“L’apprezzamento della bellezza della pietra naturale è una delle caratteristiche più evidenti del giardino giapponese attraverso la sua storia. Le pietre sono utilizzate nella composizione del giardino per i loro effetti sensoriali, scenici e simbolici, (...) ma principalmente, come numerosi accademici giapponesi ed occidentali sostengono, quest’amore per la roccia pura ed inalterata si lega alla venerazione - risalente probabilmente ai tempi neolitici - per i massi giganti o gli affioramenti rocciosi come ne possiamo osservare nei Santuari Shinto. (...) Mirei Shigemori, afferma che certe pietre singolari e raggruppamenti rocciosi particolari erano fin dal principio considerati sacri.”⁸

Iwasaka e Iwakura significano letteralmente “*seggio di pietra*” o “*confine di pietra*”, suggerendo la funzione di marcatori, pietre miliari, per segnare che quella terra era occupata, residenza della divinità.

Ma, disegnare un limite tra l’infinito sconosciuto all’esterno, e uno spazio finito all’interno significa anche, in questo caso, ricreare un universo che sappia esprimere quell’infinito meraviglioso, misterioso e magico in cui sono stati percepiti i *Kami*.

“ Nel corso del tempo, furono aggiunte” a queste *Iwakura* o *Iwasaka*, “*altre pietre fino a costruire, almeno in parte, un recinto sacro, prodotto dalla mano dell’uomo. In un’ultima fase, un Santuario-giardino poteva essere costituito esclusivamente di massi importanti. Questo momento segna precisamente l’inizio dell’architettura dei giardini giapponesi.*”⁹

Anche se autorevoli studiosi sottolineano l’idea di confine e di possesso da cui pietre e corde potevano avere in origine, io sono portata a pensare che una popolazione in cui è così evidente il senso del meraviglioso e del magico in natura, tanto che è stata capace di trasmetterlo nei secoli, attraverso la cultura dei giardini, all’inizio non distinguesse tra azione rituale e sacra ed azione quotidiana; infatti, più ci si sente vulnerabili di fronte alle forze della natura e più emerge la necessità di mantenersi vigili, timorosi e con un atteggiamento reverente davanti al mondo.

⁸ Nietschke Gunter, *Japanese Garden*, traduzione inglese: Karen Williams, Taschen, Koln , 1999.

⁹ Ibidem.

Certo, fu il ciclo della coltivazione del riso, introdotta intorno al 200 a.C., che portò all'architettura dei recinti sacri dello Shinto. Occorreva essere in accordo con le forze cosmiche per avere un buon raccolto e per questo, in seguito furono istituiti i “ Campi Divini”, *Shinken*, per le offerte di riso e *sake* fatte alle divinità del sole nel Santuario degli Antenati Imperiali ad Ise.

“I rapporti geomantici tra le varie componenti dei campi divini sono semplici e chiare. Da un lato c'è una montagna, da cui scorre l'acqua verso i campi; dall'altro si erige il Torii, la tipica porta dello Shinto, che segna l'entrata in un recinto sacro e che isola quest'area dal mondo profano.(...) Il tutto rappresenta una specie di primo giardino, dove dei ed uomini si possono incontrare.”¹⁰



“Il torii (...) non è altro che una semplice trabeazione in legno, composta da due stipiti e due architravi, collocata in uno spazio aperto per segnare il confine tra due zone qualitativamente differenti di territorio.

Figura 7. Torii.

Una porta che non introduce in nessuna stanza, ma che semplicemente incornicia la natura come se fosse un quadro, mostrando l'ingresso per un sentiero di meditazione che porta al Tutto.”¹¹

Le risaie quindi, erano integrate ai giardini e sorge la credenza che gli spiriti guardiani abitino sulla montagna e scendano a valle a primavera per stabilirsi in estate nelle risaie e quindi ritornino, in autunno, dopo i raccolti, sulla montagna.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Crippa Massimiliano, *Tutto il vuoto intorno a noi*, articolo presente nel sito www.nipponico.com, 20 maggio 2002.

Da un lato è proprio “(...) *la montagna la vera protagonista della dinamica religiosa*” poiché il limite di ogni spostamento degli dei viene segnalato da rocce. “*L’importanza è data dal fatto che in primavera dalla montagna fluisce di nuovo l’acqua dei torrenti che va ad alimentare i campi e le risaie: quando gli dei lasciano i loro eremi (mori) montani e scendono al villaggio (sato), significa che gli dei della montagna (yama no kami), si trasformano in dei delle risaie (ta no kami).*”¹². Ancora oggi è rispettato il carattere sacro della montagna dove soltanto edifici religiosi possono essere costruiti.

Dall’altro lato, il percorso ciclico mostra la relazione tra l’uomo e le forze della natura e le circoscrive in un viaggio controllato dal rituale, rassicurante, in quanto collegamento tra l’essere umano e le forze divine. A causa dell’importanza del riso come necessità vitale, ma anche come metafora del ciclo della vita, i Santuari Shinto ricordano la forma degli antichi magazzini, costruiti con tavole di legno e tetti di paglia e dovevano dare l’impressione di purezza e semplicità.

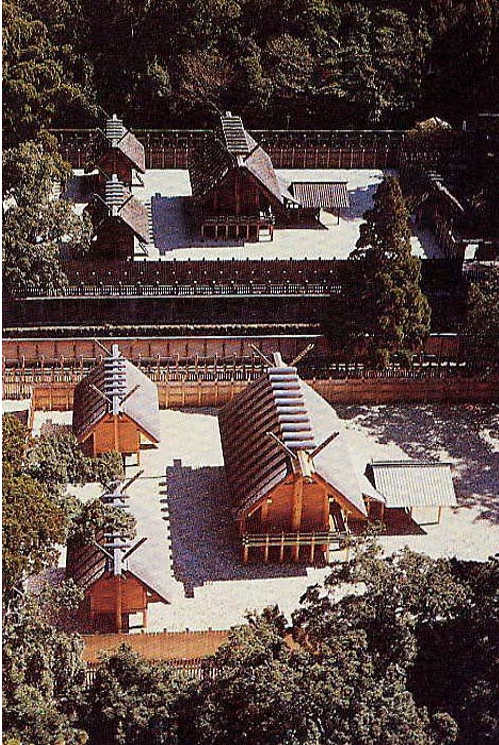
Tadao Ando descrive così il Gran Santuario di Ise e ci avvicina allo spirito dello Shinto, delle isole divine, che abbiamo finora tentato di cogliere: “(...) *Ise Jingu conserva un profondo significato quale atto di fede nella tradizionale sensibilità estetica del Giappone. Avvicinandosi all’area occupata dal Santuario, il visitatore oltrepassa il fiume Isuzu e percepisce un’atmosfera solenne salendo a fatica lungo il sentiero d’ingresso, entrando nell’oscurità del bosco mentre i piedi affondano nella ghiaia. Avvolto nel silenzio, Ise Jingu esibisce la severa bellezza di una semplicità primitiva e si presenta come simbolo delle concezioni estetiche e degli stili di vita dell’antichità.*

Il tempio interno(Naiku) e quello esterno(Geku) di Ise Jingu vengono completamente ricostruiti ogni vent’anni, secondo la pratica dello shiki-nen-sengu, l’usanza del tutto unica di ricostruire regolarmente i templi secondo cicli prestabiliti. Quest’abitudine che si ritiene risalga al periodo Nara (750 d.C. circa) è stata fedelmente rispettata fino ai nostri giorni.”¹³.

¹² Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 52.

¹³ Ando Tadao, *Le opere, gli scritti, la critica*, a cura di Francesco Dal Co, Electa, Milano 1994, ristampa 2001, pag. 512.

A partire dalla cerimonia di purificazione degli operai prescelti, all'inizio delle procedure per la totale rigenerazione degli edifici e di tutti gli oggetti in essi contenuti, ogni passo è ritualizzato. Il primo è il taglio di 13.200 alberi, che avviene con otto anni d'anticipo. Ogni albero dopo cinque anni di stagionatura, viene sagomato ad Ise, avvolto nella carta e immagazzinato al coperto. I pilastri, 10 per la sala principale, vengono alzati e conficcati nelle fosse durante l'anno precedente alla costruzione; poi le tavole delle pareti vengono poi fatte



scivolare nelle scanalature dei pilastri.

L'innalzamento della trave di colmo, che poggia principalmente sui due pilastri liberi a ciascuna delle estremità, è la cerimonia più importante e coinvolge un enorme numero di sacerdoti. Inoltre ci vogliono cinque stagioni per tagliare le 25.000 fascine di *miscanthus* che serviranno a coprire il tetto.

Figura 8. Dai Ise-Jingu.

“ Nell’area ove sorge un tempio vi sono due luoghi che vengono occupati alternativamente: mentre il tempio è ancora robusto, nel sito adiacente ne viene costruito un secondo identico per poi procedere alla demolizione della prima costruzione, una volta compiuto il rituale del sengu con il quale il corpo del dio viene trasferito nel nuovo tempio. Una religione dedita al culto della bellezza rituale come lo shintoismo raggiunge così la sua massima espressione. Inoltre, non vi potrebbe essere un modo più chiaro per esprimere il passaggio delle generazioni di quello che si coglie in opere realizzate con materiali e metodi costruttivi del tutto temporanei, quali quelli che si vedono impiegati nei tetti di canne o nella pratica di fondare direttamente le colonne nella terra nuda. In tal modo, sebbene Ise Jingu sia ri-nato ogni vent’anni per più di un millennio, un antico modo di concepire l’architettura è giunto fino a noi.

Ciò che si è tramandato attraverso questi templi non è la fisica sostanza di un edificio, ma uno stile in sé e una tradizione spirituale. Ise Jingu ha conservato attraverso le generazioni una sensibilità che predilige la bellezza della semplicità, la fresca vitalità e la grazia nella più pura espressione.

Se il pensiero occidentale ha il suo perno nella coscienza individuale, quello giapponese nutre una visione panteistica della natura e una fede in divinità che possono risiedere in ogni luogo dell'universo. Per questo i giapponesi ritengono che all'interno di una forma architettonica giaccia nascosto, nonostante le trasformazioni intervenute, qualche cosa d'invisibile ereditato dal passato.”¹⁴.

L'idea della transitorietà e della continua necessità di ricreare le condizioni originarie per poterla integralmente trasmettere, insieme alla coscienza dello scorrere del tempo come motivo per riconoscere il valore della pratica attiva, piuttosto che il tramandamento di idee teoriche, che si chiarisce con grande semplicità in Ise-Jingu sarà uno dei motivi forti presenti nella tradizione Zen, così come il senso della ripetizione, in quanto circolarità e apprendimento dell'idea che l'architettura rappresenta, in quanto storia viva e non come reperto.

Ritourneremo su questo argomento più avanti; è comunque certo, che l'eredità dell'antica religione Shinto, si è mantenuta viva in Giappone, e questo anche grazie al suo atteggiamento non contraddittorio rispetto alle altre confessioni religiose, che ha così permesso lo sviluppo di un pensiero integrato, capace di accogliere le caratteristiche particolari delle diverse filosofie d'oriente.

¹⁴ Ibidem.

a.2 - INDUISMO:

Il mito cosmogonico del Monte Meru quale axis mundi; Mandala e Yantra.

Il mito cosmogonico appartenente alla civiltà induista della montagna come *axis mundi*, arriva in Giappone con l'avvento del buddhismo.

L'immagine del monte Meru, *Shumi-sen*, in giapponese: montagna cosmica al centro dell'universo, avente la funzione di sorreggerlo e di separare il cielo dalla terra, è presente in molti giardini.

Si considerava il cosmo come un unico sistema di mondi circolari, con al centro il monte Meru in quanto *axis mundi*, circondato da sette catene montuose d'oro e da un'ottava di ferro, detta *cakravala*. Tra le prime sette catene non c'è vita umana, soltanto mare, tra la settima e il *cakravala* ci sono quattro isole abitate dall'uomo: ogni isola, o disco, riposa su fondamenta dorate e a turno galleggiano sull'acqua.

Questa cosmogonia rappresentava le varie sfere di meditazione e i reami celesti.

La sua trasposizione bidimensionale nel *Mandala*, che in sanscrito significa cerchio, esprime la capacità grafica di sintesi del mondo induista e diviene simbolo per dare forma alle idee del subconscio.

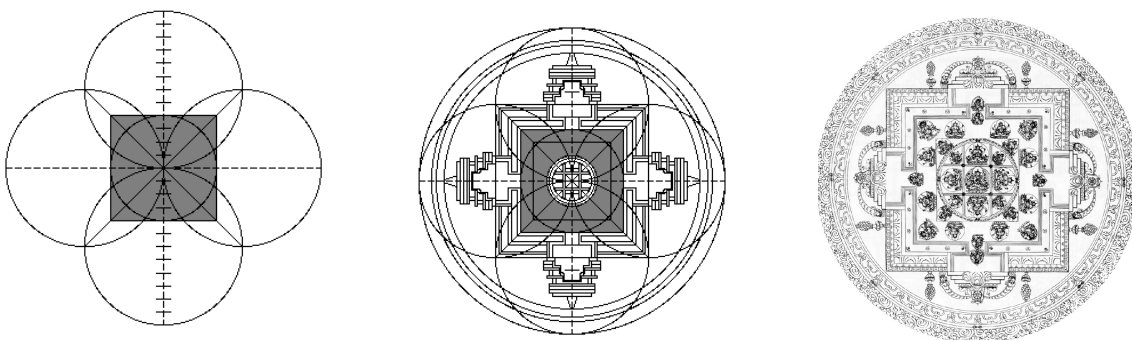


Figura 9. Sequenza che mostra la costruzione grafica della forma *Mandala*.

“Il mandala è la combinazione delle cinque forme fondamentali che sono alla base dell’intero cosmo: il quadrato, il semicerchio, il triangolo, l’esagono e il cerchio che simboleggiano rispettivamente terra, acqua, fuoco, aria e cielo.

(...) si fa interprete della trasposizione magica del mondo, dove il mistero si identifica con le forze dell’universo. (...) Tucci ci aiuta a capire meglio il suo significato affermando che: “E’ di fatto un cosmogramma, è l’universo intero nel suo schema essenziale, nel suo processo di emanazione e riassorbimento: l’universo non solo nella sua inerte distesa spaziale, ma come rivoluzione temporale; è l’una e l’altra come processo vitale che si svolge da un principio essenziale e rota intorno ad un asse centrale (...) l’axis mundi su cui poggia il cielo e che affonda le sue basi nel sottosuolo misterioso.”¹⁵”.

Il *Mandala*, di origine induista, fondato sulla cosmogonia originale del monte Meru, ha avuto in seguito grande fortuna nel buddhismo ed certamente retaggio anche dello Zen tanto da far pensare ai giardini di Meditazione in quanto *Mandala*.

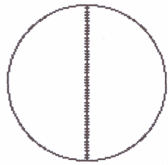
Lo scopo del *Mandala* è la redenzione: è uno spazio, ritualmente purificato in cui le forme, accuratamente disegnate, rappresentano sinteticamente il viaggio simbolico dello spirito alla ricerca delle origini, creando un paradigma capace di colpire inconsciamente coloro che anelano ad uno sviluppo spirituale.

In esso, perché si crei la sinergia voluta, colui che crea l’opera, il motivo dell’opera, e il modo di crearla devono essere in unità, il che significa che soltanto adepti possono diventare esecutori di *Mandala*; inoltre la costruzione di un *Mandala* favorisce la memorizzazione e la comprensione dell’universo induista, così ricco e complesso.

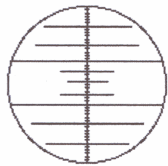
Ancora più sintetici sono gli *Yantra*, diagrammi lineari in cui l’intera forma è ridotta a figure geometriche complesse, capaci di mantenere il significato e lo scopo del *Mandala*.

¹⁵ Barbieri Matteo, Bergaglio Massimo, *L’architettura del conflitto una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen di Fudenji*, Tesi di Laurea, Politecnico di Milano, 1999 - 2000

L'adorazione di immagini geometriche astratte come gli *Yantra*, la concentrata meditazione su di esse "può condurre ad uno stadio di contemplazione senza oggetto, ovvero alla contemplazione di un oggetto non rappresentabile, ossia alla Realtà Ultima non qualificata e non qualificabile."¹⁶



E



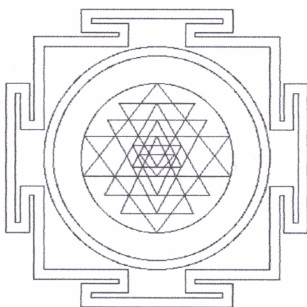
E



E



E



Infinite sono le forme di *Mandala* e *Yantra* che rappresentano fasi e circostanze del percorso spirituale ed insieme parti della cosmologia e mitologia induista. Dal punto di vista formale, in genere, vi è un cerchio circoscritto che rappresenta la "montagna di fuoco" che crea un ostacolo alle forze ostili, come una sorta di protezione: simbolicamente il fuoco brucia l'ignoranza per portare l'uomo alla salvezza. Poi vi è una "cintura di diamanti" simbolo della coscienza essenziale che, una volta acquisita non può essere distrutta. Quindi, un cerchio con otto cimiteri che rappresentano la consapevolezza che, comunque nel tempo, può andare perduta, poi una cintura di foglie di loto che indica la nascita spirituale ed infine, un quadrato dove sono esposte immagini divine.

Figura 10. Sequenza che mostra la costruzione grafica della forma *Yantra*.

¹⁶ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, Esedra Editrice, Padova 2001, pag.157.

E' abbastanza chiaro, il parallelismo con le catene montuose del *Cakravala* con al centro il monte Meru: è come se si stesse analizzando e approfondendo un solo punto: il luogo in cui la coppia di Kami dello Shinto ha girato lo scettro sacro dando poi origine alle isole nipponiche, è ed forse per questo che nel luogo di origine dei due miti, ricerca delle origini fisiche e delle origini spirituali si corrispondono, manifestando un'unità propria delle tradizioni arcaiche.¹⁷



Figure 11 e 12. Yantra tridimensionale e Yantra dipinto.

“Grazie alla sua potenza simbolica, questo modello dell’universo (...) trova risonanza nell’immagine autoctona primordiale del territorio e nell’organizzazione imperiale dello stato, ed è penetrata profondamente nell’animo giapponese.”¹⁸



¹⁷ Su questi temi si articola anche la rappresentazione dell’albero della vita e della conoscenza, che nelle Upanishad viene chiamato *Asvatth*. Si sviluppa attraverso due orientamenti: uno fisico diretto verso l’alto, ed uno spirituale diretto verso il basso. L’albero rovescio ha le radici sopra e i rami sotto. La costruzione del Sacratio è preceduta da un rito di fecondazione che consiste nell’introdurre sotto terra un vaso contenente nove pietre, erbe e sali che simboleggiano prosperità. Il vaso - ventre, dunque simboleggia le radici sopra le quali si eleva il Sacratio. Anche se questa non è la sede per approfondire tale argomento, le analogie ci spingono a guardare all’origine delle costruzioni sacre come il luogo in cui si è maggiormente approfondita la relazione uomo – natura – spirito.

¹⁸ Di Felice Paola, *Sakuteiki*, op. cit.

Il Monte Meru, Shumi-sen in giapponese, è raffigurato in molti giardini come un unico masso, a volte circondato da pietre secondarie; altre volte si può trovare la rappresentazione di tutto il sistema di mondi con le nove montagne e gli otto mari; come a Kyoto davanti al Padiglione d'Oro, in cui isole e pietre riflettono, nel magnifico specchio del lago, questa concezione dell'universo d'origine induista.

In realtà, l'idea della Montagna Cosmica, in quanto *axis mundi*, è il simbolo di tutta l'architettura sacra delle antiche civiltà dell'Asia orientale, che nella forma geometrica del *Mandala*, a sua volta “*simbolo dei principi strutturali dell'universo integrale*”¹⁹, trova la sintesi costruttiva d'altari, stupa²⁰, templi e perfino di città.

Nel “Naranda-purana”, dalla traduzione del Prof. Pasqualotto, si comprende il ruolo della montagna in relazione all'acqua, che poi vedremo, è ciò che costituirà propriamente l'idea di paesaggio: “*Tagliato dalla punta dell'alluce del dio, l'uovo di Brahma si spezzò in due parti. Attraverso quella spaccatura l'acqua degli spazi esterni sgorgò, divisa in molte correnti; quell'acqua, pura per aver lavato i piedi di Vishnu, (...) assunse la forma di una corrente. Quell'acqua santa, eccellente, purificante Brahma e altri dei, onorata dai sette veggenti, discese sulla cima del Monte Meru.*”²¹.

“(...) *l'immagine della montagna svolge due funzioni apparentemente divergenti: da un lato, come centro e come asse del mondo, suggerisce l'idea di stabilità, in contrasto con la fluidità del fiume Gange che da esso ha origine; dall'altro, proprio in quanto fonte delle acque, si pone come origine della fluidità; fluidità che, a sua volta, suggerisce le funzioni di scioglimento da ogni rigidità e di purificazione da ogni contaminazione (...).*”²².

¹⁹ Nitschke Gunter, *Japanese Garden*, op. cit.

²⁰ Stupa: Tumulo funebre, dapprima, poi Reliquiario. Costruito sulla forma simbolica del Mandala. In Cina e Giappone assunsero la forma di pagoda.

²¹ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 37 e 38.

²² Ibidem.

Montagne, acqua, isole sono dunque il riiflesso diretto del legame reale, dell'uomo con il paesaggio; ma non solo, sono il paradigma interiore della ricerca spirituale in quanto comprensione di tale relazione.

E forse, ciò ha toccato lo spirito del giapponese, e l'idea intuitiva, potente, della montagna al centro dell'universo, da cui fluiscono le acque della vita e della morte; che mostra la forza della bellezza di questo modello pre-scientifico.

Inoltre, montagne ed acqua convergono nell'immagine dell'isola, già così cara al popolo giapponese, dandone una giustificazione più spirituale e filosofica.



Figura 13. Ryogen-ji.

a.3 - TAOISMO:

Le isole dei saggi immortali; il Tao-te-ching; la Via dello Yin e dello Yang, onyodo; il Sistema delle Trasformazioni, eki; le Cinque Attività, gogyo; i Dodici Rami, junishi; le Quattro Divinità Cardinali, shinjin e il Feng Shui.

Secondo la tradizione taoista arcaica esistono cinque isole, con la forma di montagne dalla sommità piatta, al largo delle coste orientali, che si elevano oltre le brume marine, le cui vallate sono ricoperte da foreste d'alberi di perle e sorvolate da uccelli candidi. Sulla cima delle montagne si trovano le dimore di metallo prezioso dei saggi immortali, che in pace attraversano l'isola, grazie ai magici poteri della levitazione e volano a cavallo di mitiche gru.

All'inizio dei tempi, però, le isole non erano ancorate e vagavano attraverso gli oceani.



Figura 14. Kinkaku-ji.

Stanchi di andare in giro, gli immortali si lamentarono con l'Imperatore del Cielo che inviò quindici immense tartarughe per sostenerle. Poi un gigante ne divorò sei e due furono portate via dalla corrente.

Questo mito, delle isole immortali, è la controparte idealizzata, di un altro mito, che fa riferimento ad un luogo montano, reale: i monti Kun Lun, che costituiscono un complesso orografico esistente, descritto dal Taoismo religioso (*Dao jiao*) come un paradiso terrestre, raggiungibile attraverso la pratica ascetica.

Ancora il Prof. Pasqualotto cita un testo del II secolo a. C., lo “*Huai nan zi*”: “*Salendo sul primo, il più basso dei tre picchi del Kun Lun, nominato ‘vento fresco’, si comincia a diventare immortali. Salendo sul secondo, due volte più alto del primo e nominato ‘Giardino pendente’ si diventa un mago capace di dominare vento e pioggia. Salendo sul terzo, due volte più alto del secondo e nominato ‘Parco delle Paulonie’, si arriva direttamente al cielo e si diventa uno spirito divino (Shen).*”²³.

Qui, la salita della montagna narra di una trasformazione, un’ascesi della coscienza, un percorso di purificazione.

La coscienza purificata (*Yuan shen*), l’arrivo sulla cima della montagna è la riconquista della coscienza prima della nascita: dunque la via della salita alla montagna, e la via che dalla montagna discende s’identificano l’una nell’altra.

La coscienza spirituale, come la montagna esiste di per sé fin dall’origine, solo va riconquistata liberandosi dalle scorie accumulate. Il tragitto comporta le difficoltà di una scalata, è lungo e faticoso; non tutti hanno la volontà di intraprenderlo.

Piuttosto che percorrere la difficile modificazione di sé stessi, pur di guardare all’esterno, la società aristocratica cinese preferì riferirsi al primo mito, a quello delle isole degli dei immortali, tanto che gli imperatori cinesi Shin Shikotei (221 – 206 a.C.) e più tardi Kan Butei (159 –87 a.C.) effettuarono ricerche e spedizioni per approdare a quelle isole.

Alla fine, Kan Butei ebbe l’idea di ricreare l’ambiente delle isole beate nel proprio giardino con la speranza che gli immortali avrebbero potuto un giorno visitarle ed insegnargli il segreto dell’immortalità.

²³ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag.42.

In realtà i fastosi giardini imperiali cinesi erano molto più grandi dei giardini giapponesi, in cui il mito delle isole si riduce spesso alla sola isola principale, *Horai*, che a volte è rappresentata come una pietra, o come una montagna, come gru o come tartaruga e molto spesso finisce per fondersi con l'archetipo del monte Meru.

Di fatto, il desiderio d'immortalità, o quanto meno quello di lunga vita, è un mito classico, presente in ogni civiltà arcaica, che riflette le paure e le speranze dell'uomo e parla all'inconscio collettivo, come una forza magica che non si avvale della razionalità per essere provata.

Si potrebbe dire che, nelle pietre dei giardini si fondono insieme, il simbolismo legato al monte Meru che tende a creare le premesse per una ricerca spirituale intesa come un cammino iniziatico, e l'immagine magica delle isole dei saggi immortali, anche se, come si vedrà la percezione del magico, in senso taoista è più vicina al respiro meraviglioso dei *Kami*, che non alle nostre idee di credenze magiche e ci porta, almeno a prendere visione, di un approfondimento esoterico che si è mantenuto forte nelle tradizioni orientali.

E, *“In questa prospettiva, allora, la montagna (...) va intesa come metafora vivente di una rete di rapporti che essa contribuisce a rendere saldi ed efficaci: in particolare, come metafora reale e distinta da quella dell'acqua, mostra la loro complementarietà fisica; in generale, come metafora di tutto ciò che è Yang, essa rimanda a tutto ciò che è Yin.”*²⁴.

Così, altrettanto interessanti sono, gli apporti che la cultura taoista ha offerto, in senso più generale, alla formazione dello spirito giapponese che trova riscontro nei giardini.

Nell'introduzione al *Tao-Te-Ching*, J.J.L.Duyvendak, spiegando il titolo, ne da una descrizione sintetica:

“ Il Tao, la Via è l'idea dominante di tutta la filosofia cinese, ed è fondamentale per l'antica concezione del mondo. Era considerato come un assioma il fatto che l'uomo e il mondo formassero un'unità indissolubile e s'influenzassero vicendevolmente. (...) Ci sono delle correlazioni costanti tra il cielo, la terra e l'uomo, i tre piani principali nei quali si muove il pensiero. Come il lavoro dell'uomo, nel giusto momento, è necessario per far crescere le messi, quanto la

²⁴ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 49.

fertilità della terra e la pioggia del cielo, così c'è una stretta correlazione in ogni ambito della vita. (...)

Tutti i fenomeni partecipano a certe categorie il cui rapporto è espresso da un simbolismo numerico, e tra questi i principali sono i “cinque elementi”, le “cinque direzioni”(il centro conta come una direzione), le cinque stagioni”(il centro dell’anno viene contato a sé), i cinque pianeti, i cinque colori, i cinque gusti, le cinque note, i cinque intestini, etc.(...)L’influenza che in questa lunga catena s’irraggia di anello in anello, è quel che si chiama Te, la virtù, la forza spirituale.(...) Te è potenza magica. A poco a poco, la buona condotta in senso naturalistico, diviene buona condotta in senso etico; spesso i due significati si sovrappongono e si confondono.” Poi troviamo Ching che ha a che fare con il sistema delle mutazioni: “In questo mondo (...) non c’è permanenza: tutto è in perpetua mutazione.²⁵”.



Figura 15. Kinkaku-ji.

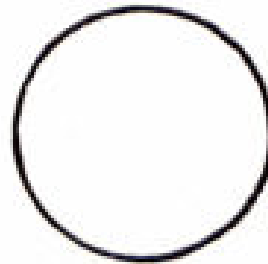
Comunque, per comprendere minimamente la ragione intuitiva che sta alla base della cultura taoista occorre cercare di analizzare, o almeno, prendere visione delle sue figure principali.

²⁵ J.J.L.Duyvendak (a cura di), *Tao-Te-Ching. Il libro della Via e della Virtù*, Biblioteca Adelphi, Milano 1987, settima edizione, pag.255.

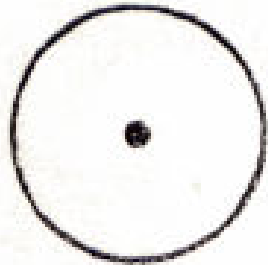
Onyodo, la Via dello Yin e dello Yang.

1 – *Mukyoku*. E' l'energia cosmica indifferenziata.

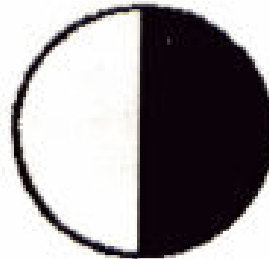
Si rappresenta con un cerchio che può essere visto come pieno o vuoto, allo stesso tempo.



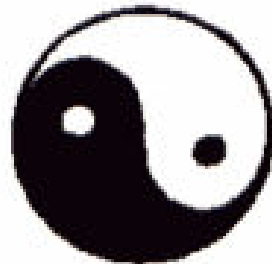
2 – E' la fecondazione dell'uovo cosmico; l'impulso vitale che si manifesta.



3 – Compare la differenziazione: Yin(*on*), oscurità e Yang(*yo*), luce; compaiono Cielo e Terra. L'interazione dinamica e trasformativa di Cielo e Terra da origine a tutti i fenomeni.



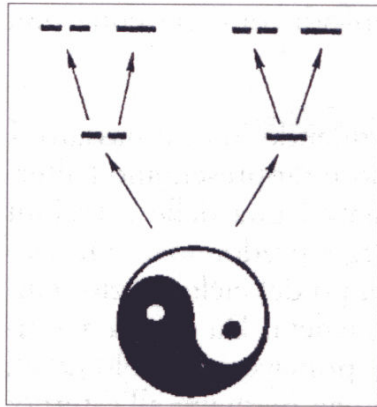
4 – *Taikyoku*, opposizione ed equilibrio: le due forze si compenetrano. Dove Yang si espande, Yin si assottiglia, dove Yin si assottiglia, Yang si espande. All'interno di Yin c'è seme di Yang; all'interno di Yang c'è seme di Yin.



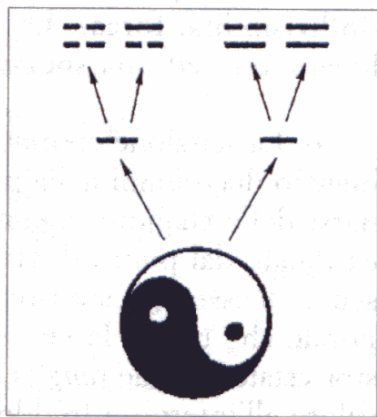
Conseguentemente a questo si sviluppa:

Eki, il sistema delle trasformazioni.

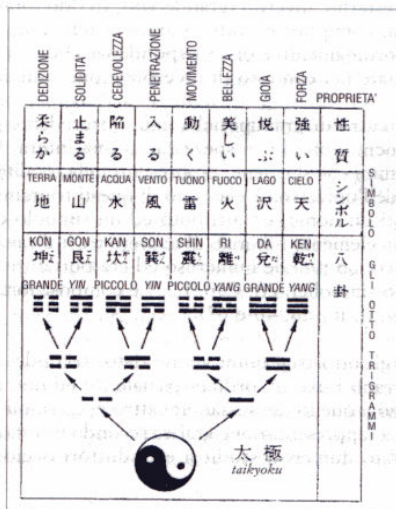
5 – Le forze primordiali vengono rappresentate in forma grafica:
Yang è una linea intera, Yin è una linea spezzata.
Ognuna produce una coppia di linee.



6 – La scissione continua, comprendendo il passato: qui, s'introduce l'idea di tempo.
I quattro diagrammi rappresentano le stagioni, ognuna collegata alle direzioni cardinali.

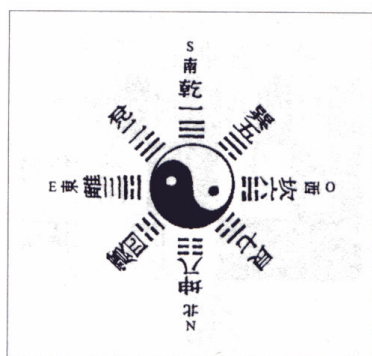


Questo è l'archetipo del ciclo spazio-tempo.



7 – I quattro diagrammi generano otto trigrammi, rappresentano la totalità dei ritmi essenziali dell'universo.

A ciascuno viene collegato un nome, un attributo ed un simbolo corrispondente ad un elemento della natura.



8 – Agli otto trigrammi viene dato un ordine spaziale e temporale che porterà al sistema dei 64 esagrammi de *I-Ching*, “ Il libro dei mutamenti”.

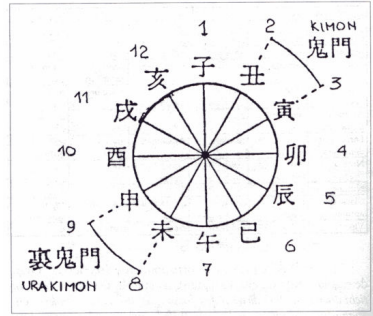
Da questa ripartizione segue lo schema di:

Gogyo, le cinque attività.

Agenti/fasi	legno	fuoco	terra	metallo	acqua
Direzioni	est	sud	centro	ovest	nord
Colori	verde	rosso	giallo	bianco	nero
Sapori	acido	amaro	dolce	acre	salato
Odori	rancido	bruciato	profumato	odore di carne cruda	odore di marcio
Alimenti vegetali	grano	fagioli	miglio bianco	grani oleosi	miglio giallo
Animali domestici	montone	pollo	bue	cane	maiale
Lari o parti della casa	porta interna	focolare	<i>impluvium</i>	grande porta	andito (o pozzo)
Note	<i>kaku</i> (cin. <i>jue</i>)	<i>shi</i> (<i>zhi</i>)	<i>kyu</i> (<i>gong</i>)	<i>shô</i> (<i>shang</i>)	<i>u</i> (<i>yu</i>)
Numeri	8	7	5	9	6
Classi di animali	con le scaglie	con le piume	con la pelle nuda	con i peli	con il guscio duro
Visceri	milza	polmoni	cuore	fegato	reni

E' la "Grande Regola", *Kohan*, nella quale per la prima volta viene fatta menzione delle Cinque Attività, si trova nel "Libro degli antichi documenti", *Shangshu*, forse risalente al VI o V secolo a.C..

Se, *Gogyo*, le cinque attività o anche dette fasi evolutive, emergenti da *Eki*, il sistema delle trasformazioni, hanno influenza sullo spazio; *Junishi*, i dodici rami, anch'esso originato da *Eki*, è una suddivisione temporale, connessa al ciclo vitale delle piante e messa in relazione con il ciclo lunare.



Junishi, i dodici rami;
schematicamente si presenta così:

I dodici rami terrestri	Animali simbolici	Mesi	Doppia ora del giorno	Direzione
1. <i>ne</i> (cin. <i>zi</i>)	topo	inverno pieno	11 p.m.- 1 a.m.	N
2. <i>ushi</i> (<i>chou</i>)	bue	tardo inverno	1 a.m. - 3 a.m.	N 30° E
3. <i>tora</i> (<i>yin</i>)	tigre	inizio primavera	3 a.m. - 5 a. m.	N 60° E
4. <i>u</i> (<i>mao</i>)	lepre	primavera piena	5 a.m. - 7 a.m.	E
5. <i>tatsu</i> (<i>chen</i>)	drago	tarda primavera	7 a.m. - 9 a.m.	S 60° E
6. <i>mi</i> (<i>si</i>)	serpente	inizio estate	9 a.m. - 11 a.m.	S 30° E
7. <i>uma</i> (<i>wei</i>)	cavallo	estate piena	11 a.m.- 1 p.m.	S
8. <i>hitsuji</i> (<i>wei</i>)	pecora	tarda estate	1 p.m.- 3 p.m.	S 30° O
9. <i>saru</i> (<i>shen</i>)	scimmia	inizio autunno	3 p.m. - 5 p.m.	S 60° O
10. <i>tori</i> (<i>you</i>)	gallo	autunno pieno	5 p.m. - 7 p.m.	O
11. <i>inu</i> (<i>xu</i>)	cane	tardo autunno	7 p.m.- 9 p.m.	N 60° O
12. <i>inoshishi</i> (<i>hai</i>)	cinghiale	inizio inverno	9 p.m.- 11 p.m.	N 30° O

Le dodici fasi del ciclo vitale:

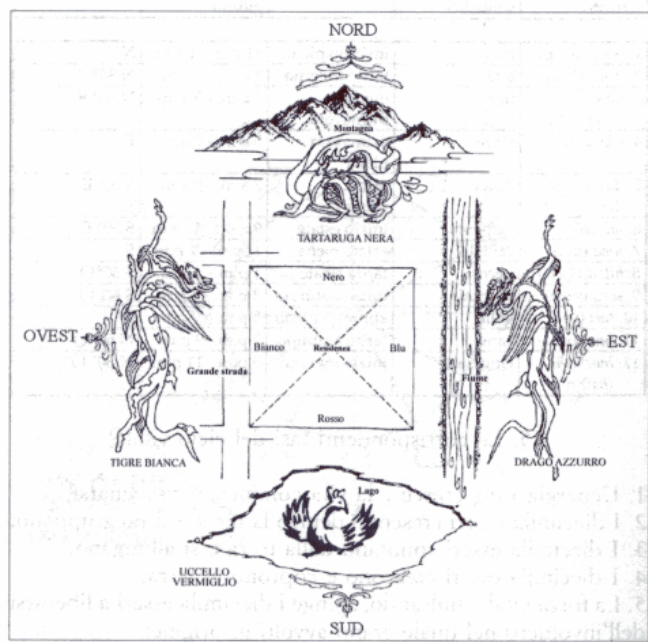
1. L'energia Yang cresce e la vita comincia a risvegliarsi.
2. I diecimila esseri crescono dentro la terra e si raggruppano.
3. I diecimila esseri spuntano dalla terra e si allungano.
4. I diecimila esseri crescono e coprono la terra.
5. La forza vitale pulsando, spinge i diecimila esseri a liberarsi dall'involucro.
6. E' il primo germoglio vitale.
7. I diecimila esseri, si estendono.
8. L'energia Yin cresce ed i diecimila esseri cominciano a declinare.
9. I diecimila esseri, invecchiando si assottigliano.
10. I diecimila esseri raggiungono l'estrema maturazione.
11. I diecimila esseri muoiono.
12. Il ciclo vitale si chiude e l'energia torna al seme.

Infine, l'analisi del luogo, chiamata **Feng shui**, letteralmente: “vento-acqua”, o semplicemente *Ta-li*, “modelli di terre”, che si inserisce, in Giappone, nella geomanzia locale *Chi-so*, “fisionomia del territorio”, o *Kaso*, “fisionomia della casa”.

Il *Feng shui* determina la condizione più favorevole per costruire, prende in considerazione gli schemi spazio-temporali precedentemente descritti, adattandoli alle particolarità climatiche del sito, avvalorandosi in primo luogo di considerare *Shijin*, le quattro Divinità cardinali; e creando nel suo insieme una scienza detta geomanzia, usata in ogni situazione in cui occorre fare una scelta importante, fosse questa l'orientamento dei Campi Sacri o l'ubicazione di un Palazzo, di un Tempio o di un Santuario, o anche di un'intera città..

Consideriamo intanto *Shijin*, le quattro Divinità cardinali:

Figura16.
Schema che identifica la
residenza in rapporto alle
Divinità cardinali:
Nord, Tartaruga nera;
Sud, Uccello vermiglio;
Est, Drago Azzurro;
Ovest, Tigre bianca.



Il sistema delle Quattro Divinità costituisce la base delle conoscenze sulla corretta ambientazione: al centro il Drago Giallo rappresenta la residenza, e corrisponde all'elemento terra.

Quando le circostanze non permettevano di ritrovare nella situazione reale gli elementi cercati, si sostituivano alberi quali elementi simbolici corrispondenti.

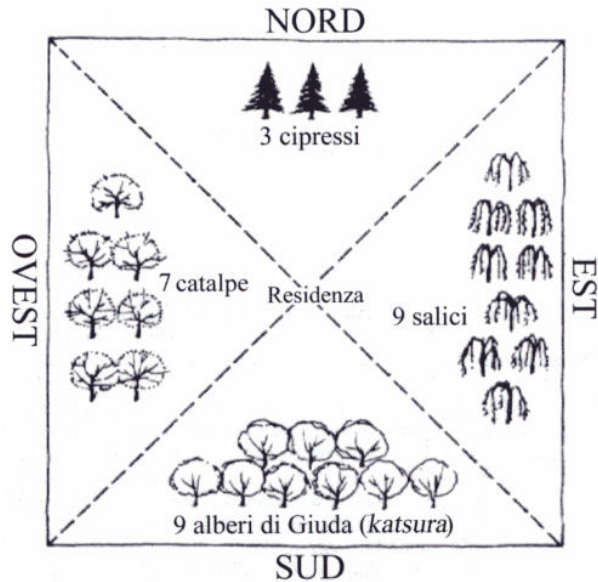


Figura 17. Schema che identifica il luogo ideale per costruire.

La geomanzia sino-giapponese si fonda su una visione olistica del cosmo: l'uomo è visto come parte integrante della natura e dei suoi campi energetici.

Essa mette in relazione fattori geofisici, forme geografiche della terra, climi, campi magnetici, fenomeni astrali, movimenti delle stelle, solstizi, fasi lunari con il benessere psicosomatico dell'essere umano: esprime la conoscenza fondamentale dell'interdipendenza di tutti i livelli di realtà riconosciuta in primo luogo per la sua valenza energetica: concetto ignoto alla mente occidentale fino all'avvento della fisica moderna.

Lo strumento principale del geomante è una sorta di "compasso" o "bussola", *Lo Pan*, una specie di *Mandala* diviso in tre livelli: Cielo, Terra e Uomo. Il cielo è raffigurato come cerchio, e la terra come quadrato. Al centro vi è un ago magnetico: intorno ci sono diversi cerchi che mettono in relazione Yin e Yang, con Gogyo, le cinque fasi evolutive, con gli otto trigrammi, i sessantaquattro esagrammi, e con il ciclo solare-lunare del calendario cinese.

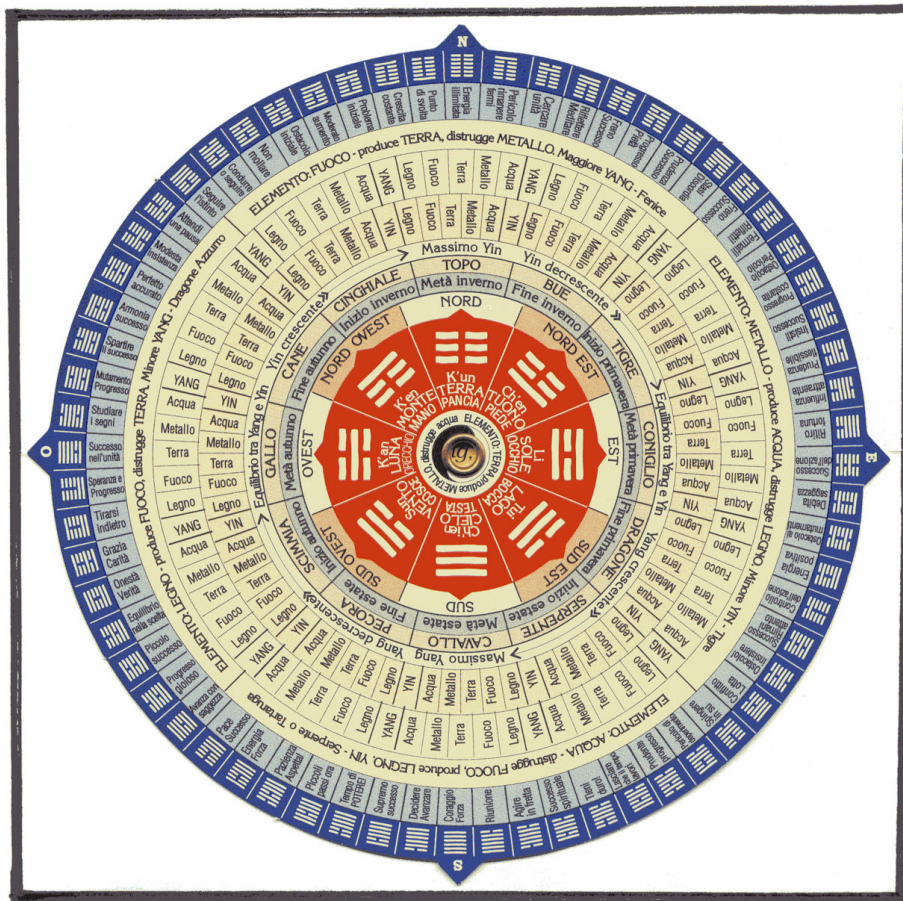


Figura 18. Lo Pan, compasso geomantico. Strumento Fen-shui per identificare il luogo ideale, xue.

“L’originaria sensibilità cinese tende a vedere la vita come qualcosa che pervade l’intero universo, e si manifesta non solo in quelli che noi chiamiamo esseri viventi ma anche nei venti, nelle sorgenti, nei laghi, negli alberi, nelle rocce, nella Terra. (...) i cinesi hanno un sacro rispetto per il paesaggio e sostengono che per introdurre qualcosa di nuovo bisogna evitare di ‘ infliggere una spina nella sua carne’ e progettare invece una forma che scorra e fluisca insieme al ritmo della Terra.”²⁶.

Costruire qualcosa, incidere il terreno, era considerato fattore di grande rilievo e la terra, vista come un grande corpo non poteva essere deformata a caso o per propria volontà soggettiva: *“La geomanzia può essere vista come una specie di agopuntura praticata sulla natura, e l’agopuntura una sorta di geomanzia applicata al corpo umano.”²⁷.*

²⁶ Parancola Stefano, *Atlante di Feng-Shui*, Macro Edizioni, Diegaro di Cesena (FC), 2001. Citazione dell’architetto Paolo Portoghesi..

²⁷ Nitschke Gunter, *Japanese Gardens*, op. cit.

Molte somiglianze, fanno anzi supporre che la scienza medica dell'agopuntura derivi dalla più antica scienza geomantica, come farebbero pensare i nomi dati ai punti dell'agopuntura che hanno un chiaro riferimento topografico come ad esempio: “oceano dell'energia”, “fonte effervescente”, “giardino interiore”, “stagno piegato”, “montagne che ricevono”, “piccola palude” e ancora molti altri.

Vi era anche un'altra scuola di geomanzia che non faceva uso di bussola, detta scuola intuitiva, essa si avvaleva della percezione intuitiva del *ki* della terra, della comprensione diretta dell'energia configurativa di un luogo, sia esso naturale o costruito; questa capacità poteva essere acquisita soltanto attraverso un lungo periodo d'apprendistato sotto la guida di un geomante esperto.

“Al centro della scuola intuitiva (...) c'è la ricerca del sito ideale” – visualizzato “nella forma di una poltrona confortevole, il cui schienale è una montagna e i braccioli sono delle colline. In certi casi lo schienale poteva essere fornito da recinti artificiali, muri, siepi o fabbricati.”²⁸

Xue, indica il luogo ideale e significa “tana”, “covo” o “grotta”, e rafforza l'idea di luogo protetto. *Xue* è anche considerato come la pancia del drago e i contorni del corpo del drago sono identificati in montagne e colline ed in questo caso si rafforza l'idea energetica di luogo.

Per certo, l'identificazione tra uomo e cosmo era totale e omnicomprensiva nei popoli arcaici, ma quello che più stupisce del Taoismo è la sistematicità scientifica che ha saputo darne.

Questa visione della realtà produce un atteggiamento interattivo nei confronti della natura creando “*sistemi complessi di correlazioni, elaborati attraverso il modo di conoscenza intuitivo-analogica*” propri alle civiltà dell'Asia orientale.

²⁸ Ibidem.

Ma, “ *la conoscenza intuitiva non procede secondo la modalità razionale e speculativa della mente, bensì viene sviluppata e coltivata attraverso la pratica della meditazione. (...) Il rapporto d’interazione armonica con l’ambiente naturale rappresenta, insieme alla contemplazione dell’universo interiore, uno dei fondamenti del modo di conoscenza intuitivo-analogico; per loro tramite è possibile percepire i flussi dell’energia primordiale (ki). Il ki è il soffio vitale che costituisce e pervade l’universo, concepito come uno sterminato organismo vivente, ed ogni singolo fenomeno; la linfa che, nel suo flusso incessante attraverso l’aria e le acque, la terra e le rocce, determina le forme di montagne, fiumi e laghi mentre, nel corpo umano scorre nei meridiani. Questa forma mistica e partecipativa della conoscenza, presente nella fase arcaica di tutte le civiltà, è essenzialmente esoterica e, dalla più lontana antichità, è stata coltivata nell’ambito del pensiero religioso e della pratica spirituale. Una delle peculiarità della cultura sino-giapponese è d’averla resa operante, sia a livelli spirituali elevati che nella vita quotidiana. (...) L’atteggiamento ricettivo ed interattivo, nei confronti del mondo naturale, deriva da un modo di conoscenza fondato sull’esercizio e sulla coltivazione delle facoltà intuitive attraverso la pratica della meditazione, ancor oggi tramandata dalla tradizione orale.”²⁹.*



Figura 19. Kinkaku-ji.

²⁹ Di Felice Paola, *Sakuteiki*, op. cit.

2 – LO SPAZIO DELLA STORIA: *Archetipi Buddhisti.*



*“Un usignolo sul ramo fa risuonare il suo canto.
Il sole è tiepido, la brezza armoniosa,
sulla riva i salici verde-azzurro.
A questo punto, non c’è luogo dove possa fuggire.
Nell’oscurità della foresta la sua testa con le corna
è difficile da descrivere chiaramente.”*

III – Scoprire il bue. Dipinto di Shubun, XV sec.. Poema di Kuo-an Shih- yuan, XII sec..

Il monaco *Tai-an* chiese al Maestro *Pai-chang* (720-814): “Vorrei essere istruito nel buddhismo, che cos’è?”,
“E’ come se cercassi un bue mentre lo stai cavalcando.”, Migi Autore, *Le dieci icone del bue*, op. cit.

b) Archetipi buddhisti:

*Gli Universi di Buddha; i giardini delle quattro stagioni.
Bodhidharma; il volto originale.*

“ L’Indescrivibile-Indescrivibile
Spirale permea ciò che non si può descrivere ...
Ci vorrebbe l’infinito per contare
Tutti gli universi di Buddha.
In ogni granello di polvere di questi mondi
Sono innumerevoli mondi e Buddha ...
Dalla punta d’ogni pelo del corpo di Buddha
Sono rivelate pure terre che non si possono descrivere ...
Né possono esserlo le loro meraviglie, glorie, nomi e bellezze. (...)

(Le Terre infinite) sono riunite sulla punta di un capello (del Buddha). Esse non premono né si urtano. Né la punta del capello si dilata. In esso tutte le Terre rimangono proprio così come sono.

(...) quando un Bodhisattva acquisisce le dieci saggezze, egli allora è in grado di compiere le dieci penetrazioni universali ... portare tutti gli universi in un solo capello, ed un solo capello in tutti gli universi; portare tutti i corpi degli esseri senzienti in un solo corpo, ed un solo corpo in tutti i corpi degli esseri senzienti; portare inconcepibili cicli cosmici in un solo momento, ed un solo momento in inconcepibili cicli cosmici ... ridurre tutti i pensieri in un solo pensiero, ed un solo pensiero in tutti i pensieri ... ridurre tutti i Tre Tempi in un solo tempo, ed un solo tempo in tutti i Tre Tempi ...”¹.

Questi frammenti, estratti dall’*Avatamsaka Sutra*², conosciuto come il *Sutra della Preziosa Ghirlanda*, scrittura cardine della scuola *Hwa Yen*, ci mostrano che le idee di spazio e tempo, così come siamo abituati a considerarle, nell’incontro con l’esperienza del Buddha, perdono il loro significato. Spazio e tempo nella *realtà della non-ostruzione*, proposta dal Sutra, sono soltanto elementi della Totalità che attualizza la completa interpenetrazione e contenimento di tutti gli eventi.

¹ Garma C.C. Chang, *La dottrina buddhista della Totalità. La filosofia del buddhismo Hwa Yen*, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma 1974, pag. 276.

² Sutra: letteralmente un filo su cui si infilano dei gioielli. E’ il termine usato per riferirsi a quella parte del Canone buddhista in cui sono raccolti dialoghi e discorsi del Buddha.

“ Qui ci troviamo di fronte ad una perfetta fusione e assorbimento di tutti i regni - l'uno nel tutto e il tutto nell'uno - al dissolvimento di essere e non-essere, alla convergenza di Vacuità ed esistenza, all'insorgere istantaneo ed al reciproco perfetto dissolvimento. (...) Tutti questi misteri sulla Totalità si basano (...) su un principio fondamentale; e cioè, tutte le cose dell'insorgere-dipendente (*pratitya-samutpada*) sono vuote.”³.

Si esprime qui la concezione che un universo può essere infinitamente vasto o angusto a seconda della scala di misurazione, o dalla posizione da cui si effettua la misurazione, ed anche l'idea di *regni-che-abbracciano-regni*: un universo piccolo come un atomo, non contiene in sé stesso soltanto gli infiniti universi più piccoli, ma anche gli infiniti universi più grandi, esprimendo così la *Totalità di non-ostruzione*, che forse ci spiega un po' il motivo di accettazione, dal punto di vista dottrinale, di forme come i *Mandala* per comunicare tale esperienza.

Allo stesso modo, per quel che riguarda il tempo: esso ha perduto la sua immagine di fluire, dal passato verso il futuro, ma si attualizza in un presente totalizzante che abbraccia, contiene e si riversa in passato e futuro: ci appare logico pensare che il presente influisca sul futuro, questo possiamo pensarlo, ma pensare che influisca sul passato ci è difficile capirlo; possiamo capire razionalmente che grandi conglomerazioni comprendano piccoli conglomerati, ma non viceversa: questi sono principi che sono divenuti comprensibili, dal punto di vista scientifico solo ultimamente, con gli studi di genetica e sul DNA e comunque di norma non vengono considerati in quanto ragione di un sistema si potrebbe dire, limitandolo, di logica etico-morale.

Questa comprensione biunivoca di spazio-tempo comprensibile soggettivamente attraverso l'esperienza diretta è la novità sostanziale del messaggio del Buddha.

³ Ibidem.

Nelle società arcaiche dell'Asia orientale, l'idea di una correlazione tra spazio e tempo, era spontaneamente accettata; però, prima dell'Illuminazione del Buddha, il tempo era comunque suddiviso in modo sequenziale.

I giardini, che il padre di Shakyamuni fa costruire per convincere il figlio a non abbandonare la vita secolare, così come sono descritti negli "Scritti sulla trasmissione segreta delle antiche norme per la costruzione dei giardini nello stile Saga", *Sagaryu niwa koho hiden no sho*, sono dedicati alle quattro stagioni e sono corrispondenti nell'ubicazione all'interno del palazzo, alle quattro direzioni cardinali; e questo, forse perché, proprio la relazione tra lo spazio e lo scorrere del tempo sarà tra le questioni che Shakyamuni dovrà risolvere partendo da casa.

Il Buddha fa un salto, obbliga ad un cambio di visione, rompe con le categorie rassicuranti della ragione, e vede un panorama molto più vasto, simile alle immagini che oggi la scienza ci presenta dell'universo astronomico e, grazie a questa comprensione, crea un paradigma conoscitivo fondato sull'esperienza diretta.

Ancora nell'*Avatamsaka Sutra* si dà una descrizione della struttura cosmica tramite la metafora degli Anelli:

“Vi sono quattro Anelli di Vento, che riposano sul Puro Spazio Vuoto e reggono i quattro Anelli d’Acqua (...). La grande Terra riposa sull’Anello d’Acqua. L’Anello d’Acqua riposa sull’Anello di Vento. L’anello di Vento riposa sullo Spazio del Vuoto. E lo Spazio del Vuoto non ha alcun fondo né base su cui potersi posare. Per quanto dunque lo Spazio vuoto sia senza base, esso può essere più che a sufficienza onnipotente per poter reggere l’intera grande Terra dei tre volte mille mondi e farlo continuare in pace e quiete. Il Divino Buddha è la medesima cosa.”⁴.

⁴ Waskonig Dagmar Doko, *La Via Buddhista dell'Interezza dell'Essere. La ricezione del Sutra Avatamsaka e della filosofia Hwa Yen fino a Dogen nello Zen Soto*, traduzione: S.Marzagalli, dispensa I Seminario, anno 1991-92, nell'ambito del Programma di Studi sul Buddhismo organizzato dal Centro di Studi e Meditazione Buddhista Shobozan Fudenji, Salsomaggiore 1992.

E' qui rappresentata l'immagine di una quadruplica struttura del cosmo che si auto-regge, malgrado e a ragione del suo fondo senza base, e precisamente in pace e in quiete.

E' chiaro che la metafora degli Anelli non fa che descrivere la qualità delle Virtù del Buddha e la concezione che la nascita del mondo è inseparabile dall'apparizione del Buddha in esso.

La Natura del Buddha è la manifestazione della Natura del Cosmo.

La metafora del grande mare ne è il sigillo.

“Il grande mare rispecchia in sé limpido e chiaro i colori e le forme di tutti gli esseri viventi, così come essi sono. Per questo motivo il grande mare viene a ragione chiamato il “Sigillo dell’Intero Cosmo”. La suprema incomparabile Saggezza di Buddha è la medesima cosa. Non vi è alcun pensiero, non vi è alcuna passione, non vi è alcuna disposizione naturale degli esseri viventi, qualunque essa sia, che non sia rispecchiata nella Saggezza di Buddha con tutti i suoi colori e forme. Per questo motivo lo Spirito del Buddha viene a ragione chiamato lo “Specchio dell’Intero Cosmo”.⁵

E, ancora:

“Il Divino Buddha parla nella quiete del silenzio e predica senza predicare.”⁶

E' la risonanza, l'eco cosmico, che suscita e comunica l'Illuminazione espressa ai livelli più elevati.

I Maestri Zen raccolgono questa comprensione e da essa partono per esprimersi attraverso *non-forme* quando si tratta di insegnamenti diretti e di *forme* quando si tratta di insegnamenti indiretti o viceversa, in quanto capaci naturalmente di adottare via, via *upaya*, i “mezzi opportuni”, gli espedienti corrispondenti all'occasione che permettono all'allievo di progredire nella ricerca.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

Da questi pochi passi, che sintetizzano alcuni degli aspetti di cui occorre almeno tenere conto, per avvicinarsi a capire le figure che informano la vita dei Maestri della Tradizione Buddhista, si comprende che è assai difficile guardare un giardino Zen, senza tener presente l'atteggiamento di fronte all'esistente di chi lo ha prodotto. Non posso dire che sto guardando pietre e sassi.

E non posso nemmeno dire che ciò di cui parlo è il *Corpo del Buddha*. Dunque devo, è imperativo, continuare a guardare.

Ancora oggi, si usa regalare od acquistare, in Giappone una specie di sasso con gli occhi: è Bodhidharma, il 29° Patriarca Indiano⁷, e il 1° Patriarca Cinese.

Raggiunse la Cina fra il 520 e il 527, ed ha così permesso che il Dharma⁸ giungesse poi, alle sponde del Giappone. E' anche, una figura mitica: si dice che per essere stato colto dal sonno durante lo Zazen si sia tagliato le palpebre e là dove le ha gettate sia nata la piantina del Tè, che aiuta chi siede in meditazione a combattere il torpore.

E' l'esempio perfetto di fede e continuità nella pratica.

“Quando suo padre morì, Bodhitara sedette da solo davanti alla bara per sette giorni ed entrò in trance.” Poi andò dal suo Maestro per chiedergli l'ordinazione a Monaco, in seguito *“sedette sette giorni in presenza di Prajnatarā che gli diede istruzioni complete sui principi sottili della meditazione. Udendo queste istruzioni sviluppò l'insuperabile saggezza.”* E il suo nome fu cambiato in Bodhidharma.

Visse per sessant'anni al servizio del suo Maestro e quindi andò in Cina. Prese dimora a Shaoling, *“Nessuno riusciva a capirlo, mentre*

⁷ In alcuni casi è considerato il 29° in quanto si considera Buddha Shakyamuni 1° Patriarca, in altre numerazioni è considerato il 28°.

sedeva giorno e notte. A causa di ciò fu chiamato l'Indiano che fissa il muro.



Figura 20. Bodhidharma, Soga Jasoku ; discepolo di Ikkyu a Daitoku-ji (XV sec.).

Bodhidharma passò così nove anni senza chiosose spiegazioni, senza affrettati insegnamenti. Dopo nove anni, avendo trasmesso 'pelle, carne ossa e midollo' ai quattro discepoli (...) seppe che i loro potenziali erano giunti a maturazione. (...) sedette eretto e morì.”⁹.

La spiegazione seguente chiarisce il motivo:

“Prajnatarā disse: “Tra le cose, quale è senza forma?”. Bodhidharma disse: “La non originazione è senza forma”. Anche se indicate il vuoto silenzio, non è privo di forma. Perciò disse che la non originazione è senza forma. Lo si potrebbe intendere come una rupe a picco, lo si potrebbe intendere come chiaro in ogni cosa e riconoscere che tutto non è altro che questo, naturalmente dimorante nel proprio stato normale, ma ciò non è ancora il non originato, e quindi non è senza forma.

Prima che cielo e terra siano separati, come potrebbero distinguersi santo e ordinario? In questo regno non c'è la più piccola

⁹ Keizan, *Lo Zen nell'Arte dell'Illuminazione. La trasmissione della Luce*, a cura di Thomas Cleary, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma 1994, pag.214.

cosa che appaia, non c'è particella di polvere che contami. Ma non si tratta del fatto che originariamente non c'è niente. Allora siamo vuoti e aperti, spiritualmente consapevoli, profondamente risvegliati e non confusi. Qui non c'è nulla a cui confrontarlo e nulla che l'abbia mai accompagnato. Perciò è la più grande delle cose grandi. Per questo è detto che il grande è chiamato inconcepibile, e che l'inconcepibile è chiamato natura della realtà.”¹⁰.

Lo si potrebbe intendere come una rupe a picco ...
Prima che cielo e terra siano separati ...
Si parla d'origine, di *non originazione*.
Ma, nello Zen, parlarne non è sufficiente.

“(...) se investigate attentamente la Via, ci sarà un sottile influsso da parte degli illuminati, e incontrerete direttamente ciò che essi hanno realizzato. Non pensate che una briciola di conoscenza o una comprensione parziale siano sufficienti.”¹¹



Figura 21. Bodhidharma, Isshi Bunshu (1608-46).

b.1 - LE TRIADI:

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

I Tre Gioielli; i Tre Corpi del Buddha; le triadi buddhiste; composizioni triadiche di rocce.

A causa del fatto che il Buddhismo di Shakyamuni non riconosce alcuna divinità si è dedotto che non è una religione, a volte lo si preferisce annoverare tra le filosofie, altre volte invece lo si considera un sistema etico-morale.

In realtà la difficoltà a descriverne il carattere è proprio la sua stessa vitalità.

Nella società contemporanea ci sono ambienti che temono la parola religione, come se si trattasse d'argomento tabù, d'un fatto privato, quasi scabroso; ed altri, invece che desiderano la novità, per il semplice gusto di banalizzare ogni esperienza, come se fossero in preda ad una strana malattia esotica.

La fede nei Tre Gioielli è ciò che caratterizza la persona Buddhista: e parlando di fede entriamo ovviamente nel campo della religione; la fede però, in questo caso, non è un fatto dogmatico, ma il semplice riconoscimento di una realtà che si avverte in quanto tale.

“Il monaco zen giapponese Dogen (1200-1253) parlò per i buddhisti di tutti i tempi quando disse: “Noi ci rifugiamo nel Buddha, perché egli è il nostro maestro; nella Legge - il Dharma - perché è una buona medicina; e nell’Ordine - il Sangha - perché è formato di eccellenti amici.”

(...) Il Buddha merita di essere venerato, perché (...) Il solo leggere i suoi Sutra e studiarne gli insegnamenti accresce la consapevolezza della sua grandezza. La legge merita di essere venerata perché (...) guarisce lo spirito, proprio come una buona medicina guarisce il corpo. Come un medico, il Buddha sapeva sempre scegliere il rimedio più adatto per la malattia del momento. Il suo rimedio consisteva in una verità che è universalmente applicabile, a qualunque persona in ogni tempo.

L’Ordine è composto d’amici che guidano i credenti nella fede (...). Fu per via degli sforzi dell’Ordine che la Legge si propagò e

sopravvisse; ed è per questa ragione che i monaci sono stati considerati come tesori (...). E' dovere dell'Ordine interpretare correttamente la Legge e far sì che essa sia un buon rimedio."¹².

Abbiamo descritto qui i Tre Gioielli perché sono la forma triadica di base che si presenta nella dottrina Buddhista; archetipo che solo più avanti verrà adottato dalle altre iconografie religiose.

Elemento fondamentale che fa riferimento alla triade è l'insegnamento relativo ai Tre Corpi del Buddha, *Trikaya*:

“Parlerò anzitutto del Dharmakaya, Corpo essenziale di Saggezza primordiale, di vacuità; quindi del Sambhogakaya, Corpo di perfetta Letizia, così chiamato perché è il Corpo in cui un Risvegliato gioisce perfettamente di tutti i fenomeni del Samsara¹³ e del Nirvana¹⁴ senza macchiarsi di alcuna impurità; ed infine del Nirmanakaya, per cui un Risvegliato si manifesta per il bene di tutti gli esseri in tutte le forme e con tutti i mezzi adeguati. (...)

Vi sono due tipi d'accumulazione di meriti:

- *L'accumulazione concettuale, fondata sulle sei Perfezioni - Paramita: Generosità, Etica, Pazienza, Vigore, Meditazione e Saggezza.*
- *L'accumulazione di Saggezza primordiale – Prajna – non fondata sul concettuale. Ne è un esempio l'assorbimento meditativo, che va oltre i concetti e le produzioni del mentale.*

L'accumulazione di meriti, con lo spirito del Risveglio, dà come frutto i due corpi formali: Sambhogakaya e Nirmanakaya, emanazioni del Dharmakaya, matrice originaria. (...)

Il Nirmanakaya presenta diversi aspetti.

Il Corpo di Manifestazione, il Corpo di Nascita e il Corpo di fabbricazione sono rappresentazioni formali con il potere di condurre lo spirito a maturazione e Liberazione:

¹² Mizuno Kogen, *I concetti fondamentali del buddhismo*, Cittadella Editrice, Assisi 1990, pag.215.

¹³ Samsara è il flusso del continuo mutamento, è il mondo nel suo incessante divenire.

¹⁴ Nirvana significa estinzione: la rinascita è il risultato del desiderio, la libertà dalla rinascita si ottiene grazie all'estinzione del desiderio.

- *Il Corpo di manifestazione, di nascita, è il corpo fisico appropriato a manifestarsi tra gli esseri sensibili. E' la forma del corpo vivente.*
- *I Corpi di fabbricazione sono forme di oggetti: pitture, Tanka, sculture, strumenti per la musica rituale. (...)*

I giardini Zen sono dunque un aspetto del *Nirmanakaya*, sono il “*corpo di fabbricazione del Buddha*” e come tale ne contengono le caratteristiche.



Figura 22. Triade di Amida: alla sua destra Seishi , alla sua sinistra Kannon. Horyu-ji.

Infatti “*Ciascuno dei 3 Corpi è dotato di 5 caratteristiche:*

Il Corpo di Realtà, Dharmakaya è:

- *non composto, non condizionato*
- *non duale*
- *senza errore*
- *puro da ogni velo*
- *naturalmente chiaro, luminoso. (...)*

Il Corpo di Perfetta Letizia, Sambhogakaya, è caratterizzato da:

- *espressione verbale*
- *apparenza corporea*
- *continuità ininterrotta dell'attività*
- *spontaneità dell'attività*
- *possibilità di dispiegare l'attività (...) dei Tre Corpi. (...)*
-

Il Corpo di Manifestazione, Nirmanakaya:

- *mostra la Via della Pace*
- *opera la maturazione dello spirito negli esseri*
- *trasmette, assicura la Trasmissione orale*
- *assume una grande varietà di forme per aiutare gli esseri (...)*
- *appare alla percezione cosciente di tutti.*¹⁵

I Tre Corpi del Buddha vengono ritratti in molte circostanze, e nel tempo personificati in quanto statue sugli Altari. I Buddha delle cinque direzioni che s'inseriscono nella trattazione dei *gogyo*, le cinque attività, di origine taoista, vengono suddivisi in triadi per mettere in risalto, di volta in volta, alcuni aspetti della Buddhità.

¹⁵ Ven. Lama Teunsang, *I Tre Corpi del Buddha*, traduzione a cura di V. Reisen Rovesti, M. Senrin Haegel, N. Porreca, S. Taiho Marzagalli, dispensa del seminario di giugno 1995, nell'ambito del Programma di Studi sul Buddhismo organizzati dal Centro di studi e meditazione buddhista di Shobozan Fudenji, Salsomaggiore, 1995.

Il Buddha Vairochana (sansc.), Dainichi (giap.), sempre al centro, a rappresentare il Dharmakaya, la Luce originaria, il Sole, l'energia primordiale.

Il Buddha Akshobhja (sansc.), Ashuku (giap.), che rappresenta l'imperturbabilità, la Pace Immobile.

Il Buddha Amitabha (sansc.), Amida (giap.), che rappresenta la Luce infinita, la Via Universale, personificazione della compassione.

Il Buddha Amoghasiddhi (sansc.), Fuku (giap.), che rappresenta i meriti dei conseguimenti ottenuti con la pratica, il Successo Infallibile, che non si arresta e continua a dare frutto.

Il Buddha Ratnasambhava (sansc.), Hosho (giap.), Origine della Gioia, è il Tesoro spirituale che rappresenta lo splendore che i Tre Gioielli producono.

Lo schema che segue inserisce i Dhjani Buddha, in un sistema che collega diversi aspetti, parti del corpo ed energie, e che ricorda lo schema dei *go-gyo*, le cinque attività ed esprime un po' la relazione che intercorre tra buddhismo e taoismo.

SKANDA	Forma	Percezione	Coscienza	Sensazione	Concetto
VELENO	Ignoranza	Desiderio	Collera	Orgoglio	Gelosia
SAGGEZZA	Assoluta	Discriminante	Specchio	Equanime	Accettazione
FAMIGLIA	Shakyamuni	Padma (Loto)	Vajra	Ratna	Karma
BUDDHA	Dainichi	Amida	Ashuku	Hosho	Fuku
ASPETTO	Corpo	Parole	Spirito	Qualità	Attività
ELEMENTO	Etere	Fuoco	Acqua	Terra	Aria
COLORE	Bianco	Rosso	Blu	Giallo	Verde
DIREZIONE	CENTRO	OVEST	EST	SUD	NORD
GHIANDOLE	Pineale	Tiroide	Surrenali	Pancreas	Gonade
VEICOLO	Leone	Pavone	Elefante	Cavallo	Uccello
CHAKRA	Testa	Gola	Cuore	Ombelico	Genitali
NUMERO	32	16	8	64	4
SILLABA	OM	AH	HUM	SWA	HA
RUOTA	Felicità	Gioia	Fenomeni	Trasmutazione	Meriti
STAGIONE	Presente	Primavera	Autunno	Estate	Inverno

Nel Buddhismo Zen molto spesso la triade sull'altare rappresenta i tre tempi: passato, presente e futuro.

A volte Shakyamuni, al centro rappresenta l'attualizzazione della storia o la sua metafisica ed è raffigurato insieme a due Bodhisattva: Monju (Manjusri) e Fugen (Samanthabhadra) o ai due discepoli e Arhat: Kasho (Mahakashyapa) e Anan (Ananda).

“Con i suoi due maggiori discepoli è una figura storica, mentre con Monju e Fugen, che rappresentano o simbolizzano la saggezza e l'amore (le due qualità dominanti della realtà suprema), Shakyamuni è Vairocana, che sta al di sopra del mondo delle trasmigrazioni. Qui vediamo la filosofia dell'Avatamsaka (...) assimilata allo Zen. In effetti, la nostra vita religiosa ha due aspetti: l'esperienza stessa e la sua filosofia.

Nel Buddhismo questo è rappresentato dalla trinità storica di Shakyamuni, Kashyapa (Kasho) e Ananda, e da quella metafisica di Vairocana, Manjusri e Samantabhadra. Ananda rappresenta la dottrina, l'intelletto e la filosofia; Kashyapa la vita l'esperienza e la conoscenza; e Shakyamuni, naturalmente, il corpo unificante in cui esperienza e intelletto trovano il loro spazio di armoniosa cooperazione.”¹⁶

La trattazione parziale e non certamente esaustiva di alcune delle infinite questioni affrontate dal Buddhismo, da un lato, ci mette di fronte al panorama essenziale di cui i giardini sono manifestazione e dall'altro, ci mostra il modo in cui il Buddhismo si relaziona con le tradizioni precedenti.

L'analisi della forma triade è necessaria per disporci a parlare dell'equilibrio dinamico insito nei numeri dispari e il conseguente gusto dell'asimmetria che come si evince dagli argomenti trattati, non è certamente solo estetismo, ma il frutto di una profonda sensibilità estetica, usata per manifestare un altrettanto profondo senso religioso dell'esistenza.

¹⁶ D.T. Suzuki, *Manuale di Buddhismo Zen*, traduzione di F. Pregadio, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 1976.

“Nella predilezione per l’asimmetria, che costituisce uno dei tratti principali dell’estetica giapponese a conferma dello spessore esistenziale sul quale è fondata, è racchiusa una profonda intuizione dei meccanismi che generano la vita. La dinamica che caratterizza i processi vitali nasce dalla rottura della condizione statica rappresentata dalla simmetria. L’estetica giapponese è fondata sul principio dell’armonia in quanto equilibrio dinamico, ottenuto principalmente attraverso disposizioni asimmetriche che rinviano alla visione della vita ora menzionata.”¹⁷

Nel *Sakuteiki*, il più antico testo giapponese sull’architettura dei giardini le composizioni triadiche sono distinte in due categorie: *hinbuseki-gumi*, che si sviluppa per lo più in senso orizzontale; e *sanzeonseki-gumi*, che si sviluppa in senso verticale e richiama le sculture delle triadi di Buddha.

“Le composizioni fondate sullo schema triangolare uniscono alla stabilità della base una globale impressione di movimento, permettendo ai due opposti di interagire” e rinviano *“a qualcosa di ancor più fondamentale – l’importanza del triangolo come modulo d’organizzazione spaziale nei giardini giapponesi.”¹⁸*



Figura 23. Ryogen-ji.

¹⁷ Di Felice Paola, *Sakuteiki*, op. cit.

¹⁸ *Ibidem*.

b.2 - LA TERRA PURA DI AMITHABA:

Pratiche devozionali; il Buddhismo della Terra Pura; i giardini, il paesaggio; il Kesa, l’Abito del monaco in quanto Terra Pura.

“Namu ki e Butsu, namu ki e Ho, namu ki e So.”

La preghiera fondamentale del buddhismo, il *Mantra*¹⁹ che si riferisce ai Tre Gioielli prima spiegati, recita: “ *Prendo rifugio nel Buddha, prendo rifugio nel Dharma, prendo rifugio nel Sangha.*”

Giacchè due dei Tre Gioielli sono emanazione del primo, vale a dire del Buddha, diviene forma di massima fede pensare che il solo rifugiarsi nel Buddha sia sufficiente per una buona rinascita.

La scuola cinese del Loto Bianco, fondata intorno al 400 d.C. da Hui-neng, *Eno*, fu introdotta in Giappone ad opera di Honen (1133-1211). La dottrina della Terra Pura, *Jodo*, personifica la Natura di Buddha nel Bodhisattva Amida, insegnando che tale fede assicura la rinascita nella sua dimora, il Paradiso Occidentale, la Terra Pura, appunto, che è - per certo - un progresso nella Via che non ammette più regresso.

La scuola *Jodo-shin-shu*, fondata dal discepolo di Honen, Shinran, insegna la salvezza attraverso la semplice e sincera ripetizione del nome di Amida – *nembutsu* - nel *Mantra*:

“Namu Amida Butsu”.

*“In giapponese, Namu significa me stesso. Namu Amida Butsu è un’espressione d’unità. (...) è un’espressione di gratitudine per l’universale compassione che è sempre dentro di noi e ci circonda, senza contare se noi la riconosciamo o no.”*²⁰.

¹⁹ Mantra: invocazione che si basa sul potere evocativo e curativo del suono ad opera della coretta respirazione appresa durante la meditazione.

²⁰ Rev. Hozen Seki, Prefazione a *Buddhismo Shin*, autore D.T. Suzuki, Casa Editrice Astrolabio - Ubaldini Editore, Roma, 1972, pag.66.

“Secondo la mia interpretazione, la Pura Terra è proprio qui, e quelli che hanno occhi per vedere la scorgono intorno a sé. Amida non presiede un atmosferico Paradiso; la sua Pura Terra è questa stessa sporca terra. (...) La Pura Terra si rivela quando noi realizziamo che cosa siamo, o piuttosto che cosa Amida è.”²¹.

Dunque, i meravigliosi giardini di *Jodo*, che mostrano la Terra incantata d’Amida, non sono altro che un monito, perchè il credente guardi dentro di sé, e possa scorgere il Paradiso.

La Terra Pura è senza-forma ed è grazie ad una forma pura, sia essa una Preghiera, un *Mantra* o un’azione – come la costruzione di un giardino, svolto come una Preghiera, con un atteggiamento spontaneamente devoto e libero da pregiudizi, che è possibile permettere ad altri la realizzazione della realtà del senza-forma.

Oltre a ciò, l’idea dell’impermanenza della bellezza, insieme al senso di fugacità dell’esistenza, si approfondisce di fronte a questo Paradiso, creando la coscienza della necessità di non passare invano questa vita e di dedicarsi alla Preghiera.

La bellezza infinita di questi giardini di *Jodo*, della Terra Pura, perde di senso senza l’ausilio della fede, e finiscono per mostrare soltanto il virtuosismo e le capacità di chi li ha costruiti.

Di fatto, le forme devozionali, all’apparenza semplificano il messaggio, e questo spiega perché attraggono così tanti fedeli. Ed è naturale che tale Setta conti il maggior numero di Templi in Giappone; i suoi giardini, richiamando il Paradiso in Terra celano una forte somiglianza con i giardini reali dell’antico medio-oriente, in relazione al Giappone, appunto l’Occidente.

²¹ D. T. Suzuki, *Buddhismo Shin*, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma, 1972, pag.66.

Nel Buddhismo Zen la Terra Pura è l’Abito che indossa il monaco quando siede in Zazen e in ogni altra occasione. E’ il Kesa, l’Abito trasmesso dai Buddha e dai Maestri del passato.

“Secondo quanto è riportato nei testi Vinaya, i primi discepoli del Buddha Shakyamuni portavano abiti di vari colori che non li differenziavano dagli altri religiosi.

Un giorno, uno dei suoi protettori, Bimbisara, re della provincia di Magadha, vide da lontano un uomo che assomigliava ad un discepolo del Buddha. Si apprestò a rendergli omaggio ma, mentre si avvicinava, si accorse che era un brahamano.

此ヨリ次下ノ圖皆馬齒鳥足ノ縫方或ハ遠山ノ製ニ畫クベシトイヘ共
事繁キ故ニ畧シテ直縫ノ相ヲ出セリ本法ハ前ニ出スガ如ク應知



第四左ノ衣角肩ヨリ臂ニ掛リタル圖

左ノ衣角也
袈支角也

袈支

Figura 24. Modo di vestire il Kesa alla maniera indiana, tsuken.

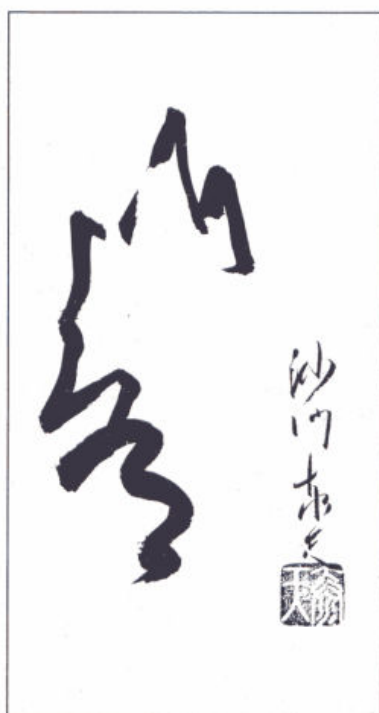
Per questo motivo, domandò a Buddha Shakyamuni che si confezionasse un abito particolare per i monaci e per le monache del suo Sangha, perché si potessero distinguere dagli altri religiosi.

Il Buddha doveva allora recarsi a sud per insegnare e si trovava insieme ad uno dei suoi discepoli più intimi, Ananda.

Lungo il cammino notò una risaia suddivisa in ettari dalle linee di terra sollevata.

Chiese quindi ad Ananda di rilevarne la pianta per farne un modello per il nuovo abito dei monaci; Ananda ritornò a Rajagrha, capitale di Magadha, raccolse i tessuti, li tinse e li cucì secondo il modello stabilito.

Al suo ritorno il Buddha ordinò a tutti i suoi discepoli d'indossarlo."²².



L'Abito dei monaci s'ispira alla terra delle risaie per comunicare che il discepolo di Buddha veste il paesaggio.

Il laborioso lavoro dell'uomo permette all'uomo di cibarsi, la diligenza del monaco permette a tutti gli esseri, grazie al suo *Kesa*, di comprendere la Vera Vita del sé.

Il *Kesa* è cibo spirituale.

Figura 25. *San-sui*, montagne e fiumi, Rev. Taiten Guareschi , 1989.

Quando l'abito si rovina vengono applicate toppe a forma di montagna e cucite con un sovrappunto che ricorda le gocce di pioggia e prende il nome di *san-sui*, montagne-acqua, che è la parola sino-giapponese per designare il paesaggio. L'armoniosa relazione tra montagne ed acqua è il fondamentale principio di equilibrio del paesaggio, è *xu-e*, il luogo ideale.

²² *Muso fukuden e*, Notiziario dell'Associazione per lo studio e la diffusione del Kesa Nyohoe, Parigi, Annuario 1990, traduzione a cura dell'Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji.

La corrispondenza tra il paesaggio e l'abito del monaco, da un lato mostra l'identificazione diretta tra corpo e natura e dall'altro, esprime l'esperienza del corpo in quanto specchio della natura in cui si sancisce, si da sigillo del significato dell'Illuminazione.

Nella vita dei monaci l'Abito acquista un significato molto intimo di correlazione tra passato e futuro; tra presente e tradizione.

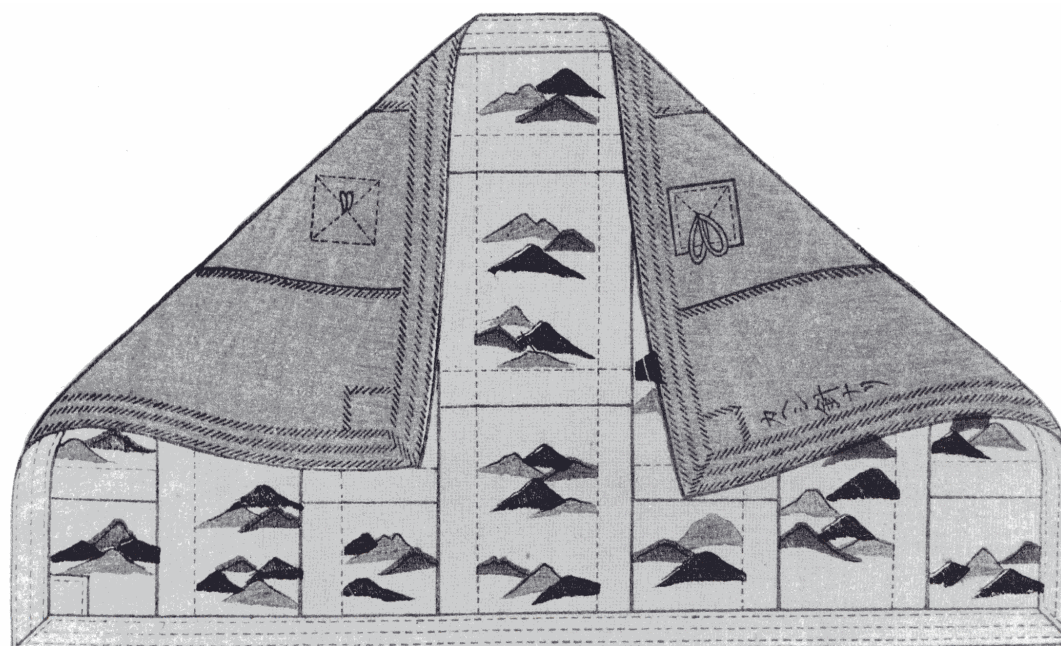
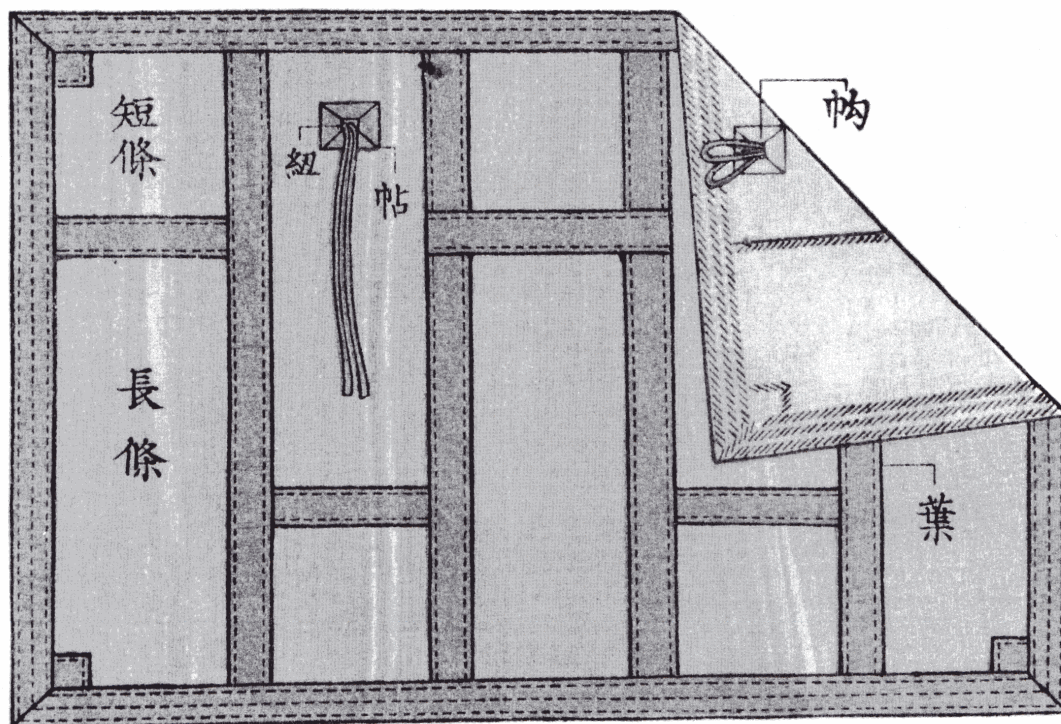


Figure 26 e 27. *Kesa* a 5 bande; e *Kesa san-sui* a 7 bande.

In virtù dell’Abito la fede Buddhista si manifesta e si trasmette poiché vestirlo è vestire l’insegnamento del Buddha, in esso sono espressi i meriti della *Prajna*, ed il solo vederlo è già avvicinarsi ad essi.

Lo spazio dell’universo infinito del Buddha corrisponde al piccolo *Kesa*. Il piccolo *Kesa* del monaco esprime lo spazio dell’universo infinito del Buddha.

Oltre all’Abito, il Monaco porta con sé anche un piccolo tappeto, di tessuto leggero, un’isola che usa per prosternarsi, che è il luogo in cui esprimere la propria infinita gratitudine: si chiama *Zagu*, ed è considerato lo spirito del Monaco perché è lì che, fisicamente, la testa tocca il suolo: è là che la Mente s’identifica con la terra, con la Natura del *Dharma*.

Figura 28. Particolare di *Kesa* a 7 bande in seta, XIX sec.



Abito e *Zagu* sono il primo paesaggio che veste l’essere illuminato.

Il paesaggio diviene ispirazione per la pratica e il giardino assume gli effetti della Pratica meditativa in quanto isola di gratitudine.

*“Quando lo spirito si muove,
le montagne, il fiume e la grande terra
si muovono allo stesso tempo.*

*Quando lo spirito è immobile
il vento che soffia,
l’uccello in volo,
le nuvole vaganti restano immobili.*

*Nello stato di mushin (non-spirito)
appare la vita eterna:
la più grande felicità.
Dal pensiero sorge la sofferenza,
dalla non-concentrazione
nascono le malattie.*

*Restando nella pace assoluta
del Cielo e della Terra,
nell’armonia del Cosmo,
si compiono i mille autunni
e le diecimila primavere della nostra vita.”²³*

²³ Ibidem, poesia scritta dal Maestro Jiun Sonja (1718-1833).

b.3 – ZEN: ZAZEN, KOAN e MONDO:

La Scuola Rinzai e la Scuola Soto: pratica meditativa e dialoghi spirituali; le 5 Direzioni, i 5 Aspetti o Livelli.

Il termine *Zen* è l'equivalente in lingua giapponese del termine *Chan*, il quale a sua volta corrisponde al termine sanscrito *Dhyana*, che corrisponde al termine pali *Jhana*, che significa meditazione.

Lo Zen è la scuola Buddhista che pone l'accento sull'importanza della meditazione sulla Via del risveglio spirituale.

Tale scuola trova origine ed ispirazione nello stile di vita e nel carattere di Bodhidharma, 29° Patriarca indiano, e 1° Patriarca cinese.

Lo Zen fu introdotto in Giappone da Eisai (1141-1215), monaco della setta *Tendai* che andò a studiare in Cina ed al suo ritorno nel 1191 fondò la scuola *Rinzai*.

Nel 1227, il monaco Dogen (1200-1253), dopo aver studiato in Cina sotto la guida del Maestro Tendo Nyojo (cin. *T'ient'ung Ju-Ching*), tornò in Giappone e fondò la scuola *Soto*.

Entrambe le scuole considerano la meditazione seduta *Zazen*, parte costituente del messaggio di Bodhidharma che parla d'una rivelazione al di fuori delle Scritture, d'una piena libertà di fronte a parole e lettere, e si rivolge direttamente allo spirito dell'uomo.

Nella meditazione il monaco s'identifica con la natura originaria dell'uomo che è la Buddhità, e liberandosi dalle idee intellettuali raggiunge l'Illuminazione.

Nella scuola *Rinzai*, l'allievo medita fissando il pensiero su un quesito, *Koan*, che corrisponde al suo stato spirituale, scelto per lui dal Maestro; mentre nella scuola *Soto*, il discepolo lascia quietamente scorrere i pensieri, poiché l'intera esistenza è un *koan* che si realizza.

Come praticare la meditazione Zen?

Il Maestro Dogen ne dà una spiegazione esaustiva nel suo *Fukanzazengi*, ancor oggi recitato quotidianamente, ogni sera, nei monasteri della linea *Soto*.

Lo riporto qui integralmente, comprensivo delle note, così come viene diffuso dalla scuola *Soto* Italiana del Maestro Taiten Guareschi, poiché non potrei parlare dell'argomento con altrettanta sinteticità ed interesse.

Fukanzazengi: di Dogen Zenji.

“Per la diffusione universale dei principi dello Zazen”

“ La Via è fundamentalmente perfetta: penetra tutto^I.
Come potrà essa dipendere dalla pratica e dalla realizzazione?
Il veicolo del Dharma è libero e svincolato da qualsiasi ostacolo.
In cosa, lo sforzo dell'uomo si rende necessario?
In verità il Grande Corpo^{II} è ben al di là della polvere del mondo^{III}.
Chi potrebbe credere che esista un mezzo per spolverarla?
Non è mai distinto da chiunque, sempre esattamente là dove si è.
A cosa serve qui e là per praticare?

Comunque, se c'è un fossato, per stretto che sia, la Via resta tanto lontana come il cielo dalla terra. Se si manifesta la più piccola preferenza o la più piccola antipatia, lo spirito si perde nella confusione^{IV}. Immaginate una persona che si lusinga di comprendere e che si fa delle illusioni sul proprio risveglio, intravedendo la saggezza che penetra tutte le cose, avvicina la Via, chiarifica l'animo e fa nascere il desiderio di scalare il cielo stesso. Questa persona ha intrapreso l'esplorazione iniziale e limitata delle zone di frontiera, ma essa è ancora insufficiente sulla Via vitale dell'emancipazione assoluta.

^I La Via, Bodhi: risveglio, illuminazione, realtà.

^{II} Il Grande Corpo (Zentai): la totalità delle cose, tali e quali sono la Natura di Buddha (TaThata). Sinonimo di Via e di veicolo del Dharma.

^{III} La polvere del mondo: allusione ai versi di Eno (*Hui Neng*), che ricevette la trasmissione del Dharma da Konin (*Hung Jen*), divenendo 6° Patriarca, avendo risposto con i seguenti versi ad una frase di Jinshu (*Chen Hsiu*), allora primo discepolo di Konin: “*Il corpo non è un albero,*

Lo specchio brillante non risplende in nessun luogo,

Poiché all'inizio nulla è,

Dove potrebbe posarsi la polvere?”

^{IV} Frase del 3° Patriarca Sosan (*Sen-Ts'ang*).

Ho bisogno di parlare del Buddha, che era in possesso della conoscenza innata? Si risente ancora l'influenza dei sei anni che visse seduto nella posizione del Loto in un'immobilità totale.

E Bodhidharma? La trasmissione del sigillo fino ai nostri giorni ha conservato il ricordo dei suoi nove anni di meditazione davanti al muro^V. Poiché era così per i Santi d'altri tempi, come possono gli uomini di oggi dispensarsi dal praticare la Via?

Voi dovete di conseguenza abbandonare una pratica fondata sulla comprensione intellettuale, correndo appresso alle parole e attenendovi alla lettera.

Dovete apprendere il mezzo giro che dirige la vostra luce verso l'interno, per illuminare la vostra vera natura. Il corpo e lo spirito scompariranno da soli ed il vostro volto originale apparirà.

Se volete raggiungere il Risveglio, dovete praticarlo senza tardare.

Per Zazen è necessario un posto silenzioso^{VI}; mangiate e bevete sobriamente; rigettate tutti i legami ed abbandonate ogni occupazione. Non pensate: “*Questo è bene, questo è male.*”. Non dovete prendere posizioni né pro né contro. Fermate tutti i movimenti dello spirito cosciente^{VII}. Non giudicate dai pensieri e dalle prospettive. Non abbiate alcun desiderio di diventare un Buddha.

Zazen non ha nulla a che fare con la posizione seduta o allungata^{VIII}.



Figura 29. Monaci seduti in Zazen, Eihei-ji.

^V Buddha; *Gien* nel testo. *Jetavana*, soprannome dato al Buddha.

^{VI} *Sanzen*, nel testo, ha lo stesso significato di Zazen.

^{VII} Traduzione di *Shin-i-shiki* e di *nen-so-kan*.

^{VIII} Visto che nello Zazen autentico la realizzazione è inseparabile dalla pratica, l'uomo non deve aspirare alla buddhità. L'espressione: “solamente sedersi” – *Shikantaza*, nel senso in cui la impiega Dogen, non è un riferimento ad uno dei quattro modi di essere: posizione eretta, seduta, sdraiata ed il camminare. “*Camminare è lo Zen, essere seduti è lo Zen, parlare o restare silenziosi; muoversi o non muoversi.*” (dallo Shodoka, poema in versi di Yoka Daishi).

La sostanza della pratica della Via del Buddha è al di là di una posizione determinata.

Nel posto in cui avete l'abitudine di sedervi, stendete una stuoia spessa e poneteci sopra un cuscino. Sedetevi nella posizione del loto o del mezzo loto; nella posizione del loto, mettete prima il vostro piede destro sulla coscia sinistra e poi il piede sinistro sulla coscia destra. Nella posizione del mezzo loto accontentatevi di premere il vostro piede sinistro contro la coscia destra. Badate di allentare i vostri abiti e la cintura; sistematevi convenientemente. Mettete allora la mano destra sulla gamba sinistra, girata verso l'alto, e la mano sinistra sulla vostra mano destra: le estremità dei pollici si devono toccare. Sedetevi ben eretti, nella posizione corporea corretta; che non penda né a sinistra né a destra, né avanti, né indietro.

Assicuratevi che le orecchie siano sullo stesso piano delle spalle e che il vostro naso si trovi sulla stessa verticale dell'ombelico.

Mettete la lingua in avanti contro il palato; la bocca è chiusa ed i denti si toccano. Gli occhi devono restare sempre aperti e dovete respirare dolcemente attraverso il naso.

Quando avete assunto la posizione corretta, respirate profondamente una volta, ispirate ed espirate. Inclinate il vostro corpo a destra e a sinistra; immobilizzatevi in una posizione seduta stabile.



Figura 30. Statue di Arahat.

Pensate dal profondo del non-pensiero.

Come si fa a pensare dal profondo del non-pensiero?

Pensando al di là del pensiero e del non-pensiero (*Hishiryo*)^{IX}.

Questo è in sé l'arte essenziale dello Zazen.

^{IX} Un monaco domandò a *Yuen-Shan*: “A cosa pensi quando pratichi Zazen?” *Yuen-Shan* rispose: “Penso dal profondo del non-pensiero.” “Come fai a pensare dal profondo del non-pensiero?”, proseguì il monaco. “Pensando al di là del pensiero e del non-pensiero!” Concluse il Maestro.

Lo Zazen di cui parlo non è una tecnica di meditazione; non è altro che il Dharma di pace e felicità, la pratica-realizzazione di un perfetto risveglio.

Zazen è la manifestazione dell'ultima realtà^X.

Le trappole e le insidie non possono mai raggiungerlo. Una volta che avete scoperto il suo cuore, siete simili al drago che giunge all'acqua ed alla tigre quando entra nella montagna. Perché bisogna sapere che, in quel momento preciso, il vero Dharma si manifesta, e che, dall'inizio, si allontana il rilassamento fisico e mentale e la distrazione^{XI}.

Quando vi alzate, muovetevi dolcemente e senza fretta, in modo calmo e senza indugio. Non alzatevi improvvisamente e bruscamente.

Quando si getta lo sguardo sul passato, ci si accorge che la trascendenza sia dell'illuminazione che della non-illuminazione, e che morire in piedi o seduti è sempre dipeso dal vigore dello Zazen^{XII}. Inoltre, l'apertura all'illuminazione nell'occasione fornita da un dito, da una bandiera, un ago, un mazzuolo, il compimento della realizzazione grazie ad uno scacciamosche, un pugno, un bastone, un grido, tutto ciò non può essere colto interamente dal pensiero dualista dell'uomo^{XIII}. In verità, ciò non può essere conosciuto meglio con l'esercizio dei poteri soprannaturali.

Questo è al di là di ciò che l'uomo vede e sente; non è questo un principio anteriore alla conoscenza ed alle percezioni?

Poco importa essere intelligenti o meno. Non c'è differenza tra lo sciocco e l'avveduto.

Quando si concentra il proprio sforzo in un solo spirito, questo è, in sé, affrontare la Via.

La pratica-realizzazione è pura per natura. Procedere è una questione di quotidianità^{XIV}.

Nell'insieme, questo mondo e gli altri, in India come in Cina, rispettavano il sigillo del Buddha. La particolarità di questa scuola prevede: devozione alla meditazione semplicemente seduta, sedersi immobili con impegno totale.

^X Zazen è pratica nella realizzazione, l'affermazione della realtà ultima ed assoluta al di là di tutte "le reti e le trappole" tese dal pensiero dualista dell'uomo.

^{XI} *Kontin*, nel testo, è lo stato di torpore affievolimento della coscienza prodotto dalla stanchezza morale e fisica. *Sanran*, nel testo, dispersione, agitazione, mancanza di concentrazione fisica e mentale. Questi due ostacoli fanno spesso da impedimento ad una pratica corretta dello Zazen.

^{XII} Si dice che Bodhidharma, il 4°, il 5° ed il 6° Patriarca siano morti seduti in Zazen e che il 3° Patriarca sia morto in piedi sotto un albero.

^{XIII} Allusione ai diversi metodi impiegati dai Maestri per condurre i discepoli all'illuminazione.

^{XIV} Joshu, *Chao-Chen*, domandò al proprio Maestro Mansen, *Nan-Ch'uan*: "Che cos'è la Via?". Il Maestro rispose: "Il vostro spirito di tutti i giorni è la Via." – "Ma, si progredisce o no?" – "Quando sperate di progredire state già deviando."; concluse Mansen. La pratica è nella realizzazione al di là dell'impurezza. Quando l'idea di ricerca si manifesta, ci si allontana dalla Via. "Quotidianità" significa: natura immediata e fondamentale della vita di tutti i giorni, liberamente da ogni dualismo.

Per quanto si dica che ci sono tanti animi quanti uomini, tutti affrontano la Via nello stesso modo: praticando Zazen.

Perché abbandonare il posto che vi è riservato nella vostra casa per errare in terre polverose d'altri regni?^{XV}

Un solo passo falso e voi abbandonate la Via tracciata ben diritta davanti a voi. Avete la fortuna di assumere la forma umana; non perdetevi il vostro tempo.

Portate il vostro contributo all'opera essenziale della Via del Buddha.

Chi accoglierà vano piacere alla fiamma scaturita dalla selce?

Forma e sostanza sono come la rugiada sull'erba; il destino simile ad un lampo, svanisce in un istante.

Vi prego, onorati discepoli dello Zen, da molto tempo abituati a tastare l'elefante nell'oscurità, non temete il vero drago^{XVI}.

Consacrate la vostra energia alla Via che indica l'assoluto in tutta franchezza.

Rispettate l'uomo realizzato che si pone al di là delle azioni degli uomini^{XVII}.

Mettetevi in armonia con l'Illuminazione del Buddha.

Succedete alla dinastia legittima del Satori e dei Patriarchi.

Comportatevi sempre così e sarete come loro.

La vostra camera del tesoro si aprirà e voi ne farete uso come meglio vi sembrerà^{XVIII}.”

Questo testo anche se lo possiamo leggere, è difficile da comprendere appieno anche dopo molti anni di meditazione.

Pure possiamo apprezzare la gentilezza e la poesia del Maestro che desidera far capire agli allievi l'essenza dello Zen.

La meditazione Zen è il cuore e la forma che esprime la Via dell'Illuminazione Buddhista, ed è l'inesauribile fonte ispirativa, sorgente d'energia creativa di tutte le arti giapponesi.

^{XV} Allusione alla parabola del figlio perduto, inclusa nel Sutra del Loto. Un figlio unico abbandonò il padre e se ne andò a vivere lontano. Viveva nella povertà ignorando che il padre stava diventando via via più ricco. Gli anni passarono, il figlio ritornò ed ereditò ciò che gli spettava di diritto.

^{XVI} Allusione alla storia del re che fece esaminare un elefante da un gruppo di ciechi. Le risposte ottenute alla domanda di descriverlo furono varie in ragione della loro esperienza personale limitata (da: *“Digha Nykaya 19 e Nirvana Sutra”*).

Un uomo chiamato *Yeh Xung Tsu* aveva la passione per i draghi e li dipingeva e li scolpiva dappertutto. Un giorno, un drago, venuto a conoscenza di ciò, gli recò visita. Entrò dalla finestra con la testa e *Yeh* fuggì spaventatissimo. Dogen lascia capire che prima che si introducesse il vero Dharma in Giappone, tutti ne avevano un'opinione confusa ed insufficiente e si appassionavano a falsi draghi. Più non si conosceva il vero Dharma e più si pensava di conoscerlo. Ora che il vero Dharma è stato mostrato Dogen chiede che non si dubiti della sua verità.

^{XVII} *Zetsugaku Mui no Hito*, nel testo, espressione che designa per Dogen tutte le persone che praticano Zazen.

^{XVIII} Metafora che designa la Natura del Buddha, la Saggia del Buddha.

“(…) alla base delle attività che accompagnano i processi formativi di alcune arti e che interessano la fruizione estetica delle forme (…), non sta una teoria del vuoto, ma un’esperienza (…) che è ottenibile solo mediante la pratica della meditazione.

Queste considerazioni, che possono apparire scontate e prive di conseguenze, non sono in realtà né l’una né l’altra cosa. (...) affermare che l’esperienza della meditazione è necessaria, sia per produrre, sia per fruire forme e contenuti di un’opera pittorica ad inchiostro o una rappresentazione no, significa (...) limitare moltissimo il numero di coloro che intendono “capire” tali prodotti.” Ed è “assai lontano sia dai canoni formativi che dai codici interpretativi consueti”.

In realtà, “tali forme d’arte sono in se stesse forme d’esercizio meditativo (...).”²⁴.

E’ un’istantanea purificazione della coscienza che permette all’azione, al gesto creativo di manifestarsi da un lato, e dall’altro porta ad una azione quotidiana limpida e libera.

E’ un *Koan*.

Koan (cinese: *Kung-an*); *ko*, significa che non è ammessa una comprensione privata; *an*, indica la coincidenza con i Buddha e i Patriarchi. Letteralmente significa *documento pubblico*, in quanto spesso venivano utilizzati dialoghi tra Maestri e Discepoli di cui era certificato il valore della pratica. Di fatto, nella scuola Rinzai è una pratica quotidiana di relazione tra Maestro e allievo e designa una parola o una frase proposta dal Maestro per spezzare i limiti del pensiero discorsivo ed ottenere un’intuizione della realtà che vada al di là del pensiero dualista.

Molto spesso è un *Koan* l’ultima risposta che un Maestro dà durante un *Mondo*, un intenso dialogo dove l’allievo “è condotto ai limiti estremi delle sue capacità raziocinanti, cioè al punto critico in cui non può far ricorso ad alcuna nozione né ad alcun concetto già acquisiti (...) ed è posto nelle migliori condizioni per conoscere la realtà (...) senza più filtri o schemi.”²⁵

²⁴ Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, Marsilio Editore, Venezia 1992.

²⁵ Ibidem.

La prefazione all'*Hekiganroku*, "La raccolta della roccia blu. Cento casi dello Zen, modello di tutti i Koan" recita:

*"Il vento e la luna illimitati – l'occhio dentro gli occhi,
Il cielo e la terra inesauribili – la luce oltre la luce,
Il salice scuro, il fiore luminoso – diecimila case;
Bussa a qualsiasi porta – c'è chi ti risponderà."*²⁶

Così si vuole sintetizzare la relazione che scaturisce tra Maestro e discepolo, in modo profondamente poetico ci assicura che quando emerge una vera domanda, pure si manifesta una risposta realizzata.

Sebbene la roccia blu qui citata corrisponda al luogo in cui il Maestro Yuan Wu espresse i suoi commenti ai 100 casi; si può capire che la roccia non è più soltanto un'idea dottrinale delle triadi di Buddha, o una forma per indicare la meditazione immobile, ma esprime anche il legame vivo che si crea tra Maestro e discepolo.

Tale profonda relazione si esplicita ancor più in quello che il Maestro Zen Hakuin considerava "il massimo principio del buddhismo e la via essenziale della pratica Zen"²⁷, vale a dire la formulazione dei *Cinque livelli*, detti anche i *Cinque aspetti* o i *Cinque punti di vista*, forse ricollegabili alle cinque direzioni dello spazio, e quindi ai Buddha ad esse corrispondenti, in quanto luoghi da cui guardare la stessa situazione.

La formula trovò la sua espressione classica nelle cinque strofe tramandate da **Tung**-shan Liang-chieh (807-869) e **Ts'ao**-shan Pen-chi (840-901), Padri Fondatori della scuola Soto (cin. **Ts'ao-Tung**).

²⁶ Pi Yen Lu, *La raccolta della Roccia blu. Cento casi dello Zen, modello di tutti i Koan*, traduzione e commento a cura di Thomas e J.C. Cleary, Prefazione di Taizan Maezumi Roshi, vol.I, Ubaldini Editore, Roma 1978, pag.248.

²⁷ Dumolin Heinrich, *Die Geschichte des Zen Buddhismus, Storia del Buddhismo Zen*, traduzione italiana di N.Porreca e M.Pavesi, dispensa a cura dell'Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji..

L'interazione tra *il diritto* (giap. *sho*) e *il curvo* (giap. *hen*), che traducono i termini cinesi: *Li*, il principio assoluto e *Shih*, i fenomeni, è il tema delle strofe che seguono e che contengono l'esplicitazione delle cinque interazioni possibili relative alle diverse circostanze.

Sho, il diritto, corrisponde al principio assoluto, all'uno, all'uguale, al generale, al noumeno, allo scuro, al Signore.

Hen, il curvo, corrisponde ai fenomeni, al relativo, al molteplice, al diverso, al chiaro, al Vassallo.

Ogni poema è indicato anche con un diagramma che riflette l'approfondimento che i Maestri Zen avevano maturato delle radici autentiche del taoismo. Pare che Ts'ao-shan, autore dei versi poetici, abbia anche disegnato i diagrammi.

Questi segni, dimostrano la necessità da parte dei Buddha Patriarchi di adottare anche immagini per esprimere il livello spirituale realizzato che proprio in quanto tale, diviene mezzo opportuno per condurre altri sulla Via dell'Illuminazione.

E' evidente che il significato di realtà di tali versi non può essere colto, ma forse rende qualcosa della ragione profonda che segna la costruzione delle opere d'arte Zen.

GO-I- KENKETSU: Il segreto dei cinque livelli.

1 – *Sho-chu-hen*, Il curvo nel diritto. Il buio entra nella luce.



I fenomeni entrano nel principio assoluto.
Il Vassallo incontra il Signore.

*“Nella notte, prima che la luna risplenda:
Non c’è da meravigliarsi che non si riconoscano!
Celato sussiste il dolore di tempi passati.”*

2 – *Hen-chu-sho*, Il diritto nel curvo. La luce penetra il buio.



Il principio assoluto guarda i fenomeni.
Il Signore vede il Vassallo.

*“L’alba svanisce. Una vecchia guarda nell’antico specchio!
Vede chiaramente il suo viso: non è altrove.
Smetti di confonderti la testa e di riconoscere l’ombra!”*

3 – *Sho-chu-rai*, Venendo dal centro del diritto. Nel mezzo della Luce.



Muovendo dal principio assoluto.
Il Signore esattamente al centro.

*“ In mezzo al nulla c’è un sentiero che conduce via dalla polvere.
Senza offendere la maestà del presente,
Superi l’eloquente di altri tempi che era al di là di ogni lingua.”*

4 – *Hen-chu-shi*, Arrivando al centro del curvo. Completamente buio.



Incontrando i fenomeni.
Il Vassallo così com’è.

*“ Quando due lame s’incontrano non è necessario scansarsi,
Un buono spadaccino è come il Loto nel fuoco.
E’ come se avesse in sé una forza che tocca il cielo.”*

5 – *Ken-chu-to*, Giungendo all’unità. Chiaro e scuro mescolati.



Principio assoluto e fenomeni sono unità.
Signore e Vassallo interdipendenti.

*“ Né essere, nè non-essere: chi è capace di questa unanimità?
Gli uomini desiderano solo sfuggire al comune corso.
Infine Egli torna indietro e dopo tutto sta sulle spine.”**

La realizzazione pratica delle ipotesi filosofiche studiate nei Testi Sacri e nei *Sutra*, messa in risalto nelle espressioni artistiche dei Maestri Zen, esprime l'interdipendenza di tutte le cose ed evidenzia il continuo fluire della realtà mettendo in risalto i vari aspetti; in ogni caso, si manifesta la perfetta unità in completa e reciproca penetrazione e il principio di non ostruzione di cui ho parlato all'inizio del capitolo.

Le realtà dell'*Avatamsaka Sutra*, si svelano nella pratica dei Patriarchi Zen in quanto diretta e continua discendenza di trasmissione di un'unica esperienza, quella di Buddha Shakyamuni.

Figura 31. Shakyamuni scende la montagna, Liang K'ai (Ryokai), XIII sec..



In tutta questa trattazione ho volutamente evitato di parlare esplicitamente dell'esperienza del vuoto e più precisamente del vuoto in quanto forma e reciprocamente della forma in quanto vuoto, *Ku soku ze shiki, shiki soku ze ku*; tema centrale che affronteremo trasversalmente in tutto il lavoro in quanto radice del senso dello spazio.

2 – LO SPAZIO DELLA STORIA: *Lo spazio.*



*“Impiegando fino in fondo la sua energia riesce a catturarlo.
La violenza della natura e il grande vigore
sono difficili da domare completamente.
A volte la sua natura lo spinge fino alle sorgenti più alte
Penetra nel vapore delle nuvole
e scompare nelle gole profonde.”*

IV – Catturare il bue. Dipinto di Shubun, XV sec.. Poema di Kuo-an Shih-yuan, XII sec..

I poemi di Kuo-an non fanno parte dei dipinti, ma vi corrispondono completamente, si potrebbe dire: “*I (...) poemi sono dei dipinti e i (...) dipinti sono dei poemi.*”, Migi Autore, *Le dieci icone del bue*, op. cit..

c) *Lo spazio:*

Il vuoto, il Mu; vastità non santità, relazioni tra corpo e natura, il giardino.

L'imperatore Wu del Liang chiese al grande Maestro Bodhidharma:

“ Qual è il significato supremo delle Sante Verità? ”

Bodhidharma disse: “ Vuote, senza santità. ”

Un monaco chiese a Chao-chou:

“ Anche un cane possiede la Buddha-natura? ”

Chao-chou rispose: “ *Wu.* ” (giapp. *Mu*).

Questi due *Koan* corrispondono rispettivamente, al primo caso riportato nell'*Hekiganroku* ed al primo esempio narrato nel *Mumonkan*, le due raccolte più importanti di dialoghi Zen.

Nel primo caso, ad una domanda di tipo dottrinale, il Venerabile Bodhidharma risponde negando il senso di ricerca dell'intellocutore:

“*Vuote, senza santità*” – alcuni Maestri traducono anche:

“*Vastità, non santità*”.

Nel secondo caso Chao-chou tuona: *Wu!* Il significato è quello di un negare assoluto, che va compreso nell'istante in cui è formulato.

“L'autentico nulla dello Zen è tutto perché è un principio psicologico che permea l'io. Ogni nostra sensazione e conoscenza si trova nell'io che è assoluta illusione, ovvero nulla. In questo senso tutto, davvero tutto, è nulla. Se pensiamo per un attimo di annullare l'io della nostra persona ci accorgiamo che spariscono anche le sensazioni e con loro l'intero mondo. La scoperta del buddhismo è talmente dirompente da costituire una novità anche per gli orientali.”¹

¹ Martorella Cristiano, *Mu, il nulla indicibile*, articolo presente nel sito www.nipponico.com, 16 maggio 2002.

I Maestri Zen continuano a tentare di permettere ai discepoli di attraversare la “ Porta senza porta” - (*Mumonkan*, appunto), della comprensione al dilà dei testi e delle scritture; di raggiungere la realtà viva dell’esperienza spirituale.

*“Quando i sentimenti di giudizio della coscienza intellettuale terminano, solo allora potete vedere fino in fondo. E quando vedrete, allora, come nei tempi antichi, il cielo è cielo, la terra è la terra, le montagne sono montagne, i fiumi sono fiumi.”*².

*“Di fatto il pensiero orientale (...) del buddhismo chan e zen, mostra una radicata e costante diffidenza nei confronti delle pretese avanzate dall’impulso a fare teorie, e manifesta invece un’altrettanto radicata e costante predilezione per tutti quei modi e tutte quelle circostanze in grado di produrre un rapporto diretto con l’esperienza, privo di mediazioni intellettuali e culturali.”*³.

Liberarsi della coscienza intellettuale significa immergersi nel fluire, senza soggetto e senza desiderio d’ottenere, accettare le circostanze nella loro inarrestabile impermanenza, esprimere la realtà non della propria visione soggettiva, ma riconoscersi in una realtà più ampia il cui soggetto non è più la persona limitata alla sua fisicità, ma un grande corpo, *Buddha-Natura*, vale a dire, l’intero paesaggio, o meglio, lo spirito stesso del paesaggio nella sua interezza.

*“(...) la vera impermanenza di erba e alberi, di un boschetto e di una foresta è Buddha-Natura. L’impermanenza stessa di uomini e cose, di corpo e mente, è Buddha-Natura. Nazioni e paesi, montagne e fiumi, sono impermanenti perché sono Buddha-Natura. L’illuminazione suprema e completa, poiché è Buddha-Natura, è impermanente. Il grande Nirvana poiché è impermanente, è Buddha-Natura.”*⁴.

Ma, la realtà dell’impermanenza non deve far pensare ad una sequenzialità temporale, anzi esprime propriamente l’intera eternità dell’istante e la compresenza di passato e futuro nel *momento attuale*.

² *Raccolta della Roccia Blu*, op. cit., pag.81/82.

³ Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del Vuoto*, op. cit., pag.XII.

⁴ Dogen Zenji, *Shobogenzo Bussho*, traduzione inglese di N.Waddel e A.Masao, su *The Eastern Buddhist* 1975/1976.

Il *Mu*, la negazione al di là della negazione, il vuoto in quanto vastità è l'esperienza che porta al giardino Zen, che da esso muove per condurre alla conoscenza della verità spirituale dello Zen: la forte e continua necessità di continuare in una pratica di apertura ed ascolto che permette il rivelarsi della realtà in quanto presenza, in quanto concreto riconoscimento della *Buddha-Natura*.



Figura 32. *Tsukubai*, giardino nord di Ryoan-ji; vasca dell'acqua per la purificazione prima della Cerimonia del Tè. L'iscrizione recita: “*Imparare ad essere felici.*”

In un articolo del 1988, Tadao Ando si esprime circa *Architecture and Body*, e parla di “*Shintai* e spazio”: vorrei guardare almeno parte di tale articolo alla luce del pensiero Buddhista:

“L’Architettura (...) dà forma al mondo configurando luoghi, topoi, ciascuno in rapporto a un insieme fatto di storia, cultura, clima, topografia, vita urbana. “Luogo” non significa uno spazio assoluto e universale, quanto piuttosto di uno spazio dotato di una finalità e di un’eterogenea densità che derivano dalla relazione con quanto vorrei definire col termine shintai. Shintai viene usualmente tradotto con l’espressione “corpo”, ma vorrei conservarne ora il significato che non distingue tra “mente” e “corpo”, e che rimanda ad un’esperienza del mondo e ad una conoscenza del sé.

Shintai, così concepito è simultaneamente il luogo e il mezzo per raggiungere la comprensione del mondo: è lo stesso termine usato nello shintoismo per designare il luogo in cui scendono i Kami: go-shintai.

(...) l’uomo non è un essere nel quale la vita della carne e dello spirito si realizzano separatamente, ma un’entità che agisce nel mondo. Il “qui ed ora” in cui questa realtà composita opera è all’inizio un dato che solo successivamente si configura come un “dove”.”.⁵

Il “qui ed ora” in cui *shintai*, mente-corpo agisce, forse fa riferimento al tempo così come viene concepito da Dogen, nel capitolo *Uji* dello *Shobogenzo* (“L’Occhio del Tesoro della Vera Legge”), in cui il Maestro spiega il significato del tempo in quanto istante presente e l’istante presente in quanto eternità: *“L’insieme delle cose che si riflettono nella soggettività dell’io può essere qualificato come universale, cosmico. Ogni individuo nel cosmo, ha il proprio posto nel tempo. Nessun fenomeno costituisce un ostacolo per gli altri ed anche le diverse durate non sono di reciproco impedimento. (...) L’essere-tempo (giap.Uji) sta sulla cima più elevata e giace nel fondo più profondo dell’oceano. L’essere-tempo è il profilo dei demoni e quello dei Buddha (...), l’essere-tempo è la terra, l’essere-tempo è il cielo. Il tempo è l’esistenza. L’esistenza è tempo. E’ la luminosa natura di ogni istante; è l’attimo di ogni giorno nel presente.”.*⁶

⁵ Tadao Ando, *Le opere, gli scritti, la critica*, op. cit., pag.453.

⁶ Taisen Deshimaru, *Breve storia dello Zen Soto*, dispensa Serie Bianca n°26, a cura dell’Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji.

E il Maestro Deshimaru nei suoi commenti al capitolo *Uji*:

*“ (...) è necessario darsi corpo ed anima all’istante presente (...) Poiché il tempo diviene tempo totalmente puro, la creatività fondamentale della coscienza umana, della vita e della luce vi si manifestano in un’unità immaginativa e creatrice che comprende il passato, il presente e il futuro.”*⁷

La realtà si compie *qui ed ora* in una sintesi senza inizio né fine.

La qualità concreta del “*qui ed ora*” solo più tardi si configura come un “*dove*” – dall’esperienza diretta meditativa, di ascolto del luogo in quanto essere-tempo si passa a *shintai*, al corpo-mente, ed alla sua relazione con esso.

“Attraverso la percezione di questa distanza, o meglio: vivendo questa lontananza, - tra l’istante presente inteso integralmente e shintai, mente-corpo concentrati - si ha la percezione dello spazio che ci circonda e dei suoi significati e valori. In tal modo si manifesta l’interdipendenza tra il mondo percepito dai sensi e la condizione del corpo, e il mondo cui il corpo da forma diviene uno spazio vissuto e vivo.

*Il corpo “articola” il mondo, ma al medesimo tempo ne viene a sua volta “articolato”. Ad esempio: allorchè percepisco il calcestrutto come qualcosa di freddo e duro, nello stesso tempo sento il corpo come qualcosa di soffice e caldo ed è in una relazione generale di questo tipo con il mondo che il corpo acquista il significato indicato dal termine shintai.”*⁸

L’interdipendenza dei fenomeni da vita al luogo; e proprio in virtù delle proprie specifiche caratteristiche le cose acquistano senso e sono riconosciute in quanto tali da *shintai*.

“Allorchè ci si trova in un luogo vuoto si può a volte udire la voce della terra che invoca una costruzione, una condizione questa, che trova espressione nell’antico concetto antropomorfo di genius loci.

⁷ Ibidem.

⁸ Tadao Ando, *Le opere, gli scritti, la critica*, op. cit., pag.453.

Ma questa voce può essere intesa soltanto da shintai e non è interpretabile unicamente per mezzo del ragionamento. (...) il senso dello spazio non è il risultato di una visione unica e fissa, ma di una osservazione compiuta da diversi punti di vista seguendo i movimenti di shintai. Ma non solo questo movimento, bensì anche quelli di fattori naturali come la luce, la pioggia o il vento possono intervenire a variare le condizioni in cui si compie l'osservazione. (...) incorporando la natura (...) ho tentato di dare forma a spazi complessi, ove il movimento offre diverse mutevoli prospettive che shintai ricomponne come ordine (...)”⁹.

La dinamica di tempo e condizioni, e un'osservazione fatta attraverso diversi punti di vista, ricomposta in quanto ordine da *shintai*, unità di corpo-mente è certo una logica d'azione che ci porta indietro nel tempo e che attualizza il pensiero della tradizione così come lo abbiamo conosciuto; il suo sostegno è non-sostegno, *Mu*, vuoto indicibile, come descriverlo?

Figura 33. Sabbia rastrellata con onde.



Nel Buddhismo si ricorre alla metafora dell'onda.

“Un'onda non cade nell'acqua dall'esterno, ma proviene dall'acqua senza separarsene. Scompare e torna all'acqua da cui ha tratto origine e non lascia nell'acqua la minima traccia di sé. Come onda si solleva dall'acqua e torna all'acqua. Come acqua è il movimento dell'acqua. Come onda l'acqua sorge e tramonta, e come acqua non sorge e non tramonta. Così l'acqua forma mille e diecimila onde e tuttavia resta in sé costante e immutata.”¹⁰

Così sono le preziose onde di sabbia dei giardini di pietra.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Martorella Cristiano, *Mu, il nulla indicibile, op.cit.*

c.1 - MA:

Il concetto di spazio: soglia, spazio- tempo, intervallo, vuoto, ritmo, respiro; Kin-hin, solo camminare; come si manifesta il Ma.



Il carattere che identifica la parola spazio è d'origine cinese, ma in Giappone acquista maggiore intensità. Letteralmente è rappresentata una porta attraversata dal simbolo che esprime la parola: giorno, sole. L'idea della soglia, dell'attraversamento, del limite valicabile, è già presente nel carattere stesso nel suo complesso.

Dunque, l'immagine primaria di spazio, per un giapponese, consiste nella luce del sole che attraversa una porta.

Ma, nel linguaggio corrente, traduce:

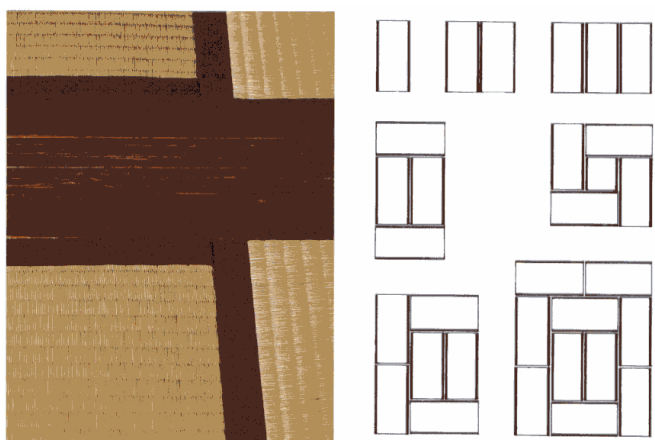
- Intervallo tra due cose.
- Unità di misura tradizionale.
- La stanza di una casa
- Intervallo nella musica e nella danza.
- Un tempo di silenzio nella dizione.
- Il tempo di quanto è opportuno o inopportuno.
- Il modo buono o cattivo del presentarsi di una cosa.

Lo spazio inizia con l'affacciarsi, con il guardare attraverso una soglia, e precisamente l'affacciarsi del sole dentro una stanza della casa definita in un tempo (la luce del sole cambia attraverso il tempo della giornata); in inglese viene anche tradotto con il termine *timing*.

A causa dei vari significati, come spesso accade nella lingua giapponese, l'espressione acquisisce significato dal modo e dalla circostanza in cui viene utilizzato; ciò che è importante sottolineare è che in esso vengono associati spazio e tempo in quanto *modi dell'attraversamento*.

In quanto unità di misura corrisponde ad un ritmo, ad una modularità, come può essere la disposizione dei *tatami* in una casa tradizionale.

Fig. 34 . Tatami.

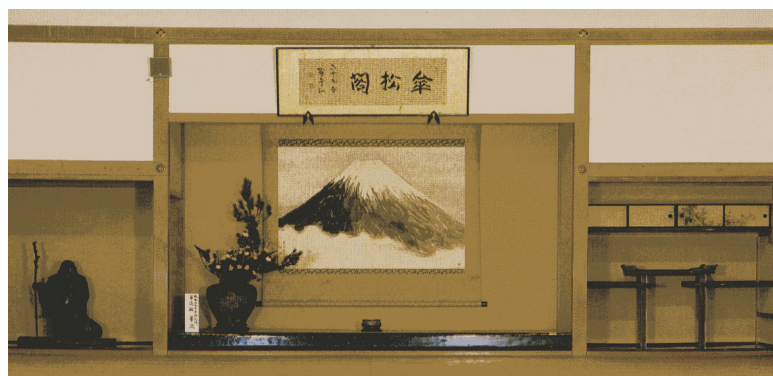


In quanto intervallo presuppone uno spazio intermedio e precisamente, un vuoto: sia nella danza, che nella musica, come nel respiro di un discorso, *Ma* è lo spazio che rende o che toglie significato all'espressione.

In architettura, in quanto intervallo, pausa, *Ma* si manifesta nei luoghi di passaggio, in spazi privi di funzionalità, a volte nascosti o che tendono a sorprenderci perché così articolati in una situazione in cui non ci è permesso soffermarci a contemplarli; oppure sono spazi da contemplare, vuoti di assoluta semplicità su cui soffermarsi per riflettere o meditare: i giardini sono *Ma*.

In quanto modo di esprimersi del *sole attraverso la porta*, illumina la bellezza o volgarità di uno spazio: nella casa giapponese tradizionale il *tokono-ma*, è il luogo principale in cui il padrone di casa esprime le sue caratteristiche di gusto e la sua sensibilità: è il luogo dove vengono esposte opere d'arte, sculture, pitture, poesie, fiori, *bonsai* in un particolare momento di rigoglio, o *suiseki*, pietre di pregio.

**Figura 35.
Tokonoma,
Eihei-ji.**



“L’idea di pausa, intervallo introduce comunque l’idea del ritmo che nasce dal cambiamento nel flusso, in un flusso d’eventi per natura irregolare. Ma, dice della maniera di presentarsi dell’irregolarità delle cose. Possiamo sintetizzare affermando che Ma è il prodotto della combinazione di un vuoto (sia esso una zona bianca di sfondo, un silenzio od un arresto) con uno sfasamento, la cui funzione è quella di arricchire il vuoto.”¹¹.

La forma meditativa di *Kin-hin*, educa alla comprensione del *Ma*, ed è la radice di ogni attività: colui che pratica *Zazen* e che attraverso la meditazione seduta fa l’esperienza della concentrazione nell’immobilità, poi, praticando *Kin-hin* porta tale coscienza nel mondo.

Kin-hin è l’integrazione del movimento al respiro della coscienza immobile, è l’intervallo spazio-tempo del *Ma* così come può essere conosciuto da *shintai*, corpo-mente: in ogni passo concentrato esiste l’inizio e la fine del movimento, è un continuo sguardo all’origine dell’azione e nel suo *continuum* è l’esperienza della misura dello spazio, *Ma*, appunto.

Figura 36. Monaci che cantano Sutra in processione, Eihei-ji.



¹¹ Barbieri Matteo, Bergaglia Massimo, *L’architettura del conflitto – una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen Fudenji*, op. cit., pag.135.

*“Benchè i piedi dell’uomo non occupino che un piccolo spazio sulla terra,
è grazie a tutto lo spazio che non occupano
che l’uomo può camminare sulla terra immensa.”*
Zhuang-zi.

Arata Isozaki, nel 1978 presenta al Festival d’Automne, a Parigi, una mostra intitolata: “*Ma= tempo-spazio giapponese*”.

“Il concetto di Ma per noi giapponesi non richiede spiegazioni: permea le nostre vite, l’arte e le nostre sensazioni. (...) Tentai di spiegare al pubblico occidentale, adottandone la logica, il concetto d’intervallo, creando una linea obliqua che si definiva attraverso gli oggetti, i suoni le azioni che costituivano la mostra. Come se fossero state immerse in un solvente, le concezioni tipicamente giapponesi si dissolvevano in questo contesto espositivo, quasi che il sovrapporsi di qualche cosa d’occidentale creasse automaticamente una frattura e de-strutturasse la percezione di quanto caratteristico della nostra cultura.”¹².

Il fatto è che *Ma* non può sostenere la logica dell’accumulo, non possono venire espressi più *Ma* in uno stesso luogo, in *Ma* c’è anche l’esperienza della particolarità ed insieme dell’unità dell’esperienza di spazio-tempo.



Figura
37. Tazza per la Cerimonia
del Tè, di tipo Oribe.

¹² Isozaki Arata, *Opere e progetti*, Electa, Milano 1997. Pag.230.

Arata Isozaki ci fornisce una sorta di classificazione per esprimere le diverse sfumature del *Ma*:¹³

- *Michiyuki*: letteralmente: “ Un cammino lungo la Via”.
Ma organizza i processi del movimento da un posto all’altro.

Il respiro ed il muoversi delle persone forma lo spazio.



La disposizione delle pietre lungo un camminamento, l’intervallo tra di esse, determina il ritmo del respiro che naturalmente seguirà la persona che lo attraverserà.

Nei grandi giardini per il passeggio il percorso principale è segnato da punti di vista in cui fermarsi e godere del panorama.

Nel teatro *Kabuki* è la forma di una scena canonica: è il cammino che due personaggi nel ruolo di viaggiatori fanno: la distanza viene concepita come *flusso temporale*, percepito attraverso le esperienze dei due personaggi.

Figura 38. Pietre di passo, Katsura.

*“Ogni pietra corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in tutti i dettagli, come un quadro; il giardino è stato predisposto in modo che di passo in passo lo sguardo incontri prospettive diverse, un’armonia diversa nelle distanze che separano il cespuglio, la lampada, l’acero, il ponte ricurvo, il ruscello. Lungo il percorso lo scenario cambia completamente molte volte, dal fogliame fitto alla radura cosparsa di rocce, dal laghetto con la cascata al laghetto d’acque morte; e ogni scenario, a sua volta, si scompone negli scorci che prendono forma appena ci si sposta: il giardino si moltiplica in innumerevoli giardini.”*¹⁴

¹³ Isozaki Arata, *Ma. Japanese Time Space*, in *The Japan Architect*, febbraio 1979, n°262.

¹⁴ Calvino Italo, *Collezioni di sabbia*, Oscar Mondadori, Milano, 1994.

- *Suki*: letteralmente: “distanza tra due punti”.
Ma è l’unità strutturale di uno spazio abitabile: una stanza.

Alle origini, erano i ricoveri per i contadini; poi divenne il termine che identificava la stanza per la Cerimonia del Tè, aggiunta in molte abitazioni a partire dalla fine del XVI secolo.

Concepita sul modello dell’umile capanna contadina (*sukiya*, appunto): come luogo appartato in cui abbandonare le preoccupazioni del mondo.

In essa, avevano dimora collezioni di oggetti provenienti da più parti, che, come citazioni in un discorso, erano sistemati secondo i gesti utilizzati nella Cerimonia dai Maestri del Tè, per esprimere il tempo e il carattere dell’ospite, nel *tokonoma*.

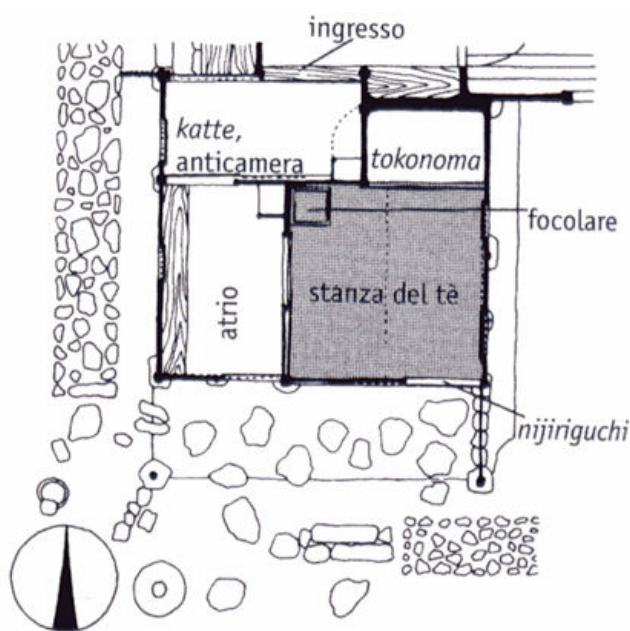


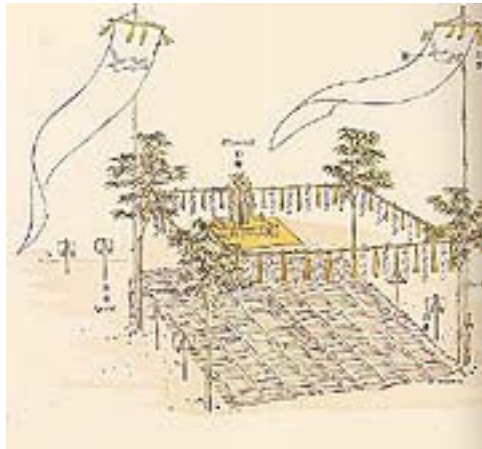
Figura 39. Pianta della casa del Tè Tei-an (1582), Myokian-ji-Yamazaki.

- *Yami*:
Ma è assoluta oscurità.

Nel teatro *No* e *Kabuki* gli attori provengono dall’oscurità. Essi sono considerati la rappresentazione dei *Kami* che giungono dall’oscurità.

I *Kami* si muovono nel buio: per esempio, durante alcune feste popolari nel buio della notte, un palanchino, in cui è custodito lo spirito della divinità sotto forma di specchio, viene portato di villaggio in villaggio, accompagnato da una processione di torce.

- *Himorogi*:
Ma è il luogo in cui discendono i Kami.



E' lo spazio rettangolare, vuoto, delimitato da quattro pilastri lungo i quali si tende la corda sacra che delimita il recinto.

Le pietre che si trovavano nella zona saranno l'ipotesi iniziale dei giardini *kare-san-sui*.

Figura 40. *Himorogi*.

- *Hashi*: letteralmente: “ponte”.
Ma divide il mondo.



Figura 41. Ponte, Ginkaku-ji.

Il significato della parola *hashi* primariamente esprime l'idea di limite; implica l'idea di un mondo diverso dall'altra parte.

Elemento di grande importanza nei giardini, spesso divideva il Paradiso d'Amida dal mondo degli uomini.

Hashi implica una diversità, e una distanza tra due cose differenti: in questa consapevolezza forse esprime l'idea del collegare.

C'è un'omofonia tra le parole: *hashi*, ponte e *hashi*, bastoncini in quanto posate per il cibo, ciò potrebbe essere interpretato come un *Ma* fra il pieno del cibo e il vuoto della bocca.

- *Utsurohi*:

Ma indica l'istante in cui la divinità riempie il vuoto.

E' il momento di passaggio nei cicli naturali. In architettura forse si può identificare con gli scorrevoli *soji*, che mettono in contatto con le variazioni di luce.

E' il moto del mutamento, la comprensione della transitorietà, l'evanescenza delle cose, la vita del fiore che si coglie nel suo appassire, le ombre che si allungano sull'acqua, la luce che sfiora la finestra, l'incanto di uno scorcio: per un istante una coincidenza tra mondo reale e mondo interiormente immaginato.

Il cortile è coperto
di aghi di pino.
Non vola un granello
di polvere.
Il mio spirito è quieto.
Sen no Rikyu (1521-1591)

- *Sabi*:

Ma è un segnale dell'effimero.

Le cose acquisiscono con il passare del tempo, il fascino della desolazione, il colore mescolato dell'usura: è la coscienza della transitorietà.

Gli oggetti svaniscono gradualmente, si deteriorano: è il gusto dell'impermanenza, o la capacità di considerarne la bellezza.

c.2 – EN:

Il senso del limite; spazio-tempo in quanto transizione; il valore del termine intermedio; En-gawa, la veranda.

Il termine *en*, deriva dal cinese *yuan* ed è associato all'idea di margine, bordo, limite; ma significa anche: collegamento, legame, relazione, comunicazione, unione, vincolo, destino, matrimonio, affinità.

Nella morale buddhista è il termine usato per spiegare la legge del *karma*, e rappresenta il ponte che collega la causa e l'effetto nella catena delle azioni umane.

Nelle relazioni sociali si riferisce al senso di legame, di vincolo che si stabilisce tra individui.

In architettura si riferisce ai luoghi di transizione, di collegamento tra interno ed esterno, tra l'abitazione e il giardino.

E' un termine mediatore che esprime affinità contestuali: non è il giardino, ma ne implica la presenza, non è l'interno dell'abitazione, ma ne comprende le caratteristiche; è un terzo termine che rappresenta la transizione tra l'uno e l'altro.



Figura 42. En-gawa, Koho-an, Daitoku-ji, K. Enshu.

“La casa giapponese con la piattaforma che la circonda su uno o più lati, con il vestibolo a livello del suolo o con le gronde sporgenti, assicura delle zone intermedie tra interno ed esterno. A queste zone della casa si lega più strettamente la nozione di en, termine i cui impieghi molto diversi tra loro e il cui frequente uso rivelano l’importanza che la società giapponese accorda a tutti i campi alla mediazione ed al terzo termine simbolico che ne rappresenta l’agente.”¹⁵

Il bosco sacro tramite tra le divinità e la città.

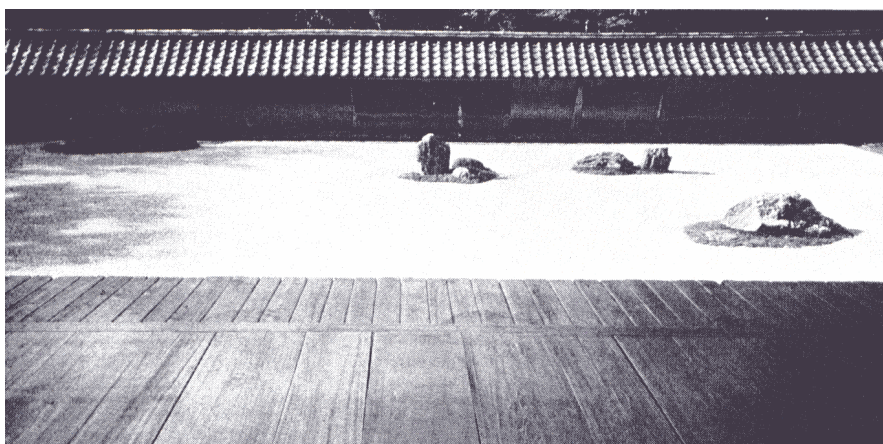


Figura 43. Ryoan-ji, visione dalla veranda.

En-gawa, la veranda collegamento tra la casa (la cultura) e il giardino (la natura): non è né dentro, né fuori, ma contiene i due termini d’ogni coppia.

“L’incompletezza implica il simbolismo, ed esso si realizza con l’en. La casa non sarà realmente abitabile, fino a quando non sarà messa in relazione alla natura dell’en-gawa; reciprocamente il giardino non ha senso, se non nella sua complementarità con la casa.”¹⁶

En è il luogo in cui si esprime la metafora dei due domini: quella zona di luce ed ombra che rende fruibile ed esalta le caratteristiche del giardino.

¹⁵ Barbieri Matteo, Bergaglia Massimo, *L’architettura del conflitto – una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen Fudenji*, op. cit., pag.152.

¹⁶ Ibidem.

c.3 – OKU:

Il luogo segreto, l'oscurità di ciò che è profondo.

“La nozione di oku, (...), sta ad indicare, secondo il dizionario Kojien, un “luogo situato profondamente nell'interno delle cose”, lontano dal loro aspetto esterno. Da ciò seguono una serie d'accezioni: quello che è segreto, difficile da conoscere, l'arcano, il profondo del cuore, o ancora l'estremità posteriore delle cose, ciò che viene alla fine o comunque dopo, il recesso, l'avvenire. Ad un'altra scala il termine designa il nord dell'isola di Honshu, paese del fondo, terra di confine situata alla fine degli itinerari.”¹⁷

Riferendosi all'architettura, il termine si riferisce alla complessità dei percorsi e alla struttura labirintica di molti edifici, come per esempio i Ryokan (alberghi tradizionali), in cui si sono moltiplicati i tragitti per dare l'impressione al visitatore di trovarsi in un luogo isolato, lontano dalle preoccupazioni del mondo.

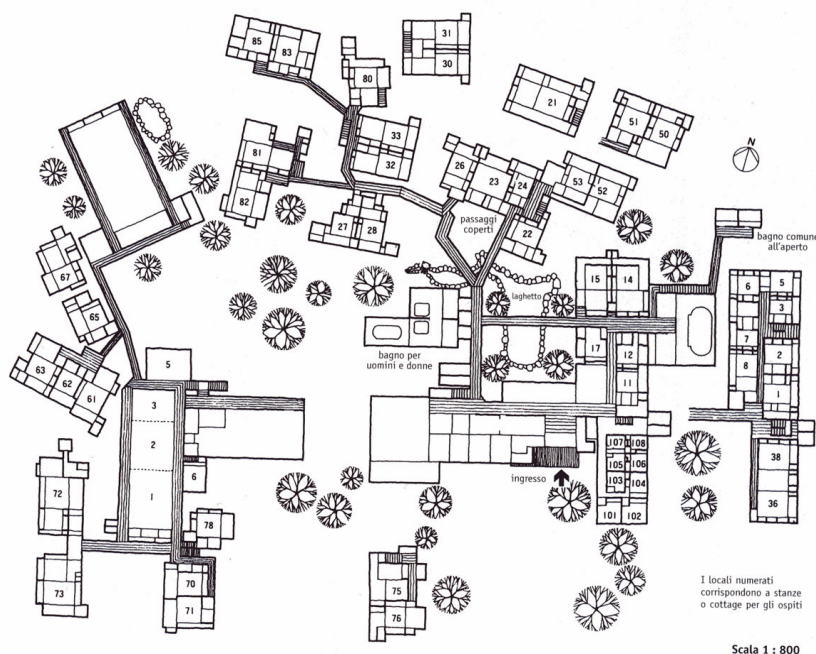


Figura 44. Pianta di Hanaya, Ryokan nei pressi di Ueda.

¹⁷ Barbieri Matteo, Bergaglia Massimo, *L'architettura del conflitto – una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen Fudenji*, op. cit., pag.153.

Oku è il luogo della profondità. “Potrebbe essere definito come punto di fuga dell’invisibile, il quale può essere raggiunto solo dopo un percorso – non importa se breve o lungo – progettato e realizzato per nascondere o, perlomeno, lasciarlo solo intravedere.”¹⁸.

E’ il luogo più appartato del giardino, dove si colloca *sukiya*, la capanna in cui avrà luogo la Cerimonia del Tè.

Oku-za-shiki, è il salotto privato del capofamiglia, il salotto posteriore, frequentato soltanto da ospiti scelti - nei Monasteri Zen, corrisponde ad *Hoyo*, le stanze dell’Abate, che si trovano dietro l’*Hatto*, la Sala del Dharma.

Proprio qui, affacciati a queste stanze si trovano i più importanti giardini *kare-sansui*.

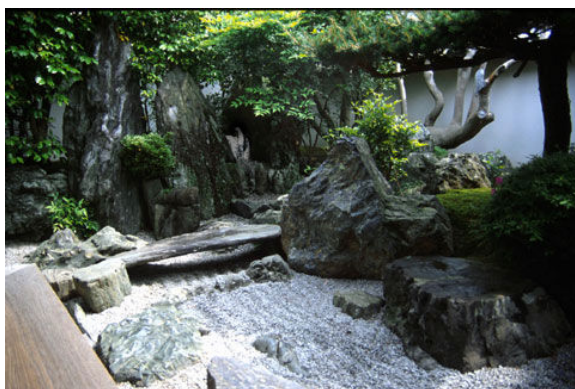


Figura 45. Daisen-in, visione di Horai.

Oku, è “quel mondo d’ombra, che è il gran dono dei boschi.”¹⁹; che nasconde, per mostrare più intensamente; e ci spiega ancora qualcosa del cuore segreto dei giardini Zen.

“Un tempio vicino a Osaka aveva una vista meravigliosa sul mare. Rikyu fece piantare due siepi che nascondevano completamente il paesaggio, e vicino ad esse fece collocare una vaschetta di pietra. Solo quando un visitatore si chinava sulla vaschetta per prendere l’acqua nel cavo delle mani, il suo sguardo incontrava lo spiraglio obliquo tra le due siepi, e gli si apriva la vista del mare sconfinato. (...) vedendo la propria immagine rimpicciolita in quel limitato specchio d’acqua, l’uomo considerava la propria pochezza; poi, appena sollevava il viso per bere dalla mano, lo coglieva il bagliore dell’immensità marina (...).”²⁰

Italo Calvino, ne parla così: quale luogo di riflessione e disvelamento.

¹⁸ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag.70.

¹⁹ Tanizaki Junichiro, *Libro d’ombra*, Bompiani, Milano, 2000.

²⁰ Calvino Italo, *Collezioni di sabbia*, op. cit., pag. 190.

2 – LO SPAZIO DELLA STORIA: *Le epoche.*



*“Frusta e corda non si separano mai da lui
Per paura che possa perdersi nel mondo della polvere.
Se ne prende cura dirigendolo con la mano,
e lo rende perfettamente docile.
Senza briglie né legami, giunge a seguirlo spontaneamente.”*

d) *Le epoche:*

La transitorietà, Mujo, espressa negli elementi del giardino; evoluzione della forma.

Il senso della transitorietà della vita, e dell'impermanenza dei fenomeni, propria del Buddhismo e dello Shintoismo, si amplifica nei giardini e si manifesta in un'attenta riflessione sul tempo atmosferico e sulle stagioni: il giardino deve esprimere in ogni stagione la profondità della relazione tra uomo e natura, e deve partecipare della propria bellezza particolare in ogni tempo: questo significa dare importanza ad ogni singolo elemento, in quanto espressione d'eternità e perfezione d'ogni singolo istante.

Da un lato, in primavera, la fioritura dei ciliegi, ancor oggi considerati sacri, che coincide con il primo raccolto di riso, ed è il simbolo della caducità e della vitalità dell'uomo e della natura; è festa di fertilità e rinnovamento ed insieme momento di riflessione sulla transitorietà e l'inevitabile decadenza d'ogni cosa che proprio per questo deve essere apprezzata appieno.

“L'ineguagliabile ed effimera bellezza della fioritura sui rami rosati e spogli provoca una sorta d'ebbrezza dei sensi, (...) allegoria della vita: “Viviamo solo per l'attimo in cui possiamo ammirare lo splendore della luce lunare, della neve, dei fiori di ciliegio e delle brillanti foglie d'acero. (...) godiamo del giorno, senza lasciarci disincantare dalla miseria che ci fissa dritto negli occhi.”.”¹.

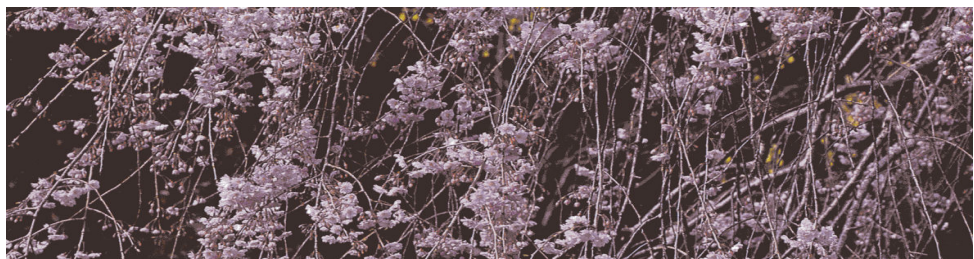


Figura 46. I ciliegi di Yoshino.

¹ Fahr-Becker Gabriele, *Ryokan. L'arte dell'ospitalità nel Giappone tradizionale*, Konemann, edizione italiana Buysschaert&Malerba, Milano 2001, pag.335.

In autunno, le splendide chiome degli aceri dominano il paesaggio e sono la rappresentazione della distruzione e della creazione: *“Il rosso è legato al calore, al ciclo della vita, all’esperienza delle alte temperature e al fenomeno naturale che si ripete ogni giorno quando il sole caldo tramonta; come l’autunno questo colore è simbolo dello splendore, ma anche della morte temporanea.”*²

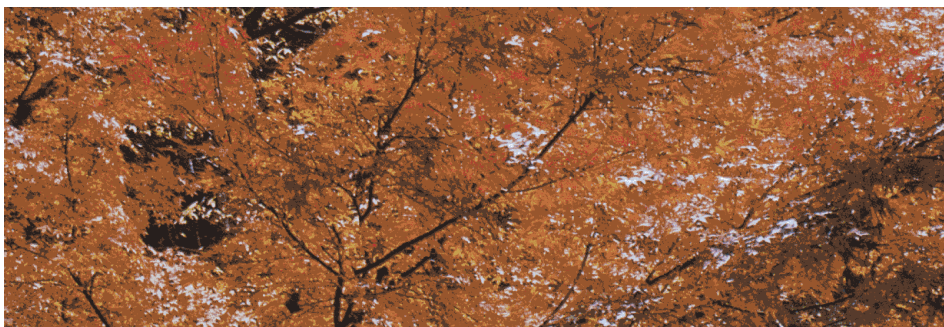


Figura 47. Aceri.

Poi ancora, all’inizio dell’estate, la fioritura dell’azalea, *tsutsuji*, coltivata in straordinarie varietà per sfumature, colori e forme: anch’essa ricorda fuggevolezza e ricchezza dell’estate della vita.



Figura 48. Azalee.

Dall’altro lato, invece l’amore per il pino che simboleggia la durata e la forza; e rappresenta spesso un complemento alle pietre per la sua caratteristica di crescere anche su terreno roccioso.

“I pini sono elementi imprescindibili dei giardini nipponici. Nella tarda primavera il giardiniere ne assesta la struttura, eliminando i polloni imperfetti per lasciare a quelli più forti e all’albero stesso lo spazio sufficiente per disporsi al meglio.

² Ibidem.

Sono necessari cinque o sei anni perché i giovani rami assumano una forma aggraziata. Durante le prime fasi di vita dell'albero se ne può determinare artificialmente l'aspetto desiderato tramite l'impiego di filo di ferro e lacci. La 'barca a vela' di Kinkaku-ji a Kyoto è un notevole esempio di questa pratica: soltanto dopo più di cento anni d'attente cure si è arrivati alla forma definitiva.”³.



Figura 49. Pino.

Fondamentale ancora, l'acqua: elemento simbolico di purificazione e dello scorrere del tempo a cui, per tradizione viene conferito un valore terapeutico: *“esistono più di mille sorgenti di acqua calda e più di cento di acqua fredda (...) Lo spettro di classificazione è molto ampio: esistono sorgenti fredde, termali, ricche di anidride carbonica, alcaline, saline, amare, ferrose, vetroliche e sulfuree.”*⁴ e la pietra o la roccia allo stato naturale, in quanto legame eterno dell'uomo con la Natura dell'esistenza, che sembra rappresentare la materia più vicina all'energia cosmica pura; ritenuta capace di catalizzare energia e riemanarla, esercitando benefici influssi intorno; simbolo di longevità ed anche della storia primordiale del mondo, poiché reca impressa nelle sue venature, la memoria di flussi ed eventi tellurici del passato più remoto.

Ultimo elemento da ricordare, il bambù, anch'esso coltivato in tantissime varietà, con cui si costruiscono cancelli e recinzioni con un'infinità di tecniche e stili.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

Sulle magnifiche *chance* costruttive del bambù si è scritto molto, ed è certamente un materiale che viene ora rivalutato per le sue qualità di resistenza.

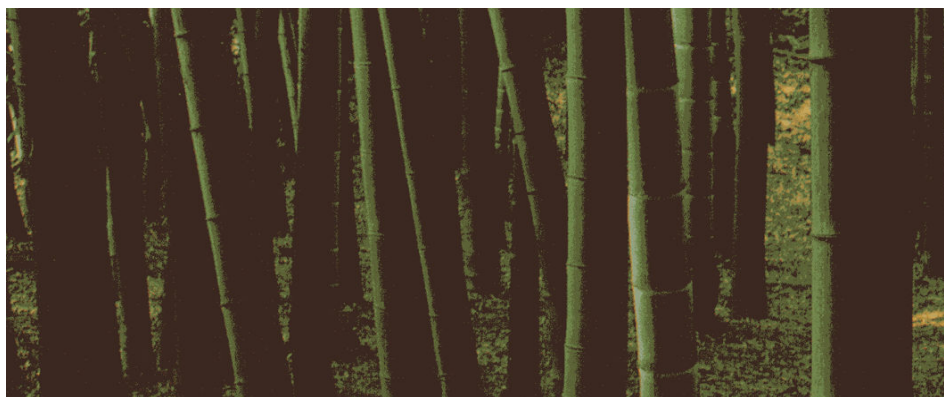


Figura 50. Bambù, Hokoku-ji.

Nel giardino, oltre ad essere elemento decorativo, per la fantasia degli intrecci, a volte è usato come sostegno o tettoia, per esempio nelle case da tè, o anche propriamente come essenza arborea per il suo valore simbolico di flessibilità e durata, ed anche in quanto cibo, molto utilizzato per le sue proprietà nutritive.

“Da tempo immemorabile il bambù è stato oggetto di reverenza e di culto per molte civiltà. (...) Il festival giapponese in cui, sotto la guida di preti Shinto, giovani uomini prendono grandi mazze per colpire ed aprire le canne ci riporta indietro all’VIII secolo. (...) D’altra parte, Confucio, il filosofo cinese, disse: “Possiamo vivere senza carne, ma senza bambù moriremmo.”⁵

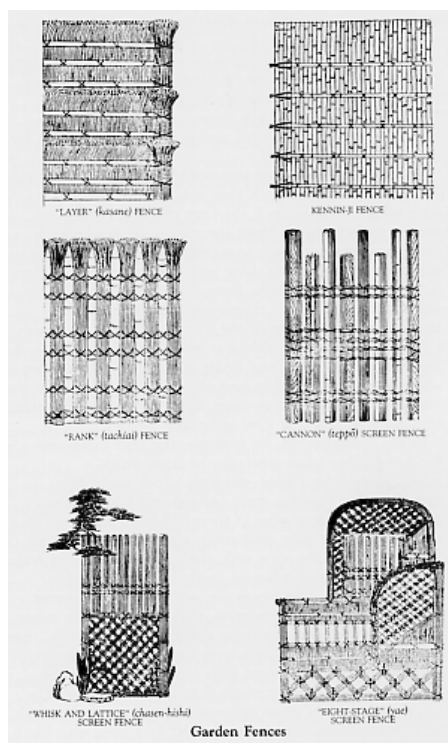


Figura 51. Stili di recinzione.

⁵ Velez Simon, *Grow yourr own house*, Vitra Design Museum/ ZERI / C.I.R.E.C.A.

Questi elementi principali, e molti altri, correttamente giustapposti, concorrono alla formazione di quei paesaggi che sono ricreazioni, almeno da principio, di paesaggi naturali e che presuppongono “*la coltivazione di una forma di spontaneità che permetta all’essere umano di operare secondo le stesse leggi mistiche che regolano gli elementi naturali.*”⁶.

All’attenzione per i particolari, sviluppata attraverso la disciplina interiore, si accompagna un’identificazione con la natura tale da permettere di concentrare ed intensificare il valore dei singoli elementi in modo da poter riprodurre significativamente un’intero *landscape* in scala ridotta.

La concezione della realtà e dello spazio interiore delle Scritture Buddhiste per cui: “*Le cose infinitamente piccole sono grandi come possono esserlo le cose grandi, poiché qui non ci sono condizioni esterne; le cose infinitamente grandi sono piccole come possono esserlo le cose piccole, perché qui i limiti oggettivi non sono di alcuna considerazione.*”⁷ trova espressione concreta, in quanto spazio esteriore, nei giardini.

Vengono riprodotti in primo luogo paesaggi marini, a causa della posizione naturale dell’arcipelago, ma anche paesaggi fluviali, lacustri, collinari o montani che si riferiscono a paesaggi celebri, *meisho*.

Attraverseremo ora, brevemente il percorso della storia fino all’epoca Meiji, per cercare di rendere evidente la ricerca e i motivi della trasformazione del giardino giapponese, che è caratterizzata:

- in primo luogo da un’imitazione e da uno studio approfondito dei modelli cinesi;
- poi, in una seconda fase, da un’elaborazione critica di tali modelli;
- e quindi dalla costruzione di una propria sintassi creativa che culmina nell’ideazione dei giardini di Meditazione Zen.

⁶ Di Felice Paola, *Sakuteiki*, op. cit., pag.21.

⁷ Suzuki D.T., *Manuale di Buddismo Zen*, Brano tratto dallo *Shin-jin-no-mei (Sulla fede nella Mente)*, V sec., op. cit., pag. 60.

d.1 – I periodi ASUKA (552 – 710) e NARA (710 – 794):*I primi Templi buddhisti; le ville nobiliari: ricerche e scavi.*

Il periodo **Asuka** è segnato dall'entrata del Buddhismo, proveniente dalla Corea, in Giappone (552). Attraverso non poche difficoltà e lotte, dovute al fatto che si riteneva che così facendo si sarebbero offesi i “centottanta Kami del cielo, della terra, del suolo e del grano”; l'imperatore Yomei (...-587), per primo, onorò le sue origini divine dovute ai *Kami* e allo stesso tempo accettò l'umana Via della vita buddhista verso il risveglio spirituale.

Il Buddhismo arricchì la cultura giapponese in tutti i campi: filosofia, letteratura, scultura ed arte.

Più tardi, alla fine del VI secolo il principe Shotoku cominciò ad erigere templi.

*“Il complesso templare isolava i suoi occupanti con un muro di cinta ed un chiostro interno. Nel chiostro vi erano una serie d'edifici a sud, cui si accedeva per la porta centrale, Chumon. Il primo edificio (...) era la pagoda, To, dove erano conservate le reliquie. Dietro vi era la Sala d'oro, Kondo, destinata ad esporre le immagini del Tempio ed infine, la Sala di Lettura, Kodo, luogo della recitazione collegiale, usata anche come refettorio.”*⁸. Questo gruppo d'edifici prese il nome di *garan*, come traslitterazione della parola sanscrita *sangha-rama*, monastero.

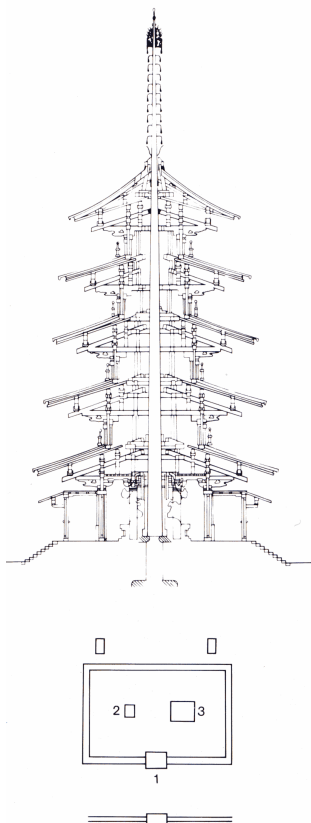


Figura 52. Pagoda di Horyu-ji.

⁸ Kidder Jr. J. Edward, *Giappone. Arte, storia, civiltà*, a cura di Martina Fuga, Mondadori Electa spa, Milano 2002, pag.335.

Questi complessi templari erano costruiti intorno a larghi, aperti cortili interni, vuoti che avevano la funzione di palco per le cerimonie religiose.

L'ideale estetico del periodo **Nara** si riassume nel termine *Makoto*, che significa: sincerità, ed esprime la spontaneità e l'intensità del sentimento, suscitato dalla visione del bello così come esso appare, senza mediazioni intellettuali o emozionali soggettive; proprio dei Templi, che influenzerà anche le epoche successive.



Figura 53. Todai-ji, Dai-Butsu-den.

Lo stile architettonico, rigorosamente simmetrico; era di dichiarata origine cinese dell'epoca Tang; ed anche i palazzi e i giardini degli aristocratici sono il riflesso della prima ondata d'influenza cinese sulla civiltà giapponese.

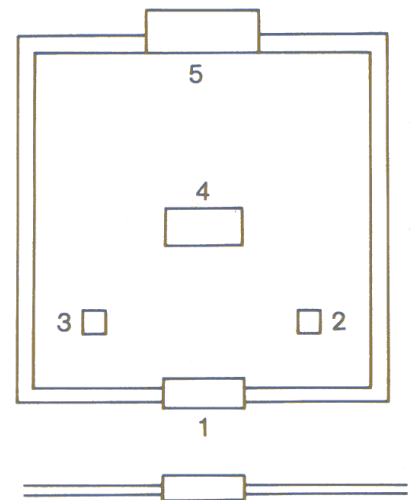


Figura 54. Pianta dello Yakushi-ji: 1. Porta centrale; 2. Pagoda orientale; 3. Pagoda occidentale; 4. Sala d'oro. 5. Sala di lettura.

La sceneggiatura del primo prototipo di giardino è dominato dalla tipologia lago-isola che illustra ed esprime la parola sino-giapponese con cui s'indica il paesaggio: *san-sui*, montagne ed acqua; si tratta di grandi giardini, che rappresentano paesaggi marini, come riproduzione di *landscape* oceanici, piuttosto che terrestri, da apprezzare e godere in barca; di grandi dimensioni e rigorosamente rivolti verso sud.

Ben poco è rimasto dell'architettura dei giardini di tale periodo: la loro forma è stata rivelata dagli scavi archeologici che hanno permesso la ricostruzione del palazzo imperiale dell'antica Nara, Heijokyo; mentre la loro funzione è desunta dalle cronache del tempo i *Nihon shoki* del 720.

Da qui si capisce anche quanto era considerato chi era in grado di costruire un giardino in stile cinese: “Nel 612 un emigrato dalla Corea era stato condannato all'esilio a causa del suo aspetto butterato. Al cospetto dell'Imperatrice Suiko egli disse: “Io posso ricreare la forma di colline e montagne..” E grazie al suo talento fu successivamente impiegato per creare un Monte Sumeru e un ponte di Wu nel cortile meridionale del giardino imperiale.”⁹.

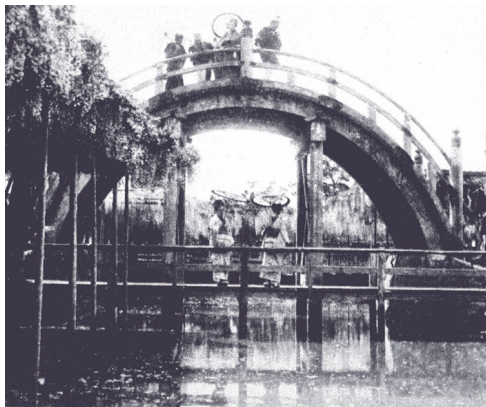


Figura 55. Ponte Wu.

Da questi scritti si comprende anche il fatto che il giardino era considerato un modo per esprimere la propria cultura e il proprio prestigio, tanto che un ministro poteva essere eletto anche soltanto a causa del suo bel giardino.

Nei giardini venivano celebrate le ricorrenze annuali, *nenjyogyoji* e intrattenimenti rituali tenuti in riva al corso d'acqua, *kyokusui no en*, in cui gli ospiti raccoglievano coppette galleggianti di *sake* e prima di bere declamavano a turno strofe poetiche esprimendo insieme il gusto creativo, rituale e ricreativo, tipico della cultura giapponese.

⁹ Nitschke Gunter, *Japanese Gardens*, op. cit., pag.31.

d.2 – Il periodo HEIAN (794-1185):

Heian-kyo, la nuova capitale; *Dai-dai-ri*, la città imperiale;
Shinden-zuku-ri, l'architettura residenziale in città e in periferia;
Jodo-shiki-tei-en, l'architettura templare – esempi.

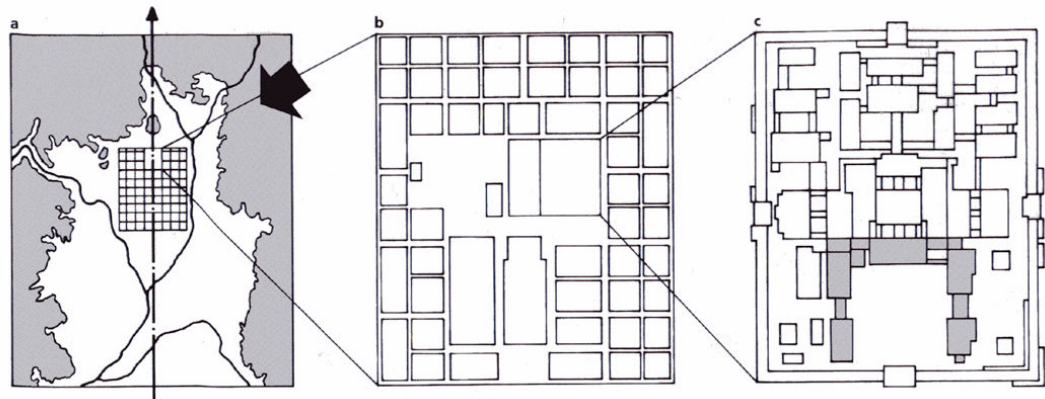


Figura 56. Schema della formazione urbana di Heian-kyo, Kyoto.

L'epoca storica denominata **Heian** inizia con il trasferimento della Capitale da *Nara* a *Nagaoka* e quindi a *Heian-kyo*, l'attuale Kyoto, per volere della Famiglia Imperiale Fujiwara, che governerà quasi per tutto il periodo.

Heian-kyo venne costruita ex-novo basandosi sui principi cinesi del Feng-shui, arrivati in Giappone ad opera dei buddhisti cinesi.

La pianta è ispirata a quella della città cinese di *Luoyang* (*Ryakujo*); ed l'unico esempio che è rimasto di questo tipo di progettazione in Giappone: occupa il bacino di *Yamashiro*, una depressione circondata sui tre lati da montagne e colline, aperta verso sud; è posta tra i due fiumi *Katsura* e *Kamo* che scorrono verso la pianura mettendo in risalto l'importanza dell'acqua per la coltivazione e per il commercio.

All'inizio la città comprendeva 9 isolati sull'asse Nord-Sud e 8 sull'asse Est-Ovest; tali isolati dovevano misurare circa 120x130 m. e possono essere considerati come lotti per le residenze nobiliari.

Nel tempo la città si sposterà verso Ovest, in collina, dove sorgeranno innumerevoli Templi.

Per la scelta del sito era stata chiesta l'approvazione dei *Kami* del luogo, a prova dell'atteggiamento sincretista d'intendere la religione da parte dei giapponesi; si considerava l'allegoria dell'albero per cui lo shintoismo rappresentava le radici, il taoismo e il confucianesimo costituivano i rami e le foglie ed il buddhismo esprimeva l'essenza dando vita a fiori e frutti.

Furono costruiti una coppia di Templi agli angoli meridionali per contrastare “*gli effetti degli spiriti maligni*” e un grande Tempio a Nord-Est, sulla montagna più alta, Hiei-san, chiamato Enryaku-ji, importante perché ospiterà le più grandi personalità religiose che daranno in seguito, vita allo Zen.

Al centro dell'area sorgeva la Città Imperiale *Dai-dai-ri*, di cui nulla è rimasto, costruita nella forma classica *shinden-zu-kuri*.

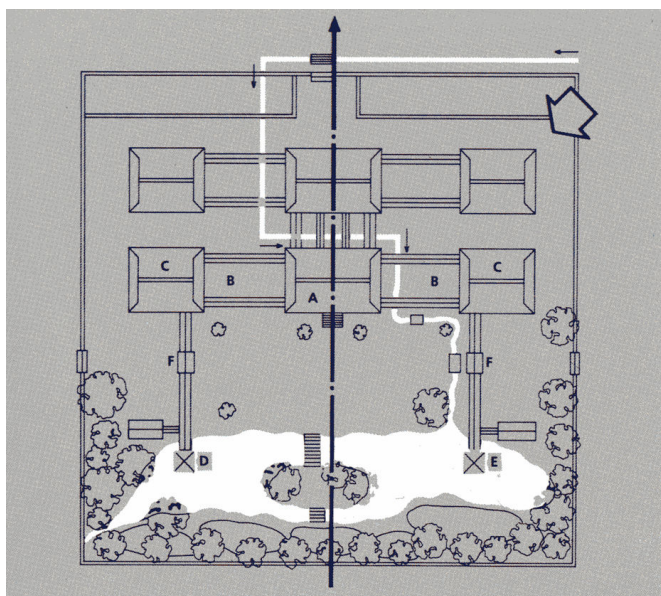


Figura 57. Esempio di *Shinden-zu-kuri*.

La residenza era orientata verso sud, dove si trovavano gli edifici residenziali *shi-shinden*, che accoglievano come in un abbraccio il giardino meridionale, *nantei*: tappezzato con sabbia bianca, questo giardino non conteneva nient'altro che un mandarino ed un ciliegio, disposti simmetricamente da una parte all'altra della scala verso lo *shinden*, edificio principale; questi due alberi erano divisi dal resto del giardino da una recinzione formata da asticelle di legno finemente dimensionate, divenendo più che parte del giardino stesso, simbolici oggetti architettonici.

Questo spazio, bianco e vuoto prendeva origine dalla duplice funzione dell'Imperatore: dirigente politico e prete-capo dello Shinto.

In quanto spazio vuoto fungeva da palcoscenico ai rituali di corte di derivazione cinese; mentre il colore bianco evocava la purezza necessaria per ambientare le danze sacre e per invocare i Kami.

Formando un forte contrasto con la formale austerità del giardino cerimoniale del sud, i piccoli giardini dei cortili interni, *tsubo-niwa*, che si trovavano tra l'organizzazione rettangolare degli edifici a nord e lo *shi-shinden*: erano di scala ridotta e di stile informale, spesso dedicati ad una sola specie di pianta. Lo *shi-shinden* era composto di numerosi padiglioni collegati successivamente da corridoi. Il modello era esattamente quello determinato dai cinesi in quanto *xue*, sito ideale con la forma di una poltrona. Lo schienale era costituito dalla montagna retrostante, ed i braccioli erano le colline laterali; la forma del palazzo stesso costituiva a sua volta uno *xue*, in giapponese *goshō*, 'luogo augusto', determinato ancora più precisamente dalla posizione degli edifici.

I giardini anteriori appartenevano alla tipologia lago-isola, e questo presupponeva l'esistenza di una sorgente, anzi, la sorgente e la qualità dell'acqua erano così importanti che spesso erano determinanti nella scelta di un sito, così come lo dimostra lo *Shinsen-en*, il Giardino della Divina Sorgente, situato nel lato meridionale del Palazzo Imperiale e rinomato per la purezza ed abbondanza delle sue acque. Lo *Shinsen-en* è l'unico impianto di quest'epoca ancora esistente, sebbene in forma decisamente mutata e ridotta.

Le testimonianze archeologiche rivelano la singolarità delle costruzioni giapponesi che si differenziano a poco a poco dalla rigorosa simmetria cinese, dando sempre più importanza al luogo nella sua particolarità, sviluppando un gusto per ciò che asimmetricamente si conforma alla natura dei luoghi.

In questo nuovo stile del tardo Heian gli edifici del complesso non sono più separati e indipendenti, ma scorrono uno nell'altro.

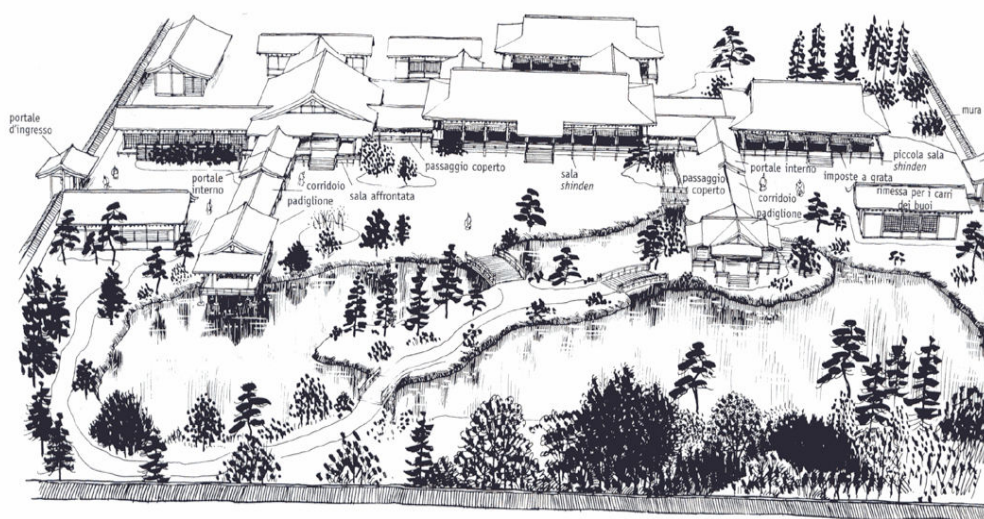


Figura 58. *Shinden-zukuri*, tardo Heian.

Inseriscono inoltre due padiglioni particolari: lo *tsuri-dono*, che letteralmente significa ‘padiglione per la pesca’, ma che in realtà era un luogo aperto, senza pareti né porte in cui ammirare la luna o prendere il fresco la sera e il ‘padiglione della primavera’, *izumi-dono*.

Ogni padiglione era circondato da una veranda *en-gawa*, che si ricollegava con i percorsi coperti che congiungevano un padiglione all’altro.

Come già era usuale nell’epoca Nara, le famiglie nobili cominciarono a costruirsi ville e giardini al bordo della città, liberandosi dalle costrizioni degli schemi urbani e costruendo case e giardini con grande rispetto delle condizioni topografiche locali; queste residenze erano dette *rikyū*, palazzi separati o anche *sentogoshō*, palazzi per imperatori ritirati.

Uno dei rari esempi ancora visibili di questo tipo di palazzi è Saga-in, a nord-ovest di Kyoto, dimora dell’Imperatore Saga dopo la sua abdicazione. In questa villa fu costruita una diga sul fiume e si formò *Osawa no rikyū*, un gran lago-stagno di 5 acri. Nell’876, fu trasformato in Tempio Buddhista, assegnato alla setta Shingon e prese il nome di Daikaku-ji.

Nello stesso periodo, in concomitanza con i primi segni di decadenza della classe nobiliare, cominciò a diffondersi la fede nella rinascita nel Paradiso d'Amida. Il desiderio d'evasione da una realtà incerta si traduce nella costruzione di Templi, in un primo tempo impiegati come residenze nobiliari, in quanto luogo di ritiro spirituale per aristocratici, che desideravano di vivere in accordo con i ritmi della natura.

“La villa costituiva un vero e proprio rifugio per fuggire alle tensioni e ai rumori della caotica vita cittadina: era un luogo di vacanza provvisorio o di sepoltura permanente se, negli ultimi anni di vita, il proprietario l’aveva convertita in Tempio e aveva dato disposizioni precise in merito. Con una serie di parallelismi, il passare da città a campagna, da villa a Tempio, da luogo ricreativo a tomba, ovvero da questo mondo all’altro, non era visto come mutamento nel disegno dell’umana esistenza, ma solo come un ulteriore rito di passaggio.”¹⁰.

Il sentimento di futilità e vacuità dell’attività umana è la conseguenza inevitabile di una società ricca che deve curare il problema del tempo libero illimitato con attività culturali come: gare di poesia, calligrafia, banchetti rituali, cerimonie, ma anche competizioni sportive come: corse di cavalli, battaglie di galli o tiro con l’arco.

“Il senso dell’impermanenza, mujo-kan, e eiga, la pratica della pompa mondana sono semplicemente due facce della stessa moneta che spingono nella stessa direzione: alla comprensione che la vera religione, la conoscenza di sé stessi, è il più elevato tra i lussi. Soltanto quando i bisogni estetici e materiali dell’uomo sono risolti - esauriti, questi diviene consapevole della sua deficienza spirituale.”¹¹.

Tutto ciò portò, paradossalmente, anche ad un grande sviluppo dell’arte, della scultura, della poesia e della letteratura oltre che alla costruzione di magnifici giardini.

I Monasteri della Terra Pura del periodo Heian sono grandi *Mandala* tridimensionali unitari formati da edifici e giardini, che usano l’architettura *shinden* come vocabolario costruttivo; questi complessi templari buddhisti possono essere visti come fondati su tale primo prototipo, che in questo modo assunse un nuovo significato.

¹⁰ Kidder Jr. J. Edward, *Giappone. Arte, storia, civiltà*, op. cit., pag.151.

¹¹ Nitscke Gunter, *Japanese Gardens*, op.cit., pag.46.

L'esempio più significativo di questi giardini che mostrano la visione del Paradiso sulla terra, *Jodo-shiki teien*, è il giardino del *Byodo-in* 'Tempio dell'Uguaglianza e dell'Imparzialità', progettato da Fujiwara no Yorimuchi. Si trova ad Uji, non lontano dalla Capitale, e si presenta come completamente incentrato sull'edificio principale, *Hondo*, di stile cinese che ospita una grande statua del Buddha Amida, come disceso dal Paradiso Occidentale sulla terra.



Figura 59. Byodo-in. *Hondo*, Sala della Fenice.

E' costruito sull'asse Est-Ovest per realizzare la concezione cosmogonica che richiedeva che il Grande Amida guardasse verso est in modo tale che i fedeli, volgessero lo sguardo ad Ovest, cioè in direzione del Paradiso d'Amida, appunto; e questo avveniva mentre musicisti suonavano su barche decorate.

L'edificio centrale prende il nome dalla coppia di fenici in bronzo poste sul colmo del tetto, e l'intero tetto è considerato come le ali di un enorme uccello. Il mito della fenice che rinasce ogni cinquecento anni è simbolo d'immortalità e vita eterna.

Era stato progettato seguendo le indicazioni d'alcuni *Sutra*, ed ispirato ad un *Mandala* dell'VIII secolo conservato nel Tempio di Taima, e l'intero complesso rappresenta un capolavoro di pittura, scultura ed architettura Buddhista.

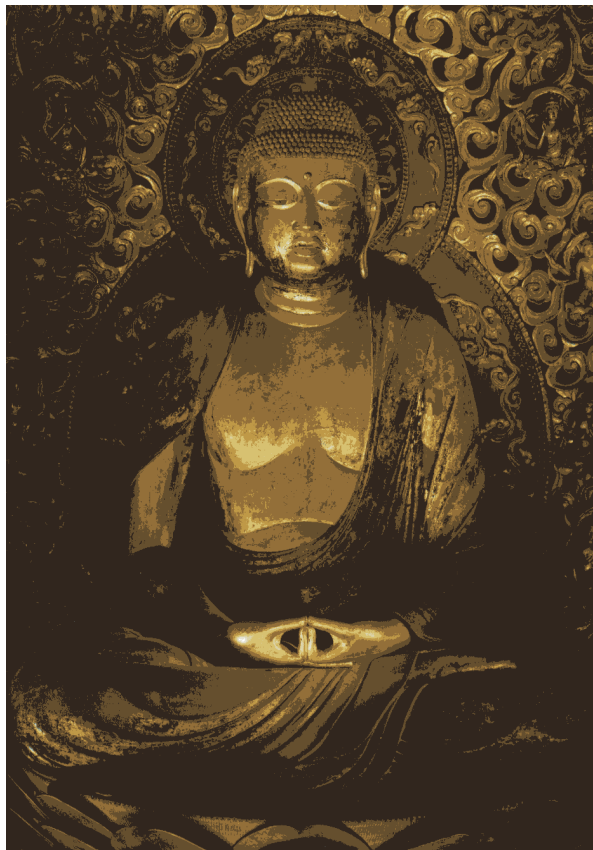
Un altro *Mandala* chiamato *Seikai*, dal nome del suo autore, contemporaneo e amico di Yorimuchi, assomiglia quasi ad un *layout* dell'edificio.

Il grande Buddha, all'interno della sala, fu eseguito da Jocho che grazie a quest'opera ottenne il titolo di *hogen*, conferito in genere soltanto a Sacerdoti d'alto rango.



Figura 60. Seikai Mandala (996).

Le superfici interne sono riccamente dipinte: cinque grandi porte di legno e quattro pareti illustrano le glorie dell'avvento di Buddha, come collocato in paesaggi raffiguranti le quattro stagioni, quasi a sottolineare la continuità nel tempo del massaggio e del servizio.



Gruppi di figure che calano dalle nubi, paesaggi idilliaci popolano il Paradiso. Vedute di montagne, tenui tonalità di blu e verde, morbidi contorni d'acque, rendono il paesaggio dipinto presente come in simbiosi con il paesaggio esterno, reale.

Figura 61. Amida Butsu, Hondo.

In tutto il periodo Heian, giardini e Templi furono trattati come un'unità singolare che nel tempo accoglie dei cambiamenti: se Hojo-ji, che segna l'inizio dell'edificazione dei Fujiwara era incentrato su una totale simmetria che costringeva il giardino all'interno della rigida organizzazione geometrica del Tempio, il Motsu-ji che chiude quest'era è completamente abbracciato dal giardino, rendendo quest'ultimo confine infinito dello spazio del tempio.



Figura 62. Hojo-ji; Byodo-in; Motsu-ji.

Purtroppo l'attuale sviluppo urbanistico di Kyoto non permette ulteriori scavi archeologici e ricostruzioni di vasta entità, perciò le fonti letterarie, i diari dei nobili e le rappresentazioni sui paraventi a più ante, *byobu*, le porte scorrevoli, *fusuma*, e i rotoli dipinti, *emakimono*, sono le fonti privilegiate per comprendere il periodo.

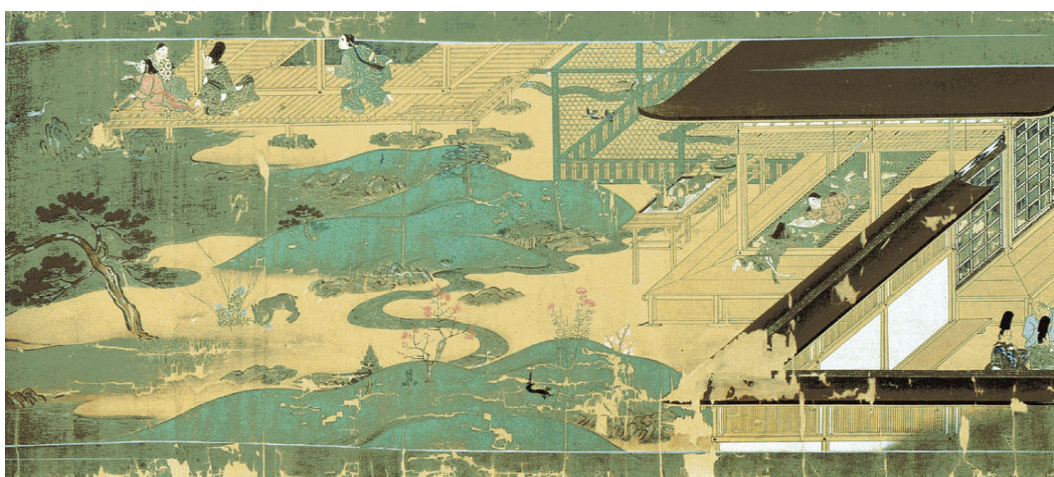


Figura 63. Emakimono, rotolo.

L'epoca Heian partecipò di un lungo periodo di pace, e la vita degli aristocratici fu in gran parte dedicata alla coltivazione delle arti che crearono le basi della cultura tradizionale giapponese.

I giardini venivano chiamati anche *Sakuteiki niwa*, giardini della scuola *Sakuteiki*, che indica la scuola forse fondata da un aristocratico Fujiwara no Yorimichi, padre di Tachibana Toshitsuna (1028-1094) a cui è attribuito il testo dello *Sakuteiki*, il più antico testo a noi pervenuto relativo specificamente all'arte dei giardini.

*“Il linguaggio è semplice e sintetico, privo di ornamenti retorici. (...) Si tratta bensì di una scelta linguistica motivata dal destinatario implicito, (...) e dall'appartenenza alla tradizione dei testi segreti, hisho, scritti per essere utilizzati come traccia nella trasmissione orale.”*¹²

La necessità dell'esperienza diretta, maturata sotto la guida di un Maestro è il requisito essenziale per comprendere questo testo che, come sempre nella cultura giapponese, resta il luogo fondamentale del tramandamento.

Nello *Sakuteiki* si comprende l'atteggiamento proprio dell'epoca Heian di 'imitazione della natura' che non è soltanto frutto di un apprezzamento esteriore, ma e soprattutto il sentimento di 'diventare uno con la natura', l'identificazione diretta.

*“L'imitazione esprime una partecipazione empatica e, allo stesso tempo, si attua dall'interno, accordando il proprio flusso di energia interiore a quello della realtà esterna. Pertanto non si riproduce la natura, ma si esercita una sorta d'immaginazione creativa, così che il giardino sarà 'come se l'avesse fatto il cielo'.”*¹³

In un altro testo, poi, il *Genji monogatari*, Il racconto di Genji, si trova una celebre descrizione di giardini del *Kaya-no-in*, associati alle quattro stagioni in cui queste si riflettevano nelle acque delle quattro isole, in ognuna delle quali si trovava un padiglione.

Sempre, dunque, *“Il punto di partenza degli eventi era la connessione tra lo spiegamento delle stagioni e lo sviluppo della vita umana.”*¹⁴. Infatti *“Il naturale era sempre così intrecciato con le*

¹² Di Felice Paola, *Sakuteiki*, op. cit., pag.11.

¹³ ibidem, pag.25.

¹⁴ Nitscke Gunter, *Japanese Gardens*, op.cit., pag. 53.

vicende umane” da divenire “il quadro degli eventi stagionali e delle ricorrenze.”¹⁵. Il quadro della storia.

Nel *Mono no aware*, si esprime bene il tipo di sensibilità dell’epoca: *“L’atteggiamento emotivo- e non intellettuale o religioso – della nobiltà verso la natura può essere riassunto nel concetto, quasi intraducibile, di mono no aware – significa - qualità emotiva delle cose (...). Secondo il pensiero Heian, però, pietre, fiori, alberi non sono semplici oggetti inanimati, ma possiedono il loro proprio essere e la loro sensibilità.”¹⁶*

E questa sensibilità diviene un prerequisito fondamentale che investe la pittura, la scultura, la letteratura e l’architettura dell’era Heian.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

**d.3 – I periodi KAMAKURA (1185 – 1333) e
MUROMACHI (1334 – 1573):**

Kare-san-sui, paesaggi asciutti e *seki-tei*, giardini di pietra.
Architettura *Shoin* e pittura di paesaggio.

L'era **Kamakura** ha inizio quando Minamoto Yoritomo riceve il titolo di *Shogun*, Primo Generale, e con esso il controllo del governo militare, *Bakufu*; mutando così radicalmente la struttura sociale e politica dello stato. “*Il potere economico passò nelle mani di una classe politica priva del tocco aristocratico che aveva contraddistinto le arti del tardo Heian. (...) dolci, spirituali e inutilmente smodate.*”¹⁷.

Fu un periodo di relativa pace e stabilità sociale ed economica.

Nonostante continuasse fortemente a diffondersi il culto d'Amida a livello popolare, lo Zen cominciò a ricevere l'attenzione della classe dominante. “*Per i Samurai, la grazia concessa dall'esterno, ta-riki, aveva meno valore del rinvigorimento spirituale interiore, ji-riki, della disciplina e della riflessione (...) che ben collimava con i principi secondo i quali un soldato è addestrato.*” La via di auto-perfezionamento fondata sull'austerità, oltre al sentimento di grande rispetto per il Maestro da parte dell'allievo, erano certamente temi che potevano essere compresi e adottati da una classe guerriera; e l'idea dell'Illuminazione improvvisa al di là di parole e lettere, che considerava lo studio intellettuale come un ostacolo, era facilmente accettabile per i ceti meno colti, ora al potere, che in questo modo non si sentivano sminuiti.

Gli interessi locali misero in atto un processo di ricostruzione dell'edilizia religiosa e anche molti nuovi Templi furono costruiti: si ritornò ad una rigorosa simmetria di stile cinese. Un nuovo stile, derivato dall'architettura cinese dei Sung e impropriamente chiamato *tenjiku-yo*, stile indiano, apparve per esempio, nel *San-dai-mon* del Todaiji di Nara, ricostruito in quest'epoca.

¹⁷ Kidder Jr. J. Edward, *Giappone. Arte, storia, civiltà*, op. cit., pag.175.

A Kamakura i Monasteri Zen furono messi in relazione con le 5 Montagne Sacre della Cina, *Gozan*; e più tardi anche Kyoto seguì questo schema organizzativo dello spazio.

Così, la seconda ondata d'influenza cinese raggiunse il Giappone che venne a conoscenza delle opere d'arte della dinastia Sung, esse dapprima furono collezionate da Shogun e Samurai, e quindi imitate da artisti e monaci pittori, e proprio la pittura donerà allo stile dei giardini nuova forza e ricchezza.

“Arte moderna” arrivò presto a significare arte cinese: utensili del Tè, bruciatori per l'incenso, suppellettili di lacca, ma anche ritratti e dipinti vennero importati ad opera di monaci Zen giapponesi di ritorno dalla Cina, dove erano andati alla ricerca di una più pura tradizione buddhista perché insoddisfatti dalle riduzioni fatte dal Buddhismo della Terra Pura e dalle sette esoteriche sostenute dalla corte imperiale; oltre a ciò, l'invasione mongola in Cina, portò molti monaci cinesi a rifugiarsi in Giappone.

Lo studio del ritratto, sia nella pittura che nella scultura assunse i toni del tramandamento: spesso gli allievi ritraevano il loro proprio Maestro e quando questi riconosceva la realizzazione del discepolo, ne accettava l'espressione artistica.

Il *carattere* del Maestro doveva essere visibile nell'opera; ciò poteva avvenire soltanto quando il discepolo lo aveva compreso in quanto *Nirmanakaya*, forma per comunicare l'Illuminazione, facendosi egli stesso strumento del *Satori*.

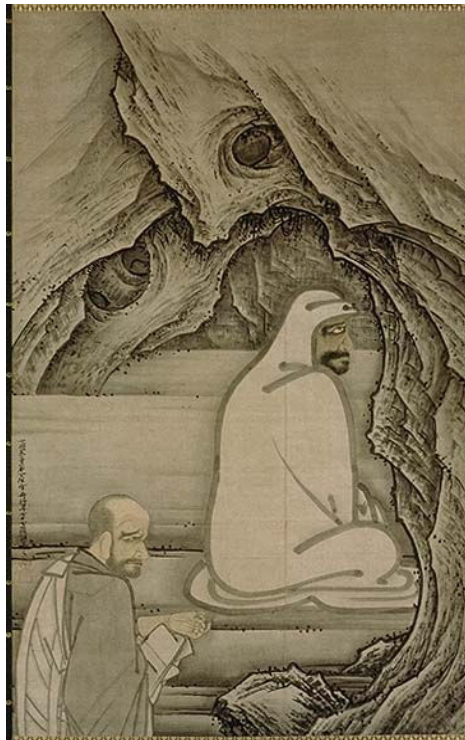


Figura 64. Sesshu, Daruma ed Eka.

L'influsso attivo della Meditazione Zen fu enorme, sia nell'arte che nell'architettura:

“I Maestri Zen conducevano gli allievi nei loro Templi e attraverso la contemplazione, a contatto con l’architettura, con i giardini e con l’arte, giungevano all’illuminazione.

E presto, anche il contrario divenne vero: architetti, giardinieri e artisti furono profondamente influenzati dall’illuminazione, e dall’introspezione psicologica acquisita attraverso la Meditazione.”¹⁸.

Il prototipo della forma giardino fu lo scenario *kare-san-sui*, il giardino secco di paesaggio in piccola scala, costruito intorno e all’interno ad architetture in stile *Shoin*. Sono giardini concepiti per essere contemplati, a partire da diversi punti di vista determinati, come dipinti tridimensionali o *Mandala* astratti.



In quest’epoca furono costruiti da preti specifici detti *Ishitateso*, ‘monaci adatti alla posa di pietre’, che operavano come costruttori semi-professionisti della Setta *Shingon*.

Figura 65. Ryogen-ji.

Derivato dal *Kegon*, traduzione giapponese della scuola *Hwa Yen* cinese, il Buddismo esoterico *Shingon* era troppo difficile da decifrare, anche per i ceti più istruiti e non aveva futuro: affidò quindi la comprensione del proprio messaggio all’arte, come sosteneva il suo stesso fondatore, Kobo Daishi (Kukai): perchè anche soltanto vedendo un *Mandala*, Egli diceva, si può attingere all’essenza del Buddha.

Essi scrissero il *Sensui narabini yakei-zu*, un testo fondamentale che illustra i segreti della progettazione dei giardini. Fu redatto nel Ninna-ji, complesso templare che divenne il centro d’azione di questi preti *Shingon*.

Con il crescere dell’interesse da parte di *Shogun* e Samurai, anche questo ruolo fu preso in carica a poco a poco, direttamente dai Monaci Zen.

¹⁸ Nitscke Gunter, *Japanese Gardens*, op.cit., pag. 67.

Il periodo **Muromachi** è segnato dallo shogunato degli Ashikaga che riportarono l'Imperatore - che era stato esiliato - a Kyoto: fu un periodo di lotte interne perché nell'esercito si formavano continuamente nuovi schieramenti e crebbe il peso politico dei *Daimyo*, capi locali costruttori di castelli, che la dinastia imperiale Tokugawa fu costretta a tollerare.

Nonostante che, questo periodo - durato due secoli e mezzo - fosse attraversato da costanti conflitti interni e guerre civili; si rivelò come un'epoca tra le più creative, diede vita alle più grandi forme della cultura giapponese, divenendo per antonomasia la cultura stessa del Giappone.

La Via del Tè, *Chado*, il Teatro *No*, la pittura di paesaggio, *sansui*, il consolidarsi dell'architettura *Shoin*, e i giardini di pietra *Sekitei*, sono le forme espressive che si sviluppano in questi tempi di contrasti e di lotte.

Anzi, forse proprio la stanchezza della guerra portò alcuni Shogun al monachesimo.

La cultura Kitayama prende il nome dalle colline, a Nord-Ovest di Kyoto, in cui Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) che fu il terzo Shogun, costruì la villa in cui si ritirò nel 1395, destinandola a Tempio.

Tale dimora è conosciuta con il nome di:

Kinkaku-ji, dove si trova il famoso Padiglione d'Oro.



Figura 66. Kinkaku-ji.

Egli contribuì a creare una rinascita culturale incentrata sui principi dello Zen; promosse la pittura ad inchiostro e la letteratura in quanto collegata ai Templi delle Cinque Montagne, *Gozan*. E proprio qui nacque il Teatro *No* che attingeva a temi della tradizione del passato.

Più avanti un altro *Shogun*, Ashikaga Yoshimasa (1436-1490), si ritirò nella sua villa alla periferia Est della città, nella zona *Higashiyama*, che diede il nome alla cultura Higashiyama; e il complesso residenziale divenne il *Ginkaku-ji*,

Le arti passarono dalle mani della classe dei guerrieri al clero Zen dell'era Muromachi: nei chiostri fiorirono le arti e la letteratura che parvero avere qui le proprie naturali radici.

“I monaci zen politicamente influenti grazie all'esercizio di commerci e cultura, divennero di fatto arbitri del gusto.

Più che mai la cultura fu religione e la religione cultura.”¹⁹.



Figura 67. Ginkaku-ji.

Circa i giardini, rifiorì anche il prototipo dell'era Heian, con isole e laghetti, ma si sviluppò in una nuova variazione *chi-sen kai-yu tei-en*, ‘giardino per passeggiate con laghetto e ruscello’, concepito per essere apprezzato camminando, invece che attraversato in barca, essendo di dimensioni molto ridotte rispetto ai giardini precedentemente descritti.

Parallelamente, i giardini *kare-san-sui* e *seki-tei*, di matrice Zen, non più concepiti come giardini di piacere, ma come luoghi in cui ristorare profondamente lo spirito, attraverso la Meditazione; parlano di un'austerità certamente ignorata dalle classi nobiliari.

¹⁹ Kidder Jr. J. Edward, *Giappone. Arte, storia, civiltà*, op. cit., pag.175.

Questi giardini furono costruiti per lo più, da *kawaramono*, ‘operai delle sponde dei fiumi’, uomini di casta inferiore senza casa, che vivevano lungo la riva del fiume, in zone senza proprietario; essi avevano lavorato in quanto operai per ottenere il loro vitto, aiutando i Monaci pittori-progettisti; e lavorando insieme ai Monaci, a poco a poco, crebbero le loro abilità e conoscenze e finirono per sostituirLi, innalzandosi allo stato di progettisti professionisti di giardini, a testimonianza della libertà di giudizio rispetto alle categorie predefinite proprio dello Zen. Essi furono altamente stimati da Shogun e Samurai; il più famoso *sensui kawaremono* fu Zenami, a cui sono attribuiti i giardini del Ginkaku-ji.

I materiali utilizzati si possono ancora chiamare ‘naturali’; ma la forma delle composizioni si stacca progressivamente dall’imitazione della natura per raggiungere l’astrazione ed esprimere l’essenza della natura dell’uomo, piuttosto che la forma esteriore del paesaggio.

L’autorevole studioso di giardini Mirei Shigemori ha identificato un totale di 323 giardini *kare-san-sui*, e circa 700 giardini a laghetto in cui compaiono formazioni *kare-san-sui*.

Egli ha diviso lo sviluppo dei giardini *kare-san-sui* in 4 fasi:

1° fase – E’ la preistoria, segnata da *Iwasaka* e *Iwakura*, i massi giganti e le escrescenze rocciose venerate in quanto dimore dei Kami nei primi Santuari Shinto. Come, ad esempio: Achi Jingu a Kurashiki.

2° fase – Corrisponde all’era Nara ed Heian, in cui i paesaggi secchi furono raramente costruiti, e spesso soltanto come componenti integranti in giardini di laghetto. Come, ad esempio: Motsu-ji.

3° fase – Rappresentata dall’era Kamakura, nella quale il paesaggio secco, anche se ancora combinato al giardino di laghetto, non ha più un ruolo subordinato. Saiho-ji ne è un chiaro esempio.

4° fase – Scorre tra l’era Muromachi e l’era Meiji. Il punto di svolta venne con la cultura Higashiyama, quando si videro i primi giardini creati nel solo stile *kare-san-sui*.

Tale prototipo di giardino si è dimostrato una fonte inesauribile d’ispirazione per architetti e paesaggisti di tutto il mondo.

Il termine *kare-san-sui* si trova per la prima volta nel Sakuteiki, e descrive piccole composizioni isolate di pietre, nell’ampio contesto dei giardini di stile Heian; qui è soltanto un termine tecnico per addetti ai lavori; nel tempo assimilò altri significati, omofoni come *kare-san-sui*, pseudo paesaggio, utilizzato anche genericamente come sinonimo di giardino; *kare-san-sui*, paesaggio marino-montagne spoglie, che si

riferisce principalmente a paesaggi in miniatura; ed infine *kare-san-sui*, paesaggio marino e di montagna dell'epoca Tang.



Figura 68. Daisen-in.

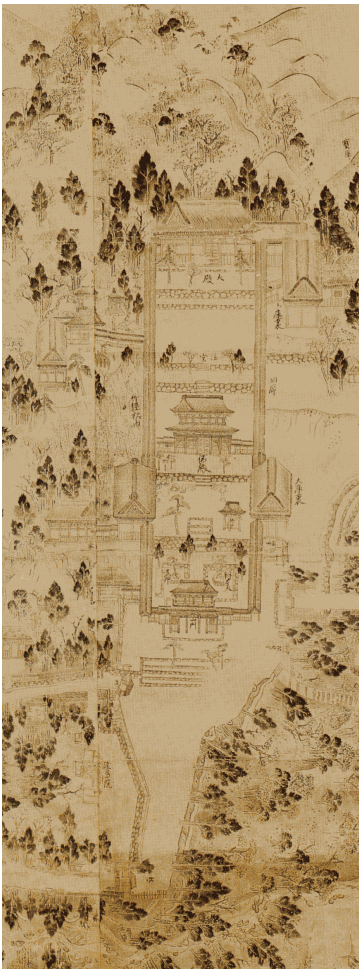
Nell'era Muromachi, il termine accolse anche un altro significato in quanto paesaggio di montagne inaridite ed acqua che divenne un nuovo prototipo di giardino. Analizzeremo nel prossimo capitolo le varianti del prototipo di giardino dell'era Muromachi, per spiegare la matrice unica del paesaggio *kare-san-sui*:

- Ryoan-ji, è un giardino astratto di ghiaia e pietre attaccato al lato Sud dei quartieri dell'Abate.
- Daisen-in, è un giardino altamente simbolico, fatto di pietre, sabbia e piante che circondano l'edificio principale sui tre lati.
- Shinju-an, è una striscia di pietre e muschio ad Est delle stanze dell'Abate.

•
Questi giardini, costruiti come un paesaggio dipinto, quasi monocromatici, concepiti per essere visti a distanza, mostrano un diverso atteggiamento nei riguardi della natura; molto piccoli rispetto a quelli dell'epoca Heian, sviluppano tematiche specifiche; l'origine di questi cambiamenti è da ricercarsi propriamente nello Zen e nelle nuove Vie che sperimentò: nella pittura di paesaggio e nell'architettura di stile *Sho-in*.

La transizione da un'architettura residenziale *shinden-zu-kuri*, con il giardino cerimoniale e il giardino lago-isola, all'architettura *Shoin-zu-kuri*, propria dei Templi Zen, con il giardino di fronte all'Hojo, i quartieri dell'Abate, fu un lungo e progressivo processo.

Dalla Cina dei Sung fu importata la maniera di costruire i Templi Zen, chiamata *kara-yo*, stile cinese, in contrapposizione al *wa-yo*, stile nazionale, risalente all'epoca precedente. La semplicità delle costruzioni, sprovviste di pittura rossa, la leggerezza conferita alle strutture dal moltiplicarsi, sotto i tetti, di mensole ornamentali, e le aperture ad ansa di paniero che caratterizzano per esempio lo Shariden, il Padiglione delle Reliquie, dell'Engakuji, a Kamakura, sono caratteristiche di questo stile.



Nel periodo Muromachi il *wa-yo* e il *kara-yo* si fusero anche nei Templi buddhisti non appartenenti alla setta Zen e importanti innovazioni si effettuarono, per influenza dello Zen: furono introdotti i portici, *genkan*. Il nucleo delle componenti architettoniche era fondato sul modello cinese dei *Shichido-garan*, i sette edifici principali: la porta d'entrata, detta anche Entrata della Montagna, *San-mon*; la Sala del Buddha, *Butsu-den*; la Sala del Dharma, *Hatto*; la Sala dei Monaci, *Sodo*; le Cucine, *Kuin*; i Bagni, *Yokushitsu*; e i Gabinetti, *Tosu*; ed erano strettamente allineati sull'asse Nord-Sud, al centro del complesso; dietro il *Butsuden* si trovava di norma l'*Hojo*, la stanza dell'Abate.

Figura 69. Eihei-ji, 1676 circa.

Intorno a loro, in modo meno disciplinato e del tutto giapponese, si elevano numerosi altri edifici (come per esempio, la Sala del Fondatore del Monastero, *Joyo-den*, spesso fondati da Monaci eminenti, che avevano una larga autonomia finanziaria e organizzativa. Proprio in questi piccoli cortili che si vengono a creare con i padiglioni ausiliari che il giardino *kare-san-sui* trovò la sua naturale ambientazione.

L'interno era diviso da pareti scorrevoli, *fusuma*: e *shoji* traslucidi dividevano lo spazio interno dall'esterno; si trattava sempre di porte e pareti amovibili che, quando il tempo lo permetteva, rendevano il contatto diretto con il giardino.

Nella sala di ricevimento, *kaisho*, era allestita una specie d'alcova, il *tokonoma*, riservata all'esposizione di un *kakemono*, rotolo verticale dipinto e di una creazione floreale, *ikebana*; o di altri particolari e preziose creazioni.

Un mobilio leggero si disponeva alle pareti: uno scaffale, *chigaidana*, combinazione di mensole e cassetti asimmetrici contenenti libri od oggetti per il Tè; e un piccolo scrittoio, *tsuke-shoin*, usato per la lettura, costruito in un'alcova e rischiarato da una finestra circolare che dava sul giardino. Leggeri padiglioni, coperti da tetti di paglia, vennero poi destinati alla cerimonia del tè.

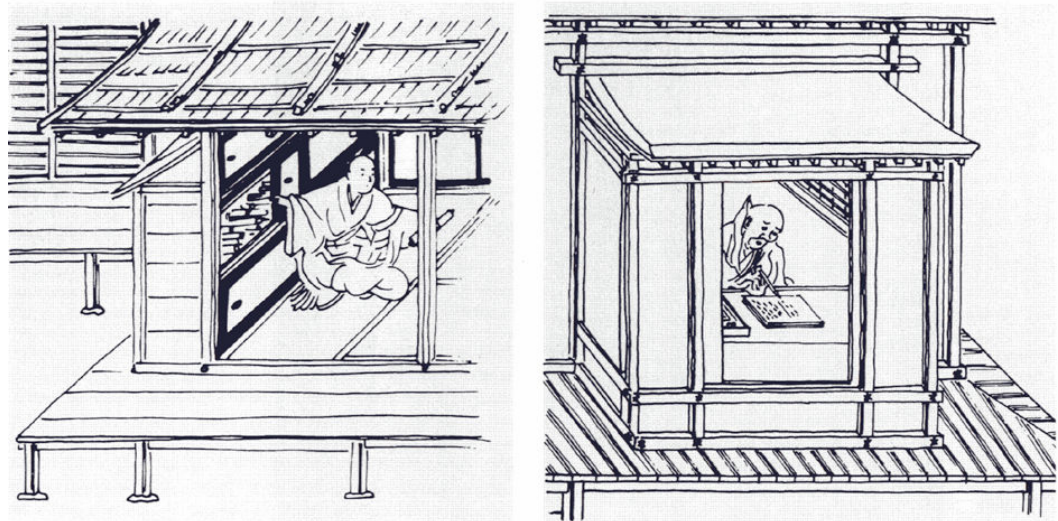


Figura 70. Emakimono, rotolo (XIII-XIV sec.) – Chigaidana e tsuke-shoin.

La figura più importante circa la pittura è senz'altro **Sesshu** (1420-1482), partendo dai modelli cinesi dei Maestri delle tecniche Song e Yuan, raggiunse un nuovo ed originale carattere stilistico propriamente giapponese.

Nel XV secolo, la prima Accademia indipendente, *ga-in*, si formò a Shokoku-ji, uno dei 5 Templi più importanti di Kyoto. Qui, catalogarono la pittura cinese in *Shin, Gyo e So*, in quanto stile: formale, semi-formale e informale.

Josetsu fu il primo capo di questa Accademia, e fu succeduto da **Shubun** e **Sotan** che stabilirono lo stile proprio della pittura dell'era Muromachi.

Anche Sesshu studiò a Shokoku-ji.

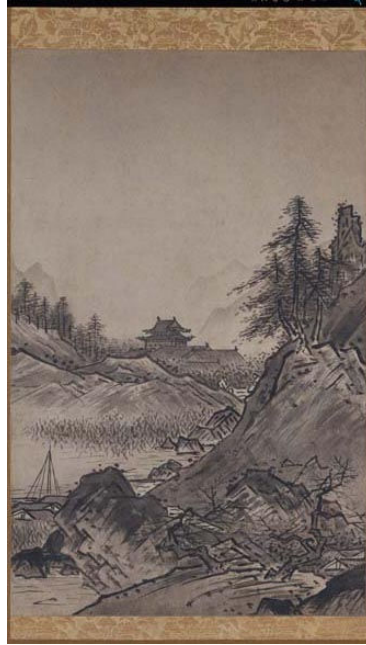


Fig. 71. Sesshu, *Autunno*.

A quarant'anni, intraprese un percorso indipendente, conducendo la sua vita in quanto Monaco-pittore errante. Liberandosi dalle influenze cinesi, la pittura passò dai temi religiosi a temi naturali: la natura non è più sfondo di Santi Buddhisti, ma è essa stessa carica di significato religioso, il carattere dello Zen entra nella pittura, facendo eco alle parole di Dogen Zenji quando afferma:

*“Il suono della valle e i colori delle montagne sono il linguaggio e il corpo del Buddha.”**



Fig. 72. Sesshu, *Inverno*.

Più tardi, Hakuin s'esprimerà allo stesso modo dicendo:

“Questo luogo stesso e il Paradiso del Loto, questo corpo stesso è il Buddha-Dharma.”

Sesshu fu anche progettista di giardini. E certo, sia pittura che progettazione e costruzione di giardini, era considerata una Via, un percorso iniziatico, per comprendere le parole e le azioni dei Maestri Zen.

“La visione dualistica dell’era Heian, nella quale le sofferenze del mondo presente erano compensate nel Paradiso di Amida, ha ceduto il passo, nell’epoca Muromachi alla visione non-dualista dello Zen, nella quale, sacro e profano, materia e spirito, Buddha e uomini ordinari sono visti come un unico mondo.”²⁰.



Figura 73. Sesshu, Amanohashidate, inchiostro su carta, Tokyo.

I nuovi giardini, come dipinti, sono concepiti per essere visti da punti fissi; e il laghetto del giardino *chisen kansho tei-en*, stagno-isola del primo Muromachi, ‘evapora’ mostrando lo spazio antico e silenzioso di una terra arida: come un *Koan*, che per contrasto si rivela.

*“Nell’acqua dello spirito,
senza impurezza
si riflette il chiarore della Luna,
anche le onde vi si infrangono
e diventano Luce.”*
Dogen Zen-ji, San-sho-doei.*

²⁰ Nitscke Gunter, *Japanese Gardens*, op.cit., pag. 104.

d.4 – Il periodo AZUCHI – MOMOYAMA (1573 –1615):
Yoka-maki, le città sotto il castello; evoluzione dei giardini:
Roji, i giardini del Tè.

Il declino politico degli Ashikaga portò il paese a dividersi in singoli domini, in regioni autonome governate da *Daimyo*, i signori dei castelli.

Questo periodo storico prende il nome dalla locazione dei castelli rispettivamente di Oda Nobunaga (1534-1582) ad **Azuchi**, sulla riva orientale del lago Biwo, e di Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) a **Momoyama**, a sud-ovest di Kyoto, che aprirono la strada al dominio Tokugawa, con guerre di una violenza senza precedenti.



Figura 74. Castello di Gifu.

I palazzi-fortezza hanno dato il nome a questa epoca perché le cittadelle a più piani non serviranno soltanto ad esprimere il potere dei daimyo, ma costituiranno un nuovo prototipo urbano, il *yoka-maki* –la città sotto il castello, e diverranno i nuovi centri culturali dove si svilupperà e si diffonderà l'arte, l'architettura, la cultura dei giardini, la poesia, il Teatro *No* e la ceramica del Tè. I palazzi fortificati

sostituirono le residenze nobiliari dell'era Heian, dei Templi della Terra Pura, delle ville degli Shogun e dei Templi Zen.

Si assiste ad una fioritura artistica definita da uno stile decorativo caratterizzato dall'abbondante uso d'oro nella pittura e nelle arti applicate. Il castello d'Azuchi, per esempio, è descritto come il più bello e il più grande, ma ebbe vita molto breve, costruito nel 1579, bruciò nel 1582, quando Nobunaga fu assassinato. Gli interni, in stile shoin, furono decorati da Kano Futoku (1543-1590), il più dotato pittore del tempo e i giardini vantavano una collezione di pietre dalle forme rare sequestrate in molti giardini di Kyoto. Certo l'architettura dei giardini lago-isola presenta qui i suoi stereotipi, poiché non viene aggiunto nulla di essenzialmente nuovo.



Figura 75. Hasegawa Tohaku. Aceri, particolare di paravento.

I signori daimyo, vogliono esibire la loro individualità e potenza: usano pietre sempre più grandi che necessitano di grande forza per essere posizionate e forse, le tecniche per trasportare e posizionare tali pietre, furono sviluppate nel corso dell'edificazione delle gigantesche mura che proteggevano i castelli: il lavoro veniva fatto dai soldati negli intermezzi tra una guerra e l'altra. Il solo scopo di questi giardini era di creare un decoro, *'una bella vista'* agli shoin di palazzo. Forse fu la prospettiva dall'alto, prodotta dai palazzi a più piani, che produsse l'approccio ai giardini, poiché questi potevano essere visti come a 'volo d'uccello'. Forse da ciò deriva anche il modo di abbassare il livello del laghetto anche in rapporto agli *shoin* del piano terra così da continuare a produrre una sorta di visione dall'alto, per creare una sentimento di potere nei riguardi dell'esistente.

Un'altra caratteristica dell'era Momoyama è quella di mescolare i giardini secchi con i giardini lago-isola, i giardini *'da guardare'* con i giardini *'da attraversare'* costruendo una successione di viste particolarmente sceniche, quest'espressività si sviluppò ulteriormente durante l'epoca Edo. Anche le isole della felicità, un tempo concepite per apparire in lontananza, sono ora raggiungibili a piedi, con un ponte.

Anche nei giardini *kare san-sui* meno astratti e meno imitativi della pittura cinese, rivestono adesso un simbolismo a più piani, la cascata si può vedere dall'alto ed il ponte è posto al di sopra di essa, pietre più grandi, spartiacque e sempre più numerose. Pietre scolpite a cilindro simboleggianti isole compaiono per la prima volta al centro della baia.



Figura 76. Heian Jingu. Kyoto. Epoca Meji.

Non vi è più il senso del percorso iniziatico dei giardini *kare san-sui*, e nemmeno l'approccio fideistico dei *Jodo-shiki-teien*; come afferma Shigemori: *"a partire dal Momoyama i giardini sono concepiti da umani per altri umani."*²¹. E questo segna una nuova tendenza in tutte le arti creative: l'austerità ha lasciato il passo all'ostentazione.

²¹ Nitscke Gunter, *Japanese Gardens*, op.cit., pag. 118.

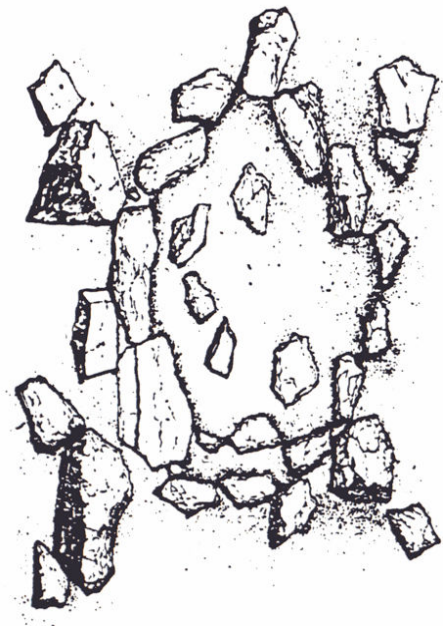
Da ricordare una particolarità degli artisti-giardinieri di questo periodo che ri-vivificarono l'arte topiaria di tagliare arbusti e cespugli in modo specifico, *o-karikami*, che era già presente nei primi giardini dell'epoca Nara e che si era sviluppata nelle epoche successive, intorno alle formazioni simboliche di pietre: tartaruga, gru e *Shumisen*. Kobori Enshu (1579-1647) fu il più grande in quest'arte che trovò nella sua opera il suo apice ed insieme la sua fine.

Figura 77. Schema di disposizione di rocce, formazione a tartaruga.

Membro di una famiglia di samurai, fu promosso a Commissario dei lavori pubblici dal governo centrale. Il suo compito era quello di pianificatore di giardini, mentre il lavoro manuale veniva svolto ancora dai *kawaramono*.

Infatti, lo schema dei giardini riflette il doppio ruolo dei suoi creatori: *bushi*, signori della guerra e *bunjin*, uomini di sapere.

Da un lato la vasta scala riflette la loro capacità di combattere, la volontà di potenza; mentre al contrario, i percorsi sinuosi che portano ai padiglioni del Tè, misteriosi e nascosti rivelano il desiderio e la curiosità verso una sensibilità che i daimyo non potevano del tutto comprendere.



Kobori Enshu, artista di giardino e maestro del Tè, oltre che samurai, giustifica quest'atteggiamento come necessità di seguire l'imperativo etico di: *'essere leale al proprio signore e padre'*, *'essere diligente nei propri doveri famigliari'*, *'avere cura di non perdere i propri amici'*.

I giardini del Tè, *Roji*, sono il nuovo prototipo che si sviluppa in quest'epoca, e sembra un'anomalia inconciliabile: da un lato guerre insensate di una violenza esagerata, e un'ostentazione dichiarata di

potenza e ricchezza, dall'altro la profonda quiete e compassione dei Maestri del Tè che si esprime in una comprensione della realtà in quanto bellezza di ciò che è semplice e povero, dignitoso e senza artifici. Che una sola classe sociale, in un'epoca precisa possa ricercare, al medesimo tempo, due ideali completamente opposti, è davvero insolito nella storia, ed esprime il livello di schizofrenia che si manifesta in chi è costretto a guardare, proprio della guerra – l'insensatezza di ciò che lui stesso ha promosso.

Il giardino del Tè sorge come parte integrante della Cerimonia del Tè *Chado, Sado*, e corrisponde al piccolo giardino che porta a *So-an*, la capanna con il tetto d'erba in stile *sukiya*, popolare, in cui compiere la Cerimonia.

Roji, significa: passaggio, via, alla capanna; o anche sentiero di rugiada. I primi *Roji* furono costruiti nei giardini dietro le ville urbane ed a causa di ciò erano molto ristretti, più tardi la classe dei *Daimyo* ne fece costruire d'ogni dimensione.



Figura 78. Padiglione del Tè, *Shokin-tei*, Katsura, primo Edo; K. Enshu.

Il giardino non era costruito per essere visto da un punto fisso, ma per essere goduto in quanto passeggiata rituale che dispone il partecipante a comprendere a fondo la Cerimonia, divenne così importante da divenire componente essenziale e quindi rito a sé stante.

Il giardino è diviso in tre zone, separate da elementi particolari che assumono significato simbolico, un cancelletto, un ponte, una grata che sottolineano il progressivo allontanarsi dal mondo dualista.

Le pietre di passo *tobi-ishi*, creano il ritmo del respiro di chi le percorre, divenendo un ausilio alla contemplazione.

Altri elementi fondamentali sono: lo *tsukubai*, area della purificazione, in cui si trova un recipiente di pietra *chozubachi*, che contiene acqua ed un mestolo di bamboo *hishaku*; oltre a questo, la lanterna di pietra *ishidoro*, simbolo di luce.

“Il roji si sviluppa come percorso, al tempo stesso fisico ed iniziatico, che conduce sia al luogo che alla dimensione spirituale richiesti dalla cerimonia del tè. Pertanto la disposizione dei suoi elementi ha la funzione di preparare la mente dell’ospite, inducendo in lui lo stato di concentrazione necessario ad esperire l’evento nella sua complessità.”²².



Figura 79. Fushin-an.

Sen no Rikyu, vicino allo stile dei monaci Zen di Daitoku-ji, è senz’altro la figura più imponente di tutta la storia della Cerimonia del Tè; a causa del suo stile austero e senza compromessi gli fu ordinato di compiere suicidio, *seppuku*, poiché era divenuto troppo influente e mostrava con il suo atteggiamento neutro, troppo evidentemente le contraddizioni della vita di Hideyoshi.

“Secondo il Namporoku, una raccolta di insegnamenti di Sen no Rikyu, compilati dal suo allievo Nampo Sokei, Rikyu definisce così il roji: “Questo è il reame meraviglioso della perfezione totale del corpo e della mente.”(...) Rikyu utilizza questo termine per significare la purezza della mente che ha lasciato tutte le tribolazioni e le corruzioni del mondano. (...) Nei suoi aspetti esteriori questa purezza spirituale che è roji, esprime sé stessa, in un reame di alberi e pietre. (...) In un altro punto, la stessa fonte riporta:

²² Di Felice Paola, *Sakuteiki annotazioni sulla composizione udei giardini*, op. cit., pag.44.

“La Cerimonia del Tè, nella sua piccola stanza, è concepita, in primo luogo, per la pratica Buddhista e la realizzazione dell’Illuminazione.”²³.

Lo stile di Sen no Rikyu è riconosciuto come il punto più elevato del rituale del Tè. E’ il luogo in cui la Meditazione diviene vita quotidiana, è la forma che traduce e comunica ad un mondo laico il senso religioso dell’esperienza.

Ma, a questo, dedicheremo un capitolo a parte.

La casa del Tè esercita una forte influenza sui giardini, creando percorsi e sensibilità particolari, aggiungendo nuovi elementi compositivi, influenza il design anche dei giardini dell’epoca successiva; ed allo stesso tempo diviene l’ispirazione di uno sviluppo dell’architettura radicale: lo stile *sukiya*.

Sukiya, è stato tradotto con ‘gusto raffinato’. Il termine compare per la prima volta nel 1532 per significare una casa da Tè staccata dagli edifici principali.

Solo più tardi arrivò a significare un edificio, o un gruppo d’edifici che mantengono gli elementi propri alla casa del Tè.

Gli stili architettonici precedenti, *Shinden-zu-kuri* e *Shoin-zu-kuri*, avevano due funzioni specifiche: simbolicamente dovevano esprimere lo stato sociale e religioso, mentre a livello strutturale dovevano unificare i diversi padiglioni sotto un unico tipo di tetto.

L’umile casa del Tè liberò l’architettura da queste costrizioni, creando piante più libere ed un design più funzionale, senza pari fino ai tempi moderni.

Lo stile *sukiya*, trovò ispirazione ritornando alle radici culturali del paese, guardando l’edilizia contadina delle fattorie come modello funzionale semplice e senza artifici, capace di trascendere un simbolismo ormai astratto dalle condizioni reali, ma in grado di esprimere l’attenzione per la bellezza naturale propria delle case del Tè, oltre alla volontà di spezzare le divisioni sociali, poiché l’architettura in stile *sukiya*, fu applicata sia a case ordinarie che a ville sontuose.

²³ Nitscke Gunter, *Japanese Gardens*, op.cit., pag.149.



Figura 80. *Hakkei-tei*, foresteria. Stile *sukiya* (1677-79). Hikone, Kyoto.

Un'epoca di rigide barriere sociali e di contrasti, finì per trovare un sentimento d'unità proprio nello stile architettonico ancora oggi guardato come archetipo del moderno. Tale stile troverà la sua forma suprema nella villa imperiale di Katsura di cui parleremo nel prossimo paragrafo.

d.5 – Il periodo EDO o TOKUGAWA (1615 –1868):

La villa Imperiale di Katsura; stereotipi di giardino.

Il periodo, è chiamato anche periodo **Tokugawa** dal nome della famiglia che controllerà lo shogunato per oltre duecentocinquant'anni, ed inizia nel 1615, quando viene bruciato il castello di Osaka e la fazione di Toyotomi viene definitivamente sconfitta. Il periodo si chiude nel 1868 con l'abolizione del feudalesimo, il collasso dello shogunato e la restaurazione dell'autorità imperiale.

Edo, l'odierna Tokyo cresce intorno al castello dei Tokugawa, ed è la sede del governo, mentre Kyoto rimane la capitale ufficiale. I primi obiettivi del nuovo governo sono la conservazione delle tradizioni e la ristrutturazione del sistema feudale: da macchina da guerra, in macchina burocratica capace di mantenere la pace. Viene messo al bando il cristianesimo e sancito il divieto di libera circolazione per gli stranieri. Tutto questo porta ad una grande espansione economica e alla formazione di una classe media forte.

La chiusura all'occidente spinge a rivolgersi verso le influenze cinesi e al neo-confucianesimo. Da un lato, il declino del buddhismo e dall'altro, l'idea confuciana di un ordine umano stabilito in armonia con i principi naturali, dà giustificazione all'assolutismo politico ed alle rigide divisioni sociali.

Il confucianesimo servì, in questo periodo, da giustificazione filosofica, e fu resa ancor più sicura dal prestigio che otteneva per un giapponese tutto ciò che proveniva dalla Cina.

Così, questa terza ondata d'influenza cinese fu generata dall'interno, in maniera funzionale al potere politico piuttosto che come vera esigenza conoscitiva.

Tokyo è situata nella più grande pianura del Giappone; questo permise una lottizzazione di grandi dimensioni, e quindi anche giardini di grandi dimensioni: tutte le esperienze del passato vennero unificate e mescolate, in un nuovo prototipo che presentava una diversa organizzazione spaziale.

Essa si esprime come sequenza non gerarchica di luoghi e vedute famose *meisho*, ispirate a immagini geografiche reali rappresentate in scala ridotta, o anche a paesaggi immaginari descritti in opere letterarie. Queste visioni vengono articolate su percorsi e costituiscono il grande giardino da passeggio, *kaiyushiki o daimyo teien*, del periodo Edo.

Dalla precedente elaborazione estetica dei *roji*, derivano la percezione sequenziale dello spazio come serie d'esperienze visive pilotate; nella più parte dei casi però, sono stimulate emozioni superficiali come eccitazione e stupore.

Si sviluppa ulteriormente, la tecnica per incorporare al giardino, il paesaggio circostante, *shakkei*, attraverso un sistema di raccordi e collegamenti visuali; nascondendo i limiti, fu creato un paesaggio illusorio frutto della secolarizzazione delle arti e della decadenza della visione mistica e sacrale della natura.

Si assiste così ad una sintesi di tutte le forme di giardino precedenti, le quali possono sussistere contemporaneamente: le singole tecniche costruttive sono mantenute in parallelo; ma il giardino, messo a punto da artisti professionisti, i *niwa-shi*, diviene 'maniera': *“La creatività, non più alimentata dalla coltivazione interiore, s'irrigidisce in numerosi schemi e convenzioni formali.”*²⁴.

In un caso però le esperienze del passato si rivelano in una sintesi espressiva tale da divenire manifesto ed archetipo del movimento moderno. La **Villa Imperiale di Katsura Rikyu** (1616-1868), è la massima realizzazione dello stile *sukiya* combinato allo stile *shoin* e rappresenta ciò che l'occidente ha saputo cogliere della cultura architettonica giapponese.

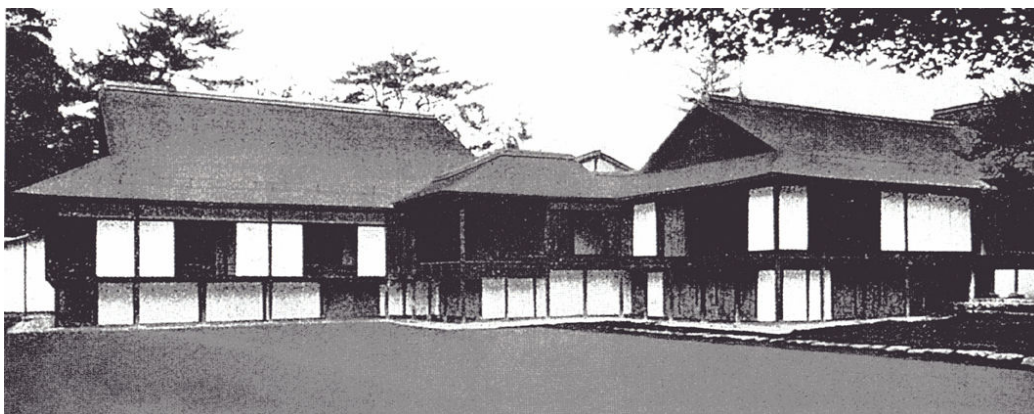
La residenza, situata in campagna, sorge lungo la banchina occidentale del fiume Katsura, a sud-est di Kyoto. Legnami e pietre furono fatti arrivare da lontano e furono impiegati architetti, paesaggisti e pittori d'elevato rango; alcuni attribuiscono a Kobori Enshu il progetto del giardino e dei padiglioni.

Il primo nucleo della villa fu fatto costruire da Toshihito Hachijo no miya (1579-1629), figlio adottivo di Hideyoshi. All'inizio non era un progetto così grandioso: la parte principale era costituita da un edificio in stile *shoin*, che viene identificato con il nome di *shoin antico*, e da alcune parti del giardino che risalgono al 1616 circa.

²⁴ Di Felice Paola, *Sakuteiki annotazioni sulla composizione dei giardini*, op. cit., pag. 46.

Più tardi, il figlio di Toshihito, Toshidata (1619-1662), intorno al 1641, fece costruire lo *shoin di mezzo*; mentre la Sala della musica e il Palazzo nuovo furono aggiunti probabilmente da Yasuhito, che poi divenne imperatore, circa nel 1660.

Figura 81. Villa Katsura, *shoin*.



I tre *shoin*, asimmetricamente congiunti l'uno all'altro e progressivamente arretrati: consentono la massima esposizione a meridione e la migliore vista sui giardini, oltre a nascondere allo sguardo di chi passeggia nel giardino.

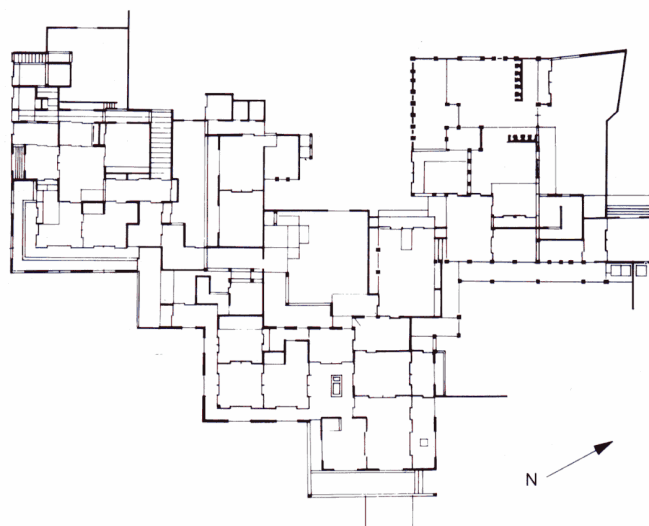


Figura 82. Katsura, Pianta edificio *shoin*.

Il complesso interno è organizzato secondo percorsi diagonali a zig-zag, che con molta eleganza mostrano un'altra particolarità molto moderna dello stile *sukiya*, creando viste inattese dei giardini: tale schema è chiamato *ganko*, volo delle oche selvatiche.

Nel parco sono disposte cinque sale da Tè, che corrispondono alle quattro stagioni più una, nominate: *Gepparo*, torre dalle onde illuminate dalla luna, il cui momento ideale è l'autunno; *Sho-kin-tei*, padiglione dei pini e dei suoni, che esprime l'inverno; *Sho-i-ken*, rifugio del pensiero sorridente, che rappresenta l'estate; *Sho-ka-tei*, padiglione dell'ammirazione di alberi e fiori, per contemplare la primavera; ed infine, *En-rin-do*, sala del giardino-boschetto.

Questo segna un nuovo costume civile che vede nelle sale da Tè la più importante forma di ricevimento privato; costruite in massima parte secondo lo stile *sukiya*, lo stile rustico della casa di campagna, il complesso è l'esempio di uno stile democratico che possiede quell'umiltà che caratterizza la pura tradizione della Cerimonia del Tè e che viene definito come *shukiya-zu-kuri*.



Figura 83. Giardini di Katsura.

Il giardino, rappresenta il prototipo ed il capolavoro del giardino da passeggio e riunisce in modo antologico gli elementi, le soluzioni formali e le tecniche elaborate nel corso dei secoli. Ha le proporzioni generose dei prototipi lago-isola dei giardini meridionali dell'epoca Heian, però nella raffinatezza e nel gusto con cui ogni minimo dettaglio è fuso nell'insieme, esprime lo spirito che la Cerimonia del Tè aveva instillato nei piccoli *roji*.

Le pietre di passo conducono attraverso una passeggiata che porta, in sequenza, ai diversi recessi del Tè; dando spazio a brevi fermate, che mostrano punti di vista specialmente concepiti, e che forniranno il prototipo per i giardini dell'epoca successiva.

Figure 84 e 85.
Katsura, Shokin-tei,
e particolari del giardino.

Di fatto, lo stile di Villa Katsura differisce davvero profondamente dall'architettura delle piccole case da Tè, in cui, una volta entrati, il giardino era escluso.

Qui, il giardino sembra permeare per intero il complesso degli edifici: lo spazio recintato, introverso e poco illuminato, a tratti misterioso della casa da Tè, cede il passo alla spaziosità ed alla chiara trasparenza della luce del giorno.



E certo, questo processo che sancisce la modernità dell'opera è proprio la rinuncia ad un gusto proprio del Giappone, un carattere distintivo: la profondità di *oku*, la bellezza che nasce dall'ombra.

Del segno lasciato dalla visione di Villa Katsura sui protagonisti del movimento moderno, parleremo più avanti.

3 – I GIARDINI ZEN.



*“Cavalcando il bue, senza fermarsi è sulla via del ritorno.
Col suono del flauto accompagna gli ultimi bagliori del giorno.
Ad ogni battuta una nota, il suo pensiero non ha limiti.
Conoscendo la musica
che necessità c'è di battere labbra e denti?”*

VI – Ritorno a casa cavalcando il bue. Dipinto di Shubun, XV sec.. Poema di Kou-an Shih-yuan, XII sec.

“Quando si è distaccati da mente e corpo e non si brama più fama e profitto, quando si è divenuti come uccelli che cantano sugli alberi, allora tutte le attività della vita diventano pratica.” (Dogen Zenji), F.D. Cook, Come allevare un bue, Ubaldini Editore, Roma 1981.

3

I GIARDINI ZEN:

Aforismi astratti.

Analisi dei più importanti paesaggi asciutti, karesansui e dei giardini di pietra, sekitei.

Mirei Shigemori afferma che gli ideali estetici dell'era Muromachi sono sintetizzati nei giardini e si esprimono in:

- *Yugen*, profonda ed austera eleganza che contiene un simbolismo poliedrico.
- *Yohaku-no-bi*, la bellezza dello spazio vuoto.

Il primo elemento è compreso tra i sette caratteri che Shin'ichi Hoseki Hisamatsu, studioso di storia della filosofia e d'estetica, identifica come propri a tutte le arti vicine allo Zen:

- *Fukinsei*. Asimmetria, o anche asperità.
- *Kanso*. Sobria semplicità.
- *Koko*. Sublimità austera, elevata asciuttezza, dignità.
- *Shizen*. Naturalezza.
- *Yugen*. Sottile profondità, impenetrabilità, profondo riserbo.
- *Datsu-zoku*. Libertà dall'attaccamento, dalle categorie mondane.
- *Seijaku*. Tranquillità, quiete.

In realtà, questi tratti essenziali non sussistono singolarmente, ma si fondono nell'opera d'arte in modo unitario. A volte un tratto emerge più di un altro, mentre gli altri elementi ne costituiscono lo sfondo: dato che sempre essa, esprime una singolare esperienza della realtà in quanto meditazione e illuminazione.

Fukinsei, asimmetria, o anche asperità: è la peculiare bellezza dello spezzato, del diradato e si pone al di là della simmetria che si esprime in modo troppo idealistico nei confronti della realtà. *“Tale bellezza riposa in un tipico tratto essenziale dello Zen, che si può cogliere nelle espressioni ‘Nulla è santo’ o ‘La legge è senza legge’ o ‘I desideri mondani sono caduti senza lasciare traccia e, allo stesso tempo, il concetto di santità è totalmente svuotato di senso’.”*¹.

Questo apparente disordine, non vale solo per la distribuzione urbanistica, ma anche per la rappresentazione grafica: per esempio, se guardiamo le antiche carte topografiche possiamo notare che sono disegnate su molteplici orientamenti, come concepite per essere guardate da più punti. Allo stesso modo, l’architettura e l’urbanistica tendono a rifiutare i riferimenti predeterminati: lo spazio viene concepito come appare nei diversi momenti in cui se ne fa esperienza.

*“L’oggetto stesso viene accettato per ciò che appare, non per ciò che effettivamente è, come diceva Leibnitz, il geometrico delle prospettive possibili, cioè il termine senza prospettiva da cui è possibile derivarle tutte: l’oggetto visto da nessun luogo.”*².

Kansho, sobria semplicità: si manifesta nello sguardo non eccessivo, non prolisso – anzi, sintetico - nei riguardi della realtà, il ‘ pensiero del corpo ’ è sempre attento al lavoro, che non deve superare il significato dell’opera stessa: niente complicazioni o minuzie, solo semplicemente ‘ la cosa così com’è’. *“L’origine di una tale bellezza sta nascosta in quel che lo Zen indica con le espressioni ‘Spazioso’, ‘Estrema povertà’, ‘Non c’è nessuna realtà’, ‘L’Uno’.”*³.

¹ Hisamatsu Shin’chi Hoseki, *Arte e opera d’arte nel Buddhismo Zen*, Nota introduttiva di C. Saviani, 2001.

² Barbieri Matteo, Bergaglia Massimo, *L’architettura del conflitto – una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen Fudenji*, op. cit., pag.130.

³ Hisamatsu Shin’chi Hoseki, *Arte e opera d’arte nel Buddhismo Zen*, op. cit..

Koko, sublimità austera, elevata asciuttezza, dignità: nasce come l'espressione di chi ha superato e messo da parte definitivamente le azioni a metà, peculiari dell'immaturità dell'età giovanile, è la forza del continuare, nonostante le difficoltà; così il nocciolo si presenta completamente spoglio. *“Si tratta di una bellezza energica, inaccessibile, grave; come quella di un pino che ha retto per lunghi anni vento e neve e così ha potuto superare la sua giovanile immaturità e debolezza. Le sue foglie sono salde, i suoi rami affilati e il suo tronco è spesso scavato. Da queste cavità parla di un'inviolabile dignità.”*⁴. *“Questa bellezza grave, mai riscontrabile in ciò che è nuovo e giovane, deriva dalla peculiarità dello Zen, che può essere indicata con le espressioni ‘denudato di tutta la pelle’ o ‘una severità inattaccabile’.”*⁵.

Shizen, naturalezza: non significa innato, naif o istintuale, significa non artificioso. Proviene dalla comprensione di ‘non due’, dalla percezione non duale della realtà che si manifesta naturalmente come non pensiero, o anche libertà dal pensiero. Pura bellezza. *“ (...) la schietta naturalezza riposa in quel che nello Zen è indicato come ‘senza cuore’ o ‘senza pensieri’. Queste espressioni non significano affatto la mancanza di cuore o di pensieri, ma una sorta di ‘pura dedizione alla cosa stessa’.”*⁶

Yugen, sottile profondità, impenetrabilità, profondo riserbo: è l'elegante bellezza che si nasconde negli strati più profondi, non è un fatto esteriore; è quella trattenuta segretezza nella quale si nasconde una pienezza di senso e d'esperienza: una ricchezza di significato che non si lascia trattenere in categorie e che non si esaurisce perché appartiene al campo di ciò che ci trascende: è l'espressività della Buddha-Natura.

⁴ Barbieri Matteo, Bergaglia Massimo, *L'architettura del conflitto – una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen Fudenji*, op. cit., pag.130.

⁵ Hisamatsu Shin'chi Hoseki, *Arte e opera d'arte nel Buddhismo Zen*, op. cit..

⁶ Ibidem.

“L’origine di questo carattere è in quel che lo Zen indica così: ‘Laddove non c’è assolutamente nessuna cosa, sta qualcosa d’inesauribile, nascosto alla molteplicità delle cose’ o semplicemente ‘non fondo’, ‘impenetrabilità’.”⁷

Datsu-zoku, libertà dall’attaccamento, dalle categorie mondane: è una disinvoltura che s’impone, che non si lascia pregiudicare dai desideri mondani. Significa agire al di là dei propri desideri personali, di categorie soggettive sostenute dalla volontà. E’ la comprensione della propria unicità liberata da ogni soggettivismo. *“Questa disinvoltura corrisponde ad un carattere dello Zen chiamato ‘agire come gioco’ o ‘esser-non-impedito dell’originario esser-Sé’.”⁸*

Seijaku, tranquillità, quiete: si manifesta come profonda accettazione della condizione umana dell’esistenza in quanto monaci, *mono – uno*, unità soggettiva fondamentale, completa e senza fissa interazione che proprio in quanto tale può ricollegarsi in infinite forme.

““Con il grido dell’uccello la montagna diviene ancora più quieta.” La profonda quiete della montagna non è turbata dal richiamo dell’uccello, ma appare ancora più quieta e profonda.”⁹

Yohaku-no-bi, la bellezza dello spazio vuoto: propria dei giardini dell’epoca Muromachi, si manifesta nell’idea di spazio non calpestabile, e rappresenta un valore spirituale piuttosto che un fatto formale. *“da intendersi come qualità che connota ogni forma di riduzione all’essenziale”¹⁰*. Dunque, essenza non calpestabile.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op.cit., pag.71.

E' la coscienza di uno spazio-tempo incontaminato, che sempre resta come monito e riferimento dell'azione quotidiana. E' il fondamento di *Rai-hai*, l'infinito rispetto che ricollega le generazioni.

Mentre il giardino dell'epoca Heian imitava le forme esteriori della natura all'interno di un paesaggio selettivo con caratteristiche naturali, il giardino del Muromachi fa un passo ulteriore: imita le forme interne della natura e approfondisce le leggi segrete nelle sue proporzioni e nei suoi ritmi: è l'energia del movimento che si esprime ancor più evidentemente grazie all'immobilità delle pietre e la stagionalità che si mostra con segni più delicati e di riflesso.

Sono composizioni astratte di elementi naturali: pietre, raccolte in natura, dove sarebbero potute rimanere non viste, vengono esposte per esprimere la bellezza della natura *'così com'è'* che può manifestarsi soltanto in chi la sa cogliere. Imparare a cogliere la bellezza in quanto profondità di esperienza è l'indicazione potente che ci forniscono tali giardini.

L'acqua diviene simbolo: in quanto ghiaia bianca parla ai giapponesi dei luoghi sacri primordiali, in cui l'acqua dello spirito, il valore costitutivo di *shikantaza*, si manifestava direttamente nei luoghi, prima ancora che in sé stessi.

Il giardino *kare san-sui* lascia spazio.

Non si tratta di un vuoto inteso come oggetto: *“si tratta piuttosto di un rapporto, del rapporto tra pieno e vuoto. (...) nel gioco dialettico tra il fondo chiaro della sabbia ondulata e le macchie scure delle rocce (...)”*¹¹.

Nei dipinti si riscontra lo stesso atteggiamento: quelli dell'era Heian sono pieni di dettagli e di colori; mentre quelli del Muromachi, sono chine delicate ed evanescenti, paesaggi di nebbie, foschia e nuvole – spazi e cieli vuoti.

¹¹ Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, op.cit., pag.124.

Agli spazi vuoti dei giardini Zen, fanno eco gli spazi non dipinti della pittura di paesaggio, o i momenti di silenzio nella musica del Teatro *No*, o le fasi d'immobilità nella danza e ancora, l'attenzione data agli spazi in poesia.

“Nei versi legati, mettete lo spirito in ciò che non c'è.”¹²
“Quello che l'attore non fa è quello che è importante.”¹³

La poesia dell'essenziale di *yohaku* giunge fino a noi con le parole di Mies Van der Rohe: “*Less is more*”, che ora ci appare come l'eco di un insegnamento più profondo e ci richiama ad una riflessione non solo intellettuale.

Un monaco disse a Chao Chou: "Il tuo ponte di pietra è ampiamente famoso, ma venendo qui ho trovato solo un mucchio di rocce".
Chao Chou rispose: "Tu vedi soltanto le pietre e non il ponte".
Il monaco chiese: "Che cos'è il ponte?".
Chao Chou disse: "Su che cosa pensi stiamo camminando?".*

¹² Nitschke Gunter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, op.cit., pag. 108.

¹³ Ibidem

a) Saiho-ji e Tenryu-ji:

I giardini dei primi Templi Zen: inizia il processo d'astrazione dello scenario naturale.

Il complesso dei giardini di **Saiho-ji**, il *Tempio dai profumi d'occidente*, ad ovest di Kyoto; noto anche come Kokodera, *Tempio del muschio*, a causa delle infinite qualità di muschio che si sono diffuse sul sito; può essere considerato il punto di transizione che segna il passaggio dal prototipo dell'era Heian, in quanto giardino della Terra Pura, ad un nuovo prototipo tipicamente Zen.

La parte inferiore del giardino è un lago, piuttosto piccolo rispetto a quelli della tradizione precedente: tre grandi isole, quattro piccole e quattro penisole, le celebrate pietre per guardare la luna e un certo numero d'isole costituite di pietre uniche.



Figura 86. Saiho-ji.

La parte superiore del giardino contiene una serie di percorsi in cui sono disposte composizioni di pietre considerate già come il più remoto esempio di *kare-san sui*, in quanto 'montagne aride, acqua'.

Già nello *Sakuteiki* (XII secolo), il più antico manuale di giardini si parla di *kare-san-sui*: “A volte si compongono giardini senza lago né corso d’acqua, ai quali si dà nome di ‘paesaggi asciutti’, *kare san sui*. Un esempio di questo stile consiste nel creare un pendio impervio (...) collocandovi delle pietre.

Se si vuole dare al giardino un’atmosfera particolare, come quella dei villaggi di montagna, si costruirà un’elevazione di una certa entità vicino alla residenza, disponendovi alcune pietre dalla cima verso il fondo. Si dovrà quindi dare l’impressione che, per costruire l’abitazione, il precipizio montano sia stato livellato e, nel rimuovere il terreno, siano apparse delle pietre dalla base larga e profonda sulle quali, essendo impossibili da rimuovere, siano stati poggiati i pilastri di sostegno della casa. Le pietre verranno collocate rispetto ad un punto di riferimento, quale l’estremità di una piccola collina, di un albero o i pilastri di sostegno.”¹⁴.

Qui, si usano le pietre per mostrare il paesaggio, prima dell’intervento umano; e come materiale originario che non può essere modificato dall’azione dell’uomo; espressione della potenza della natura.

In questo testo, inoltre, s’identifica con *kare-san-sui*, un giardino di pietre senza acqua, mente nei giardini del Muromachi, l’acqua è presente in quanto elemento simbolico.



Figura 87. Isole. Saiho-ji.

Si sottolinea così il carattere controverso della parola *kare san sui*: dapprima interpretata, in epoca Heian, come “paesaggio arido” e quindi divenuto, nell’era Kamakura espressione di “aride montagne ed acqua” e quindi, trasformatosi ancora, in epoca Muromachi, in “montagna ed acqua aride”.

¹⁴ Di Felice Paola, *Sakuteiki*, op. cit., pag. 77.

Il grande Maestro Zen, Muso Kokushi, noto anche con il nome di Soseki (1271-1346), giunse a Saiho-ji nel 1334. Cambiò il suo nome, mantenendo il suono originario; da: Saiho-ji, *Tempio occidentale*; in Saiho-ji, *Tempio delle fragranze dell'Ovest*. E già questo, ci dice qualcosa della capacità del Maestro di 'trasformare, mantenendo'. Fece edificare nuovi fabbricati all'interno del complesso collegati da corridoi che avrebbero dovuto porre i giardini in una griglia rettangolare; purtroppo nessuno di questi edifici è rimasto fino ad oggi.

Non tutti gli storici sono concordi nel considerare il giardino opera del Maestro, certo, le bellezze che si scoprono nel corso della passeggiata intorno al giardino lasciano senza fiato per il senso di mistero e di serenità che si diffonde tra questi tappeti di muschio, simbolo d'acqua che mostrano all'improvviso una formazione d'isola di rocce tartaruga, *kare shima*, o più in alto, la pietra solitaria, *Zazen-seki*, che suggerisce il silenzio e la calma della Meditazione; e ancora la *Kare-taki*, la cascata secca composta di pietre di diverse forme e dimensioni disposte in un ripido terreno che dà il senso del rapido scorrere dell'acqua, tanto che, per un attimo, sembra di sentire il suono della corrente.

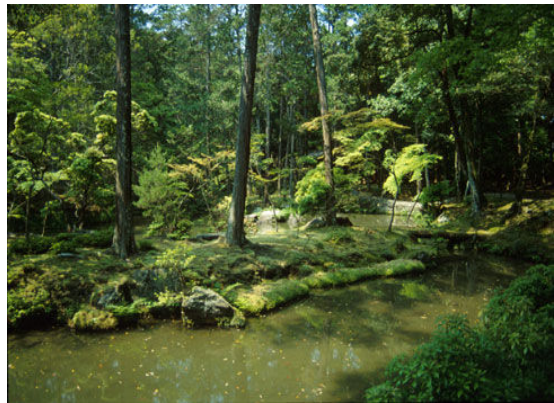


Figure 88, 89, 90. Penisola, *kare shima*, *kare taki*. Saiho-ji.



Nella parte occidentale di Kyoto si trova la complessa e ampia struttura del Tempio Zen **Tenryu-ji**, il *Tempio del Drago Celeste*: uno dei cinque templi principali della scuola Rinzai.

Si dice che nessun giardino in Kyoto abbia lo stesso meraviglioso splendore durante la fioritura di ciliegi e una tale ricchezza di colori alla fine d'autunno, quando gli aceri diventano rossi e gialli.

Figura 91. Muso Soseki.

Fondato dall'imperatore Go-Saga (1288-1339), nel 1256, in seguito alla sua prima abdicazione, e conosciuto come Kaneyana dono, *Magione della Montagna della Tartaruga*.

Sotto la guida di Go-Saga, la corte di Kyoto fece il tentativo di scrollarsi di dosso il potere dei Samurai e dei Daimyo.

Go-Saga venne esiliato sull'isola di Oki, poi riuscì a tornare a Kyoto e per una seconda volta si mise a capo di una coalizione di nobili che riuscì a ristabilire il potere imperiale. Fu tuttavia una vittoria di breve durata: l'Imperatore venne spodestato dal nuovo Shogun, Ashikaga Takauji, che lo costrinse a scappare sui monti Yoshino, nella prefettura di Nara, dove Egli mantenne, ancora per qualche anno, una propria corte.

La fondazione del Tenryu-ji viene attribuita allo stesso Ashikaga Takauji, nel 1339, per ottenere il perdono postumo di Go-Saga. Egli avrebbe affidato a Soseki, monaco e intellettuale raffinato, il progetto del Tempio. Questi vantava una profonda conoscenza della scuola di pittura dell'Accademia di Hang-zhou e delle mode dei Sung, ed era noto per avere contribuito, all'acquisizione d'importanti opere d'arte dell'Accademia di Hang-zhou che, in questo modo, entrarono a far parte della tradizione artistica e pittorica della cultura Zen giapponese.

Così nacque il giardino di Tenryu-ji.

Qui, Muso Soseki, combinando elementi tradizionali delle due stagioni - autunno con aceri e primavera, con ciliegi - ed inserendoli in un contesto naturale lasciato quasi intatto, a ridosso di una collina che interviene come quinta naturale all'interno della composizione 'dipinta' in primo piano, crea uno stagno circondato da rocce e alberi, che costituisce l'elemento artificiale. Dunque, 'il dipinto di rocce', è parte di una più ampia composizione, a *shakkei*.



Figura 91. Tenryu-ji.

Questi giardini, come quelli di Saiho-ji, si collocano alle soglie di una nuova epoca: e così, ancora una volta, Muso Soseki, supervisionò la conversione di quartieri imperiali ad utilizzazione di un Monastero Zen. Sembra improbabile però, che la ricostruzione del giardino, avvenuta nei primi anni del 1900 su modelli del tempo, corrisponda all'originale. Molti storici sottolineano la presenza di una profonda influenza cinese e di tematiche artistiche proprie della dinastia Sung.

Come a Saiho-ji il laghetto è troppo piccolo per gite in barca ed è presente un sentiero intorno al lago formato da attraversamenti di piccoli ponti su paesaggi di pietra in scala ridotta. Malgrado la ricostruzione degli edifici in stile Meiji, di epoca recente; la scala del giardino può essere ancora riconosciuta come tagliata a misura dell'Hojo, le stanze dell'Abate, in cui l'architettura inquadra il giardino come un immenso dipinto tridimensionale.

L'influenza della pittura di paesaggio è quanto mai evidente a Tenryu-ji; una delle preoccupazioni principali della pittura Sung era l'evocazione della profondità spaziale; e, quando si guarda il giardino dal suo punto d'osservazione principale, esso si presenta come una successione di tre piani orizzontali. Il più basso è costituito dalla striscia di sabbia, posta in primo piano. Il secondo piano accoglie il lago e le composizioni di pietre a metà distanza. Il terzo, e più elevato piano, cattura la montagna nel retroscena, in una forse inconsapevole, 'presa a prestito' del paesaggio circostante. Questa stratificazione verticale di piani crea l'impressione di spazi retrocedenti e realizza la stessa profondità di campo espressa nei dipinti della dinastia Sung.

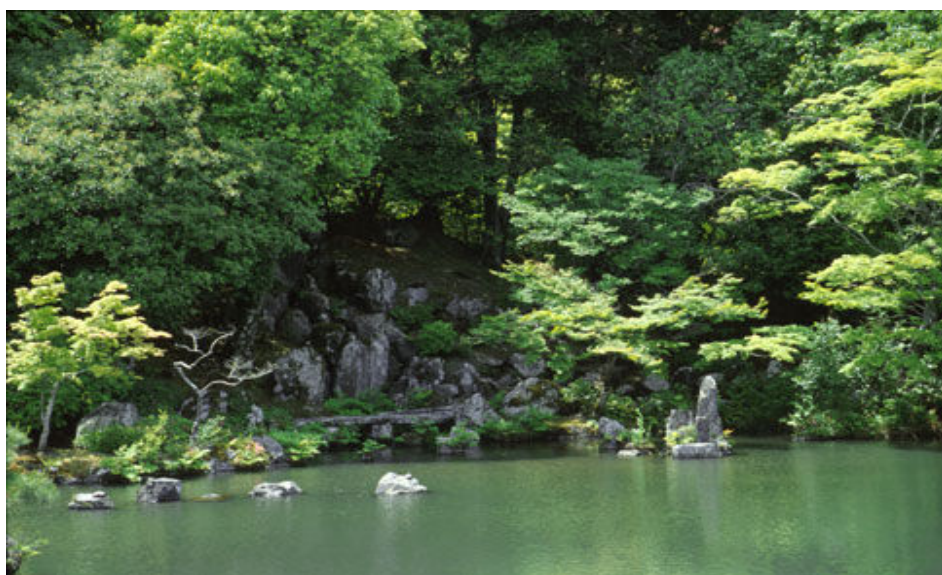


Figura 93. Veduta dall'*Hojo*. Tenryu-ji.

Anche la Cascata della Porta Drago, *Ryu-mon no taki*, vista dal piccolo ponte che le è di fronte, è insolitamente alta e si presenta come sequenza gradinata di piani allo scopo di dare profondità.

La pietra –carpa, a metà strada sulla cascata, sembra saltare ad un piano superiore. Questo, è un motivo preso a prestito dall'arte cinese che simboleggia il travaglio della condizione di studente, di monaco, che, con la sua pratica, quasi marziale (le scaglie ricordano l'armatura), lotta contro corrente per superare la sua ignoranza.

La pietra-carpa è l'emblema della perseveranza.

Nel mezzo del mare v'è un luogo dove si alzano grandi onde
noto come la Porta del Drago.

Le onde non sono più alte che in altri luoghi e l'acqua è salata come altrove.
Eppure, ogni pesce che vi passa diventa senza errore un vero Drago.¹⁵

Dogen Zenji

Si dice che qualsiasi pesce che superi le rapide correnti della cascata e attraversi la Porta del Drago venga trasformato immancabilmente in Drago.

Ciò sottolinea, ancora una volta, la profonda relazione tra Maestro e Discepolo, che soltanto grazie ad una vera comprensione, testimoniata da una pratica assidua, si realizza in quanto trasmissione: *I shin den shin*, 'da cuore a cuore'.



Figura 94. *Ryu-mon no taki*, cascate della porta del Drago. Tenryu-ji.

Ancora nella passeggiata, dietro la cascata, in uno stretto sentiero che passa attraverso un burrone in miniatura, suggerito da un'unica pietra e nelle sette isole della Beatitudine, si possono ravvisare influenze cinesi, incorniciate in un *landscape* totalmente giapponese.

I giardini dei Templi di Saiho-ji e di Tenryu-ji, mostrano una nuova via interpretativa della natura, e si presentano dunque come

¹⁵ Masunaga Reiho, *Breviario di Soto Zen*, Edizioni Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1971.

l'inizio di un nuovo processo di trasformazione del giardino che si manifesta con una crescente astrazione dello scenario naturale.



Figura 95. Isole di beatitudine, Tenryu-ji.

Un monaco chiese:

"Chi è il mio Maestro?"

Chao Chou rispose:

"Le nuvole stanno passando tra le montagne -
cadendo nella valle, l'acqua non fa rumore."

Il monaco disse:

"Non è questo quello che ho chiesto."

Chao Chou disse:

"La natura è il tuo Maestro.
e tu non te ne accorgi."*

b) Kinkaku-ji e Ginkaku-ji:

I giardini degli Shogun 'Illuminati': due caratteri a confronto.

Nessun luogo in Giappone può contendere in celebrità e popolarità con il Rokuon-ji, *Tempio del parco del Cervo*, più noto come: **Kinkaku-ji**, *Tempio del Padiglione d'Oro*, a Kyoto.

L'eleganza della costruzione, l'equilibrio perfetto dei suoi elementi in ogni stagione, porta a comprendere i segreti e le mirabili soluzioni architettoniche e decorative qui adottate.

Inizialmente fu una residenza, costruita in stile *shinden*, ai piedi del monte Kinugasa, dal signore Saionji Kintsune (1171-1244), uomo potente della fine dell'epoca Heian, imparentato con il generale Minamoto Yoritomo e con almeno due imperatori: Go-Saga e Go-Fukakusa: la villa prese il nome di Kitayama dono, *Villa delle colline del Nord*.

Ma, la sua fortuna, come già detto, venne decisa dal raffinato Shogun, Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) che scelse questo spazio come proprio ritiro spirituale, e vi fece costruire il Padiglione d'Oro, disegnando lui stesso il giardino.

**Figure 96, 97, 98. Padiglione d'Oro.
Kinkaku-ji.**



Entrambi gli schemi di Saiho-ji e Tenryu-ji fornirono i suoi modelli: grande collezionista di arte Sung, creò però delle formazioni troppo stravaganti per coincidere con gli ideali austeri dello Zen.

Anche se un piccolo sentiero si sviluppa intorno al lago, il giardino è ancora concepito per essere visto da barche o dalle finestre del Padiglione. Isole Tartaruga di varie dimensioni e in direzioni diverse, simulano l'arrivo e la partenza dal Padiglione. Isole a forma di Gru e una cascata, porta del Drago contenente la leggendaria pietra-carpa si presentano come riproduzioni di modelli famosi.



Figura 99. Isole tartaruga, Kinkaku-ji.

Il Padiglione, in legno a tre piani si ispira a tipi cinesi: al piano terra, la sala d'accoglienza per gli ospiti; al primo piano, una sala per lo studio e al terzo, una sorta di '*Tempio privato*' per la Meditazione.

Ognuna delle forme tradizionali dell'arte giapponese: giardini, padiglioni, Cerimonia del Tè, tiro con l'arco, arte di disporre i fiori, voleva assumere, in quegli anni, l'aristocratico e ascetico profilo di una cerimonia scarnificata, essenziale, mirante a spezzare l'illusoria certezza della vita (l'apparenza, *maya*), per raggiungere la vera realtà dell'esistente: la vacuità delle cose, *yohaku*, la bellezza dello spazio vuoto. In parte, però, fu soltanto una moda letteraria e religiosa.

Anche se, Ashikaga Yoshimitsu fu così coinvolto nella realizzazione della propria '*Via personale*' verso l'Illuminazione, che seppe conquistarsi la fama di letterato insigne, grande religioso, attento

studioso dei *Sutra*, oltre che di sciagurato leader politico. Infatti, mentre rinchiuso nel suo giardino sperimentava le pratiche di Meditazione Zen, i *Daimyo* insorsero, le imposte non vennero più raccolte, e l'economia dell'Impero andò a rotoli, fino a terminare nel periodo più disastroso che la storia del Giappone ricordi: la *Guerra di Onin*, durata quasi settant'anni.



Figure 100 e 101 . Cascata. Kinkaku-ji.

Il Padiglione d'Oro, per usare le parole del grande scrittore giapponese Yukio Mishima, “*veleggiò oltre tutto questo*”, come una nave sul mare del tempo, si staccò dalle piccole vicende del quotidiano per diventare simbolo, ricchissimo, dell'ideale estetico e religioso della cultura del tempo. Alla morte dello *Shogun* il Padiglione fu donato ai Monaci.

“ Che cos'è la vita?
Una goccia che riflette la luna
scrollata dal becco dell'uccello acquatico.”*
Dogen (1200-1253)

Kinkaku-ji divenne davvero il simbolo di un'epoca; e, come tale, venne osannato e odiato, difeso e offeso, fino a quando, nel 1950, un monaco decise di suicidarsi dando fuoco al padiglione. Fu tragedia presto rimediata con una ricostruzione perfetta dell'originale: da quell'evento trasse le mosse Mishima per un romanzo intitolato, appunto, “*Il Padiglione d'Oro*”.

Ginkaku-ji, *Tempio del Padiglione d'Argento*, o Jisho-ji, venne costruito tra il 1479 ed il 1482 da Ashikaga Yoshimasa (1435-1490), nipote di Yoshimitsu, e VIII Shogun della dinastia Ashikaga: egli non ebbe mai interesse per il potere e la politica militare e presto abdicò in

favore del figlio, ritirandosi in una villa ai piedi delle colline orientali, Higashiyama dono, che divenne Tempio Zen dopo la sua morte.

L'impianto non venne mai completato e il nome del Tempio è legato ad una copertura in foglia d'argento che non fu mai realizzata e che avrebbe dovuto contrapporlo, idealmente, al Padiglione d'Oro.



Figura 102, 103, 104 e 105. Giardino di Ginkaku-ji.

Basato su forme ispirate al Saiho-ji di Muso Soseki; l'edificio, è disposto su due piani: al primo piano, la Sala di Meditazione e al secondo la Sala del Buddha della Compassione. All'origine, dodici edifici componevano il complesso, ora ne sono rimasti soltanto due: il Padiglione d'Argento e una Sala dedicata al Buddha Amida.

Per questo motivo è impossibile apprezzare i giardini nella loro relazione con gli edifici.

Il giardino è diviso in due parti, come Saiho-ji: la parte bassa contiene un giardino da passeggio centrato su di un laghetto, che poteva anche essere attraversato in barca; mentre le pendenze ripide della sezione superiore mostrano il giardino di pietre che incorpora

importanti elementi della tradizione *kare sansui*, quale la cascata, *san-getsu-sen*, e il ruscello nel quale si ‘lava la luna’ che viene attribuito da alcuni studiosi, all’opera del costruttore di giardini **Soami**.



Figura 106. *San-getsu-sen*. Ginkaku-ji.

Il Ginkaku-ji che vediamo oggi è un pallido riflesso del Tempio concepito all’origine da Yoshimasa. Quando morì, nel 1490, la costruzione non era ultimata: il palazzo cadde in rovina e solo nel XVII secolo cominciò la sua ristrutturazione.

Due aspetti preannunciano la forma matura del paesaggio secco: da un lato, la disposizione delle pietre collocate sulla ripida collina, vicino al pozzo, *O-cha no i*, che ricorda Saiho-ji; dall’altro il fatto che è la prima volta nella storia del giardino giapponese che gli elementi topografici dell’oceano e della montagna sono simbolizzati con un unico materiale: la sabbia. Il giardino si presenta come un mare aperto di sabbia argentata *guisha no da*, in cui si erge: la piattaforma su cui si affaccia la luna, *ko-getsu den*, che ricorda il monte Fuji.

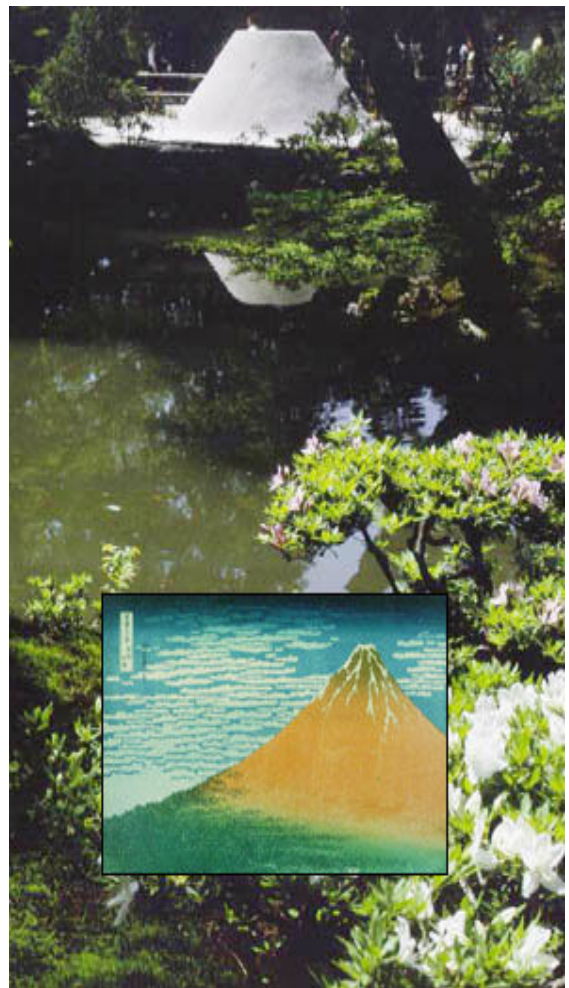


Figura 107. *Kogetsu den*.

Non si sa con certezza da chi sia stato progettato, e non si sa nemmeno se si tratti di un'opera contemporanea alla data di costruzione del giardino o più tarda; il primo riferimento ad esso è del 1578, e si trova in un poema di un Monaco Zen di Tenryu-ji.

Figura 108. Mare di sabbia argentata. Ginkaku-ji.



In definitiva, allo sfarzo dell'Oro, impiegato a Kinkaku-ji, che esprime una comprensione ancora superficiale dello Zen, si contrappone, l'argento della sabbia, modello infinito di una pace ancora e sempre da ricostruire, giorno per giorno: l'eternità del messaggio che questa sintesi espressiva comunica, per la sua chiara semplicità, ci riempie di ammirazione e rispetto, poiché parla della preghiera sincera che ad essa soggiace.

Nell'oceano del vero Dharma
non c'è né movimento né quiete.
L'essenza dell'onda è come uno specchio;
quando si presenta qualcosa, appare il riflesso.
Quando nella mente non c'è nulla,
vento e onde sono entrambi dimenticati.*
Gido

c) Joei-ji:

Giardino d'artista: il kare sansui in quanto sumi-e.
Il giardino tra pittura e scultura.

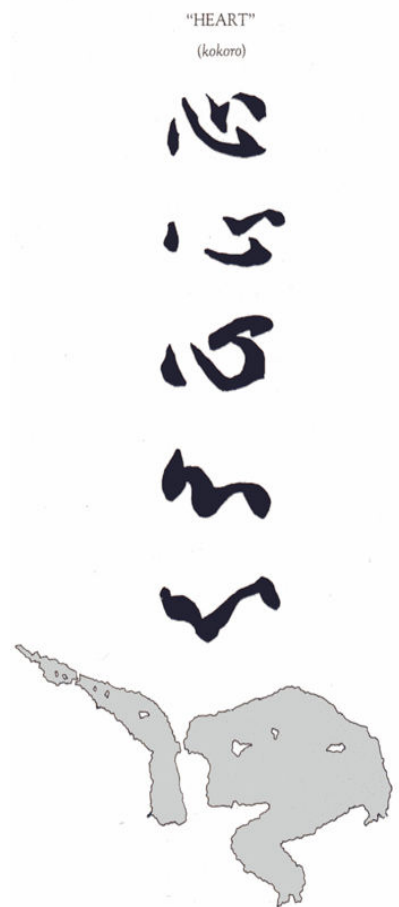
Tra i precursori del prototipo di giardino dell'epoca Muromachi, un esempio illustre è senza dubbio il giardino di **Joëi-ji**, *Tempio dello splendore senza fine*, situato a Yamaguchi, non lontano da Kyoto, nel Giappone occidentale. È un Tempio *Rinzai Zen*, e acquisì questo nome soltanto nell'era Meiji.

Il giardino è uno dei quattro attribuiti al famoso pittore Zen **Sesshu** (1420-1482), supremo maestro della pittura monocromatica di paesaggio, di cui abbiamo già parlato poiché la sua opera ha segnato l'intero periodo.

Come già Saiho-ji e Ginkaku-ji è diviso in due parti: da un lato un particolare giardino di laghetto e dall'altro un giardino secco di paesaggio.

Visto dall'edificio principale il giardino tradizionale di laghetto svanisce completamente nel retroscena: di dimensione ridotta, si presenta quasi come una citazione, l'acqua passa attraverso una *cascata della porta del Drago* in cui, ai suoi piedi, si trova una *pietra-carpa* particolarmente bella; l'acqua scorre sotto un ponte arcato che collega le due penisole e giunge nel piccolo lago *Shinji no ike*, a forma d'ideogramma che corrisponde alla parola: 'cuore/mente/spirito': vicino al ponte, sulla sponda Nord-Est, un enorme masso che rappresenta la dimora dei Saggi Immortali, *Horai*.

Figura 109. Kanji: Shin, cuore.
Relazione con la forma del laghetto.



The Pond at Jōei-ji in Yamaguchi

Vi sono altre quattro isole, di forma

armoniosa: l'isola gru, l'isola tartaruga, l'isola a forma di barca e l'isola di pietre.

Ma, la veduta più importante è, per la prima volta, tutta concentrata sul paesaggio secco che si stende direttamente davanti all'edificio principale su di un prato leggermente ondulato accentuato da *kari-kami*, piccoli arbusti sempre verdi, modulati con arte.

Contiene quaranta pietre, scelte con molta cura.



Figure 110 e 111. Isola Horai e Visone dalla veranda. Joei-ji.

Molti storici interpretano questa composizione come *San-zan go-gaku*, 3 montagne e 5 picchi, configurazione iconografica cinese che considera le 7 montagne cinesi a cui viene aggiunto il Monte Fuji; io credo piuttosto che si tratti della simbologia religiosa di un *Mandala* che rappresenta i tre corpi del Buddha, o i tre Tesori e le cinque scuole del Buddismo Zen Giapponese, che insieme, rappresentano la certezza di fede che la Dottrina si espanda all'infinito.

Il giardino è concepito per essere visto da tre punti particolari, ed ognuno offre prospettive diverse.

1 - Dalla veranda, il panorama è dominato dalla composizione di pietre, mentre il laghetto è quasi invisibile nel retroscena.

Per alcuni storici le numerose pietre piatte collocate davanti all'edificio principale sono come "*pennellate piatte*", tipiche dello stile pittorico di Sesshu, quasi che le pietre naturali siano collocate e scelte in modo da suggerire il lavoro del pennello.

Oltre a ciò, due varianti d'azalee fioriscono, in periodi diversi, a maggio e a giugno, e sembrano apparire come nebbie e nuvole intorno alle montagne.

2 - Dal piccolo padiglione del Tè, dietro il bambù, nella parte ovest del giardino, dove si gode una visione completa del lago, delle isole e di parte della cascata.

3 - Da est del *kare san sui*, da questo lato si rivelano pietre di fondamenta che indicano la passata esistenza di un padiglione, forse a più piani che avrebbe riflesso la sua forma nelle acque del laghetto.

Da questi tre punti di vista, le forme del giardino avrebbero dovuto trovare il contrasto dell'architettura rettangolare dei padiglioni che purtroppo, ora non esiste più.



Figura 112. Joei-ji, il lago.

Se da un lato, lo *Sho-do*, la Via della Scrittura, ha certamente influenzato la forma del laghetto, e si può dire che il fluire dell'inchiostro dalla 'mente/cuore', *Shin*, al pennello corrisponde - per trasposizione - all'acqua del lago; dall'altro, le pietre del giardino insieme alle nuvole fiorite d'azalee, formano un paesaggio che solo *Shin*, *Mente/Cuore*, può decifrare. Tutto ci parla di una natura trasfigurata che per i suoi caratteri astratti rimanda ad una visione che è insieme fisica ed interiore: il senso religioso dell'opera, nel suo manifestarsi, è la religiosità del fare in quanto spinta propulsiva all'opera stessa.

Lo *Shin jin no mei*, Fede in *Shin*, termina dicendo:

*“ Dove la Mente e ogni mente che crede non sono separate,
e non separate sono ogni mente che crede e la Mente,
Là le parole non possono giungere,
poiché questo non è del passato, né del presente, né del futuro.”*

Qui, si parla certo d'espressione artistica, e si comunica il valore dell'arte in quanto vita, in quanto *way of life*.

d) Ryohan-ji:

Il Tempio del riposo del Drago.

Non dire che solo l'acqua calma
riflette la luna.
Anche l'acqua fangosa
rispecchia il cielo.
Guarda, quando il vento si è
acquietato e le onde sono calme,
Una magnifica luna, splende
come prima!
Lin Chi (...-867)



Figura 113. Maestro e Discepolo, Soami.

Lo straordinario giardino *kare sansui*, attribuito al Maestro **Soami** (1472-1525), grande pittore e costruttore di giardini, è considerato un simbolo e viene internazionalmente riconosciuto come opera d'arte: enigmatica e discussa, ha suscitato nella cultura occidentale, tante riflessioni e sollevato molte contrastanti interpretazioni.



Figura 114. Kare san sui, Ryoan-ji. Inverno.

Altre interpretazioni attribuiscono l'opera a *sen-sui kawara-mono*, forse aiutati, nel loro compito da Monaci Zen, in quanto sono trovate scalpellate su alcune pietre nomi di *kawara-mono*, pratica non usuale a quel tempo. E' chiara comunque l'influenza profonda che i Maestri Zen hanno trasmesso a chi ha compiuto fisicamente l'opera.

Il Tempio venne fondato nel 1450 da Hosokawa Katsumoto (1430-1473), guerriero e primo ministro. Durante la Guerra degli Onin (1467-1477), Tempio e giardino subirono devastazioni importanti che costrinsero a una significativa opera di ricostruzione avvenuta nel 1488, ad opera del figlio di Katsumoto, Hosokawa Masamoto.



Figura115.
Vista Ovest.



Figura 116.
Vista Est.

In quegli anni, però l'area a sud dell'Hojo, in cui oggi sorge il *kare sansui*, era riservata a particolari cerimonie; e tale edificio fu portato a termine solo nel 1499; quindi, probabilmente, il giardino fu costruito tra questa data e il 1507, anno della morte di Masamoto.

Un nuovo incendio e una conseguente ricostruzione sono avvenuti in epoca Edo (1797), anche se, pare che in quell'occasione, il giardino non abbia subito né trasformazioni, né danni. Di fatto, non essendo composto di piante od acqua, ma soltanto di pietre e sabbia non subisce facilmente la corrosione del tempo.

Il giardino, circondato da un canale di drenaggio, costituito da ciottoli neri, che lo incorniciano come un quadro, è costituito da un rettangolo di sabbia, largo 10 metri e lungo 30: la forma piana e rigorosamente geometrica del terreno ne favorisce il carattere astratto.

Come un semplice recinto, il muretto di terra cotta ad olio, riparato da un tetto di tegole, chiude la scena estendendo all'infinito l'orizzonte. Dietro di esso una cortina di pini rossi, aceri e un ciliegio ci narrano di riflesso il mutare delle stagioni.

Le quindici rocce, che emergono dall'oceano di sabbia, accuratamente pettinata, sono impossibili da abbracciare con lo sguardo in un unico colpo d'occhio.

Intorno ad esse, come foreste ai piedi d'alte montagne, ombre di muschio rendono più morbido il contrasto dei grigi.

Figura 117. Gruppo centrale.



Le singole pietre, non sono appariscenti, nessuna s'impone per caratteristiche particolari, e tuttavia si valorizzano reciprocamente.

L'insieme che ne risulta, esprime una vera ricerca d'equilibrio.

“Se i materiali sono semplici, la composizione è complessa, nella misura in cui il giardino combina parecchi gruppi di pietre che concorrono a formare un tutto, senza per questo perdere la loro indipendenza plastica. Il principio che regola la sistemazione delle pietre consiste nel disporre gli elementi con la funzione di satelliti non lontano da una o più pietre centrali, quindi introdurre un terzo gruppo di pietre dette ‘invitate’. Nel Ryoanji, il gruppo principale e il gruppo secondario sono controbilanciati da altri tre gruppi, che costituiscono una sistemazione autonoma pur avendo funzione di gruppo terziario.”¹⁶

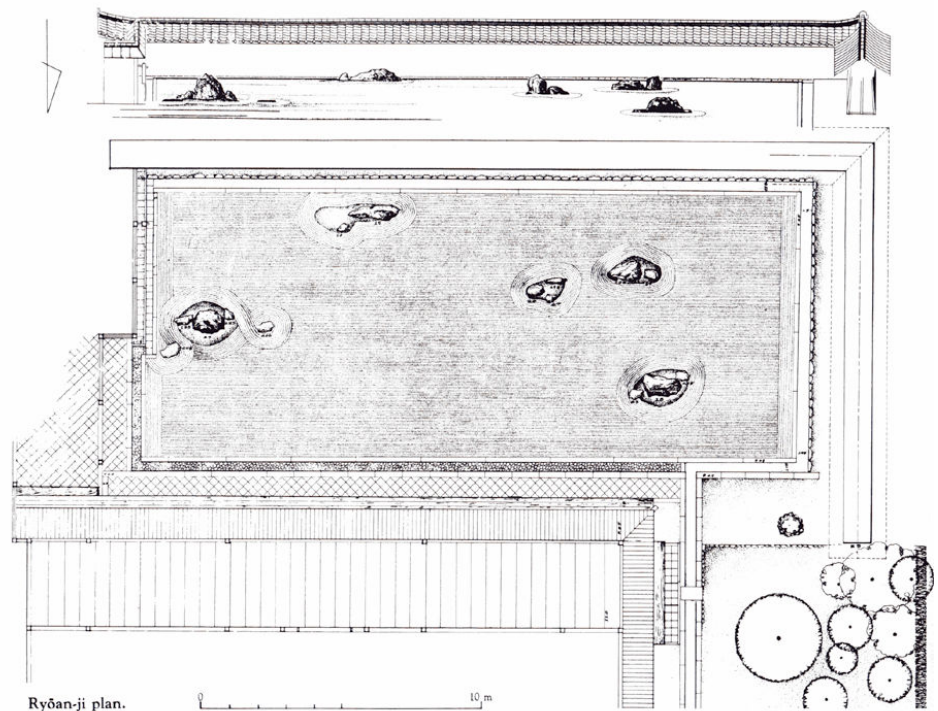


Figura 118. Pianta e prospetto.

Il punto d'osservazione reale è il centro della veranda: l'uscita del Maestro dalle sue stanze, forse il luogo dove l'Abate si fermava a riflettere in Zazen; o anche, spostandosi un po' a sinistra, l'uscita del Discepolo dopo essere stato in visita dal Maestro: magari dopo avere ottenuto risposta ad una domanda, o dopo aver ricevuto un *Koan* ...

¹⁶ Bertier François, *Il giardino Zen*, op. cit., pag. 28.

“Addizionati, i tre gruppi situati in fondo danno un totale di sette pietre. (...) Il sette conduce al cinque che forma il gruppo maggiore. Poi (...) la linea torna indietro, riparte (...) e termina a destra in primo piano, dov’è conclusa dalle tre ultime pietre.”¹⁷.

Nel corso dei secoli, il giardino vede vari, piccoli cambiamenti, nella sua superficie, nei muri di recinzione e nei passaggi.

Sembra, secondo una stampa del 1799 che i visitatori potessero camminare attraverso il giardino, cosa inimmaginabile, oggi.

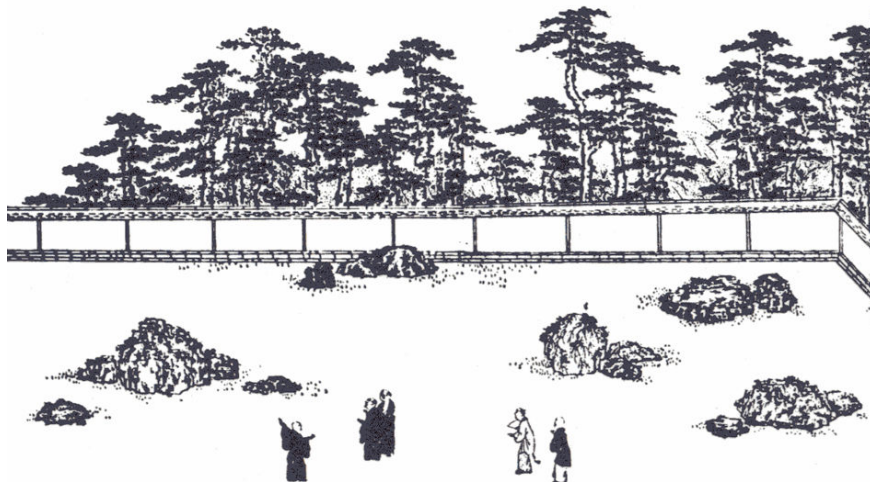


Figura 119. Stampa Miyaka rinsen meisho zue, 1799.

Ci sono evidenze che suggeriscono che il panorama, concepito per essere apprezzato a partire dalla veranda dell’Hojo, si estendesse ben oltre i muri del giardino attuale, prendendo a prestito aspetti naturali del paesaggio retrostante.

Portico e muro ad est sono relativamente recenti. Forse furono costruiti a seguito dell’incendio del 1797. Pare che, per un certo periodo, un corridoio coperto all’estremità orientale, con i suoi lati aperti, permetteva di vedere il giardino anche da più lontano.

Infinite sono le interpretazioni che sono state date di questo giardino.

¹⁷ Ibidem.

- Un esegeta dell'epoca Edo vide nelle quindici pietre l'immagine dei sedici *Arhat*, viste in modo da considerare colui che guarda come il sedicesimo.



- Si dice anche che raffiguri una tigre che attraversa il mare con i suoi piccoli sul dorso.

- O che si tratti del paesaggio marino delle cinque isole dei Saggi Immortali Taoisti.



- O anche, le Cinque Montagne Sacre della Cina che corrispondono alle Cinque Case dello Zen che dalla Cina hanno raggiunto il Giappone.

- Oppure, potrebbe rappresentare l'Oceano del *Dharma*, in cui affiora la comprensione dei Tre Corpi del Buddha e le loro rispettive caratteristiche.



**Figure 120, 121 e 122.
Singoli gruppi.**

- Il numero quindici potrebbe fare anche riferimento alla diagonale del *Ba Gua-Lo Shu*, il quadrato geomantico, di origine cinese, usato nel *Feng Shui*; formato da nove spazi numerati, in cui la somma di ogni linea, sia essa verticale, orizzontale o diagonale, dà sempre la cifra quindici, questo forse per indicare lo Zen, la meditazione, la contemplazione, come espressione di “*tutte le direzioni*”.

Comunque, pare “più appropriato al Ryoan-ji, l’approccio esistenziale per cui il giardino e i suoi effetti sono semplicemente sperimentati da sé stessi. (...) creato con l’aiuto dei Monaci Zen per lo scopo della Meditazione. La composizione è irresistibilmente orizzontale, invita il visitatore a sedere e contemplare con comodo. Di fatto, la parola “sederesi” in giapponese è sinonimo di Meditazione. (...) le tecniche di meditazione servono a far fluire le energie verso l’interno. (...) le pietre sono talmente ben sistemate nello spazio che, chi guarda smette di sperimentarle separatamente.”¹⁸.

Qualunque sia la spiegazione dottrinale, la definizione data a questo spazio è: *mu-tei*, giardino del *Mu*, vuoto originale, azione originaria, verbo, parola primigenia.

Come una musica, un canto, o una sinfonia, è libertà di cogliere, è un’eco di vita, di storie reali o immaginate: è l’impatto con una realtà infinita in uno spazio ridotto, definito; è la visione profonda di fede e comprensione, del sentire e sapere: di un coincidere con il naturale nella sua ragione di mutamento ed eternità.

“Con maggiore intensità che in altri giardini, qui, nel Ryoan-ji, l’invito che la composizione dello spazio formula non è di entrare nel giardino, ma di farsi vuoti, affinché sia il giardino ad entrare nella mente. (...) è un’occasione per mettere alla prova grado e qualità del vuoto realizzato dalla mente di chi lo contempla. Più la disciplina della meditazione riesce nel lavoro di pulizia della mente, più si forma in essa uno spazio libero per ospitare il giardino.”¹⁹.

Fare il vuoto in sé stessi è il requisito necessario per esperire questo giardino ed è l’unico modo per vedere con i nostri occhi Soami di fronte a noi, insieme a tutti i Maestri di un passato che si realizza, completamente presente.

Ma, attenzione: “*Se incontri il Buddha, uccidi il Buddha.*”

¹⁸ Nitschke Gunter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, op. cit., pag.

¹⁹ Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, op. cit., pag.125.

Nella povertà degli elementi, nelle infinite sfumature che scaturiscono dal poco, nell'esperienza diretta del '*meno è più*' si manifesta la coscienza risvegliata che può, ad infinita distanza comunicare se stessa.

Alla fine, semplicemente pietre.

Le dinamiche che tra una pietra e l'altra s'intrecciano ricordano quelle dell'arte astratta: la modernità di quest'opera è pura ricerca che non accetta nessuna realtà preconstituita, nessuna categoria d'azione, ma si esprime in quanto esperienza diretta e per questo appare come liberata dal suo tempo storico.



Figure 123, 124. Ryoan-ji, giardino del Tempio.

Fuori, un parco esterno, elegante con lago, piante da frutto, alberi di caco, fiori e pietre dagli accenti pittorici: come una sinfonia cromatica multicolore, sembra ancora far emergere, per contrasto, il ricordo del giardino, quasi monocromo, di pietra a fronte alle stanze dell'Abate.

Come in sogno resta, ancora nel ricordo una *gatha* di Xuedou:

Uno, sette, tre, cinque:
La verità che ricerchi non può essere compresa.

Mentre la notte avanza, una luna splendente illumina tutto l'oceano.
I gioielli del Drago si trovano in ogni onda:
cercando la luna - è qui, in quest'onda, nella successiva.²⁰

Nei suoi commenti al *Tenzo Kyokun*, il Maestro Uchiyama spiega, utilizzando una poesia che Kodo Sawaki Roshi adottava per spiegare 'Uno, sette, tre, cinque' che si riferisce ad una forma poetica cinese:

- 1 Nel sonno
- 7 La luce della Luna splende alla finestra, brillante come una moneta d'argento.
- 3 Nessuno se ne accorge.
- 5 Dolcemente passa illuminando il cuscino e tutt'intorno.

“Vi sono molti stili di poesia che adottano il ritmo 5-7-5-7. Tuttavia nel caso di questa particolare gatha, la forma regolare è stata ignorata. Nell'originale cinese, il numero dei caratteri è totalmente diverso. Questa stessa irregolarità o contrasto con la convenzione è la forma presa in realtà, tanto spesso, dalla nostra vita. Le cose che incontriamo ogni giorno nella vita decisamente non si manifestano in un ordine uniforme e regolare. Tutto avviene a modo suo: accade di tutto! Se non altro quella sarebbe una descrizione più realistica della 'forma' della nostra vita, se volete chiamarla forma.

(...)Vi è sempre una parte di noi che vuole mettere le mani direttamente su qualche verità ultima e universale. La vita non è assolutamente così semplice. (...) Praticare la Via del Buddha significa mettere finalmente all'opera il nostro corpo, vivendo intensamente ogni istante della vita.”²¹

²⁰ Dogen, Uchiyama Roshi, *Istruzioni a un cuoco Zen – ovvero come ottenere l'illuminazione in cucina, Tenzo Kyokun*, traduzione di T. Wright, Casa editrice Astrolabio - Ubaldini Editore, Roma, 1986.

²¹ Ibidem.

e) Daisen-in e Shinju-an:

Il giardino in quanto percorso spirituale.

Daitoku-ji, a Nord di Kyoto, è uno dei cinque grandi Monasteri *Rinzai* della città, questo complesso si compone di una ventina di quartieri: il **Daisen-in**, *Il Tempio del Grande Eremita*, è uno di questi. Cominciato nel 1509, è stato completato, insieme all'edificio, nel 1513.

Le isole a tartaruga e a gru sono le parti più antiche del giardino, realizzate probabilmente da **Kogaku Shuko** (1464-1548); e pare che anche l'artista **Soami** sia stato coinvolto nella realizzazione del giardino, ma per certo ha dipinto soltanto alcuni paraventi della Sala.

Figura 125. Daisen-in.



L'importanza del giardino non è tanto nelle sue parti fisiche: le isole a tartaruga e a gru, i ponti in pietra, la cascata a secco; ma, nel modo in cui trasforma il concetto di paesaggio pittorico in un'espressione tridimensionale e nella forza di sintesi che esprime in uno spazio ridottissimo.

“Nei suoi dialoghi in sogno, Muso Soseki ha scritto: “In origine, in tutte le cose dell’universo non esisteva il concetto di grande o di piccolo; il grande e il piccolo esistono nello spirito dell’uomo. Sono soltanto apparenze illusorie che galleggiano nei cuori ingannati...”. E, alla fine del XV secolo, il monaco Tessen Soki ha detto: “I cinque Monti Sacri si ergono come tumuli di formiche, l’Oceano profondo invidia la buca dell’acqua di una rana (...). Un luogo non è lontano né vicino; una distanza di 30.000 leghe si accorcia in un piede e in un pollice.”.”¹⁴.

Vero *Mandala* tridimensionale, il giardino del Daisen-in, pone al centro l’edificio, ed è simbolo di protezione e purificazione; come un dipinto dell’epoca Sung, è assimilabile, per espressività, alle raccolte di *sumi-e* sulla ricerca del bue, di cui abbiamo già dato esempio.

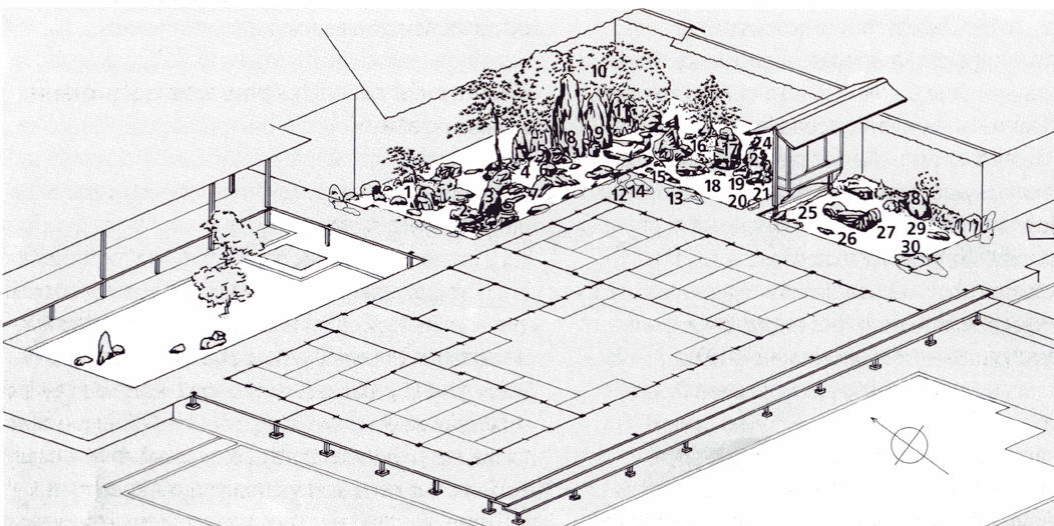


Figura 126. Assonometria dei giardini. Daisen-in.

Il giardino circonda l’*Hondo* su tutti i quattro lati, come un ruscello a secco, o come il segno di un cerchio fatto a pennello. Il flusso di questo ruscello va in senso orario, da nord-est a sud-ovest, così come previsto dal *Feng-shui*.

¹⁴ Bertier François, *Il giardino Zen*, op. cit., pag.78.

La forma del giardino é una metafora della vita e della ricerca spirituale: il fiume di sabbia comincia dal monte Horai, la terra dei Saggi Immortali: è il tempo della nascita, l'inizio della vita; ma subito ci si trova di fronte ad una scelta: poiché proprio come in un cerchio, la serie dei 4 giardini può essere percorsa in due direzioni.



Figure: 127. Giardino Nord-Est; 128. Giardino Est; 129. Giardino Nord-Ovest; 130. Giardino Sud.

Si può seguire la corrente, in senso orario, verso il lato est, lungo il corso delle strette rapide; e quindi attraversare sotto la finestra che guarda la barca del Tesoro, che rappresenta il veicolo della pratica religiosa e la ricchezza d'esperienza che da questa deriva nel sospingere gli adepti sulla Via di Saggezza.

Oppure, si può percorrere la veranda in senso antiorario e volgersi verso Ovest, dove attraversate le isole tartaruga, si va verso il percorso di fede espresso dalla Triade che riposa su di un lago sereno del giardino di Nord-Ovest, chiamato *Chu-kai*, che contiene uno dei più straordinari esempi di composizione triadica di rocce.

In entrambi i casi: sia che si scelga il percorso tumultuoso e sconnesso della ricerca personale, sia che si opti per quello sereno e tranquillo della fede, si giunge alla parte sud del giardino in cui due coni di sabbia paiono emergere simmetricamente dal nulla.

Di essi sono state suggerite le più varie interpretazioni astratte, dinamiche, fisiche.

Io amo pensare che rappresenti il simbolo dello spazio dello spirito nell'istante in cui emerge il contatto con la mente del Maestro: due piccoli cumuli nel vuoto.

I shin den shin, da mente a mente, da cuore a cuore.



Figure: 131. Horai, visione da Est; 132. Giardino Sud, visione da Est.

“(...) i mucchi conici di sabbia bianca traggono (...) origine dallo shintoismo; erano una sorta di serbatoi a cui si attingeva per purificare lo spazio: quando veniva celebrata una cerimonia, o veniva ricevuto un visitatore importante, si stendeva al suolo un tappeto bianco di sabbia.”¹⁵.

¹⁵ Ibidem. Pag. 50.

Con lo Zen, i coni serbatoio per purificare lo spazio sono divenuti essi stessi il soggetto del giardino, l'azione del purificare diviene il soggetto; e certo ci vogliono dire che non basta purificare i luoghi - lo spazio è di per sé puro - è l'uomo che deve essere perseguire una Via di purezza.

In fondo al giardino si erge solitario un ficus, un albero della *Bodhi*, simbolo dell'Illuminazione del Buddha.

A questo punto, se si è percorso il lato Ovest, si giunge alla Barca, Tesoro della Pratica, vicino alla finestra che guarda in direzione del monte Horai.



Figura 133. Visione da Sud-Est, Giardino Est.

Viceversa se si è seguita la corrente del fiume ci si trova nel giardino di Nord Ovest: un semplicissimo *kare-sansui*, quasi vuoto, da cui emerge serena, una Triade.



Figura 134. Triade nel giardino di Nord-Ovest.

“Agli occhi di un monaco Zen, il paesaggio del Daisen-in possiede una dimensione spirituale tale da ridurre Versailles a un giardinetto.”¹⁶

¹⁶ Ibidem.

E certo, il senso di questi giardini si può ricercare soltanto nel modo di vita, nella *way of life* di chi li ha prodotti, il percorrerli in silenzio - impossibile allo stato attuale - in quanto la fama del giardino, richiama molti turisti, avrebbe dovuto comunicare l'esperienza; ma forse, anche soltanto la descrizione, almeno un po', ce ne restituisce la Mente.

Visto da un punto di vista storico-artistico, questo giardino è unico per il fatto che ricollega il mito cinese del monte Horai, con l'austerità di un giardino secco di paesaggio. E' unico per la varietà di pietre, di forme e di colori, in un quadro veramente ristretto, in cui la struttura rettangolare dell'architettura finisce per coincidere con i muri esterni che circondano il giardino che, mai come in questo caso, diviene parte integrante dell'interno della Sala.



Figura 135. En-gawa, giardino di Nord-Est.

Sapere i nomi delle pietre, conoscerne la dimensione, descriverne la disposizione, apprezzarne il gusto estetico e non soltanto il suo significato, sarebbe comportarsi come quel tipo, di una vecchia storia Buddhista, che avendo conficcata una freccia nella carne cominciò ad analizzarne la provenienza, il tipo di legno usato, la forma della lancia e mentre perdeva tempo a fare questo, invece di togliersi la freccia dal corpo, morì.

Spesso ci comportiamo così.

"(...)Yoka giunse al Tempio del Monte Sokei e si presentò al Patriarca in abiti da viaggio. Gli girò attorno tre volte e rimase in piedi senza salutarlo.

Eno: Il monaco deve impersonare esattamente i tremila precetti, le ottomila azioni e i tremila comportamenti. Che fate dunque voi di tutto questo?

Yoka: Non ho tempo da perdere, il problema della vita e della morte è molto importante. La nostra vita è effimera, impermanente, e continuamente mutevole.

Eno: Perché non realizzate il principio della non-nascita per risolvere il problema dell'impermanenza?

Yoka: Quando si è realizzato la non-nascita e compreso il qui ed ora, d'improvviso non c'è niente.

Eno: Giusto, giusto!

(...)

Yoka fece i saluti di commiato.

Eno: Voi partite davvero rapidamente.

Yoka: Come può esservi rapidità, se in origine il movimento non esiste?

Eno: Che tutto sia movimento o non-movimento, questo è un problema di coscienza.

Yoka: Ho compreso cosa significa non-nascita.

Eno: Non c'è significato nella non-nascita.

Yoka: Se non c'è significato, non c'è neppure nessuno per comprendere.

Eno: Neppure comprendere ha significato.

Yoka restò per una notte.

Eno diede lo Shi-Ho, la Trasmissione del Dharma, a Yoka."¹⁷.

¹⁷ Daishi Yoka, *Il canto dell'immediato satori*, Introduzione e commento del Maestro Taisen Deshimaru, traduzione di L. Corradini., L'Altra Biblioteca, SE srl, Milano, 1992.

Ensho, Il cerchio sullo sfondo è opera di Torei Enji(1721-1792). E' il primo *Mandala*, sintesi della rappresentazione grafica dell'infinito spazio-temporale, la più perfetta espressione visiva del vuoto (*Sunyata*), e simboleggia quello stato primordiale d'identità assoluta e di non-dualità proprio della Natura Originale. Esprime nella sua nuda semplicità la conquista del distacco dalle categorie duali e il raggiungimento della serena condizione di *Samadhi*. E' uno dei soggetti più ardui della pittura Zen: la più diretta espressione della profondità del sentire, rivelazione del mondo spirituale. E' l'espressione di *Gyoji*: 'Pratica senza fine in un mondo senza inizio', propria del *Bodhisattva*.

Nello stesso complesso templare di Daitoku-ji, si trova un altro *tatchu*, sotto-tempio: lo **Shinju-an**, *Eremo della Perla*, in passato *Hojo* di **Ikkyu Sojun** (1394-1481), 48° Abate di Daitoku-ji, ora luogo di venerazione e suo reliquiario.

Ikkyu era pittore e poeta di valore, discendente della famiglia Fujiwara, figura carismatica per talento, carattere e fede, ebbe molto giovane l'esperienza del *Satori*; e dopo trent'anni di pellegrinaggi, un gruppo di cento discepoli si riunì intorno a lui: molti furono artisti e alla sua morte, restarono per trasformare la sua dimora in Santuario.



Figura 136. Ikkyu Sojun, ritratto di Soga Jasoku II, 1481 circa.

Lontano da questioni politiche non volle mai mescolare la sua vita con il potere. Considerava lo Zen un modo di vita, indipendente.

Sembra che il nome del Tempio derivi dalla storia di un vecchio poeta e monaco cinese, Yang-qi, che visse tutta la vita come pellegrino e che al ritorno, trovò la sua casa distrutta: dal tetto rotto i fiocchi di neve sul pavimento, brillavano alla luna come perle: si dice che Ikkyu, ascoltata questa storia, aprì tutti gli *shoji* per sentire la corrente dell'inverno, in ricordo dell'esperienza e della pratica severa di Yang-qi.

Il Tempio comprende: nove edifici di legno ed è tenuto da un vecchio Abate che si definisce il custode di Shinju-an e da un suo allievo. Ancora oggi non c'è alcun tipo di riscaldamento ... perché un vecchio proverbio dice che '(...) *se non si è sofferto un freddo pungente, non si può apprezzare la fioritura del pruno*'.

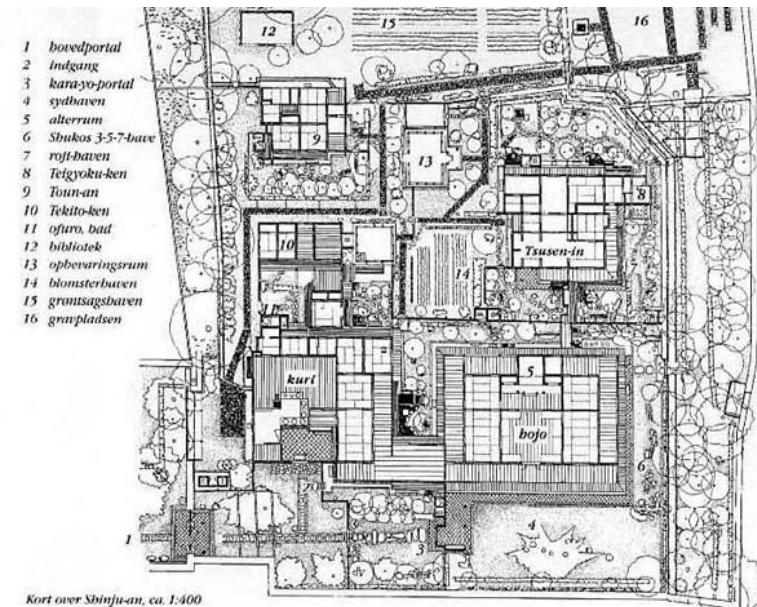


Figura 137. Pianta di Shinju-an.

Fu costruito in un periodo di guerre civili, e lo stesso Abate amava e teneva in considerazione il valore di una vita di povertà; in un testo del 1526 si descrive che gli edifici erano provvisori e il giardino composto da poche pietre, da un pruno, una camelia e un bacino per la pulizia rituale. La condizione attuale del luogo risale al XVII secolo.



Figura 138. Entrata.

Il giardino si stende sui lati Sud ed Est dell'*Hojo*, il terreno è coperto interamente di muschio, vi sono alcuni pini e una siepe bassa davanti ad un muro d'argilla bianca.



Figura 139. Giardino Sud.

Un grande pino occupa quasi interamente lo spazio ridotto del giardino Sud e distende i suoi rami in largo e in basso. E' un *Koan*:

Un Monaco chiese a Bodhidharma:

“ Qual è il significato della venuta del Patriarca dall'Occidente?”

Bodhidharma rispose:

“ Il pino nel cortile.”

Questo giardino ricorda quel dialogo.

E' una domanda ed una risposta allo stesso tempo.

Il giardino ad Est, disegnato da **Murata Shuko** (1422-1502), è una stretta striscia di muschio e contiene 15 pietre in disposizione: 7-5-3, ed alcune piante: azalee e cipressi.

In passato non c'era il muretto ed anche in questo caso, come nel Ryōan-ji, lo sfondo era il paesaggio preso a prestito.



Figura 140. Giardino Est, Shinju-an.

Un altro giardino circonda il corridoio coperto che conduce alle cucine, al centro c'è un pozzo, oggi è soltanto decorativo perché è stata installata una rete idrica, ma resta uno spazio splendido, perché può essere visto da molti punti, come un riferimento; dalle cucine pietre segna-passo conducono alla residenza dell'Abate.



Figura 141. Particolare, giardino ad Est.

A Nord-Est dell'Hojo, si può attraversare il percorso che porta alla Casa del Tè, *Teigyoku-ken*: è uno spazio contemplativo che deve preparare lo spirito al gusto del Tè.

Mentre i giardini intorno all'*Hojo* sono concepiti per essere guardati da punti precisi, il giardino del Tè è concepito per essere attraversato camminando.

La casa del Tè è una delle più antiche conservate, costruita nello stile di Kanamori Sowa (1584-1656) e pensata secondo lo spirito *wabi*.



Figure 142 e 143. Percorso e Casa del Tè, *Tei-gyoku*.

Tutti gli spazi tra gli edifici sono trattati in quanto giardino e l'elemento d'unione tra i diversi tipi è l'architettura. Gli edifici sono aperti e circondati da verande; quando le porte di pioggia e gli *shoji* vengono tolti - in virtù dei grandi tetti a lunga proiezione - le diverse sale sembrano comunicare l'una con l'altra, e i giardini vengono a far parte di questo spazio esterno/interno, caratteristico dell'architettura tradizionale.



Figure 144 e 145. *Hojo*: esterno ed interno. *Fusuma* dipinti da Soga Jasoku II.

Le porte scorrevoli all'interno dei diversi edifici sono dipinte con pitture ad inchiostro, di grande sobrietà, in gran parte opera dei famosi discepoli di Ikkyu: **Soga Jasoku II**, **Soami**(1472-1525), **Kano Masanobu**(1434-1530) e **Bokusai**(1451-1492), suo primo discepolo.

L'Abate del Tempio ha più d'ottant'anni, e vive al freddo: ogni giorno serenamente lavora per mantenere i giardini al meglio, insieme

al suo allievo poiché, sarchiare l'orto, pulire i sentieri, potare gli alberi, rastrellare le foglie sono aspetti della disciplina spirituale.

Il Tempio non è aperto al pubblico: il suo stile povero, riservato e nascosto rivela ancora oggi la forza spirituale di chi lo ha fondato; nella sua semplicità supera ogni discorso, offrendo un esempio del reale percorso che si esprime nel giardino famosissimo e pieno di turisti del Daisen-in.

“ La mia povertà dell'anno scorso non era ancora povertà.
Quest'anno povertà è veramente povertà.
Nella povertà dell'altr'anno c'era ancora spazio per un punteruolo.
La povertà di quest'anno è senza lesina.” *
Hsiang-yen

f) Ryogen-in, Taizo-in e Shoden-ji:
Altri esempi di kare san sui.

Più di trecento sono i giardini *kare sansui* dell'epoca Muromaki, anche se le forme prototipiche si esauriscono nei giardini già descritti, abbiamo aggiunto anche questi tre giardini per esprimere quello che è un principio cardinale dello Zen: la ripetizione di una forma, non è semplice ripetizione, ma acquisizione dello spirito che da questa forma deriva; concetto questo che si renderà assai evidente nel capitolo seguente quando parleremo della Cerimonia del Tè.

Quando si è andati in fondo nella ricerca, il percorso di ritorno è il rinnovarsi dell'esperienza profonda in ogni azione: il giardino, in quanto contemplazione di *sunyata* e percorso iniziatico, mantiene nel tempo il suo valore, quanto i *Mandala* di sabbia che i Monaci del Tibet costruiscono con tanta perizia e che in un istante scompaiono nel vento.



**Figura 146. Monaci tibetani
che creano un *Mandala* di sabbia.**

Figura 147. Ryogin-tei.



Anche **Ryogen-in** è un quartiere di Daitoku-ji, e fu



costruito nel 1502, come residenza dell'Abate e consta di cinque giardini, il più antico è Ryugin-tei, un rettangolo di muschio e pietre che segna il punto di vista principale della veranda di fronte alle stanze dell'Abate.

Figura 148. Monte Meru.

Il gruppo di pietre rappresenta il Monte Sumeru, in quanto *axis mundi*, ed è attribuito a Soami

Taizo-in è invece il più antico sotto-Tempio di Myoshin-ji, e fu fondato nel 1404; i suoi giardini sono attribuiti al famoso pittore **Kano Motonobu** (1475-1559), che visse a lungo nel Monastero, forse come responsabile di giardini.

Figure 149 e 150. Taizo-in.

Questo piccolo giardino in cui sono associate pietre, piccole piante, arbusti e sabbia è molto difficile da fotografare in quanto rappresenta un microcosmo grandioso: al centro di un lago di sabbia si trova un'isola collegata alla riva montagnosa da due ponti allungati. Ha un carattere molto decorativo, e anche se si avvicina ai paesaggi del Daisen-in, risalta per la mancanza d'austerità e per la naturale, semplice gioia che esprime: è il sorriso di una saggezza serena che si avverte silenziosamente.



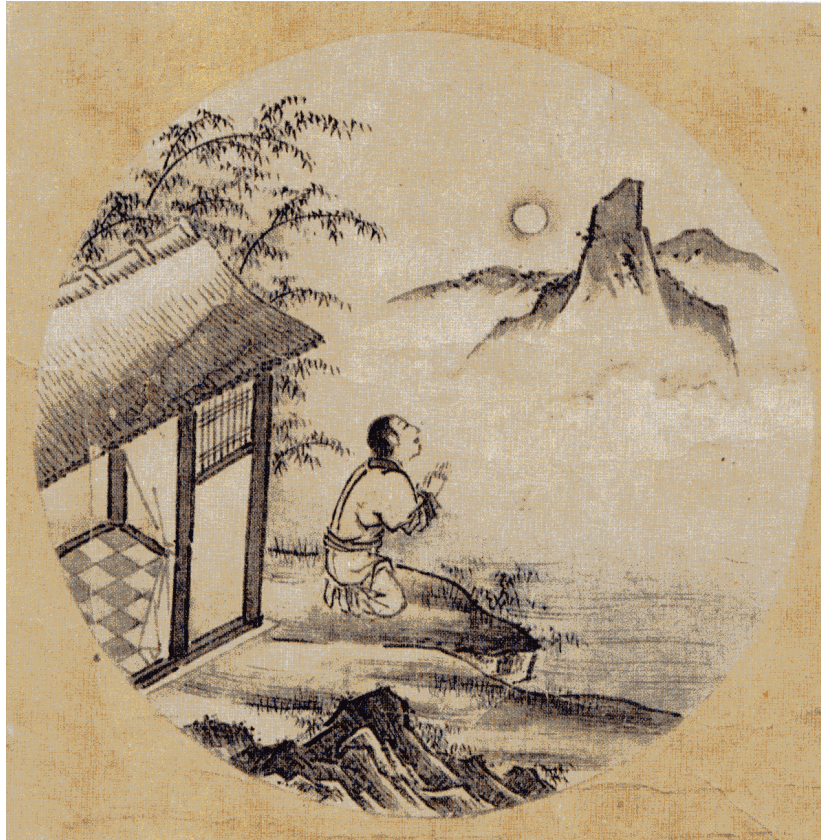
Vorrei, per concludere questa narrazione sui giardini dell'epoca Muromachi, vorrei ricordare un giardino d'epoca più recente, attribuito a **Kobori Enshu** (1579-1647), considerato il più illustre Maestro di giardini del Giappone.

Il giardino di **Shoden-ji**, è un *kare sansui* classico, nella forma del Ryoan-ji, che segue il ritmo di 7-5-3, soltanto, al posto delle austere pietre, troviamo magnifiche azalee rotondeggianti, che lo trasformano, fiorendo in tempi diversi, per tutta l'estate; sullo sfondo, non sempre visibile, il monte Hiei, mirabilmente riprende la tecnica del paesaggio preso a prestito. Anche qui, un sorriso sereno prende il posto della severa, profonda austerità del Ryoan-ji, che resta comunque il carattere fondamentale dello Zen. E sarà la nostalgia per quel carattere, proprio delle origini che porterà ad un nuovo prototipo e svilupperà la ricerca verso nuove forme.



Figura 151. Shoden-ji.

4 – LA CASA DEL TE’.



*“Cavalcando il bue è giunto alla casa sul monte.
Il bue è scomparso, l’uomo è in pace.
Anche se il sole è alto, l’uomo sembra sognare.
Corda e frusta giacciono davanti alla capanna di paglia.”*

4

LA CASA DEL TE':

So-an, *l'eremo del Tè. Estetica del metodo.*

I primi rifugi rustici del tè furono costruiti all'inizio del XVI secolo ad opera di ricchi mercanti di Sakai, influenzati dallo stile di Cerimonia dei Maestri di Daitoku-ji; all'inizio erano piccole capanne appartate nel giardino delle loro case urbane e i giardini erano necessariamente molto ridotti. Più avanti, casa e giardino del tè vennero a far parte delle fastose residenze di *Shogun* e *Daimyo* acquisendo dimensioni via via più grandi.

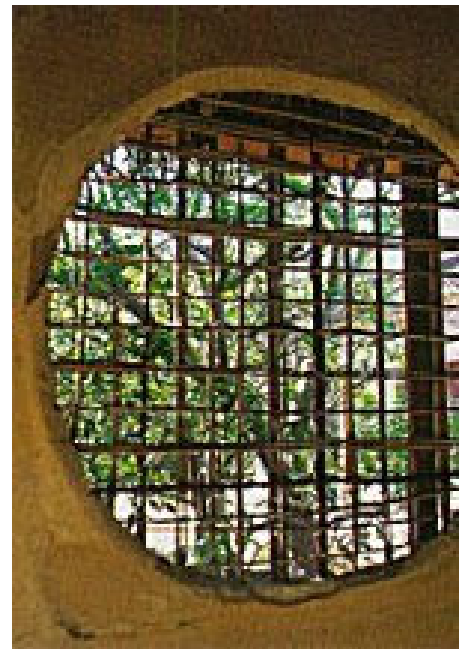


Figura 152. Fushin-an, bambù.

I Maestri del Tè divennero i consiglieri culturali e politici della classe al potere, affrontando i rischi che persone così sanguinarie e violente creavano. Mai epoca vide contraddizioni così evidenti fronteggiarsi direttamente: da un lato gli orrori della guerra e il gusto per l'ostentazione e l'eccesso; dall'altro l'espressione più alta di semplicità e dignità, sobrietà e povertà proprie dell'apice della cultura Zen che, con la Cerimonia del Tè, raggiunge il mondo laico.

*"(...) il padiglione del Tè ricorda la semplice capanna d'eremita. I materiali comuni, i sostegni e gli architravi di legno grezzo, i muri in terra battuta e i tetti di paglia o corteccia permettono alla costruzione di fondersi armoniosamente con il paesaggio."*¹.

¹ Sen XV Soshitsu, *Chado, Lo Zen nell'arte del Tè*, Promolibri, Torino 1986.

Le dimensioni della classica sala da tè sono di quattro tatami e mezzo, con il mezzo tatami al centro in cui è posta la teiera. La sala da tè, per dimensioni e semplicità, contrasta spesso con il resto della casa. In essa si vuole creare un'idea di raccoglimento e di semplicità. Si differenzia da un soggiorno perché è chiusa su tutti e quattro i lati, rappresentando uno spazio isolato e recluso.

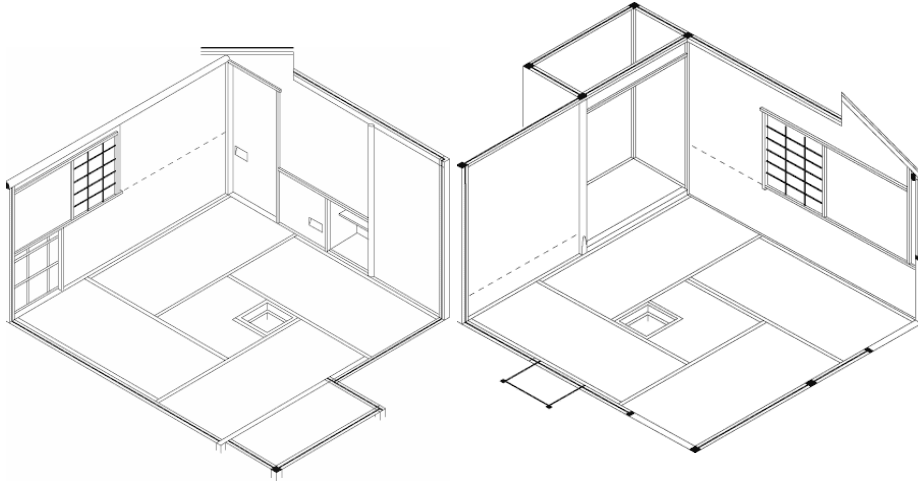


Figura 153. Ricostruzione in assonometria. Casa del Tè *Ju-raku*, Sen no Rikyu. 1587.

La luce vi filtra poco e l'unico elemento decorativo è dato dal *tokonoma*, che può ospitare un dipinto importante o una composizione floreale. La spoglia eleganza di questo locale, basata solo sulle gradazioni di buio, permette all'animo umano di liberarsi dai legami della vita mondana.

La vera realtà della stanza è il vuoto che, in quanto tale, permette un'infinità d'interpretazioni e libertà di movimento, sia in senso spirituale che fisico. Nel vuoto dello spirito l'uomo s'esprime e riesce a superare i suoi limiti fisici e intellettuali, morali e spirituali. Tutto quello che si nota è il risultato di una profonda elaborazione artistica, che i dettagli esprimono con cura e precisione infinita.

“La semplicità e la purezza della Stanza da Tè derivano dall'ispirazione al modello dei monasteri Zen. (...) Si deve anche ricordare che l'altare della cappella Zen fu il prototipo del tokonoma (...).”²

² Okakura Kakuzo, *Il libro del Tè*, Sugar co, Milano 1983.

Dopo aver praticato a lungo insieme agli altri monaci, ed aver approfondito la regola del Tempio fondata sull'apprendimento dei tre *Nyoho*, come abitare, come vestirsi e come mangiare, molti Maestri Illuminati sceglievano la *Via dell'Eremita*, per approfondire il carattere dei Buddha Patriarchi; il Maestro Isshu, per esempio, fu pellegrino per tredici anni prima di diventare Abate di Daitoku-ji; il mito dell'eremitaggio è alla base di So-an, il romitaggio del Tè.

Daigu Ryokan (1758-1831), forse uno degli ultimi monaci eremiti, grande poeta e calligrafo descrive così il suo eremo:

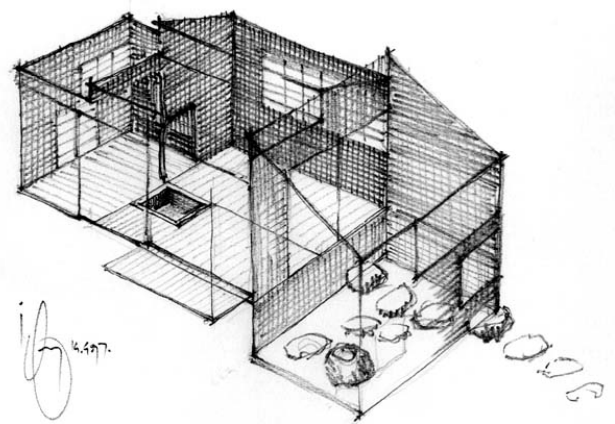
La mia casa
è nascosta nella foresta.
Ogni anno,
l'edera s'arrampica sempre più.
Non mi arrivano notizie dal mondo,
sento solo il canto dei boscaioli.
Esposto al sole, rammendo il mio Kesa;
contemplando la luna, canto inni sacri.
Questo è il mio consiglio:
poche cose bastano
per essere felici..³



Figura 154. Shinju-an, Omote-senke.

Il giardino del tè e la casa del tè sono l'espressione della più elevata semplicità ed insieme il culmine della cultura giapponese: rappresentano e propongono un modello ineguagliato di abitare.

Figura 155. Shinju-an, *Teigyoku*,
assonometria.



³ Ryokan Daigu, *Poesie di Ryokan, monaco dello zen*, a cura di L. Soletta, Edizioni La vita felice, Milano 1994.

a) Il giardino del Tè: roji-niwa.

Il giardino in quanto Via: l'esempio di Fushi-an.

Roji, in termini Buddhisti, significa letteralmente 'spazio aperto', e si riferisce alla sfera oltre la vita umana, le sue illusioni e passioni.

Ro, è inteso come rivelare, aprire, mostrare intimamente e *ji*, corrisponde a luogo in quanto tempio o cuore. Quindi può anche essere tradotto con 'rivelare il cuore' o 'mostrare intimamente il tempio'.



Figura 156. Shinju-an, veduta dall'entrata.

Esprime la purezza della mente che ha lasciato tutte le tribolazioni e le corruzioni del mondano. La Cerimonia del Tè, in questo senso è quindi concepita per il riconoscimento di ciò che è pratica Buddhista e quindi cammino, Via ed insieme realizzazione dell'Illuminazione.

Il *roji* si sviluppa come percorso, al tempo stesso fisico ed iniziatico, che conduce sia al luogo che alla dimensione spirituale richiesti per la Cerimonia del tè. Pertanto la disposizione dei suoi elementi ha la funzione di preparare la mente dell'ospite, inducendo in lui lo stato di concentrazione necessario ad esprimere l'evento in tutta la sua complessità.

Roji significa anche corridoio, vicolo o 'sentiero cosparso di rugiada'. Indica inoltre, a conferma della stretta relazione fra giardini e pratica spirituale, il corridoio di collegamento dove, nel corso dei rituali d'iniziazione *Shingon*, i novizi attendono prima di entrare nell'una o nell'altra delle due sale nelle quali si svolge la Cerimonia.

Le pietre da passo, *tohi-ishi*, che tracciano il sentiero assumono un ruolo determinante, uniscono ad una funzione pratica - proteggere reciprocamente il muschio dalla pressione delle calzature ed i piedi del visitatore dal fango - quella spirituale ed estetica di stimolo ad uno stato di consapevolezza e di contemplazione, rallentando il passo e favorendo una sosta.

Scandiscono e sottolineano il progressivo allontanamento dal mondo e ne indicano il respiro.

Architettura e giardino del tè sono fra le espressioni più raffinate della predisposizione giapponese, ad “*elevare le azioni della vita quotidiana allo status di arte.*”⁴.

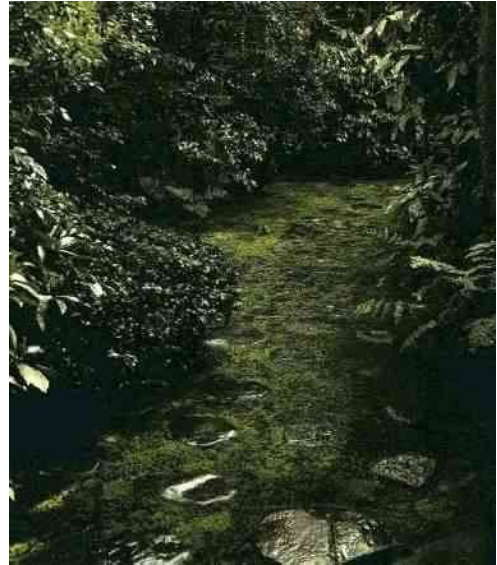


Figura 157. *Roji*, passi perduti.

Il *roji* induce ad una percezione sequenziale dello spazio, attraverso una serie d’esperienze visive finalizzate a provocare in colui che percorre il giardino, stati d’animo particolari, una sorta d’esperienza interiore. “(...) è geometria morale, in quanto definisce il rapporto tra i nostri sentimenti e l’universo.”⁵

Il giardino della casa per la Cerimonia del tè è un giardino continuo, che presuppone sempre uno spazio interno e uno esterno, e che richiede all’osservatore di esser percorso in tutta la sua estensione perché l’esperienza sia completa.

Nel giardino per la Cerimonia del tè domina un senso d’assoluta semplicità.

Il *roji* prepara gli ospiti all’evento, è un percorso che non deve stupire o eccitare, ma calmare e sensibilizzare all’estetica di *wabi*.

Bere il tè diviene così parte di un processo contemplativo in cui l’umiltà dell’allestimento veicola un messaggio di spiritualità e semplicità.

⁴ Nitschke Gunter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, op. cit., pag.

⁵ Okakura Kakuzo, *Il libro del Tè*, Sugar co, Milano 1983.

Sui terreni della scuola di cerimonia del tè *Omote-senke* si trova il Fushin-an, *Eremo del non-giudizio*, casa di Sen no Shoan (1546-1614), figlio adottivo di Sen no Rikyu, che lo costruì intorno al 1594, la sua superficie è di appena tre tatami. Dopo la sua morte, il figlio Sen no Sotan (1578-1658) ne costruì un altro, ancora più piccolo.

Quello che possiamo vedere oggi sul sito, misura sempre tre tatami ed è opera di Soshin Sosa, discendente di Rikyu.

Ricostruito nel 1913, rispettando il progetto originale di Rikyu.

1 - La vera entrata del roji è il *roji-mon*, una piccola barriera, che segue su un percorso a zig-zag concepito per rallentare il passo e per inquadrare la natura in un'architettura che ne determina il riconoscimento.



Figura 158. *Roji-mon*.

2 - Poi si sosta nel *soto-koshikake*, piccolo chiostro coperto con funzioni di accoglienza per gli ospiti in arrivo; ad esso segue una zona più interna concepita per riposare durante le soste della Cerimonia.

Il *roji*, visto dal *soto-koshikake* è diverso da qualsiasi altro esempio di giardino analizzato in precedenza; scompaiono le composizioni d'isole e pietre; soltanto pietre segna-passo, *tobi-ishi*, collocate per indurre il ritmo del passo o d'arresto lungo il percorso che evidentemente condiziona anche il ritmo respiratorio, inducendo dall'esterno un ritmo meditativo d'esperienza.

Il Maestro del Tè ha cura di preparare tale giardino per far crescere la consapevolezza nell'ospite, inducendo, con gentilezza a mantenere l'attenzione su gesti ed azioni alle quali, nella vita quotidiana molto spesso non si dà attenzione, anzi, che spesso sono svolte meccanicamente pensando ad altro e che creano, anche a livelli normali, una sfasatura spazio-temporale tra pensiero ed azione. Nella Cerimonia del Tè, si fa l'esperienza di mantenersi presenti a sé stessi. *“La Cerimonia del Tè è un metodo di Meditazione, il rifugio del Tè e il giardino sono un Tempio: forse l'unico vero tempio creato dall'uomo. Più siamo consapevoli delle nostre azioni quotidiane, più siamo consapevoli di noi stessi. Quale funzione più elevata potrebbe aver un Tempio?”*.⁶

Sen no Rikyu raccomandava che il design del *roji* fosse al 60% funzionale ed al 40% fondato su motivi estetici; Oribe, mantenendo lo stesso spirito, invertì le proporzioni. Il percorso stesso diviene, forma funzionale ed estetica allo stesso tempo: sostituendo le composizioni di pietre con il percorso ed identificando l'uno nell'altro, rende esperibile fisicamente ciò che nei *kare-sansui* restava esperienza contemplativa.

Tobi-ishi sono anche le *'pietre con un ruolo speciale'*, *yoku-ishi*, o le *'pietre dell'ospite'*, sulle quali solo l'ospite più onorato può posare i piedi; o le pietre per posare le spade, munite di particolari supporti.

A partire dal *soto-koshikake*, una successione di pietre segna-passo conducono a *ishitabara-setchin*, una piccola area di toeletta, con uno *tsukubai*, bacino di pietra con acqua, in cui rinfrescarsi fisicamente e spiritualmente; accanto il *chiri-ana*, per gettare quello che non serve, in cui si possono trovare foglie ed aghi di pino, per indicare che il giardino è stato pulito.

Circa il significato profondo del pulire, proprio dei Monasteri Zen e della pratica della Via del Tè c'è una storia che ne esemplifica il senso: *“Rikyu un giorno stava osservando suo figlio Sho-an che scopava e inaffiava il sentiero del giardino.*

⁶ Nitschke Gunter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, op. cit., pag.

‘Non è ancora pulito’, disse Rikyu quando Sho-an finì il suo lavoro e gli ordinò di cominciare di nuovo. Dopo un’ora di lavoro il giovane disse al padre: ‘Padre, non ho più niente da fare. Ho lavato i gradini tre volte, ho versato l’acqua sulle lanterne di pietra e sugli alberi; muschio e lichene scintillano di fresco verde. Non ho lasciato in terra né una foglia, né un ramoscello’. ‘Giovane scriteriato!’, esclamò il Maestro del Tè, ‘non è così che si scopano un sentiero’, e Rikyu scese in giardino, scosse un albero e sparse per terra le foglie d’oro e porpora, lembi del manto di broccato autunnale!’⁷.

Da un punto di vista sindacale il lavoro del ragazzo non è stato valutato in quanto sforzo per ottenere riconoscimento e si potrebbe tacciare il Maestro d’essere anti-democratico e autoritario, ma nello Zen non c’è nulla da ottenere dall’esterno; imparare a produrre e godere della bellezza è un dovere e non un diritto. Nessuno può comprendere al nostro posto e la comprensione non è vendibile, ma va imparata sul posto, proprio lì dove il lavoro si moltiplica.

La natura dinamica della filosofia dei Maestri attribuisce “una maggiore importanza al modo con cui si ricerca la perfezione che non alla perfezione stessa. Solo chi ha mentalmente reso completo quello che è incompleto può scoprire la vera bellezza. La forza della vita e dell’arte risiedono nelle rispettive possibilità di sviluppo.”⁸.

Per questo motivo si trovano anche scope pulite.

Un altro *chiri-ana* si trova vicino all’entrata, in quanto metafora di ciò che va lasciato fuori dalla Casa del Tè.

“Lascia fuori dall’eremo la religione, i tesori dei tuoi vicini, i parenti, le guerre nel paese, le virtù e i vizi degli uomini.”⁹.

⁷ Okakura Kakuzo, *Il libro del Tè*, op. cit., pag. 54.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

3 – Quindi un altro tipo di pietre segna-passo conduce ad un'altra barriera architettonica che divide il giardino esterno da quello medio; è una porta chiamata *naka-kuguri*, porta mediana da attraversare piegati.



Figura 159. So-an.

Durante la cerimonia del Tè, è qui che il Maestro giunge ad accogliere i suoi ospiti per condurli al rifugio.

Struttura auto-portante, coperta con un'apertura di circa 70x70 cm.; che può essere chiusa con un pannello scorrevole.

Introducendo questa porta nel rituale del Tè, Rikyu elevò la Cerimonia dal livello di passatempo sociale ed estetico allo statuto d'esperienza religiosa.

Attraversare questo piccolo pertugio rende l'ospite consapevole del suo corpo e piegando le ginocchia si dispone in un atteggiamento d'umiltà.

Il *naka-roji*, il giardino di mezzo è il giardino interno del Tè in cui si trova il *zengetsu-tei*, il padiglione della luna calante. Ricostruita nel 1913, questa sala del Tè, in stile *shoin*, possiede il suo proprio *tobi-ishi* e *tsukubai*; il *naka-guri* è l'unica entrata del padiglione, costruito dal figlio adottivo di Rikyu e modellato a partire dai quartieri di Rikyu all'interno del palazzo di Hideyoshi; ed è considerato come la struttura pioniere dello stile *sukya*.

Seguendo ancora le pietre, passiamo davanti ad un pozzo quadrato, con un coperchio e un sistema a carrucola. La sua importanza, in quanto memoria originaria e fonte per la Cerimonia del Tè è sottolineata dalla posizione centrale in relazione a tutto il giardino.



Figura 160. Shinju-an, pozzo.

4 – Poi si passa una semplice barriera, *baiken-mon*, porta della vista del pruno, e si entra nell'*uchi-roji*, il giardino del Tè interno.

Le componenti di questo giardino sono le stesse del giardino esterno: interno ed esterno hanno gli stessi caratteri.

Più volte si attraversano porte sulla via del *So-an*, il rifugio del Tè, più il sito appare sacro. Un nuovo *uchi-kokoshikake*, chiosco d'attesa del giardino interno offre un posto dove

rilassarsi durante le varie parti della Cerimonia che dura circa quattro ore.

Altre pietre segna-passo conducono ad una lanterna di pietra, *ishi-doro*, e ad un nuovo *tsukubai*, verso l'entrata del Fushi-an.

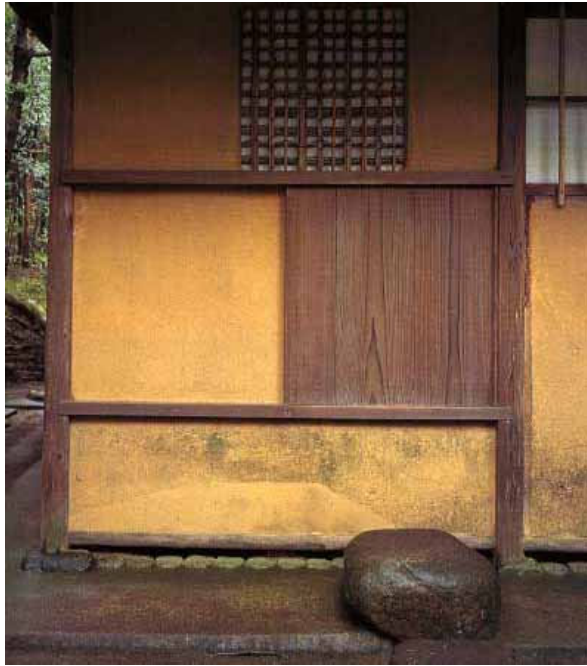
Lanterne di pietra e bacino di purificazione si trovano all'entrata dei Templi a partire dal XIII secolo.



Figura 161. Tsukubai.

L'area in cui si trova lo *tsukubai* si chiama *cho-stubachi*, bacino dell'acqua per le mani: è costituita da una semplice pietra scavata e da un mestolo di bambù per versare l'acqua, da due pietre piatte in cui sono posate una lanterna a mano e un bacile d'acqua calda, vi è poi, un'altra pietra, che segna la posizione in cui piegarsi per lavarsi.

5 – L'entrata dell'eremo del Tè è ancora una volta una porta in cui occorre piegarsi per passare, *nigiri-guchi*, e misura anch'essa circa 70x70 cm..



“(...)la porta – costituita in realtà da un’apertura che la rende più simile ad una finestra – è talmente angusta che si è costretti ad inchinarsi o addirittura, in certi casi, a rannicchiarsi; si è obbligati cioè a rendere visibile col corpo una condizione mentale e morale liberata da idee di onore, superbia, potere e, al limite, dall’idea di “io” che tutte le sostiene.”¹⁰



Passata questa porta ogni rango sociale è sospeso: guardando all’interno, appena entrati si vede il *tokonoma* con ciò che l’autore della Cerimonia ha scelto per l’occasione.

Figure 162 e 163. Entrata.

Il rifugio, molto piccolo, appare più grande dopo essere passati per la piccola porta; camminando eretti nella stanza si ottiene l’effetto contrario.

Dall’esterno il rifugio sembra un semplice rustico e il suo stile deriva, in gran parte, dall’architettura delle fattorie.

All’interno la semplice cura per i dettagli crea un’atmosfera molto articolata in cui il ritmo delle aperture, opacizzate dagli *shoji*, e le

¹⁰ Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, op. cit., pag. 78.

forme rustiche d'alcuni elementi verticali continua ad affascinare e a stupire anche gli studiosi d'oggi.



Figure 164 e 165. Interno *Koto-in*, Shinju-an. Scuola *Omote-senke*.

“(...) la sensazione che il vuoto è presente e attivo non è data solo dal fatto che mancano mobili, suppellettili e ornamenti, ma dal fatto che ogni superficie del sukiya è messa in risalto come spazio vuoto mediante il contrasto con gli elementi lineari più scuri che la delimitano o la attraversano: le pareti come il soffitto, sono completamente spoglie ad eccezione degli elementi di legno scuro che orlano le finestre e segnalano gli angoli della stanza. (...) L’effetto provocato dai fattori compositivi interni non è tuttavia d’ordine soltanto visivo. Esso interessa immediatamente l’intera disposizione mentale di chi è accolto nel suo spazio interno. Da un lato, infatti, l’assenza di decorazioni, di suppellettili e d’ornamenti evita che lo sguardo e la mente vengano distratti, dall’altro la presenza di una dialettica coerente e rigorosa degli elementi compositivi comporta che sguardo e mente si facciano attenti senza tensioni. (...) In tal modo l’attività estetica che è messa in moto dallo spazio del sukiya è un’attività meditativa che produce simultaneamente purificazione dall’inessenziale e attenzione all’essenziale.”

Lo spazio “non viene concepito soltanto come oggetto di contemplazione da parte del soggetto, ma viene da questi esperito

come efficace invito a disporre secondo tale stile la sua interiorità. (...) Il modo con cui lo spazio interno è organizzato non si pone più come “cosa da vedere”, ma come modello da diventare (...).”¹¹.

Figure 166 e 167. *Yuin-ka*, interno.



Una delle particolarità di *So-an*, è la totale separazione dal giardino che non è visibile dall'interno - anche il percorso che porta all'eremo è dimenticato - il rigore e il profondo raccoglimento del rituale del Tè, è la rappresentazione dell'esperienza dell'Illuminazione.



Figura 168. *So-an*, interno.

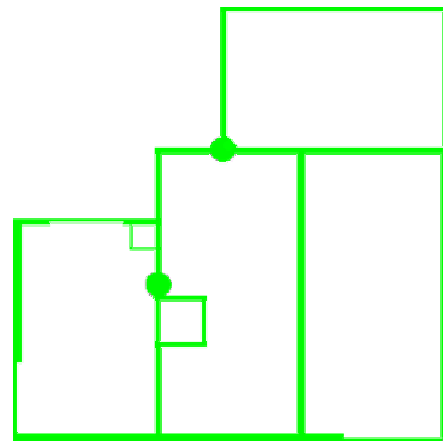


Figura 169. Pianta.

A sud del giardino un secondo *roji* conduce ad un'altra Casa di Tè, *Tsu-setsu-do*, 'Capanna del fiocco di neve', che può essere raggiunta dal *roji* esterno passando una barriera di bambù e attraversando un percorso costeggiato da una siepe; quindi si passa un ponte fatto da una singola pietra naturale su di un fiume secco, al di là del quale è uno *tsukubai*. Questi pochi elementi ci dispongono a lasciare *tutto*

¹¹ Ibidem.

alle spalle', facendoci accogliere da un maestro che sembra appena sceso dal suo rifugio di montagna:



Figure 170 e 171. *Fushin-an*, Stampa Epoca Edo; *Fushi-an*, *Omote-senke*

Ecco l'atmosfera della cerimonia del tè:

Fiori di pruno
e crisantemi invernali,
Fiori caduti a terra
e foglie gialle,
Bambù verdi, alberi secchi.
Il gelo dell'alba.¹²
Sen no Rikyu

¹² Muhen Inoue, The ZEN life, in *Arti d'Oriente*, Mensile di discipline di combattimento e cultura orientale, n° 4, settembre 1998, pag.46.

b) I maestri del Tè: origini della Cerimonia del Tè.
*Noami, Murata Shuko, Takano Joo, Sen no Rikyu, Furuta Oribe,
Kobori Enshu e Sen no Sotan.*



Figura
172. Cha-wan, Cho-jiro, chiamata Gantori, ‘l’attenzione dell’idiota’, usata da Sen no Rikyu. Epoca Momoyama.

*“Vorrei che noi amassimo maggiormente gli antichi,
ma che li copiassimo di meno.”¹³*

Il *Cha-no-yu*, letteralmente, ‘acqua per il tè’, è un rituale tipicamente giapponese, ma il bere tè, in quanto occasione sociale e parte di un rituale estetico-religioso, ha le sue origini in Cina.

La leggenda narra che il Primo Patriarca Cinese, Bodhidharma, giunto dall’India, meditò per nove anni, con lo sguardo rivolto al muro, in una caverna nei pressi del Monastero Shaolin; in un momento di stanchezza, rischiò di addormentarsi, quando se ne accorse, per risvegliarsi si strappò le palpebre e là dov’esse caddero nacque la pianta del Tè.

¹³ Okakura Kakuzo, *Il libro del Tè*, op. cit., pag. 55.

Questo ci dice di quale gran considerazione veniva investita la bevanda, se la facevano risalire ad una nascita magica ed anche dell'uso che ne veniva fatto: considerata per i suoi aspetti medicinali, in quanto capace di liberare dal torpore che si può presentare dopo lunghe sedute di meditazione.

In realtà, il tè era già considerato per le sue virtù terapeutiche durante la dinastia Han (206 a.C.-220 a.C.), era considerata la bevanda dei Saggi Immortali Taoisti, molto apprezzata per le sue proprietà di alleviare la fatica, dilettere lo spirito e rafforzare la volontà.

Utilizzata nei Monasteri Tang e Sung; dal VII secolo, era già formalizzato il bere tè in quanto rituale collettivo.

Scrivono Lu Wu: *“Le circostanze nelle quali si beve hanno motivi profondi. Per placare la sete si beve acqua, per dare conforto alla melanconia si beve vino, per scacciare il torpore e la sonnolenza si beve il tè.”*¹⁴

In Giappone arriva nell'epoca Nara, con la prima ondata d'influenza cinese, ma l'uso declinò verso la fine del periodo Heian.

Il Maestro Eisai, fondatore della Scuola *Rinzai Zen*, rilanciò l'uso di bere tè nell'epoca Kamakura, portando i semi dalla Cina e svelando nuovi metodi di preparazione; tuttavia, il suo interesse era più morale e medicinale che sociale, in quanto considerava mantenere il corpo sano come una virtù buddhista, ed essenzialmente un modo per rendere più costante e duratura l'attenzione durante la Meditazione.



Figura 173. Maestro Eisai, *Rinzai Zen*.

¹⁴ Blofeld John, *L'arte cinese del Tè*, Edizioni Mediterranee, Roma 1998, tratto da un testo cinese antico Cha Ching, *La Sacra Scrittura del Tè*, scritto da Lu Wu (733-804), primo trattato sul quale si è fondata tutta la letteratura seguente relativa al Tè.

Il bere tè visse diverse trasformazioni, nell'epoca Muromachi s'indicevano nelle corti, stravaganti concorsi per giudicarne la qualità ad opera della classe guerriera e mercantile, ma in questi stessi raduni si facevano scommesse, si consumavano alcolici e si esercitava la prostituzione.

Fu alla corte degli Shogun Ashikaga che il Tè cominciò ad essere considerato sacro, si organizzavano Cerimonie formali nello spirito degli antichi rituali Buddhisti, ora però inseriti in un contesto sociale e secolare.



Figura 174. Stampa, epoca Edo.

Concepite, molto probabilmente da **Noami** (1397-1471), consigliere di Ashikaga Yoshimasa; avevano luogo nello *shoin*, la stanza più formale delle case dei Samurai, ed era incentrata nella zona del *daizu*, dove vi erano i ripiani a mensola asimmetrici in cui venivano disposti i preziosi utensili del Tè e altri oggetti d'arte, per lo più di origine cinese. Questo stile fu catalogato in quanto *Shin*, stile altamente formale, adottando lo stesso sistema di classificazione usato in pittura e in calligrafia.

Fu probabilmente il Monaco Zen **Murata Shuko** (1422-1502), allievo del Maestro Ikkyu, che iniziò la Cerimonia *wabi-cha*. Egli costruì un piccolo *chalet* del tè, di ridotte dimensioni, arredato con mobili modesti, che riflettevano il gusto estetico e traducevano l'Insegnamento del suo Maestro. Sostituì gli sfarzosi *shoin* con la capanna d'erba e i costosi utensili cinesi con gli equivalenti fatti da artigiani locali, volutamente poco appariscenti.

Lo stile della sua Cerimonia del Tè fu chiamato *Gyo*, semi-formale, non rigidamente formale.

Il Maestro del Tè **Takano Joo**(1502-1555), figlio di una famiglia di mercanti di Sakai e di guerrieri, adottò la semplicità estetica della Cerimonia in stile *gyo*, e per primo usò il termine *wabi*, povertà, riserbo, per descrivere il carattere della Cerimonia che praticava.

Celebrato poeta, scriveva poemi in stile *renga*, ed era certamente consapevole dall'attrattiva che le immagini romantiche d'eremi con i tetti di paglia, memoria di poetica solitudine, potevano esercitare sui contemporanei.

Il suo discepolo, **Sen no Rikyu**(1522-1591), anch'egli membro della classe dei mercanti, ma fervente seguace laico dello Zen, fondò la sua cultura sugli ideali espressi intorno al *So-an* di Daitoku-ji, e così la Cerimonia del Tè raggiunse lo stile *So*, informale, detto anche stile erba.

E' grazie a Sen no Rikyu che la Cerimonia del tè, *Cha-do*, *Sa-do* o *Cha-no-yu*, così com'è conosciuta oggi, in quanto forma mistica e rituale, si trasmette; grazie a lui, la semplice preparazione di una tazza di tè è divenuta un'esperienza estetica di notevole spessore spirituale, e un emblema dell'estensione della pratica meditativa Zen ad ogni atto o attività della vita quotidiana.



Figura 175. Sen no Rikyu.

L'estrema lentezza e concentrazione dei gesti, la completa attenzione al presente che la caratterizzano, corrispondono alla creazione di uno spazio e di una situazione che permettono di realizzare il significato profondo ed il valore attuale della pratica attiva.

Nel 1591 fu ordinato a Sen no Rikyu di compiere il suicidio rituale, *seppuku*: Hideyoshi non fu in grado di accettare le contraddizioni che egli stesso incarnava, mostrate in modo ancor più evidente dalla pratica senza macchia di Rikyu.



Figura 176. *Cha-shaku*, cucchiaino per dosare il tè, chiamato , *Namida*, 'Lacrime'; donato a Furuta Oribe da Sen no Rikyu durante la sua ultima Cerimonia del Tè.

A lui succedette **Furuta Oribe** (1544-1615), suo discepolo, che aggiunse nuovi elementi di gusto, *suki* e spirito del gioco, *asobi*. Allargò un po' la capanna del Tè e trasformò il *roji*: che, da semplice sentiero di rugiada divenne parte di una cerimonia a se stante e si chiamò *Cha-niwa*, giardino del Tè. Anche ad Oribe venne comandato di compiere il suicidio rituale.



Figura 177. Contenitore per l'acqua, chiamato *Oki-mon*, 'Oceano', appartenuto ad Oribe e donato a K.Enshu.

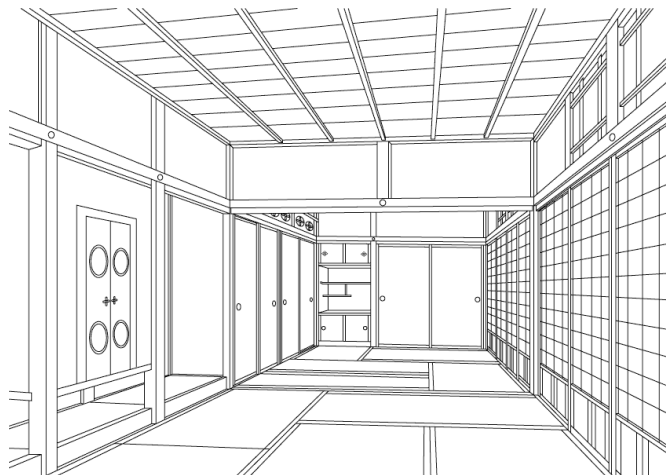
Il suo successore designato fu **Kobori Enshu** (1579-1647), famoso creatore di giardini e architetto di palazzi, sviluppò convinzioni neo-confuciane, e colorò la Cerimonia di una patina di nostalgia che

guardava indietro alla tradizione dell'epoca Heian: il suo stile ha esercitato un'influenza profonda sull'arte. Sviluppò l'idea di *kirei-sabi*, eleganza e patina, e rappresenta un allontanamento dagli ideali dell'estetica *wabi*, di povertà e ritenutezza.



Figura 178.
Cha-wan,
Oribe ware.

Elaborò una Cerimonia del tè raffinata, da svolgersi in ambienti da lui stesso disegnati più spaziosi e ricchi; ed è legittimo il sospetto che Enshu trasformò e tradì la Cerimonia del Tè: dalla dimensione raccolta proposta da Oribe, si passò a qualcosa di profondamente diverso, forse più mondano, riservato ad un maggior numero di persone che ottenne molto successo presso i primi shogun dell'epoca Edo.



**Figura 179. Ricostruzione
della Sala da tè proposta
da K. Enshu. *Tsugi-no-ma,*
*Koho-an.***

Nell'attenzione agli utensili del tè compì scelte popolari e largamente apprezzate: il rigoroso silenzio degli utensili di Sen no

Rikyu o la fresca inventiva cromatica e di forme di Furuta Oribe, vennero mostrati *in contemporanea*, ostentando questi oggetti, insieme a brani di calligrafia da lui stesso redatti, a ceramiche cinesi o coreane del XV secolo. La sua teoria della Cerimonia del tè e dei suoi utensili, *Kirei sabi*, fu dunque in pericoloso equilibrio tra l'accostamento di pezzi unici e straordinari ispirati da eleganza e conoscenza, e l'esibizione di quanto posseduto per il solo desiderio di stupire.

Ancora da ricordare la figura di **Sen no Sotan**(1578-1658), nipote di Sen no Rikyu, e monaco Zen a Daitoku-ji, che riaffermando che "*Zen e Tè hanno il medesimo gusto*"¹⁵, diede l'avvio ad una Cerimonia del Tè *wabi-suki*, che combina gli ideali d'austerità di Sen no Rikyu ed il gusto sottile di Furuta Oribe, riprendendo la vera linea originale. Da qui, la Cerimonia del Tè si divide in tre scuole che continuano a tramandare i loro insegnamenti.



Figura 180. Cha-bana, composizione di fiori.

c) Cha-do, Sado: La Via del Tè.

¹⁵ Nitschke Gunter, Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form, op. cit., pag.

“La Via del tè non è nient’altro che questo:
far scaldare l’acqua,
preparare il tè
e berlo.”
Sen no Rikyu

E’ nella ricerca di questa vera semplicità che risiede tutta la difficoltà della Via del Tè. Entrare in questa Via significa mettere all’opera in sé stessi le quattro virtù che sono l’essenza stessa del Tè: Armonia, Rispetto, Purezza e Serenità nell’attività.

*“L’armonia è il risultato dell’influenza reciproca ospite- invitato, del cibo servito e degli oggetti scelti secondo il ritmo fluttuante della natura. Essa riflette ad un tempo l’effimero in tutte le cose e la stabilità nel mutamento. (...) Il **rispetto** dà struttura ad una riunione e stabilisce gli scambi tra i partecipanti, innanzi tutto per mezzo di regole. (...) questo principio ci spinge a sentire profondamente il cuore delle persone che incontriamo e l’essenza delle cose che ci circondano. (...) La **purezza**, il semplice atto di pulire, (...). Alcuni gesti, come togliere la polvere dalla stanza e liberare il sentiero del giardino dalle foglie morte, rappresentano di per sé l’atto di ‘togliere la polvere dal mondo’, (...) l’atto di pulire ci rende sensibili all’essenza pura e sacra delle cose, dell’uomo e della natura. (...) La **serenità**, sopraggiunge con la pratica costante dei tre principi d’Armonia, Rispetto e Purezza nella vita quotidiana. Seduto solo, lontano dal mondo, all’unisono con i ritmi della natura, liberato dai vincoli del mondo materiale e delle comodità corporali, purificato e sensibile all’essenza sacra di tutto ciò che lo circonda, colui che prepara e beve tè in contemplazione si avvicina ad uno stadio sublime di serenità.”*

E questa serenità si amplifica se qualcuno si unisce a noi. “Trovare una serenità duratura in noi stessi in compagnia d’altri: questo è il paradosso.”¹⁶.

L’arte del preparare il Tè, in quanto cammino spirituale, diviene il modo di veicolare lo Zen: in un’epoca d’intensi conflitti tra gli

¹⁶ Sen XV Soshitsu, *Chado, Lo Zen nell’arte del Tè*, op. cit., pag.21.

uomini, ed ancora oggi, continua a trasmettere il suo valore d'ascesi laica che adotta l'educazione dei gesti e le forme rituali in quanto linguaggio del corpo capace di comunicare un *'pensiero del corpo'* che esprime il valore ed il senso vero di ciò che collega l'uomo all'uomo e l'uomo al mondo: la relazione profonda dell'essere umano con la natura, il suo respiro. *"La Via del Tè è un'ascesi, in cui l'esecuzione del gesto giusto, in un atteggiamento corporale giusto, trascina con sé un pensiero giusto ed un cuore pacificato."*¹⁷.

Prepara una tazza di buon Tè;
poni il carbone di legna in modo che scaldi bene l'acqua;
disponi i fiori così come sono nei campi;
in estate suggerisci il fresco, in inverno il caldo;
che tutto sia pronto in anticipo;
sii preparato per la pioggia;
sta bene attento alle persone che riunisci in un invito. (...)
Se sai ospitare una riunione del Tè senza trascurare questi fatti,
io sarò tuo discepolo.¹⁸
Sen no Rikyu

La Cerimonia del Tè è l'espressione sintetica degli ideali fondamentali della cultura giapponese: ogni classe sociale ne ha percepito l'influenza, anche il più umile contadino ha imparato a disporre i fiori e a rendere omaggio alla terra e all'acqua.

Nel linguaggio comune si usa affermare che un essere umano è *"senza tè"* quando si mostra insensibile al dramma individuale, mentre per l'esteta che si abbandona alla marea delle libere emozioni, si afferma che ha *"troppo tè"*.

La letteratura e l'arte hanno subito l'influenza del tèismo; ma anche il modo di vestire, l'architettura delle case e dei monasteri, i giardini, il teatro, la cucina e l'artigianato.

Il *Cha-no-yu* venne dunque a rappresentare il nesso tra la vita e l'arte, tra il sacro e il profano.

E' *"il culto fondato sull'adorazione del bello tra i fatti sordidi dell'esistenza; è l'adorazione dell'imperfetto, in quanto un vago*

¹⁷ Soutel-Gouiffès S. J., *La Via delle quattro virtù*, Bompiani, Milano, 2002.

¹⁸ Sen XV Soshitsu, *Chado, Lo Zen nell'arte del Tè*, op. cit., pag. 37.

tentativo di realizzare qualcosa di possibile in questa cosa impossibile che è la vita."¹⁹.

Il *Sa-do*, la Via del Tè, nella sua sobrietà rappresenta quella costante ricerca di semplificazione che è tipica dello Zen e dallo Zen mutua il senso estetico.



Figura 181. *Macha*.

Il Tè che si usa nella Cerimonia non è il comune tè in foglie che s'immerge in acqua calda. Si tratta di un tè dal caratteristico colore verde brillante, finemente polverizzato e disciolto in acqua calda con un frullino di bambù. E' una bevanda densa, leggermente spumosa, anche definita "*spuma di liquida giada*".

La cerimonia del tè si divide in tre momenti distinti:

- *Kaiseki*, un pasto leggero consumato prima del tè;

¹⁹ Nitschke Gunter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, op. cit., pag. 155.

- *Koicha*, il tè denso;
- *Usucha*, il tè leggero.
-

La Cerimonia nella sua interezza richiede molte ore per cui, riservando la cerimonia completa alle occasioni speciali, generalmente ci si limita al solo momento dell'Usucha.

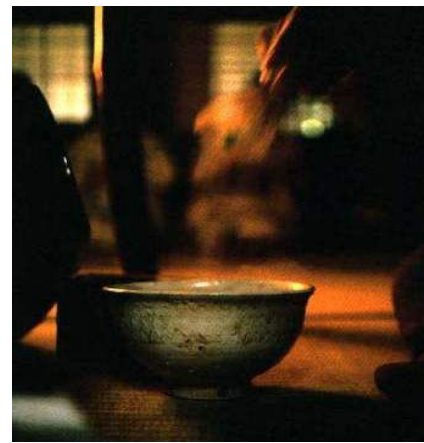


Figure: 182, 183, 184 e 185. Fasi della Cerimonia del Tè.

Gli ospiti si riuniscono perché sia servito loro da mangiare e da bere. Può essere un tè informale, che consiste nel servire un dolce e del tè o anche un piccolo pasto con il dolce ed il tè. Questo tipo di cerimonia informale si chiama *Cha-kai* e può durare da 20 minuti ad un'ora, e può esserci anche un solo invitato o tanti quanti l'ospite è in grado di servire. Vi è una riunione più formale chiamata *Cha-ji* che implica un rituale di riunione altamente strutturata: è servito un pasto di molte portate, si fa una pausa in giardino, c'è poi una solenne Cerimonia del tè seguita da una Cerimonia ridotta e meno solenne.

Un *Chaji* dura dalle 3 alle 5 ore e, al massimo, cinque invitati possono essere presenti. Sia il *Cha-kai* che il *Cha-ji* esprimono lo stesso significato: servire cibo e tè agli invitati. Tutti pensano alla condivisione di cibo come ad un momento d'accettazione amichevole reciproca: in questo senso la Cerimonia del Tè è un evento sociale.

Nella Cerimonia del tè l'attenzione per la bellezza è ricercata così fortemente da farla diventare una vera e propria forma d'arte.

Il movimento del corpo è una coreografia.

Gli utensili usati sono preziosi e rari, ma allo stesso tempo semplici e ordinari.

La disposizione del cibo nel *Cha-kai* o nel *Cha-ji* può essere così dedicata, in quanto ricerca della bellezza, e così sottile nella scelta e nella forma da somigliare ad una poesia.

La Cerimonia del tè abbraccia molte forme d'arte: l'architettura, il giardinaggio, la tessitura, la calligrafia, la disposizione dei fiori e la cucina oltre ad altre antichissime arti arcane, come la scultura con la cenere e la costruzione di un bel fuoco.

Una certa disposizione della cenere sulla quale si mette la carbonella, può richiedere anche 2 ore di preparazione: in Giappone c'è una storia su tre Maestri del Tè che praticavano in una magnifica sala da tè: un giorno la sala prese fuoco e i tre Maestri corsero per salvare ciò che potevano.

La prima cosa che salvarono fu la cenere.



Figura 186. *Cha-shaku*, cucchiaino dosatore per il tè, appartenuto a Rikyu.

Andare ad una vera Cerimonia del Tè è un'esperienza estetica, come andare a visitare un museo o andare a teatro, ma è anche molto di più.

Si dice: *ichi-go, ichi-e*, una vita, un incontro, per esprimere l'irripetibilità d'ogni contatto vero, la sua preziosità, il suo valore ed il suo coincidere con l'unicità stessa dell'esperienza di vita e morte.

Si dice anche che si può incontrare un intero universo, bevendo una tazza di tè, e questo avviene dal darsi completamente al qui ed ora con un cuore libero da egoismo.

I gesti del Maestro del Tè appaiono necessari e spontanei come un evento naturale, come lo scorrere di un ruscello o il cadere di una foglia. Il silenzio che si stabilisce durante la Cerimonia - interrotto soltanto dal rumore dell'acqua che bolle nella teiera di ferro - ricorda *“l'eco di una cascata attutita dalle nubi, di un mare lontano che si frange contro gli scogli, un temporale attraverso una foresta di bambù, il sussurro di pini su qualche lontana collina”*²⁰.

Emerge così una sintonia tra il ritmo dei gesti, e a volte un'identità tra i suoni e il pensiero che esprime la profonda sintesi conoscitiva che si attua durante questo particolare evento, in cui *“si raggiunge l'identificazione tra minimo rumore fisico e minima attività della coscienza”*²¹.

La condizione che permette questa identificazione è nella pulizia della mente che si verifica grazie alla situazione d'ascolto che si rende attiva grazie al percorso e allo sguardo sempre attento al momento presente che mostra la pratica del Maestro del Tè che con arte maieutica permette agli ospiti di affacciarsi al mondo della meditazione propria della vita monastica.

Figura 187. Calligrafia del maestro Ikkyu: *Shichi Butsu tsu-kaige*.



Nel “Sodo no gyoji”, Eko Hashimoto Roshi spiega così l’attitudine di chi si accinge ad entrare in Monastero:

²⁰ Okakura Kakuzo, *Il libro del Tè*, Sugar co, Milano 1983.

²¹ Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, op. cit., pag. 83.

“Noi possiamo applicare lo stesso principio alla nostra pratica. L'espressione ‘sforzo continuo’ è facile a dirsi, ma difficile da praticare. L'acqua fredda in un bricco non può bollire subito. Dovete ravvivare continuamente il fuoco sotto il bricco, perché l'acqua cominci a bollire.

Pensate alla chiocchia che cova le sue uova. Si concede forse un po' di riposo? Se lo facesse, le uova non si schiuderebbero mai, per suo capriccio. Siede continuamente sulle uova. Sapendo che il momento è venuto, il pulcino becca il guscio dall'interno, e la chiocchia lo becca dall'esterno, esattamente nello stesso istante. Quindi la chiocchia aiuta il pulcino a venire fuori dal guscio.

Non manca il momento giusto.

Il punto più importante tra Maestro e Discepolo è il momento opportuno per mettere il discepolo in condizione di uscire dal guscio.”²²

E ancora, Dogen Zenji nel primo capitolo del *Bendowa*, ovvero nell'*Insegnamento riguardo al preciso discernimento ed alla chiara comprensione del modo di vita più autentico ed alla sua realizzazione nella pratica da parte di ciascuno di noi*, dice:

“A partire dal fondatore del Buddhismo, Sakyamuni, tutti coloro che hanno vissuto vedendo chiaramente il giusto modo di esistere, mentre hanno ininterrottamente continuato a trasmettere da una persona che aveva realmente quel carattere ad un'altra che a sua volta lo possedeva, hanno testimoniato quel modo di vivere perfettamente armonioso. Non vi è che un modo supremo, al di là delle possibilità della nostra volontà, che è la base e fondamento di quel modo di essere. Questo modo è come versare tutta l'acqua di un recipiente così com'è in un altro. Ciò che così trasmesso è l'individualità che vive il Sé originale in forma autentica (...). Portare a compimento questo modo di vivere, poiché è rendere sé stessi liberi è gioia e gioco.

***La forma concreta che costituisce il fulcro di questo modo di vivere è lo Zazen.** (...) è in modo completo la forma di vita che non divide ogni cosa in due, secondo le categorie di ‘proprio’ e ‘altrui’, di ‘io’ ed ‘altro da me’. Quando è questa completezza, le categorie e le differenze quali ‘me stesso’, ‘te stesso’, ‘esistenza’, ‘modo di vivere fondamentale’, non servono più.”²³*

²² Narasaki Roshi Tsugen, *Sodo no Gyōji, Praticare la Via del Buddha – vestire, mangiare, abitare in accordo con il Dharma*, traduzione inglese Tomoe Katagiri, traduzione italiana a cura del Monastero Soto Zen Shobozan Fudenji.

²³ Dogen Eihei, *Il cammino religioso, Bendowa*, traduzione a cura della comunità “Stella del Mattino”, Edizioni Marietti, Genova, 1990.

Nelle scritture buddhiste, dunque la forma della Cerimonia del Tè è metafora dell'azione del tramandamento che costituisce il presente attivo della vita del Monastero: così il cuore della pratica religiosa, l'apostolato, diviene narrazione per rendere sensibile il mondo laico alla bellezza e al valore del carattere umano.

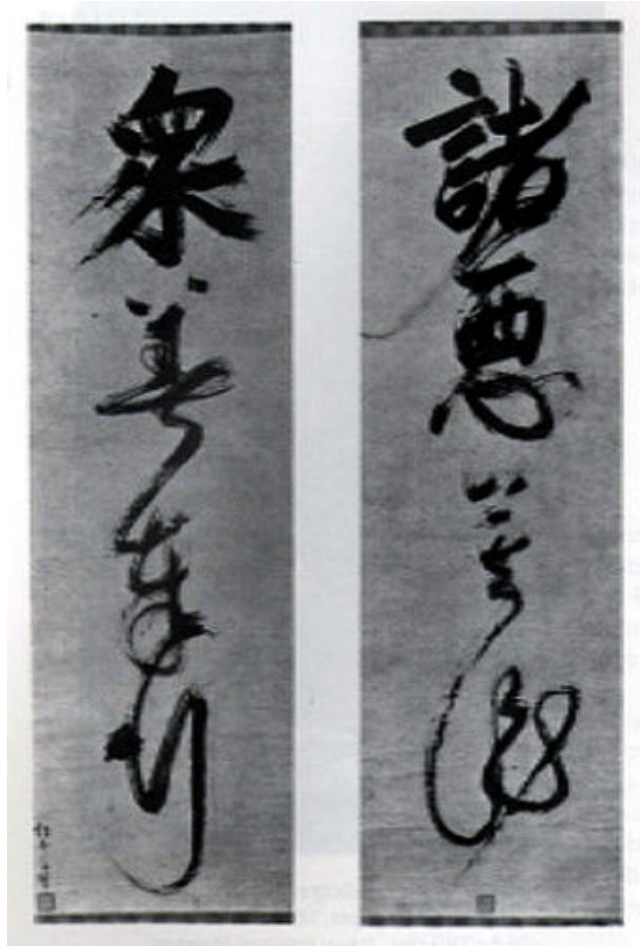


Figura188. Calligrafie del Maestro Ikkyu, poste all'entrata della Sala di Meditazione, Shinju-an.

d) Artigianato: ceramica del Tè.

La ciotola del Tè Kizaemon.

Per preparare il tè occorrono diversi oggetti: un contenitore per le foglie polverizzate di tè verde; un cucchiaino da tè per dosarlo, un frullino ed una tazza in cui si mescolano l'acqua calda e il tè.

“Questi oggetti non vanno considerati come semplici utensili, né valutati semplicemente in qualità d'oggetti d'arte antica, ma sono come lo specchio nel quale si riflette l'anima dell'ospite.”

Murata Shuko *“diceva di preferire la luna nei momenti in cui era parzialmente velata dalle nubi: quello che lo commuoveva profondamente non era la luna brillante in un cielo terso, ma la luna che si può intravedere attraverso le nuvole. Con lo stesso spirito egli preferiva la bellezza velata degli oggetti semplici e imperfetti.”*

Sen no Rikyu *“Incoraggiò l'uso d'oggetti comuni e d'uso domestico, tanto che oggi si considera quest'atteggiamento come l'impulso che diede origine alla ceramica d'arte giapponese.”*²⁴

Nacquero molte scuole, ognuna rispondente a dei precisi canoni estetici, ognuna riflettente la filosofia ed il gusto di un particolare Maestro. Le tazze Raku, originarie di Kyoto, furono quelle che incontrarono più successo tra gli intenditori. Esse sono piacevoli al tatto e ispirano serenità nella loro peculiare semplicità ed elegante sobrietà. Generalmente non sono perfettamente rotonde ma sono fatte in modo da essere tenute con entrambe le mani, com'è consuetudine bevendo il tè. Il bordo superiore non è perfettamente liscio ma è ondulato, così da offrire una sensazione piacevole quando viene portato alle labbra. La base in genere non è invetriata, lasciando così vedere il tipo d'argilla di cui è fatta la coppa. Non presentano un motivo decorativo preciso, ma la decorazione è creata dall'invetriata e dal gioco di colori naturali e di contorni.

²⁴ Sen XV Soshitsu, *Chado, Lo Zen nell'arte del Tè*, op. cit., pag. 55.

Nonostante l'elevato pregio di questi oggetti, per cercare di cogliere l'ideale ultimo di bellezza a cui si riferiscono i Maestri del Tè, ho scelto di tradurre un testo relativo ad una breve saggio, di Soetsu Yanagi, grande collezionista e curatore negli anni trenta del Museo dell'Artigianato di Kyoto.

La ciotola del Tè *Kizaemon*.

Quest'unica ciotola del Tè è considerata la più fine del mondo.

Ci sono tre principali categorie di ciotole del Tè che hanno origini rispettivamente in Cina, Corea e Giappone. Le più belle provengono dalla Corea e gli uomini del Tè sempre le considerano al primo posto.

Tra quelle ci sono molte varietà, come *Ido*, *Unkaku*, *Komogai*, *Goki*, *Totoya*.

Quella più considerata dal punto di vista estetico è *O Ido*.

Poi ci sono vari tipi di *O Ido*: *Ko Ido*, *Ao Ido*, *Ido waki*.

Le più elevate sono chiamate *Meibutsu O Ido*.

Ci sono ventisei pezzi conosciuti come *Meibutsu*: quello di cui parlerò è il più fine tra tutti ed è conosciuto come *Kaizaemon Ido*.

Si dice che questa ciotola contiene l'essenza del Tè.

Non si sa da dove venga la parola *Ido*: forse dal luogo da cui provengono le ciotole stesse. *Kizaemon* è il nome di un uomo, Takeda Kizaemon, mercante d'Osaka che possedette la ciotola. Un *Meibutsu*, ha un pedigree, come un cavallo da corsa: Honda Tadayoshi, daimyo di Noto acquisì questa ciotola all'inizio del XVII secolo. Nel 1634, passò nelle mani di Wakamura Sosei, maestro del Tè di Sakai. Nel 1751, divenne proprietà del daimyo Matsudaira Fumai di Mastue, grande collezionista di ciotole del Tè, che la pagò ben 550 ryo. Fumai ne era molto fiero e la tenne sempre con sé. Nel 1818 la diede a suo figlio Gettan con la raccomandazione: "*Questa è uno degli oggetti più raffinati del paese, conservala con estrema cura.*"

La ciotola, nel tempo acquisì la reputazione di portare malattia e morte al suo proprietario. Ci fu un tempo in cui la ciotola fu ottenuta da un dilettante e la sua posizione mondana crollò del tutto. Finì come valletto nel quartiere di lussuria di Shimabara, a Kyoto. La leggenda era già nota quando Mastudaira la comperò, lui stesso si ammalò e la moglie lo supplicò di disfarsene; poi anche il figlio quando l'ottenne si ammalò e la famiglia decise di darla in custodia ai monaci di Koho-an, un quartiere di Daitoku-ji, a Kyoto, luogo in cui si trovava la tomba di famiglia.

Si può ancor oggi vedere, appeso all'entrata del Tempio, il palanchino usato per il suo trasporto nel 1804.

Prima dell'era Meiji, nessuno poteva vederla senza il permesso della famiglia.

Sono passati più di cento anni dalla morte di Matsudaira. Gli uomini scompaiono, la ciotola è com'è sempre stata. Nel 1931, mi fu mostrata la ciotola, andai al Tempio in compagnia di un amico, il vasaio Kanjuo Kauru.

Volevo da tempo vedere la ciotola Kizaemon.

Avevo aspettato a lungo per vedere “ l’essenza del Tè”, *l’occhio che vede dei Maestri del Tè*, e mettere alla prova le mie percezioni: perché la ciotola è considerata l’incarnazione in miniatura della bellezza, dell’amore per la bellezza, della filosofia della bellezza e della relazione tra bellezza e vita.

Era contenuta in cinque scatole, una nell’altra, sepolta nella lana e avvolta in seta viola.



Figura
189. Kizaimon Ido.

Quando la vidi il mio cuore trasalì: una buona ciotola del Tè, certo, ma quanto ordinaria! Tanto semplice, non si può maneggiare cosa più ordinaria. Non c’è traccia d’ornamento, non una traccia di calcolo.

E’ semplicemente una ciotola coreana per il cibo, la ciotola di un uomo povero che l’usa tutti i giorni, del più comune vasellame.

Un oggetto tipico per il suo uso, che costa poco più di niente, fatta da un uomo povero, una cosa senza il sapore della personalità, utilizzata senza cura dal suo possessore, acquisita senza fierezza, qualcosa che da chiunque e ovunque si può comperare.

Questa è la natura di questa ciotola. Si scavò l’argilla dalla collina dietro casa, lo smalto dalla cenere del focolare; la ruota del vasaio era irregolare, la forma non rivela un pensiero particolare; era una tra molte. Il lavoro fu rapido, la tornitura greggia, fatta con mani sporche, trasandata, lo smalto colò sul piede, la stanza era buia, il vasaio non sapeva leggere, il forno in rovina, il fuoco senza cura, della sabbia si attaccò al pezzo, ma nessuno se ne preoccupò, e nessuno investì la cosa con dei sogni. Dovrebbe anche bastare a scoraggiare qualcuno a fare il vasaio.

In Corea un tale lavoro veniva lasciato ai ceti più bassi: ciotole di poco conto che potevano essere rotte nell’uso distratto in cucina, quasi usa e getta. La gente che faceva questo vasellame era goffa, di campagna; il loro riso non era bianco, i loro piatti sporchi. Se viaggiate potete ritrovare ovunque queste condizioni.

Questo e nient’altro era la verità a proposito della più celebrata ciotola del Tè del Giappone.

Era come doveva essere. L'ovvio senza agitazione, non calcolato, inoffensivo, diretto, naturale, innocuo, umile, modesto; dove risiede la bellezza se non in queste qualità? Mansueto, austero, disadorno: sono le caratteristiche naturali che si guadagnano l'affetto e il rispetto dell'uomo.

Più che ogni altra cosa, questa ciotola è sana. Fatta per il suo uso, fatta per un lavoro. Venduta per essere utilizzata nella vita quotidiana.

Se fosse stata fragile, non poteva servire al suo scopo. Per la sua vera natura deve essere robusta. La sua sanità è implicita nella sua funzione.

Solo una pratica comune può garantire la salute in qualcosa che è fabbricato.

Uno potrebbe correttamente dire che, forse, non è possibile perdere la testa per un tale oggetto: è una ciotola perfettamente ordinaria, usata ogni giorno da un povero per mangiare riso. Non è fatta con il pensiero di mostrare gli effetti del dettaglio, quindi non c'è tempo per la malattia dell'elaborazione tecnica che possa penetrare, e quindi non c'è l'occasione per essere avvelenata dall'eccesso di consapevolezza. Non c'è niente in essa che possa giustificare la firma di chi l'ha fatta. Nessun ideale sentimentale la fece nascere, quindi non può diventare un giocattolo per la sentimentalità. Non è il prodotto dell'eccitazione nervosa, quindi non contiene i semi della perversione. Fu creata per un semplicissimo scopo, e quindi schiva il mondo della brillantezza e del colore.

Perché una ciotola così ordinaria dovrebbe essere tanto bella?

La bellezza è il frutto inevitabile di questa stessa ordinarità.

Chi ama l'inusuale è immune all'ordinario, e, se ne è conscio del tutto, lo considera una virtù negativa. Concepisce la bellezza attiva in quanto nostro compito. La verità è diversa.

Nessuna ciotola del Tè sorpassa la ciotola *Ido* in bellezza.

Tutte le belle ciotole del Tè sono obbedienti alla Natura. Le cose naturali sono sane. Ci sono vari tipi d'arte, ma nessuno supera questo.

La Natura produce risultati molto più sorprendenti che l'artefice.

Il sapere umano più sviluppato è puerile davanti alla saggezza della Natura.

Perché la bellezza dovrebbe emergere dal mondo ordinario?

Normalmente la risposta è *'perché è naturale'*.

Nello Zen si dice che la Via è pace senza sforzo.

Cosa si potrebbe volere di più? Bellezza in pace.

La bellezza della ciotola *Kizaemon Ido* è quella della pace senza tensione ed è giusto che riposi in una cappella, perché in questo luogo tranquillo, essa offre la sua risposta silenziosa a chi cerca.

Dal profondo del cuore, sono grato per gli occhi discriminanti di questi uomini del Tè che sceglievano queste ciotole.

A partire da un'onestà straordinaria e da vera profondità percettiva formarono il loro standard in tutto il mondo: non conosco niente di paragonabile.

Nel loro apprezzamento risiede una creatività stupefacente.

Emersa da una squallida cucina, la ciotola *Ido* si siede sul più alto trono della bellezza. Ci si può aspettare che i coreani risero. Ma, sia il riso che le lodi sono giuste. Se non avessero riso, non sarebbero state persone capaci di fare queste ciotole; e se non avessero continuato a ridere, non avrebbero potuto continuare a produrle; e d'altra parte, se non fossero state fatte come vasellame comune i Maestri del Tè non le avrebbero scelte.

I coreani fecero ciotole per il riso; i Maestri giapponesi ne fecero ciotole per il Tè.

I Maestri del Tè amavano il bordo di crepe sulla ciotola *Ido*, per la calda e fresca amicizia che produce. Trovavano carisma, nello smalto che sfuggiva dal fuoco, e nel '*paesaggio*' che si forma negli schemi delle crepe. Si rallegravano della tornitura libera e greggia; consideravano le ciotole incompiute senza di essa. Portavano grande attenzione al taglio alla base-piede, e godevano della collatura naturale e delle gocciolature dello smalto. E ancora, svilupparono un apprezzamento elevato per il volume interno e le curve della ciotola; godevano nel vedere come il Tè verde si assestava dentro di esse. Erano attenti a come il bordo della ciotola era percepito dalle labbra e come variegato era quest'anello senza fine. Consideravano la forma e lo spessore.

E sapevano che c'era leggerezza del cuore in una lieve deformità.

Finalmente stabilirono le condizioni che fanno una ciotola del Tè, perché ogni bellezza è inseparabile da una legge. Se le ciotole *Ido* non fossero state riconosciute in Giappone, la loro bellezza non sarebbe stata riconosciuta né in Corea, né altrove. Il Giappone divenne la terra natale della ciotola *Ido*.

Fin qui, ho guardato al carattere della ciotola *Ido* a partire dal punto di vista degli utenti, cioè i Maestri del Tè.

Adesso vorrei guardare partendo dall'ottica dei vasai.

Da quali mani venne prodotta tale notevole bellezza, per essere scoperta dall'occhio acuto degli uomini del Tè? Da dove venne questo potere?

E' impossibile credere che questi operai coreani avessero coscienza intellettuale. Precisamente perché non erano intellettuali furono in grado di produrre questa naturale bellezza. Le ciotole non erano prodotte dallo sforzo dell'individuo.

La bellezza nasce dalla grazia.

Le sette regole volute dai Maestri del Tè sono nate secondo natura più che secondo l'uomo. Essi non conoscevano le leggi della bellezza.

Le leggi esistono in un reame che trascende il sé e il senso di proprietà.

Le leggi sono il lavoro della natura, non il prodotto dell'ingenuità umana.

E' la natura che fa sì che le leggi funzionino, soltanto osservarla ed apprezzarla.

Le qualità inerenti ad una ciotola del Tè appartengono alla natura in quanto origine, e all'intuizione in quanto percezione.

Non c'è obiezione a vedere sette '*cose da vedere*' (cioè i punti che costituiscono il fascino estetico) nelle ciotole *Ido*. Questo, però, non deve portare qualcuno a credere che sono state fatte in vista di manifestare questi sette punti. Neanche si deve assumere l'idea che fino a quando sono presenti questi sette punti, ci sarà una buona ciotola.

Questi sette punti sono un dono della natura, non il prodotto di un'artefice cosciente. Ahimè, quanto spesso nelle ciotole giapponesi gli artigiani hanno lavorato sotto l'ovvia illusione che si possa creare la bellezza mettendo in fila queste sette qualità!

I Maestri del Tè affermavano che le ciotole coreane sono le migliori.

E' una dichiarazione onesta. Perché hanno superato le ciotole giapponesi?

I vasai giapponesi si sforzarono di fare buon vasellame, in accordo a canoni accettati, o regole. Confondere i due approcci al vaso, quello del fattore e quello dell'utente è assai sbagliato.

La produzione fu avvelenata dall'apprezzamento: le ciotole giapponesi portano i segni della consapevolezza. *Raku Chojiro*, *Honomi Koetsu*, ed altri vasai, tutti, più o meno soffrono della stessa malattia.

E' giusto trovare affascinanti le irregolarità di forma nelle ciotole *Ido*, ma fare vasi con distorsioni deliberate è perdere all'istante questo fascino. Se lo smalto scolla durante la cottura, è naturale, potrebbe essere una benedizione nascosta, ma produrla apposta, con l'idea di seguire le regole dei Maestri è tutt'altra cosa.

La base-piede di una ciotola può essere molto bella, ma copiare la sua spontanea irregolarità è fatale. La bellezza svanisce. Tutte le specie di deformazione volontaria si trovano nel vasellame giapponese. Questa è una speciale varietà di bruttezza. Ci sono pochi casi paragonabili in tutto il mondo. E' ironico che i Maestri del Tè giapponesi, cui l'apprezzamento della bellezza era più profondo che in ogni altro, abbiano perpetrato, e ancora perpetrino questo male. Difficilmente si trova una sola ciotola in cui è stampato il sigillo *raku* che sfugge alla bruttezza. Al contrario, ogni singolo vaso *Ido* ne sfugge.

La ciotola *Ido Kizaemon* è l'antitesi e la sfida al *raku*.

Gli occhi che per primi hanno riconosciuto questo contenuto nelle ciotole *Ido* erano sbalorditi.

Da dove veniva questa visione? Il loro senso dell'apprezzamento era diverso dagli altri. Essi vedevano le cose direttamente; le cose apparivano loro direttamente.

E questo si riferisce ad una percezione non-annebbiata.

Questi uomini non si appoggiavano a certificati d'autenticità, a nomi iscritti, non domandavano di chi era il lavoro, non seguivano il giudizio altrui, non amavano un pezzo soltanto perché era vecchio.

Solo, guardavano direttamente. Non c'era nulla tra l'oggetto e i loro occhi.

I loro occhi non erano annebbiati. Per questo potevano giudicare senza essere sviati da dettagli irrilevanti.

L'oggetto penetrava in loro, loro penetravano l'oggetto.

C'era un sano andare e venire tra i due lati.

C'era uno scambio d'amore.

In verità, l'unica ragione perché il Tè costituisca una religione della bellezza è che la percezione intuitiva della bellezza forma il suo fondamento.

La sua base è intuizione: esattamente come la base della religione.

Se una cosa non può essere vista direttamente, non può essere vista affatto; e certamente non può essere una ciotola del Tè.

Cosa impariamo da questo?

Con la visione diretta, gli oggetti reali del Tè possono trovarsi anche oggi.

Numerosi, grandi *Meibutsu* possono apparire domani davanti ai nostri occhi, perché ci sono molti prodotti d'artigianato oggi nel mondo, che provengono dalle stesse circostanze e hanno lo stesso battito di cuore, la stessa abilità delle ciotole *Ido*. Tanti adorano questi vasi a causa del nome, *O Ido*, e sono ciechi agli *O Ido* non-visti intorno a loro. Attualmente, abbiamo oggi più opportunità di vedere, di trovare artigiani di quest'ordine di quante ne avessero i Maestri del Tè.

Se potessero essere tra noi piangerebbero di gioia e farebbero una nuova raccolta d'oggetti per il Tè.

La visione diretta fa i cuori e gli occhi impegnati.

Quando tenevo la ciotola *Kizaemon* nelle mie mani, numerosi pensieri attraversarono la mia mente.

Pensai a tutti gli oggetti che avevo raccolto durante gli anni per il museo dell'artigianato e a questa singola ciotola. Sembrava che mi dicesse di andare avanti nel mio lavoro. E, di nuovo fui convinto che la strada davanti e la strada dietro erano strade giuste.

Dovrò guardare ai fratelli di *Ido*, proseguendo il viaggio, in modo che le cose di bellezza e verità, anche se poche, possano ornare il mondo di domani.

Dovrò parlare della bellezza vera, e dovrò sforzarmi di scoprire la via perché tali oggetti possano nuovamente essere prodotti.

La *Kaizaemon Ido* ritornò imballata nelle sue cinque scatole.

Riconobbi diversi *Koan* che chiedevano la mia risposta.

Quando lasciai la barriera del Tempio, il vento della foresta sembrava dirmi:

Parla, parla!²⁵

²⁵ Yanagi Soetsu, *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*, Kodansha International, Tokyo-New York-London, 1972.

e) *Canone estetico: ideale wabi-sabi.*

Guardandomi attorno,
non vedo né fiori né foglie rosse autunnali.
Una solitaria capanna
In riva al mare.
Tramonto d'autunno.*

A coloro che aspettano soltanto i fiori,
voglio mostrare la primavera nell'erba
che spunta tra la neve
nel villaggio montano.*

“Wabi è uno stato dello spirito. Può essere espresso meglio con termini quali: ‘frugalità’, ‘semplicità’, ‘umiltà’.”²⁶

Queste due *waka* vengono spesso prese ad esempio per descrivere il significato di *wabi*.

Wabi è solitaria bellezza e ricchezza spirituale, è il valore della bellezza naturale, non artefatta che stupisce per la sua semplicità.

Non è disgiunto dalla difficoltà attraversata per ottenerla, anzi è il coraggio esistenziale dell'austerità liberato dall'orgoglio, e ciò ne permette la visione.

Wabi è una forma del carattere.

O meglio, è il carattere attivo che il Maestro esprime perché la comprensione raggiunga l'allievo.

“Sen Sotan, chiamato anche ‘Wabi Sotan’, fu invitato un giorno a prendere il Tè dal Daimyo Nagai Shinsai. Poiché Sotan era considerato un uomo del wabi, il daimyo fece preparare un pasto estremamente leggero. Il giorno seguente rese visita a Sotan per chiedergli cosa pensasse della riunione del giorno prima. Sotan rispose (...) che dato che si trattava della riunione di un Daimyo, essa non era conveniente alla posizione sociale di Shinsai.

²⁶ Sen XV Soshitsu, *Chado, Lo Zen nell'arte del Tè*, op. cit., pag. 85.

Aveva commesso un errore immaginando di poter raggiungere ideali wabi affettando povertà.

Qualche tempo dopo, Shinsai invitò ancora Sotan. (...) Sotan si fece accompagnare da un imbianchino. (...) Sotan, notando che l'imbianchino mangiava assai poco, gli fece capire che, poiché tali festini non gli erano abituali, poteva mangiare quanto voleva.

Né il ricco né il povero avevano potuto capire il wabi, se avevano pensato di poter assumere un atteggiamento che non era il loro."²⁷.

Ognuno secondo la propria posizione. Da ogni condizione si può godere di *wabi*, non è in questione ricchezza o povertà, si tratta di libertà di giudizio in ogni circostanza, di presenza attiva e di un guardare al di là delle categorie relative del giudizio personale che si acquisisce grazie all'esperienza di frugalità e moderazione.

*“Contrariamente alla credenza secondo la quale la mancanza è fonte di insoddisfazione”*²⁸ – la Via del Tè e lo Zen considerano tale circostanza come l'occasione per mettere alla prova la propria creatività e il proprio livello spirituale, da un lato; dall'altro, l'esercizio della moderazione *“produce un'energia, una tensione, che nasce dalla concentrazione dell'espressione.”*²⁹.

Sabi, è la patina del tempo, è il valore della storia, il colore del tempo che scorre, la coscienza della transitorietà, è la possibilità d'incorporare l'esperienza della storia e poterla trasmettere come modello di vita; si manifesta negli oggetti usati a lungo dai colori mescolati, indefiniti, che grazie a quest'uso prolungato, hanno assunto in se stessi il valore dell'esperienza, la comprensione e il gusto dell'impermanenza.

E' il prodotto artigianale di chi ha dedicato tutta la vita ad un solo tipo di pratica, è la memoria del percorso evolutivo incamerata nell'oggetto.

L'abito del monaco, il *Kesa* è il primo esempio di *Sabi* nello Zen.

E' l'effetto di *Wabi*, il suo riflesso.

²⁷ Ibidem, op. cit., pag. 87.

²⁸ Ibidem, op. cit., pag. 90.

²⁹ Ibidem, op. cit., pag. 92.

L'ideale estetico "*Wabi-sabi è la bellezza delle cose imperfette temporanee e incompiute.*" Che necessitano dello sguardo compassionevole di chi le usa per esprimersi.

"*E' la bellezza delle cose umili e modeste.*" Che esprime la qualità profonda e difficile da ottenere di un carattere che ha rinunciato alla gloria del potere.

"*E' la bellezza delle cose insolite.*"³⁰. E' lo stupore che alimenta la vita pura, la bellezza naturale, indicibile che si presenta ogni giorno allo sguardo di un bambino.

Vorrei ora analizzare l'universo *wabi-sabi* seguendo l'indagine compiuta da Leonard Koren nel libretto "*Wabi-Sabi, per artisti, designer, poeti e filosofi*" perché in parte coincide con l'esperienza che ne ho avuta in dieci anni di vita all'interno del Monastero Zen di Fudenji.



Figura 190. Ceramica del Tè, appartenuta a Furuta Oribe.

³⁰ Okakura Kakuzo, *Il libro del Tè*, Sugar co, Milano 1983.

Fondamento metafisico:

“(...) il viandante che attraversa regioni inesplorate cerca un riparo per la notte. Vede giunchi che crescono dappertutto, ne stringe quanti gli è possibile fra le braccia e li lega insieme alla sommità: (...) ha costruito una capanna vivente con la vegetazione. L’indomani (...) slega i giunchi(...) la capanna si disfa e scompare (...).”³¹.

Restano solo tracce indistinte ai margini del nulla.

“Lo Zen, in accordo con la teoria buddhista del dissolvimento e con il suo sforzo di conseguire la padronanza dello spirito sulla materia, considerò la casa niente più che un rifugio temporaneo per il corpo. (...) Così nella Stanza del Tè, la fugacità delle cose si trova suggerita dal tetto di paglia, dalla fragilità delle colonne, dalla leggerezza delle travi di bambù, dalla loro apparente noncuranza e dall’impiego di materiali comuni.”³².

Il percorso che conduce al nulla e il percorso di ritorno da questi hanno lo stesso carattere: forme delicate, non invasive, non eccentriche, il punto fondamentale è non disturbare il corso naturale degli eventi del cosmo.

La domanda da farsi oggi, forse è: che cosa non disturba?

E magari avere il coraggio di non fare.

Valori spirituali:

Imparare dalla natura: *“I dettagli trascurati o poco appariscenti possiedono una loro grandezza.”³³.*

Il ciclo vitale nella sua interezza ed in ogni fase ha valore. Un fiore in piena fioritura non esprime più bellezza dello stesso nell’istante prima del suo avvizzire, solo va propriamente colto, messo in risalto, goduto.

Istante dopo istante, espressione del *‘qui ed ora’*.

“Da ciò che è brutto si può ottenere il bello.”³⁴.

³¹ Koren Leonard, *Wabi –Sabi, per artisti, designer, poeti e filosofi*, op. cit., pag. 42.

³² Okakura Kakuzo, *Il libro del Tè*, op. cit., pag. 55.

³³ Koren Leonard, *Wabi –Sabi, per artisti, designer, poeti e filosofi*, op. cit., pag. 50.

³⁴ *Ibidem*, op. cit., pag. 51.

Bello e brutto sono valori relativi, *Wabi-Sabi* esprime una relazione, è l'interazione di un evento dinamico, che si verifica tra chi guarda e l'oggetto, tra chi produce una situazione e chi la fruisce.

Per questo è piccola traccia, per questo non teme di scomparire.

Lo stato d'animo:

*Kane kiete
Hana no ka wa tsuku
Ybe kana*

Sera
Tra i fiori si spengono
Rintocchi di campane.

In questo *haiku* di Basho (1644-1694), ritroviamo sentimenti antichi, intorno al crepuscolo si spengono suoni di campana: è l'istante presente prima del silenzio della notte: è cogliere l'istante grazie all'esperienza del silenzio.

La poesia di *wabi-sabi* è soltanto una piccola traccia di conoscenza. *“Il wabi-sabi fa pensare agli ambiti, alle dinamiche e ai meccanismi più delicati dell'esistenza, ben al di là di quanto i sensi possano percepire. Il wabi-sabi evoca queste forze primordiali più o meno come i mandala induisti o le cattedrali medievali, anch'essi studiati per comunicare a livello emotivo i loro rispettivi modelli del cosmo.”*³⁵.

I principi morali:

*“Il wabi-sabi riguarda proprio il delicato equilibrio fra il piacere che riceviamo dalle cose e il piacere che proviamo liberandoci di esse.”*³⁶.

Per *wabi-sabi* il superfluo non viene neanche preso in considerazione: ricchezza, potere, lusso sono termini che descrivono la miseria del mondo; non hanno niente a che fare con la bellezza.

³⁵ Ibidem, op. cit., pag. 57.

³⁶ Ibidem, op. cit., pag. 60.

La rivoluzione di *wabi-sabi* è dare valore a ciò che ha effettivamente valore, la vita dell'essere umano nell'istante del suo apparire nel mondo.

Proiezioni future e ostentazione non sono d'alcun interesse: solo mantenere la propria posizione, tenendo vigile la coscienza profonda.

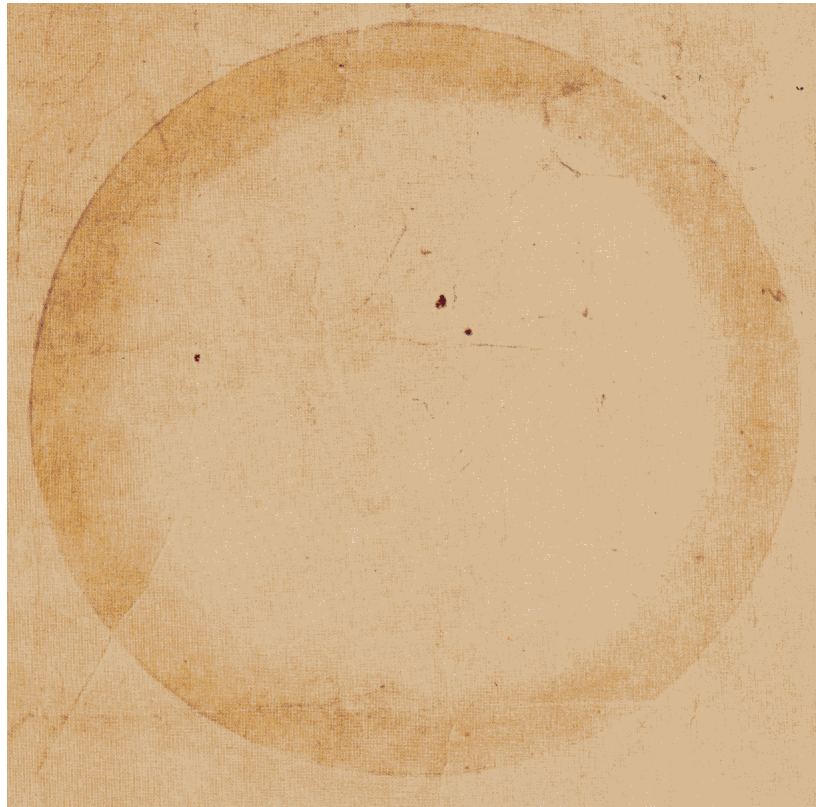
Qualità materiali:

La qualità essenziale è la semplicità, ed il gusto per un continuo approfondimento di tale semplicità, della coscienza che fa le cose; nell'ambito della quale un'estrema libertà è accettata.

Così come conclude Leonard Koren: *“è lo stato di grazia che si raggiunge per mezzo di un'intelligenza sobria, modesta e sincera, la cui principale strategia è l'economia dei mezzi. Riducete all'essenziale, senza eliminare la poesia. Mantenete le cose pure e sgombre, ma senza renderle sterili (...) non vuol dire eliminare l'invisibile tessuto connettivo (...) che lega i vari elementi in un insieme eloquente, né ridurre l'interesse di una cosa, la qualità che ci spinge a guardarla e riguardarla.”*³⁷

³⁷ Ibidem, op. cit., pag. 72.

5 – ARCHITETTURA DELLO SPIRITO.



*“Frusta e corda, uomo e bue sono parte del vuoto.
L’immensità del cielo blu è difficile da penetrare.
Sulla fiamma rossa del fornello,
come può conservarsi la neve?
Solo ora s’identifica con la tradizione dei Buddha-Patriarchi.”*

5

ARCHITETTURA DELLO SPIRITO:

*Riflessioni sui testi poetici, le arti e le Vie:
il tramandamento.*

“(...) Deshimaru Roshi dice:

“E’ come questo Koan: io guardo il fiore e il fiore mi guarda. Io guardo la montagna e la montagna mi guarda. La montagna mi guarda, il fiore mi guarda. Non dice: ‘Come sei bello! Come sei intelligente!’”.

Questa dimensione vera della vita, questa dimensione vera dello Zazen è quella che dobbiamo scoprire, è tutta da capire.

Noi diciamo che la religione è la dimensione soggettiva dell’esistenza. In realtà abbraccia sia l’aspetto soggettivo che quello oggettivo. Ad esempio: oggi c’è stato un violento acquazzone, che ha fatto cadere tutt’intorno sabbia del deserto – veniva da molto lontano. Oggettivamente, questo fenomeno lo comprendiamo.

Ma se vogliamo capire soggettivamente come si crea un temporale, una tempesta, un uragano, non possiamo capire nulla. E questo non vale solo per una tempesta che riempie i fiumi, ingrossa i ruscelli, fa straripare i torrenti, ma anche per la tempesta del nostro spirito. Non c’è luogo dove si formi, tuttavia straripa.

L’uomo guarda la montagna, la montagna guarda l’uomo.

Non gli dice niente. In Zazen non siamo più soltanto l’uomo che guarda, ma diventiamo noi stessi la montagna.

Qualche tempo fa, ho letto un testo di Deshimaru Roshi sulla perfetta libertà, o ‘potere soprannaturale’, ‘potere miracoloso’.

“Il potere di modificare il proprio pensiero – dice – è molto importante. Questo è jindu riki, il potere soprannaturale.”

Quel che è importante è il potere di cambiare, di modificare la coscienza.

Come ora ad esempio: un attimo fa eravate in movimento, adesso siete perfettamente immobili. Anche la coscienza ora è diversa. La postura ha uno straordinario potere sulla coscienza. Tutto sembra più vivo: il vento, gli uccelli che cantano, la respirazione di chi siede vicino a noi, i nostri pensieri che fluiscono – un grande uragano, a volte, si scatena nel nostro spirito.”¹.

¹ Guareschi Fausto Taiten, *Kusen*, Insegnamenti durante lo Zazen, Commenti allo Shodoka, su ZEN Notiziario dell’Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji, Salsomaggiore T., 1988, n° 13, pag. 11.

La perfetta libertà è il potere dato all'essere umano di modificare la propria coscienza, tale modificazione si verifica grazie ad una modificazione dell'atteggiamento del corpo – null'altro - grazie ed in virtù di un'azione vera, presente, frutto di una pratica *mushotoku*, senza scopo e dunque, senza desiderio di riconoscimento.

E' semplicemente un dono che va colto.

Qui si accoglie in quanto pratica viva, il messaggio espresso già nel 'Libro dei Mutamenti', *I King*, quando spiegando la seconda linea del segno 'U', Il fervore, dice:

“Saldo come una pietra. Nemmeno un giorno intero. Perseveranza reca salute.” - Indicando qui, qualcuno che “ (...) non si lascia abbagliare da nessun'illusione. Mentre altri si fanno accecare dall'entusiasmo apparentemente ispirato egli riconosce con perfetta chiarezza i primi segni del tempo. Egli verso l'alto non è strisciante, verso il basso non è incurante. Così è saldo come una pietra. (...) Egli conosce bene i germi. I germi sono il primo impercettibile indizio del moto, sono ciò che della salute e della sciagura si mostra per primo. Il nobile vede i germi e agisce subito.”².

Saldo come una pietra, in questo si riconosce il valore e il senso del moto; e anche qui, l'immobilità è vista in quanto radice della coscienza del 'come' muoversi.

E ancora, nel segno 'Kenn', L'arresto (la calma, la quiete, il sostare, il fermarsi, il monte), è detto: *“Montagna serrata a montagna: l'immagine della quiete. Così il nobile col suo pensiero non va oltre la sua situazione.”* Vale a dire: *“Il cuore continuamente pensa: questo non lo si può cambiare. Ma i moti del cuore, cioè i pensieri, devono limitarsi alla situazione attuale. Ogni pensiero che oltrepassi questo non fa che ferire il cuore.”*³.

L'immobilità della montagna è vista in quanto veicolo per attualizzare il pensiero e concentrarlo sull'attività presente e allo stesso tempo, è comprensione del carattere dei primi germi del moto.

Mi viene in mente il dialogo tra Dogen Zenji ed il Tenzo del Monte Ayuwang:

² *I King – Il libro dei mutamenti*, traduzione dalla versione tedesca di Richard Wilhelm a cura di B. Veneziani e G. Ferrara, prefazione all'edizione inglese e all'edizione italiana di C. G. Jung, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1950.

³ *Ibidem*, pag. 225.

Che cosa sono i caratteri?

Uno, due, tre, quattro cinque.

Che cos'è la pratica?

Nel mondo non vi è nulla di nascosto. (*Ogni cosa della nostra vita è pratica*).

Qual è il significato della pratica?

Se non inganni te stesso su questo problema, sarai un uomo della Via.⁴

Data l'elevatezza del messaggio, e riconosciuta la forza e il *carattere* dei Maestri Illuminati, intorno allo Zen si sviluppano Vie, percorsi, metodi d'approccio all'azione, che coltivano l'aspirazione a raggiungere, attraverso una disciplina specifica, la conoscenza di sé stessi. Come “ *configurazioni dinamiche che non esistono in quanto entità isolate, ma in quanto parti integranti di un una inestricabile rete d'interazioni* ”⁵ creano un reticolato di percorsi, di vie diverse che s'intrecciano a formare l'orbita in cui lo Zen esprime esteriormente la propria influenza nella cultura Giapponese: dai modi di disporre oggetti, all'artigianato; dalla produzione teatrale, all'azione rituale in diversi ambiti; dall'espressione artistica nei suoi vari aspetti: dalla poesia, alla pittura; dall'arte dei giardini, all'architettura; dallo studio dell'equilibrio del corpo nelle arti marziali, ai vertici della dialettica filosofica.

Ogni azione, anche la più semplice può assumere un contenuto d'intensità e forza, un valore artistico: significa, partecipa del carattere proprio della libertà perfetta, quale potere di modificare la coscienza aderendo ad un percorso, accettando un '*modificatore*' in quanto Via.

E in essa, l'azione ripetuta diviene rito, in quanto azione armonica capace di adattare la disposizione naturale individuale con il ritmo naturale, con il *Dharma*; in grado di ri-conettere il pensiero all'azione, fino a di-sciogliere il pensiero nell'azione, ricreando e così esprimendo nuovamente, l'unità dimenticata; così, grazie al rito, e grazie ad un Maestro capace di far comprendere vivamente la forma rituale, la personalità dell'artista si stempera nel materiale che intende manipolare, operando sia una riduzione che un'elevazione della propria centralità.

⁴ Dogen, Uchiyama Roshi, *Istruzioni a un cuoco Zen – ovvero come ottenere l'illuminazione in cucina*, *Tenzo Kyokun*, op. cit., sintesi del dialogo a pag. 24 – 25. In grossetto la spiegazione di Uchiyama Roshi.

⁵ Capra Fritjof, *Il Tao della Fisica*, Adelphi Edizioni, Milano, 1982.

“A Eiheiji si trova un piccolo ponte, chiamato “ponte del mezzo mestolo” dove Dogen si chinava per attingere acqua con un mestolo: dopo aver bevuto, restituiva l’acqua rimasta al fiume.

Nel luogo vi era abbondanza d’acqua; tale gesto non nasceva quindi, dal semplice desiderio di un uso sobrio delle risorse – anche se a questo risultato si perveniva naturalmente – ma sorgeva inconsciamente dal riconoscere l’unità di tutto con il tutto. (...) Ecologia come restituzione d’armonia.”⁶.

Emerge un’attenzione profonda a sé stessi, in termini più ampi: non in termini d’ottenimento personale, ma in vista di un benessere fondato sul godimento delle risorse senza spreco, e insieme, una messa in valore delle risorse disponibili, in quanto riconosciute come preziose e come frutto della relazione primaria dell’essere umano con il tutto, con la natura.

Al concetto di sostanza, si sostituisce quindi quello di relazione, che svela continuamente, momento dopo momento, l’ampio quadro su cui ci si muove. *“Un poeta, guardando questa pagina, si accorge subito che dentro c’è una nuvola. Senza la nuvola non c’è la pioggia; senza pioggia gli alberi non crescono; e senza alberi non possiamo fare la carta. La nuvola è indispensabile all’esistenza della carta. Se c’è questo foglio di carta è perché c’è una nuvola. Possiamo allora dire che la nuvola e la carta inter-sono. (...) Essere è in realtà interessere.”⁷.*

Caratterizzato da semplicità e purezza, dall’amore per la natura e da onestà intellettuale, il gusto Zen determinò, anche se in modo indiretto, grazie alla Cerimonia del Tè, lo sviluppo nel mondo laico della comprensione della bellezza spirituale dell’arte in quanto percorso evolutivo, in quanto *Do*, *Via* e creò quell’estetica che è, ancor oggi, fundamenta della tradizione del Giappone.

⁶ Fazio G. Sono, *Viaggio nel Buddhismo Zen*, Cittadella Editrice, Assisi, 1990.

⁷ Hanh Thich Nhat, *Essere pace*, Edizioni Astrolabio- Ubaldini Editore, Roma, 1989.

MAKA HANNYA HARAMITTA SHINGYO.

KANJI ZAI BOSATSTU. GYOJIN HANNYA HARAMITTA JI.
SHOKEN GO ON KAI KU. DO ISSAI KU YAKU. SHARISHI.
SHIKU FU I KU. KU FU I SHIKI. SHIKI SOKU ZE KU. KU SOKU ZE SHIKI.
JU SO GYO SHIKI. YAKU BU NYO ZE. SHARISHI ZE SHO HO KU SO.
FUSHO FUMETSU. FUKU FUJO. FUZO FUGEN. ZEKO KU CHU.
MUSHIKI MU JU SO GYO SHIKI. MUGEN NI BI ZESSHIN NI.
MUSHIKI SHO KO MI SOKU HO. MUGEN KAI NAISHI MUISHIKIKAI.
MU MUMYO YAKU MU MUMYO JIN. NAISHI MUROSHI.
YAKU MUROSHI JIN. MUKU SHU METSU DO. MUCHI YAKU MUTOKU.
I MUSHOTOKKO. BODAI SATTA. E HANNYA HARAMITA KO.
SHIN MU KEIGE. MUKEIGE KO. MU U KUFU. ONRI ISSAI TENDO MUSO.
KUGYO NEHAN. SANZESHOBUTSU. E HANNYA HARAMITA KO.
TOKU ANOKU TARASANMYAKUSANBODAI. KO CHI HANNYA HARAMITA.
ZE DAIMYOSHU. ZE MU JOSHU. ZE MU TODOSHU. NOJO ISSAI KU.
SHIN JITSU FUKO. KO SETSU HANNYA HARAMITA SHU.
SOKU SETSU SHU WATSU.
GYATE GYATE. HARA GYATE. HARA SO GYATE. BOJI SOWAKA.

Sutra del Cuore della Grande Perfetta Sapienza.

*Colui che Lui vede libero nella Perfetta Sapienza vuoti vede corpo e mente,
dal dolore ognuno salva.*

*Acuto figlio, ciò che vedi è vuoto, vuoto è ciò che vedi, forma non è che vuoto,
vuoto non è che forma, sensazione, percezione, volontà, coscienza.*

Acuto figlio, tutto, ogni cosa del vuoto è segno:

non nasce, non muore; non puro, non impuro; non cresce, non decresce.

*Acuto figlio, ora nel vuoto non c'è forma, sensazione, percezione, volontà,
coscienza, occhio, orecchio, naso, lingua, corpo, mente; non più colore, suono,
olfatto, gusto, tatto, pensiero; non più coscienza, regno della vista fino a
coscienza, regno del pensiero; non più buio, né luce, non più vecchiaia-morte,
non più fine di vecchiaia-morte, dolore brama, estinzione, strada.*

Non più sapere, non è vantaggio, non è svantaggio.

*Senza sostare, ora lui nella Perfetta Sapienza, senza velo della mente, senza
veli, non timore, paura, l'illusione per sempre lascia indietro, entra nel Nirvana.*

Ogni Buddha dei Tre Tempi al Supremo Perfetto Risveglio

è giunto nella Perfetta Sapienza.

*Grande d'Incanto è il Verbo, Grande di Sapienza il Verbo, Verbo Supremo,
Impari Verbo, non falso, da ogni miseria salva, Perfetta Sapienza si dispiega e
dice: **GYATE GYATE. HARA GYATE. HARA SO GYATE. BOJI SOWAKA.***

Il *Sutra* trascritto è certamente, il più letto e il più recitato da tutte le scuole di Buddismo *Mahayana*: universalmente accettato in quanto sintesi di diecimila *Sutra*, vale a dire di tutta la Dottrina, rappresenta il fulcro comune e il luogo d'incontro di tutte le scuole. Tradotto e compreso attraverso diversi linguaggi, ne diamo qui la trascrizione in *romaji* della versione giapponese e la traduzione italiana diffusa dall'Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji.

E' evidente che narra dell'esperienza diretta dell'Illuminazione Buddista e altrettanto direttamente punta al Cuore di colui che ricerca: è una sintesi perfetta di tutti i principi dottrinali e dell'azione prodotta dalla Meditazione Zen.

Molto diffuso in Cina, Giappone e Corea, almeno quanto la Preghiera Cattolica del "Padre Nostro", ha certamente influito sull'inconscio collettivo come principio informatore del carattere religioso di quei popoli.

L'aspetto più banale della cosa è che, se qualcuno per anni ha sentito dire, in tante circostanze:

shiki fu i ku, ku fu i shiki,
'la forma è vuoto, il vuoto è forma';

non avrà l'idea del vuoto in quanto buco nero o baratro da temere e fuggire.

Il vuoto è la forma: per un architetto non è troppo difficile da immaginare; lo spazio non è rappresentato dalle linee che creo sulla carta, ma esprime aree, luoghi che da queste linee emergono per svuotamento: l'architettura è uno spazio pieno che delimita un vuoto o è il vuoto che dall'architettura, dal costruito, prende forma; e ancora, il vuoto può essere concepito come il luogo da cui si contempla la forma, l'architettura. E proprio questo vuoto è forma, architettura.

Il fatto che l'architettura abbia a che fare con lo spazio aiuta alla comprensione: non si può immaginare un'architettura senza pensare in modo tridimensionale, e non si può concepire uno spazio senza il luogo da cui si guarda questo spazio, che deve necessariamente essere concepito come vuoto di forma. La relazione che emerge si esprime come unità di vuoto e forma e precisamente in alternanza.

L'io è dentro l'architettura, non solo sopra o davanti; per questo è necessario muoversi all'interno dell'immaginazione creativa: e l'architettura assume naturalmente un aspetto contemplativo sull'immaginario.

“Il vuoto è forma, la forma è vuoto”.

Il messaggio Buddhista è più elevato.

E' l'azione di questa comprensione.

E' una visione viva. E' una visione carica di tensione, d'energia.

Non è comprensione intellettuale.

E' meditazione, è attenzione immobile che dà espressione allo spazio prima della creazione, prima dell'azione creativa.

Lo spazio non è altro da me, l'io non è separato da questo spazio. Nessun filtro.

E' l'azione propria di *shintai*.

E' presenza in ascolto.

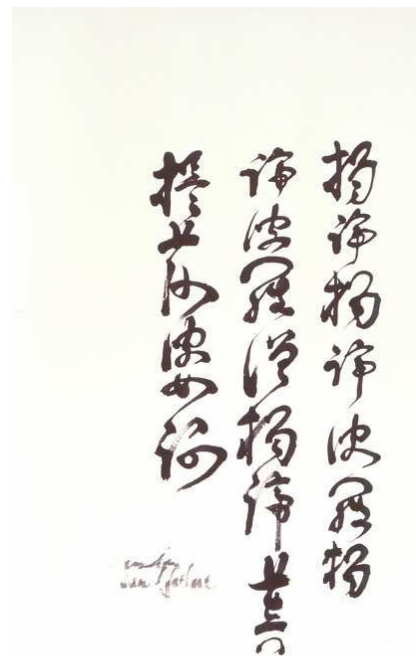


Fig. 191. Mantra Supremo.⁸

E là potremmo vedere che vuoto e forma inter-sono simultaneamente. L'area in cui la coscienza si modifica è lo spazio rituale, e precisamente, lo spazio rituale in un tempo, nell'istante che precede la creazione: questo è il messaggio che a più riprese, in modi e forme differenti si mostra nei *Do*.

Analizzarli ci fornirà esempi di 'come', l'esperienza della Meditazione entra in azione, e si potrà vedere che ogni tecnica, attraversata dal respiro concentrato della *Prajna*, diviene rituale vivo e forma nuova, adatta all'uomo; capace di esprimere il valore del lavoro dell'uomo, non in quanto progresso verso un qualche ottenimento, materiale o spirituale, ma come espressione d'unità con le leggi naturali che si attualizza in quanto continua trasformazione e adattamento alla circostanza attiva nell'istante presente.

⁸ GYATE GYATE HARA GYATEI HARA SO GYATEI BOJI SOWAKA HANNYA SHINGYO. Può essere tradotto: "Andiamo, andiamo insieme; al di là, dell'al di là, Oceano di Luce, Perfetta Suprema Saggezza."

a) Poemi Sacri e poesia.

Sutra cinesi, Waka e Haiku.

La preziosa eredità lasciata dai Maestri cinesi, che hanno trasmesso testimonianza dell'infinito valore del *Satori*, attraverso canti poetici, quali istruzioni per procedere nella Via, che sono stati ben presto considerati come *Sutra* e che ancora oggi vengono recitati durante le Cerimonie Zen, hanno creato la cima irraggiungibile a cui attingere e il luogo di riferimento di ogni pellegrino.

Testi del valore dello *Shinjin no Mei*, 'Fede nella Mente/Cuore', (scritto dal Maestro *Sosan*, morto nel 606); dello *Shodoka*, 'Canto dell'immediato Satori', (scritto dal Maestro *Yoka Daishi*, 665-713); del *San do kai*, 'La Via della Certezza e dell'Occasione', (scritto dal Maestro *Sekito Kisen*, 700-790); dello *Hokyo zan Mai*, 'Samadhi dello Specchio Prezioso', (scritto dal Maestro *Tozan Ryokai*, 807-869); dello *Zazenshin*, 'Cuore dello Zazen', (scritto dal Maestro *Wanshi Shokaku*, 1091-1157); costituiscono le fondamenta del cammino dello Zen e possono essere studiati e compresi soltanto attraverso la guida di un Maestro, Erede del *Dharma*; ma, pure si presentano come testi di meravigliosa poesia che lasciano estasiati per il mistero che comprendono e non decifrano; ovvero per l'apporto conoscitivo che richiedono a chi li legge; diamo qui soltanto l'idea di che si tratta.

ZAZENSHIN – Wanshi Shokaku

La funzione essenziale di tutti i Buddha,
 La funzione essenziale di tutti i Patriarchi,
 E' conoscere senza venire in contatto con le cose,
 E' splendere senza rischiarare nulla.(...)
 E' pensare tutto senza discriminazioni,(...)
 Quando non c'è la minima frattura,
 E' la chiarezza dell'Illuminazione che non afferra.
 L'acqua è limpida fino in profondità,
 I pesci nuotano tranquilli.
 Il cielo è infinito e senza limiti
 Gli uccelli volano liberamente.⁹

⁹ Tollini Aldo, *Pratica e Illuminazione nello Shobogenzo*, Testi scelti Eihei Dogen Zenji, Ubaldini Editore, Roma, 2001.

In Giappone, **Dogen Kigen** accoglie la tradizione cinese e l'esprime attraverso lunghi commentari riuniti in un unico testo lo *Shobogenzo*, 'Occhio del Tesoro della Vera Legge', in cui spiega profondamente, tra l'altro, *come*, la Via del linguaggio può continuare ad esprimere circostanze di verità.



Fig. 192. Dogen Zenji.

Grande poeta e calligrafo Dogen Zenji ha rivoluzionato completamente il modo di intendere la riflessione poetica, la saggistica e la scrittura. La luce che scaturisce dai suoi testi, purtroppo non è ancora visibile, in Europa, se non attraverso le parole dei Maestri Zen, suoi discendenti.

Tradurre le versioni inglesi dei suoi testi è insufficiente, ma anche conoscere a fondo il giapponese non basta; abbiamo comunque tentato, in appendice, di fornire un esempio della sua scrittura.

Haru wa hana
Natsu hototogisu
Aki wa tsuki
Fuyu yuki saete zusu shikari keru.

*In Primavera i fiori di ciliegio
d'Estate il canto del cuculo
d'Autunno la luna
poi neve, pura e fredda d'Inverno*
Dogen Zenji

Questa celebre poesia, *waka*, intitolata *Honrai no menmoku*, 'Le forme dell'essere', è così famosa da essere spesso ricordata nella sua forma sintetica:

setsu - neve
ge(stu) - luna
ka - fiore

Essa esprime la sintesi operata dallo Zen, così come si è stemperata nella cultura giapponese: questi tre soli *kanji* indicano l'intero ciclo vitale, e allo stesso tempo l'attenzione all'istante presente intesa come la possibilità di mantenere inalterata la totalità del messaggio anche nella sua propria sintesi.

“Parole come neve, luna, fiori, che esprimono le bellezze recate in ogni stagione, in Giappone da sempre sottintendono monti, fiumi, erbe, alberi, insomma tutte le infinite manifestazioni della natura, il mondo nella sua totalità, compresi i sentimenti degli uomini. L’idea che davanti alla neve, alla luna, ai fiori gli uomini sentano l’amicizia più che mai, è anche al fondo della Cerimonia del Tè, vero incontro di sentimenti, buon consenso di buoni compagni in un buon momento.”¹⁰

Figura 193. Calligrafia del Maestro Deshimaru, “La Via non è facile, né difficile”, citazione da *Shinjin no mei*.

La poesia di Dogen potrebbe apparire un componimento da poco, nulla più che un convenzionale, ordinario, banale elenco senza rifinitura di quattro immagini naturali rappresentative delle stagioni, quelle che i giapponesi prediligono fin dai tempi antichi, solo per chi ha un’esperienza vera di silenzio e immobilità significano qualcosa, esprimono il senso di *mono no aware*, che è l’atteggiamento di partecipazione creativa a ciò che avviene in natura, non alterato da categorie di giudizio. “(...) è la ‘simpatia delle cose’ che al pari degli uomini sentono e con essi stabiliscono una sorta di circolazione emotiva, e si manifesta quando le cose parlano a un’anima che sa ascoltarle, ricettiva e perciò spoglia da ogni giudizio, non determinata a interpretarle. (...) è la malinconia che procura la distanza dall’oggetto d’amore, o il senso di precarietà del suo possesso. (...) è la bellezza del mondo quale appare, un momento prima di precipitare nel nulla, quale deve essere ‘agli occhi di un uomo morente’.”¹¹



¹⁰ Yasunari Kawabata, *Racconti in palmo di mano*, Marsilio Editore, Venezia, 2002.

¹¹ Ibidem, pag. 38. *La nostalgia del nulla*, Ornella Civardi.

Ogni incontro è separazione;
 Il cuore umano è come una bianca nuvola che passa,
 la sua traccia scompare nel gelo,
 gli uomini la cercano invano.¹²

E la coscienza viva della transitorietà in quanto legge dell'esistenza che può essere comunicata in quanto bellezza proprio perché se ne è riconosciuto il valore che appare, paradossalmente, nel suo dissolversi: eternità e transitorietà appartengono entrambe all'istante: "L'Uno nel tutto, il Tutto nell'uno."¹³

L'Uno si stempera nelle cose, in ogni cosa, in ogni azione; e ogni azione partecipa dell'infinita energia del Tutto. E' l'eternità dell'istante, la sua completezza, espressione dell'infinito che si manifesta in quanto presente, espresso dal Maestro Dogen nel capitolo *Uji*, dello *Shobogenzo*, ed è l'unico luogo in cui attivare la coscienza ed in cui la Via si presenta in quanto processo formativo profondo.

Abbandonate le categorie sequenziali di pensiero, ci si pone in un luogo in cui ogni trasformazione è possibile, poiché si è frantumato il procedimento logico deduttivo che sottende ad uno sguardo limitato già predefinito e che trova nell'ascolto alla circostanza presente, l'unica chiave di lettura, matrice poetico-filosofica, etico-morale che porta alla scrittura di Basho.



Fig.194. Calligrafia del Maestro Deshimaru, "Tutte le esistenze sono Uno", citazione da *Shinjin no mei*.

Così lo *haiku* trae le sue origini e la sua ispirazione dalla più antica tradizione Zen da un lato; e dall'altro, nasce quale modificazione del *renga*, componimento poetico "a catena", dalla metrica rigida e composto da autori diversi.

¹² Ryokan Daigu, *Poesie di Ryokan, monaco dello Zen*, a cura di Luigi Soletta, La vita felice, Milano 1994.

¹³ Suzuki D.T., *Manuale di Buddhismo Zen*, traduzione di F. Pregadio, op. cit., pag. 60, *Shinjin no mei*.

Per comprendere la trasformazione nel linguaggio poetico operata da **Basho** e la natura dello *Haiku*, occorre minimamente spiegare questo tipo di composizione.

Il maestro poeta dava inizio al *waka* componendone l'emistichio superiore, *kami no ku*, composto da 17 sillabe con ritmo 5-7-5, denominato *hokku*, che forniva il tema della composizione e ne costituiva l'essenza, quindi un secondo autore aggiungeva l'emistichio inferiore, *shimo no ku*, di 14 sillabe (7-7), e così di seguito in alternanza, fino a giungere al termine del poema che poteva constare di 36, 50 o 100 versi. Ciascun verso era denominato *ku*.



Figura 195. Basho.

Un *hokku* doveva avere due caratteristiche fondamentali:

- consistere di 17 sillabe con metrica 5-7-5;
- contenere il *kigo*, cioè il riferimento ad una delle quattro stagioni dell'anno.

Il *renga* si sviluppò a partire dal XII secolo e contribuì alla popolarizzazione della cultura. Passatempo letterario in uso presso i poeti di corte era una sorta di gara fra autori. Dal XIII secolo si diffuse anche in altri strati sociali della popolazione, quali monaci e guerrieri, perdendo via, via la prerogativa di forma culturale elitaria.

L'autore si basava esclusivamente su quanto scritto dal suo predecessore e quindi il tempo del componimento era un eterno presente. Questa forma 'slegata', e l'atteggiamento dell'*adesso ed in questo luogo*, avvicinarono la poesia al popolo ed il *renga* usando un linguaggio colloquiale, a volte umoristico divenne: lo *haikai-renga*; da cui nascerà lo *haikai-che*, forma poetica di sole 17 sillabe con una struttura 5-7-5. Matsuo Basho fu il più grande autore di *haikai*, dando origine ad un nuovo stile non più legato ad acrobazie verbali.

Basho era della casta dei samurai, ed entrò in Monastero alla morte del suo Signore che lo aiutava negli studi. Più tardi visse a Edo come maestro di *haikai*, aprendo una propria scuola. Visse sempre in estrema povertà.

Nel giardino della casa cresceva un banano, *basho* in giapponese, e da esso trasse il proprio pseudonimo. Nel 1682, quando un incendio distrusse Edo, iniziarono le sue peregrinazioni per tutto il Paese.

La sua fu la *Via dell'eleganza* come egli stesso la definì, e fece della propria vita un'opera d'arte compiendo una vera *'rivoluzione'* nel campo della letteratura giapponese:

- separò i primi tre versi iniziali del *renga* - *hokku* o *haikai* - determinando un componimento a sé stante, completo e definito, che pur nella sua brevità, mantiene intatte sensazioni e sentimenti, espressi con la purezza dell'essenzialità e creò una nuova impareggiabile forma poetica più tardi nota come *haiku*, così definito dal critico letterario Masaoka Shiki solo nel XIX secolo;

- riscoprì la natura ed il suo essere tutt'uno con l'animo umano.

Gli *haikai* di Basho raggiungono vette poetiche elevatissime, passando dall'immenso al piccolo, dall'uso di termini onomatopeici a linguaggi surrealistici.

Per la sua brevità, solo 17 sillabe, è un componimento d'estrema difficoltà. Comporre *haiku* non significa esprimere un pensiero o un'impressione, ma comunicare lo sviluppo dell'essenza di un'impressione. Usando le parole di Basho: “Bisogna dar parola alla luce nella quale s'intravede qualcosa prima che scompaia dalla mente”.

Egli non generava i propri versi dal pensiero, ma tramite un'esperienza diretta ed immediata: *“Impara dai pini. Impara dai bambù.”* Era il suo insegnamento ai discepoli, era la via per aderire completamente alla realtà che li circondava traducendo in poesia ed incastonando nei propri versi il valore del *'vuoto'*.

Tramite lo *haikai*, Basho oltre a sviluppare la tradizione poetica del suo Paese, raffinò la sensibilità stessa del popolo nipponico. Tutto è poesia per Basho: la vita è poesia e la poesia è soffio vitale.

La natura di Basho respira e non ha tempo: è istante presente.

furu ike no
 kawatsu tobikomu
 mizu no oto¹⁴

*Vecchio stagno
 Tonfo di una rana
 Suono dell'acqua*

Questa poesia, sigillo del Satori, in quanto acquisizione di una nuova direzione per addentrarsi e comprendere, può trarre in inganno per la sua semplicità, ma in realtà determina una svolta importantissima nella scrittura.

L'artista deve mettere da parte le proprie capacità d'interpretazione; la mente del poeta e ciò che lo circonda divengono un'unica cosa.

Il soggetto scompare, lasciando il posto a ciò che sta accadendo.

L'immagine è solo presentata.

Il poeta l'ha solo registrata così come l'ha percepita istantaneamente, trasmettendo direttamente tale percezione alla propria comprensione, senza interpretazione.

Gli eventi sono tre: lo stagno, il tuffo della rana ed il rumore dell'acqua. Non esiste un evento principale. Sono eventi concatenati che fissano l'immagine nella sua completezza e che non potrebbero sussistere l'uno senza l'altro, in quanto rappresentano un istante di tempo.

“(...) Per avvicinarci a comprendere la presenza e l'efficacia del vuoto nello haiku può essere d'aiuto ricorrere a due espressioni giapponesi 'fuga no makoto' e 'zoka no makoto' che Izutsu ha tradotto rispettivamente 'genuiness of aesthetic creativity' e 'genuiness of cosmic creativity', ma che, meno enfaticamente, potrebbero essere rese con 'genuinità del gusto' e 'genuinità della natura delle cose'. Nello haiku di Basho si verifica l'incontro di queste due genuinità, quella soggettiva del poeta e quella oggettiva dell'evento. Ciò significa che il soggetto, per poter cogliere ed accogliere la genuinità dell'evento si rende vuoto d'ogni intenzionalità sia intellettuale che sentimentale, al punto di rendersi equivalente all'evento. Allora non si può parlare più di due vuoti (quello del poeta e quello dell'evento), ma di un unico vuoto che si determina come poesia e come evento.”

¹⁴ Basho Matsuo, *Poesie Haiku e scritti poetici*, a cura di Muramatsu Mariko, Edizioni la vita felice, Milano, 1996.

Basho studiò e praticò il Buddismo Zen e mise in pratica la concentrazione sull'esperienza immediata, tramite la meditazione Zen, seguendo la tradizione buddhista, propose un 'vuoto radicale', cioè l'eliminazione della sostanzialità e permanenza dell'Io, degli oggetti, dei pensieri, fino a giungere all'eliminazione di tale sostanzialità e permanenza al pensiero del vuoto stesso.

Lo *haiku* non è riflessione o osservazione, è 'testimonianza dell'esperienza del vuoto'. Il risultato non cercato, ma ottenuto dalla pratica meditativa è la purificazione della coscienza.

shizukasa ya
iwa ni shimiuru
semi no koe¹⁵

*profondo silenzio
penetra le rocce
il frinire di cicale*

“Paragonando la coscienza o la mente ad uno specchio si potrebbe dire che il vuoto della mente, mu-shin, non corrisponde ad uno specchio rotto o inesistente, ma equivale ad uno specchio perfettamente pulito, senza segni o polveri che intralcino il rispecchiamento delle immagini. Tuttavia l'idea stessa di purificazione non può, per il Buddismo Zen, costituire il contenuto della mente, né la forma di oggetto di desiderio, né la forma di dovere da compiere: è necessario infatti “fare il vuoto anche del vuoto”, ossia purificarsi anche dell'idea di purificazione.”¹⁶

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, op. cit., pag. 112.

Ancora da ricordare, circa lo sviluppo dello *haiku*, in quanto forma poetica di matrice buddhista, Kobayashi Yataro, che assunse nel 1793 il nome con il quale è oggi noto in tutto il mondo: **Issa**, ‘Tazza di Tè’, che fu il suo nome da Monaco della scuola della Terra Pura, *Jodo Shin-shu*. I suoi scritti ottennero un notevole successo e la sua fama crebbe nel mondo letterario, portandogli anche parecchi discepoli, ma Issa continuò a vivere in povertà, sostenendosi economicamente solo con l’aiuto di benefattori.

Figura 196. Issa.



Issa scriveva usando un linguaggio molto particolare, a volte anche umoristico e dialettale, intriso dei ‘*parole quotidiane*’ usate dalle gente semplice. Nei suoi *haiku* si avvicina a tutto quanto “è piccolo e di poca importanza per i più”.

kado-gado no
geta no doro yori
haru tachinu¹⁷

*ad ogni cancello
la primavera comincia
dal fango sui sandali*

Povero ed amico dei poveri, aveva in sé la capacità di trascendere le tristi esperienze dell’esistenza trasformando la propria debolezza in un’estrema forma di limpidezza, che lo ha salvato dalla retorica e ha compiuto il miracolo dell’originalità del suo stile.

Egli si rivolge al mondo delle piccole cose viventi: lumache, passeri, grilli, lucciole, zanzare, rane, bambini... La sua voce canta la bellezza dove egli la vede: nelle cose di ogni giorno, nella dolcezza e nella tristezza della vita quotidiana, negli esseri più piccoli che la natura ha voluto regalarci, nei gesti comuni, in una parola, in tutto quanto è non appariscente.

¹⁷Issa, *Haiku scelti*, a cura di L. Soletta, Edizioni La vita felice, Milano, 2001.

Un altro autore, contemporaneo di Issa fu, **Daigu Ryokan** (1758-1831), letteralmente ‘Grande matto buono e generoso’, Monaco Zen della scuola Zen Soto, che è considerato uno dei maggiori poeti e calligrafi giapponesi; egli visse “ (...) *abitando tane selvatiche, vestendo di stracci, errando per le campagne. Giocava coi bambini, discorreva coi contadini, non cercava la profondità della fede e delle lettere in dotte disquisizioni; semplicemente seguiva l’immacolato precetto wagugen aigo, sorriso in volto, parole d’amore.*”¹⁸.

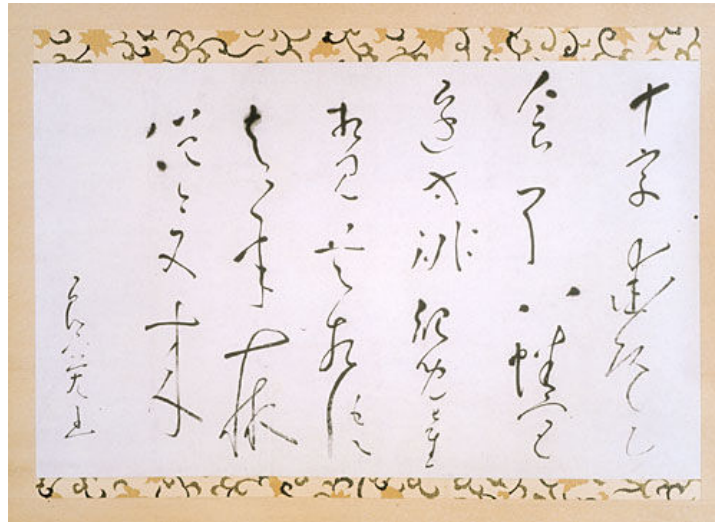


Figura 197. Calligrafia di Daigu Ryokan.

Anche se non ha lasciato note precise sugli eventi della sua vita, è considerato come un Santo e a lui sono attribuiti fatti miracolosi, e attraverso i testi poetici e le sue mirabili calligrafie, ci ha regalato un tesoro di saggezza infinita.

Di notte, nel silenzio della capanna,
 suono l’arpa che non ha corde.
 La sua melodia sale al cielo con il vento:
 la sua musica si unisce a quella del torrente;
 risuona nell’intera vallata,
 mormora nelle foreste e nelle montagne.
 Se uno non chiude le orecchie,
 non può udire questa musica silenziosa.¹⁹

¹⁸ Yasunari Kawabata, *Racconti in palmo di mano*, op. cit., pag. 47.

¹⁹ Ryokan Daigu, *Poesie di Ryokan, monaco dello Zen*, op. cit., pag. 117.

Ancora oggi, nei suoi scritti si percepisce l'eco d'armonia della sua esistenza, il suo candore, la sua sincerità che esprime la rinascita della più profonda purezza della tradizione Zen.

Nella sua opera pittorico-letteraria, emerge il senso profondo del legame tra spazio della scrittura e spazio della poesia che mostra, in definitiva, il carattere 'multimediale' dell'arte, in quanto espressione sintetica di un percorso complesso che si esprime nell'istante creativo in maniera diretta e 'senza pensiero', così come si spiegherà più avanti nel paragrafo relativo alla scrittura e all'arte della calligrafia.



**Fig.198. Calligrafia di Daigu Ryokan, incisione su legno:
SHIN GETSU RIN:
“La mente/cuore,
la luna, il cerchio”.**²⁰

*“L’esperienza del tempo e dello spazio nella poesia (...) non riguarda soltanto gli ambiti dell’interiorità e quelli dell’espressione linguistica, ma è anzitutto esperienza di spazi e tempi della scrittura. Questo fenomeno va inteso non in senso generico, ma in senso esclusivamente tecnico e manuale, in quanto le operazioni di scrittura s’identificano con quelle della calligrafia. (...) il poeta deve saper scegliere lo spazio dove collocare la sua poesia (...), e scegliere la quantità di spazio vuoto da lasciare attorno al testo. – e anche – il tipo di stile con cui vuole tracciare i caratteri (...).”*²¹

²⁰ Ryokan, *Contes Zen Ryokan Le moine au coeur d’enfant*, Le Courrier du Livre, Paris, 2001. A casa di un amico, Ryokan trovò, gettato nella pattumiera, un vecchio coperchio per il riso, lo raccolse e scrisse questi tre kanji che esprimono la qualità dell’esistenza del monaco.

²¹ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 144.

b) *Sumi-e: Sho-do e Sansui-ga.*

La Via della Calligrafia e la Pittura di paesaggio.

Lo spirito
Che pensi che sia?
E' lo stormire del vento tra i pini
In uno schizzo ad inchiostro
Ikkyu Sojun (1394-1481)²²

La parola *shodo*, in cinese *shudao*, viene a volte tradotta con Arte della Calligrafia, ed è composta da due ideogrammi: *Sho*, scrittura; *Do*, via, ricerca, comprensione.

La calligrafia è un'arte che implica un lungo apprendimento e una pratica costante. In Oriente è strettamente connessa alla pittura, anzi, ne è il fondamento: entrambe sono accomunate dai medesimi materiali e si eseguono con procedure analoghe e con analogo spirito.

L'arte dello *shodo* richiede la padronanza del tratto, l'immediatezza del gesto, la continuità del ritmo, il controllo della forza impressa al pennello e non tollera ritocchi o correzioni.

L'oggetto della scrittura è una parola, una frase, una poesia, una preghiera: la sfida è trasmettere lo spirito, il senso, il sentire sul foglio, in modo che le parole colpiscano gli occhi, e possano essere comprese. Ogni tratto, ogni carattere è espressione diretta della forza dell'artista, del suo cuore.

Questa unità tra scrittura e pittura è già presente all'origine, nella forma stessa della scrittura: “ (...) *il carattere non è un segno astratto, in senso assoluto, della realtà che designa, non è una cosa del tutto diversa dalla cosa che indica, come avviene invece per le scritture a base fonetica; d'altra parte esso no si identifica con l'oggetto che rappresenta. In altri termini: ogni carattere si eleva sopra la particolarità empirica della cosa o del fatto designato, senza tuttavia perdere il contatto con questa particolarità. (...) Dare forma appropriata alla natura della cosa non significa pertanto imporre una*

²² Yasunari Kawabata, *Racconti in palmo di mano*, Marsilio Editore, Venezia, 2002.

forma ad una realtà, ma trovare nella realtà la forma che possa adeguatamente rappresentarla: (...) l'aspetto più straordinario della scrittura mediante ideogrammi è costituito dal fatto che essa è in grado di designare non solo la struttura propria di ciascun oggetto, ma anche e soprattutto l'azione, il potere attivo, l'efficacia che quell'oggetto (...) possiede e spiega: (...).”²³.



Nel caso, per esempio, della parola *San sui*, paesaggio; composta dai caratteri *san*, montagna e *sui*, acqua: *Shan*, in cinese, *san*, in giapponese mostra un tratto che si eleva al di sopra di altri due, e non è una struttura statica ma, “(...) un movimento condensato che esprime l'azione delle cose, anzi: le cose come azioni.”²⁴. O anche, le funzioni in quanto proprietà attive connesse alla cosa stessa. Allo stesso modo il carattere *Shui*, in cinese, *sui*, in giapponese, indica l'azione di scendere. Dunque il paesaggio come azione armonica di montagne che si elevano e fiumi che scendono a valle e che con la loro azione esprimono anche la ciclicità, mai uguale, delle stagioni.

“ (...) la temporalità soggettiva che si manifesta nel carattere contiene due aspetti complementari: da una parte ad un livello più immediatamente percepibile, nel carattere si rendono presenti le tracce dei tempi dell'esecuzione, ossia viene in evidenza il ritmo con cui esso è stato tracciato; dall'altra queste stesse tracce rinviano alle qualità delle scansioni temporali proprie del contenuto d'esperienza rappresentato dal carattere.”²⁵.

²³ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op.cit., pag. 98.

²⁴ Ibidem, op.cit., pag. 101.

²⁵ Ibidem, op.cit., pag. 106.

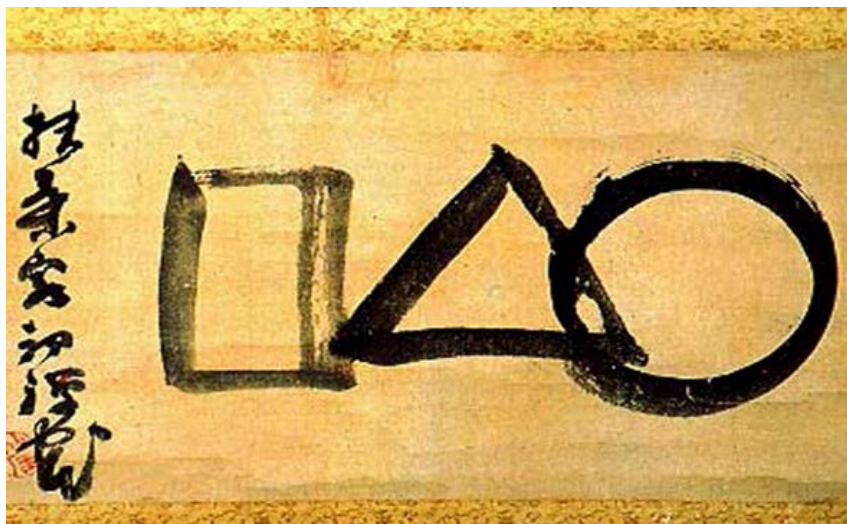


Figura 199. Sengai, Universo.²⁶

Si ricerca l'equilibrio nell'irregolarità e nell'asimmetria.

Anche quando i tratti del pennello e i caratteri sono organizzati in posizioni apparentemente sbilanciate, tuttavia c'è sempre uno scheletro stabile che lega ogni elemento e ne costituisce l'armonia.

E' una stabilità dinamica che nasce dal respiro, dal *Ki* dell'autore: *"(...) la forza d'attrazione del baricentro entra in gioco con i vuoti che circondano i singoli tratti; tali vuoti infatti producono, nel loro rapporto con i tratti, concentrazioni e dissipazioni, simmetrie e asimmetrie, equilibri e tensioni, ossia, in generale, movimenti, assai simili a quelli prodotti, nei dipinti, dagli spazi bianchi. Tali movimenti non hanno però un andamento confuso o scoordinato, proprio perché trovano la loro misura, il loro ideale punto di riferimento nel baricentro del carattere attorno al quale si raccolgono o verso il quale si dirigono le forze dei singoli tratti."*²⁷.

²⁶ Il cerchio rappresenta l'infinita vacuità indifferenziata; il triangolo simbolizza il principio di ogni forma; il rettangolo, in quanto somma di due triangoli, esprime la moltitudine illimitata delle forme, le 'diecimila cose'.

L'interpretazione tradizionale, invece di matrice Shingon, legge nella forma triangolare il corpo umano, considerato nel suo triplice aspetto: fisico, intellettuale e spirituale; che si pone come congiungimento ideale tra il quadrato che rappresenta il mondo con i suoi quattro grandi elementi: terra, acqua, aria e fuoco (*Dharmakaya*); e il cerchio che rappresenta la realtà ultima della forma senza forma, la Grande Vacuità (*Sunyata*).

Tengan Yaku, nel suo breve saggio: *"La medicina per gli occhi"*, considera l'aspetto taumaturgico delle forme adottate dallo Zen in quanto mezzo immediato di purificazione, pacificazione e cura.

²⁷ Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, op. cit., pag. 100.

Verso il 500 d.C, quando la cultura cinese penetra in Giappone, ne viene adottato anche il sistema di scrittura, adattandolo, alla propria lingua. I monaci che si recavano in Cina per il loro apprendistato, trapiantarono nel paese anche l'arte della calligrafia. Le sue origini cinesi risalgono al secondo millennio a.C. e sono incise su gusci di tartaruga e ossa oracolari.

A ciò seguì un'evoluzione che portò all'uso del pennello ed alla formazione del complesso dei caratteri *kanji* che si usano ancor oggi.

In epoca Heian (794-1192) dai caratteri cinesi si sviluppa la scrittura sillabica giapponese *Kana*, che integrerà l'uso dei *Kanji*.

Vi furono numerosi grandi Maestri calligrafi che coniugarono la filosofia Zen con lo *Shodo*, congiungendo le tecniche richieste a quest'arte con la pratica fisica e mentale della meditazione Zen, raggiungendo la massima incisività possibile a quest'arte.

A volte disegni e calligrafie si sostengono a vicenda ed esprimono un tutt'uno; a volte una sola parola, altre volte sono l'espressione artistica di pittori professionisti che hanno compreso che l'evolversi della loro arte è possibile soltanto attraverso l'evoluzione spirituale in prossimità di un Maestro Zen; all'occasione sono i Maestri Zen stessi che si esprimono per aiutare i discepoli a procedere nel cammino.



Figura 200. Jiun (1718-1804): “Segui la Via e scopri l'unità della natura originale: Tesoro inesauribile trasmesso di generazione in generazione”.

Da ricordare: **Ikkyu Sojun** (1394-1481), Abate di Daitokuji, che scrisse anche diverse raccolte poetiche; **Jiun** (1718-1804); **Daigu Ryokan** (1758-1831) che rifiutò qualsiasi carica e visse di povertà e poesia; e **Sengai**(1750-1837), Abate di Shofukuji, autore anche di numerose poesie e disegni.

In ogni opera calligrafica si possono notare uno o più «marchi» rossi: sono i sigilli. Sono firme, emblemi dell'artista, brevi poesie che costituiscono una parte integrante dell'opera. Il calligrafo possiede più sigilli con il proprio nome o pseudonimo e li usa secondo i casi per esprimere particolari atmosfere. Più sigilli possono essere apposti sulla stessa opera dall'artista, raggruppati attorno alla firma o disgiunti ad incidere sugli equilibri complessivi.

L'arte dell'incisione dei sigilli, si chiama *Tenkoku*.

I materiali usati nello *shodo* sono:

- La carta: *kami*.

Chiamata carta di riso, di moltissime varietà per spessore, consistenza, assorbimento, trama e colore.

-I pennelli: *fude*.

Tutti di setola naturale (cavallo, tasso o capra). Variano per forma, dimensioni, lunghezza e tipo di setola. Ve ne sono circa trenta tipi.



Fig. 201. Posizione e materiali nello Shodo.

La pulizia dei pennelli è considerata parte integrante dell'esercizio pittorico; occorre lavare il pennello con l'acqua, asciugarlo e appenderlo in un luogo asciutto.

- L'inchiostro: *sumi*.

Si presenta in barrette formate da fuliggine di resina di pino o olio di colza mescolate con colla estratta dalle pelli d'animali stagionate e da profumi vegetali. Modulando le miscele e la stagionatura si ottengono diverse tonalità di nero. Queste barrette d'inchiostro vanno sciolte con acqua sfregandole su un'apposita pietra.

- La pietra per inchiostro: *suzuri*

A forma di recipiente, perlopiù rettangolare, è costituita da una superficie su cui si sfrega il *sumi*, e da un pozzetto che contiene l'acqua. Per preparare l'inchiostro bisogna riempire il pozzetto per

circa due terzi con acqua, s'intinge la barretta e si comincia a sfregare con un movimento circolare, deciso, costante e vigoroso, senza tuttavia esercitare una forza eccessiva poiché ciò rischia di favorire la formazione di un inchiostro granuloso e mal diluito.

La preparazione dell'inchiostro è molto importante anche per predisporre mentalmente e fisicamente all'esecuzione della calligrafia; è una vera meditazione: *“(...) come su uno sfondo di silenzio ogni suono sprigiona la massima possibilità di far sentire le proprie qualità, così, grazie ad un corpo ed a una mente depurati, può risaltare la natura propria della realtà e quella del suo equivalente grafico.”*²⁸.

Lo *Shodo* si pratica seduti in *seiza* o a terra.

L'altezza del piano di lavoro deve essere al di sotto dell'ombelico.

- In fogli di piccola dimensione ci si pone in ginocchio: si sovrappongono gli alluci, quindi ci si siede sui talloni, con i fianchi ben stabili. La distanza tra le due ginocchia è quella di un pugno, la schiena è eretta e la respirazione regolare.

- Su fogli di grande formato le calligrafie vengono eseguite appoggiando i fogli sul pavimento. Il calligrafo lavora in piedi, o inginocchiato in modo da potersi muovere liberamente. Soprattutto in questi casi interviene un'intera partecipazione del corpo nei gesti esecutivi.

S'impugna il pennello con tre dita, con delicatezza ed attenzione, come se *'si tenesse un uovo nel palmo della mano'*.

Si tiene il pennello verticale, si sollevano i gomiti alla stessa altezza e la mano sinistra si appoggia sulla carta per tenerla ferma.

Dopo molte esercitazioni, ciò che ha richiesto tanto tempo per essere preparato si risolve in un attimo: il Maestro pare aprirsi all'ascolto, e l'azione parte inconsciamente dalla Sua mano, con una rapidità che non è del pensiero. Come nei bambini, li guardi tranquilli giocare e poi in un istante non li vedi più, non sai cosa ha attraversato la loro mente, pure, naturalmente, inconsciamente, è già divenuto azione.

Questo, diretto riversarsi dell'energia meditativa e della pratica continua in un'unica azione è particolarmente evidente in quest'arte e vedere un Maestro di calligrafia in azione è già di per sé una

²⁸ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op.cit., pag. 115.

performance che, grazie alla sempre attenta qualità della persona che agisce, non scade mai in mera dimostrazione d'abilità, ma riesce ad esprimere, dedizione e carattere così come possono apparire, in quanto concentrazione nell'istante presente.

Allo stesso modo, nella pittura *sansui-ga*, occorre coltivare quattro virtù: “(...) la precisione, che consenta il dosaggio della finezza o grossezza del tratto; la regolarità dell'espansione delle setole sottoposte a pressione, necessaria a saper tracciare una linea o una macchia; la coerente rotondità, necessaria a saper tracciare con forza e decisione, senza sbavature i tratti circolari; l'energica elasticità, virtù spesso associata a quella propria dell'acqua (...), la quale comporta forza ma non violenza, determinazione ma non tensione, decisione ma non fretta. (...) consente di trattare ogni tipo di tratto con un'energia che non tradisca alcuna forzatura, con un'incisività che non lasci trasparire alcuno sforzo.”²⁹.

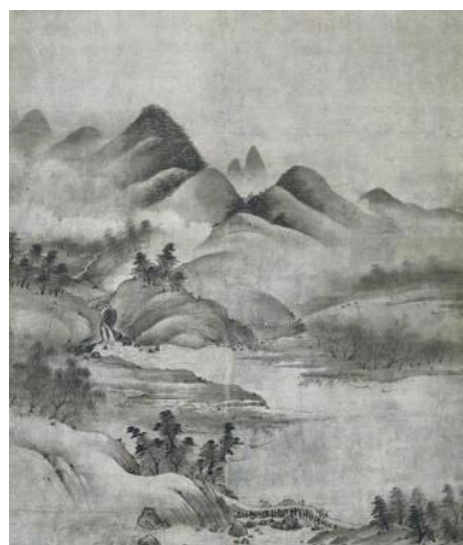


Figura 202. Soami.

Tali virtù, come sempre nelle arti ispirate allo Zen, non emergono da qualità morali, ma da una pratica continua, fondata su di una tecnica, che non permette discussioni, ma che si esprime come qualità d'azione essa stessa, e che si fonda a sua volta, non sul risultato ottenuto, ma sul percorso in quanto valore: non vi è nessun fine da raggiungere, ma il modo, che nel percorso si attua è esso stesso, momento dopo momento, risultato.

“Per scrivere, come per dipingere, è qui richiesto un coinvolgimento completo delle facoltà: non solo un coordinamento di tutte le parti del corpo, ma anche un coinvolgimento di funzioni, come quella fondamentale della respirazione, che sono la condizione del buon funzionamento di tutte le parti.”³⁰.

²⁹ Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, op. cit., pag. 93.

³⁰ Ibidem, op. cit., pag. 95.

L'evento, che appare ritratto, è in qualche modo visto da diversi punti di vista, ma questo non crea una deformazione, anzi, crea movimento: come se l'intera scena prima apparsa dentro di sé, sia stata poi dipinta di getto, senza pensiero.

Azione, evento, in questo modo diviene ogni cosa: non si dà 'natura morta', si dà l'azione della natura: un buon pittore deve far scaturire il respiro anche dalla roccia: *“Non esistono molti metodi segreti per dipingere le rocce. Se posso riassumerli in una frase, dirò che devono essere vive.”*³¹. Occorre 'farsi cavi', entrare in diretta simbiosi con lo spazio dell'evento, coglierne il respiro, lasciare fluire l'energia delle rocce contemplate.

Il vuoto si costituisce come campo aperto, che consente *“ (...) che due energie vitali, il Ki delle rocce e quello del pittore, incontrandosi, si rendano efficaci e visibili nei tratti tracciati dal pennello. Si potrebbe dire a questo punto che non è il pittore che dipinge le rocce, ma che sono le rocce che si dipingono attraverso il pittore, il quale ha reso possibile questo 'attraverso' facendosi vuoto.*

Nei dipinti di **Sesshu Toyo** (1420-1506), anch'egli costruttore di giardini, di cui abbiamo già parlato, il vuoto si presenta come forma e come allusione a forme possibili: montagne che sembrano avvolte nella nebbia, che lasciano liberi di immaginarne le forme, come se la visione della natura ritratta sia così vasta da non poter essere descritta compiutamente. Qui, si esprime bene il senso del vuoto nella pittura Zen: le cose accennate, incompiute permettono al fruitore di entrare nell'opera, e d'agire creativamente in essa: il paesaggio reale, è ciò che vediamo nelle nubi che nascondono e che ci diviene ancor più caro e nostro per questo carattere di non finito che ci costringe a guardare ancora.

³¹ Ibidem, op. cit., pag. 98.



Così lo stesso processo, necessario alla creazione dell'opera, è necessario produrre per comprendere l'opera, per accoglierla in sé stessi e rivedere la sensibilità che l'ha prodotta. Questo doppio processo, questa tecnica non disgiunta dal suo processo d'apprendimento, diviene a sua volta, linguaggio applicabile ad ogni tipo di materiale.

Il carattere eclettico, dei Maestri Zen, spesso calligrafi, pittori, costruttori di giardini, ma anche poeti, scrittori, a volte Maestri nella Cerimonia del Tè o nelle Arti Marziali, si esprime e si afferma grazie al carattere universale della Meditazione Zen, e della *chance* di verità che ad essa sottende, tanto da creare in ogni particolare circostanza il giusto respiro, che permette al giusto rituale di esprimersi e farsi comprendere, anche oggi.

Figura 203. Sesshu, 1494, donato dall'artista a Josui Sonen, suo discepolo.³²

Il codice trasmesso, così diretto e particolare, ed allo stesso tempo, così semplice e generalizzabile, agisce in funzione d'apertura, è come uno sguardo inatteso: la luce del sole che attraversa la soglia, è *Ma*. Inoltre il montaggio delle calligrafie e delle pitture *sumi-e*, è molto importante e non deve entrare in contrasto con il carattere dell'opera.

L'opera montata tradizionalmente assume l'aspetto di un rotolo da esporre secondo le proprie caratteristiche nelle occasioni più adatte, nel *tokonoma*, creando il tema o il motivo di un incontro: ed anche in ciò si rivela il carattere momentaneo, occasionale, attento al presente che gli oggetti nella casa giapponese assumono.

³²Unica pittura di Sesshu che porta un'iscrizione, vero e proprio testamento spirituale, in cui esprime il totale superamento dei modelli precedenti in favore di una nuova pittura *Haboku*, o ad 'inchiostro spezzato', esperienza diretta e non mediata del paesaggio. Tale tecnica consiste nello spargere inchiostro molto diluito in rapide pennellate per suggerire la visione e poi 'spezzarlo' con linee e macchie sempre più dense per introdurre dettagli sparsi.

Quello che potremmo chiamare *'complemento d'arredo'*, assume un carattere transitorio ed eterno, che fa mostra di sé soltanto in particolari occasioni o periodi dell'anno e ci riporta ad una concezione di spazio e tempo, e di fruizione dello spazio particolare, che fa della casa uno spazio da allestire, una mostra temporanea.

L'abitazione diviene luogo di un evento, funzionale ad un incontro, forma di relazione, fosse anche soltanto, l'incontrarsi degli abitanti della casa con un particolare momento stagionale.

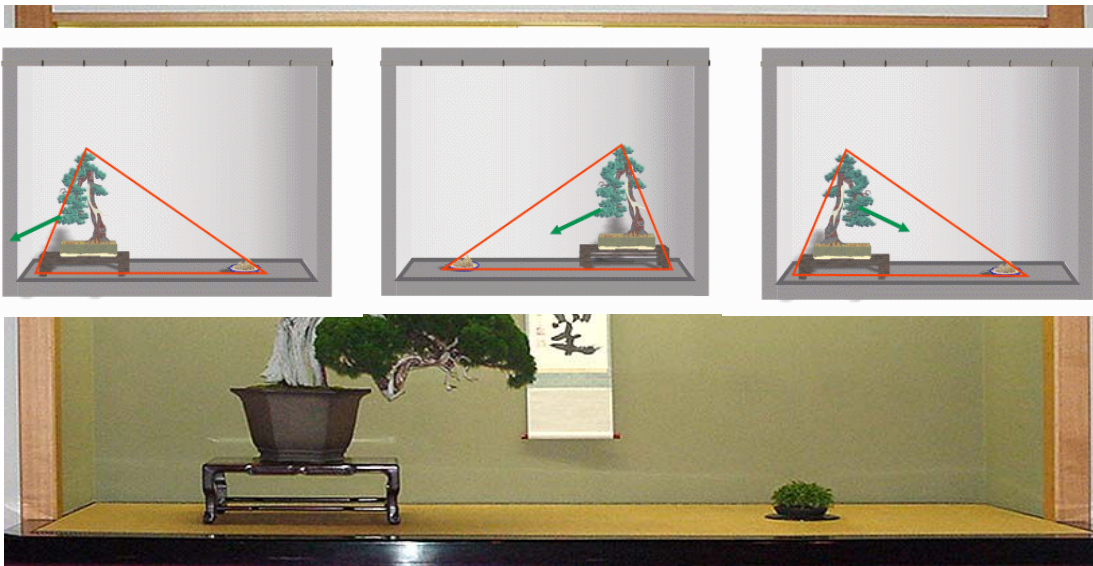


Figure 204 e 205. Ripartizione degli spazi nel Tokonoma.

c) Ikebana, bonsai e suiseki:

La Via dei fiori; alberi in vaso e pietre naturali in quanto sculture del tempo.

Così come sono
 Gocce di rugiada sulle foglie d'acero
 Gocce scarlatte!
 Ikkyu

Sorta in Cina nel periodo Tang, l'*Ikebana* divenne disciplina in Giappone. Anch'essa è fondata sull'antica verità Buddhista che integra l'uomo alla natura e la natura in Dio, e che identifica l'artista nella creazione e la creazione nel ritmo della natura

Kado, la Via dei Fiori, si fa risalire ai tempi del principe Shotoku, quando nel 587 fece costruire un Tempio chiamato Rokkakudo, di forma esagonale, destinato alle preghiere per la pace della nazione e per la prosperità della famiglia imperiale. Ono-no-Imobo, cugino del principe, si fece monaco, e trascorse la sua vita vicino ad un lago nelle terre di tale Tempio, dedicandosi interamente alla religione buddhista, meditando e preparando fiori per l'altare. Onobo ricevette il nome di Ikenobo Sen'o e così sorse la prima scuola d'*Ikebana*, che dette continuità alla tradizione.



Fig. 206. Loto d'oro, sull'Altare, rappresenta tutte le fasi di sviluppo, la vita del fiore.

Ikenobo Sen'o "(...) insegnò a vedere un fiore anche in un vaso rotto o in un ramo secco, e a cercare lì l'Illuminazione."³³

Fin dall'inizio i monaci disponevano i fiori nei vasi per decorare gli altari: queste composizioni, molto semplici, erano chiamate *Kuge*, fiori viventi. Esse facevano parte della triade che componeva gli altari: fiori, profumo e fuoco che simboleggiano ancora oggi i valori della triade, rispettivamente: compassione, rispetto e luce.

³³ Yasunari Kawabata, *Racconti in palmo di mano*, op. cit., pag. 54.

“Questa tripartizione rende il profondo significato della legge cosmica. Il fondamento ternario diviene sempre più il nucleo consapevole d’un sistema che si estende via via all’arte. Seguendo il principio ternario si ‘dispone’ allo stesso tempo sè stessi; e non se stessi soltanto – chè il cuore dei fiori, il cuore dell’uomo e il cuore universale sono una cosa sola. L’uomo vive in naturale comunità con la pianta, con tutto l’universo. Egli è mediatore tanto dello spirituale che del terrestre e il tutto forma l’invisibile triade entro l’unità.”³⁴.

I grandi monaci maestri che si sono succeduti hanno creato varie composizioni come il *Rikka*; inizialmente costituito da sette elementi principali; i primi tre elementi sono l’espressione della triade.



1-*Shin*, mente, rappresenta il cielo, è verticale.

2-*Soe*, elemento coordinatore.

3-*Nagashi*, ramo che scorre, rappresenta la terra, è orizzontale.

4-*Shoshin*, ramo della verità.

5-*Hikae*, ramo che aspetta, opposto a *Nagashi*.

6-*Mikoshi*, ramo riverso, dona profondità.

7-*Do*, tronco, centro, Via.

Figura 207. *Rikka*, scuola Ikenobo.

Dall’evoluzione del *Kuge* è nata un’altra composizione più semplice, chiamata a sua volta *Tatehana* o *Tatebana*.

La composizione *Tatebana* fu divulgata e praticata anche per decorare e abbellire le residenze. L’attuale *Ikebana* è un’evoluzione del *Tatebana*. Anche l’*Ikebana*, che nasce dall’osservazione dell’albero e del fiore nel suo ambiente naturale: cielo, terra, acqua e si realizza nell’abilità della mano alleata al sentimento della natura, doveva esprimere pace e armonia, fondamento della composizione dei primi *Rikka*.

³⁴ Herrigel Gusty L., *La via dei fiori, Introduzione all’arte giapponese dell’Ikebana*, traduzione dal tedesco di G. Bemporad, L’Altra Biblioteca.

Dopo un lungo periodo di guerra civile, il popolo giapponese, desideroso di una vita pacifica e grande amante della natura, si dedicò all'arte dell'*Ikebana* che si arricchì e rinacque in quanto manifestazione artistica.

Lo Zen, tra il tredicesimo e sedicesimo secolo, enfatizzò il senso della disciplina, dell'allenamento e dell'auto controllo; così i valori etici, estetici e spirituali, si fusero insieme e si radicarono profondamente sia nella vita che nell'arte. Attraverso l'allenamento e l'ostinata ripetizione, canalizzarono la creatività, rendendo l'*Ikebana* una forma meditativa. La trasmissione diretta tra Maestro e Discepolo propria dello Zen, investì anche l'arte dell'*Ikebana*.



Figura 208. Hana.

Il Maestro “*con la sua condotta attua il significato del proprio insegnamento; con la sua vita d'uomo e d'artista v'imprime il sigillo di verità. (...) Il maestro non è soltanto un 'insegnante'. La dignità umana, l'onestà, il tatto e il senso di responsabilità che col suo esempio rafforza nello scolaro, sono altrettanto importanti della scienza che gli trasmette. (...) Lo scolaro ha una sensibilità finissima nell'intuire fino a che punto il maestro adempia alla sua 'vocazione'.*”³⁵.

L'equilibrio aperto, nell'*Ikebana*, si manifesta grazie all'asimmetria, di cui l'idea della triade è ispirazione; il numero dispari degli elementi e le forme incomplete lasciano spazio all'immaginazione.

Il segreto della vera bellezza è a volte dietro a quello che si vuole mostrare. La bellezza si mostra con discrezione,



³⁵ Herrigel Gusty L., *La via dei fiori, Introduzione all'arte giapponese dell'Ikebana* op. cit., pag. 53.

attraverso il suggerimento, con carattere e distinzione. La bellezza è nella semplicità del flusso naturale della vita, senza artifici, senza grandi contrasti, come se l'uomo non vi avesse messo mano, anche se essa è il risultato di una volontà creatrice e di un assiduo lavoro.

Figura 209. Negerie.

E' la bellezza del rustico e del povero: la riduzione all'essenziale esaltando i minimi dettagli. La bellezza è nel silenzio, che non significa assenza di ritmo ma intensa concentrazione d'energia; spazio vuoto, che non significa cose assenti, ma presenza di latenze che potrebbero sorgere in qualsiasi momento.

“Ciò che sta alla base dell'arte dei fiori e che deve essere vissuto, è in se stesso senza forma, ma acquista forma non appena si cerchi di rappresentarlo simbolicamente. E proprio questa forma spirituale è il principio e il fine dell'arte dei fiori. Così l'incommensurabile si fonde col visibile e traluce anche attraverso le più umili forme del mondo sensibile.

Tenendosi rigorosamente allo schema cosmico, nell'abbandono puro e innocente alle leggi dell'universo l'artista, secondo la concezione orientale, apprende sempre più a comprenderle. E allo stesso tempo penetra nelle profondità del proprio essere, che riposa sulle medesime leggi.”³⁶.

L'arte giapponese ha sviluppato un potere di concentrazione così intenso da riuscire a creare un paesaggio con un'unica linea.

L'*Ikebana* è considerato l'architettura dei fiori. Un'architettura armoniosa, ritmica, equilibrata, coerente con l'ambiente in cui è esposto. Un *Ikebana* può essere realizzato con fiori, rami, foglie o addirittura erbe.



³⁶ Ibidem, pag. 107.

Figura 210. Moribana.

Le composizioni moderne sono sculture tridimensionali viventi; la scuola Sogetsu, fondata nel 1927 da Sofu Teshigahara ne ha creato le premesse ricollegando le proprie composizioni allo studio dell'arte contemporanea, Hiroshi, suo figlio, noto per le sue composizioni di bambù, caposcuola fino all'anno passato, ha organizzato nel 2000 una manifestazione che si chiamava “*Grande evento del Tè di Numazu*”, in cui furono progettate quattro casette del Tè, rispettivamente da Hiroshi Teshigahara, Tadao Ando, Arata Isozaki e Kiyonori Kikutake di cui parleremo nel prossimo capitolo.

Nell'*Ikebana* sono sempre presenti alcuni significati quali la rappresentazione del passato, del presente e dell'avvenire, che può essere realizzata mediante l'uso di fiori completamente sbocciati, foglie morte, fiori e foglie in pieno sviluppo o boccioli.

La primavera può essere rappresentata con strutture vegetali lussureggianti, l'autunno con una vegetazione spoglia e l'inverno con rami e sistemazioni neutre.

E' natura vivente: fiori, foglie, tronco o corteccia, radici vegetanti o rami disseccati, e ancora sassi, sabbia, acqua. Tutto quanto esiste in natura può essere trasformato in materiale compositivo, purché interpretato nella sua essenza d'elemento naturale, riordinato e riespresso e reso vivente. L'*Ikebana* si richiama all'esaltazione della linea, del ritmo, del colore per ricreare il naturale sviluppo della vegetazione.

Rikka o *Cha-bana*, *Shōka* o *Nageire*, *Seika* o *Moribana*, cioè di volta in volta, ieratica costruzione geometrica o ascetica composizione intuitiva; formalismo calligrafico o ricerca espressionistica; forma classica o paesaggio; scultura o disegno. L'*Ikebana* pone le sue radici nel *Mandala* che identifica nel triangolo una delle figure base.

La pianta s'innalza dalla terra-*Ying* al cielo-*Yang*; il rapporto dialettico tra *Ying* e *Yang* determina l'azione e il triangolo da figura piana si fa figura dinamica. Perfetta, polivalente, sempre uguale e sempre mutevole, il triangolo è la visualizzazione geometrica del tre: è il poligono piano elementare: qualsiasi altra forma geometrica può essere scomposta in più triangoli.



Figura 211. Hana.

Con più evidenza questo si mostra nella forma *Seika*, dove:
Shin, il cielo è il ramo più alto.
So, l'uomo è il ramo che si trova a media altezza.
Gyo, la terra, è il ramo più basso.

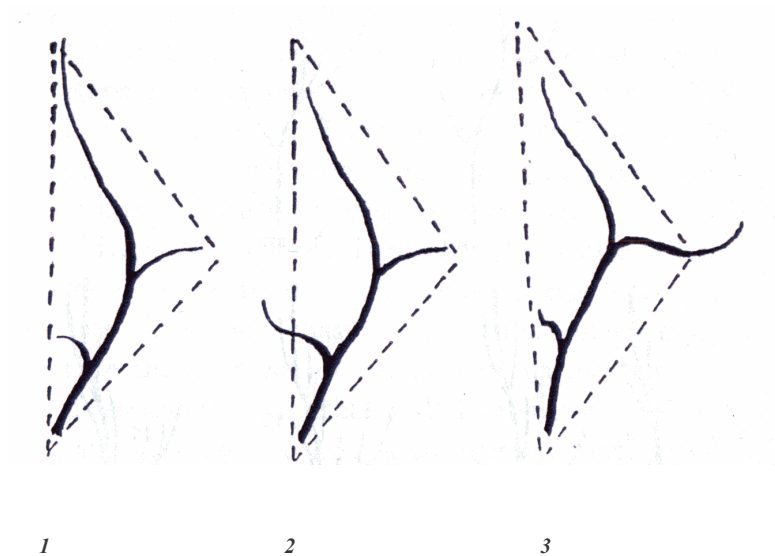


Figura 212. Seika: 1-Shin, del cielo; 2-Gyo, della Terra; 3-So, dell'uomo.

Vorrei concludere circa *Kodo*, la Via dei fiori, enunciando le dieci virtù che deve seguire colui che si dedica a quest'arte; come comandamenti gentili, si rendono facilmente comprensibili alla luce di tutto ciò che è stato già detto e ancora una volta confermano l'intreccio che in Giappone



esiste fra arte e sviluppo spirituale e religioso.

Figura 213. Seika.

“ (...) 1 – *Quelli che stanno in alto e quelli che stanno in basso comunicano attraverso l’arte dei fiori.*

2 – *Portare nel cuore il nulla, il tutto.*

3 – *Calma, chiarezza. Si può trovare la soluzione senza pensare.*

4 – *Liberarsi da ogni inquietudine.*

5 – *Rapporto amorevole, delicato, con le piante e la natura.*

6 – *Amare e rispettare tutti gli uomini.*

7 – *Spandere nell’ambiente: armonia e reverenza.*

8 – *Il vero spirito alimenta la vita; associate l’arte dei fiori ad un’attitudine religiosa.*

9 – *Armonia di corpo e spirito.*

10 – *Rinunzia a se stessi e discrezione: essere liberi dal male.*”³⁷

Con un po’ d’acqua, una piantina,
evochi vastità di fiumi e monti;
per un momento hai davanti
le infinite bellezze del mondo;
Come il prodigio di un mago.³⁸

³⁷ Ibidem, pag. 56.

³⁸ Yasunari Kawabata, *Racconti in palmo di mano*, op. cit., pag. 52. Parlo di Ikenobo Sen’o.



Figura 214. Bonsai, pino.

*“In Oriente il **bonsai**, (...), non ha suscitato quegli interrogativi che ha posto, ed ancora pone, in Occidente. Uno dei più frequenti è il problema tutto occidentale di conciliare artificio e natura, intervento tecnico sulla natura e libera espressione della natura. Tale dibattito, per altro, si sviluppò all’interno del più ampio conflitto tra arte e natura già a proposito dell’arte del giardino, esprimendosi con la contrapposizione tra giardini geometrici e naturalistici.*

Due ordini di considerazioni portano verso una soluzione del conflitto: l’una fa notare che in natura è presente sia la regolarità di perfette geometrie che l’assoluta irregolarità di forme, e privilegiare questa o quella nell’espressione artistica è solo questione di prospettiva e di gusto.

Ciò tuttavia non toglie che, con l’intervento umano, si apporta artificio: anche ciò che appare più naturale della natura stessa ma è costruito dall’uomo, è artificiale. Non è allora sul piano stilistico che si deve cercare la conciliazione tra arte e natura, ma ad un livello più alto. A questo punto, la considerazione sintetizzata da Goethe nella frase “Anche la cosa più innaturale è natura”, introduce l’idea che ogni forma d’arte, anche quella che produce opere apparentemente più lontane dalla natura, è in realtà un prodotto della natura in quanto l’umanità, come specie caratterizzata dalla capacità di fare arte, è, a sua volta, un prodotto della natura. Da questo punto di vista allora il bonsai non è meno, ma neppure più artificiale di qualunque altra forma d’arte.”³⁹.

Le origini del *bonsai* si perdono nella notte dei tempi; non sono databili, poiché non è arrivata prova documentata che attesti come realmente sia iniziata la coltivazione degli alberi in miniatura.

³⁹ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 83.

Sappiamo che in tombe egizie, risalenti al 2000 a.C., sono state trovate sculture e pitture che raffigurano piante in vaso; e che i medici dell'India, nel 1000 d.C., usavano alberi coltivati in vaso, per avere sempre freschi gli estratti e le erbe medicinali che servivano per esercitare la loro professione ed anche i romani avevano affinato tale coltivazione.



Figura 215.
Bosco di pini.

Il valore primario dato alle piante è fondato sul fatto che gli alberi furono i primi strumenti del culto del divino. “(...) è bene seguire lo sviluppo della vita umana e parlare degli alberi prima del resto, modellando il nostro comportamento sulle origini. Proprio alberi erano i templi dedicati alle divinità e ancora adesso, secondo un rito antico, la gente semplice di campagna consacra a un dio l'albero più bello. D'altronde le statue splendenti d'oro e d'avorio non suscitano in noi maggior venerazione, che i boschi sacri e il loro stesso silenzio.”⁴⁰

In Cina, la coltivazione del *bonsai* ebbe larga diffusione durante la dinastia Tang (620-907) ed è testimoniata da affreschi, in cui compaiono bonsai nella tomba del principe Zhang Huai presso Xi'an; più avanti, in epoca Sung (960-1280), alle piante in vaso si aggiunsero pietre e figure per ricreare paesaggi in miniatura chiamati *pun-wan*, poi *pun-ching* e quindi *bonkei*.

Probabilmente portato dalla Cina al Giappone grazie ai Monaci Zen, il *Bonsai* divenne una delle tante 'Vie', connesse con la Cerimonia del Tè, in cui rivestiva un ruolo nella scenografia del

⁴⁰ Plinio il Vecchio. *Storia Naturale*. Einaudi, Torino, pag. 8, vol. 3, tomo II.

rituale, in quanto esposto nel *tokonoma* al tempo giusto, nel momento in cui ben rappresentava la stagione o lo stato d'animo voluto.

Come per i giardini, il Giappone ha inglobato dalla Cina una serie d'idee e tradizioni che poi, sono state adattate al gusto e allo stile nipponico. Le prime prove documentate sulla diffusione del *bonsai* in Giappone si trovano in rotoli descrittivi del periodo Kamakura (1185-1333). Si narrano anche leggende sul *bonsai*: la tradizione vuole che un samurai molto povero ricevesse, in una notte di rigido inverno, la visita inaspettata di uno Shogun, che viaggiava in incognito. Volendo accendere un fuoco che riscaldasse il viaggiatore, il samurai sacrificò i suoi tre preziosi *bonsai*: un albicocco, un pino ed un ciliegio.



Figura 216. Pruno in fiore.

Le piante *bonsai* sono sempre state considerate preziose a causa della cura continua di cui necessitano; e il fatto che si consideri un sacrificio bruciarle ci dice del legame che si crea tra il possessore e la pianta.

All'inizio del periodo Muromachi (1333-1573), il *bonsai* inizia a cambiare: vengono eliminate le rocce e rimane soltanto la pianta. Spesso sistemate in cassette di legno poiché i vasi sono ancora scarsi.

La prima porcellana in Giappone si attribuisce all'opera del vasaio Shonzui, il quale, di ritorno dalla Cina, nel 1510 si stabilì ad Harita per produrre porcellane turchine e bianche.

Il modello estetico Zen che si afferma nella Via del tè diviene centrale anche per il *bonsai*: le qualità di *wabi* e *sabi*, asimmetria,

semplicità, distacco, tranquillità, profondità, *yugen*, sono proprie anche all'Arte *Bonsai*.

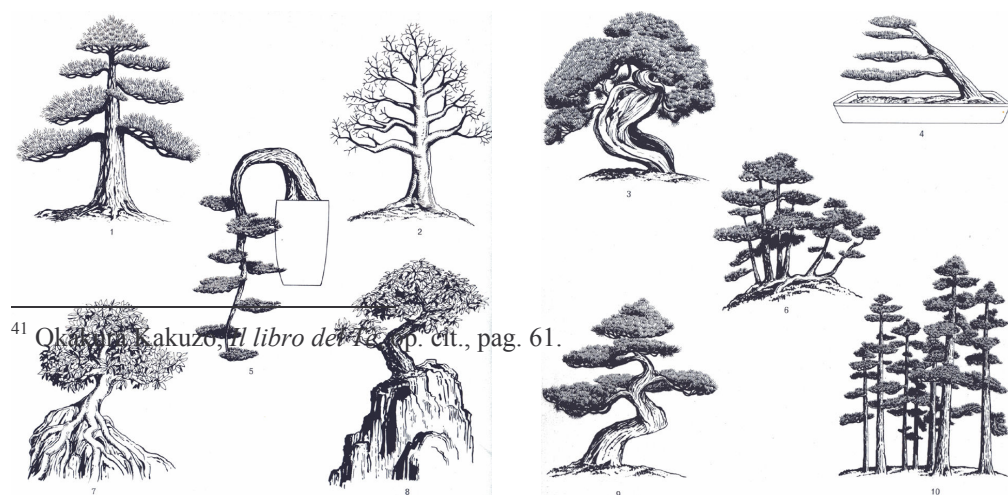
“Nell’arte, - il vuoto – “ è illustrato dal valore della suggestione. Nel passare qualcosa sotto silenzio si dà allo spettatore la possibilità di completare l’idea, così un gran capolavoro irresistibilmente attira la sua attenzione finché non si ha l’impressione di diventare realmente parte di esso.

Un vuoto è lì per te, per entrare e completare la tua emozione estetica.”⁴¹



Figura 217. Aceri.

Shin’ichi Hisamatsu, cita un vecchio albero come esempio perfetto di *yugen*, racconta la visione dei rami di pino, durante una tempesta di pioggia e neve, che avendo perso il loro vigore e la loro flessibilità, erano diventati radi, e restava solo il tronco con la corteccia consumata: questa dignitosa forza è il carattere che il *bonsai* dovrebbe comunicare; lasciare trasparire semplicità, umiltà e nel contempo vetustà e riserbo. Queste qualità, espresse in singoli esemplari o nei gruppi d’alberi che ricreano magnificamente le foreste, sono insegnate dai Maestri d’Arte *Bonsai*. Il *bonsai* con un gruppo di piante, in particolare, è sempre etereo o spirituale, e infonde calma, tranquillità e felicità: pare che lo spirito della foresta sia contenuto nelle sensazioni che esprime.



⁴¹ Okakura Kakuzo, *Il libro del Te*, op. cit., pag. 61.

Figura 218. Stili: 1-Eretto formale; 2-Eretto spontaneo; 3-Contorto; 4-Ventoso; 5-A cascata; 6-A zattera; 7-Su roccia; 8-Bonkei, nella roccia; 9-A palchi; 10-In gruppo.

Il bonsai“ (...) rientra a pieno titolo tra le arti orientali poiché, in queste, la presenza dell’artista deve ridursi sempre più e non esaltarsi. (...). Si potrebbe anche parlare di un assorbimento pressoché totale dell’artista in qualcosa d’esterno a se stesso, un diventare pianta al fine di comprenderne a fondo la natura. Ciò tuttavia non conduce ad un annullamento di sé, in quanto, una volta operato il temporaneo spostamento dell’attenzione da se stessi alle caratteristiche e alle esigenze della pianta, s’interviene per dare forma a tale natura. Ecco che l’intervento dell’artista bonsai diviene un agire dall’interno stesso dell’opera, è come se la pianta si fosse data forma tramite l’artista. La disciplina imposta alla pianta è speculare a quella che l’artista s’impone attraverso la pianta stessa.”⁴².

Il porsi in ascolto, il farsi cavi, ha la funzione di riconoscere, grazie alla conoscenza esperenziale delle regole tecniche, ciò che la vita della pianta può comunicare; l’artista bonsai segue le regole estetiche, non per amore di una forma predeterminata, ma perché le vede scritte nella vita della pianta stessa.

“Il senso dell’asimmetria è legato a quello del movimento, per cui non significa solo irregolarità, ma espressione del deformarsi continuo di tutto ciò che è vivo, quindi inserisce nell’opera il senso del tempo e del divenire. Inoltre mostra come la simmetria, la regola,

⁴² Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 91.

statica ed immobile, sia limitata e debba, per essere profondamente efficace, poter essere infranta.

L'impermanenza delle cose e dei rapporti tra le cose è la condizione della temporalità e l'asimmetria ne diviene la manifestazione sensibile. Non si ha tuttavia solamente una negazione della simmetria, poiché non si produce confusione e totale rinuncia a forme e misure, ma utilizzando contrasti di forme ed irregolarità di misure, si mostra che ogni equilibrio è equilibrio instabile, cioè dinamico. Ecco che, comportando assenza di ricercatezze ornamentali, ma anche di configurazioni confuse, l'asimmetria diviene una qualità associata alla semplicità.

Il distacco, inteso come non attaccamento ad abitudini percettive, convenzioni formali e regole immutabili, diviene consuetudine manifesta attraverso asimmetria e semplicità. Andare oltre le norme tecniche e gli accorgimenti formali non significa, specie nel bonsai, pena la morte della pianta, ignorare regole o tecniche specifiche, ma una continua sperimentazione del fatto che la semplice esecuzione, mediante procedure codificate, di modelli prefissati, non garantisce la riuscita di nuove forme ed impedisce la comprensione profonda della natura e di ciò che la singola pianta possiede ed esprime.”⁴³

I Maestri spesso si esprimono dicendo: *“Dovete conoscere le regole, per poterle infrangere correttamente.”* Ciò significa che vi è un modo per infrangere che corrisponde alla regola, che ci dice della flessibilità della regola stessa, che primariamente impone di seguire la pianta. Esprime la libertà che è possibile innescare in ogni attività in cui la vigilanza, intesa in quanto assorbimento nell'attività specifica, diviene ascolto meditativo, e quindi creazione.

“Con tranquillità non si vuole solo far riferimento agli effetti visivi e psicologici di un bonsai ben riuscito, ma a quella tranquillità interiore, requisito necessario per poter ascoltare ed accogliere anche le minime caratteristiche della natura della pianta. E' questa la condizione attraverso la quale la natura della pianta può dispiegarsi ed usare l'artista per trasformarsi in opere d'arte.

La tranquillità è infatti intesa come uno spazio mentale libero da schemi e preconetti, da formule e da progetti, un “vuoto” di sollecitazioni provenienti da esperienze passate, eventi del presente o immaginazioni del futuro.

⁴³ Ibidem.

La tranquillità appare, d'altra parte, come caratteristica propria del bonsai, sia poiché nell'esecuzione del lavoro si produce uno stato psicologico di tranquillità, sia poiché la pianta ben riuscita comunica la sicurezza di chi ha ormai superato ogni avversità ed è ormai immune da ogni perturbamento. Ed è proprio l'asimmetria che comunica questa capacità di restare saldi in ogni circostanza, oltre anche il trascorrere del tempo, è questo il pino contorto le cui radici si sono adattate alla forma della pietra e la chioma all'inclemenza del clima.

Infine il senso della profondità, yugen, è strettamente associato a quello della tranquillità, poiché indica la capacità di cogliere la natura della pianta, ma anche di calarsi a verificare meccanismi nascosti della propria vita interiore. La cura del bonsai induce ad una continua verifica del livello d'attenzione e delle proprie doti. Profondità è una caratteristica che interessa l'effetto del bonsai sull'osservatore, ma anche al pari di sabì, conduce ad evocare tutto ciò che non c'è, che non è presente ed immediatamente percepibile: dalle situazioni ambientali, agli eventi passati, all'insieme infinito degli eventi mentali partecipi della sua creazione o della sua contemplazione.

Tutte queste caratteristiche tipiche delle arti orientali sono indissolubilmente legate tra loro e limitano fortemente la possibilità che la disciplina artistica del bonsai venga assunta come passatempo raffinato, poiché essa richiede una radicale predisposizione alla rinuncia alla propria centralità sia come attori che come spettatori dell'opera. Coltivare questa disciplina significa quindi coltivare questa predisposizione all'attenzione all'altro, a ciò che non è se stesso anche nella forma più radicale. In tal senso il bonsai può configurarsi come àskesis, nel significato d'esercizio, non solo estetica ma anche etica, poiché affina, intensifica ed incrementa l'attenzione etica.⁴⁴

L'arte *bonsai* forse insegna un'attenzione continuata nel tempo, che non può arrestarsi, pena la morte dell'opera stessa; la necessità di continuità dell'intervento



⁴⁴ Ibidem.

provoca una coscienza dell'insieme, del valore dell'azione umana e del legame vivo tra uomo e natura. Il raffinarsi, nel tempo di questa sensibilità è una trasformazione reale del carattere, una mutazione senza ritorno, è un lavoro fatto direttamente sulla coscienza dell'uomo, non dal Maestro o dalla Regola, attenzione, ma dalla vita della pianta stessa, in definitiva dalla Natura.

Figura 219. Acero. Stile eretto spontaneo.

Circa il contenuto artistico, un confronto può essere fatto con la scultura: “ (...) per entrambe si tratta di un levare ciò che di superfluo nasconde, nel materiale, l'opera d'arte. Nel bonsai si pota l'eccesso di vegetazione, nella scultura si toglie dal pezzo di materiale ciò che eccede la forma artistica. In entrambi i casi, l'artista opera, non imponendo una forma ma, trasformando.

Egli muta la forma seguendo le indicazioni, assecondando la natura propria del materiale che manipola, sia esso una pianta, un blocco di marmo, di legno o di creta.”⁴⁵.

Di fatto lo scultore deve ascoltare una voce più lontana, più segreta, se si vuole confrontare con l'artista di *bonsai*, il quale, in questo è facilitato dal materiale.

⁴⁵ Ibidem.

Infatti, nel bonsai, “(...) *la natura viva del materiale, la sua possibilità di trasformazione a prescindere dall’intervento dell’artista, impone una più profonda intesa tra soggetto ed oggetto. (...) Il bonsai è il risultato di una volontà esterna e di un’interna: una volontà biologica che non può essere trascurata, elemento base sul quale innestare l’azione dell’artista, un’azione che non si conclude in un momento creativo finito, ma che deve accompagnare nel tempo la crescita.*”



Figura 220. Takagi Bonsai Museum: *Chiyo no Mastu*, chiamato ‘ Re dei bonsai’, pino a cinque aghi, esemplare di circa 500 anni, cresciuto selvaticamente su roccia sulle pendici del Monte Zao, raccolto e posto in vaso nel primo Meiji; esposto sul tetto giardino del Museo.

“Si assiste ad una sorta di creazione continua, un’attenzione costante a realizzare un’idea di forma che sta nella mente dell’artista, ma rispetta i modi e i tempi con i quali la pianta stessa si dà le proprie forme. In tale prospettiva, la figura ed il ruolo dell’artista vengono ridimensionati perché visti come espressione di forze naturali equivalenti a quelle che dominano e regolano la vita della pianta. Di trasformazione si parla infatti per tutte le opere d’arte, perché, alla forma originaria si sostituiscono nuove forme, ma nel bonsai è presente un atteggiamento dell’artista diverso che nelle classiche arti occidentali.”⁴⁶

⁴⁶ Ibidem.

Ciò che risulta evidente è che nell'arte bonsai, il carattere stesso del materiale chiama ad una disciplina ed è questa disciplina stessa che trasforma le carenze in opera d'arte, lasciando libertà e costringendo in modi e tempi determinati dal materiale stesso.

“Si può dunque dire che il bonsai è una disciplina formativa, come ogni altra via artistica orientale, poiché nel dimenticarsi di sé per intervenire al meglio sulla pianta, in realtà si dà forma e direzione a se stessi.(...) il bonsai diviene un metodo di formazione completo e radicale. Ciò che a prima vista appare intervento formativo dell'uomo sulla pianta, si rivela in profondità come intervento formativo dell'uomo su se stesso attraverso la pianta.

Una trasformazione psicologica ed etica che diviene forza interiore dell'opera d'arte.”⁴⁷.



Figura 221. Tokonoma.⁴⁸

Originariamente legata al bonsai, l'arte del *Suiseki* consiste primariamente nella ricerca in natura di pietre lavorate dal tempo.

⁴⁷ Ibidem, pag.96.

⁴⁸ TAKAGI BONSAI MUSEUM. Juniper Sargentis, soprannominato 'Hokusai', esemplare di 350 anni, in vaso esagonale cinese. Questa pianta cresce su roccia, ha una vita forte perché sopporta un ambiente naturale molto severo e resta viva, anche quando il tronco diviene come osso scolpito dai lampi e dal vento gelido di montagna. Il nome ricorda un dipinto di Katsushika Hokusai, in cui il Monte Fuji è visto come circondato da un oceano in tempesta.

L'influenza d'acqua, vento, sabbia, temporali, terremoti ed altri eventi naturali hanno modellato alcune pietre in modo così particolare da renderle significative, quali indicazioni di percorso: pietre segnapasso della storia del mondo.

Figura 222. *Suiseki*:
Dave Sampson Collection.
Nome: *Shirahama Kaseki*
Dimensione: 25x9x12 cm
Provenienza: Furuyashi.

Le forme innumerevoli e straordinarie delle pietre hanno incantato da millenni l'uomo quale potere suggestivo e d'evocazione di paesaggi e figure naturali: come un bambino su una spiaggia o sul greto di un fiume può vedere in un singolo sassolino un mondo fantastico, un intero pianeta o leggervi la storia di trascorsi inimmaginabili, così la cultura cinese prima e quella giapponese poi, hanno dato voce a questo infantile sentimento rendendo ad esso la sua più propria dignità; dando all'ordinario l'aura dello straordinario, in quanto monito per una comprensione più universale.

Tutto, l'intero cosmo, può essere racchiuso in una singola pietra, nel piccolo può essere contenuto il grande e il grande non è più grande del piccolo.

“ Un Suiseki terminato è' un tesoro. Ha il potere di farci ricordare avvenimenti del passato, montagne, foreste, fiumi, cascate, ghiacciai e crepacci. Per qualcuno, come dice anche l'antica religione Shinto, il Suiseki è imbevuto di spirito e divinità. – è go-shintai, l'abitazione dei Kami.



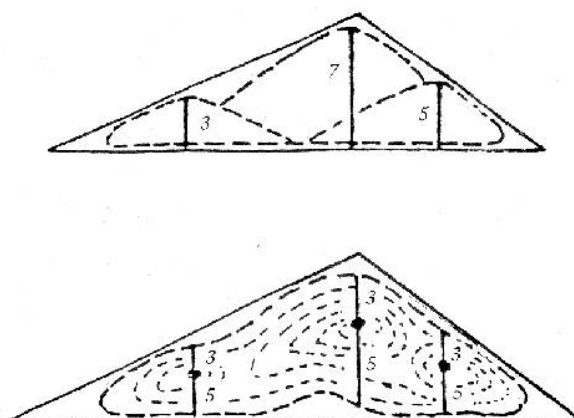
Parte della mistica e dello spirito del Suiseki sta nelle sue qualità permanenti e peraltro effimere. Quello che fa di un Suiseki una

sublime forma d'arte è la consapevolezza che lo sviluppo dell'aspetto ha richiesto centinaia di milioni di anni e che ancora la pietra cambia la sua personalità a seconda di come la si osserva in diverse circostanze."⁴⁹.

Suiseki letteralmente significa: *Sui*, Acqua e *Seki*, Pietra. *Suiseki*, *Gong-shi*, in cinese, identifica una varietà di pietre rare, diverse dalle pietre da giardino, che vengono mostrate all'interno della propria casa per un'intima e apprezzata contemplazione.

Figura 223. Formazione ideale, relazione tra la dimensione dei picchi, che riprende i rapporti: 3, 5 e 7, presenti nei *kare san sui*, e il triangolo, figura base anche nell'Arte del *Suiseki*.

Immagini della California Aiseki Kai.



Storicamente le *Gong-shi*, intimamente unite al bonsai, sono state ammirate dai collezionisti cinesi nel corso di più di mille anni. Gli eruditi, al tempo della dinastia Tang (618-907 d.C.), nei loro studi privati ne mostravano di simili a quelle, più grandi, collocate nei giardini; si diceva che un giardino non potesse fare a meno di queste pietre e una persona non fosse elegante ed ammirata se non ne possedesse almeno una nell'intimità della propria casa.

In Giappone si è sviluppata nel periodo Kamakura (1183-1333), dapprima erano pietre posizionate su vasi bassi contenenti acqua, mantenendo l'idea di *San-sui*, montagne ed acqua, nel tempo, come nei giardini, l'acqua fu sostituita da una distesa di sassolini finissimi.

⁴⁹ Felix G. Rivera-Albany-California-U.S.A.

L'arte del *Suiseki*, vale a dire della ricerca in natura di pietre già di per sé significative, capaci di comunicare, una volta ripulite e poste in evidenza, il senso del paesaggio; si è sviluppata parallelamente all'arte bonsai: entrambe si possono considerare come 'natura in palmo di mano' e nella forma *bonkei*, *suiseki* e *bonsai* si trovano fattivamente insieme e si possono ammirare paesaggi di pietra alberi ed acqua, come isole lungo una costa. Nel tempo, sia rocce che alberi hanno acquisito singolare dignità, tanto da venir messe in risalto singolarmente.



Figura 224. Disegno di una pietra ideale, con cinque picchi e due vallate in armoniosa relazione tra loro. La parte superiore indica *Ten*, il cielo; la parte mediana indica *So*, la faccia, il fronte; la parte inferiore indica *Kon*, le radici, la base. Immagini della California Aiseki Kai.

I *suiseki* non sono copie esatte d'oggetti naturali: le pietre migliori catturano l'essenza in pochi, semplici tratti; presentando solo un'idea, esprimendo il molto per mezzo del poco, esse stimolano e sfidano la fantasia convincendo chi le guarda a completare l'immagine.

Questo potere evocativo, essendo tanto ambiguo quanto soggettivo, dipende in gran parte dalla volontà e disponibilità dell'osservatore d'ammettere l'esistenza di una profonda bellezza nella pietra che ha davanti, accettando l'unicità d'ogni individuo e la sua capacità di andare al di là dei fatti veri e propri.

I *suiseki* hanno colori foschi e smorzati: specialmente nero, grigio o le tonalità più smorzate del marrone, verde, blu, giallo, rosso e porpora: i colori emergono dalle profondità della pietra, come illuminati da una sorgente di luce nascosta. Ogni colore vela quello sottostante, creando un effetto d'antichità e mistero.

Attraverso l'attenzione alla diversità di forme, colori e tessitura, attraverso la ricerca in natura, si sviluppa un esercizio intenzionale alla bellezza e all'armonia che richiede un processo formativo e creativo. Il concetto Giapponese di *Furyu*, a volte tradotto con 'Elegante divertimento', ma che proviene dal cinese *Feng-Liu*, 'seguendo il vento', o 'lo scorrere del vento', definisce la via del *Suiseki*: significa adattare se stessi al torrente della vita sotto l'effetto di una raffica di vento. Addentrarsi in colline e montagne alla ricerca di pietre significa cercare, fino a quando è possibile dimenticare perfino la ricerca, significa ascoltare il richiamo dei luoghi, divenire, ancora una volta 'presenza in ascolto': "(...) il nostro spirito deve fluire attraverso la vita, come il vento attraverso la natura. Identificarsi in questo modo con la natura crea necessariamente una condizione di spirito distaccato ed oggettivo. Le meraviglie della natura non ci turbano. Le apprezziamo nel corso naturale della nostra esistenza. (...) Possiamo sentirci stabiliti fra gli elementi, pur sapendo che il ciclo delle stagioni impone un eterno cambiamento"⁵⁰.

Ciò porta ad abbandonare le contraddizioni che ci assillano e facilita l'identificazione diretta con la natura.

Un Monaco disse:

Che possiamo fare per sfuggire il caldo d'estate e il freddo d'inverno?

Chao Chou rispose:

Va in un luogo dove non c'è né caldo né freddo.

Dov'è questo luogo?

Attraverso caldo e freddo.

E' difficile comprendere affermazioni del genere, in una situazione in cui si sfugge al caldo con l'aria condizionata e al freddo con il riscaldamento. Ma aria condizionata e riscaldamento non sono una soluzione – questo, nonostante le illusioni del passato, sta diventando evidente.

⁵⁰Sen XV Soshitsu, *Chado, Lo Zen nell'arte del Tè*, op. cit., pag. 79.

Ma il luogo di cui parla Chao Chou, è nel carattere dell'uomo, non si trova esternamente, dovremmo imparare a cambiare la coscienza ed “*essere completamente caldi, nel caldo e completamente freddi, nel freddo*”⁵¹, bisogna adattarsi qualitativamente, significa studiare case per ottimizzare le risorse naturali da un lato e dall'altro apprendere ad accettare: significa comprendere esattamente caldo e freddo, non negarli, e non sfuggirli. Superare le idee di piacere e dispiacere che non entrano in considerazione.

Questo è seguire lo scorre del vento; mai si può dire di averlo raggiunto.

“ Come il genere umano è nato nella debolezza, così è per la pietra. Adattamenti e lotte con l'ambiente circostante l'hanno formata.

Coloro che possono comunicare con una pietra, sviluppano l'amore per la natura e l'abilità ad accettare e di sopravvivere alle pressioni della vita che ci modellano.

Gli Appassionati di Suiseki tendono ad essere modesti, amano la pace e la natura e sono consapevoli che nulla si può ottenere senza sacrificio.

*Uno non può imbrogliare, non può mentire a sé stesso e deve essere in grado di accettare l'imprevedibilità del fato.”*⁵².



Figura 225. Suiseki; Dave Sampson Collection. Dimensioni: 18x4x6 cm. Provenienza: Kamogawaishi.

I concetti di *Hitaisho*, *Wabi*, *Sabi*, *Shibui* e *Yugen* in quanto: asimmetria, solitudine, sobrietà, solidità e profondo distacco sono le fondamenta di quest'arte che suggerisce a colui che l'apprezza il senso vero, caro al Buddismo Zen del ‘*farsi montagna*’ e allo stesso tempo il considerare la montagna in quanto forma d'ascesi, esercizio spirituale, via verso una maggiore comprensione della natura e della realtà.

⁵¹ Guareschi Fausto Taiten, *Della pratica e del cuore della Via, Kusen*, n°49/50, a cura di K. Choko Salvaderi, Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji, novembre/dicembre 1994.

⁵² M. Paiman-Presidente della Indonesian Suiseki Association

Hitaisho, è l'asimmetria in quanto movimento che suggeriscono le pareti scoscese della montagna, le sue forme irregolari “*tali da indurre lo sguardo alla mobilità, sia che esso osservi il profilo delle loro vette, sia che si scorra sull'andamento delle loro pareti, sia che si guardi la linea delle loro basi.*”⁵³.

Wabi-sabi, che suggeriscono la calma e la stabilità, la quieta solitudine della montagna che ha attraversato infinite epoche e da questa vetustà ha guadagnato serenità e appartata bellezza.

Shibui, rustica ed elegante, modesta e non appariscente, semplice tranquillità è la forma propria della montagna.

Yugen, che indica il senso d'infinita profondità, immagine delle gole montane, e anche del modo con cui la luce s'infrange sui fianchi scoscesi e modellati, quasi fosse attraversata da nebbie o dal sole allo spuntare dell'alba.



Figura 226. *Suiseki*. Dave Sampson Collection. Dimensioni: 17x7.5x9 cm. Provenienza: Ponpiraisi. Pietra-isola, *Shimagata-ishi*.

Arishige Matsuura, presidente della Nippon Suiseki Association dice: “*Andare alla ricerca delle pietre, si dice: fare Tanseki Koo; lo scopo principale dovrebbe essere quello di stare nella natura per imparare ad amarla.*

La Pietra Suiseki si perfeziona col passare del tempo, sia nella forma, sia nella sostanza, sia nella superficie.(...)”

Essa dovrebbe essere lasciata così come la natura l'ha creata, tutt'al più con l'eccezione di una leggera spazzolatura o molatura della base se questa non è piana. Inserita in un contenitore di legno, chiamato *daiza* appositamente costruito, che ne segue i confini con particolare raffinatezza, o che crea la piccola isola su cui mostrarla, oppure esposta in vasi piatti in bronzo, *doban*, o in ceramica, *suiban*; poi la pietra assume un nome come ‘veduta di montagne’, ‘isola

⁵³ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 55.

solitaria’, ‘cascata sul lago’, ‘colline e pendii’ o ‘crisantemo’; e viene accompagnata da uno scritto che ne certifica il tipo, la provenienza e il tempo in cui è stata raccolta.

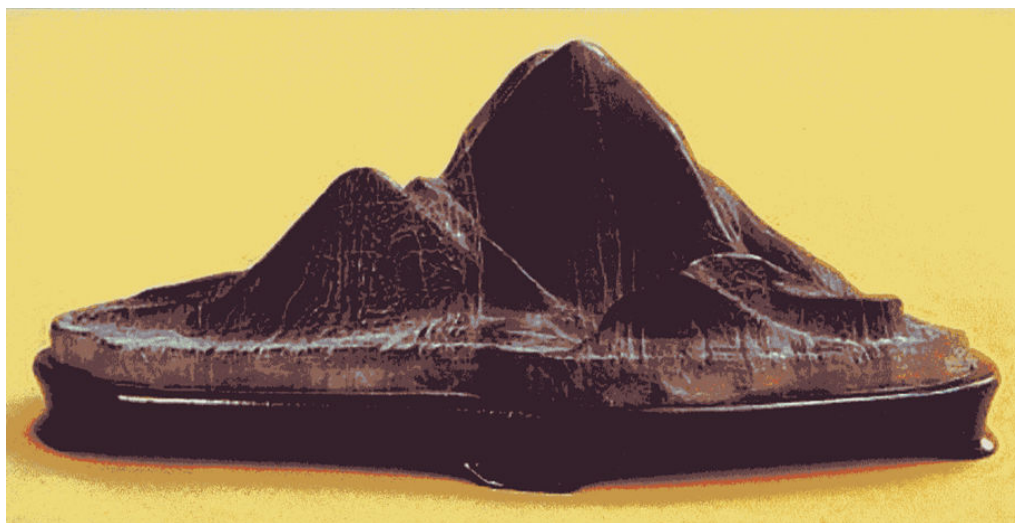


Figura 227. Suiseki.

“Milioni d’anni sfilano via che pare esserci su questa crosta terrestre, sempre in eterno movimento, sottile buccia di rottura, accavallamento, sprofondamento, innalzamento. I nostri Palombini si fratturano, si rinsaldano, cicatrizzano con incisioni di calcite, con cristallizzate vene di quarzo ed ancora sprofondano, ancora risalgono, emergono qua e là, finalmente! E’ una lunga storia come solo la storia del mondo sa essere (...).”⁵⁴

Così, la pietra, viva quanto una pianta, espressione del *ki* della natura, del suo valore, porta all’interno dell’abitazione un’istante di natura, un frammento che, in virtù della scelta e del lavoro, rappresenta il tutto, si identifica con il tutto, e per chi sa guardare con gli occhi di un bambino narra di infiniti mondi spesso dimenticati.

Agli elementi fino a qui descritti che possono prendere posto nel tokonoma alternativamente: poesie, calligrafie, pitture, da un lato; fiori in vaso, alberi e pietre dall’altro; si aggiunge ancora Kodo, la Via dei profumi, dell’Incenso, e lo studio della luce che ancora una volta esprimono l’attenzione al luogo, al momento e al tempo che caratterizza il valore più vero della casa tradizionale giapponese profondamente ancorato allo Zen.

⁵⁴ Luciana Queirolo-Presidente Club Suiseki Unici di Liguria-Italia.



Figure: 228, 229, 230 e 231. Tokonoma.

La classificazione che segue, è semplicemente la base razionale che funge da sfondo alla ricerca e che ci dice dell'attenzione alla qualità e al tipo di cui sono oggetto le pietre.

Classificazione in base alla forma.

Il sistema di classificazione più frequentemente usato divide i *suiseki* in due principali sotto categorie, pietre “Paesaggio pittoresco” e pietre “ Oggetto”. Ciascuna sotto-categoria è poi ulteriormente suddivisa. In certi casi, un *suiseki* può soddisfare i requisiti di più categorie.

a) Pietre “Paesaggio pittoresco”(Sansui kei-seki / Sansui keijo-seki):

Molti collezionisti considerano le pietre che richiamano paesaggi come la forma più importante di *suiseki*; alcuni di essi ritengono che il termine *suiseki* sia una contrazione di *sansui kei-seki* (letteralmente: *san*, montagna; *sui*, acqua, *kei*, paesaggio, veduta, *seki*, pietra).

1.PIETRE MONTAGNA (*Yamagata-ishi*): si tratta di pietre che assomigliano ad una montagna o ad una serie di monti. Quelle con chiazze o striature bianche sono specialmente ricercate, perché questi segni possono suggerire nevai, ruscelli che si precipitano giù dalle cime, o nubi. Tradizionalmente le pietre montagna devono avere un numero dispari di cime asimmetriche triangolari, diverse fra loro per altezza e forma. Vi sono pietre a cima singola (*Koho-seki*), doppia (*Soho-seki*), tripla (*Sampo-seki*), una combinazione di connotazioni religiose e filosofiche, la cui origine deve essere cercata nell'antico pittogramma cinese che rappresentava la montagna; infine pietre “catena montuosa”(*Rempo-seki*).

a) Pietre “montagna lontana” (*Toyama-ishi / Enzan-seki*). Secondo la maggior parte dei collezionisti, le pietre “ Montagna lontana” sono il tipo classico di *suiseki*. Il loro profilo sfumato suggerisce appunto una montagna, o una catena montuosa, vista da lontano. La cima, o le cime, dovrebbero essere preferibilmente fuori centro e di forma triangolare (asimmetrica). Tutte le vette dovrebbero essere diverse per altezza e forma. Se la pietra ha più di una vetta, quelle minori dovrebbero essere visibilmente più basse di quella principale e dovrebbero trovarsi spostate verso il retro e i lati della pietra. Le valli tra le varie cime devono essere relativamente poco profonde, consentendo all'occhio di passare senza sforzo da una vetta all'altra

b) Pietre “ Montagna Vicina” (*Kinzan-seki*): queste pietre presentano una vista ravvicinata di una montagna o catena montuosa frastagliata, dai contorni aspri e accidentati, pareti a strapiombo e guglie torreggianti.

2.PIETRE CASCATA (*Taki-ishi*): queste pietre assomigliano ad una montagna caratterizzata da una o più cascate. Una cascata può essere suggerita da una venatura verticale di quarzo, calcite, calcare, o altro minerale bianco o traslucido.

a) Pietre “ cascata filiforme” (*Itodaki-ishi*): qui la cascata è suggerita da una o più cascatelle filiformi che corrono lungo la faccia anteriore della pietra.

b) Pietre “ cascata a fronte ampio” (*Nunodaki-ishi*): qui la cascata è suggerita da una o più ampie cascate che corrono lungo la faccia anteriore della pietra.

c) Pietre “ cascata in secca” (*Karedaki-ishi*): queste pietre suggeriscono una cascata che si è prosciugata. L'acqua non è più visibile; la cascata è suggerita dalla forma e dalle pieghe della pietra.

3.PIETRE RUSCELLO DI MONTAGNA (*Keyru-seki*): queste pietre suggeriscono un ruscello, un torrente o un fiume di montagna che si precipita

attraverso una gola, un precipizio, una vallata o un canalone. Il ruscello è spesso rappresentato da una venatura di minerale bianco o traslucido. A volte il ruscello è nascosto, e la sua presenza è suggerita da pieghe, fenditure e altre caratteristiche della pietra. La distinzione tra una pietra “ruscello di montagna” e una pietra “cascata” non è sempre chiara poiché la sorgente del ruscello potrebbe essere appunto una cascata.

4. **PIETRE PLATEAU** (*Dan-seki / Dan-ishi*): queste pietre suggeriscono un paesaggio collinare a terrazze, o una serie d’altopiani o gradoni che s’innalzano verso un immaginario dirupo. I gradoni possono essere di lunghezza variabile, e il salto tra ciascun gradone ed il successivo dovrebbe essere brusco e ben definito o quasi verticale.

5. **PIETRE-ISOLA** (*Shimagata-ishi*): pietre di questo tipo assomigliano ad un’isola solitaria che emerge dal mare o che galleggia in un placido lago. Le pietre-isola sono tradizionalmente di scarsa altezza e idealmente dovrebbero presentare caratteristiche che suggeriscano piccole baie o insenature. Per suggerire l’immagine di un’isola, le pietre sono quasi sempre esposte in un contenitore pieno di sabbia o d’acqua.

6. **PIETRE-PENDIO** (*Doha-seki / Doha-ishi*): le forme arrotondate di queste pietre suggeriscono ondulate colline, l’argine di un fiume, o un pendio che s’innalza delicatamente verso una collina o una montagna dal profilo non spigoloso.

7. **PIETRE-COSTA** (*Isogata-ishi*): queste pietre sono generalmente di scarso spessore e possono suggerire una costa rocciosa o battuta dalle onde.

a) Pietre “scogliera” (*Araiso / Araiso -ishi*): pietre che suggeriscono un banco di scogli frastagliato, affiorante dalle acque o un basso fondale (secca).

b) Pietre “Lingua di sabbia” (*Hirasu / Hirasu-ishi*): le morbide linee di queste pietre suggeriscono una sabbia o le increspature di tenui onde che si frangono su una spiaggia tranquilla.

8. **PIETRE-BACINO** (*Mizutamari-ishi*): le naturali cavità poco profonde di queste pietre suggeriscono uno o più tranquilli bacini montani, laghi, paludi o stagni. Quando sono esposte, le depressioni vengono, riempite d’acqua.

9. **PIETRE ROCCE COSTIERE** (*Iwagata-ishi*): suggeriscono un profilo costiero alto, roccioso e spazzato dalle onde; uno scoglio a qualche distanza dalla costa, alto e dalle forme spigolose; o una ripida falesia all’estremità di una penisola.

10. **PIETRE-CAVERNA** (*Dokutsu-ishi*): le conche e la cavità in queste pietre assomigliano a caverne, a grotte. La caverna è suggerita da una cavità oscura e profonda, di cui non si riesce a vedere la fine.

11. **PIETRE –RIFUGIO** (*Yadori / Amayadori*): la forma concava suggerisce un basso riparo o un rifugio temporaneo, costituito da una roccia sporgente.

12. **PIETRE-TUNNEL** (*Domon-ishi*): il foro, o i fori, che attraversano queste pietre suggeriscono un tunnel passante o un arco naturale.

b) Pietre - Oggetto (*Keisho-seki*):

Le pietre di questo gruppo assomigliano tipicamente ad un oggetto o soggetto strettamente associato alla natura. Le pietre migliori non sono quelle che imitano alla perfezione l'oggetto, bensì quelle che lo evocano tramite pochi tratti e forme semplici o allusive.

1. **PIETRE A FORMA DI CASA** (*Yagata-ishi*): pietre di questo genere suggeriscono vari tipi di abitazioni rurali. Le pietre “capanna dal tetto di paglia” (*Kuzuyania-ishi*) che assomigliano ad una casa colonica dal tetto di paglia, un cottage di campagna, o un eremo di montagna, costituiscono un'importante categoria all'interno di questo gruppo.

2. **PIETRE A FORMA DI IMBARCAZIONE** (*Funagata-ishi*): assomigliano a diversi tipi di imbarcazione, come velieri in legno, barche a remi e case-barca.

3. **PIETRE A FORMA DI PONTE** (*Hashi-ishi*): suggeriscono un ponte in pietra o legno.

4. **PIETRE ZOOMORFE** (*Dobutsu-seki*): sono rappresentati innumerevoli animali, realmente esistenti o leggendari, tra cui tartarughe (simbolo di lunga vita), serpenti, buoi, mucche, cani, cavalli, elefanti, giraffe, topi, gatti, tigri, leoni, pecore, scimmie e draghi.

5. **PIETRE UCCELLO** (*Torigata-ishi*): sono gru (simbolo di lunga vita), aironi, falchi, aquile, pavoni, anatre, passeri, rondini, galline, galli, quaglie, e la leggendaria fenice (simbolo d'immortalità).

6. **PIETRE-INSETTO** (*Mushigata-ishi*): sono farfalle, libellule, grilli e cavallette.

7. **PIETRE-PESCE** (*Uogata-ishi*): sono carpe, pesci-gatto, pesci rossi e trote.

8. **PIETRE-ANTROPOMORFE** (*Sugata-ishi / Jimbutsu-seki*): sono pescatori, agricoltori, fanciulle, il Buddha Kannon (della Misericordia) e Monaci Buddhisti.

Classificazione in base al colore.

I *suiseki* sono classificati in base al loro colore. Le pietre-colore (*Shikisai-seki*) si distinguono colori cupi e smorzati. La pietra è apprezzata sia per il colore in sé, sia per quello che esso può evocare, come ad esempio un'alba, il tramonto, la notte, la primavera, l'estate, l'autunno o l'inverno.

1. **PIETRE NERE** (*Kuro-ishi*)
2. **PIETRE NERO-EBANO** (*Maguro-ishi*)
3. **PIETRE ROSSE** (*Aka-ishi*)
4. **PIETRE AZZURRE** (*Ao-ishi*)
5. **PIETRE COLOR PORPORA** (*Murasaki-ishi*)
6. **PIETRE DORATE** (*Ogon-seki*)
7. **PIETRE GIALLO-ROSSE** (*Kinko-seki*)
8. **PIETRE A CINQUE COLORI** (*Goshiki-ishi/Goshiki-seki*): tradizionalmente una mescolanza di rosso, giallo e verde, con grigio, o azzurro, o porpora, o bianco o nero.

Classificazione in base alle caratteristiche della superficie

I *suiseki* sono classificati in base all'aspetto della loro superficie. Le pietre-modello (*Mon-seki*), si distinguono per gli stupendi schemi superficiali formati dalla struttura mineralogica della pietra, dai suoi colori, dalle sue linee, dai minerali incastonati in essa, e così via.

a) Pietre con piante stilizzate (*Kigata-ishi*):

I disegni sulla superficie di queste pietre assomigliano ad una pianta o parti di una pianta.

1. **PIANTE CON DISEGNO FLOREALE** (*Hanagata-ishi*): il disegno della superficie di queste pietre suggerisce diversi tipi di fiori.
 - a. Pietre con disegno a crisantemo (*Kikumon-seki/Kikkaseki/Kiku-ishi*). A parte la bellezza intrinseca del fiore, in Oriente il crisantemo è un simbolo d'immortalità. Il fiore di crisantemo a sedici petali è l'emblema della Casata imperiale nipponica.
 - b. Pietre con disegno a fiori di susino (*Baika-seki*). Il disegno che si trova su queste pietre richiama i fiori di susino giapponese (*Prunus mume*).

2. **PIETRE CON DISEGNO A FRUTTO** (*Migata-ishi*): i segni sulla superficie di queste pietre suggeriscono diversi tipi di frutti, tra cui pesche, kaki, melograni, castagne e agrumi.

3. **PIETRE CON DISEGNO A FOGLIA** (*Hagata-ishi*): I disegni richiamano diversi tipi di foglie o fogliame d'alberi, tra cui foglie di acero e aghi di pino.

4. **PIETRE CON DISEGNO - ERBA** (*Kusagata-ishi*): portano dei segni che somigliano a vari tipi d'erbe, bambù ed erbe delle pampas.

b) Pietre con figurazioni astronomiche (*Gensho-seki*):

I disegni sulla superficie di queste pietre suggeriscono diversi tipi di corpi celesti o la via lattea.

1. **PIETRE CON IMMAGINE STILIZZATA DELLA LUNA** (*Tsukigata-ishi*)

2. **PIETRE CON IMMAGINE STILIZZATA DEL SOLE** (*Higata-ishi*)

3. **PIETRE CON IMMAGINE STILIZZATA DI STELLE** (*Hoshigata-ishi*)

c) Pietre il cui disegno suggerisce perturbazioni atmosferiche (*Tenko-seki*):

I disegni superficiali di queste pietre suggeriscono vari tipi di condizioni atmosferiche.

1. **PIETRE-PIOGGIA** (*Amagata-seki*)

2. **PIETRE-NEVE** (*Yukigata-seki*)

3. **PIETRE-FULMINE** (*Raiko-seki*)

d) Pietre astratte (*Chusho-seki*):

I disegni su queste pietre sono di tipo astratto, a volte richiamano un soggetto associato alla natura, assomigliano a sculture d'arte moderna.

1. **PIETRE CON DISEGNO "TIGRATO"** (*Tora-ishi*): le strisce su queste pietre - spesso formate da bande di colori che si alternano (specialmente giallo, grigio, marrone o nero) suggeriscono le striature del manto di una tigre.

2. **PIETRE "A RETE AGGROVIGLIATA"** (*Itomaki-ishi/Itogake-ishi*): le linee rette che s'intersecano reciprocamente sono formate da vene di minerali,

sottili crepe, o altre caratteristiche della pietra - spesso suggeriscono una rete da pescatore aggrovigliata.

3. **PIETRE A FOSSETTE** (*Sudachi*): la superficie è butterata da un gran numero di minute fossette o depressioni, che sembrano essere state create dall'azione di piccoli aghi o di particelle di sabbia che, nel tempo, abbiano scavato la pietra.

4. **PIETRE CON IMMAGINE STILIZZATA DI SERPENTI** (*Jagure*): I disegni curvilinei o a spirale che si trovano sulla superficie di queste pietre - formati da pieghe, solchi, venature di minerali e crepe - suggeriscono le contorsioni di un serpente.

Classificazione in base al luogo d'origine

Diverse sono le località del Giappone famose come luogo di raccolta dei *suiseki*, e le pietre trovate in queste zone tendono ad essere molto apprezzate. Non sempre è possibile determinare con assoluta certezza il luogo d'origine di un *suiseki*. A volte capita che alcune caratteristiche particolari forniscano un'indicazione del sito d'origine. In altri casi solo la persona che ha trovato il *suiseki* può identificarne il luogo d'origine.

a) Pietre di fiume Kamogawa (Kamogawa-ishi):

Rinvenute nel fiume Kamogawa o presso le sue sponde (prefettura di Kyoto). Sono pietre “ montagna lontana” o “ pietre-pendio”, nero-ebano, caratterizzate da una superficie ondulata che varia tra il liscio-ceroso e il granulare.

1. **PIETRE KURAMA** (*Kurama-ishi*): di duro granito, marrone, dei tipi “ Isola”, “ Montagna lontana” o “ Oggetto”. La sua superficie è spesso grossolana, con chiazze di ruggine. Un altro tipo di pietra Kurama è quella a rete aggrovigliata, in pietra calcarea marrone o grigia, con la superficie della pietra attraversata in tutti i sensi da vene di quarzo in altorilievo.

2. **PIETRE KIBUNE** (*Kibune-ishi*): di colore grigio scuro o rosso-porpora, e si tratta di una pietra-montagna, di una pietra-cascata o di una pietra "ruscello di montagna". Generalmente, la pietra dovrebbe avere profonde intaccature e una superficie ruvida, non uniforme.

b) Pietre di fiume Setagawa (Setagawa-ishi):

Rinvenute nel fiume Setagawa o in prossimità di esso. Si tratta tipicamente di “pietre-montagna” o “ pietre-pendio”, dure e di colore nero. La superficie della pietra è alternativamente liscia e granulosa. Un altro tipo di pietra del fiume Setagawa è quella con disegno a pelle di tigre, costituita da ardesia argillosa dura e quarzite.

c) Pietre Nachiguro (*Nachiguro-ishi*):

Rinvenute tra le montagne della prefettura di Mie, sono “ pietre-montagna” o “pietre-plateau” color nero ebano, dure, costituite da ardesia argillosa, caratterizzate da pareti a perpendicolo e superfici lucenti.

d) Pietre Kamuikotan (*Kamuikotan-seki / Kamuikotan-ishi*):

Provenienti dai fiumi e dai ruscelli di Hokkaido, sono “ pietre-montagna”, “pietre-pendio” o “ pietre-plateau” lucente, nera o di colore verde-blu scuro, anch'essa costituita da ardesia argillosa. La superficie della pietra è ondulata, e alterna aree lisce e aree granulose.

e) Pietre “ sado” rosse (*Sado akadama-ishi*):

Provenienti dalle montagne della prefettura di Nugata, la tipica pietra Sado rossa è una “ pietra-isola” o una “ pietra-montagna”, dura, altamente apprezzata per il suo ricco colore rosso, cremisi o scarlatto. Spesso costituita da diaspro, la pietra può contenere tocchi di grigio, verde o giallo) ed è spesso intagliata o lucidata per evidenziarne il colore.

f) Pietre di fiume Ibigawa (*Ibigawa-ishi*):

Rinvenute nei fiumi e nei ruscelli della prefettura di Gifu, sono dure, nere o nero-bluastre o grigie; si tratta di pietre del tipo “ roccia costiera”, “ isola”, “ pozza d'acqua”, “ rifugio” o “ cascata”. Spesso la pietra è costituita da argilla e ha una forma irregolare non uniforme, con una superficie scabra, corrosa, rugosa e che porta i segni delle aggressioni da parte degli agenti atmosferici.

g) Pietre di fiume Sajigawa (*Sajigawa-ishi*):

Provenienti dai fiumi e ruscelli della prefettura di Tottori.

h) Pietre Furuya (*Furuya-ishi*):

Provenienti dalle montagne della prefettura di Wakayama, sono “ pietre-montagna”, “ pietre-cascata”, pietre “ ruscello di montagna” o “ roccia costiera”, di colore nero o grigio-nero, dure, costituite da argilla. Sono caratterizzate da profondi intagli, superficie generalmente liscia, vene di minerale bianco che corrono verticalmente lungo la faccia della pietra, e una fascia bianca, o bianco-grigia attorno alla base. Quando la pietra è esposta, è tradizionalmente posizionata in modo che la fascia bianca sia visibile. Allo stato naturale, la maggior parte delle pietre Furuya sono una miscelanza di pietra dura e pietra meno dura. La “ vetta”, o le “ vette”, sono normalmente sottoterra, mentre la parte che emerge è quella con la fascia bianca. Si rimuove allora la pietra più morbida che si trova tra le vette, per mezzo di piccoli scalpelli o lime, poi si pulisce e lucida la pietra con spazzole metalliche e altri strumenti.

i) Pietre Seigaku (*Seigaku-seki*):

Rinvenute tra le montagne della prefettura di Shizuoka, presso la foce del fiume Abegawa, spesso rappresentano catene montuose.

l) Pietre Neodani (*Neodani-ishi*):

Si possono trovare pietre di eccellente qualità, che rappresentano diverse categorie.

Il luogo d'origine è l'area di Neodani nella prefettura di Gifu. Hanno disegni a crisantemo e vista la particolare importanza e rarità di queste pietre, tutte le aree di proprietà del demanio che si trovano nella zona di Neodani sono state dichiarate "*speciale tesoro nazionale*" già dal 1952.

Combinare vari sistemi di classificazione

La maggior parte dei collezionisti giapponesi di *suiseki* utilizza uno o più dei sistemi di classificazione descritti. Quando tutti e quattro i sistemi sono usati, i termini della classificazione sono spesso elencati secondo l'ordine qui precisato: prima il luogo d'origine, poi il disegno della superficie, il colore e la forma. Dopo l'ultimo nome, spesso viene aggiunto un "nome poetico". Inoltre i *Suiseki* possono essere chiamate:

BISEKI (letteralmente: *pietre belle*):

Non si tratta di *suiseki* in senso stretto, sono esposte insieme ad essi in occasione di mostre. I *Biseki* sono pietre che sono state intagliate o ripulite per aumentarne la bellezza. I collezionisti giapponesi danno la loro preferenza a pietre che siano state scavate o ripulite per evidenziare un disegno floreale impresso, oppure per rendere più fosco il colore della pietra.

MEISEKI (letteralmente: *pietre famose*):

Questo termine è applicato a *suiseki* o *biseki* che siano divenuti famosi a causa della propria eccezionale bellezza e delle proprie qualità. Molti *mei-seki* sono stati tramandati di generazione in generazione per centinaia d'anni.

YURAISEKI (letteralmente: *pietre storiche*):

Si tratta di *suiseki* o *biseki* che sono stati proprietà di personaggi storici famosi, o che sono associate a importanti fatti storici.

REIHEKI (letteralmente: *spirito della rupe ripida*):

Pietre cinesi, caratterizzate da linee verticali taglienti, superfici profondamente erose, forme contorte e fori.

d) Teatro No.

La Via dell'attore; il fiore di Zeami, il cerchio di Zenchiku; lo spazio sacro della rappresentazione.

“Il teatro No costituisce forse un esempio unico del fatto che l'arte della rappresentazione scenica possa incontrarsi, nei fini e nei metodi, con la riflessione religiosa e filosofica e con le pratiche strutturate che mirano allo sviluppo della coscienza e all'auto-realizzazione.”⁵⁵.

No significa abilità o destrezza, ed è un carattere che compare in molte altre parole, suggerendo l'idea di potenzialità, tecnica, efficienza e talento.

Il No è una delle più antiche forme di teatro giapponese, e si è sviluppato nel XIV e nel XV secolo grazie alla creatività del brillante attore e scrittore **Kannami** e di suo figlio **Zeami Motokiyo**, sotto l'egida dello *shogun* Ashikaga Yoshimitsu, di cui abbiamo già parlato.

E' una rappresentazione in maschera che comprende mimo, danza, poesia e canzoni e costumi sgargianti, ma che mantiene comunque una forma molto stilizzata. Il suo ritmo è misurato e potente e crea uno straordinario impatto: quando una rappresentazione è ben eseguita, il *Ki* si esprime direttamente lasciando un'impressione durevole nella mente dello spettatore.

La formazione culturale e morale degli attori No è basata su una seria disciplina ed uno studio che dura tutta la vita: l'addestramento professionale ha inizio per tradizione all'età di sette anni, ma l'attore raggiunge la piena maturità artistica nella mezza età.

Originariamente le rappresentazioni duravano tutto il giorno, con cinque drammi, intervallati da leggeri interludi comici detti *Kyogen*. Oggi si hanno rappresentazioni di No abbreviate.

“Fate muovere la mente per i dieci decimi, fate muovere il corpo per i sette decimi.”⁵⁶.

⁵⁵ Ottaviani Gioia, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1994.

⁵⁶ Zeami, *Il segreto del Teatro Nô*, Edizioni Adelphi, Milano, 1966.

Zeami dimostra nei suoi scritti di avere una profonda comprensione dello spirito, che egli chiama “*delicatezza nella forza*”. Affermare che la concentrazione del cuore è più forte di quanto appaia nel movimento, è un modo per suggerire che la mente deve dirigere e controllare il corpo. Ciò si riscontra anche nelle cerimonie Zen, parte della pratica quotidiana in un monastero.

I cattivi attori, confondono la recitazione con la semplice esagerazione o eccitazione, cosa che sul palcoscenico ha ben poco potere di fare impressione sul pubblico. Gli attori inesperti si sforzano troppo di esprimere ciò che hanno nella mente o nel cuore. Ciò li porta ad enfatizzare le emozioni come se fossero separate da loro stessi.

Un proverbio giapponese dice: “*un falco veramente forte mostra raramente gli artigli*”; occorrono anni d’addestramento per avere abbastanza padronanza di sé da poter limitare i movimenti senza perdere potenza. La potenza o ciò che si sente nel cuore è il *Ki*, ed il miglior modo di manifestarlo è rilassare il corpo ma non lo spirito.

I modi per ottenere questa comprensione di corpo e spirito sono analoghi a quelli proposti nella meditazione.

Figura 232. Maschere No.



Nel teatro *No*, si utilizza la maschera affinché l’attore non faccia affidamento sulle espressioni del viso e i gesti compiuti sono alquanto stilizzati, così l’emozione affiora dal dramma stesso e culmina in un gesto di grande intensità.

Un attore esperto, riesce a commuovere profondamente il pubblico con un semplice gesto. Esso deve affiorare dall’emozione, se il gesto precede l’emozione, allora è il corpo a dirigere la mente e non viceversa: il risultato è semplicemente apparenza.

Anche i musicisti devono tenere i loro strumenti con lo spirito, o grazie alla concentrazione sul respiro, e mostrare un uguale grado

d'unità tra mente e corpo. Alcuni, assieme al coro, stanno seduti in posizione di *seizà*, spesso per tutta la durata del dramma.

Risulta più difficile mantenere unità mente-corpo mentre si tiene in mano un oggetto; ad esempio le bacchette devono essere tenute con il *Ki*, leggermente, in modo da consentire al braccio un rilassamento completo, ma fermamente per evitare che sfuggano dalle dita. Qualsiasi oggetto si controlla meglio con il *Ki* che con la forza muscolare.

*“Gli occhi guardano avanti e lo spirito indietro.”*⁵⁷

Anche se non appare evidente, guardando la maschera dall'interno, la visuale dell'attore sul palcoscenico risulta essere molto limitata; solo due piccole fessure permettono accesso visivo a piccole porzioni di palcoscenico per volta.



Figura 233. *Shite*, attore principale.

Anche se con gli occhi possono vedere solo di fronte, con lo spirito possono essere consci di tutto lo spazio che li circonda.

Entrando ed uscendo, eseguendo vari movimenti di danza, l'attore volge spesso le spalle al pubblico; ma quando la concentrazione è intensa, la sua apparenza anche di spalle è sempre imponente. Una delle abilità dell'attore, a prescindere dalla grandezza del costume, è comunicare qualcosa di grande e potente in qualsiasi posizione si trovi rispetto al pubblico. L'attore riesce a creare tale consapevolezza in ogni situazione anche grazie al suo *kamae*, cioè al suo modo di atteggiarsi e di camminare. Egli procede con i fianchi abbassati quasi come se stesse scivolando; camminando in questo modo appare come tirato in ogni direzione e sembra quasi scivolare via senza attrito.

*“Esprimere tutto senza fare nulla.”*⁵⁸

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

La maschera è l'essenza del ruolo e la possibilità d'esprimere tutto senza fare nulla; limitando l'attore ne permette la migliore espressività. Alcune maschere, vecchie di centinaia d'anni, ancora oggi usate, sono intagliate in legno di cipresso e dipinte da maestri artigiani ed oltre al loro valore artistico vengono da alcuni considerate sacre.



Figura 234. Attore No.

I ruoli più impegnativi sono quelli di maggior staticità, che richiedono all'attore di rimanere perfettamente immobile per lunghi periodi di tempo. Il coro ed i musicisti non portano maschere, eppure i lineamenti del volto non sono mai casuali o distratti. Anche quando nessuno degli attori è mascherato, il teatro *No* resta sempre una rappresentazione in maschera.

La rappresentazione *No* in qualche modo, afferra la mente dello spettatore in una direzione e la porta in un'altra. Questa sottigliezza dà forza e forma al dramma creando un'apertura nella mente.

*“Per un movimento violento del corpo, un movimento gentile dei piedi; per un movimento violento dei piedi, un movimento gentile del corpo.”*⁵⁹.

Zeami scrisse molto su questo contrasto di due opposti fusi in un'unica e misteriosa armonia. Questo contrasto si esprime spesso nella differenza fra il movimento della parte superiore e di quella inferiore del corpo.

*“Comunicare prima per mezzo dell'udito e poi della vista.”*⁶⁰.

La musica sul palcoscenico *No* viene prodotta, senza la presenza di un direttore, da quattro musicisti ed un coro, ed il ritmo viene creato basandosi sui segnali provenienti dal suonatore di tamburo. Non esiste

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

una partitura, ed imparare semplicemente a memoria la propria parte non è sufficiente: la partitura deve essere creata ogni volta in scena.

Il segnale principale utilizzato dai musicisti è una specie di miagolio o urlo percussivo dei suonatori di tamburo, per avvisare gli altri musicisti, il coro e gli attori, a quale punto ci si trova del dramma.



Figura 235. Gruppo dei musicisti.

Anche se il ritmo viene creato dal gruppo stesso, senza nessuno che diriga, l'affiatamento a volte è così perfetto, che un segnale prolungato può fare scattare contemporaneamente un colpo di tamburo ed il battere del piede del danzatore, anche se i due non si stanno guardando.

A tutto ciò si aggiungono le voci profonde del coro che canta e narra la storia. Secoli d'affinamento hanno prodotto nel teatro *No*, una forma di musica che dà accesso ad una ricca e stupenda espressione dell'energia.

“Diventare prima ciò che si sta impersonando e poi trovare l'abilità per imitarlo.”⁶¹

Un giovane attore deve imparare a trascendere se stesso nell'interpretare ruoli per i quali non ha nessun'esperienza specifica; anche impersonando ruoli femminili gli attori non cambiano la loro voce: questo indica come il teatro *No* non cerchi il realismo a tutti i costi, ma parla al subconscio arricchendosi di simbolismi andando al di là di limiti di tempo e spazio.

Una volta indossato il costume di scena, l'attore *No* rimane a lungo in una stanza apposita da solo di fronte ad uno specchio contemplando e diventando uno con il proprio ruolo, prima di mettersi

⁶¹ Ibidem.

la maschera. In tal modo è come se la maschera affiorasse dal profondo dell'attore stesso; piuttosto che essere un travestimento o un volto falso, la maschera *No* è una finestra che si apre sull'anima dell'attore.

Se egli riuscirà a mantenere, per tutta la durata dell'evento scenico, la concentrazione di mente-corpo, la maschera amplificherà il suo spirito; al contrario se egli diverrà teso e confuso essa non sarà sufficiente a nascondere i suoi difetti.

Figura 236. *Shite e waki.*



“Unite tutte le arti in un’unica intensità di mente.”⁶².

La prima nota di una canzone, la prima apparizione dell'attore da dietro il sipario sono i momenti più importanti di un dramma *No*, perché offrono la maggior opportunità di catturare la mente collettiva del pubblico, e l'unico modo di mantenere vivo l'interesse è assumere il giusto grado d'intensità privo di tensione.

Anche se il *No* sembra da principio qualcosa d'ultraterreno, un attore esperto può rivelare, con la sua esibizione, la profondità e la forza di questo mondo e l'unità essenziale dell'Uomo con l'Universo. Con il suo dominio dello spazio, in cui l'importanza viene data all'espressione stilizzata e alla forza concentrata dell'attore, il teatro *No* mette in evidenza la relatività e flessibilità del tempo e prova a mostrare il significato che assume nel Buddismo.

Su queste basi il teatro *No* viene ad essere concepito come un'arte che può realizzare un'esperienza pratica, etica, spirituale, ed anche gnoseologica.

Il vertice dello sviluppo personale dell'attore - in termini di tecnica e di coscienza - è anche il vertice della sua qualità nell'arte e coincide, secondo Zeami, con una condizione particolare, fisica e

⁶² Ibidem.

psicologica, che non può essere compresa con la logica discorsiva ed è vincolata ad alcuni processi della coscienza e dell'attenzione; cita il verso di un inno attribuito al patriarca Hui Neng:

*“Non appena si afferra la natura del fiore
il frutto della illuminazione spontaneamente si forma.”⁶³.*

Tale verso si riferisce direttamente all'esperienza dell'Illuminazione così come si trasmise da Shakyamuni Buddha a Makashyapa, suo discepolo. La comprensione della natura ultima del mondo fenomenico diventa per l'attore la possibilità di disporre, del segreto del “*principio del fiorire e dell'appassire*”.

Per tentare di comprendere il livello più completo di esperienza che, secondo Zeami, si può realizzare nella relazione teatrale, occorre ripercorrere almeno i tre gradi più alti fra quelli indicati nello *Kyui Shidai*, Scala dei Nove Gradi (1424), quelli detti: ‘*Fiore della serenità*’, ‘*Fiore della profondità*’ e ‘*Fiore meraviglioso*’.

La descrizione di questi tre gradi si riferisce direttamente ad un testo della Scuola Soto, *Hokyo zan mai*, ‘Samadhi dello Specchio Prezioso’, recitato quotidianamente che abbiamo già citato.

Il Fiore della Serenità, è esemplificato da Zeami con un'immagine:

“In una coppa d'argento raccogliere neve”. Egli sta parlando della condizione di dualità e discriminazione, ma anche d'equilibrio, nella quale si trova la mente dell'attore. E' il grado in cui l'attore, già esperto, possiede pienamente le tecniche e la partitura dell'azione; la sua attenzione però è ancora rivolta ad esse.

L'attenzione, quale funzione della coscienza, è a questo livello una funzione attiva, positiva, che ha per oggetto l'esecuzione delle azioni e dei movimenti, ma non in termini problematici: per questo si può parlare di una condizione d'equilibrio tra il contenitore e il contenuto, tra l'attenzione e l'oggetto verso cui si orienta.

Il Fiore della Profondità, corrisponde invece allo stadio in cui l'attenzione raggiunge un grado d'auto-referenzialità. L'immagine portata come visualizzazione di questo livello è quella di un paesaggio

⁶³ Ibidem.

di montagne nel quale una cima nera si mostra inspiegabilmente fra tutte le altre cime bianche di neve.

“La neve ricopre mille montagne, questa vetta isolata come mai non è bianca?.....all’estremo l’altezza raggiunge la profondità.”⁶⁴

A questo livello nel campo della coscienza - il paesaggio interiore - è stata superata la dualità del contenuto e del contenitore, di ciò che è attivo e di ciò che è passivo. L’attore non dirige l’attenzione sulle tecniche, sui registri emotivi o su quanto ha appreso. La sua attenzione è rivolta all’intero paesaggio della coscienza e la stessa attenzione, è parte di questo paesaggio, a sua volta come elemento passivo, dell’intero campo della coscienza.

Senza operare alcuna scissione, l’attenzione, nella sua qualità attiva, è diventata oggetto del campo, ha assunto una qualità passiva. Possiamo dire che a questo punto la coscienza si trova in uno stadio che oltrepassa il dualismo e ogni discriminazione subordinante, ma in essa è ancora presente un’articolazione tra attivo e passivo.

“Quando la discriminazione diviene impossibile la struttura del contesto cambia totalmente.”⁶⁵ ci troviamo nel campo del Fiore del Meraviglioso. Myoka fu: “supera qualunque tentativo di spiegazione attraverso le parole e risiede oltre l’attività della coscienza.”⁶⁶

“In Corea, a mezzanotte, il sole splende.” E’ il superamento dei limiti della discriminazione logica e della dualità, una modificazione della coscienza che, nella concezione del Buddhismo, può portare alla percezione del vuoto attivo generatore di tutte le forme.

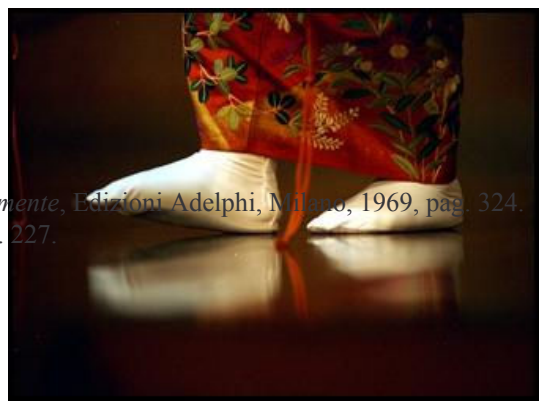
Dunque, il grado più alto della realizzazione dell’arte dell’attore è connesso al verificarsi di una modificazione, quasi un rovesciamento, dei procedimenti logici, psicologici e cognitivi che abitualmente ci orientano nella vita quotidiana.

Erede di Zeami, **Komparu Zen-chi-ku** (1405-1468?),

⁶⁴ Ibidem, pag.228.

⁶⁵ Bateson Gregory, *Verso una ecologia della mente*, Edizioni Adelphi, Milano, 1969, pag. 324.

⁶⁶ Zeami, *Il segreto del Teatro Nô*, op. cit., pag. 227.



attore e drammaturgo, porterà ancora più avanti, in una direzione apertamente speculativa e spirituale, l'indagine sui processi inerenti all'arte dell'attore-danzatore.

Figura 237. *Shite; kamae.*

In *'Sei Cerchi e una Goccia di Rugiada'*, *Rokurin Ichiro*, composto, subito dopo la morte di Zeami e concepito come insegnamento diretto si esprime l'aspetto più chiaro di ciò che vorremmo dimostrare.

“Al centro del suo insegnamento Zen-chi-ku pone le analogie tra il processo creativo dell'attore danzatore e il processo creativo naturale che si esplica in ogni aspetto della vita fisica e mentale.

Per considerare queste analogie ha proposto un sistema di sette categorie simboliche, dotate ciascuna di una rappresentazione grafica, esse stabiliscono un collegamento tra la coscienza dell'attore-danzatore, la creatività naturale, e gli insegnamenti fondamentali del buddhismo relativi al rapporto generativo che lega il vuoto e la forma. L'attore che su questa comprensione fonda la sua azione, non solo svilupperà il proprio potenziale creativo, ma si farà tramite del processo creativo universale che opera in lui come in tutti gli 'esseri senzienti'.”⁶⁷.

Zen-chi-ku spiega: *“Nella via della professione artistica seguita dalla nostra famiglia il corpo realizza un'estrema bellezza e la voce produce moduli melodici. Nel realizzare (questo livello d'espressione) l'attore non pone la sua attenzione ai singoli movimenti delle braccia, né a dove mette i suoi piedi. Non è dunque questa una meravigliosa attività che è fondamentalmente al di là del controllo soggettivo e dell'attenzione oggettiva (mushu mubutsu)?”⁶⁸.*

1. Il Cerchio della longevità (rappresentato graficamente da un cerchio vuoto).

È la fonte principale della bellezza misteriosa – *yûgen* - che si realizza nel canto e nella danza. È il ricettacolo nel quale profondi sentimenti sorgono nel vedere il movimento dell'attore e nell'ascoltare il suo canto. Per la sua natura circolare e perfetta e il suo permanere nella vita eterna, esso è detto Cerchio della Longevità.

⁶⁷ Ottaviani Gioia, *Pedagogia e processi di coscienza nel teatro No*, su *Dharma*, trimestrale di Buddismo per la pratica e per il dialogo, n°4, anno 2001.

⁶⁸ Thornhill Arthur H. III, *Six Circles, One dewdrop, the religio-aesthetic world of Komparu Zenchiku*, Princeton University press, 1993, pag. 24- 52.

I brani che seguono sono tutti estratti da questo testo, così come è stato tradotto da Gioia Ottaviani nell'articolo citato sopra (nota 18).

La forma rotonda del Cerchio della Longevità è la mente ininterrottamente attiva. L'esempio che traiamo dal campo del canto e della danza è quello del respiro che lega il canto in una forma continua e circolare. Usando la voce si devono connettere ininterrottamente esalazione e inalazione. Davvero, senza respiro non c'è voce ma se li consideriamo come entità separate, il respiro è il filo che lega le parole intonate. Quando ci sono intervalli fra i respiri, l'esecuzione non ha vita, se invece non si dimentica questa forma circolare, il canto ha vita durevole. Dal momento che il canto e la danza sono una sola cosa. Questa forma circolare rappresenta anche il respiro della danza. Dunque la vita della danza non è nel concentrarsi sulla tecnica quanto piuttosto nel tenere armonicamente connessi i movimenti individuali utilizzando questa forma circolare.

2. Il Cerchio dell'Altezza (rappresentato graficamente da un cerchio attraversato da una riga verticale). Nel secondo cerchio questo singolo punto s'innalza diventando spirito, compaiono ampiezza ed altezza e nasce il cantare limpido. Questa è la più alta e insuperata realizzazione del sentire.

Dove il cielo e la terra sono già separati: il puro sale, l'impuro discende. (...) Qui si realizza il profondo sentire prodotto dal canto alto e chiaro, puro e insuperato. Nel caso della danza è la nascita del ritmo vitale nel quale per la prima volta sorge la forza vitale originaria (...). Il sublime sentire prodotto da tutti i ruoli e tutti i pezzi - in verità da una sola sillaba o un solo gesto - appartiene a questo livello.

3. Il Cerchio della Dimora (rappresentato da un cerchio nel quale si nota una breve linea verticale che va verso il centro). Nel terzo cerchio la posizione della breve linea è il luogo pieno di pace dove prendono forma tutti i ruoli e si produce lo spettacolo vitale.

È la forma nella quale il cielo è il cielo e la terra è la terra, il luogo dove tutte le forme giungono a compimento (...). È il luogo meraviglioso dove tutti i pezzi di canto e danza sono compiuti nell'imitazione delle diverse apparenze delle cose. Avendo un luogo dove dimorare queste forme escono ed entrano nella mente, scompaiono e riappaiono come pensieri. La mente che dimora in questo luogo e alternativamente si sofferma e si ritrae, assume la sua forma nascosta quale pausa fra i movimenti. Essa dunque entra ancora nel regno dello spettacolo e la forma circolare produce movimenti a destra e a sinistra; questo è il ruolo che vive nel suo stato manifesto. Una singola nota, una singola sillaba dimora in questa posizione, tuttavia se ciascuna non giunge a compimento, non si può conoscere questo cerchio. Poiché *“i dharmas risiedono nella posizione del Dharma; le forme di questo mondo sono eternamente dimoranti”*, qui è dove il diffondersi dei fiori e il cadere delle foglie che avvengono davanti ai nostri occhi incarnano l'eterna permanenza. Se non si conosce questo luogo, non si conosce il seme fondamentale - questa mancanza di comprensione è come un fiore reciso.

4. Il Cerchio delle Forme (rappresentato da un cerchio che contiene le immagini del mondo) Le molteplici forme del cielo e della terra, tutte le cose nella creazione, sono in pace.

Questo cerchio è come la rotondità del mondo che comprende le montagne, i fiumi, e il grande globo - tutte le forme, sia buone che cattive. (...) La mente che adegua lo stile del canto e della danza, in accordo alla natura individuale dell'oggetto rappresentato, è detta il Cerchio delle Forme. Perciò, sebbene uno distingua tra le voci del vecchio e del giovane e dia colore a ciascuna con un appropriato stile di canto, e anche se questi stili assumono le caratteristiche dei vari oggetti rappresentati, la mente che agisce in accordo con i primi tre cerchi produrrà spettacoli di suprema bellezza. Mentre questi ruoli differiscono nella apparenza, essi risiedono tutti all'interno della forma circolare della via profonda del canto e della danza.

5. Il Cerchio della Frattura (rappresentato da un cerchio diviso da molte linee che passano per il suo centro). Quando le forme, dalle inesauribili variazioni, delle dieci direzioni del cielo e della terra, sono prodotte, esse sono originariamente generate all'interno di questo cerchio. Quindi dal momento che esse temporaneamente fratturano la sua forma rotonda, l'ho chiamato Cerchio della Frattura.

Il mondo ruota nel ciclo ricorrente del divenire, del dimorare, della dissoluzione e del vuoto. Questo cerchio è lo stadio dell'estinzione nel quale il ciclo della nascita e della morte non è altro che il Nirvana e i desideri del mondo non sono altro che la *bodhi*. Come stadio della perseveranza esso è il fondamento di tutte le azioni, quello che fa sorgere l'iniziativa. Fra le quattro stagioni esso è l'inverno quando le foglie dei prati e degli alberi cambiano colore e cadono tornando alle loro radici. Perciò anche se uno rompe la forma circolare agendo come desidera, la sottile essenza dei primi tre cerchi non è abbandonata. È stato detto "*A settanta anni potrò seguire i desideri del mio cuore senza trasgredire i principi morali.*" Anche se si mostrano movimenti non raffinati e crudi, l'apparenza di quiete propria dei gradi più alti non è perduta. La forza di una sola vocale, non corretta, produce un sentimento di profonda bellezza e danzare in uno stile insolito e contrario produce una fragranza fugace e gentile.

6. Il Cerchio del Vuoto (rappresentato da un cerchio vuoto). È il grado del *mu-shu* (oltre il controllo soggettivo e l'attenzione oggettiva) e del *mu-shiki* (senza forma). Ritornando all'inizio, di nuovo si torna al Cerchio originale della Longevità.

Dopo il risveglio, l'illuminazione non è diversa dallo stadio che la precede. Tale è il ritorno al cerchio originale della Longevità dopo aver raggiunto (grande maestria nell'arte), in verità il grado (del ritirarsi dopo) il raggiungimento e la fama; questo è ciò che consente ad un singolo fiore di fiorire su un vecchio albero. Poiché tutte le cose appassiscono e muoiono, solo impercettibilmente appaiono giovani; un canto, una danza, ritornano allo stadio nel quale cominciarono a sbocciare. Dunque la forma circolare originale è ricomposta.

7. La Goccia di Rugiada (rappresentato da una spada rivolta verso l'alto). La Goccia di rugiada non cade nella visione dualistica del "*vuoto*" e della "*forma*";

essa è la libera esistenza non ostacolata nemmeno da un solo granello di polvere. Per questo essa prende la forma della Spada della Natura, *Dharma*.

Dunque, sebbene l'arte del trattenimento del canto e della danza appaia a portata di mano essa è distante; mentre sembra superficiale è profonda. La sua fonte essenziale è la saggezza del Buddha ed è comparsa per la prima volta, un tempo, nell'età degli dei, quando le divinità accesero il fuoco sacro ed eseguirono un *kagura* davanti alla porta della caverna di roccia del cielo (dove Amaterasu si era nascosta) (...). Il maestro del *Dharma* T'aehyon della scuola Fa hsiang ha detto **“C'è un solo accesso all'illuminazione in tutte le azioni, la cosiddetta acquisizione della coscienza. Quando si è acquisita la coscienza, tutte le azioni si conformano alla natura del *Dharma*”**.

La goccia di Rugiada finale è il maestro fecondo del cielo e della terra, lo spirito nella nascita di tutte le cose. È la spada affilata di Acalanatha che rappresenta la natura immobile e ferma di questo meraviglioso principio ed è la spada della saggezza dell'illuminazione interna di Manjusri. (...) Sebbene non mostri un corpo fisico, questo è lo spirito che sorveglia tutte le composizioni, la spada della mente che attraversa tutti gli impedimenti. Ogni canto, ogni danza, ogni ruolo, tutto possiede la propria forza. La spada si trasforma e diventa la Grande, Rotonda Saggezza simile a uno Specchio, che possiede otto volti, tutti chiari e luminosi. Tuttavia questo trattato ha come titolo Sei Cerchi e una Goccia di Rugiada e uno di quei volti non è rappresentato. L'ottavo volto possiede le qualità di ognuno di questi sette stadi ma, nello spirito della Spada della Natura che ritorna alla mente unica e ad un *'unico filo'*, la sua forma rende manifesti questi stadi all'interno di un unico Specchio; per questo motivo esso non è incluso nella progressione sequenziale.

I Sei Cerchi e una Goccia di Rugiada che precedono, non sono altro che il compendio degli insegnamenti che ho ricevuto dal mio maestro. Questi principi, che ho compreso durante il mio ritiro al Tempio di Hatsuse Kannon, sono uno sviluppo dei mezzi abili che Kannon usa nel portare beneficio agli uomini; sono precetti che possono essere seguiti da tutti gli esseri senzienti. Per questo motivo ho dato ad essi anche il nome di *Sei Cerchi di Kannon*.

Zeami aveva messo al centro della propria riflessione la *praxis*, la formazione, l'evoluzione artistica e personale, quale garanzia della riuscita scenica dell'attore, ma con il passare degli anni egli divenne sempre più sensibile alle indicazioni che provenivano dalle Scuole Buddhiste del suo tempo, tanto da far coincidere le indicazioni

pedagogiche con la considerazione delle trasformazioni della coscienza necessarie per ottenere una completa risposta da parte dello spettatore. Con Zenchiku la coscienza diventa il *focus* principale dell'indagine sull'arte del teatro che, nei suoi testi, si esprime con strumenti simbolici, filosofici e religiosi, ma anche con riferimenti alla pratica della danza e del canto.

Il contributo di Zenchiku alla pratica artistica del teatro *No* sta nell'accento posto quasi esclusivamente sulla consapevolezza dell'attore nei confronti del processo creativo, una consapevolezza che gli permette di farsi 'veicolo' inducendolo, ad: *“andare oltre il livello della oggettiva concretezza fenomenica (...) trascendere le limitazioni imposte dall'intelletto dualisticamente limitante e limitato (...) riconoscere che egli non è la fonte della propria creatività.”*⁶⁹

Lo spazio sacro della rappresentazione.

Il palcoscenico del *No* è strutturato in modo tale da amplificare la visuale ed il suono: esso si allarga ai due lati del pubblico.

⁶⁹ Nearnann Mark J., *The vision of a creative artist*, Monumenta Nipponica, 1995, n° 50, pag. 284.

Non esiste scenografia, e lo sfondo è unico per tutti i tipi di rappresentazione.

Sono i movimenti, i gesti e le parole che raccontano del tempo del mito e dello spazio in cui il divino si manifesta, il fulcro dell'azione; perciò, il suo mutare e i cambiamenti di luogo vengono indicati semplicemente dalla posizione e dai movimenti degli attori.

Essi entrano ed escono da una tenda lungo l'*Ashi-Gakari*, o ponte corridoio, il che richiede una recita in tre dimensioni, dato che l'attore è visto sia di fronte che di lato.

La rappresentazione avviene ad un livello leggermente più alto rispetto alla testa degli spettatori, sotto un tetto molto più grande del palcoscenico stesso.



Figura 238. Teatro No, scena.
Modello Autodesk 3D Studio.

L'abile sovrapposizione di linee curve e la ricopertura delle travi del tetto amplificano visualmente tutto ciò che avviene sotto.

Nel dramma *No*, l'attore principale e il suo deuteragonista formano un'unità. L'attore principale è chiamato *shite*; l'esecutore, e il secondo attore *waki*, ossia spettatore, ospite. Lo *shite* personifica il centro dell'azione drammatica; il *waki* è il portavoce del pubblico sul palcoscenico, il tramite umano che induce *shite* a danzare.

La recitazione è fortemente stilizzata: i piedi dello *shite* non si alzano mai dal suolo, l'atteggiamento è di misurata solennità, che pone in risalto lo status divino del personaggio, in cui l'irrompere dei sentimenti viene sottolineato dal solo battere delle calzature del *waki* contro il pavimento, fortemente risonante, di legno. Il pavimento è costituito da cipresso giapponese, talmente levigato dall'uso, da mostrare i riflessi dell'attore.

Il *No* è un teatro interamente ligneo, in cipresso giapponese *hinoki*, costruito per la gran parte ad incastro. Si compone di un palco, *No butai*, di un ponte, *hashi gakari*, di una stanza di vestizione, detta dello specchio, *kagami No ma*.

Figura 239. Teatro *No* di Shizuoka (MOA).

Una prima constatazione evidente è che lo spazio scenico è aperto, privo di sipario, ma coperto di un tetto. Anche oggi, quando il *No* viene spesso ricostruito all'interno di un altro edificio, il tetto non viene rimosso; simbolicamente, esso indica la santità dello spazio sottostante, con espliciti richiami alla tipologia dei santuari scintoisti e al tetto di *sukiya*, l'eremo del Tè, e si estende oltre il margine del proscenio ad includere la platea.



Il palco, luogo dell'azione scenica, ha come elemento qualificante il dipinto di un vecchio pino nodoso, al quale, a volte, si mescolano i rami di un pruno in fiore e a fianco un ramo di bambù; ciò rappresenta la presenza dell'ordine cosmico nel teatro: ed è simbolo del continuo rinnovarsi della relazione tra uomo e natura, in quanto *Dharma*, 'Ordine Cosmico'.

L'abbagliante asimmetria dell'insieme 'palco - ponte - stanza' proviene anch'essa dalla necessità di concretizzare un modello dinamico.

Il luogo dell'umano, simbolizzato dal palco, è teatro d'eventi cosmogonici; attraversata la tenda, *age maku*, realizzata in damasco



ricamato in strisce verticali di cinque colori (da sinistra a destra: *porpora, bianco, rosso, giallo e verde*), che simboleggia i Buddha delle cinque direzioni, i punti cardinali e gli elementi, è l'entrata nel mondo, la nascita.

Figure: 240 e 241. *Hashi gakari, ponte.* Modello Autodesk 3D Studio.

Lo *shite*, dunque, varcato il velo della natura, entra nel mondo scenico, percorre il ponte, passando in sequenza: il '*pino che strappa i vestiti*', il '*pino del vento*' e il '*pino delle felicitazioni*', mostrando il profilo alla platea, drammatizzando e accentuando la progressione temporale della storia. Il percorso è la Via del Buddha che cammina verso gli uomini, lo spazio del presente sacro e all'interno di questo schema, *hashi gakari*, il ponte, è percorso, iniziazione, ma anche asse celeste, tramite fra cielo e terra, verticale, scala.

Poi *shite* giunge allo spazio scenico più importante: la stanza dello specchio, *kagami No ma*.



Figura 242. No butei, palco. Kansai. Teatro all'aperto.

Shite e *waki* svolgono qui una complessa coreografia che li porta a ruotare, l'uno in senso antiorario, terrestre, l'altro in senso orario, celeste, ogni volta che devono fronteggiarsi. E' un evento mutevole nel tempo e a tratti non identificabile.

Complessivamente dal *No* muove una forte istanza d'astrazione, di smaterializzazione degli eventi del sacro: il suo spazio metafisico è diviso in nove luoghi e tre regioni, che corrispondono ad eventi nello svolgimento del racconto, e che lo *shite* raggiunge nel corso dell'azione scenica, nel momento prestabilito. E' da notare come la divisione sia presente non solo nel palco, ma anche longitudinalmente lungo il ponte: l'unico spazio indifferenziato è quello, mitico, del *kagami No ma*.

Sotto il palco, l'*Ushirasu*, la striscia di ghiaia che contorna per circa un metro tutto l'edificio teatrale che simbolizza il fluire delle acque ed enfatizza, isolandolo, il luogo sacro e ci rimanda al senso dei cortili dei Templi, dei giardini di pietra, i luoghi in cui si svolgevano le prime Cerimonie religiose: così l'azione teatrale s'inscrive nello spazio sacro dei giardini, quale *Mandala* radice, per dichiarare il valore spirituale della rappresentazione.

6 – INFLUENZE ATTUALI.



*“Tornato alle radici, risalito alle origini,
il lavoro è stato inutile.
Lottare così è come essere ciechi e sordi.
Dentro la capanna, non vede né il mondo, né la capanna.
L’acqua è di per sé immensa, il fiore è di per sé rosso.”*

IX – Tornare alle radici, risalire alle origini. Dipinto di Shubun, XV sec.. Poema di Kou-an Shih-yuan, XII sec..

“Non c’è nessun cammino verso la liberazione, perché noi non siamo mai stati prigionieri. Non c’è bisogno di andare né di tornare da nessuna parte, e non c’è niente da fare. (...) dall’eternità si è stati il centro unico e il principio di tutto.” (Dogen Zenji).

6

INFLUENZE ATTUALI:

Il valore della qualità: l'architettura del conflitto.

Senza porta è la grande Via,
vi sono migliaia di strade per entrarvi.
Se oltrepassi questa porta senza porta
potrai camminare liberamente fra terra e cielo.
Mumon*

In un articolo intitolato *“La ricerca della qualità, dall'arte della manutenzione della motocicletta, al progetto della città”*, pubblicato sulla rivista d'Architettura *‘Serendicity’*, Laura Delli Noci si esprime circa Robert Pirsig, scrittore americano autore de *“Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta”*, che, nella sua opera costruisce un percorso speculativo di comprensione sul tema della Qualità, centrale anche nella progettazione.

Ella tenta, con Pirsig, *“di superare il dualismo soggetto - oggetto (ma si potrebbe dire: mente-natura, teoria-pratica, razionale-irrazionale, ragione-sentimento, ecc.) (...), che gli eventi storico - sociali della nostra epoca hanno messo in crisi, compromettendo il sistema razionale proprio del mondo occidentale.”* Tale *“(...)dicotomia diviene risolvibile all'interno di un discorso più ampio, grazie all'identificazione di un principio unificatore (...) appunto, la Qualità.”*¹.

¹Delli Noci Laura, La ricerca della qualità, dall'arte della manutenzione della motocicletta, al progetto della città, in *“Serendicity”*, Numero 1, agosto 2001.

E giunge ad affermare che *“La difficoltà a superare gli ostacoli, che si frappongono di continuo tra noi e il mondo circostante non è legata, come molti credono erroneamente, alla natura specifica dei fatti, ma al mezzo di cui l’individuo si serve, la razionalità, che non è più adeguato a tale scopo.”*²

Così si pongono sostanzialmente due interrogativi: *“cosa sia la Qualità e come si possa produrla.”*

*“(…) cercare di perseguire la Qualità può essere difficile come scalare una montagna, eppure, come per scalare una montagna s’intuisce che devono esserci un’infinità di modi per farlo.”*³

Non è sufficiente imparare ad osservare e acquisire consapevolezza, poiché *“(…) la Qualità è una caratteristica del pensiero e dell’espressione che viene individuata mediante un processo non intellettuale.”*

Come abbiamo visto fin ora, guardando al passato storico che ha informato le arti che dallo Zen si alimentano, la qualità è *“(…) il fine misterioso (...) che muove il lato creativo d’ogni individuo. E’ ciò che sostituisce l’ego con il ‘qui’ e l’ora’; (...) percepire la Qualità diventa tutt’altro che un fatto puramente soggettivo, è qualcosa che rende consapevoli del mondo circostante, è il punto d’incontro tra soggetto e oggetto, è, infine, ogni forma di percezione del reale.”*⁴

E’ una fase pre-intellettuale del pensiero che emerge direttamente nello Zazen, e che si manifesta grazie a forme rituali collegate a regole etico-morali, che insieme esprimono la visione e comprensione meditativa dell’essere umano.

Io credo che da questo derivi l’innegabile attenzione nei riguardi della qualità estetica dell’approccio all’attività artistica nella civiltà orientale:

² Ibidem.

³ Pirsig R., *Lo Zen e l’arte della manutenzione della motocicletta*, Edizioni Adelphi, Milano, 1981.

⁴ Delli Noci Laura, La ricerca della qualità, dall’arte della manutenzione della motocicletta, al progetto della città, op. cit.

“ (...) ci si accorge quasi d’istinto della sua presenza o meno.”

Anche se non vi sono regole rigide che possono assicurare la sua riproduzione, bisogna riportare ogni visione di tipo filosofico ad un uso conveniente per il superamento di problemi quotidiani concreti poiché, con Pirsing *“ lo Zen è in cima alla montagna, ma è soprattutto nel cuore della valle.”*

“Bisogna tener conto che si ha continuamente a che fare con dei codici e che, pertanto, è necessario saperli tradurre, interpretare. Ogni fenomeno può avere molte spiegazioni valide, ha un determinato grado di generalizzazione, ma non è vero in assoluto.”

E calcando sentieri che abbiamo già analizzato: *“Il metodo di approccio diviene esso stesso parte della realtà rappresentata.*

*Acquisiscono importanza le eccezioni, le differenze e, per contro, le possibili reti di somiglianze, le marginalità.”*⁵

A questo punto l’analisi della Delli Noci diviene ancora più interessante, in quanto affronta, attraverso esempi, il tema della qualità urbana, vista in quanto contenitore di problematiche in continua e rapida evoluzione, legate ad un’interpretazione del paesaggio urbano come sistema complesso, insieme di reti d’attività, di comunicazione, di relazioni percettive tra luogo e individuo.

“Risulta, però, sempre più evidente che (...), la qualità, anche nella sua specificità urbana, sfugge ad ogni tipo di definizione; anzi, sembra che più la si persegua, più si espliciti il suo carattere ‘sfuggente’.

*Dire di qualcosa che ha qualità coincide col dire che è meglio, dire di un luogo che possiede qualità urbana vuol dire che esso risulta ben vivibile, godibile per chi lo fruisce. Ma, come circoscrivere in modo oggettivo il concetto di vivibilità o di godibilità?”*⁶

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

E se è chiaro che, non si può giungere ad “un modo oggettivo” ci si può riferire ad esempi che ci “(...) rivelano la difficoltà di tradurre le esigenze della società contemporanea attraverso l’attività progettuale.”

Il primo caso analizzato riguarda alcuni spazi che caratterizzano la città contemporanea e che corrispondono, ai ‘non-luoghi’ di cui parla M. Augè:⁷ I centri commerciali, gli iper-mercati, i complessi polifunzionali dedicati alla cultura, ecc..

Dalla ricerca appare che la frequentazione di questi ‘contenitori di funzioni’ non sia legata esclusivamente alla soddisfazione delle esigenze più immediate per le quali essi sono stati creati: la gente non ci va solo per fare spese, assistere a spettacoli o vedere delle opere artistiche.

Consapevolmente o meno, le motivazioni principali sono pretestuose.

Vengono vissuti come esperienze autonome, come svago, poiché “(...) attraversarli procura un senso di benessere, attribuisce nuova identità agli individui per mezzo di un processo tranquillizzante d’omologazione, permette di ‘guardare negli occhi’ chi viene di fronte e di stabilire così nuove forme di socialità.

Gli aspetti che li caratterizzano possono essere: la presenza di musica e suoni accuratamente diffusi, di molte scale, rampe e ascensori, d’architetture colorate e appariscenti, di volumi imponenti, di dettagli in eccesso, luccichii, opulenza di testi, ecc.

Essi hanno un alto impatto psicologico e rappresentano la ricerca di nuovi codici di ‘familiarità ambientale’.”⁸

La reazione a tali spazi, da parte degli ‘addetti ai lavori’ è di tipo contraddittorio: da un lato si continua a produrne di nuovi, dall’altro si criticano negativamente per i processi psico-sociali che li connotano, quali: omologazione, e superficialità di cui sono ritenuti responsabili.

⁷ Augè M., *Non-luoghi: introduzione ad un’antropologia della modernità*, Edizioni Elèuthera, Milano, 1993.

⁸ Delli Noci Laura, *La ricerca della qualità, dall’arte della manutenzione della motocicletta, al progetto della città*, op. cit..

“E’ senz’altro difficile tradurre senza equivocare alcune esigenze specifiche della contemporaneità. I modelli da cui questo genere di spazi discendono sono frutto di una molteplicità d’influssi: economici, politici, culturali, che sono condizionanti anche per i progettisti che li ideano. E proprio, l’illusione di poter trascendere i fatti complessi che investono l’evoluzione sociale, o meglio, di poterli controllare da un’eventuale posizione privilegiata, (...) di poterne tener conto senza implicazioni per la propria individualità che provoca distanza tra ciò che si realizza e coloro che ne divengono utenti.”⁹.

Il secondo caso prende in esame le *bidonvilles*.¹⁰

“(...) quali prodotti di auto-costruzione realizzati con materiali provvisori, di fortuna, privi di ‘urbanizzazione’, cioè di connessione a quelle reti che definiscono, anche da un punto di vista burocratico, una sorta di legittimazione della maglia edificata (strade, elettricità, acqua, fognature, gas, collegamenti telefonici), abitati da gruppi emarginati, spesso in clandestinità. Sono visti dalla gente, ma anche da coloro che si occupano della gestione del territorio, come un male da sanare.”¹¹.

Nonostante questa carenza apparente di bene, in senso morale ed estetico, studi compiuti su questo tipo di comunità, hanno dimostrato la presenza di caratteri socialmente positivi come vitalità di relazioni, condivisione di valori morali e di linguaggi specifici, sentimenti di solidarietà tra individui che si riconoscono tra loro come appartenenti allo stesso gruppo, senso d’identificazione con il luogo, senso d’orgoglio per la propria condizione ‘*off-limits*’, stimolo al miglioramento individuale.

“Sembrerebbe che nell’opportunità d’intervenire concretamente nella costruzione e nella manipolazione del luogo in cui si vive risieda la chiave dei suddetti effetti.”¹²

⁹ Ibidem.

¹⁰ Gazzola A., Recupero urbano e recupero sociale. La réhabilitation in Francia in *Recuperare* n°32 / 1989; pag. 71-75.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

Tentativi più o meno paternalistici per recuperare questi quartieri, d'integrarli nella maglia urbana non hanno prodotto buon esito: hanno impoverito gli abitanti dell'apporto culturale cui loro stessi avevano creato, negando o denaturando quel diritto di decisione sull'ambiente che ne costituiva la base.

Qui, si tratta semplicemente di cogliere ciò che è sempre stato latente: “La privazione del diritto d'auto-costruzione costituisce una questione nodale nella definizione del ruolo dell'architettura: per la maggioranza di coloro che vivono in città detta privazione è una condizione di norma. Questo determina una riduzione dell'identità.

Il terzo caso pone in evidenza è il rapporto sottile che intercorre tra significato e qualità e segue lo studio compiuto da due sociologi francesi, S. Ostrowetsky e J. S. Bordreuil, su quanto da loro definito 'néo-style régional'; “(...) prende in esame la consuetudine diffusa in Francia in tempi relativamente recenti di costruire case unifamiliari che richiamano stilisticamente la tradizione regionale provenzale. Attraverso un'approfondita analisi semiologica, attuata anche per mezzo di indagini di tipo etnografico, hanno compreso che ciò che a prima vista poteva apparire come una scelta preminentemente estetica, più o meno discutibile, celava, in realtà, un complesso processo d'identificazione e integrazione sociale.¹³

La scelta della casa unifamiliare s'inscrive in un più ampio fenomeno sociale di rifiuto della condizione urbana, intesa sia in termini di spazio, che di tempo.

In termini di spazio, il tentativo è quello di fuggire dall'alienazione e dall'insalubrità della città, e si traduce nella scelta intellettuale, più o meno consapevole, di riavvicinamento alla natura e alla vita rurale.

In termini di tempo, invece, il rifiuto si rivolge contro il progresso, l'automatizzazione, l'artificio, e si manifesta nella preferenza di manufatti artigianali e di materiali naturali legati alla tradizione del luogo.

¹³ Ostrowetsky S., Bordreuil J. S., *Le Néo-Style regional*, Dunod, Paris, 1980.

“Ancora sul piano temporale, si evidenzia una ragione d’ulteriore insoddisfazione, che si traduce nel tentativo di ristabilire una continuità con il passato attraverso il recupero di dettagli architettonici come comignoli, camini, tetti spioventi, uso di colori e forme specifiche, ecc.

Il ricorso a elementi tipici di una tradizione regionale è dovuto probabilmente alla specificità della scala territoriale che riguarda un ambito non troppo esteso e una realtà non troppo lontana nel tempo; è una tradizione che non si è mai interrotta, e quindi, più autentica di uno stile ormai completamente desueto.”¹⁴.

Le abitazioni in stile neo-regionale sono, in un certo senso, degli ibridi nell’aspetto e nel contenuto: oltre a presentare forme non ortodosse rispetto alla tradizione, rivelano anche delle contraddizioni in quanto i riferimenti al passato selezionati come repertorio di segni ai quali si affiancano elementi prefabbricati per ottimizzare il processo costruttivo (sono prefabbricati anche i comignoli, o le tegole per i tetti, ecc.), elementi derivanti da scelte dettate dall’esigenza di confort, e quindi anche caratterizzati da un alto livello tecnologico (elettrodomestici, servizi realizzati con elementi industriali, illuminazione del giardino, ecc.), e infine scelte estetiche assolutamente soggettive (la piscina, finestre con luci ampie, decorazioni, ecc.).

“In sostanza, il néo-style régional è più che uno stile architettonico, determina un modo di vivere. L’individuo, attraverso le scelte che compie sulla propria casa, riesce ad esprimere se stesso, si costruisce un’identità, si riconosce, cioè, in essa, e nello stesso tempo, attraverso l’uso di un repertorio di segni che costituisce un codice convenzionale, stabilisce la sua posizione nella scala sociale e quindi la sua appartenenza ad un gruppo.”¹⁵.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

Alla luce di queste riflessioni, come perseguire qualità nel progettare?

Vale a dire, quanti progettisti sarebbero in grado, avendo compreso l'effetto sugli uomini dei supermercati, di smettere di progettarne?

E d'altra parte, ciò sarebbe fonte di un reale cambiamento sociale?

E' chiaro, a questo punto, dopo tutte le rivoluzioni che ci hanno preceduto, che se *rivoluzione* ci deve essere, ci deve trasformare dall'interno.

Come *porte senza porta*, attraversare e lasciarsi attraversare, accettando il fango su cui poggia la nostra inequivocabile miseria e soprattutto non smettere di guardare, non nascondere, non occultare, ascoltare investendo se stessi, il proprio corpo - interamente educarsi all'ascolto; e accettare di essere semplice tramite: di agire nel piccolo anche quando si agisce in grande; e forse, visto ciò, apparirà il mondo completamente Illuminato che si esprime nella vita dei Santi e che è parte costituente di proprio tutta la nostra società, unica qualità vera da perseguire.

“Tutto l'universo è un'unica perla brillante.”

Nessuno è escluso.

Alla fine, forse, un supermercato è più importante di un museo: la storia non è cosa da conservare, ma materiale da vivere: la gente è più profondamente trasformata dal supermercato che non dal più interessante dei musei, perché incide in una continuità rituale ottenuta dalla quotidianità di fruizione.

Pirsig, parlando della Qualità in generale, ha affermato che si tratta di un'entità indefinibile scientificamente, ma percepibile da chiunque.

Forse è il lavoro amorevole, mosso dalla speranza, ingenuo e senza cultura che si esprime nelle *bidonvilles* come fatto sociale, ed alle quali, paradossalmente, fa specchio il *neo-stile-regionale* medio borghese: entrambi mossi da una ricerca d'affermazione individuale e di gruppo che se “(...) *non si attiene all'imposizione di modifiche, né alla sclerotizzazione della vita degli individui, bensì al suo divenire, al suo evolversi fluidamente.*”¹⁶, dal punto di vista collettivo, non è però in grado di vedersi e di comprendere il reale processo che la muove, poiché, cercare di affermare se stessi o il proprio gruppo, non è diverso - in definitiva - dall'attraversare supermercati in cerca di

¹⁶ Delli Noci Laura, La ricerca della qualità, dall'arte della manutenzione della motocicletta, al progetto della città, op. cit..

complicità: si tratta pur sempre di assicurarsi, lasciando da parte ciò che non si vuole o si ha paura di vedere.

Ed anche se, forse sarebbe giusto che la pratica architettonica diventasse “*un’attività ‘discreta’, quasi una constatazione*”, è bene che intervenga “*(...) su queste trame producendo e potenziando i contesti-tramite, gli interfaccia comunicativi attraverso cui la percezione avviene.*”

E ciò significa anche saper suggerire percorsi d’approfondimento e di messa in dubbio, sempre necessari al fiorire della comprensione.

La creatività è uno dei rimedi possibili (...), intesa non in quanto casuale composizione, ma come intuizione, capacità di trovare i fatti rilevanti.¹⁷

E veramente, la comprensione dei fatti rilevanti riposa su una vita attiva del ‘*pensiero del corpo*’, attualizzato dall’individuale capacità di presenza e dall’aderenza al luogo, oltre che dalla comprensione interna dei codici in atto. Bisogna lavorare per la qualità, in ogni circostanza, ad ogni occasione, guardando cosa e quanto è possibile fare, e come – senza essere invasivi – si possa aprire alla comprensione e all’approfondimento: “*L’intelligenza che lavora per la Qualità si forma con molta pratica*” – anzi, è la pratica stessa, la forma della pratica, e mai o “*difficilmente è un talento*” a sé stante.

E ancora, mai dare alla qualità un valore monetario personale, la qualità è presente nella povertà come nella ricchezza; e non può essere fonte d’ulteriore guadagno.

Un esempio di questo “*lavorare per la qualità*” ci è fornito da Fudenji, Tempio Zen Soto in costruzione sito sull’Appennino parmense. Segue qui, un articolo di Matteo Barbieri laureato al Politecnico di Milano con una Tesi dal titolo: “*L’architettura del conflitto – una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen Fudenji,*”, che da un lato sintetizza elementi dell’architettura giapponese di cui abbiamo già parlato; e dall’altro mette bene in evidenza il senso vero di architettura Zen, che non può essere affatto confuso con le idee di ricco minimalismo che spesso colorano le riviste di architettura, e nemmeno con le formali ricerche *new age*, che anche se mosse da un principio vivo, spesso non hanno abbastanza coraggio per mettersi completamente in gioco.

Luogo e non luogo.¹⁸

¹⁷ Ibidem.

Realtà del conflitto e realtà del consenso in architettura.

Fudenji è attualmente costituito da una casa colonica sapientemente ristrutturata: mentre all'esterno possiamo scorgere solo qualche segno architettonicamente connotativo, all'interno prevalgono i caratteri formativi del posto: il *Dojo* – la sala dei monaci – ci fornisce da subito l'impressione di come il vivere e l'abitare manifestino segni profondamente differenti rispetto all'ordinarietà. Lo stesso si può dire della sala del *Dharma*, un altro elemento di spicco che caratterizza il luogo in maniera forte come realtà “*altra*”.

Fudenji si pone, in tutti i contesti di possibile incasellamento, come un'entità fuggevole. In ambito tipologico non si configura come edificio di civile abitazione, né come spazio esclusivamente sacro in senso stretto. Topologicamente, proprio per i motivi già visti, si fatica a concludere che si tratti di un vero e proprio *luogo* con specifici crismi che ne definiscono le caratteristiche; ma al contempo è impossibile affermare che si tratti di un *non-luogo*, privo cioè d'identità e corpo. (...)

Riprendiamo un'affermazione del Maestro Taiten Guareschi: “**la natura anomala di Fudenji sta nella sua non-contiguità allo spazio ordinario**”. Inizia qui a pararsi il primo sottile e tagliente concetto conflittuale, che, lungi dal creare speculazioni filosofiche, definisce chiaramente delle reali problematiche di progetto: come inquadrare la realtà Fudenji nel nostro contesto? Ovvero, come conciliare un apparato tecnico-legislativo che classifica le strutture architettoniche e norma tutti i processi edilizi, con ciò che mantiene per definizione tensioni conflittuali non inquadrabili?

Il sociologo francese Augustin Berque¹⁹ fornisce interessanti spunti sui legami spazio-società. Egli definisce tre postulati che denotano lo spazio in senso analogico (continuo, univocamente direzionato, non discreto):

- *In tutte le società esistono determinate relazioni d'omologia tra i loro diversi aspetti, relazioni che fondano l'identità di questa società.*

Una società produce lo spazio che le è più adatto, e questo spazio è condizione dell'esistenza in quanto tale.

- *L'organizzazione dello spazio riposa su meccanismi analogici.*

Il concetto a noi più caro è proprio questa modalità analogica, questa sorta di griglia che sembra fraporsi continuamente tra noi e l'esterno e che fonda oggi il nostro modo di conoscere o meglio, con Guénon: “*Il fatto di sostituire la teoria della conoscenza alla conoscenza stessa è forse la più bella confessione di*

¹⁸ Barbieri Matteo, Luogo e non luogo, ZEN NOTIZIARIO, a cura dell'Associazione Italiana Zen Soto - Shobozan Fudenji, VOL. 8, N. 4, Fidenza, INVERNO 2001.

¹⁹ Berque A., *Le sauvage et l'artifice. Le Japonais devant la nature*, Gallimard, Paris 1986.

*impotenza della filosofia moderna*²⁰. Va notato, infatti, che lo spazio preesiste rispetto ai fatti sociali, ovvero la nostra conoscenza del reale è una “convenzione antropocentrica”. E proprio di convenzioni stiamo parlando ovvero della maniera per venire a patti. (...)

Analizziamo ora la struttura. Per definire l’assetto planimetrico della struttura che prevede la costruzione di sette edifici giustapposti, applichiamo il modello dettato dalla tradizione, ovvero il simbolo di un uomo seduto che definisce, con ogni parte del corpo, un luogo ben preciso. Già in questo primo ambito è possibile fare i conti con logiche progettuali che normalmente non informano l’architettura moderna, ma che hanno assunto in passato altissimi valori. La realtà del segno e del simbolo fa sì, attraverso un rigido meccanismo rituale, che si possa manifestare il senso più profondo dell’abitare, senza necessariamente occuparsi di definire funzionalismi di sorta.

Immaginiamo un punto di partenza che definiamo *realtà del consenso*, che ci consente di rapportarci ordinariamente tra noi. Ad esempio, se pronuncio “*sedia*”, tutti quanti richiamano una propria definizione del termine che è stata appresa in maniera molto complessa durante la nostra esperienza di vita; nessuno dubita che si possa intendere altro, anche se ognuno ha la propria sedia mentale, costituita da determinati aspetti: una seduta, delle gambe, uno schienale, etc. E’ una realtà che ci consente di relazionarci in modo classico e definisce dei legami di causa ed effetto lineari. **Per contro, esiste una realtà del conflitto, problematica, che ha ispirato molte avanguardie. Oggi la realtà del conflitto in architettura è esemplificata da un modo di decostruire la forma. Un primo tentativo è quello di rompere la scatola architettonica e un secondo si avvicina di più alla modalità scultorea.**

Si cerca di originare un conflitto in termini formali, conseguente al fatto che la realtà è stata problematizzata.

Immaginiamo che il conflitto possa essere così materializzato: nessuno di noi pensa ad una sedia come ad un getto d’aria che tiene sollevati dal suolo. Questo è un modo di problematizzare la realtà: quando, da designer, progetto una sedia, normalmente definisco i punti salienti dell’oggetto che studio e tento qualche piccola evoluzione normalmente non rivoluzionaria. In questo modo, non problematizzo la realtà, compio un atto creativo limitato. **A Fudenji si vuole problematizzare la realtà per creare delle tensioni vitali non-formali ma sostanziali;** gli aspetti che andiamo a solleticare sono differenti.

Ad esempio, all’ingresso del *Dojo* esiste una trave poggiata per terra che definisce una soglia. Il fatto in sé non è per nulla funzionale: occorre scavalcare un ostacolo, e questo atto non è utile all’entrare in una stanza. E’ un modo di problematizzare la realtà affinché si possano originare delle modalità introduttive a un ambiente, per farci fare i conti con i nostri limiti ... in alcune case giapponesi si entra addirittura carponi!

²⁰ Guénon R., *La metafisica orientale*, Ed. All’insegna del Veltro, Parma 1986.

Proseguiamo nel definire la realtà del conflitto in termini non-formali: una delle attività che si svolgono all'interno del *Dojo*, lo *Zazen*, è per definizione non utile e non strumentalizzato ad alcun fine precostituito. Si manifesta cioè un sovvertimento dei parametri e dei legami di causa ed effetto lineari che divengono invece circolari; in questo caso specifico procediamo all'abbattimento di quell'eventualità che prevede di raggiungere il maggior o miglior risultato con il minimo sforzo. La tensione di natura “*economica*” non è il presupposto che muove l'architettura di Fudenji, perchè non origina tensioni vitali. (...)

Il modo, apparentemente casuale, di disporre le pietre per formare un sentiero nel giardino del tè, è stato vagliato e sottoposto a molte analisi perchè il *ma* – che significa spazio/tempo, ritmo, respiro – è una caratteristica fondante in architettura. Dispongo le pietre in quel modo per poterci camminare, le dispongo ad una certa distanza per dare il ritmo a chi le percorre, faccio attenzione anche al ritmo respiratorio di chi le percorre, raffinando progressivamente le sfumature progettuali. (...)

Il *tokonoma* (che simbolicamente rappresenta un altare rituale che consentiva di portare onori alla memoria d'antenati o di riverire una calligrafia o un dipinto che caratterizzava l'animo dei fruitori dell'abitazione) comprende anche una colonna senza apparenti scopi statici, che non deve sostenere nulla. Nella nostra cultura non ci sogneremmo mai di costruire un pilastro che non sia portante, non sarebbe economico; nella cultura giapponese il *toko bashira* ha invece la valenza di ricostruire una sorta di microcosmo dotato della capacità di metterci in discussione. (...)

Il *genkan* o ingresso formale, è un elemento che definisce la commistione continua e costante degli spazi e dei rapporti interpersonali. (...)

Di fatto, in questo spazio ci si scalza e quindi non è uno spazio esterno, ma nello stesso tempo non è interno, vi si può ricevere qualcuno che non deve avere accesso alla casa... si mettono quindi in discussione le modalità classiche d'accesso all'abitazione. Non è l'unico spazio di questo tipo: l'*engawa* (veranda) è un elemento che accorperà maggiormente queste caratteristiche. (...)

Alla luce di queste prime considerazioni, anche il concetto di *comfort* subisce qualche alterazione. Pare che la matrice del termine *comfort* derivi dal francese antico e stia ad indicare *ciò che dà forza*, che predispone ad una modalità attiva, energetica e vitale, mentre oggi la tendenza, non solo in architettura, sembra considerare il *comfort* come qualcosa che sgravi di responsabilità in senso psicologico, e che iper-protegga in senso fisico.

Nella progettazione di Fudenji, quindi, abbiamo escluso il carattere di *comfort*, inteso nel senso di ‘*non problematico*’: in termini di *comfort* termico, infatti, troviamo ambienti che non rispondono alle comuni esigenze. La temperatura ottimale non si aggira necessariamente intorno ai 20-21°, i residenti del monastero lo sperimentano quotidianamente. Pur non volendo far bandiera di

concetti anomali, ricordiamo che storicamente il riscaldamento delle case non è sempre stato un problema pressante: un giapponese oggi vive, all'interno della sua abitazione tradizionale, abbigliato come all'esterno, non necessita di riscaldamento. Spazio e comfort non sono riferimenti fissi, ma vengono concepiti così come appaiono nei momenti in cui se ne fa esperienza, sono multi-dimensionali.

(...) Un altro esempio ci deriva dalle metropoli giapponesi. Nei vecchi quartieri di Tokyo gli ordini dei numeri civici non sono così tipici come i nostri.

Noi numeriamo le vie in modo statico e progressivo, quindi quando ci rechiamo in un luogo abbiamo dei riferimenti stabili. Negli Stati Uniti hanno addirittura introdotto il concetto di numerazione dell'isolato (*block*): bastano numeri e punti cardinali per raggiungere la meta. A Tokyo i numeri sono stati assegnati in maniera temporale, cronologica. I numeri degli isolati e della particella sono apparentemente casuali: quindi si produce la necessità di chiedere a qualcuno di accompagnarci. Forse sta anche a significare che nella cultura giapponese arrivare non è poi così importante.

Si ipotizza, cioè, che la nostra sia una cultura della piazza, con punti di riferimento stabili, mentre quella che ha informato l'architettura giapponese sia più che altro una cultura del cammino, che vede nella sua progressione costante e continua l'importanza dell'essere e del vivere. Il *ma* è quindi uno spazio-tempo dilatato, un ritmo, un respiro che l'architettura assume: ambienti assolutamente minimali hanno un grande respiro e contraddistinguono spazi silenziosi. Fabrizio Fucello ha formulato questa definizione: *il ma è la combinazione di un vuoto con uno sfasamento che arricchisce semanticamente la composizione.*²¹

Siamo abituati a pensare il costruito come un pieno, qualcosa di tangibile: il ma dà la percezione del ritmo, della pulsione vitale che l'architettura deve incarnare. L'architettura, per definizione, deve creare un ma, nella forma fisica. Gli spazi non sono necessariamente simmetrici, ma giustapposti. Il monastero è costituito da sette edifici che si rafforzano vicendevolmente, e formano una corte: è possibile rintracciare qualche simmetria ma in maniera non stabile. Per esempio i *tatami*, usati in molti ambienti, definiscono un modulo, ma anche un ritmo molto preciso. Quest'architettura si propone in modo centrifugo: partiamo dal posizionare all'interno i *tatami* e arriviamo all'esterno, plasmiamo la vita a partire da uno spazio di due metri quadri, spazio sul quale si dorme, si mangia, si medita, si studia, s'intrattengono ospiti... parliamo di spazi flessibili che non definiscono funzioni specifiche, ma che danno la possibilità ad un individuo, con piccoli accorgimenti, di trascorrere un'intera esistenza al limite costante del pubblico e del privato. Scopriamo che in uno spazio ristretto possiamo ottenere una grande intimità, possiamo stare con noi stessi a dieci centimetri dal nostro compagno, proprio perchè le percezioni sono alterate, perchè esiste un *ma*, un respiro anomalo, nell'architettura e nelle forme che fa sì che questo accada. Esiste una specifica branca disciplinare, la *prossemica*, che si occupa di distanze interpersonali, ed analizza il loro variare al variare della cultura di riferimento. Gli

²¹ Fucello F., *Spazio e architettura in Giappone*, Ed. Cadmo, Firenze 1996.

orientali hanno un *ma* – una distanza che accettano nei confronti dell’altro – molto più piccola rispetto alla nostra. Noi sentiamo invasa la nostra privacy già ad un metro di distanza. Le popolazioni arabe possono stare in ambienti sovraffollati senza battere ciglio, i loro rapporti ritmici e respiratori sono d’altra natura.

Lo stile di vita che deriva dal mutare delle distanze interpersonali e dalla vita passata sulle materassine *tatami*, sembra che abbia contribuito a modificare addirittura la corporatura degli individui, conformando strutture tipiche di un individuo stabile: uno svuotamento nella parte alta del torace, a favore di un riempimento nella parte bassa dell’addome, centro vitale molto importante. La corporatura media occidentale è invece opposta: torace possente e centro di gravità debole. Ricordiamo infatti che la struttura del *tatami* ha valore altamente educativo sul corpo: resiste bene ai carichi distribuiti – come quello che esercita una persona sdraiata – ma meno bene ai carichi concentrati del piede umano, costringe ad assestamenti e riequilibri continui...

Queste varianti posturali influenzano la definizione dello spazio stesso. Se, per esempio, consideriamo che due persone incrociandosi in un corridoio si salutano fermandosi un istante e inchinandosi l’uno all’altro, spazi che normalmente giudichiamo inutili ed ai quali applichiamo criteri convenzionali – corridoi, disimpegni – vanno completamente riconsiderati, perchè non sono più antropo-centrici (funzione dell’individuo).

Dal *ma* si passa allo *en*, che mutuato dalla tradizione Zen, diventa lo spazio mediatore. *En* può assumere diversi significati che spaziano da: mediatore, legame causa-effetto, confine, od ancora elemento che assume il significato delle parti che rappresenta.

La famosa *engawa* (veranda) che circonda la casa, media interno ed esterno, pubblico e privato: definisce un confine del tutto labile ed anonimo. Quando le *engawa* arrivano a una stretta prossimità, soprattutto nelle grandi metropoli, può darsi che una persona uscendo sul proprio terrazzo si trovi di fronte il vicino di casa. Veranda è terra di nessuno: la persona esce, ma è ancora scalza, è nella propria casa ma è anche a casa dell’altro, perchè i due condividono lo stesso spazio intermedio. Lo stesso rapporto viene definito nei confronti della natura: il modo di mediare natura e cultura viene proposto con degli accorgimenti formali, quali l’utilizzo di particolari materiali, la scelta di piccoli o grandi spazi di filtraggio, le tecniche di “*presa in prestito del paesaggio*” *Ma* e *en* quindi riassumono tutti i canoni fin qui analizzati: sono l’espressione di uno spazio in quattro dimensioni, dove la quarta è rappresentata dal tempo.

(...)La sacralità del luogo è sottolineata attraverso un espediente formale: dal portale d’ingresso (*san mon* – accesso alla montagna sacra) accediamo in maniera progressiva e costante verso la Sala del *Dharma*: i livelli sono differenti, viene rimarcato ulteriormente il percorso che va dall’esterno all’interno, verso il nucleo sacro della costruzione, verso un ipotetico luogo oscuro. Tale progressione e tale pendenza sono volute.

Esistono delle iso-sacre – linee a sacralità costante – che percorrono in maniera orizzontale tutto l’ambiente. Più ci avviciniamo al luogo sacro e più abbiamo la possibilità di individuare un ipotetico mistero, qualcosa *altro da me*. **L’intenzione è di mantenere costantemente attiva la realtà che problematizza, la realtà del conflitto.**



Figure 243 e 244. Fudenji, progetto in costruzione.

Ecco rinascere, grazie alla pratica religiosa, “ (...) *la presenza piena di un luogo, ove (...) si manifesta il punto nel quale il divino attraversa la dimora dell’uomo.*”²².

“*Il vuoto è la forma, la forma è il vuoto*”: l’intera storia del pensiero, e tutto il dibattersi tra rappresentazione ed idea; tra bello, necessario ed utile; è spazzato via.

Come nell’accezione di Shopenhauer “ (...) *lo scopo dell’architettura è quello di spogliare d’ogni falsa apparenza le modalità del proprio agire.*” Poiché “ (...) *è stato un errore fondamentale quello di attribuire la necessità all’esse e la libertà all’operari. Viceversa solo nell’esse sta la libertà, ma da questo e dai motivi di questo, segue necessariamente l’operari: e da ciò che facciamo conosciamo ciò che siamo.*”²³.

Così nel caso specifico analizzato, che emerge come risposta ad una pratica, si manifesta fortemente il valore dell’architettura in quanto argine spirituale e l’abitare in quanto espressione conoscitiva propria all’uomo.

²²Dal Co Francesco, *Abitare nel Moderno*, Biblioteca di cultura moderna, Laterza, Roma, 1982.

²³ Ibidem, pag.121.

Il senso del limite in quanto soglia, da attraversare coscientemente, che corporalmente modifica la percezione dello spazio e con questo prepara ad un'attenzione che si pone al di là del fatto meramente coscienziale e risponde con il suo *operari all'esse*, apre a quello spazio del *pensiero del corpo* che educa ad una fisicità dell'architettura che andrebbe riconosciuta ed attraversata passo a passo.

Allo stesso modo, nessun corso o master sui giardini zen o sul come posizionare pietre può sostituirsi a quella pratica che ne è l'essenza.

Il giardino è “(...) *il punto nel quale il divino attraversa la dimora dell'uomo*”, questa è una ragione valida per l'architettura, ma non è una forma; o anche è la forma di una pratica.

E' forma in quanto vuoto; e solo in quanto vuoto è forma.

E' da questa prospettiva, dalla percezione viva di ciò che, *come in una rete di somiglianze*, cercherò di vedere in che modo il secolo passato ha guardato il segreto dei giardini; con molto rispetto ed umiltà, a volte cogliendone ragioni profonde, a volte attraversando queste ragioni a partire dalla propria posizione ed, in definitiva, offrendo la propria vita.

a) Percorsi da occidente: affinità e simpatie.

Kastura, archetipo del moderno: Taut, Gropius, Wright e Schindler, fino a Frank O. Gehry.

Quando ho avuto la grande fortuna di essere invitato per una visita di lunga durata in Giappone, nel 1959, mi sono trovato a confronto con un'esperienza nuova: ho potuto vedere nell'architettura giapponese, da un lato, i risultati di un tentativo straordinariamente logico di creare un modello culturale molto omogeneo; e dall'altro, un'architettura variegata e ricca nei suoi elementi, che rimane inconfutabile.

L'architettura tradizionale include principi ed ideali generali della società giapponese in modo tanto perfetto che, anche oggi, alla nostra epoca, il suo impatto è forte, e la sua influenza culturale onnipresente.”

Walter Gropius²⁴

Lo studio dell'arte e della cultura giapponese si sviluppa in Europa e negli Stati Uniti, già dalla fine del XIX secolo, grazie alle Mostre Universali di Londra, Parigi e Chicago ed anche al lavoro dei musei che subito acquistarono collezioni, e promossero l'allestimento di mostre temporanee che diffusero gli ideali della cultura giapponese.

Dapprima l'interesse dell'occidente si rivolse soltanto agli aspetti più pesantemente decorativi e manieristi che fecero nascere la passione per il *Japanisme*. Solo più tardi, si cominciarono ad apprezzare altri aspetti relativi al valore moderno di quella cultura.

Circa l'architettura, il primo a soggiornare in Giappone lungamente fu **Bruno Taut**: nel maggio del 1933 vi giunse, esule dall'Europa, per passarvi più di tre anni: li trascorse in gran parte ad approfondire la conoscenza dei temi principali dell'architettura giapponese, della quale divenne estimatore e divulgatore.

²⁴ Gropius Walter, prefazione a Engel Heinrich, *The Japanese House—a tradition for contemporary Architecture*, Tuttle, Rutland & Tokyo, 1973, pag. 17 e 18.

Il giorno del suo 53° compleanno fu invitato a visitare la Villa imperiale di Katsura e scrisse: “*Un’architettura pura e spoglia. Commovente come l’innocenza di un bambino. (...) l’impressione è di una ricchezza travolgente... Senza dubbio, il più bel compleanno di tutti. (...) Come una nuova Alpine Architectur...*”²⁵.

Risulta subito chiara l’emozione del vedere realizzati i principi che avevano mosso gli scritti utopici dell’Alpine Architectur, come ad esempio, il senso della trasparenza tra esterno ed interno con le nuove forme ed i nuovi tipi di relazione che genera; o anche l’ispirazione che si può trovare nel linguaggio dell’architettura popolare in senso autentico e non folkloristico od estetizzante.

Taut vide in Katsura una sintesi di vera comunione tra architettura *Shoin*, colta ed aristocratica; ed architettura *Sukiya*, popolare testimonianza di un’idea di necessità che crea valore e offre significato. E ciò si presentò come la risposta al tentativo, proprio del pensiero di Taut, di riqualificare l’architettura in quanto “*arte di edificare o del costruire*”.

Già negli scritti precedenti al suo viaggio in Giappone, si esprime la direzione della sua ricerca: “*Noi vogliamo anzitutto sperimentare e poi scoprire che cosa è veramente utile ...*”, è il senso del nuovo, del moderno, percepito in quanto ricerca, in quanto vera vita: egli stesso cita Karl Friedrich Schinkel:

“*L’arte è nulla se non è nuova.*”

In ogni campo c’è vera vita solo quando si crea qualcosa di nuovo. Quando, invece, ci si sente sicuri, la situazione deve indurre a sospettare. Poiché si ‘sa’ qualcosa con certezza si fa uso di ciò che già esiste, si torna ad applicarlo. Siamo ormai ad uno stadio di semivita. Quando invece prevale l’incertezza, ma si coglie lo stimolo, s’intuisce l’esistenza di una realtà fondamentale filata dalla bellezza, da esporre, ossia dove c’è ricerca, là c’è vera vita. Ciò spiega l’atteggiamento timoroso, scrupoloso dei grandi geni della terra.”²⁶.

²⁵ Dohi Yoshio, citato in Gropius Walter, *Katsura: Tradition and creation in Japanese Architecture*, New Haven, Yale University press, 1960.

²⁶ Taut Bruno, *Costruire, la nuova edilizia abitativa*, Zanichelli Editore, Bologna, 1983, pag.50-55.

Il senso del nuovo qui descritto, appare non diverso dall'attitudine alla ricerca proposta in quanto pratica quotidiana di vita in un Monastero Zen: *'vera vita'* può essere considerata la vita illuminata di chi ha fatto dell'attenzione concentrata la costante attitudine alla ricerca in ogni azione della propria giornata, e ha trasferito nella propria vita l'idea del moderno considerato come **“ciò che trasforma la crisi in valore”**; vale a dire, ha dato risposta, con la propria vita al come trasformare un'azione da *“uno stadio di semivita”*, in una azione in cui *“c'è vera vita”*, in un'azione nuova e moderna.

E forse, ciò chiarisce un po' l'interesse di Taut nei confronti dello Zen, infatti nei tre anni passati in Giappone visse in prossimità di un Tempio cercando di comprenderne le qualità.

L'unico suo progetto realizzato in Giappone, la casa Hyuga ad Atami sull'Oceano Pacifico: *“(...) era una combinazione tra stile giapponese ed occidentale. Per Taut rappresentava un tentativo di re-interpretazione dello spirito dell'architettura tradizionale giapponese, in un a concezione nuova. Si era sforzato di afferrare lo spirito Zen, tanto fondamentale nella cultura giapponese, e la sensibilità verso questa tradizione culturale. Era una vera lezione che dimostrava che anche un europeo poteva vedere la bellezza e i vantaggi dell'architettura tradizionale.”*²⁷.

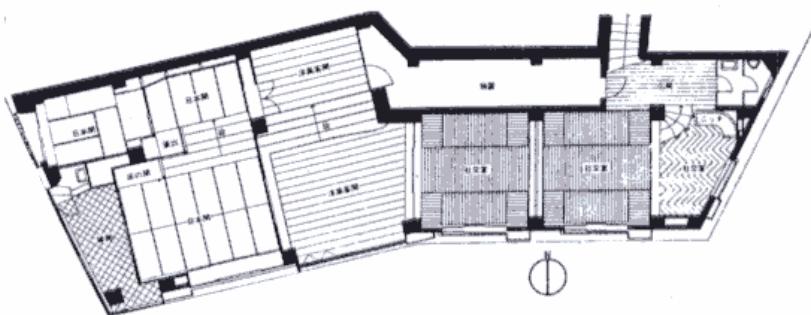


Figura 245. Pianta, Casa Hyuga.

La sua attività principale in Giappone, però, fu quella di designer industriale, in due anni di lavoro intervenne su

seicento progetti: *“Nessuno, (...) a quell'epoca conosceva tanto bene quanto Taut le tradizioni del lavoro manuale a Kyoto, la lavorazione del bambù, della lacca, dei mobili, della ferramenta giapponese! (...). Nei suoi oggetti l'elemento decorativo principale era propriamente la natura dei materiali.”*²⁸.

²⁷ Chang Chin-yu, Japanese spatial conception-9, in *The Japanese Architect*, gennaio 1985, n°333, pag. 58.

²⁸ Japonisme et Architecture: Les Théories allemandes, sul sito: perso.wandoo.fr / laurent.buchard / Japonism / THEORIE. htm

Aveva studiato in ottime officine, a Kyoto, Osaka e Tokyo, e quando fu pubblicato il suo libro “Japanische Kunst”, in cui spiegava, alla luce del modernismo, la pittura, scultura e l’artigianato d’arte, fu riconosciuto come grande esperto anche dagli stessi giapponesi.

La sua comprensione del Giappone non era meramente esteriore, era penetrata nei processi di lavorazione e nel motivo stesso del dettaglio che riportava in luce lo spirito proprio del materiale; e certo questo è ciò che comprese dalla cultura Zen: il carattere contemplativo dell’azione artistica, non soggettivo, perché rimanda al materiale stesso; vale a dire, pone in primo piano l’oggetto, non il soggetto.

Il merito più grande a lui riconosciuto è quello di aver portato la villa di Katsura, con i suoi scritti, all’attenzione dell’architettura contemporanea, giapponese ed internazionale, e d’averla resa depositaria di alcune tra le più interessanti argomentazioni che legano lo sviluppo del Movimento Moderno alla cultura e alla tradizione giapponesi. Bruno Taut descrive così il giardino della villa:



Figura 246. Shokin-tei, giardino e tokonoma.

“A proposito dell’intorno del Padiglione del Tè Shokin-tei (...) ci sono pietre ruvide, c’è qualche cosa come un deserto sul mare, e una piccola punta di terra di pietre tonde con una lanterna anch’essa di pietra dalla cui sommità parla la solitudine. Più lontano, il carattere dei sentieri consiste di grosse pietre ancora più rotonde che si spinge fino al ponticello che conduce al Padiglione del Tè (...). Io ripartivo sul cammino ancora una volta, fin dove l’idillio si trasforma in serietà, e guardavo lo stagno, con la Villa a destra e il Padiglione a sinistra.”

Il signor Ueno disse: - Qui siamo effettivamente in un luogo decisivo. Ci siamo seduti sulla parte lignea della veranda di questa stanza. Vedevamo, illuminate dal sole, le cascate d'acqua che brillavano, di cui il rumore era ancora percepibile. Davo un colpo d'occhio nella stanza, guardavo a lungo il Tokonoma di fronte, che qui, all'opposto che ovunque altrove, era decorato di quadrati blu e bianchi. Quello che altrove sarebbe stato di cattivo gusto, aveva qui un significato determinante. I miei amici giapponesi mi assicurarono che lo si poteva ritenere, in un certo qual modo, il riflesso della cascata, ancora percepibile.

Questo padiglione del Tè non aveva nulla dello stile severo della Villa. Tutto era mistico, il tetto di paglia, i pali non squadriati, le pietre, ... E, tuttavia, tutto era di una tale unità che ogni pensiero d'imitazione di questo stile deve sembrare ridicolo, semplicemente perché nessun uomo porta ancora oggi, in se stesso la condizione spirituale dell'autore di quest'opera."²⁹.

Così, Kobori Enshu, di cui abbiamo già parlato, in parte tradendo il rigore vivo della tradizione, ha permesso che quella stessa tradizione venisse colta, e tradotta, almeno di lontano, dagli architetti moderni.

Proprio in uno stile del tutto differente, trovò rappresentati gli stessi principi che davano significato all'architettura Alpina: la divisione tra interno ed esterno evanescente; il giardino, parte integrante dell'architettura e la partizione flessibile degli ambienti coperti grazie allo scorrere delle pareti a pannelli.

Tutta la concezione spaziale imperniata sulla commistione tra architettura e natura, come libero confluire di spazi, in cui le griglie di partizione dei pannelli verticali e dei *tatami* orizzontali riflettono il paesaggio costruisce una partitura astratta che riporta la simpatia e la relazione profonda tra pittura e idea del giardino.

Tornano alla memoria le disciplinate composizioni concettuali di Mondrian e, per contrasto, l'immersione nella natura di Monet, in cui il riversarsi dell'esterno all'interno e viceversa, diviene motivo, in quanto pratica, di creazione di un '*paesaggio dello spirito*', che porterà all'astratto e all'informale in pittura.

²⁹ Dohi Yoshio, citato in Gropius Walter, *Katsura: Tradition and creation in Japanese Architecture*, op. cit., pag. 122.

La tensione genera il movimento, ed è proprio questa vitalità, questa “*vita vera*” che sarà così apprezzata dai maestri del Movimento Moderno, che vedrà in Katsura il luogo in cui razionale ed organico - non più visti come termini di un inconciliabile contrasto - costituiscono la qualità e il senso del prodotto architettonico.

Così, se accanto alle griglie ortogonali di *tatami*, ai *soji* di carta di riso o alle porte scorrevoli con decorazioni cromatiche a scacchi, non corrispondessero le forme organiche e le rotondità di pietre ‘*scolpite*’ dal fluire dell’acqua, né l’una né l’altra avrebbero senso.

In verità, Katsura nasce, già come caso inclassificabile all’interno della propria epoca; per spiegarlo è sufficiente il confronto con il Palazzo Imperiale di Nikko, quasi coevo – definito da Taut come il ‘*contraffatto stile Shogun*’, contrapponendolo ‘*all’autentico stile Imperiale*’ di Katsura - in cui la sovrabbondanza decorativa, l’insistere su motivi desunti dalla vicina architettura cinese mettono ulteriormente in risalto, per contrasto, le scelte formali essenziali della villa.



Figura 247. Katsura, facciata.

Inoltre, la disposizione planimetrica in base all’esposizione alla luce solare, caratteristica della cultura occidentale, a Katsura è sostituita da un’esposizione che tiene conto dei percorsi della luna esprimendo ancora una volta, per un’occidentale che guarda, l’espressività di una razionalità ‘*altra*’, opposta ed altrettanto significativa.

Esemplificativa in tal senso è la piattaforma che rappresenta la punta del complesso, sbalzata sul lago proprio per permettere la visione dei raggi lunari ivi riflessi durante il periodo autunnale.



Figura 248. *Engawa, Giardini di Katsura.*

“Se si considera Katsura come un tutto - scrive in quegli anni Taut – (...) si rimane colpiti dalla straordinaria armonizzazione e integrazione di tutte le sue parti. È chiaro che tanto le parti quanto il tutto sono stati impostati in modo da soddisfare a specifici intenti, e precisamente:

A - essere idonea a trascorrervi un genere di vita non molto lontano dalla normale vita quotidiana;

B - avere uno stile d’altissimo livello;

C - essere chiaramente informata di spirito filosofico.

Bisogna riconoscere che queste tre intenzioni sono state stupendamente tessute insieme e unificate in una sorta di ‘divina veste’. E l’atmosfera che vi si respira è di un arcano senso di totalità.”³⁰

Per tutto questo, la rilettura di Katsura compiuta da Bruno Taut, in sintonia con le correnti funzionaliste del moderno, doveva non solo scuotere gli animi del nascente movimento modernista giapponese, che raccolse prontamente l’appello occidentale, ma anche veicolare la conoscenza dell’architettura del Giappone all’estero.

Così, tradizione e creazione, esterno ed interno, popolare ed aristocratico, qualità e necessità, divengono i poli di una dialettica concettuale che s’incarna negli spazi di Katsura e che diviene esempio ed archetipo su cui continuare a riflettere.

³⁰ La villa Imperiale di Katsura: archetipo del moderno, in *Area*, n° 49, marzo/aprile, 2000.

Nel 1960, un testo intitolato “*Katsura, Tradition and Creation in Japanese Architecture*” combina la voce dell’occidente, di **Walter Gropius** che ne scrive la prefazione, a quella dell’oriente di **Kenzo Tange** che ne compila il testo.

Figura 249. Giardini di Katsura, percorso sommerso.



“Per quel che mi riguarda, ho avuto la sorpresa di scoprire quanto certe attitudini e modi d’affrontare le cose in Giappone, fossero vicini a certe convinzioni di base sostenute dal Bauhaus, la scuola che avevo fondato in Germania nel 1919.

Nella casa giapponese, i legami spirituali tra l’uomo e la sua dimora sono stati resi percepibili grazie ad una tecnica umanizzata, collegata ai bisogni naturali ed emotivi dell’uomo (...) Le esigenze, spirituali e pratiche, della vita sono state coordinate in modo artistico; e ciò rappresenta uno dei contributi più preziosi ad una filosofia universale dell’architettura.”³¹.

Con queste parole Walter Gropius sottolinea l’azione universale che emerge dalla comprensione dell’architettura giapponese; poichè questo carattere, non è solo particolarità o caratteristica di un popolo, è piuttosto l’applicazione di una sensibilità che si origina come risposta ad una pratica e che ha reso all’*operari* la coscienza dell’*esse*; è la comprensione sintetica del sanarsi della dicotomia più generale di vuoto e forma.

³¹ Gropius Walter, *Katsura: Tradition and creation in Japanese Architecture*, op. cit., pag. 17.

“nessuna simmetria (...) nessun asse prospettico diritto; ma invece, effetti a sorpresa, cambiando sottilmente direzione, stimolazione, nell’incontrare gli edifici: enfasi a scala umana, da ogni parte, combinata con apertura e flessibilità di piano. Queste sono virtù senza età che si possono utilizzare anche oggi, con i nuovi mezzi tecnici, anche meglio che negli anni dell’artigianato.”³²

Di fatto, unire l’arte e la tecnica; la pittura, la scultura e l’architettura; eliminare la distinzione tra artigiano ed artista, *“ogni artista dovendo essere ugualmente un artigiano”*; imporre il lavoro di squadra in architettura; furono gli ideali del Bauhaus che Gropius mise in pratica integrando anche la macchina e il sistema industriale nel progetto. E questo portò a poter applicare anche i principi dell’architettura tradizionale giapponese in costruzioni a più piani: *“L’eliminazione della funzione separatrice del muro è una delle realizzazioni più importanti della nuova tecnica costruttiva. Piuttosto che fare di un muro un elemento di sostegno, come in una casa in mattoni, il nostro nuovo modo di costruire guadagna spazio, trasferendo tutto il peso della struttura ad una carpenteria d’acciaio e cemento. Così il ruolo dei muri si riduce a semplici schemi, tesi tra i pilastri di questa struttura (...)”* e, conseguenza diretta di ciò è *“(...) il predominio progressivo dei vuoti sui pieni, per la qual cosa il vetro assume un’importanza strutturale ancor più grande.”³³*

E ancora: *“Uno dei punti importanti dell’antica costruzione giapponese è la flessibilità dello spazio. L’interno con i suoi shoji ‘già pronti’, realizza quella che chiamo coordinazione moderna. (...) La semplice bellezza della Villa Imperiale di Katsura è certamente il punto culminante che la bellezza può raggiungere.”³⁴*

La preponderanza dei vuoti sui pieni, la flessibilità dello spazio e la fluidità tra interno ed esterno divengono aspetti significativi per Gropius e per il movimento moderno che riconosce in queste caratteristiche particolari dell’architettura giapponese il valore moderno di quella tradizione.

³² La villa Imperiale di Katsura: archetipo del moderno, in Area, n° 49, marzo/aprile, 2000.

³³ Gropius Walter, *Katsura: Tradition and creation in Japanese Architecture*, op. cit., pag. 107.

³⁴ Raymond Antonin, *An Autobiography*, Tuttle, Rutland & Tokyo, 1973, pag. 246-247.

Il testo di Kenzo Tange, invece, conduce, attraverso una precisa ricostruzione storica, alla ricerca delle due anime conviventi nella villa: da un lato, riconosce il risultato equilibrato di una tensione continua tra *Yayoi*, espressione della cultura nobiliare, assimilata, per permettere la comprensione all'occidentale, al carattere apollineo; e *Jomon*, manifestazione della cultura popolare, somigliante allo spirito dionisiaco; poi, analizzando questa relazione: tra tradizione e creazione, tra quiete e movimento, tra aristocratico e comune, tra perfezione di forma e invenzione; giunge a considerare il rilevamento del sistema modulare, tipico delle abitazioni aristocratiche, come antesignano della standardizzazione dell'epoca industriale.

Nella villa di Katsura, però, questa modularità è rotta da continue variazioni che nascono prima ancora che da necessità tecniche, dal gusto diffuso per l'asimmetria nella simmetria, proprio dei principi filosofico-religiosi che animarono i costruttori e che sottendono ad una visione e ad una comprensione della natura in quanto architettura ed allo stesso tempo, dell'architettura in quanto parte integrante della natura propria alla cultura Zen.

Per altri versi, già nel 1935 Edoardo Persico metteva in luce l'inevitabile influenza dell'architettura giapponese nell'opera di **Frank Lloyd Wright**, che fu il primo a lavorare in Giappone:

“L'architettura nuova è nata, veramente, nel solco dell'impressionismo: alludo a Frank Lloyd Wright. (...) Le fabbriche di Wright (...) sono semplici volumi non divisi da muri interni: tutto l'appartamento è di un solo ambiente, quasi senza divisioni. L'esterno si sviluppa in linee orizzontali, con terrazze avanzate, tetti appena inclinati, quasi piani. Le finestre ricorrono ai piani superiori in fasce continue nella parte alta dei muri. Il giuoco delle masse, è un particolare importante, accusa l'influenza dell'architettura dell'Estremo Oriente, della Cina, del Giappone. La strada è sempre parallela alle linee frontali dell'edificio. Il giardino è impensabile senza la villa. (...) E', forse, utile che sottolinei la concordanza del plein-air degli impressionisti con l'amore per la natura di Wright, che realizza soltanto in campagna i suoi capolavori?”

E' opportuno che insista sull'efficacia dell'architettura giapponese in Wright e sul giapponesismo di taluni impressionisti? (...).³⁵

E dieci anni dopo Bruno Zevi sottolineerà che lo studio “(...) *che Wright fece dell'architettura domestica giapponese*” fu “*vera miniera di modernità.*”

- *il senso dell'interno come realtà. (...)*
- *il piano libero. (...)*
- *l'esterno come prodotto dell'interno. (...)*
- *unità tra l'esterno e l'interno, la casa immersa nella natura. (...)*
- *l'uso di materiali naturali. (...)*
- *la casa come riparo. (...)*

Nel 1905 quando compì il suo primo viaggio in Giappone, la casa giapponese gli si rivelò come un “tempio di suprema pulizia ed essenzialità”.³⁶

Ma ancora prima, Wright fu affascinato da Katsura; aveva visto la riproduzione della villa all'Esposizione di Chicago del 1893; e ne aveva compreso subito le novità: “ (...) *lo snodo orizzontale, per aggregazione successiva*” fu da lui riconosciuto come la caratteristica più ‘moderna’ di tale edificio.

“Ho già affermato più di una volta che il presupposto fondamentale per l'evoluzione futura dell'architettura moderna risiede nella funzione. Il mio motto: ‘Tutto ciò che funziona bene ha un buon aspetto’ è stato talvolta frainteso, perché lo si è riferito esclusivamente alla pura utilità e funzionalità. Qui a Katsura, in un edificio del passato, ho trovato piena conferma alla mia teoria che credo possa rappresentare un fondamento valido per l'architettura moderna.”³⁷

“Tutto ciò che funziona bene ha un buon aspetto.” Questo pensiero, che attraversa trasversalmente tutta la cultura architettonica del moderno, dal Werkbund a Frank Lloyd Wright, e si dichiara, almeno nelle aspirazioni, come un programma etico-spirituale capace di ricollegare circostanze apparentemente insanabili: l'uomo e la macchina; come insanabile doveva essere apparsa un tempo la furia distruttiva dei samurai in guerra e il desiderio di pace e bellezza della

³⁵ Persico Edoardo, *Oltre l'architettura*, a cura di R. Mariani, Feltrinelli, Milano, 1977.

³⁶ Zevi Bruno, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945.

³⁷ La villa Imperiale di Katsura: archetipo del moderno, in *Area*, n° 49, marzo/aprile, 2000.

corte Imperiale, come oggi appare insanabile un mondo in guerra e l'interesse per un 'complemento d'arredo', appariva pacificato in Villa Katsura.

Arata Isozaki, come un Maestro Moderno, in un'intervista, spiega ironicamente, il carattere di Wright : *“Quando FLW lesse il libro di Okakura si accorse di aver già scritto cose sullo spazio in architettura e pensò di essere stato il primo architetto ad aver usato i concetti, i principi del tao, nel progettare edifici. (...) quando seppe che Lao Tse, 1000 anni prima di lui aveva scritto sullo spazio, si sorprese e si depresse molto.*

Più tardi però, scoprì che Lao Tse non era un architetto.

Dunque era stato lui il primo architetto ad aver pensato allo spazio: si mise al lavoro e scrisse il libro ‘La distruzione della scatola’. (...) FLW ha letto male Lao Tse (...). Lo spazio non è il vuoto; è spazio racchiuso e le cose racchiuse tutte insieme.

FLW aveva ragione nel cercare di rompere la scatola che contiene lo spazio e di farlo fluire dall'interno all'esterno (...): attraverso un errore a volte si scoprono nuovi concetti.”³⁸.

Isozaki, nella sua descrizione, ci riporta viva la figura di Wright, e ce ne consente una comprensione più diretta.

E certo, se *“Esiste un sensibile rapporto osmotico tra necessità spirituali e soluzioni costruttive nell'architettura giapponese moderna, che trova nella villa di Katsura una diretta antesignana”³⁹* tale rapporto, non è frutto di una relazione formale sul processo, ma è la sintesi espressiva gravida d'intuizione che recepitata attraverso la contemplazione dalla bellezza di quel luogo, diviene azione e, si esprime come affinità empatica con la sensibilità moderna.

³⁸ Isozaki Arata, *Saper credere in Architettura*, a cura di Leone Spita, Clean Edizioni, Napoli, 2003.

³⁹ La villa Imperiale di Katsura: archetipo del moderno, in *Area*, n° 49, marzo/aprile, 2000.

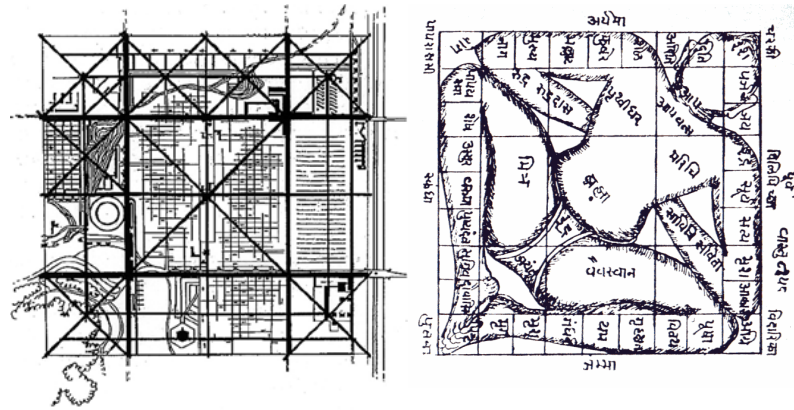


Fig. 250 e 251. Vastu-Puruha Mandala⁴⁰
e Schema di Modulo per Broadacre City.

Affinità empatica che si rivelerà in Rudolph Schindler, allievo di Wright che “(...) disegna case leggere, trasparenti, elegantissime, provvisorie e vibranti come i rami e le foglie.”

Ed esprime “(...) un sentire opposto a quello della nostra infanzia greca: alla permanenza, immobilità e solidità si sostituisce il

⁴⁰ “Il mito del Matsya Purana, una delle antiche scritture dell’Induismo, racconta di come Vastu-Puruha sia nato da una goccia di sudore del dio Shiva, durante un combattimento. Era di apparenza terrificante e crudele e la sua fame insaziabile lo aveva portato a cercare di divorare ogni cosa al mondo. Non potendo soddisfare la sua fame aveva chiesto aiuto a Shiva. Shiva esaudì il suo desiderio, ma i demoni e le divinità, terrorizzati da questo famelico essere, lo schiacciarono a terra con la faccia all’ingiù, con la testa a Nord-Est e i piedi a Sud-Ovest. Erano 45 le divinità che lo tenevano prigioniero. Avendo implorato pietà gli fu concesso di ricevere offerte da coloro che avessero costruito la loro casa in armonia con le leggi naturali. In questo mito è rappresentato il gioco delle forze che regolano gli equilibri dell’universo e sulla terra; da tenere in considerazione quando si costruisce un insediamento o una casa. Il Vastu ha uno schema, che serve a mettere in pratica le regole imposte dal mito, riassume le forze in gioco e diventa lo strumento per realizzare l’armonia tra ordine cosmico e spirito della terra, (...). Rappresenta quell’energia dirompente che muove l’intero universo (...) se fosse lasciata libera, essa inghiottirebbe tutto nel vortice del caos. A tradurre questa forza informe nelle apparenze del mondo vivibile vi sono le varie divinità. (...) Ogni divinità possiede una sua collocazione occupando una o più delle 81 caselle del Mandala. Sul mandala si riversano i drammi della reintegrazione e della disintegrazione cosmica che viene vissuta dall’individuo, unico artefice della propria salvezza. Si può localizzare la simbologia del Mandala nel corpo umano. (...) Nella vita spirituale dell’individuo, che riflette la vita universale, il corpo è strumento di salvezza, grazie al sussidio dello Yoga.” Tratto da Barbieri Matteo, Bergaglia Massimo, *L’architettura del conflitto – una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen Fudenji*, op. cit., pag.180.

mutamento: la sola legge eterna, pare insegnare l'arte e l'architettura giapponese."⁴¹.

Egli modula la luce attraverso schermature e velature, tipiche della Villa di Katsura, esprimendo un profondo rispetto per l'interazione uomo-natura e cercando di creare uno stile aperto che fu molto apprezzato in California.

Figure 252 e 253. Rudolph Schindler, Kings Road House, West Hollywood, CA.1921-22.



Con altra intensità, *“La costruzione, come evento provvisorio, per racchiudere uno spazio non finito in costante cambiamento (...)”* è riscoperto da **Frank O. Gehry** e *“ (...) si afferma nello scenario internazionale con architetture povere e volutamente precarie, che al naturalismo di Schindler sostituiscono un nuovo paesaggio: quello delle periferie derelitte di tutto il mondo. Realizza in Giappone la propria icona-ossessione (a forma di un gigantesco pesce-ristorante) e per la propria città un Auditorium come un fiore di loto.”*⁴².

Un pesce nuota nell'oceano e per quanto lontano nuoti, l'acqua non ha mai fine. Un uccello vola nel cielo e per quanto lontano voli, l'aria non ha mai fine. In ogni caso il pesce e l'uccello non hanno lasciato il loro elemento. Quando la loro attività è ampia, anche il loro campo d'azione è ampio. Se il loro bisogno è piccolo, anche il loro campo d'azione è piccolo. Perciò ciascuno di loro sperimenta pienamente il suo dominio.⁴³

⁴¹ Antonino Saggio, *Giappone e California. Sponde vicine*. Nel sito: Coffee Break, Interpretazioni critiche in rete, <http://www.architettura.it/coffeebreak>, Firenze 2000.

⁴² Ibidem.

⁴³ Dogen Zenji, *Moon in Dewdrop*, a cura di Kazuki Tanahshi, Elements Books, Shaftesbury, 1988. Citato da Martine Batchelor Kerry Brown, *Ecologia buddhista*, traduzione, L. Dal Lago, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2000.

Nei Monasteri Zen, la figura del pesce, è uno strumento musicale chiamato *Mokugyo*, che risuona in controtempo durante le Cerimonie e che richiama ai pasti, ed è chiaro indizio e suggerimento di ‘come’ alimentarsi, suggerimento che chi, così grande nel carattere, è capace di cogliere anche di lontano.



Figura 254 e 255. *Mokugyo* che suona in controtempo durante il canto dei Sutra nella rituale Cerimonia quotidiana. *Mokugyo*, pesce-drago, di grande dimensione, con cassa armonica, usato per richiamare ai pasti (Corea).



Figura 256. Vila Olimpica, Barcellona, Pesce scultura, Frank O. Gehry, 1992.

L'icona ossessione del pesce, che influenzerà tutta la produzione di Gehry, a partire dal 1986, lo porterà veramente a sperimentare il dominio dell'architettura: *“Mi ero detto: ‘Okey, se bisogna tornare indietro, perché non torniamo indietro fino ai pesci che sono trecentomila anni più vecchi dell'uomo?’ Cominciai a disegnare pesci, e poi loro cominciarono a vivere di vita propria. (...)*

Guardavo i pesci nuotare nell'acqua – il senso del movimento mi affascinava. Io (...) credo nella purezza e credo che non si debba usare la decorazione. E tuttavia gli edifici (...) hanno bisogno d'elementi che li mettano in scala. Secondo me devono essere a dimensione umana (...) Non so nemmeno adesso dove ciò mi stia portando. In questo momento il punto più avanzato è il museo, non costruito, in Corea: è acqua ho provato a lavorare con l'acqua."⁴⁴.

E forse è proprio l'umanità del carattere che lo spinge a comprendere, quasi per gioco, ma con grande serietà, il valore e il significato di ricerca proprio dell'interdipendenza umana; Rendy Jefferson, suo collaboratore è convinto che la differenza fondamentale tra Gehry e gli altri architetti stia nel fatto che: *"Frank ha una grande attenzione nei confronti dei suoi clienti, più di tutti i suoi colleghi messi insieme. Senza quest'attenzione, si finisce per buttare via gesti, perché è soltanto un gioco. Un gioco è l'espressione del proprio ego. Non che Gehry non abbia un ego, ma s'inchina ad un principio diverso: non è importante quanto è bravo un architetto; alla fine è la bravura del cliente a fare un buon edificio.*"⁴⁵.

L'interazione fa l'azione: la relazione che intercorre tra gli esseri è la sola qualità che rivela l'interdipendenza e l'espressione dell'opera come manifestazione della non ostruzione dei fenomeni; ed è questa comunione che rivela il carattere: *non-ego*, è il *carattere* più proprio che si realizza nella pratica buddhista e che, anche soltanto per affinità o simpatia, si rivela come intuizione creativa e si esprime nel carattere diventando pratica di vita e con questo sua propria espressione.

⁴⁴ Frank O. Gehry, *Architettura+sviluppo*, Frank O. Gehry and Associates, a cura di M. Friedman, commenti di F.O.Gehry, Rizzoli Editore, Milano, 1999.

⁴⁵ Ibidem, pag. 19.

a.1 – INFLUENZE NELL'ARTE:*I giardini di Monet; Klee e Malevich.*

“ (...) una volta abbandonata ogni pretesa di sistematizzazione storicistica, il nesso tra avanguardia e tradizione mostra di potersi costruire per vie del tutto inusitate: le riflessioni che le avanguardie artistiche del '900 hanno prodotto non si pongono quali semplici reazioni ad una o più tradizioni intese come depositi di materiale spirituale inerte, ma si offrono come modi di ripensare il problema cruciale che sta alla base del rapporto tra segni e condizione delle loro possibilità. (...) le più avanzate ed eversive tra queste riflessioni, sbocciate improvvisamente da un Occidente contemporaneo, paradossalmente incontrano – non per analogie formali, ma per simpatie di contenuti – le più profonde e tradizionali tra quelle a lungo radicate in un Oriente antico.”⁴⁶

Nell'ultima parte della sua vita, **Claude Monet** costruisce un giardino, nel tentativo di dare forma al suo ideale: *“Ho sempre amato il cielo e l'acqua, le foglie e i fiori, (...) li ho trovati a profusione nel mio piccolo laghetto.”*⁴⁷ Con i *Paysages d'eau* (1903-1909) e la loro evoluzione nelle *Grandes Decorations* (1914-1926), attua un'esperienza diretta della natura che lo spinge, attraverso l'immersione in essa alla forma astratta: il *plein air* di Monet era diverso da quello di tutti gli altri fin dall'inizio: *“Mi gettai corpo ed anima nel plein air. Era un'innovazione pericolosa. Nessuno l'aveva fatto prima.”*⁴⁸ Era pericolosa anche per il corpo che egli espose *“(...) a tutti i disagi che il dipingere all'aperto in ogni stagione provocava, alla pioggia, al vento, al freddo, al gelo, all'umidità, al sole, alla violenza delle onde, ai cambiamenti che potevano facilmente prodursi in certe stagioni durante sedute anche lunghissime, ininterrotte per otto ore o più, entro tempeste primaverili o autunnali della costa atlantica, nell'inverno norvegese con venticinque gradi sotto zero o esposto a neviccate interminabili che lo trasformavano in una statua gelata, al sole violento del sud, nella nebbia di Londra.”*⁴⁹

⁴⁶ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 17.

⁴⁷ Spate Virginia, *Claude Monet*, traduzione di S. Padoa e A. Ronchi, Gruppo editoriale Fabbri, Milano, 1993.

⁴⁸ Arcangeli Francesco, *Monet*, Introduzione di Roberto Tassi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1989.

⁴⁹ *Ibidem*, op. cit., pag. 12.

Ed era pericoloso per lo spirito, “*per la possibilità di costante fallimento*” e perché ciò lo avrebbe spinto “*nella zona oscura delle origini, delle nascite, dei destini,*” la zona pericolosa dei contrasti, delle lotte, delle difficoltà; poiché soltanto portando la pratica ad un punto estremo avrebbe potuto giungere “*(...) a quelle regioni profonde dove la pittura si fa tutta invenzione, tutta poesia, e rimane misteriosamente aperta sull’avvenire.*”⁵⁰.

Così la sua pittura si fa disciplina, accettazione e battaglia, pratica quotidiana, Via, per esprimere la vera relazione uomo-natura.



Figura 257. Monet, Le Grand Decorations, Riflessi Verdi, Sala 1, particolare, Museo dell’Orangerie, Parigi.

“Il mio solo merito è stato dipingere solamente dal vero cercando di rendere le impressioni che provo dinnanzi agli effetti più fuggevoli.”

*“Tutti i miei sforzi sono volti semplicemente a realizzare il maggior numero possibile d’immagini intimamente collegate a realtà sconosciute.”*⁵¹.

Le qualità degli effetti fuggevoli a cui spesso non si presta attenzione: l’impressione della percezione simultanea della superficie e della profondità dell’acqua, della luce che si riflette sul’acqua e della luce che penetra le profondità, e il senso di realtà che da essa scaturisce divengono espressione e motivo di tutta la sua opera:

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, op. cit., pag. 72.

“L’essenza del tema è lo specchio d’acqua, la cui apparenza muta ad ogni istante, a causa delle porzioni di cielo che vi sono riflesse ... la nuvola passeggera, la brezza rinfrescante, il seme che si tiene in equilibrio per poi cadere, il vento che soffia e improvvisamente cessa, la luce che si offusca per poi risplendere di nuovo – ogni cosa ... trasforma il colore e disturba la superficie dell’acqua.”⁵²



Figura 258. Monet, Le Grandes Decorations, Sole al tramonto, Sala 1.

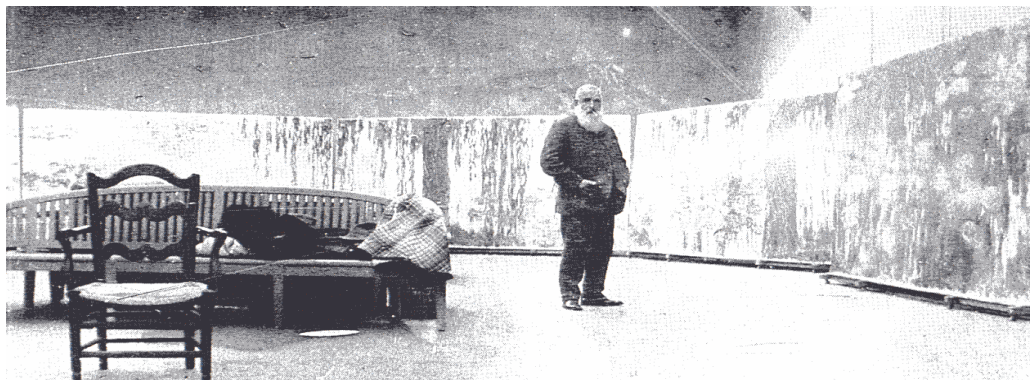


Figura 259. Claude Monet, nello studio di Giverny.



Figura 260. Kano Eitoku, fusuma, Juko-in, 1563-73, Era Momoyama.

⁵² Spate Virginia, *Claude Monet*, op. cit., pag. 255.

La pittura *plein air* di dimensioni enormi, inconcepibile fino a quel momento, diviene immediata, libera, apparentemente non finita, come si era abituati a vedere solo negli schizzi: “Egli cercava di applicare la sintassi dello schizzo a dimensioni monumentali.”⁵³ Ispirato dai grandi *fusuma* giapponesi, coglie la lezione più profonda ispirata da quegli stessi artisti-Maestri Zen: “Il vostro errore è di voler dimensionare il mondo sul vostro metro, mentre ampliando la conoscenza delle cose vi trovereste davvero ampliata in uguale misura la conoscenza di voi stesso.”⁵⁴

Ma, questo è lo scopo di ogni *Do, Via*, la cui condizione più elevata, il cui raggiungimento si esprime nel *Kensho*, Illuminazione, letteralmente ‘vedere la natura propria’ e rimanda direttamente a “(...) cogliere la natura in sé, ossia – con una terminologia occidentale di ascendenza scolastica – l’essenza. (...) si potrebbe osservare che ‘cogliere l’essenza’ corrisponde a ‘cogliere l’essenza delle cose’, (...). In realtà ‘cogliere l’essenza’ o la ‘natura propria’ significa cogliere l’essenza o la natura propria dell’io e delle cose, ossia l’essenza o la natura comune all’io e alle cose.”⁵⁵

Natura comune all’io e alle cose che - nella visione orientale così come in Monet - si esprime nel ritrarre la transitorietà della realtà in quanto principio naturale, che si misura con l’eternità dell’opera come *Kensho*, ‘Illuminazione senza inizio e pratica senza fine’; e che si esprime tramite la circolarità, così ben sottolineata nelle Sale dell’Orangerie.



Figura 261. Museo dell’Orangerie, effetto circolare delle Sale.

⁵³ Arcangeli Francesco, *Monet*, op. cit., pag. 19.

⁵⁴ *Ibidem*, op. cit., pag. 72.

⁵⁵ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 13.

Il suo sguardo contemplativo sulla natura, temprato nel corpo e nello spirito dalla completa dedizione all'opera, chiarificano la Via dell'Artista, la Via del Colore, in quanto pratica continua e piena immersione nell'opera-natura; sembra dedicata anche a lui quella poesia di Dogen:

Nell'acqua dello spirito
senza impurezza
si riflette il chiarore della luna,
anche le onde vi si infrangono
e diventano luce.

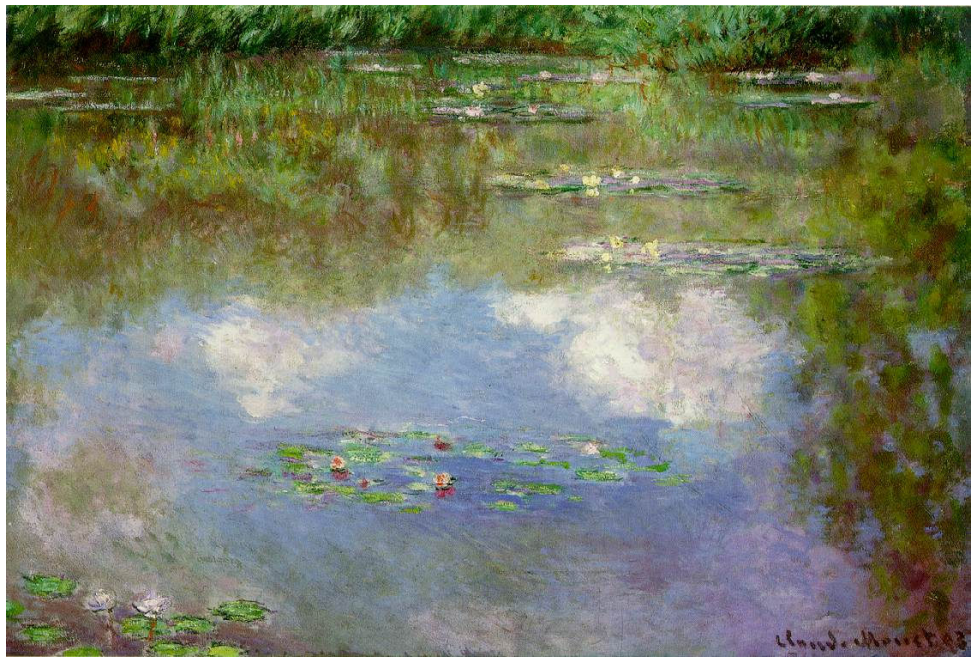


Figura 262. Monet, *Nuvole*, 1903, Giverny.

Certo, che anche se non si può misurare veramente l'influenza che ebbe su di lui la pittura *san sui*, risulta evidente la relazione causa-effetto: se la pittura ad inchiostro aveva portato i Maestri pittori Zen a costruire giardini astratti, il costruire il giardino di Giverny fu per Monet la Via verso una pittura astratta, fattasi immediata come uno schizzo e infinita come la natura stessa: i grandi saloni dell'Orangerie, oggi, ci restituiscono intatta l'intensità di quella ricerca che resta come insegnamento al di là dello sforzo formale che ha richiesto, poiché rendere astratta la natura per tentare di abbracciarla è esprimere lo spirito, nel luogo in cui la forma, in quanto non forma si realizza attraverso la forma.

E da qui in poi, fino ad oggi si potrebbe tracciare una mappa in tutta la storia dell'arte moderna e contemporanea (da Mondrian a Rothko, da Monet a Pollock), che ritrova nell'identificazione e nello stemperarsi dell'artista nell'opera il motivo vitale, per il quale il fare arte diviene strumento conoscitivo e Via spirituale.



**Figura 263. Via principale e vie secondarie,
Paul Klee, 1929.**

Paul Klee in *Vie allo studio della natura* (1923) osserva che “ (...) l'oggetto si dilata al di là del fenomeno, dal momento che noi conosciamo il suo interno e sappiamo che la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà da vedere”⁵⁶ e che l'opera d'arte ha la funzione di “rendere visibili” le cose e consentire una dilatazione dell'esperienza, un approfondimento della coscienza. Si può dire che anch'egli ricerchi la ‘*natura propria delle cose*’, o in altri termini, l'essenza e che questa ricerca sia la funzione dell'artista nel mondo.

⁵⁶ Klee Paul, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, Feltrinelli Editore, Milano, 1959.

Una volta compreso che tale essenza è al di là dell'oggetto visibile, anche al di là della sua struttura geometrica, l'energia dei segni, delle linee portano l'io e l'oggetto ad “*un rapporto di risonanza*” che spinge alla costruzione di un mondo immaginato, e proprio per questo, perché viene dalle cose e non dall'io, è molto simile allo sviluppo naturale: le cose divengono l'ispirazione di un'azione che è continuo divenire, movimento, transitorietà dinamica, in cui anche “(...) “*il male coopera alla creazione del tutto*”.



Quasi un silenzio
splende nel profondo.
Dall'indistinto
Appare qualcosa,
non da qui, non da me.
(...)
Solamente un'eco
Specchio di Dio,
prossimità divina.
Gocce dal profondo,
luce in sé stessa.
(...)⁵⁷

Figura 264. Memoria di giardino, P. Klee, 1913.

Ogni prodotto artistico deve essere un esempio, una “*similitudine della creazione, così come lo sono le forme naturali, ciascuna delle quali risolve in sé stessa lo schema dello sviluppo cosmico.*”⁵⁸.

⁵⁷ Klee Paul, *Poesie*, a cura di G. Manacorda, Abscondita, Milano, 2000.

⁵⁸ Negri Antonello, *La cultura del 900*, Arti visive, Edizioni Gulliver, Milano 1979.

La funzione dell'artista è simile a quella di un sacerdote dello spirito, che, come il tronco di un albero raccoglie e trasmette “*quello che viene dal profondo*” ai rami e alle fronde, vale a dire alla società.



Figura 265. Giardini del sud, Paul Klee.

Come in passato, in un tempo in cui la religione, non è più in grado di mantenere il contatto con le più strette avanguardie culturali, la religione si fa arte e cerca nuovi linguaggi espressivi, cercando di mantenere il senso e il valore della ricerca spirituale.

Per altre vie, e con grande rigore, già a partire dal 1915, **Kazimir Malevic** espone a Pietroburgo il suo *Quadrangolo nero su fondo bianco*, quale risultato di una ricerca volta a portare alla luce lo spazio unitario, l'ambito senza limiti che accoglie e rende possibile il prodursi e l'agire di ogni relazione tra le forme.

*“Qui, prima di tutto, viene portato a termine quel processo di duplice purificazione che depotenzia tanto le pretese dell'io quanto quelle delle cose: scompare ogni riferimento all'uomo, alla sua storia, alle sue emozioni e ai suoi sentimenti, così come svanisce ogni allusione alla natura, sia come repertorio di segni che come fonte di suggestioni.”*⁵⁹.

⁵⁹ Negri Antonello, *La cultura del 900*, Arti visive, op. cit., pag. 59.

Nel 1918, con il suo *Quadrato bianco su fondo bianco*, è abbandonata anche la realtà geometrica di riferimento: non è soltanto una reazione polemica agli stili tradizionali, è la ricerca di uno spazio originario, fonte di tutti i segni, forme e colori: “Io mi sono trasformato nello zero delle forme”.⁶⁰ “(...) Malevic non solo ha individuato uno spazio puro come “lo zero delle forme”, ma ha anche compreso che egli stesso è questo “zero delle forme”, il che significa che il suo stesso io, in quanto forma, è stato azzerato.”⁶¹ Pure non si tratta di un volgersi al nulla, ma piuttosto, come nel buddhismo, di un vuoto immensamente pieno, carico d’ogni inizio, sfondo universale, spazio dell’origine.

Egli lavora intorno al problema della ‘ *rappresentazione senza oggetti*’, nel tentativo di lasciarsi alle spalle il ‘ *mondo della volontà e della rappresentazione*’ considerando la *chance* di una trasformazione totale della sensibilità, che è la chiave dell’opera d’arte e la speranza per il nuovo mondo; dal 1920 in poi non dipingerà più, occupandosi soltanto di programmi didattici, tenendo fede all’utopia di una società senza classi che pareva in fase di realizzazione.

⁶⁰ Malevic Kazimir S., *Scritti*, Feltrinelli Editore, Milano, 1977.

⁶¹ Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, op. cit., pag. 16.

a.2 – FILOSOFIA E ARCHITETTURA:

La casa di Wittgenstein.

Il lavoro filosofico, come spesso il lavoro architettonico,
è in realtà più un lavoro su se stessi,
sul proprio modo di intendere le cose
e su ciò che ci si aspetta da esse.
Ludwig Wittgenstein (1931)⁶²

Ludwig Wittgenstein ha portato alla luce una diversa concezione della filosofia, molto vicina alla tradizione buddhista: è fra gli autori occidentali guardati con maggiore interesse dai filosofi orientali e anzi, alcuni studiosi giapponesi arrivano ad affermare che ci sarebbe una consonanza molto forte fra il suo metodo filosofico e la pratica dello Zen. Ciò è ancor più interessante se si aggiunge che egli ignorava completamente le opere e gli autori orientali.

Wittgenstein si accorse⁶³ che i problemi della filosofia sono falsi problemi, dunque la sua indagine si rivolse a riconoscere e smascherare questi pseudo-problemi; egli non fu il primo logico ad individuare nell'ambiguità e insufficienza del linguaggio l'origine dei problemi speculativi; in India, con pari abilità, Nagarjuna⁶⁴ riuscì a mostrare la vacuità d'ogni concetto e d'ogni parola.

Secondo Nagarjuna, così come insegna il Buddhismo, ogni cosa è in relazione con le altre, e nessuna ha senso senza le altre.

Analogamente in Wittgenstein si parla del principio di *contestualità*, e si finisce per affermare un'idea molto simile a quella di Nagarjuna: il significato di una parola o di un concetto dipende dal suo contesto.

⁶² Wijdeveld Paul, *Ludwig Wittgenstein architetto*, Documenti di Architettura, Electa Editzioni, Milano, 2000.

⁶³ Wittgenstein Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, Einaudi Editore, Torino, 1989.

⁶⁴ Nagarjuna, *Le stanze del cammino di mezzo (Madhyamika karika)*, Boringhieri Editore, Torino, 1961.

Secondo Wittgenstein lo scopo della filosofia non è erigere un edificio di concetti, ma praticare un continuo e radicale controllo sul linguaggio. La filosofia deve fornire una “*grammatica*” del linguaggio.⁶⁵ Essa non è una dottrina, ma un’attività, e la pratica con impegno implica la totale partecipazione dell’individuo.

Allo stesso modo, attraverso la meditazione *Zazen*, e attraverso i *Koan*, il Buddhismo persegue una strategia che intende liberare l’individuo dagli errori che controllano la mente, la quale, quando procede per termini discorsivi, si attacca a tali termini considerandoli veri.

Non sono sufficienti le regole, ma abbiamo bisogno anche d’esempi. Le nostre regole lasciano aperte certe scappatoie, e la prassi deve parlare per se stessa.⁶⁶

Secondo Hashizume, la filosofia del linguaggio di Wittgenstein sarebbe primariamente una critica alla logica vero-funzionale, e in secondo luogo, un’alternativa al sistema concettuale occidentale fondato su una dialettica discorsiva e determinista, che si rivela però astratta.

Egli paragona il gioco linguistico (*sprach-spiel*) di Wittgenstein alle tecniche del Buddhismo per raggiungere lo stato d’Illuminazione.

“Il Satori presenta gli stessi problemi del sistema filosofico basato sul gioco linguistico. Noi non conosciamo cosa sia il Satori. Per sapere che cos’è dobbiamo raggiungerlo. Ma nel momento in cui l’abbiamo raggiunto, come facciamo a sapere che è davvero il Satori? Questo problema nasce da una trappola linguistica. Fondando la conoscenza esclusivamente su una base linguistica, perdiamo la maggior parte delle facoltà che ci permettono d’agire sulla realtà.”⁶⁷

⁶⁵ Wittgenstein, Ludwig, *Metodo della filosofia: la rappresentazione perspicua dei fatti grammaticali*, Donzelli, Roma, 1996, pag. 27.

⁶⁶ Wittgenstein, Ludwig, *Della certezza*, Einaudi Editore, Torino, 1978, pag. 26.

⁶⁷ Martorella Cristiano, *Ludwig Wittgenstein e la filosofia giapponese*, in *Gioco linguistico e satori. Relazione del Corso di Filosofia del Linguaggio*. Università di Genova, A.A. 1998-1999.

Per risolvere queste difficoltà, riconoscendo l'imprescindibile concretezza del linguaggio immerso nella realtà, Wittgenstein introduce il concetto del “*seguire una regola*”, prassi simile alla tecnica del buddhismo: vicina alla nozione di *do*, seguire una Via: il Maestro indica, non spiega cosa fare, mostra una procedura, l'allievo la ripete: l'elemento concettuale, la spiegazione e la teoria, sono del tutto assenti.



Figura. 266. Casa Wittgenstein.

Così le sue lezioni, le sue interrogazioni, somigliavano molto a sedute in cui i discepoli venivano interrogati attraverso l'uso di *Koan*.

“Potrebbe una macchina pensare?”⁶⁸.

“La sedia pensa tra sé e sé: dove? In una delle sue parti? O fuori dal corpo?”⁶⁹.

“Che cosa vuol dire: la verità di una proposizione è certa?”⁷⁰.

“Ho intenzione di partire domani. Quando hai l'intenzione? Continuamente o a intermittenza?”⁷¹.

“Dunque, se dubito, o non sono sicuro, che questa sia la mia mano, perché allora non devo anche dubitare del significato di queste parole?”⁷².

Nessuno di questi quesiti può avere una risposta precisa.

⁶⁸ Wittgenstein Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi Editore, Torino, 1995, Par. 359.

⁶⁹ Ibidem, Par. 360.

⁷⁰ Wittgenstein, Ludwig, *Della certezza*, op. cit., Par. 193.

⁷¹ Wittgenstein Ludwig, *Zettel*, Einaudi Editore, Torino, 1986, Par. 46.

⁷² Ibidem, Par. 456.

Al contrario di ciò che accade per le domande della consueta tradizione filosofica occidentale. Come nei *Koan*, la risposta è al di fuori dei concetti inquadrati dalla domanda.

Wittgenstein ci mostra come l'imbarazzo o il paradosso dei suoi quesiti, nasca dalla mancanza di chiarezza del linguaggio e che tutti gli inganni provengano da ciò. Per comprendere le sue domande dobbiamo distruggere l'apparato di preconcetti che controllano la nostra mente e superare la barriera del linguaggio.

Che la sua filosofia dovesse scaturire in una *praxis*, risulta evidente dalla trasformazione che egli operò nella sua stessa vita: rinunciò alle sue ricchezze e in dignitosa povertà andò ad insegnare in una delle regioni più povere dell'Austria, cercando di praticare dignitosamente i principi esposti nel *Tractatus*. Così, gli dovette apparire un modo di praticare la sua filosofia la proposta della sorella, Margaret Stonborough-Wittgenstein, di cooperare alla progettazione e costruzione della sua casa di città.



Figura 267. Ingresso Principale, casa Wittgenstein.

Il tema dell'estetica è trattato una sola volta nel *Tractatus logico-philosophicus*:

E' chiaro che l'etica non può formularsi.
L'etica è trascendentale.
(Etica ed estetica sono uno).⁷³

⁷³ Wittgenstein Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, op. cit., proposizione 6.421.

La coincidenza del Buono con il Bello e la sua propria trascendenza, pone l'etica al di là del linguaggio, allo stesso livello della logica, che così come descritta nel *Tractatus*, determina le possibili combinazioni dei fatti e dunque la struttura del mondo, e allo stesso tempo mostra, come uno specchio, gli effetti di tali combinazioni: non è soltanto un corpo di regole deduttive, ma si presenta come il funzionamento di un meccanismo, in cui l'intuizione fulminante, *Einfall*, è il carattere particolare con cui decidere tra il vero e il falso, il momento di contemplazione o intuizione assoluta da cui emerge il *Tractatus* stesso.

“I problemi filosofici sorgono quando, l'uso disattento del linguaggio impedisce di vedere se un enunciato è propriamente fattuale e verificabile, oppure tenta anche di esprimere questioni di valore.



Se ciò accade, l'applicazione della logica dovrebbe rivelare ciò che è fattuale e ciò che appartiene al regno dei valori.

Il fattuale cessa allora d'essere problematico, perché può essere verificato.

Gli elementi che cercano di esprimere valore possono essere rimossi dall'enunciato in quanto inesprimibili; di conseguenza, il problema svanisce.”⁷⁴.

Figura 268. Casa Wittgenstein.

Ciò è detto chiarificazione logica: “*simplex sigillum veri*”, la semplicità come sigillo di verità, che porta, se attivata in ogni fase della ricerca, alla costruzione dell'opera d'arte, quale espressione di “*ciò che rende felici*”, vale a dire alla bellezza

⁷⁴ Wijdeveld Paul, *Ludwig Wittgenstein architetto*, Documenti d'Architettura, op. cit., pag.166.

“Sebbene non avesse alcuna formazione professionale come architetto, il suo concetto d’etica-estetica implicava una completa dedizione e perseveranza in uno sforzo teso alla chiarificazione che avrebbe necessariamente portato ad un risultato soddisfacente (...). Non appena Wittgenstein accettò l’incarico, considerò l’architettura non tanto come una professione, ma come una vocazione.”⁷⁵

“Le idee di Wittgenstein sulla progettazione aspiravano a lenire moralmente le amarezze della vita quotidiana. Tale sollievo doveva scaturire dalla rigorosa eliminazione di qualunque forma o attributo architettonico che non fosse intrinsecamente necessario, che fosse cioè un semplice diversivo e, dunque insincero.”⁷⁶



Figura 269. Casa Wittgenstein, interni.

Vocazione dell’architettura, in quanto modo per mostrare la bellezza attraverso la semplicità, che si esprime in quanto rigore e ricerca della perfetta armonia in ogni singolo elemento: in quest’ottica va letto il suo *“sforzo di precisione”*, come tentativo di trovare l’esatta armonia delle proporzioni, e – allo stesso modo - il suo profondo rispetto per le maestranze, non era altro che valutare propriamente l’importanza della loro opera, così che li trattava con immensa stima, salutandoli ognuno di loro *“come se fosse un principe”*.

⁷⁵ Ibidem, pag. 170.

⁷⁶ Ibidem, pag. 32.

Ludwig progettò ogni porta e finestra, ogni chiusura di finestra e ogni radiatore con la stessa attenzione ai dettagli che se fossero stati strumenti di precisione, e con proporzioni molto eleganti. Poi, grazie alla sua irriducibile energia, si assicurò che fossero realizzati con la stessa cura meticolosa. Ricordo ancora il fabbro chiedergli, a proposito del buco di una serratura: “*Mi dica, Herr Ingenieur, le importa così tanto un millimetro in più in qua o in là?*” Prima ancora che avesse finito la frase, Ludwig replicò un “*SI!*” così sonoro ed energico che l’uomo quasi sobbalzò dallo spavento. In effetti, Ludwig aveva un tale senso delle proporzioni che spesso per lui mezzo millimetro contava. (...) Fu dedicata la stessa attenzione tanto al particolare più nascosto quanto agli elementi principali, perché tutto era importante. Niente era secondario, tranne il tempo e il denaro.⁷⁷

Come un *Koan*, lo stesso carattere, un gesto e una risposta che può essere compresa soltanto nell’istante presente:

*Un monaco chiese a Chao-chou:
 “Anche un cane possiede la Buddha-natura?”
 Chao-chou rispose: “Wu.” (giapp. Mu).*

Così in ogni particolare, in ogni singolo elemento, anche il più nascosto, può essere espresso l’intero significato dell’opera; il gesto o il pensiero che non può essere colto dal linguaggio, mostra ciò che non può essere detto.



Figura 270. Casa Wittgenstein, Kundmannngasse.

⁷⁷ Ibidem, pag. 36, P. Wijdeveld cita le parole della sorella di L. Wittgenstein, Hermine.

b) Il Giappone e il modernismo:

L'incontro con l'occidente.

Volendo cercare di suggerire delle relazioni tra architettura contemporanea giapponese e la sua tradizione culturale, forse queste possono essere riassunte nel *genius loci*, il senso del luogo dell'architettura tradizionale.

Anche per l'architettura giapponese è sempre stata di fondamentale importanza la relazione con il luogo. (...) L'architettura contemporanea giapponese più significativa è forse quella che riesce a mostrare ancora questa relazione con il luogo, questo *genius loci*.

Francesco Mantegna¹

Con l'arrivo del Commodoro **Perry** e la conseguente restaurazione dell'Imperatore **Meiji** (1868), il Giappone apre le porte all'occidente. Ben presto si diffuse un sentimento ammirato e curioso per la civiltà occidentale e il desiderio di costruire nuovi edifici ispirati alla tradizione appena conosciuta, e con questo vi fu la conseguente necessità di affiancare ad essi giardini diversi da quelli tradizionali, e ciò spinse i giapponesi, in alcuni casi, a copiare modelli stranieri, anche se, il gusto estetico d'oltremare non venne mai adottato in modo né da sostituire integralmente, né da prevalere su quello autoctono, anzi, nacque un nuovo tipo di giardino, il *Bunjin-shiki-teien*, .giardino dei letterati, voluto dagli intellettuali conservatori.

Furono compiuti numerosi viaggi in America e in Europa, per conoscere le tecniche artistiche e di giardinaggio, assorbendo da ciascuno stile, sia esso europeo o americano, gli insegnamenti più pertinenti e proficuamente adattabili alla condizione giapponese in via di modernizzazione.

Circa l'architettura, l'inglese **Josiah Conder** nel 1877, inizia ad insegnare all'Università di Tokyo, l'architettura occidentale ed i suoi allievi si riuniscono nel gruppo *Bunri Ha Kenchiku Kai*, di stampo secessionista che interpreta l'avanguardia occidentale, ovviamente, senza l'intensità reattiva all'accademismo, che caratterizza lo stesso movimento in occidente.

¹ Mantegna Francesco, *Guida all'architettura del Novecento. Giappone*, Electa, Milano 1995.

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, tali architetti seguono percorsi molto diversi, tutti volti però, ad un recupero della tradizione in senso modernista, così com'era stata messa in evidenza da Bruno Taut nei suoi scritti. **Sutemi Horiguchi**, per esempio, inizia lo studio delle case da Tè, e in particolare dell'opera di Sen no Rikyu, mostrando i principi non contraddittori dell'architettura della tradizione giapponese rispetto al modernismo diventando il più grande esperto di *chashitsu* del Giappone.

La ricerca dell'identità dello stato moderno giapponese, avviene attraverso la fusione di funzionalismo e tradizione ad opera principalmente di **Togo Murano**, figura dominante che ha contribuito fortemente alla trasformazione d'Osaka. Come altri architetti, costruisce, da un lato architetture tradizionali in stile *sukiya*, per lo più per abitazioni private e dall'altro, architetture moderne come i Grandi Magazzini Sogo (1936) e il Centro Civico d'Ube (1937), a testimonianza dell'accettazione dell'architettura occidentale, da parte dei giapponesi, soltanto nella sfera pubblica e allo stesso tempo di un'assoluta impossibilità di rinunciare agli stili e ai modi tradizionali di abitare.

Nel dopo guerra si assiste, allo svilupparsi di una consapevolezza nuova verso il giardinaggio, degno ora dell'appellativo di scienza, tanto da sistematizzarne lo studio con l'apertura di scuole teoriche e pratiche, la nuova figura professionale sarà il *niwa-shi*.

Tra i promotori che nel XX secolo contribuirono all'elevazione del giardinaggio come arte, **Mirei Shigemori** (1896-1975), che formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Tokyo, studiò anche Cerimonia del Tè e Ikebana, affinando il gusto per il senso estetico giapponese della tradizione.

Fondò a Kyoto la prima associazione per il giardinaggio e si occupò della storia di quest'arte, oltre che di ricerca scientifica e architettonica: scrisse un'opera sistematica in 25 volumi su tutti i giardini giapponesi esistenti; fu amico e collaboratore di **Isamu Noguchi**, uno dei più grandi innovatori della visione del paesaggio del XX secolo, con cui collaborò per la scelta delle pietre dei giardini dell'Unesco a Parigi.

Tra le opere di Shigemori come costruttore, ricordiamo il giardino dello *Zuiho-in* a Kyoto e il giardino astratto nel Castello di Kishiwada.



Figura 271. *Zuiho-in*. Giardino moderno. Shigemori.

Anche **Masayuki Nagare** che progetta il Giardino del Palace Hotel (1961) e **Isoya Yoshida** nel giardino per l'Accademia giapponese a Tokyo, perseguono un'assimilazione della tradizione per cui i giardini vengono intesi come luoghi di decompressione dallo *stress* urbano in cui “ *si smarriscono le coordinate spaziali e temporali*”, riprendendo anche i temi dei giardini Zen; grazie a loro la tradizione del giardinaggio prosegue fino ai tempi moderni, divenendo consapevole del proprio intrinseco valore storico.

Oltre all'architettura austriaca e tedesca, Frank Lloyd Wright influenza profondamente i nuovi architetti con la costruzione dell'Imperial Hotel (1923); ma sono soprattutto gli allievi di Le Corbusier ad esercitare un'influenza duratura sulle nuove generazioni d'architetti moderni giapponesi; l'uso vigoroso di masse cementizie che porterà al '*brutalismo*' trova nelle ultime opere di Le Corbusier la sua ispirazione. Da ricordare, tra gli architetti: **Kunyo Maekawa** (Biblioteca civica e sala di concerti a Yokohama-1955, Centro culturale nel parco Ueno a Tokyo) che con il suo gruppo *Mido* pervenne a risultati di grande importanza nella ricerca di rispondenza tra architettura e moderna società giapponese, coinvolgendo la cultura artistica con il progresso e le esigenze sociali; **Junzo Sakakura** (padiglione giapponese a Parigi-1937, Museo d'arte moderna di

Kamakura) che portò avanti una ricerca centrata sul recupero di una classicità organica all'interno della metodologia razionalista; ed infine **Kenzo Tange**, architetto geniale, che ha esportato il gusto dell'architettura moderna giapponese in tutto il mondo.

Da questi anni in poi, i giovani cominceranno a studiare negli Stati Uniti e la matrice americana diventerà parte del *back-ground* culturale richiesto agli architetti.

Circa il rinnovamento del paesaggio ed i nuovi giardini, avviene quando, al termine della seconda guerra mondiale, viene affidato ad Isamu Noguchi il progetto per il Parco Commemorativo di Hiroshima (1956), ma le sue origini americane sollevano troppe critiche e il Governo è costretto a cambiare la propria decisione e ad invitare Kenzo Tange che realizzerà l'opera; cinque anni più tardi Noguchi contribuirà con il suo lavoro all'arricchimento del Pace Memorial Park con due ponti pedonali: *Tsukuru*, costruire e *Yuku*, partire.

Nasce un nuovo prototipo di giardino: *“Tutto è cambiato – dal back-ground sociale dei suoi committenti, ai temi ed agli elementi della composizione. L'ambiente architettonico si è spostato nei cortili interni e nelle zone d'entrata degli edifici governativi, delle prefetture o dei municipi, degli alberghi in stile occidentale, dei musei, delle sale di cultura, dei quartieri generali aziendali e nelle piazze pubbliche (...) I nuovi artisti di giardini sono ora scultori, architetti e designers di paesaggio con qualificazioni universitarie, la loro formazione include la tradizione giapponese e le influenze internazionali. (...) Questi giardini, si collocano nella linea della tradizione giapponese in quanto ricerca (...) del senso giapponese della bellezza come: unio mistica, forma unica, di natura e geometria dell'angolo retto; ma come unio mistica dei paesaggi della mente con la geometria dell'angolo retto.”*²

Nel 1960, i Giochi Olimpici segnano una svolta nell'evoluzione del progetto del paesaggio; a **Shodo Suzuki** viene affidata la sistemazione esterna dell'area dei giochi e ciò segna la nascita di una nuova figura professionale: il *landscape architect*. *“(...) in Giappone non esisteva la parola landscape, infatti, parlare di paesaggio significava discutere sul giardino tradizionale legato alla sua dimensione soprattutto privata.”*³

² Nitschke Gunter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, op. cit., pag.226.

³ Villari Alessandro, *L'Architettura del Paesaggio in Giappone*, Gangemi Editore, Roma, 2002.

La sua opera è emblematica del rapporto arte e paesaggio. Egli afferma: “(...) i miei disegni contengono gli elementi invisibili del cosmo ed attraverso il tratto cerco di renderli visibili. M’interessano le cose invisibili della natura sono le sole che considero utili durante la progettazione. Inoltre mi aiutano a mostrare, a modo mio, la cultura tradizionale del Giappone, un paese in cui la natura non è proprio la natura ma un’assoluta e soggettiva idea di essa.”⁴.

Sempre nel 1960, nell’ambito della conferenza mondiale di architettura e disegno industriale tenutasi a Tokyo, viene fondato il movimento Metabolista ad opera di **Kenzo Tange**, **Kiyonori Kikutake**, **Kisho Kurokawa** e **Arata Isozaki**, tra i più conosciuti. I presupposti del Metabolismo, vanno ricercati nei rapporti fra le varie scale dell’intervento che si esprime a favore della creazione di un insieme continuo tra i centri maggiori e le aree periferiche; la cui unità abitativa, la capsula, detta ‘*cyborg architecture*’, è carica di una connotazione sempre più vicina a quella d’*equipaggiamento*, d’accessorio per l’uomo, e sempre più lontana da quella di *casa* intesa in senso tradizionale; è l’ingenua utopia di formare una società che si sostiene sull’idea della diversità *multi-etnica*, guidata dal libero volere d’ogni singolo cittadino.

Il Piano per Tokyo di Tange, che prevede di indirizzare la crescita della metropoli concentrandone lo sviluppo in un’iperbolica megastuttura lineare da edificare sulle acque della baia, ne è la verifica. Manifesto della nuova architettura giapponese in un momento di prosperità economica, in cui l’utopia pare sul punto di compiersi.

Così“(…) nascono nuove città aggrappate a quelle esistenti e si innesca un processo inesorabile di sviluppo, una corsa vertiginosa contro il tempo che non lascia tempo per riflettere sulla qualità della città e degli spazi pubblici.

⁴ Ibidem, pag. 16.

Così il paesaggio giapponese muta incessantemente, si rinnova sulle tracce di se stesso, oltrepassa confini fino a poco tempo prima inaccessibili, conquista giorno dopo giorno terre sottratte alle piantagioni di riso e perfino al mare. Un caotico sviluppo avvolge il paese che, pur essendo tra i più avanzati nel panorama internazionale, ha saputo mantenere alto il valore delle sue tradizioni. Non si può andare in Giappone senza sperimentare il drammatico scollamento tra un eccesso di progresso e un'accanita resistenza degli usi tradizionali.”⁵

Negli anni '70 si sviluppano tendenze diverse, il parco e il giardino restano due categorie separate; il parco che risente dei metodi di gestione delle infrastrutture territoriali ed è contrassegnato da “*fattori di quantità procapite piuttosto che da elementi di qualità e novità*” e il giardino privato, che ripete sé stesso, sintesi di un'idea formale di natura che ha perso il reale collegamento con la propria storia.

Figura
272. F. Maki, Kanze-no-Oka
Crematorium, Oita, 1997



Dagli anni '80 in poi, emergono, anche grazie alla forte espansione economica, grandi opportunità e una nuova sensibilità verso la natura. Primo fra tutti, **Fumihiko Maki**, che è forse l'architetto più rappresentativo della sua generazione; studia dapprima con Kenzo Tange e poi completa la sua formazione ad Harvard; ed “*è certamente il caposcuola di una corrente di architetti che si sono aperti allo spazio esterno, trasferendo fuori dagli edifici nozioni e organizzazioni prese in prestito dall'architettura.*”⁶

⁵ Ibidem, pag. 17.

⁶ Ibidem.

L'idea tradizionale del legame stretto tra architettura e natura, e la relazione tra interno ed esterno divengono temi da affrontare con attenzione significativa. L'acqua, il vento, la luce, la vegetazione partecipano al progetto costituendo un dialogo con gli elementi dell'architettura: **Itsuko Hasekawa**, nello Shonandai Cultural Center; **Riken Yamamoto**, nel progetto per la Saitama Prefectural University; **Kengo Kuma**, nel Kitakami Canal Museum e **Tadao Ando** nel Water Temple, di cui parleremo più avanti, esprimono questa nuova tendenza.

All'inizio degli anni '90 molti paesaggisti occidentali vengono chiamati ad operare in Giappone, a testimonianza dell'apertura verso l'occidente; anch'essi interpretano il mondo giapponese, traducendo gli elementi della tradizione in senso moderno. E' il caso, per esempio, di **Peter Walker**, che progetta l'Advanced Science and Tecnology Center (1993).



Figura 273. Peter Walker, laghetto nel giardino dell'Advanced Science and Tecnology Center, 1993.

Attivi, sul territorio, sono anche molti altri autori, giapponesi e non, provenienti da esperienze dirette sul campo, che se esprimono una continuità con la tradizione, hanno anche un grande interesse per l'evoluzione del linguaggio paesaggistico, ed in questi anni di grande sviluppo economico hanno avuto veramente tante occasioni per misurarsi e costruire.

“Due grandi questioni sostengono l’idea d’innovazione. La prima, intesa come assoluta continuità con la storia iconografica e concettuale del giardino tradizionale, è rappresentata dai tanti autori che continuano a ripetere schemi già consolidati con minime e lente variazioni verso ‘paesaggi contemplativi’. La seconda questione è l’innovazione in quanto espressione di rinnovamento di contemporaneità sottesa nell’impegno di creare ‘paesaggi interattivi’ sotto l’influsso di un rinnovato vocabolario di forme e comportamenti.”⁷

Abbiamo scelto di analizzare più a fondo tre autori che provengono da aree marginali, rispetto alla cultura propria dei giardini e dell’architettura e proprio per questo forse, hanno saputo e a mio parere, sanno interpretarne la storia: primo fra tutti **Isamu Noguchi**, che tra Stati Uniti e Giappone ha posto la sua opera d’artista e di scultore rendendola spazio attivo e problematico.

Poi **Hidetoshi Nagasawa**, anch’egli proveniente dal mondo dell’arte, che attraverso il tema del viaggio ha percorso una Via di ricerca spirituale che lo ha portato dall’arte concettuale alla pratica dell’interpretazione del paesaggio.

Ed infine, **Shunmyo Masuno**, monaco Zen, che lavora insieme ai più famosi architetti giapponesi; esprimendo la sua pratica nel giardino e riportando la tradizione reale, ancora attiva, al centro del dibattito, non in quanto aspetto formale, ma in quanto esperienza spirituale ed unico vero lavoro.

Per rendere attuali le parole di Muso Soseki:

“Di chi fa distinzione tra il giardino e l’ascesi, non si può dire che abbia trovato la Via.”⁸

⁷ Ibidem, pag. 18.

⁸ Bertier François, *Il giardino Zen*, op. cit., pag.

b.1 – IL GIARDINO E LA SCULTURA:

La sintesi di Isamu Noguchi.

Il giardino come scultura di Hidetoshi Nagasawa.

Tra contemporaneità e tradizione: Shunmyo Masuno.

Conflitto è ... la scintilla della creazione.

Noi viviamo in un mondo moderno.

Il mondo antico, il mondo della natura si fronteggiano. Noi siamo in conflitto.

Da questo viene la creazione, i due insieme sono importanti. Solo uno è nulla.

Il giardino giapponese è fatto da una collaborazione con la natura.

Le mani dell'uomo sono nascoste dal tempo e dai molti effetti della natura, dal muschio e così di seguito, così anche l'autore è nascosto.

Io non voglio nascondermi, voglio mostrare. Forse, sono moderno.

Non sono un tradizionale *uekiya*, giardiniere.

Penso sia importante per il Giappone oggi, sapere che l'artista si è involuto insieme alla natura per esprimere il conflitto presente.

Dall'altro lato, io sono solo, non c'è saldatura, non si sa più parlare alla natura.

Per parlare alla natura bisogna essere forti, perché la natura è molto forte.”⁹

Sono sempre alla ricerca di un modo nuovo per dire la stessa cosa.¹⁰

Isamu Noguchi

Durante la sua lunga carriera, **Isamu Noguchi**¹¹ attraversò più movimenti moderni, influenzandoli ed essendo influenzato da loro, e conservando stretta amicizia con gli artisti e gli architetti appartenenti a tali movimenti; mantenne sempre grande autonomia, proseguendo nella sua Via. Nel lungo viaggio di cambiamenti stilistici attraverso la presa diretta delle ricerche a lui contemporanee, la spinta creatrice fu sempre una migliore comprensione della natura e della sua relazione con essa; e certamente il suo approccio originale nasce quale frutto della profonda comprensione di entrambi.

⁹ Noguchi Isamu, *Tribute to Martha Graham*, Archive of Isamu Noguchi foundation, Inc. , pag. 2.

¹⁰ Hunter Sam, Introduzione ad *Isamu Noguchi: Seventy-Fifth Birthday Exhibition* (New York: André Emmerich Gallery and Pace Gallery, 1980).

¹¹Tutte le citazioni sono sul testo relativo alla mostra *Isamu Noguchi, Scultural Design*, Vitra Design Museum, 1999.

Circa la sua attività di scultore di giardini lavorò con Kenzo Tange e con Luis Kahan, e studiò la tradizione insieme a Mirei Shigemori, chiedendogli collaborazione già per la scelta delle pietre nella realizzazione dei giardini dell'UNESCO per Parigi.

Figura 274.
Museo Noguchi, 1993.



Fu fortemente influenzato dall'arte tradizionale giapponese da cui apprese tecniche, strumenti, materiali, forme e soluzioni compositive; il suo rispetto per la

creatività giapponese nell'approccio alla natura fu sempre presente:

“Ammiro i giardini giapponesi perché attraversano la geometria per giungere ad una metafisica della natura: la relazione tra spazio e natura, in cui l'uomo è spettatore piuttosto che partecipante.

*Per me l'arte è parte dell'ambiente – come un elemento nel flusso asimmetrico.”*¹².

*“E' impossibile fare un giardino giapponese senza il contesto della cultura giapponese ... Ci sono comunque, aspetti del giardino giapponese che sono applicabili, la disposizione ... di relazioni non-simmetriche ...”*¹³.

In un'intervista, pubblicata nel 1976, l'artista fa notare che il giardino giapponese *“non è una cosa senza confini. Anzi, è qualcosa di molto limitato, ma dentro i suoi limiti, nuota”*,¹⁴ per indicare il senso del suo cambiare apparenza *“con l'immaginazione della gente che ne fa esperienza”*.

“Questo accade perché ogni cosa è relazionale. La dimensione – per esempio, di roccia, o albero, o persona, del muro che lo circonda – è relativo. La scala è relativa a quella della natura ... Ogni cosa è

¹² Hunter Sam, *Isamu Noguchi*, New York, 1978, pag. 154.

¹³ Yamada F. Chisaburoh, *Dialogue in Art: Japan and the West*, Tokyo, 1976.

¹⁴ Ibidem, pag. 291.

relazione. I giapponesi, nei loro giardini, sono molto preoccupati dalle questioni relative alla scala. Nulla deve essere fuori scala."¹⁵.

Quest'idea della relazione tra ogni elemento e tutti gli altri e la fluidità tra loro sono già chiaramente espressi nei primi progetti su larga scala del 1956-58, come nel Giardino giapponese del Quartiere dell'UNESCO a Parigi.

Nel 1962 spiega: "(...) i giardini dell'UNESCO sono pensati per essere attraversati. La vista cambia costantemente e, ogni cosa essendo in relazione con le altre cambia, oggetti cambiano di scala spesso, durante il percorso, alcune crescono altre diminuiscono. La reale proposta del giardino può essere questa contemplazione della relatività dello spazio, del tempo della vita."¹⁶.



Figura 175. Parigi, giardini dell'UNESCO, 1956-58.

La natura è “flusso asimmetrico” composta di costanti cambiamenti, mutevoli relazioni tra gli elementi e gli esseri umani sono parte di questa totalità: “non c'è un particolare oggetto che m'interessa, ma le generali relazioni.

La relazione dei singoli oggetti con la totalità, la vita, e la gente. Questo è ciò che ritengo interessante, non un oggetto individuale nel giardino."¹⁷

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Kuh Katherine, *The artist's Voice*, New York, 1962, pag. 171.

¹⁷ Yamada F. Chisaburoh, *Dialogue in Art: Japan and the West*, op. cit., pag.290.



Figura 276. Fontana, Giardini dell'UNESCO, 1956-58.

Entrando nello spazio di questo giardino, possiamo fare esperienza del continuo cambio di scala, dell'esistenza, della materia, del significato e dell'essenza, mentre siamo incoraggiati in ogni momento a confermare la metamorfica relazione dell'uno con l'intero ...

Attraverso un'esperienza sensoriale di trasformazione ed espansione spaziale, una comprensione delle relazioni dell'universo. Noguchi incoraggia l'osservatore a fare esperienza del suo giardino: *“La scultura è la concreta espressione dell'energia degli oggetti solidi. (...) Ci sono cose che navigano sulla superficie dell'arte che sono senza peso, senza importanza, e completamente invisibili. Esse esistono ovunque, attraversano il tempo e ci sono tempi in cui noi possiamo ascoltarle o vederle, possiamo conoscerle soltanto se siamo direttamente capaci di percepirle ... Perché fare qualcosa? Le cose da fare sono sprazzi d'immaginazione. La possibilità di farlo, o l'esperienza del farlo, crea l'immaginazione o invita all'immaginazione. Non c'è fine nell'arte ... arte è la diretta esperienza dell'artista, quanto direttamente è possibile, con ciò che è il risultato.”*¹⁸

Come un'onda.

¹⁸ Ibidem, op. cit., pag. 35.

All'età di cinque anni, creò una scultura di un' *Onda marina* nella sua classe d'asilo, che sua madre amava molto; la memoria di quest'esperienza, nel tempo, fu rivestita di significati metaforici e per tutta la vita, mostrò interesse per l'acqua, per il mare, per le onde e le maree; e già, durante le sue visite ai giardini giapponesi a Kyoto, nel 1950, fece molte fotografie delle pietre poste negli stagni, o in stretti ruscelli, e degli *tsukubai*, "*pietre scavate dai cui spruzza acqua*".

Discutendo circa il paesaggio e delle sua serie di *Tavole sul Paesaggio* del 1968-69, Noguchi rivela che utilizza la superficie piana di una pietra per rappresentare il mare e paragona questa serie con il vasto, tuttavia tranquillo, giardino di Ryoan-ji, dove, giorno dopo giorno i Monaci Buddhisti Zen rinnovano quello schema intricato, rastrellato nella sabbia. Se la superficie piatta di una pietra allude al mare aperto, il modo di Noguchi d'utilizzare l'acqua evoca sempre il movimento, la vibrazione, dinamica e sottile.

*" L'essenza dello scultore è per me la percezione dello spazio. Il continuum della nostra esistenza. "*¹⁹.

*"... è la scelta e il posizionamento che fa di qualsiasi cosa una scultura, anche una vecchia scarpa. "*²⁰.

Nel 1968, Noguchi scrive: "*Sono eccitato all'idea che una scultura crea spazio, che forme, concepite a questo scopo, proporzionate propriamente in uno spazio, di fatto creano uno spazio più grande. C'è una reale differenza tra i metri cubi di spazio, e lo spazio addizionale che produce l'immaginazione. Uno è la misura, l'altro è la consapevolezza del vuoto – della nostra esistenza nel mondo fluttuante. "*²¹.

Riteneva che la scultura dovrebbe trasfigurarsi in chi la guarda. Quando discute dei riflessi, scrive nel 1978: "*(...) c'è una specie di 'rumore' ... una vibrazione che avviene tra gli oggetti e gli spazi e istantaneamente, una circolazione magnetica da cui si viene catturati. "*²².

¹⁹Miller Dorothy C., *Fourteen Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1946, pag. 39.

²⁰Noguchi Isamu, *Noguchi on Brancusi*, in *Craft Horizons* 35, n°4.2, agosto, 1976, pag. 29.

²¹Noguchi Isamu, *A Sculptor's world*, Harper and Row, New York, 1968, pag. 161.

²²Friedmann Martin, *Noguchi's imaginary Landscapes*, Walker Art Center, Minneapolis, 1978, pag.65.

Quando lavora alle sculture di pietra degli anni '70, e soprattutto negli anni '80, creava spesso grandi superfici lucidate e brillanti, evocando un mare tranquillo.

Guardando questi pezzi, gradualmente si può sentire il mondo circostante, riflesso e condensato sulle superfici lucide, a cui si aggiungono dimensioni complesse e profondità spaziali, questi pezzi stessi crescono su sé stessi, come lo spazio circostante, contribuendo all'inalienabile circolare magnetismo. L'acqua corrente, inserita nei suoi lavori, amplifica direttamente quest'effetto.

Coincidendo con la sua nozione che l'essenza della scultura sia "*la percezione dello spazio, il continuum della nostra esistenza*", era naturale per Noguchi vedere nei giardini giapponesi la qualità essenziale definita dalla disposizione di pietre in quanto scultura.

*"Mi piace pensare al giardino come a scolpire lo spazio: un inizio ed un salto ad un altro livello d'esperienza e d'utilità: esperienza totale dello spazio della scultura al di là dei singoli pezzi."*²³.

I tre capolavori di design di giardini in pietra influenzati dai paesaggi giapponesi sono un buon esempio del modo di Noguchi di incorporare lo scorrere dell'acqua nelle sue sculture.

Nel giardino affossato per la piazza della Chase Manhattan Bank del 1961-64, fece uso di pietre ed acqua; creò schemi concentrici di pavimentazione, influenzato dal *pattern* classico cinese delle onde marine stilizzate.

²³Noguchi Isamu, *A Sculptor's world*, op. cit., pag. 160.



Figura 277. Piazza della Chase Manhattan Bank, 1961-64.

Il giardino è la sua versione del Ryohan-ji: 7 grandi massi di basalto presi dal fiume Uji, vicino a Kyoto, disposti su un pavimento ondulato di granito, che include schemi concentrici e linee sinuose. L'acqua scorre energicamente da tubi nascosti, dando un effetto di vibrazione senza riposo alla superficie interna del giardino, creando in chi guarda dall'alto, l'idea che le pietre stiano levitando.

Figura 278. Visione dal basso.





Al contrario di quest'installazione, lo Scenario California in Costa Mesa, California del 1980-82, in cui il movimento delicato e sottile dell'acqua che scorre giù da una stretta cascata diviene un ruscello tortuoso. Numerosissimi piccoli sassi, nel fondale dello stretto e angusto torrente modellato interferiscono con l'acqua per provocare un sottile e continuamente cangiante riflesso di luce alla superficie.

Figura 279. Costa Mesa, 1980-82.

Al Domon Ken Museum Garden, a Sakata, in Giappone, del 1984, invece, l'acqua è abbondante e scorre con grazia su terrazze, larghe o strette, composte di quattro livelli differenti e finisce in un lago cristallino rettangolare.

Figura 280. Domon Ken Museum Garden.



Pietre greggiamente tagliate e livellate sotto l'acqua producono il magico racconto della luce del sole, riflessa sulle sue pieghe danzanti. Un pezzo monolitico di granito, posto fuori centro, su una terrazza mediana, e due gruppi di bambù che si lanciano verso il cielo, creano un forte contrasto verticale al movimento dell'acqua. Quando si guarda il movimento dell'acqua, sottolineato da una moltitudine di sassi, l'occhio dell'osservatore si sposta di continuo da un fenomeno all'altro, senza focalizzare nulla.

In questi giardini egli si aspetta che l'osservatore partecipi all'ambiente, sia spostandosi intorno alla circonferenza, sia attraversando lo spazio.

“Senza un unico punto fisico di prospettiva, tutti i punti di vista sono uguali, movimento continuo e continuo cambiamento. L'immaginazione trasforma questo in una dimensione dell'infinito.”²⁴.

In aggiunta a questo, pietre collocate asimmetricamente con cura: l'acqua che scorre nei giardini ha l'effetto di aiutare la gente a far crescere l'immaginazione, a volgersi verso la contemplazione, e gradualmente, ad ascoltare l'infinito esplodere dello spazio intorno.

Noguchi imparò molte questioni, relative ad una migliore comprensione della natura e dell'universo, dalla filosofia Zen: nella Cerimonia del Tè, trovò l'esempio estremo della relazione tra gli oggetti così come si esprime nella filosofia e nella cultura giapponese:

“... nel praticare la cerimonia del tè c'è un piccolo cucchiaino che essi usano, con le mani come se fosse la cosa più leggera del mondo. Le cose leggere sono portate come se fossero pesanti, le cose pesanti come se fossero leggere: in questa Via possiamo trovare in azione un delicato controllo sulla natura invece che una lotta per dominarla.”²⁵



Figura 281. Tsukubai.

Ebbe anche una profonda comprensione del Buddhismo: gli studi e l'analisi della pietra di passo, *Footstep*, del 1958, rivela aspetti

²⁴Ibidem.

²⁵ Kuh Katherine, *The Artist's Voice*, op. cit., pag. 174.

profondi della sua ricerca formale: l'impronta del piede di Buddha, immagine sacra utilizzata in varie iconografie Buddhiste e riferita alla scrittura del *Buddhapada*, esprime il passaggio nel mondo del Dharma ed è simbolo della Legge in quanto radicata nella terra e sottolinea propriamente la relazione dell'essere illuminato con il luogo, la sua impronta, appunto, ed è allo stesso tempo pietra di passo, indicazione di percorso.



Figura 282. *Footstep*, 1958. Granito e legno. Studio Noguchi, Long Island.

Figura 283. *Sun at noon and the Mountain*.



In tutto il suo lavoro esprime bene l'espressività della transitorietà, il valore dell'infinita interazione e relazione tra l'uno e il tutto, la realtà dell'incredibile relatività del piccolo che può esprimere ciò che è grande e del grande che può rappresentare l'infinitamente piccolo – certo, temi classici; ma, la sua grande capacità fu quella di coniugare con grande equilibrio la fattività dello spirito antico con le contraddizioni del tempo moderno, comprendendo la reale unità di oriente ed occidente senza sedarne il conflitto.

Hidetoshi Nagasawa è, certamente, in Italia, uno dei pochi fautori di un reale rinnovamento dell'idea di giardino e di scultura, nell'accezione che fino a qui abbiamo tentato di rintracciare nella storia. Nacque in Manciuria nel 1940; alla fine della guerra, dovette fuggire in Giappone, attraversando il mare in barca, questo fu il primo viaggio pericoloso che segnerà il suo destino. A Tokyo segue il corso d'Architettura e Interior Design alla Tama Dai-gaku, e a venticinque anni parte per un viaggio in bicicletta che durerà un anno e mezzo.

Attraversa: Thailandia, Singapore, India, Pakistan, Iraq, Afghanistan, Turchia ... La musica di Mozart che sente alla radio lo spinge a proseguire: fa tappa, in Grecia; poi Brindisi, Napoli, Roma, Firenze, Genova, e in fine Milano dove, dopo aver subito il furto della bicicletta, capisce che deve fermarsi, e qui si stabilisce.

Questo viaggio esprime bene il suo modo di porsi di fronte al mondo e di conoscerlo: quasi una chiamata, una sorta di ricerca, di viaggio iniziatico, una vocazione.

Oriente e Occidente: “ (...) *il viaggio mi è stato utilissimo per mostrare che non sono poi così diametralmente opposte. Quando prendi un aereo e dopo dieci ore arrivi in Giappone, trovi tutto differente. Se passi per diciassette nazioni, una dopo l'altra, di seguito...*”²⁶.

I suoi primi lavori sono concettuali e orientati alla performance.

Dal 1972 comincia ad occuparsi di scultura.

Negli anni '80 avviene un ampliamento di scala, che lo porta a creare ambienti, al confine fra scultura e architettura.

Il recinto è il simbolo dominante.

Dagli anni '90 il giardino, l'elemento naturale diventa preponderante.

Le sue opere sono esposte in molte collezioni pubbliche e private italiane ed internazionali.²⁷

²⁶ De Sanna, Jole, *La conoscenza rovesciata: testi sull'arte*, Nike, Milano, 2000, pag. 33.

²⁷ Ha partecipato a parecchie edizioni della Biennale di Venezia (1972, 1976, 1982, 1988, etc.) e nel 1992 alla 9° edizione di Documenta. Tra le mostre antologiche ricordiamo quella al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (1988); quella organizzata dalla Galleria Comunale di Bologna a Villa Delle Rose (1993); quella giapponese tenuta a Mito; e nello stesso anno, l'esposizione personale presso la Fondazione Mirò di Palma di Maiorca (1996); poi ancora, quella allestita all'Ex Cartiera Latina del Parco Regionale dell'Appia Antica a Roma (1997).

Numerose le sue installazioni permanenti all'aperto.

Oggi insegna scultura alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano.

Nagasawa estende la scultura su scala ambientale, la orienta verso la creazione di luoghi, accentuando i riferimenti alla sua cultura d'origine, al mito e all'immaginario dell'Estremo Oriente e identifica nel giardino il punto culminante del suo processo scultoreo, realizzando giardini giapponesi *moderni* in Giappone e in giro per l'Europa, tentando di coniugare la sensibilità estetica orientale all'arte moderna occidentale.

Tra le sue opere, ricordiamo *Tempo zero* (1992) a Roma; *Giardino delle sette fontane*, all'International Exhibition Center di Tokyo(1995); *Jardin* (1996) presso la Fondazione Mirò a Palma de Mallorca; *Iperurario* (1996) per la fattoria di Celle a Pistoia; *Giardino di mirto* (1997) a Tortolì (NU); *Giardino di Abeona* (1997) presso il Parco dell'Appia Antica a Roma; *Giardino di Ebe* (2000) a Brisighella (RA); *Giardino della casa da tè*, realizzato nella corte del Palazzo Pretorio di Certaldo (FI).

“Tutto il mondo sta diventando meno creativo. (...) spingo perché il giardino ritorni ad essere arte.

Molti giardini giapponesi del passato sono stati realizzati da artisti, anche senza un'esperienza specifica nel campo, pensiamo ai poeti e ai maestri del tè.

Vi siete mai chiesti perché, in Giappone, la scultura non abbia avuto grande sviluppo, se non recentemente? La pittura ha avuto una grande diffusione, ma la scultura no. La verità è che non è così: la scultura si sviluppa nel giardino, la nostra scultura è il giardino. (...) Non serve fare un giardino che sia una copia di qualcosa del passato. Quello è il vostro modo di vedere il giardino giapponese. Non serve in Europa, ma nemmeno in Giappone, dove pure non si produce più nulla di creativo da almeno duecento anni. Ora tutto è in mano agli architetti.”

Gli occidentali, spesso quando guardano un giardino giapponese “(...) non capiscono, perché vogliono capire. Non c'è bisogno di capire che la semplicità è meglio, che celare è preferibile a mostrare, che un giardino non è solo da guardare per divertimento, come molti giardini della tradizione europea. Nel giardino di pietra non si può nemmeno entrare. L'unico modo è sentire, ascoltare in silenzio.”²⁸.

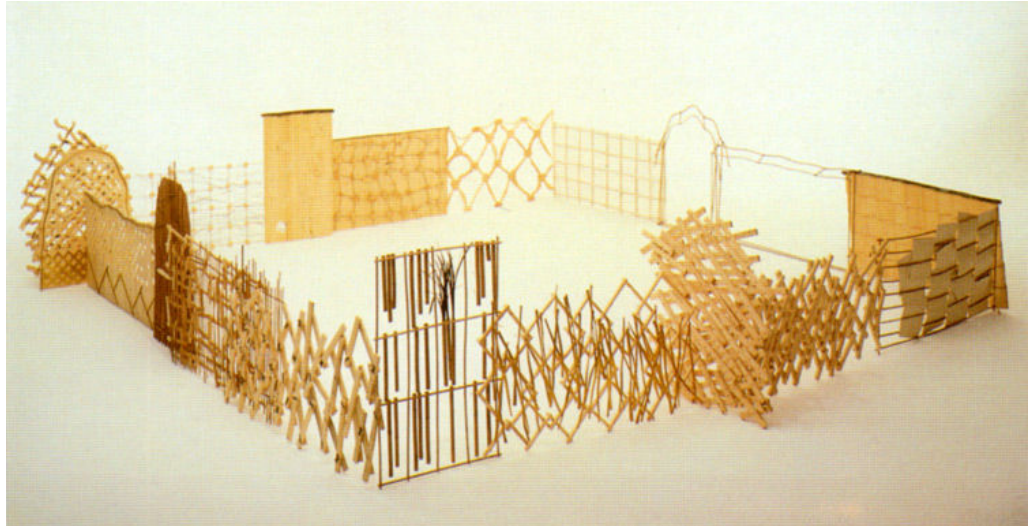


Figura 284. Hidetoshi Nagasawa, *Luogo dei fiori*, 1985.

Oggi, l'azione dell'artista dovrebbe creare un *vuoto*; o meglio indicare il vuoto in quanto infinito percorribile.

In *Luogo dei fiori* (1985), uno steccato nasce dalla sovrapposizione di ventidue diversi pannelli fatti con vari materiali e racchiude uno spazio vuoto a pianta quadrata.

Un recinto che sembra mentale e fisico allo stesso tempo: un giardino interiore.

Lo spazio vuoto simboleggia il desiderio di un luogo per creare, ancora *in nuce*, può contenere ogni cosa.

Il recinto non chiude, mette in relazione: ognuno è compreso in questa visione, non c'è dualismo tra soggetto e oggetto, tra cultura e natura, tra artista e pubblico.

²⁸ Massimiliano Crippa, Nagasawa Hidetoshi. Il giardino come scultura, www.nipponico.com, 16 maggio 2002.

“ (...) Ora tocca a voi immaginare un giardino al di là di questa prima linea. Ogni cosa può essere centro e questo significa che uno è incluso nella scena, guardando se stesso che guarda. Tu sei il mondo, non una parte che sta qui e la natura è lì. ”²⁹.

La natura è una forza trasformatrice che genera, alimenta e distrugge e l'uomo non può opporsi al suo potere. La natura e la memoria collettiva costituiscono i principali punti di riferimento della sua poetica; in sintesi: l'arte è la natura creata dall'uomo.

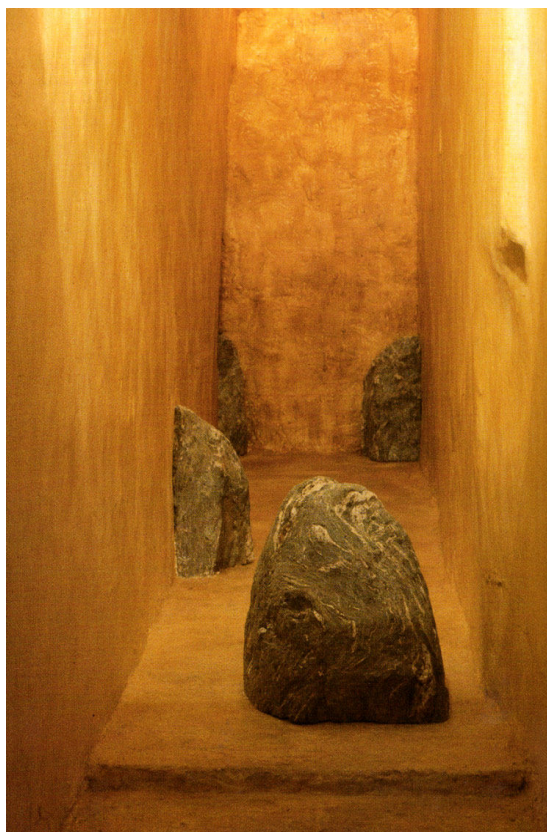
“ciò che si vede è fatto per ciò che non si vede”.

Nella sua visione, la scultura serve a suggerire ciò che sfugge alla vista, a dare un'indicazione sulla Via da perseguire.

Nelle società del passato *“visibile e invisibile erano considerati parti della medesima realtà (...) nella nostra infanzia, abbiamo provato la spinta a odorare, toccare, assaggiare, come tanti Tommaso che non credono a ciò che vedono. (...)Esiste un guardare produttivo e un guardare frettoloso, materialista, razionalizzante.”³⁰.*

Nagasawa lega indissolubilmente la sua scultura con l'invisibile. *“il vero senso di una forma”* e *“quell'energia che si può solo sentire”*. L'invisibile è un concetto “fisico”, sia “reale” che “scientifico”: il mondo in cui viviamo e che crediamo di conoscere per quello che vediamo è formato da entità invisibili, quali gli atomi e le particelle subatomiche.

Figura 285. Hidetoshi Nagasawa, Installazione.



²⁹ De Sanna, Jole, *La conoscenza rovesciata: testi sull'arte*, op. cit., pag. 36.

³⁰ Massimiliano Crippa, *Nagasawa Hidetoshi. Il giardino come scultura*, op. cit..

Un sasso è un oggetto considerato morto. Se il sasso non nascondesse vita, forma o un'idea, il sasso non potrebbe essere tale e si disgregherebbe diventando sabbia, come ogni cosa che veramente muore, compresi noi.

Nel 1995, nella baia di Tokyo, sull'isola artificiale di Odaiba, nell'ambito dell'International Expo Center, costruisce il *Giardino delle Sette Fontane*, in cui il giardino è elemento di riconciliazione tra uomo e natura. Quattro layers sovrapposti: l'acqua, i tracciati, il suolo e la vegetazione, creano percorsi e complessità, su cui domina una gigante scultura a forma di sega di Claes Oldenburg. Sette piccole fontane, danno vita a diversi ritmi di giochi d'acqua, e una grande vasca irregolare simboleggia la baia in cui si è collocati.

I percorsi s'intrecciano come nastri geometrici di diversi colori, mentre il terreno, articolato in morbide dune di prato, di forma trapezoidale, crea un sistema di cerchi concentrici che s'intersecano. Siepi geometriche giustapposte, indicano il percorso verso la vasca-baia.



Figure 286 e 287. Particolari del Giardino delle Sette Fontane. Odaiba, 1995.

Dice Nagasawa: “(...) realizzo opere in bilico tra la contraddizione dell’atto del costruire e la de-materializzazione degli elementi come azione di purificazione dell’oggetto che è una addizione allo stato precedente dei luoghi.”³¹.



Il Giardino di Mirto a Tortolì (NU) del 1997, per esempio, nasce dall’osservazione della natura aspra che caratterizza il territorio sardo e dalla considerazione di quanto sia difficile cercare di competere con una simile e monumentale forza espressiva.

Così l’autore, in qualche modo si fa da parte, crea un percorso interiore, per far emergere ancora più forte la bellezza che già c’è.

Figure 288 e 289. Giardino del Mirto. Tortolì, 1997.



Il giardino non ha confini definiti, l’artista cerca di disporre chi guarda a perdersi spontaneamente. Non c’è separazione tra vita e arte, tra natura e uomo. Nulla deve imporsi alla vista a scapito del resto.

³¹ Villari Alessandro, *L’Architettura del Paesaggio in Giappone*, op. cit., pag. 137.

Il giardino non racchiude, anzi apre allo spazio circostante, permettendo di guardarlo da un nuovo punto di vista.

L'artista, attraverso l'identificazione nell'opera e la scomparsa del suo ego in essa, dovrebbe mostrare l'attimo di perfezione, tipico di una visione arcaica del tempo: una sensazione fuggevole, rappresentazione della transitorietà della natura ed insieme della sua eternità.

Anche nel *Giardino della casa da tè*, di Palazzo Pretorio a Certaldo (FI), presentato il 29 settembre 2001, e costruito intorno alla piccola casa da tè di stile tradizionale, dono che la città di Kanramachi ha voluto offrire alla cittadinanza nel decennale del loro gemellaggio, Nagasawa interviene sul luogo adeguando il linguaggio artistico alla ragione d'essere del territorio, cercando di evidenziare le qualità intrinseche degli spazi che un occhio disattento potrebbe non notare: cerca di mettere in luce la realtà già presente, intensificandola.



Figure 290 e 291. Giardino del Tè, Certaldo, 2001.

Le cose mostrano il meglio di sé quando non sono alterate, quando non mostrano altro che una presa sulla realtà *così com'è*: là è l'esistenza propria delle cose.

Non servono simboli, non servono sovrastrutture, non serve guardare, non serve vedere *al di là* di ciò che c'è.

L'artista, deve ritirarsi, così come le cose si svelano meglio nascondendosi.

Non è il proprio io che deve mostrare, ma la realtà.

Nagasawa dice che “*la scultura sta alla materia come la nuvola sta all'aria*” e, così si esprime.

Egli vuole mostrare la natura delle cose, che è già nelle cose stesse; l'artista può, tutt'al più direzionare la percezione, dare un'indicazione di percorribilità, comunicare il respiro del viaggio.

All'interno del giardino il tempo si ferma: la ricerca è allo stesso tempo mezzo e fine.

Espressione di un'indicazione per essere presenti a sé stessi.

In definitiva, muove all'ascolto; porta a *shintai*.

Come monaco zen trovo strano e riduttivo il fatto che per molti occidentali lo Zen sia diventato un mero sinonimo di minimalismo, usato solo nell'ambito del design.

(...) Lo Zen richiede disciplina e autopurificazione, che i monaci praticano attraverso la realizzazione di giardini, secondo la pratica chiamata *ishitateso*, che alla lettera significa 'posizionamento di pietre da parte di un monaco'.

Ishigokoro, invece, è la capacità di comprendere le pietre, cioè di leggere la loro essenza.

(...) Secondo la tradizione giapponese, le pietre hanno una vita spirituale come le piante e gli animali e, nell'evoluzione del giardino Zen, hanno acquisito un'importanza fondamentale.

Quando un monaco progetta un giardino, il suo fine è semplificare, ossia non aggiungere elementi, ma usare materiali semplici in grado di esprimere l'essenza delle cose.

(...) La via della semplicità in un giardino zen, (...) sta nell'esprimere la natura in una forma pura, senza piante né acqua.

Shunmyo Masuno³²



Shunmyo Masuno, è un monaco Zen del Tempio di Kenkoh a Yokohama, progettista di giardini di fama internazionale, dirige il *Japan Landscape Consultants* e tiene periodicamente conferenze alla University British Columbia.

Il suo contributo all'arte dei giardini esprime silenziosamente qualcosa che va al di là del magnifico aspetto dei suoi giardini.

*“Il giardino è un luogo speciale in cui la mente riposa.”*³³

Figura 292. S. Masuno al lavoro.

Un luogo dove la mente riposa, non è un luogo: è il riflesso attivo di un approfondimento spirituale costantemente praticato.

La mente che riposa, si attiene alla pratica di chi ha creato quei giardini nell'ascolto.

³² Rico Nosè Michiko, Freeman Michael, *Nuovi giardini giapponesi*, Logos, Modena, 2002.

³³ Villari Alessandro, *L'Architettura del Paesaggio in Giappone*, op. cit., pag. 134.

“Quando comincia il lavoro di disposizione di piante e pietre, sono totalmente assorbito nel dialogo che emerge tra il luogo e le piante a cui partecipano tutti gli elementi. Io cerco il tipo di spirito che una certa pietra o una certa pianta contiene in sé e come preferisce essere posizionata.”³⁴

“(...) la mia finalità, naturalmente, è l’applicazione dello Zen alla vita moderna, in particolare a quella urbana. Con l’uso delle pietre e ricorrendo alla metafora cerco di creare dei giardini che conducano ad una visione più semplice del mondo e noto che, in generale, da parte dei paesaggisti e architetti vi è la tendenza a rispondere ai nuovi bisogni della società.

L’alta densità degli alloggi e la mancanza di spazi privati sono due dei principali problemi che affliggono il Giappone più d’ogni altro paese, e da questo deriva la necessità di progettare facendo attenzione all’aspetto spirituale. Questo, a mio parere è il ruolo del giardino.”³⁵

L’azione del giardino, richiama alla sua essenza.

L’aspetto spirituale del giardino è il pensiero, il *pensiero senza pensiero*. Il riposo del pensiero.

“Tutto il pensiero zen, (...), appare così come un’immensa pratica votata a sospendere il linguaggio, a rompere questa sorta di radiofonia interiore che risuona continuamente in noi, sin dentro il nostro sonno (...), una pratica votata a (...) sconcertare a prosciugare il chiacchericcio irrefrenabile dell’anima (...).”³⁶

Disporre al silenzio, invitare alla quiete.

Arrestare il pensiero discorsivo, per concorrere all’attivazione del pensiero creativo.

“Nuovi materiali e nuovi modi di usarli ci offrono ulteriori opportunità. Io, ad esempio, amo particolarmente la pietra sbazzata anche se si tratta di un radicale allontanamento dalla tradizione, secondo la quale si devono usare le pietre così come si trovano in natura. In realtà l’irregolarità ottenuta artificialmente rivela un

³⁴ Ibidem.

³⁵ Rico Nosè Michiko, Freeman Michael, *Nuovi giardini giapponesi*, op. cit., pag. 13.

³⁶ Barthes Roland, *L’impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984.

diverso tipo di bellezza. Altri progettisti preferiscono usare vetro, ferro, acciaio, piastrelle e perfino fibra di carbonio (...).”³⁷.

La tradizione, non è qualcosa da assumere *tout court*, è un flusso d’energia. La pietra sbazzata d’oggi è la pietra naturale di ieri. Lo stesso spirito. Lo stesso spirito è importante. Questa è la forma. A Lui ben si adatta la poesia che Roland Barthes scrive a proposito dei giardini storici giapponesi:

*Né fiore, né ombra.
Dov’è l’uomo?
Nel trasporto di rocce,
nella traccia del rastrello,
nel lavoro della scrittura.³⁸*

Tra le sue opere più importanti: il *Giardino per l’Ambasciata del Canada* a Tokyo (1991); il *Nitobe Memorial Garden* di Vancouver; il *Giardino del National Research Institute for Metals* a Tsukuba-Ibaraki (1993); il *Niigata Prefectural Museum of Modern Art* a Nagaoka (1993); il *giardino del Kohjimachi Kaikan Hotel* a Tokyo; il *Giardino Ryumontel del Gion-ji* a Mito (2000) ed infine il giardino della *Cerulean Tower Tokyu* a Shibuya (2001).

Nel *Giardino per l’Ambasciata del Canada* a Tokyo (1991), Masuno primariamente riflette sulla funzione dell’intervento: che dovrebbe consistere nel supportare le persone che operano all’Ambasciata; rivalutando i ruoli di relazione tra i due paesi e ricollegandone spiritualmente la storia.

Partendo dall’angolo volto a sud-est davanti ad una vasca che rappresenta l’oceano Atlantico, volgendosi verso nord, s’incontrano le rocce antiche dell’era glaciale canadese, simboleggiate da granito sbazzato proveniente dalla prefettura di Hiroshima:

³⁷ Rico Nosè Michiko, Freeman Michael, *Nuovi giardini giapponesi*, op. cit., pag. 14.

³⁸ Barthes Roland, *L’impero dei segni*, op. cit. B, pag. 90.



Figura 293. Giardino per l'Ambasciata canadese a Tokyo, 1991.

“Piccole grandi onde colorate che formano vari motivi decorano la superficie delle pietre, mentre i bordi spaccati ricordano le scogliere, contrastando con le superfici naturali integre. Ci sono poi solchi lasciati dagli utensili e, una volta levigata, la pietra assume un nuovo carattere e una nuova lucentezza.”³⁹

La disposizione delle rocce sulla grande terrazza, incorniciate dal tetto aggettante richiamano le coste canadesi, dove, all'angolo estremo troviamo un *inukshuk*, pietra commemorativa degli Inuit; e gli alberi del parco intorno si fondono creando il paesaggio.

³⁹ Ibidem, pag. 84.

Proseguendo s'incontra un'altra vasca che rappresenta l'Oceano Pacifico, infine dirigendosi a sud si'incontra il giardino del Giappone di stampo classico, che presenta all'angolo estremo un'enorme pietra spezzata e ravvicinata che simboleggia la relazione tra i due popoli, "in equilibrio e leggermente distanti".

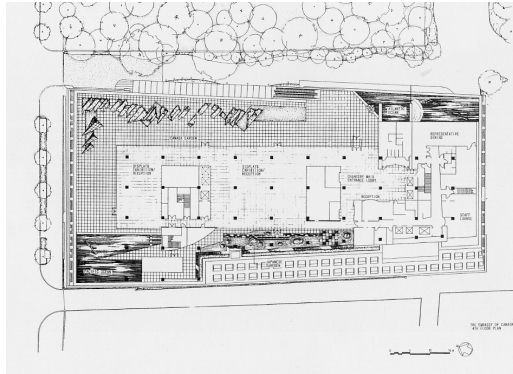


Figure 294 e 295. Pianta dei percorsi, Giardino del Giappone.



Nel *Giardino del National Research Institute for Metals* a Tsukuba-Ibaraki (1993), Masuno crea nella corte interna una piazza quale luogo d'incontro per i ricercatori dell'istituto, che spesso, in solitudine svolgono il loro lavoro.

Il giardino è il sogno di un paesaggio originario, alle radici della storia del luogo: un tempo cercatori d'oro attraversavano paesaggi aridi e inospitali, desolate lande di montagna, una rarefatta vegetazione, sottili linee d'acqua ... il sogno dei ricercatori del passato diviene specchio per i ricercatori del presente.

Anche se cambia il tipo di ricerca, la realtà può essere vista poeticamente.



Figure 296 e 297. Giardino del National Reserch Istitute for Metals, 1993.

Una griglia quadrata di granito cinese si sovrappone alla pavimentazione, segni astratti che attraversano lo spazio; mentre un sistema di grandi rocce naturali di granito coreano, e un sottile fiume di ghiaia è attraversato da un'unico pietra curva.

Ogni cosa, è stata disposta, con la stessa attenzione di un tempo, sotto la scrupolosa direzione dell'autore.

“I segni del luogo (...) sono pietre miliari da individuare e sui quali fondare, (...) i rapporti tra l’uomo e la natura.”⁴⁰

Nel intorno del *Niigata Prefectural Museum of Modern Art* a Nagaoka (1993), il fiume Shinano che attraversa Nagaoka e giunge fino al museo è il segno di fondazione che rappresenta il collegamento, il legame tra la città e la campagna. Il paesaggio si trasforma avvicinandosi al fiume. *“(...) la dura pavimentazione della zona d’ingresso – realizzata con fasce diagonali di granito cinese alternato a ricorsi di mattoni – si dissolve lentamente, procedendo verso est, per lasciare il posto a prati ondulati.”⁴¹*

Grandi terrazze di prato sostenute da muri di pietra degradano verso il fiume.



Figura 298. Niigata Prefectural Museum of Modern Art, Nagaoka, 1993.

Oltre il fiume, il paesaggio delle montagne, s’inserisce magicamente nel progetto come moderno *shakkei*, realizzando una sorta di continuità tra la città, appena lasciata e natura incontaminata a distanza.

⁴⁰ Villari Alessandro, *L’Architettura del Paesaggio in Giappone*, op. cit., pag. 134.

⁴¹ Ibidem.

Il quartiere finanziario di Kohjimachi, in cui Masuno ha allestito il *Giardino del Kohjimachi Kaikan Hotel* nel centro di Tokyo, è un'area d'alti standard, anche se non può essere considerata una zona verde, in cui i fruitori vivono in uno stato di perenne fretta.

Aveva a disposizione tre spazi esterni, due al quarto piano, limitrofi alla zona per ricevimenti e matrimoni, ed uno vicino alla reception e alla caffetteria.

Le tre terrazze, collegate tra loro hanno la funzione di richiamare il visitatore al presente, di creare con la bellezza un impatto così forte da costringere all'arresto del pensiero:



Figure 299 e 300. Pianta e veduta del Giardino del Kaikan Hotel a Tokyo.



“La nostra vita frenetica si ferma occasionalmente quando c’imbattiamo in eventi speciali che possono essere sia catastrofi che scenari naturali di particolare bellezza.”⁴².

Dunque, la bellezza come antidoto allo stress, una bellezza che diviene cura per l’uomo che si è ammalato a causa della sua propria incapacità alla contemplazione ...

L’immagine adottata per infondere serenità assoluta è quella di un



bosco di montagna; i tre giardini collegati si chiamano Sei-zan Ryoku-sui no niwa, Giardino delle montagne blu e delle verdi acque, che fanno riferimento alla dichiarata bellezza del mondo pacificato così come descritto nell’ipotesi all’inizio di questa tesi e che corrispondono al senso del testo di Dogen Zenji in appendice, rappresentano il mondo allegorico originario: il monte Sumeru, le sette catene di montagne d’oro, i mari concentrici.

Figura 301. Veduta dalla caffetteria.

Pietre che rappresentano il sole e la luna girano intorno alla montagna cosmica della contemplazione.

I due alberi principali sono un acero e un frassino giapponese, usato anticamente dai rabadomanti per trovare l’acqua, considerato augurio di buona fortuna.

Il giardino al piano terra diviene un *tokonoma* virtuale per la caffetteria, così anche in uno spazio di passaggio, di piccola pausa, il fruitore è portato all’arresto del pensiero e alla quiete.

⁴² Rico Nosè Michiko, Freeman Michael, *Nuovi giardini giapponesi*, op. cit., pag. 77.

Nel *Giardino Ryu-mon-tel del Gion-ji* a Mito (2000), Masuno racconta una storia: “Si tratta di una parabola appartenente alla tradizione, ambientata nel diciassettesimo secolo in questa zona, quando il Buddhismo attraversava un momento di crisi e vi erano molti falsi monaci. Il vice shogun Mitomitsukuni chiese a Shinetsu, un famoso monaco di Nagasaki, di fondare il Tempio. (...) Sulla sinistra il vice shogun e una folla sono radunati davanti al sacerdote che narra loro il racconto illustrato dalle pietre sulla destra: (...) della carpa che lotta per superare le rapide che si riversano nella Porta del Drago, (...) metafora della Via di conoscenza.”⁴³.



Figura 302. Ryu-mon-tel, 2000.

Antichi motivi in un giardino moderno, che dialoga con la tradizione e che attraverso questa ricorda ai monaci d’oggi, ancora una volta, di disporsi ad attraversare la porta del Drago, unico certificato di realtà della loro pratica.

Per qualcuno questo giardino dice qualcosa; per qualcun altro rappresenta un’altra cosa; qualcuno ne ha una visione esteriore; qualcuno può commuoversi fino alle lacrime; perché?

Ognuno dalla sua posizione, ogni riflessione è accettata, anzi, prevista. “Una tecnica è quella della visuale incompleta, del rivelare una parte ma non il tutto, del presentare vedute diverse da diverse posizioni, a volte in sequenza, a volte alternate.”⁴⁴.

Il pensiero, l’emozione, ma anche la passione, diviene tecnica senza perdere il cuore di ciò che l’ha prodotta.

Mai come ora c’eravamo trovati vicini al senso di questa tesi.

⁴³ Ibidem, pag. 12.

⁴⁴ Ibidem.

**c) Architettura giapponese contemporanea,
relazione con il paesaggio:**

Moderne tecnologie e antiche nostalgie.

Luigi Prestinenzza Puglisi, nel suo libro: *Silenziose Avanguardie. Una storia dell'architettura 1976-2002*, conclude guardando le contraddizioni che emergeranno dalla crisi che attraverseremo nei prossimi anni:

“Nel prossimo decennio qualsiasi oggetto sarà smart, intelligente e interattivo in forme e modi assolutamente inaspettati. Ciò porterà a una sorprendente, e per molti versi ancora imprevedibile, geografia degli spazi, a un diverso modo di porre il nostro corpo in relazione con le cose.

Un nuovo universo, in cui saranno messe in discussione le categorie di vicino/lontano, dentro/fuori, ideale/materiale, aspetta di essere compreso e manipolato dalla riflessione formale.

Occorrerà poi approfondire in termini spaziali le contraddizioni che nella civiltà dell'elettronica divaricano la nostra percezione della realtà, ponendoci di fronte a crisi e antinomie.

Ne elenchiamo alcune.

Tra l'originale e la copia, tra virtuale e reale con perdita del senso della realtà.

Tra trasparenza nei comportamenti e nel flusso delle informazioni ed esigenze di privacy e di segretezza.

Tra l'eterno presente offerto dai media e il bisogno di passato e di futuro, non risolvibile con le nostalgie alla Disney World, proposte dall'industria del divertimento o con il non meno falso ingessamento dei centri storici imposto dalle Soprintendenze.

Tra naturale e artificiale, High Tech e Low Tech.

Tra corporeo e incorporeo, tra una pelle sempre più leggera che s'interfaccia con il mondo esterno delle informazioni e il corpo sempre più pesante ancorato alla legge di gravità.

Tra il naturale sempre più residuale e l'artificiale imbottito di protesi e nano-meccanismi.

Tra la superficialità del mondo delle immagini e della comunicazione ed esigenza di profondità e di simbolico.

Tra la necessità di una concreta e immediata socialità e il mondo artificiale della comunicazione imposta dalle nostre protesi: televisioni, lettori di CD, internet, telefoni cellulari...

Tra bisogno d'individualità e logica produttiva che omogeneizza i prodotti, sia pur dopo averli accessoriati con optional personalizzati.

Tra prospettive globali ed esperienze e culture locali.”¹.

In un convegno, organizzato dal Prof. Zevi, e tenutosi a Modena nel 1997, dal titolo *Paesaggistica e linguaggio. Grado Zero dell'Architettura*, Antonino Saggio ci ricorda “che modernità non è un concetto temporalizzabile” e che “... modernità è quella che trasforma la crisi in valore”, per introdurre la riflessione sul paesaggio, considerando il tema proposto come *chance* per affrontare la crisi attuale dell'architettura italiana.

“(...) in questo nostro secolo, in cui ci sono state molte crisi, e le crisi sono economiche a volte, ma altre volte semplicemente crisi del pensiero, crisi della nostra collocazione rispetto al mondo e alle risposte che vogliamo dare a questo mondo.”

Egli afferma che solo ora “(...) cominciamo a misurarci con il problema del rapporto tra i nostri artefatti e la natura.”

Ripercorre poi, la storia passata, per articolare la sua proposta:

“Però, attenzione a questo nesso: la civiltà delle macchine non s'incorpora nella fabbrica soltanto, e il problema del rapporto con la paesaggistica non vuol dire necessariamente disegnare giardini, o fare giardini, o inserire giardini.

Il problema è molto più ampio (...) è il rapporto tra il paesaggio, la natura e l'architettura.

(...) l'architettura stessa deve proporsi come nuova naturalità, come nuovo paradigma sintetico che comprenda paesaggio e natura, come idea fondativa dell'architettura stessa, strutturante, un nuovo essere dell'architettura.

¹ Prestinzenza Pugliesi Luigi, *Silenziose Avanguardie. Una storia dell'Architettura 1976-2002*, Testo & Immagine, Collana Controsegna, Torino, 2001.

E' una formula un po' condensata: nuovo paradigma dell'architettura, il paesaggio.

(...) Si tratta in fondo di capire come fare un'architettura che non rispetti, non si adatti, non sia solo ecologica o intelligente (cose che certo non guastano) ma che si trasformi essa stessa in nuova natura, in nuovo paesaggio.”

La domanda iniziale viene riformulata sulla circostanza attuale:
“(...) Come trasformare, allora, questo elemento di crisi (la perdita della centralità del meccanicismo e dell'industrialismo e l'allargamento dal concetto di contesto a quello di paesaggio) in valore?”

E viene poi dato un consiglio d'orientamento:
“Claude Parent, ha ricordato che la parola libertà si coniuga a capacità d'orientamento, a necessaria direzione di ricerca, non ad arbitraria sperimentazione.

Per 'costruire la natura' dobbiamo infine 'de-costruire l'architettura', cambiarla profondamente nelle sue attuali coordinate: (...) il problema del linguaggio di per sé passa in secondo piano. E' la ricerca di una nuova sostanza che lo azzerà.”².

Se, circa la questione della sostanza verrebbe da dire che basta andarsela a cercare, basta volerla veramente trovare e questa apparirà, come un buon Maestro. E veramente, credo che questo sia l'invito di Saggio, e certo, anche se comparirà molto diversa da come ce la aspettiamo, modificando alle radici la nostra vita senza spostare assolutamente nulla in apparenza, donando soltanto un respiro diverso più vero e profondo all'azione; ci stupirà per la differenza d'orientamento che saprà proporre.

E giacché non c'è proprio nulla di nascosto, come contributo a tale ricerca indico il testo in appendice, che è la più vasta e sintetica trattazione del tema “paesaggio” formulata dallo Zen.

² Saggio Antonino, *Paesaggio e linguaggio. Grado zero dell'architettura*,

Diversamente per quel che riguarda i paradigmi di percorrenza di tale crisi possiamo riferirci ai migliori esempi, tra i tantissimi, relativi all'attività degli architetti giapponesi che prima di noi, e con molti più soldi, si sono trovati ad affrontare i germi di tale crisi ed in alcuni casi hanno saputo guardare al paesaggio ed alla sperimentazione attraverso l'architettura con sguardo univoco capace di accorpore la contraddizione al significato, creando opere che possono essere indicative di un percorso corretto.

Prima di prendere in considerazione la relazione tra architettura e paesaggio così com'è affrontata nel lavoro di Tange, Isozaki e Ando, volevo guardare alcuni progetti, indicativi dei vari percorsi intrapresi da architetti giapponesi che hanno dato un contributo non soltanto formale alla ricerca.

Da sottolineare in negativo, un'opera attuale del metabolista **Kiyonori Kikutake**, che si colloca tra tradizione ed utopia e propone una modernizzata Casa del Tè, *Jizai-tei*, esposta nell'ambito del Festival di Namazu del 1992, organizzato da Hiroshi Teshigahara e intitolato *Sale da Tè disegnate da Architetti contemporanei*; insieme a Kikutake parteciparono anche Tadao Ando, Arata Isozaki.



**Figure 303 e 304. Milano, Palazzo Reale 1995.
Installazione di Hiroshi Teshigahara.**

L'idea di Kikutake era di creare un luogo dove ritrovarsi e dialogare; una capsula base, molto raffinata in cui le splendide sculture in bambù di **Hiroshi Teshigahara**, Gran Maestro della Scuola d'Ikebana Sogetsu, memoria di rifugi temporanei (le case per una notte dei pellegrini che scomparivano al mattino), fanno da sfondo alla sala di vetro, molto insolita per una *Chashitsu*.

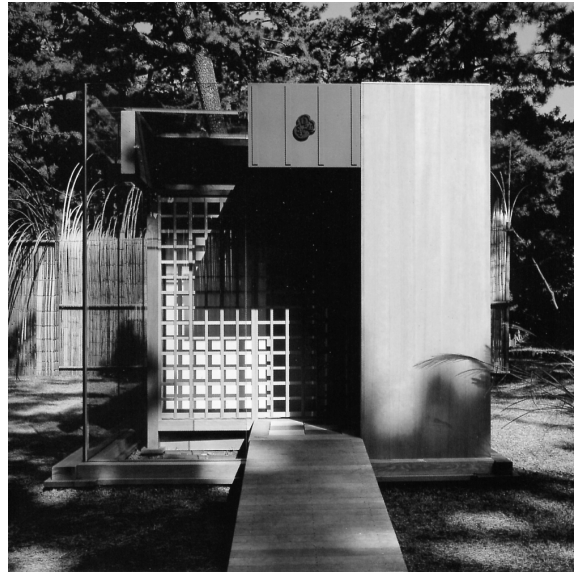


Figure 305 e 306. Casa del Tè, K. Kikutake, 1992. Namazu, *Mostra di Case del Tè costruite da Architetti contemporanei*, organizzata da H. Teshigahara.

Questa dovrebbe essere l'unità abitativa dell'infinita megalopoli giapponese, da collocare negli atrii dei grandi edifici per uffici, in cui trovare un'oasi di serenità all'interno della vita frenetica di Tokyo. Ipotesi forse ingenua, che cerca un ulteriore compromesso tra la cultura tradizionale e le esigenze contemporanee, mostrando l'attaccamento ai formalismi di parte della cultura giapponese e la fortuna che essi finiscono per ottenere.

Diversamente, i valori dell'architettura tradizionale emergono inconsciamente, come lui stesso ritiene, per esempio, nell'opera di **Fumihiko Maki** che unisce all'attenzione per i materiali e alla cura artigianale del dettaglio, una pulizia e semplificazione che non riduce la complessità dell'intervento, ma anzi l'amplifica e ne dà pacificazione, esprimendo una modernità ricollegata alla tradizione autoctona che crea risultati di grande equilibrio (*Kaze-no-Oka Crematorium*, Oita, 1997).

*“I materiali sono gli agenti più importanti dell’architettura. In ogni luogo e in ogni tempo. Nel passato c’era una quantità limitata di materiali. (...) Desidero estrarre dai materiali la qualità e l’energia nascosta che possiedono. (...) Mi piacciono tutti i materiali ma il problema è come padroneggiarli, come usarli.”*³

Figura 307. F. Maki. Giardini di Tepia, 1989.

In *Tepia* – acronimo di tecnologia e utopia, del 1989, il piccolo giardino si relaziona con l’edificio elegante e severo dai bordi di tagliente alluminio, a testimonianza delle attività che si svolgono al suo interno; e si presenta come un universo astratto: un moderno *karesansui* di monolitici cubi in granito, in dialogo con un corso d’acqua sottile come una crepa del terreno e siepi di tasso così squadrate da rivaleggiare con la pietra.

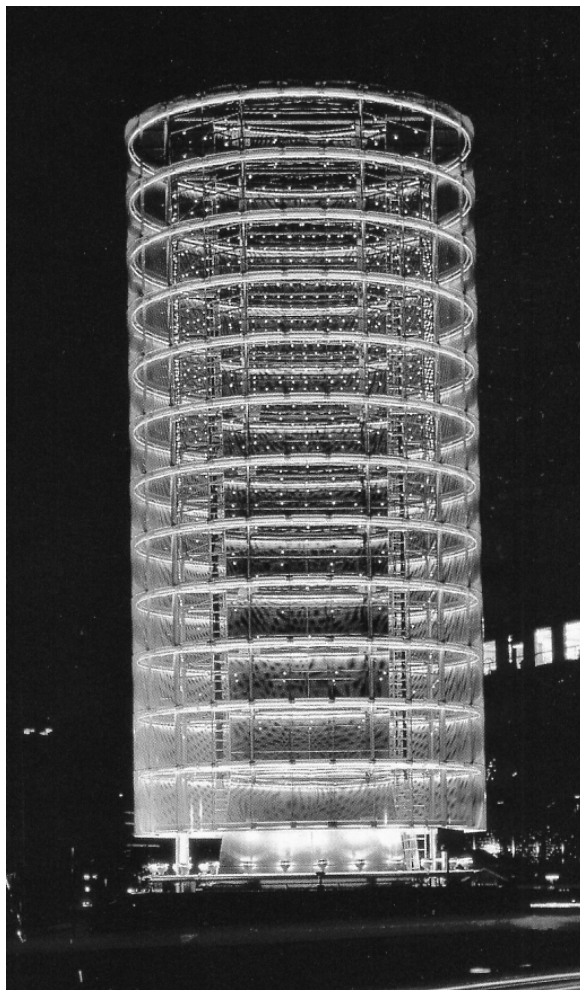


**Figura 308.
Giardini di
Tepia, 1989.**

³ Maki Fumihiko, *Saper credere in architettura, trentadue domande a Fumihiko Maki*, a cura di Leone Spita, Clean Edizioni, Napoli, 2003.

In maniera del tutto opposta - e particolare - il valore della tradizione è interpretato da **Toyo Ito**, come ideale da ripercorrere attraverso la difficile Via che dialoga con la situazione presente e il suo spazio degradato, usando i suoi stessi linguaggi, amplificati dalla possibilità di significato che celano in sé stessi: i *Giardini di luce* e i *Giardini del vento*, non sono altro che indicatori di percorso verso un'ideale sociale in cui la città medioevale Edo, la città meccanica e la città elettronica possano dialogare e far ri-emergere la naturalità dell'uomo.

“Ho sempre ideato la mia architettura sovrapponendola ad un giardino, il che significa che ho concepito le mie opere come fossero



giardini e non che il mio scopo fosse necessariamente creare un'architettura integrata al paesaggio.

Malgrado ciò, in diversi progetti di questi ultimi anni ho cercato di integrare l'architettura nel paesaggio.

(...) Mi è inoltre sembrato uno stratagemma efficace inserire un ambiente naturale di forma artificiale tra gli edifici delle aree urbane del Giappone, in cui è difficile rintracciare un contesto tra le costruzioni.

**Figura 309. Toyo Ito, 1986.
Torre dei venti, Kanagawa.**

Tuttavia quando mi riferisco all'architettura intesa come giardino, penso a un'architettura fluida e fenomenologica come lo spazio urbano. Essa non si rivela subito nel suo insieme; è piuttosto la gente ad unire gli spazi fenomenologici che si susseguono in ogni scena, in

modo tale che l'immagine complessiva emerga alla fine come la serie continua di tutte le scene."⁴.

L'architettura di Ito vuole agire lo spazio-tempo, vuole rivitalizzare l'aspetto tempo insito nell'idea di spazio, integrando luce, suoni ed immagini. In casa White U, a Nakano, crea un 'giardino di luce'. *"All'interno dell'anello tubolare immacolato si forma uno spazio di luce ricco d'effetti chiaroscurali, provocati dalla luce naturale che vi penetra dall'alto e dai lati. Utilizzando il fenomeno della luce si crea uno spazio di correnti e vortici. L'utente può fermarsi un attimo ma non può cambiare itinerario; gli è consentito soltanto circolare attorno al vuoto centrale del cortile."*⁵

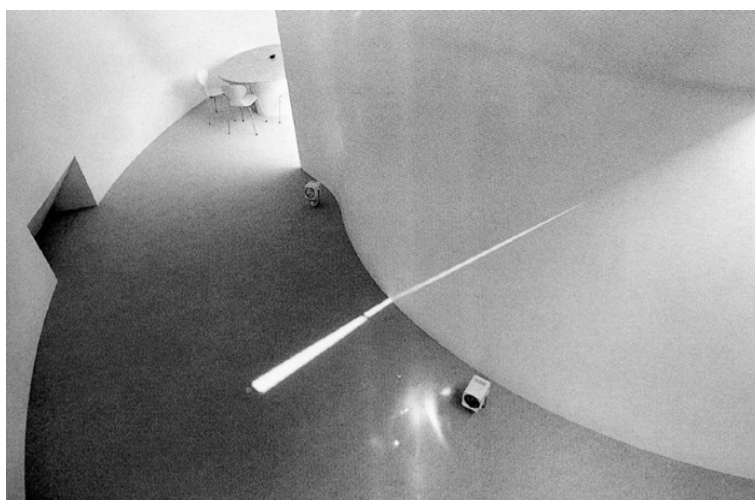


Figura 310. Casa White U.

Ma la sua immagine dell'architettura va ancora più lontano:

*"Negli anni sessanta Marshall McLuhan scrisse che i nostri abiti e le nostre abitazioni erano variazioni della nostra pelle. Dall'antichità l'architettura è servita come un mezzo d'adattamento all'ambiente naturale. L'architettura contemporanea deve inoltre funzionare come mezzo d'adattamento all'ambiente informatico. Deve al tempo stesso agire da prolungamento dermico in rapporto alla natura e all'informazione. L'architettura oggi deve essere un vestito mediale. Quando la gente indossa l'abito meccanico che chiamiamo automobile espande il proprio corpo fisico. Chi invece indossa l'abito mediale espande la propria mente. In quanto abito mediale, l'architettura è la mente esternata. (...) Chi indossa l'abito mediale è un Tarzan nella giungla."*⁶

⁴ Ito Toyo, *Le opere i progetti gli scritti*, a cura di Andrea Maffei, Electa Edizioni, Milano, 2001.

⁵ Ibidem, pag.339. Un giardino di microcips, JA Library, 2 luglio 1993.

⁶ Ibidem, pag. 342. L'immagine dell'architettura nell'epoca elettronica, Kenchiku Zasshi, 1995.

Nell'era informatica l'architettura deve essere fluida, trasparente, liquida, come l'acqua, poiché *“il corpo si collega al mondo attraverso l'acqua”*, tutto muta costantemente, *“tutte le cose sono in un flusso continuo (...) l'emergenza della tecnologia elettronica ci ha ricordato il mondo che avevamo quasi dimenticato.”*⁷.

Nel *Complesso multifunzionale a Ota-ku*, Chiisagata-gun, Nagano, del 1995-98, situato ai piedi del monte Asamu, le diverse funzioni di lavoro, studio e svago sono integrate in un unico complesso, e cercano un dialogo con il paesaggio naturale: il lungo edificio curvo e la zona intorno, insieme creano un grande occhio la cui iride e pupilla sono costituite da circoli di pietre.

Come il progetto costruito da una civiltà scomparsa l'ipotesi di Ito sembra dialogare con l'infinito.



Figure 311 e 312. Complesso polifunzionale ad Ota-ku, Nagano.

⁷ Ibidem, pag. 344. *I Tarzan nella giungla mediale*, 2G, n°2, 5 gennaio 1997.

In anticipo sul dibattito attuale, anche l'opera di **Itsuko Hasegawa**, che ha saputo farsi interprete dei cambiamenti profondi in atto tra natura e architettura; già nel 1990 costruisce il *Shonandai cultural Center* a Fujisawa-Tokyo, piccolo centro di periferia in una zona senza un'identità collettiva. E propone la sua idea di una 'seconda natura': una sorta di piazza-paesaggio artificiale, con una forte connotazione identificativa in grado di ricollegare l'abitato intorno; un paesaggio immaginario, un sogno in mezzo alla città degradata.

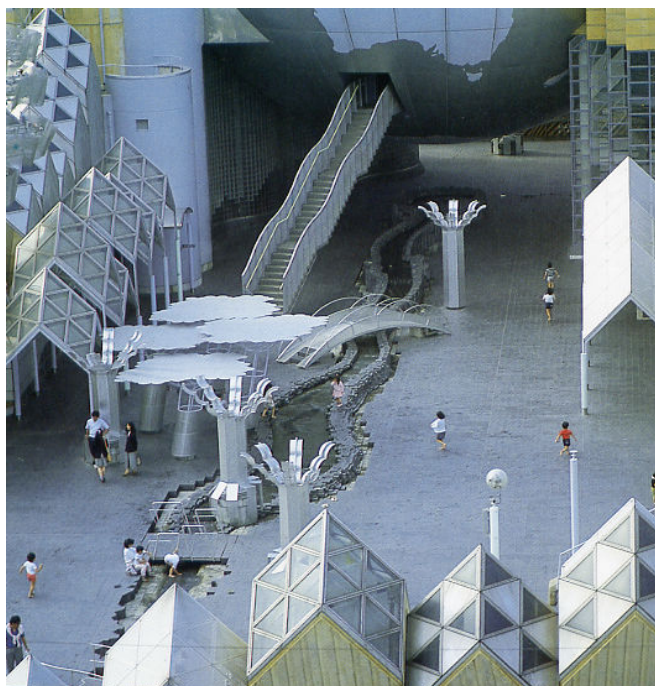


Figura 313.
Itsuko Hasegawa.
Shonandai cultural
Center. Tokyo, 1990.

“Le pareti esterne di cemento colorate ocre racchiudono una scena ricca di astratti richiami alla natura. La sequenza di tetti aguzzi delle costruzioni e di piccole tettoie rievocano, nelle loro sfaccettature, immagini di cristalli o di montagne lontane, gruppi d'alberi di lamiere scintillanti alludono a vergini e inaccessibili foreste. (...) Pochi elementi naturali sono introdotti nel progetto: un corso d'acqua arginato da artificiose sponde di pietra scorre all'interno della corte, uno stagno dalle acque scintillanti per il riflesso di piccoli vetri colorati sospesi, un parterre di prato e siepi tagliate a forma piramidale. (...) Il paesaggio è allegorico, si svela in un percorso della memoria attraverso le tante raffigurazioni della natura,(...).”⁸

⁸ Villari Alessandro, *L'Architettura del Paesaggio in Giappone*, op. cit., pag. 129.

Tra gli interpreti della tradizione più coerenti, troviamo ancora **Kengo Kuma**, che dopo aver dato una rilettura dei modelli della Villa Imperiale di Katsura, ispirandosi all'esperienza di Taut in Giappone di Villa Hyuga, nella Villa *Water/Glass*, a Shizuoka, 1995 e progettando spazi di grande qualità e significato come nello *Space Design*, alla Biennale di Venezia del 1994, ha dato forma al valore eterno della tradizione giapponese appunto, in quanto approfondimento del gusto e sinergia tra forma e significato.



Nei progetti pubblici si esprime decisamente, cercando l'integrazione con il paesaggio come nel *Kitakami Canal Museum*, Miyagi, 1999, in cui *“L'edificio e lo spazio esterno si fondono in un unico spazio, il sentiero è il cordone di tale trasformazione che organizza le funzioni interne del museo. (...) Passeggiando lungo il fiume si è attratti inconsciamente nello spazio sotto il suolo o proiettati sulla superficie naturale del rilievo. La collina è (...) un ponte simbolico tra il naturale e l'artificiale.”*⁹.

Figura 314. Kengo Kuma. Villa Water/Glass a Shizuoka, 1995.
Figure 315 e 316. Kitakami Canal Museum, Miyagi, 1999.

⁹ Ibidem, pag. 131.

Da ricordare **Shigeru Ban**, che nel 1995, disegnò e realizzò su larga scala *Abitazioni per i terremotati di Kobe*, impiegando come materia prima essenziale tubi realizzati con carta riciclata, con un sistema di facile e rapido montaggio.

Prototipo che fu presentato alla Biennale di Venezia del 2000, nell'ambito di *Less aesthetics more ethics*, alla quale fu presentato anche un *Giardino Zen* di Hans Hollain su di una chiatta sotto le volte dell'Arsenale:



Figura 317. Hans Hollain, Giardino Zen. Arsenale, Venezia. 2000.

“ Il tema più che un assioma è un interrogativo ” sosteneva Fuksas, “Siamo in grado noi architetti di dare una risposta che all’inizio dell’altro secolo non siamo stati in grado di dare? Con l’industrializzazione pensavamo di risolvere molti problemi... si sarebbe potuta acquisire una qualità migliore della vita... oggi è la globalizzazione, la comunicazione: siamo in grado di trasformare questo, in qualcosa che noi riusciamo, non solo a controllare ma, a renderlo ‘buono’?”

Credo che sia un appello a prendere coscienza di questo.”¹⁰

A parte l’ingenuità della domanda, a cui la risposta ironica di Hollain parla da uno spaesante e allo stesso tempo armonioso silenzio; mentre il lavoro di Ban si pone in campo in prima linea manifestando la

¹⁰ 7°Mostra Internazionale dell’Architettura, Venezia 2000. *Less aesthetic more ethics*, sul sito [www. Labiennale.org](http://www.Labiennale.org).

differenza tra coloro che parlano della guerra e coloro che invece salvano delle vite.

Figure 318 e 319. Assonometria e prototipi Abitazioni per i terremotati.

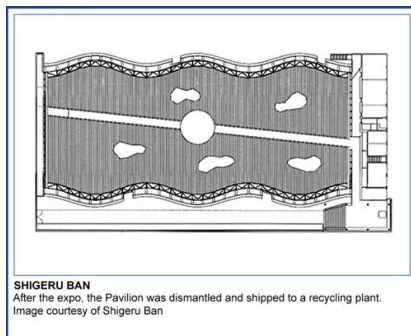
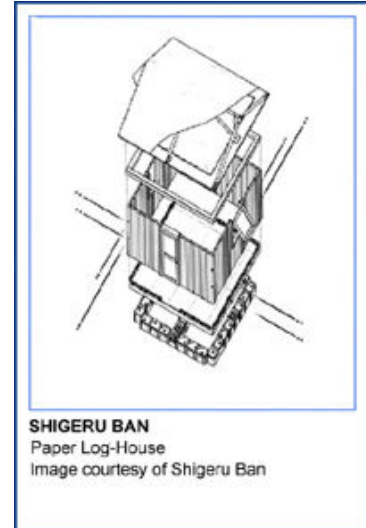


Figure 320 e 321. Padiglione del Giappone. Hannover, 2000.

Due anni dopo, gli stessi tubi di cartone hanno sorretto l'immensa volta del *Padiglione del Giappone* dell'expo di Hannover del 2000, e sono gli stessi con cui Ban realizza indifferentemente pezzi d'arredamento e complessi scolastici, case per i paesi del Terzo Mondo e allestimenti per ospitare grandi eventi internazionali: una produzione che esplora creativamente il rapporto tra sperimentazione spaziale, nuove tecnologie, materiali innovativi e che emerge come passione capace di trovare soluzioni; veramente *“a farcela con il poco”*: unica vera eredità della Casa del Tè, e degli antichi Maestri.



Di qualità ispirata anche l'opera di **Denso Sugiura**, che è noto per le sue soluzioni originali ad uno dei problemi più pressanti di Tokyo, l'alta densità urbana. Una superficie di 30 mq, negli Stati Uniti verrebbe venduta a malapena per un garage.

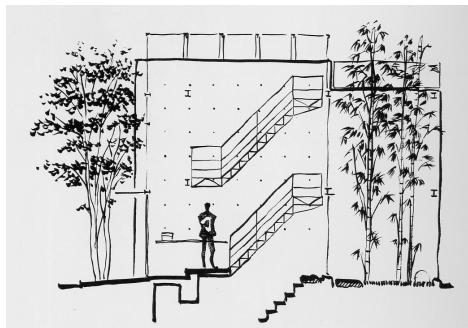
Fino ad ora, ha costruito 15 *Chitchana*, case-matita, tutte diverse e particolari, in comune hanno la verticalità e una superficie generosa dedicata al giardino.

Figura 322. Sugiura, Aoyama.

Sugiura ritiene che la presenza del verde migliori la qualità della vita:

“Anche se si edifica ovunque, non abbiamo il dono dell'ubiquità e l'atmosfera che ci circonda è più importante della possibilità di avere molte stanze a nostra disposizione. Non considero il giardino un lusso ma un antidoto necessario alle pressioni della vita in città.”¹¹

Figura 323. Sezione Chitchana.



Di fatto, i suoi clienti sono molto contenti, perché, in generale si sforza di risparmiare e di trovare soluzioni gradevoli e confacenti alle necessità e ai loro desideri.

Scegliere di lavorare così, nel veramente piccolo, aprendo lo spazio e intensificando il rapporto con la natura; mantenendo vivo il valore di piccoli lotti e creando bellezza con il poco, è certamente un modo che mantiene aperta la relazione con lo spirito vero della tradizione.

¹¹ Rico Nosè Michiko, Freeman Michael, *Nuovi giardini giapponesi*, op. cit., pag. 60.

Abbiamo attraversato le tendenze attuali dell'architettura giapponese, cercando di scegliere gli autori che, più degli altri, si muovono in un terreno che sostiene un legame diretto e in qualche modo visibile con la tradizione in generale; rispondendo alle circostanze attuali, piuttosto che mantenendo una continuità formale con la tradizione, e quindi ricollegandosi allo spirito dell'architettura tradizionale, piuttosto che alla sua forma esteriore.

Ed in questo quadro si muovono le esperienze degli, ancora più famosi, autori prescelti, che se hanno creato le premesse di tali sviluppi - mi riferisco, per esempio, alla leggerezza e fluidità di Toyo Ito e alla sua ispirazione in Le Corbusier, che si dispone agli antipodi delle masse scultoree di cemento armato, sempre d'ispirazione lecorbuseriana, fondamenta dell'opera di Kenzo Tange – e che s'esprimono anch'essi, in relazione con la propria tradizione in termini contraddittori, a volte dichiarati, e a volte incoscientemente.

Non bisogna inoltre dimenticare che ormai le tradizioni s'intersecano, e il linguaggio occidentale, usato come prassi comune, fa da sfondo alle particolarità espressive degli autori.

Cercherò ora di evidenziare, attraverso esempi specifici, la relazione con il paesaggio e quindi il tipo di riflessione che s'innesca in tali autori circa la relazione tra natura ed architettura per vedere, di volta in volta, le soluzioni adottate e ricercando l'attitudine che guida tali risoluzioni.

La mia opinione è che, molto spesso, ma non in ogni caso, manchi l'aspetto contemplativo fondamentale, che se comunica tracce di sé nel *carattere*, non è sempre visibile nell'opera.

In un tempo remoto la costruzione di un giardino era legata al tempo e al luogo tanto che prima di formulare un'ipotesi, l'autore doveva vivere sul posto, per conoscerlo in tutte le sue particolari espressioni: almeno un anno di presenza fisica era necessario per formulare un'ipotesi, il luogo doveva essere assunto fisicamente, tanto era considerato il valore dell'incidere durevolmente nel territorio. Oggi, tale coscienza del territorio appare inattuale.

c.1 – KENZO TANGE:

I giardini della mente e le piazze.

La realtà dell'odierno Giappone, in quanto parte di una più ampia realtà internazionale storicamente condizionata, ha assunto una sua forma individuata dalle tradizioni giapponesi.

Vivendo in questa realtà, difficile ad essere inglobata in nuove prospettive di metodo, dobbiamo considerare insistentemente quelle tradizioni.

D'altronde, se i problemi del presente non fossero così pressanti, noi potremmo accettare la tradizione tranquillamente senza troppe riflessioni, come un costume ereditario o qualcosa al di fuori della storia.

Solo se si adotta un atteggiamento rivolto verso il futuro si realizzano le condizioni per le quali la tradizione esiste ed è viva.

Tali strumenti, né elaborando grandiosi schemi per il futuro, né operando passivamente, si compromettono con il passato, ma rendono consapevoli che il compito più vitale del presente è di integrare fattivamente insieme passato e futuro.

Kenzo Tange¹²

Kenzo Tange, nasce a Imabari nel 1913.

Compiuti a Tokyo gli studi universitari d'Ingegneria (1935-38) e d'Architettura (1942-45), lavora nello studio di Kunio Mayekawa, con il quale fonda il Werkbund giapponese.

Nel 1959 è invitato a tenere un corso di urbanistica al Massachusetts Institute of Technology di Boston, dove elabora il piano per un nucleo abitativo per 25.000 persone sulla baia di Boston, anticipazione metodologica del successivo piano urbanistico di Tokyo del 1960, basato sulla previsione di sviluppo della metropoli lungo un asse longitudinale, di cui dimostra la realizzabilità tecnica ed economica, nel tentativo di dare una soluzione all'utopia urbana, tipica delle ricerche post-razionaliste.

Dal 1946 al 1974 Tange è docente d'urbanistica all'Università di Tokyo.

¹² Tratte dal sito: Kenzo Tange, web tiscali.it.

Tange è indubbiamente la maggiore personalità dell'architettura giapponese del XX secolo, egli s'ispira all'esperienza del Movimento Moderno e all'*International Style*, compiendo un rivolgimento delle metodologie progettuali tradizionali e delle tipologie architettoniche locali: le sue scelte si orientano verso il linguaggio tardo di Le Corbusier, sottolineando i valori espressivi dell'uso del calcestruzzo grezzo e la giustapposizione di volumi architettonici a scala discordante come nel *Municipio di Tokyo*, 1957; nel *Municipio di Kagawa*, 1958; e negli *Uffici Dentsu* a Osaka, 1959.

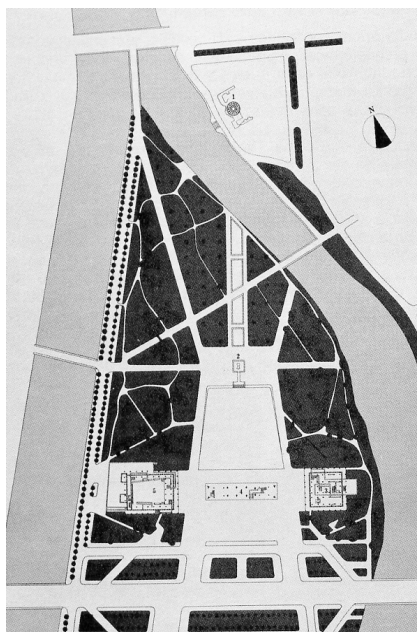
Della sua attività più recente si ricorda la collaborazione ai progetti per il *Centro direzionale di Bologna* (1975) e per il *Centro direzionale di Napoli* (1987).

In tutte le sue opere, mostra, di volta in volta, le possibilità espressive della struttura, della ripetizione degli elementi modulari e dell'organismo nelle sue proprietà elementari, accentuando membrature capaci di ricondurre ad una sintesi le varie parti dell'organismo architettonico ed esprimerne l'unicità.

Acquista fama internazionale, con la realizzazione del **Centro della Pace** di Hiroshima (1955-56), progettato nel 1946.

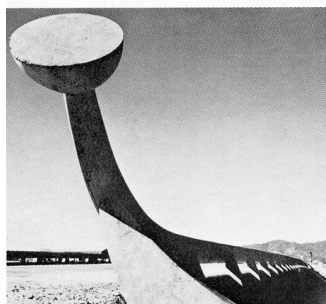
Sorto nel luogo dove è stata sganciata la prima bomba atomica, il 6 agosto 1945, è spazio di *memoria storica per il mondo intero*; e per il Giappone è espressione dell'orgoglio nazionale e della volontà di ricostruire, a partire da un giardino la propria individualità distrutta. Dunque, il giardino è segno, in questo caso, di memoria e di connessione con la linea più profonda e simbolica della propria storia.

Progetto dapprima affidato, come si è detto, ad Isamu Noguchi, poi commissionato a Tange, che però si accorderà con Noguchi per l'attuazione di particolari importanti; la collaborazione con l'artista si presenterà più volte nel corso della sua carriera (*Edificio Sogetsu*, *Piazze del Centro direzionale di Bologna*, *Festival Plaza* nell'ambito dell'*Expo '70 d'Osaka*), tanto da far pensare che proprio Noguchi incarni, per Tange, l'ideale simbolico di piazza-giardino, in quanto luogo di collegamento tra passato e futuro, tra edificio e città, tra individuo e collettività.



**Figure 324 e 325. Aree tombali , *rei-en*;
Cento della Pace, Hiroshima 1956:
1. Rovine; 2. Monumento
commemorativo; 3. Centro comunitario; 4. Museo; 5. Auditorio ed Hotel.**

Il progetto del *Centro della Pace*, prevedeva un centro comunitario, un museo, un auditorio e la piazza: un vuoto formale per 50.000 persone. Ubicato sulla direttiva che porta alle rovine dal monumento commemorativo, vero fulcro del complesso: arco in cemento a forma paraboloidale iperbolica, “*dimostrazione della tecnologia più avanzata e del recupero delle più antiche tipologie (...) dove venivano erette le tombe dei principi.*”¹³. Il monumento si confronta con il museo, memoria e centro della composizione delle architetture.



**Figure 326
e 327. Ponte
della Pace, balaustra in calcestruzzo a
forma di ‘fungo’, I. Noguchi; K.
Tange, Edificio del Museo: vista dal
Monumento commemorativo.**

¹³ Tange Kenzo, *Kenzo Tange*, Zanichelli Editore, Bologna, 1979.

Con l'*Edificio amministrativo del distretto di Kagawa*, a Takamatsu, nell'isola Shikoku, progettato nel 1955, e concluso nel 1958, Tange approfondisce la sua ricerca sull'integrazione tra linguaggio moderno e repertorio tradizionale.

“Nel progettare l'edificio della Prefettura di Kagawa, di proposito abbiamo deciso di separare i suoi servizi dalle altre funzioni e di piazzarle in un luogo dove tutti gli impiegati agli uffici possono usarli con facilità. Così abbiamo disposto tutti i servizi al quarto piano dell'edificio alto - questo piano si apre al livello del blocco più basso, per permettere l'uso del tetto - ricreando l'unità dell'organismo in una sorta di piano di ricreazione”¹⁴.

L'edificio composto di due volumi geometricamente semplici, contrapposti per forma e dimensione – quadrato ed alto il corpo degli uffici, rettangolare e basso quello contenente la sala delle assemblee – è frantumato nella sua stereometria dall'intervento delle logge che creano, specie nel corpo alto, una continua vibrazione luminosa dovuta agli elementi strutturali in cemento, usati come memorie della tradizionale struttura lignea. Alla prepotente definizione volumetrica si oppone, dunque, un'espressività che sembra rievocare la fragilità delle strutture dell'antica architettura giapponese, e l'accostamento delle due diverse dimensioni acquista particolare valore, in quanto non si sovrappone all'organismo, ma lo determina.

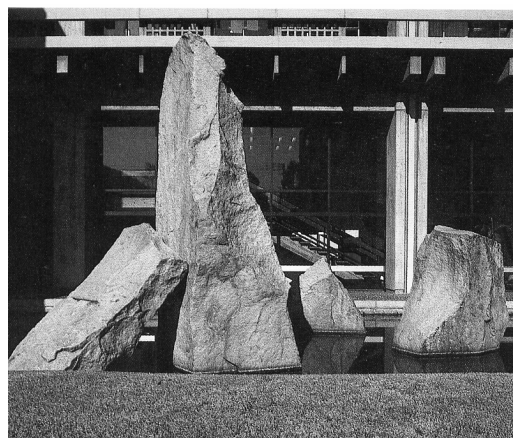
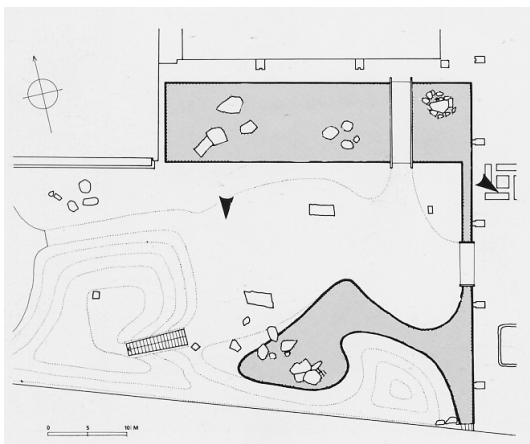


Figure 328 e 329.
Pianta e giardino della Prefettura di Kagawa, 1958.

¹⁴ Tratte dal sito: Kenzo Tange, web tiscali.it.

A completare la composizione degli edifici, un giardino che diviene simbolo ed esempio, in quanto nuovo prototipo del giardino moderno; completamente diverso dai giardini del passato e identificato con il nome di ‘*Mindscape*’, Giardino della Mente.

Questi giardini, costituiti da composizioni di pietre sbazzate in quanto elementi base e da geometrie in quanto infrastruttura spaziale. Sono giardini astratti, prodotti dell’immaginazione, vicini, nel carattere a sculture attraversabili, quali modificatori dello spazio.

Figura 330. *Mindscape*, Prefettura di Kagawa. K.Tange 1958.



Il giardino-laghetto, che misura 10x40 yards, a cui Tange dedicò lunghi studi, funziona da piazza pubblica e anche come palcoscenico per rappresentazioni all’aperto; e segna l’inizio di un nuovo rapporto tra l’uomo e il giardino, tra colui che crea l’opera e l’opera stessa che ora si ricolloca al contesto dell’arte moderna internazionale.

Il taglio della pietra è stato introdotto nell’architettura del giardino giapponese con le pietre segna passo, le lanterne, le vasche dell’era Momoyama; tuttavia, mai prima d’ora, le pietre erano state tagliate in forma di scultura per rappresentare la pietra stessa, e riunite in composizioni decorative.

“L’impatto drammatico di questo intreccio moderno d’angolo retto e di forme scolpite è ulteriormente amplificato dal fatto che la composizione d’insieme si riflette sulle enormi vetrate, presenti nella Hall, all’entrata dell’edificio. Un lago curvilineo all’estremità sud della piazza accentua le linee rette del bacino.”¹⁵.

Nel Centro artistico di Sogetsu a Tokyo, progettato nel 1955, Tange costruisce uno spazio che vuole essere la trasposizione delle idee di Sofu Teshigahara, direttore della scuola.

L’edificio si pone in perfetta simbiosi con la tradizione giapponese: la stretta integrazione di spazio, struttura e particolari, crea una monumentalità in senso moderno. Il volume, è nettamente individuato dalle vigorose fasce orizzontali di cemento, in cui le bucaure s’inseriscono come feritoie dando vigore ai prospetti, decorati da pannelli di ceramica blu, colore della scuola.

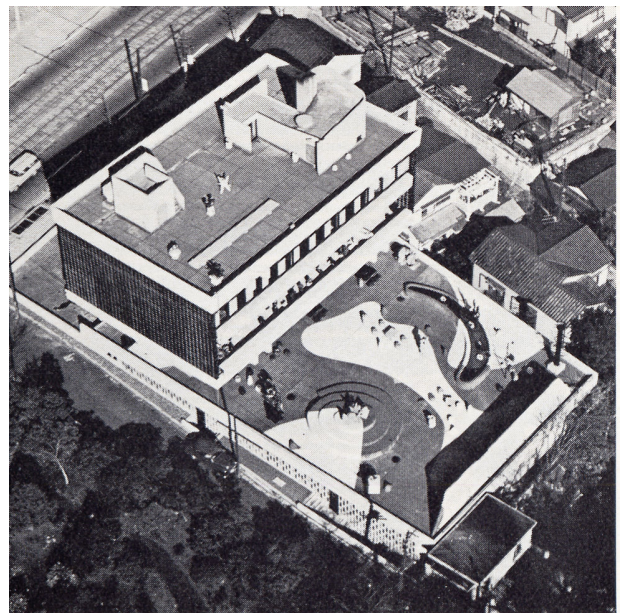


Figura 331.
Centro artistico Sogetsu, Tokyo
1955. Demolito.

I giardini, adorni di sculture, potevano essere utilizzati come spazi teatrali all’aperto, e per ogni tipo di *performance*, come nell’esempio precedente. L’espansione internazionale della scuola rese insufficiente questo primo edificio che venne poi demolito.

Infatti, nel 1977 lo stesso Tange terminò la costruzione del nuovo Centro delle Arti Sogetsu, che si presenta come un grande edificio a base trapezia, costituito da due corpi accostati lungo le facce a 45°, in modo da lasciar correre tra i due una sottile fessura verticale. Rigorosamente blu, le pareti vetrate, montate in modo da ridurre al minimo gli effetti di distorsione per riflettere fedelmente il naturale cambiamento stagionale dei giardini circostanti.

¹⁵ Nitschke Gunter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, op. cit., pag.226.

La nuova costruzione rinuncia allo spazio aperto del giardino e lo porta all'interno, nella grande *hall* a gradoni, che sfrutta la forma delle coperture dell'auditorio sottostante, e costruisce un giardino interno.

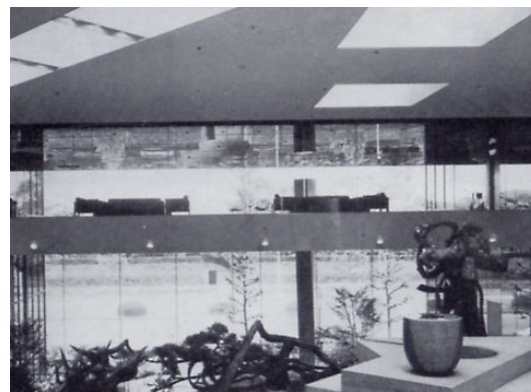


Figure 332 e 333.
Tengoku.

Progettato in collaborazione con Isamu Noguchi, e intitolato *Tengoku*, ‘cielo’; riflette l’idea d’una natura trasfigurata dall’arte, in cui l’elemento naturale appare soltanto come riflesso dalle vetrate. In essa, grandi gradoni di pietra, attraversati da corsi d’acqua, fanno da sfondo e da basamento per le moderne sculture floreali degli artisti della scuola, ormai veri e propri *mindsapes*.

“La tradizione giapponese non può continuare a vivere con le sue sole forze, né può essere considerata in sé una fonte d’energia creativa. Affinché lo spirito della sua evoluzione divenga dinamico, io credo che dobbiamo anzitutto rigettare, distruggere la tradizione ... Noi cerchiamo una nuova libertà espressiva, simbolo di una società libera da regimi teocratici ... Alla ricerca di una struttura logica sostituiamo quella di un equilibrio plastico”.¹⁶

¹⁶ Tratta dal sito: Kenzo Tange, web tiscali.it.

Nel 1960 termina il *Municipio di Kurashiki*, primo elemento di una vasta sistemazione del centro amministrativo della città, inserito nel piano generale degli architetti Kishida e Takayama, e che prevede la ristrutturazione di una zona della periferia e la conservazione del tessuto storico esistente.

L'inserimento del nuovo intervento è risolto con estremo vigore, sia nella composizione dell'intero centro amministrativo, che nel trattamento dei singoli organismi, e contrasta fortemente con la zona circostante composta di piccole case unifamiliari tradizionali.

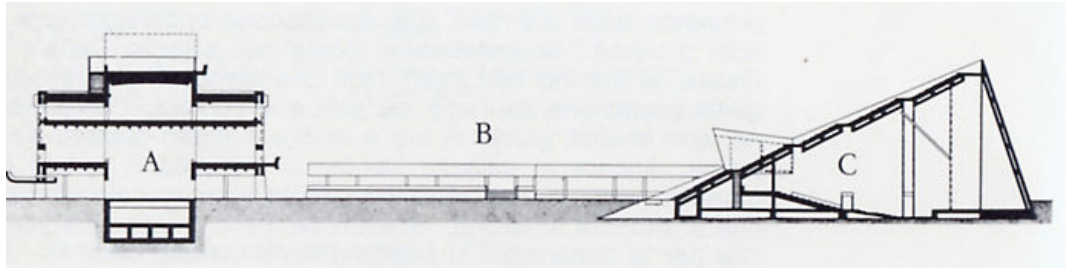


Figura 334. Sezione trasversale: A. Municipio; B. Piazza; C. Auditorio.

Il panorama urbano creato dai due grandi volumi unitari del Municipio e dell'Auditorium, esprime l'aut aut posto da Tange alla città: è un imperativo perché la popolazione scelga fra una moderna forma di vita e le strutture tradizionali.

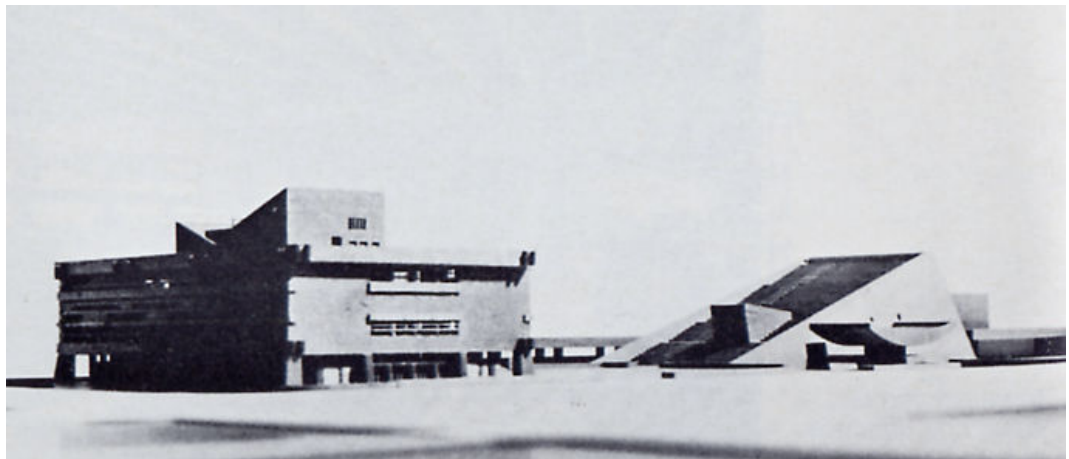


Figura 335. Relazione tra gli elementi, riuniti nella piazza in cui il tetto a gradoni dell'auditorio forma la tribuna del forum.

Ogni suo interesse è dominato dalla tesi che vuol dimostrare: l'essenzialità diviene indispensabile e Tange modella i suoi edifici come due grandi volumi sculturali, nettamente individuati per la loro ostentata geometricità elementare, e li relaziona con la grande piazza che li unisce e che contribuisce a dar loro il valore di due grossi *objets trouvés*.

Giardino di pietra abitabile, mostra la dimensione di un salto di scala che si pone come interrogativo per l'approfondimento di una rigorosa tematica figurativa, volta alla ricerca di una nuova espressività: la riproduzione in cemento armato di motivi dell'architettura tradizionale sembra l'avvenuta pietrificazione della storia, come invito ad una sua re-interpretazione nell'ambito di una nuova visione del mondo e di mutati rapporti sociali.

All'interno, una fitta ma profonda chiaroscuralità: feritoie aperte senza ordine apparente fra le maglie del rivestimento di cemento, assumono il valore di sbazzature nel minuto disegno del cemento, creando un'unità luministica basata sull'alternare vibrare della luce, dove pieni e vuoti s'integrano vicendevolmente, dando luogo ad un complesso gioco figurativo che arricchisce e valorizza la poderosa volumetria sia all'interno che all'esterno.

Per la *Festival Plaza per l'Expo '70 di Osaka*, Tange approva il progetto di Arata Isozaki, suo assistente: l'idea era quella di creare uno spazio teatrale che riunisse un gran numero di artisti e visitatori, utilizzando le nuove tecnologie; creando un vero e proprio 'giardino cibernetico', per "il progresso e l'armonia dell'umanità".

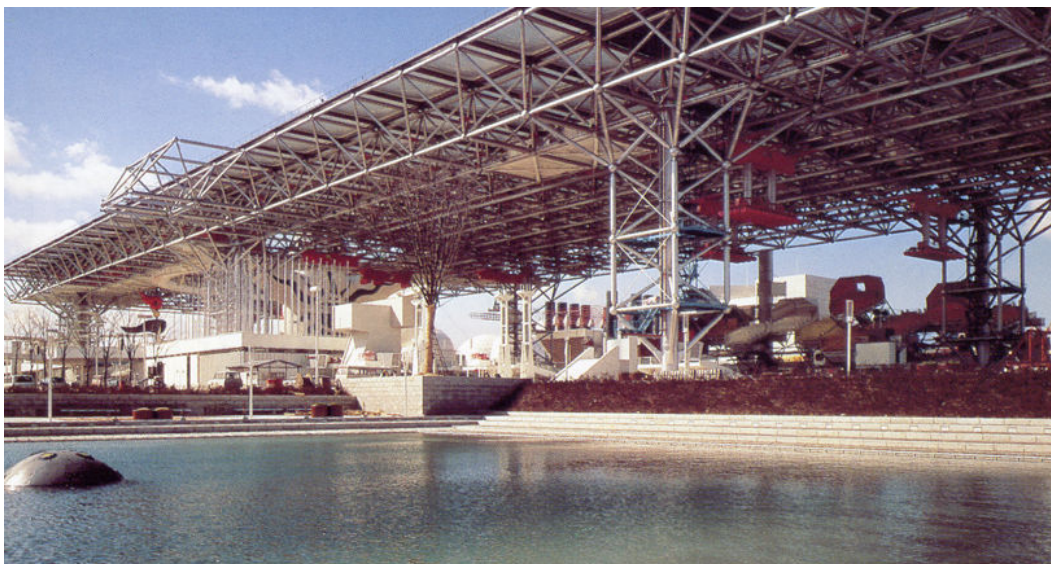


Figura 336. *Festival Plaza, Expo di Osaka 1970.*

Tange si occupò della realizzazione delle coperture, mentre Isozaki fu responsabile dei sistemi tecnologici e dei programmi di funzionamento da utilizzare negli eventi della manifestazione. Isamu Noguchi si occupò delle sculture aeree e delle fontane.

Due grandi robot, uno per le esibizioni, *Deme*; e l'altro per il controllo, *Deku*; si esibivano in uno spazio in grado di accogliere 10.000 persone. Sedili mobili e strutture sceniche programmabili tramite computer, centinaia di fonti sonore; un impianto luci collocato su ponti scorrevoli sia orizzontalmente che verticalmente furono gli elementi usati per “*offrire al pubblico una memorabile e stimolante esperienza della versatile tecnologia per gli ambienti teatrali e creativi.*”¹⁷

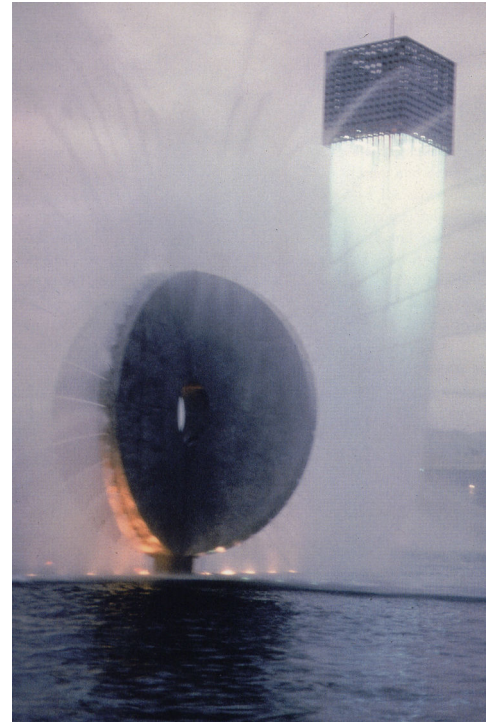


Figura 337. Sculture acquatiche, Expo d'Osaka 1970. Isamu Noguchi.

L'opera di Tange attraversa così i *mindscapes*; l'esperienza di un mondo di cemento simile ad un giardino di pietra fuori scala che ha la funzione di aprire alla riflessione come un moderno *koan*; e quindi attraversa i giardini cibernetici d'Osaka, con la loro utopia di un mondo tecnologico controllato dall'uomo.

La relazione con la natura è solo un riflesso, o una memoria storica che la bomba atomica non ha potuto cancellare.

Kenzo Tange, interprete attento della sua epoca, esporterà nel mondo la sua propria capacità di controllo urbanistico, la visione dei suoi centri direzionali, capaci d'inserirsi nelle realtà più diverse, in un mondo già esperibile globalmente; ma le sue piazze resteranno come silenziose piramidi di un'utopia irrealizzabile (*Fiera District, Bologna - 1967-1974*).

¹⁷ Isozaki Arata, *Opere e progetti*, Electa, Milano 1997.

c.2 - ARATA ISOZAKI:

Il senso dello spazio e l'integrazione.

Non voglio diventare statico né come architetto né come uomo.

Non ho interesse a mantenere un certo tipo di *status* ed è per questo che, da quando ho passato i sessant'anni (...), ho deciso di non accettare più niente.

L'esperienza della guerra ha formato in me un certo atteggiamento di distacco verso le cose materiali, compresi i premi.

Non voglio niente, cerco di essere una sorta di nulla, una specie di vuoto.

(...) *"no single dominant concept"*(...)

Ci sono elementi che non hanno relazione tra loro ma coesistono come tante isole (...). Se assumiamo la metafora del *web site* vediamo che nell'arcipelago tutto accade dovunque: non esiste dominanza. (...)

Questo sarà il mondo del futuro e non è un paradosso.

C'è qualcosa di nascosto nell'architettura e tu lo devi scoprire.

Un architetto deve avere la curiosità di conoscere il maggior numero di cose possibili, anche quelle che sembrano superflue o che vanno oltre l'architettura (...) Bisogna cercare sempre qualcosa (...) le altre cose s'imparano praticando.¹⁶

Arata Isozaki

Arata Isozaki, nasce a Oita nel 1931, studia architettura all'Università di Tokyo e diviene assistente di Kenzo Tange, con il quale lavora nello studio URTEK fino al 1963, partecipa del fermento culturale intorno al gruppo *Metabolism* che apprezza per l'interesse alla trasformazione e al mutamento.

La sua visione è però anti-utopica, lo *shock* della guerra ha lasciato in lui un segno incancellabile: *"(...) il mutamento è drammatico e distruttivo, sfugge al controllo umano. E' il risultato del complesso accumularsi di imprevedibili coincidenze che si sovrappongono.*

¹⁶ Isozaki Arata, *Saper credere in Architettura*, op. cit., pag. 30, 31 e 63.

Ogni logica e ogni metodo devono fondarsi sull'accettazione del corso naturale del mutamento e poiché questo è per metà distruttivo e per l'altra metà costruttivo, dovrebbe essere possibile concepire un'architettura che sia espressione di una nuova costruzione pur avendo al contempo l'aspetto di una rovina."¹⁷.

L'esperienza dell'Expo di Osaka del 1970, è per lui l'ultima illusione-delusione in relazione all'idea di un possibile progresso; così giudica sé stesso, molto severamente, come fa per il metabolismo che: *"(...) non è in grado di proporre valori culturali alternativi e si è semplicemente adattato alla logica di sviluppo della città nella fase della massima espansione economica, risultando alla fine del tutto funzionale alla politica perseguita dal potere.*"¹⁸.

L'impossibilità di sedare il conflitto creò la malattia: *"(...) mi pareva che il crepuscolo avvolgesse il mondo e decisi che negli edifici che da allora in poi avrei progettato il vuoto avrebbe rappresentato un'esperienza essenziale completata dalla riduzione degli oggetti a forme prive di colore. (...) mi ritrovai a ricorrere alla geometria e al controllo della luce. (...) Veniva esaltato il ruolo delle figure geometriche, l'impiego di forme ridotte all'essenziale, le uniche in grado di rappresentare il vuoto, (...).*"¹⁹.

Nel Museo d'Arte Moderna di Gunma, a Takasaki del 1971-74,



Isozaki mette in atto il suo nuovo linguaggio: *"(...) metafora del museo d'arte odierno, in cui la galleria è diventata una specie di porto, da cui partono le opere d'arte. Il cubo non è mero artificio, ma rappresenta l'idea della galleria d'arte come vuoto.*"²⁰.

Figura 338. Arata Isozaki. Museo d'arte moderna di Gunma, 1974.

¹⁷ Isozaki Arata, *Opere e progetti*, Electa, Milano 1997, La mia architettura, pag. 35.

¹⁸ Ibidem, pag. 18, Yoshitake Doi, Arata Isozaki e la cultura giapponese.

¹⁹ Ibidem, La mia architettura, pag. 39.

²⁰ Ibidem, pag. 48

Il linguaggio architettonico di Isozaki, a partire da questo momento si fa sempre più articolato; le forme tendono a comporsi in modo automatico e sempre diverso; lui stesso spiega: *“Attuando un processo di radicale riduzione, mi proponevo di scavare a fondo nelle premesse del linguaggio modernista per provocarne la crisi, ed è questo sostanzialmente, il significato del termine ‘maniera’.”*²¹.

Si rivolge allo studio dell’architettura classica, e tradizionale giapponese giungendo ad organizzare un’esposizione nel 1978: *‘Ma=tempo-spazio giapponese’*. Scoprendo che *“Quest’architettura ci si offre come un testo e ciò che ci è consentito, a differenza di quanto ritenevano i modernisti, è cogliere significati intertestuali.”*²².

E certo, in questo senso si va letto il *Centro civico per Tsukuba*, Ibaraki, del 1979-83, in cui tenta di destrutturare forme dell’architettura occidentale mediante la sovrapposizione d’elementi tipicamente giapponesi.

Tsukuba è la Silicon Valley giapponese, e ad Isozaki viene affidato il compito di progettare un edificio con un programma complesso, una struttura capace di connettere e contenere diverse funzioni: alcuni spazi culturali, un hotel, diversi locali per uffici, una sala per concerti, un centro d’informazione ed una passeggiata con attività commerciali.

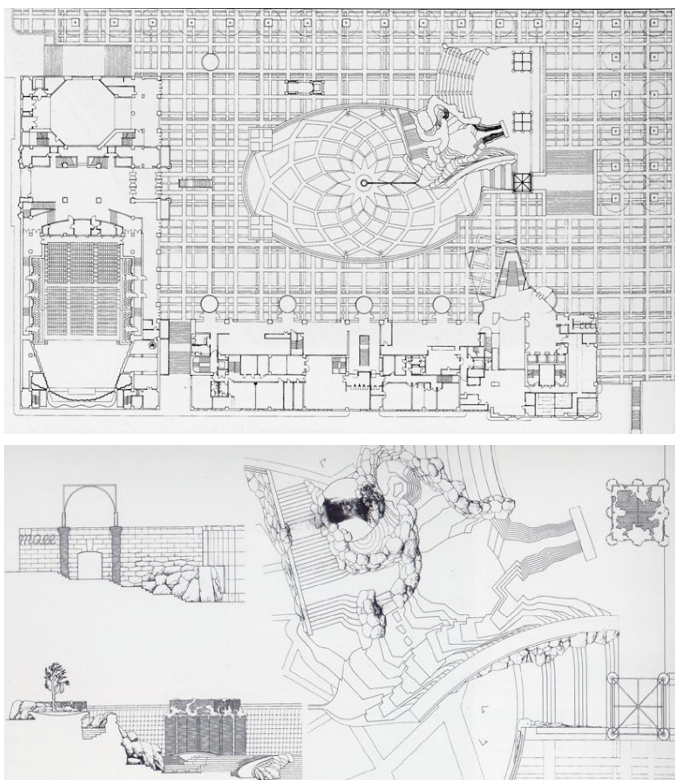


Figure 339 e 340. Pianta del I° piano + Sezioni e pianta del paesaggio artificiale della piazza.

²¹ Ibidem, pag. 40.

²² Ibidem, pag. 41.

Isozaki concentra gli edifici e realizza un'estesa piazza urbana:
“Il centro civico è il cuore della città, e nel progettarlo mi sono rifatto ai modelli dell'architettura classica occidentale, assunti come altrettante tracce accostate asistematicamente e prive di mediazioni. Le componenti derivate da fonti eterogenee si sovrappongono in modo frammentario e discontinuo, seguendo l'impulso di un atteggiamento che ironicamente definirei 'eclettismo schizofrenico'.”²³

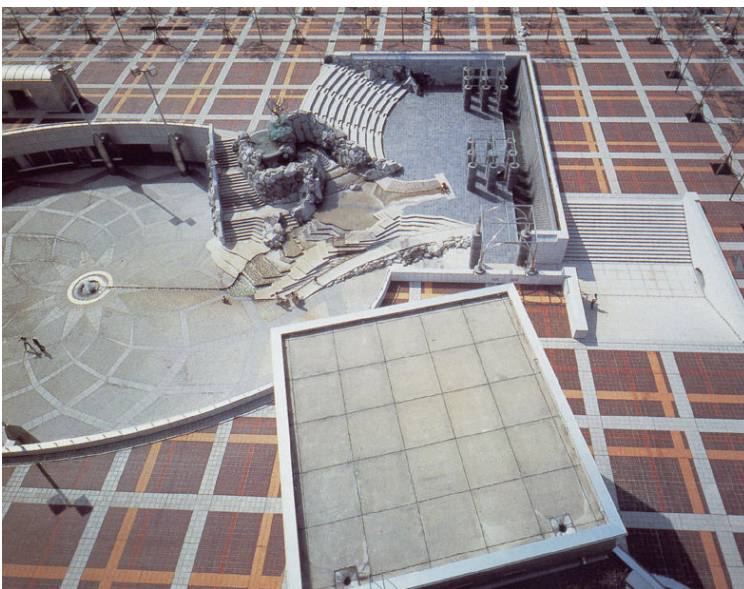


Figure 341, 342, 343 e 344. Vedute.

²³ Ibidem, pag. 43.

La sovrabbondanza di citazioni paradossalmente diviene segnale di un'assenza, opposizione radicale al presente storico del paese: opposizione al realismo che domina la cultura del paese; opposizione ironica circa i modi in cui in Giappone viene accolta la cultura straniera; opposizione alla visione politica cui il programma per la città è il portato.

La piazza-cuore del complesso è citazione ‘*in negativo*’ di piazza del Campidoglio a Roma, immagine del centro della Civis romana che sale sul colle per incontrarsi, centro politico e sociale originario; oggi affossata, su cui si affacciano i giardini e la fontana a gradoni, simboli della natura costruita dei classici giardini giapponesi. La scultura di Hidetoshi Nagasawa, ‘*Lauro e papiro: Apollo che insegue Dafne*’, parla ancora una volta di una natura resa pietra dai desideri dell'uomo.



Figura 345. Albero scolpito, Hidetoshi Nagasawa.

Un mondo fin troppo costruito, che appare congelato in una smorfia dolorosa: solo l'acqua che scorre in due direzioni: dall'alto verso il basso nella cascata e come sorgente al centro della piazza, è l'unica speranza che ricollega le due ridondanti metafore d'Oriente e d'Occidente. Nella sua rarefatta cristallizzazione sembra più uno spazio da contemplare, o l'immagine per esorcizzare un incubo, piuttosto che una piazza da abitare nel tempo libero.

Il tempo, congelato nello spazio si arresta in un istante panico.

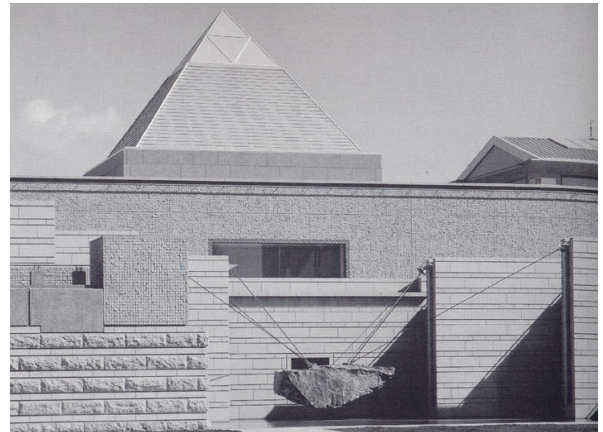
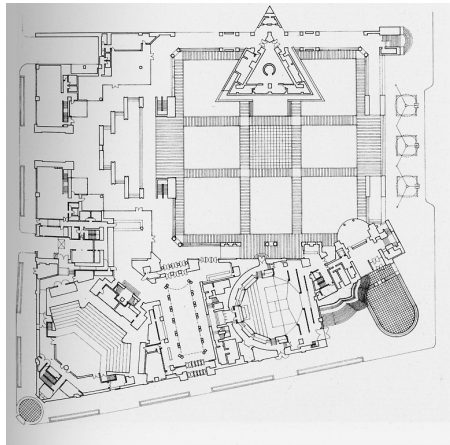


Figure 346 e 347. Pianta della piazza di Mito e fontana.

Lo stesso accade nel *Complesso della torre di Mito*, Ibaraki, 1986-90, in cui una torre senza fine si affianca alla pietra immobile che vola, simbolo della fontana e dichiarazione programmatica: destrutturare lo stile riducendolo in frammenti, fissandoli in un'ipotetica sospensione. Anche qui, gusti diversi, diverse tradizioni che s'accostano senza un'apparente motivazione, anche se, l'atteggiamento pare meno aggressivo e più compatto.

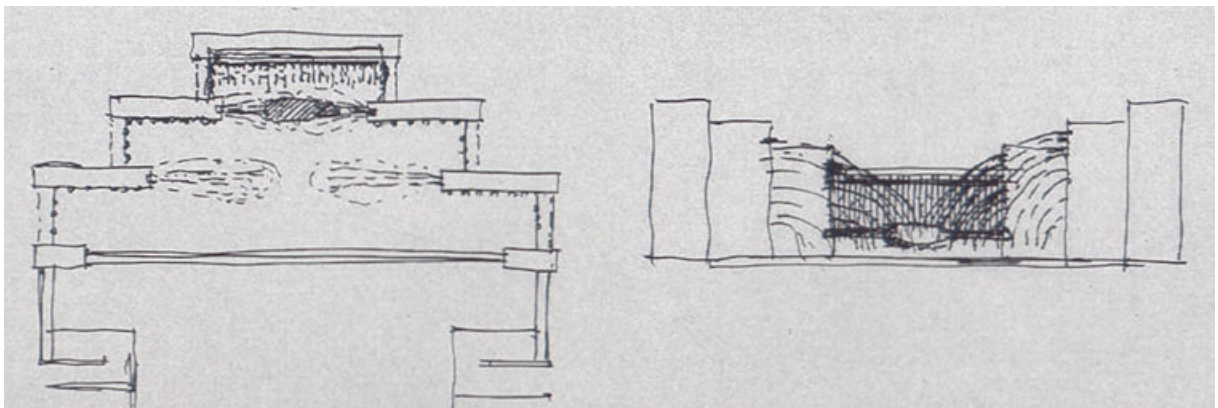
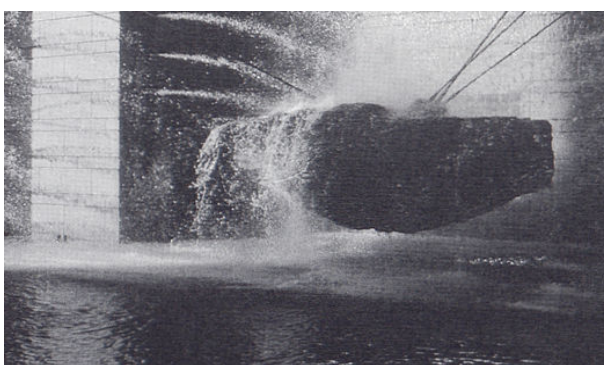


Figure 348, 349 e 350. Schizzi e Fontana sulla piazza di Mito. Ibaraki, 1990.



Ancora una volta è l'acqua, l'elemento vitale, che riattiva la composizione.

(...) troverò un metodo per fare architettura senza ironia.

(...) Il giorno del giudizio, senza la paura per ciò che verrà, diventerà ciò che può essere visto.

La morte sarà amata come la vita.

Lo spirito deve essere il più leggero possibile.

Il senso dell'umorismo evoca ciò che potrebbe svanire.

Il paradosso è usato per rendere visibile ciò che è invisibile – ma senza cinismo, senza disperazione.²⁴

Il piccolo *Museo d'arte contemporanea di Nagi*, nella cittadina di Okayama, del 1991-94, segna l'inizio d'un tempo nuovo.

Nel XIX secolo la prima generazione di musei venne costruita per accogliere collezioni permanenti; la seconda era costituita da spazi asettici e astratti per contenere opere di passaggio. Il *Museo di Nagi* è il prototipo di un nuovo tipo di museo fondato sulla sinergia attiva tra architetto ed artisti. Arata Isozaki è stato invitato dal direttore del museo a progettare uno spazio che raccolga le sculture di tre artisti giapponesi sul tema della cosmologia: sole, luna e terra.

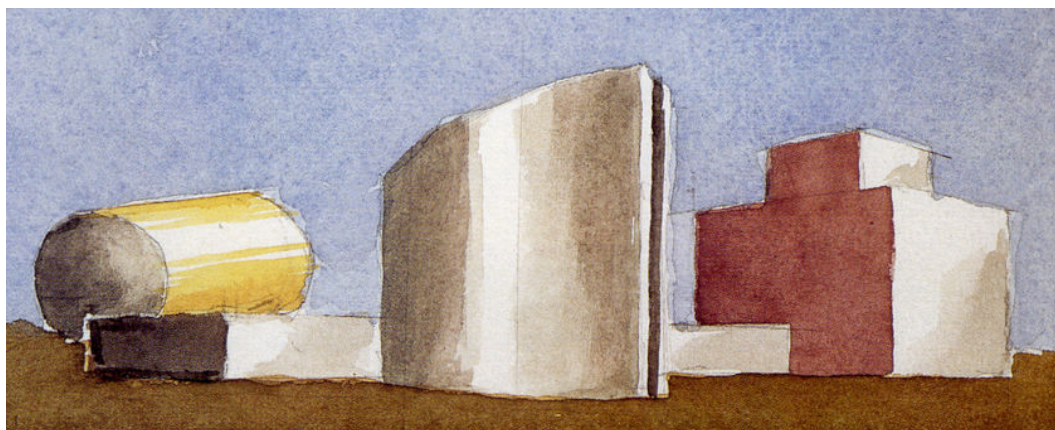


Figura 351. Arata Isozaki, disegno. *Museo di Nagi*.

Situati ai piedi del Monte Nagi, montagna sacra al centro del Giappone, i tre edifici non si rapportano, con i loro orientamenti, al contesto immediato, ma piuttosto si ricollegano agli assi cosmici.

²⁴ Ibidem, pag. 43.

Il progetto è un microcosmo in equilibrio: tre piccoli edifici indipendenti dialogano tra loro indicando l'infinito.

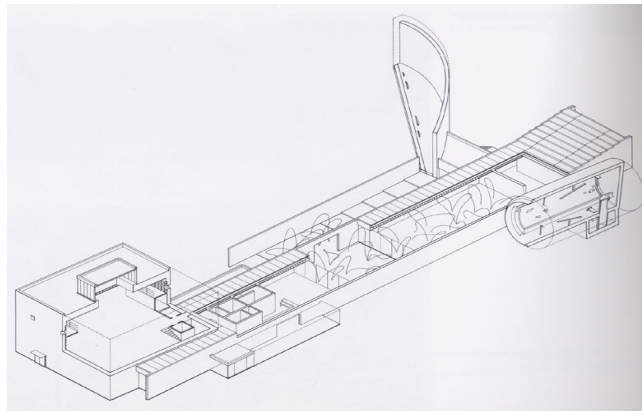


Figura 352. Museo di Nagi, assonometria.



Sole, è un cilindro inclinato verso la cima della montagna, ed è tutt'uno con l'opera di Shuzaku Arakawa: *'Un luogo che crea coloro che l'osservano'*, omaggio al *Ryoan-ji*. E' un'installazione tridimensionale concettuale, che segue la forma del cilindro riproducendo il *Ryoan-ji*; e conduce in un luogo irreali il cui tema è l'instabilità di ciò che si considera fisso. Esattamente il tema del *Ryoan-ji*, che come in un gioco di specchi cambia da ogni angolazione, ma anch'esso, se visto attraverso l'abitudine, diviene scontato e non può più essere compreso.

Figura 353. Shuzaku Arakawa.

Luna, è un edificio a forma di mezza luna, orientata sull'asse dell'arco descritto dal movimento del sole nel plenilunio (*equinozio d'autunno*), ospita 'Gronde', l'opera di Kazuo Okazaki, è un ambiente etereo, in cui piccole forme color oro, installate sulle pareti, amplificano la flebile luce della sala.



Figura 354. Kazuo Okazaki.

Terra, una corte a forma di parallelepipedo, allagata dall'acqua, spazio di collegamento che s'identifica con 'Utsurohi', l'opera di Aiko Miyawaki, costituita da archi di filo metallico che, come forme di una nuova natura, dialogano con l'acqua.

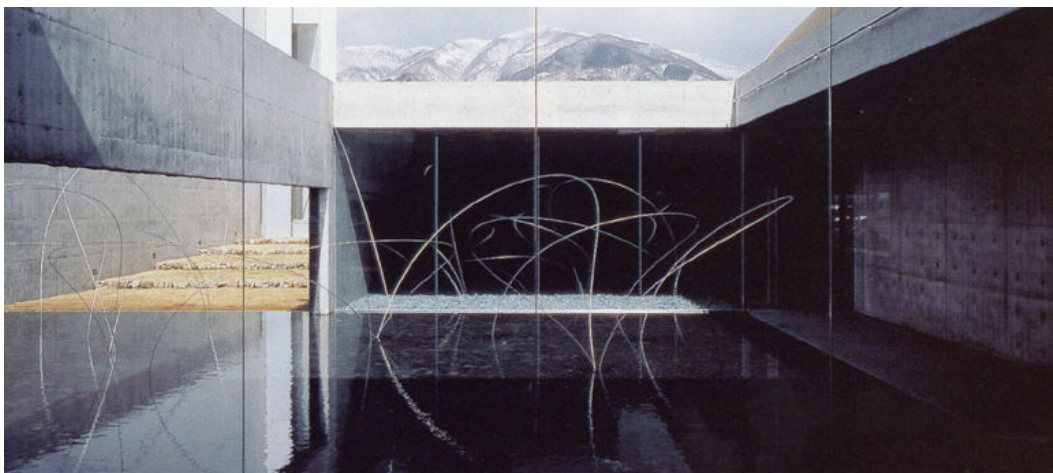
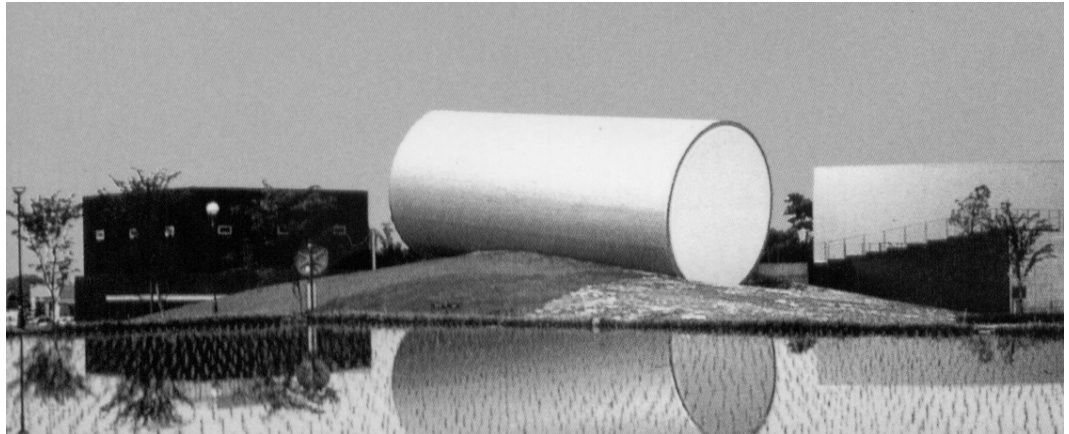


Figura 355. Aiko Miyawaki.

Utsurohi: è una caratteristica di *Ma* – di cui abbiamo già parlato – che indica l'istante in cui la divinità riempie il vuoto.

E' il momento di passaggio nei cicli naturali. E' il luogo in cui si mettono in contatto variazioni di luce. E' il moto del mutamento, la comprensione della transitorietà, l'evanescenza delle cose, le ombre che si allungano sull'acqua, l'incanto di uno scorcio – lo *shakkei* del Monte Nagi che compare all'improvviso - per un istante, coincidenza tra mondo reale e mondo interiormente immaginato.

Figura 356. Arata Isozaki. *Museo di Nagi*. veduta dai campi di riso.



Il luogo si completa di una piccola biblioteca e di un ristorante. Gli edifici si riflettono su un campo di riso, ricollegandosi così con il corso della vita, con il ciclo del riso, e la montagna.

Quest'opera, che fin dal primo sguardo, appare sintesi e riconciliazione con la storia, esprime una nuova fase espressiva dell'irriducibile, inatteso, Maestro Isozaki, che pare aver definitivamente risolto i conflitti del passato e desidera offrire agli uomini la carica umana e contemplativa della sua esperienza.

In passato, identificandosi con la tradizione occidentale ci aveva spiegato l'oriente, ora usa il linguaggio della sua tradizione in modo originale e congruente.

Non è una resa: è la comprensione di chi ha messo le cose al loro posto: e c'è da aspettarsi che da interprete illuminato, lo stesso sappia fare con il linguaggio dell'occidente, costruendo opere che sappiano riconciliarci con la nostra storia: cosa di cui abbiamo bisogno.

La Via dell'architetto, si manifesta attraverso il percorso come confronto e strumento di redenzione, che al di là del linguaggio, anche al di là dell'idea del bello, anima l'uomo e lo trasforma.

c.3 - TADAO ANDO:

Il sogno di una nuova tradizione.

Architettura è l'arte di articolare il mondo per mezzo della geometria.

Luogo (...) deriva (...) dalla relazione con *shintai*.

Shintai viene usualmente tradotto con l'espressione 'corpo', ma vorrei conservarne ora il significato che non distingue tra 'mente' e 'corpo', e che rimanda ad un'esperienza del mondo e ad una conoscenza di sé.

Quando ci si trova in un luogo vuoto si può a volte udire la voce della terra che invoca una costruzione, una condizione, questa, che trova espressione nell'antico concetto antropomorfo di *genius loci*.

Questa voce può essere intesa solo da *shintai* e non è interpretabile unicamente per mezzo del ragionamento.

I sensi di *shintai* rendono comprensibile anche l'architettura.

Ciò di cui mi preoccupo è (...) la qualità spaziale della forma.²⁵

Un luogo possiede sempre un campo di forze che riguardano l'uomo e che hanno una lingua pur non essendo questa ancora linguaggio.

La logica della natura si manifesta soggettivamente.

Si rende chiara gradualmente. Ma, soltanto a coloro che si applicano seriamente per intenderla.

L'architettura è sostanzialmente l'espressione del modo in cui si danno risposte alle domande della terra, (...) la logica dell'architettura deve adattarsi a quella della natura.

(...) Architettura non è semplicemente manipolazione di forme, ma è costruzione (...) di 'luoghi' che fondano spazi.

Per portare alla luce e rendere evidente l'invisibile logica della natura, bisogna contrapporre ad essa la logica dell'architettura.

(...) la geometria ha un valore simbolico, fondato ed espresso in quanto armonia (...) della razionalità che trascende la natura.²⁶

²⁵ Ando Tadao, *Le opere, gli scritti, la critica*, op. cit. pag. 453. Shintai e spazio, in *Architecture and body*, New York, 1988.

²⁶ *Ibidem*, pag. 457. Composicion Espacial y Naturaleza, in 'El Croquis', n°44, 1990.

La luce acquista significato all'interno della relazione tra le cose e, quando una di queste fluide relazioni si definisce, anche tutte le altre risultano determinate.

Il modo in cui interpreto tutte le relazioni, in quanto definite dall'interagire di luce e oscurità, discende dalle esperienze che ho compiuto.

Secondo il pensiero Zen, lo spazio si configura sul crinale ove la materialità delle cose svanisce, e non possiede quindi un'esistenza propria.

Gli spazi della cerimonia del tè, per dimensioni e configurazione, sono microcosmi che rivelano il limite dell'evanescenza.

Una persona che siede contemplando in silenzio in questi spazi esperisce l'illimitato all'interno del gioco di luce ed ombra ...

Lo scopo che mi prefiggo è di limitare al massimo la varietà dei materiali, semplificare i mezzi espressivi, eliminare quanto non è essenziale e di porre così le premesse per il fondersi dello spazio con l'esperienza di chi in esso vive.

Comprendendo lo stile, tento di ottenere il massimo effetto possibile d'equilibrio, mentre ai mutamenti naturali affido il compito di produrre all'interno di forme semplificate un dispiegarsi molteplice di complessi scenari.

Per conseguire questo risultato bisogna ritornare al punto in cui il gioco di luce ed oscurità rivela le forme e dona ricchezza agli spazi dell'architettura.²⁷

L'Architettura è opera d'individui e si realizza in un contesto fatto di storia, tradizione e clima; appartiene all'universo della cultura e non al mondo della civilizzazione.

(...) mediocrità e convenzionalità annullano i sogni e le passioni degli individui che hanno tanta importanza per l'architettura.

L'architettura non può però solo rispecchiare i tempi, ma deve su di essi esercitare la sua critica, forte dell'autonomia del suo pensiero ...²⁸

L'acqua ha lo strano potere di stimolare la fantasia e di svelare le possibilità della vita; è una materia monocromatica, apparentemente colorata, in realtà priva di colore; un mondo monocromatico ma dove si possono percepire infiniti riflessi di colore.

E' uno specchio e penso che via sia una profonda relazione tra l'acqua e lo spirito umano.

Le mie architetture oscillano continuamente tra estremi opposti (...) tra esterno e interno, tra occidente e oriente, tra astrazione e figurazione, tra la parte e il tutto,

²⁷ Ibidem, pag. 458. Light, Shadow and Form: the Koshino House, in 'Via', n°11, 1990.

²⁸ Ibidem, pag. 460. Natur und Architektur, in 'Tadao Ando. Sketches, Zeichnungen', Basel-Berlin-Boston, 1990.

tra la storia e il presente, tra passato e futuro, tra semplicità e complessità, e mai occupa una posizione fissa.

L'architettura giapponese tradizionale, può essere intesa soltanto in connessione alla bellezza prodotta dal trascorrere delle stagioni e alle caratteristiche geografiche e topografiche del luogo.

Architettura significa imporre un oggetto autonomo in un luogo, ma al contempo significa progettare quel medesimo luogo; è scoprire l'edificio che il luogo attende.

Ciò che voglio catturare non sono le cose che hanno acquistato una forma, bensì quanto è invisibile e privo di forma e, in particolare, i modi di pensare e di sentire che quelle forme nascondono per utilizzarli in contesti nuovi e ridare loro vita.

(...) ho sempre subito l'influsso di Le Corbusier. Non erano però le immagini del suo lavoro che m'impressionavano quanto il suo modo di pensare, la sua straordinaria capacità di ritornare continuamente al punto di partenza (...) mettendosi continuamente in discussione, ma continuamente insistendo.

(...) m'interessa progettare quanto realmente è necessario, (...).

(...) acqua luce e cielo riconducono l'architettura da una condizione metafisica a una terrena e immettono in essa la vita.

L'attenzione al rapporto architettura-natura obbliga a prendere in considerazione il tempo proprio dell'opera. (...) mi sforzo di concepire spazi della cui esperienza faccia parte quella del trascorrere del tempo (...).

I migliori giardini giapponesi non sono statici bensì dinamici: osservando il muschio, gli alberi o gli uccelli, d'anno in anno, di stagione in stagione, da momento a momento, si percepiscono i piccoli mutamenti che avvengono.

La vita di ciascun elemento si esprime continuamente e senza interruzione crea nuove unità.

Osservando un giardino, come metafora dell'interminabile fluire del tempo e della vita, se ne trae lo stimolo a pensare l'architettura come qualcosa di vivo, di fondato nel tempo: sono queste le sensazioni che motivano il mio lavoro ogni giorno.

(...) nel mio lavoro mi sforzo sempre di dare forma alle parti suggerendo il tutto e di confrontarmi con l'istante pensando all'eternità.²⁹

²⁹ Ibidem, pag. 465. *From the Periphery of Architecture*, in 'The Japan Architect', 1 gennaio 1991.

La luce è l'origine di tutto; allorché colpisce la superficie delle cose ne delinea i profili; producendo le ombre dietro gli oggetti ne coglie la profondità.

I confini tra luce e oscurità articolano gli oggetti nella loro forma specifica e li predispongono alle relazioni e ai rapporti; la luce garantisce l'autonomia delle cose ma ne prescrive al contempo le relazioni.

La luce coglie l'individualità di una differenza, in un contesto di relazioni, ed è la luce che crea le connessioni che formano il mondo.

E' origine di tutto, ma non è vago movimento, ininterrotto divenire che continuamente reinventa il mondo.

(...) configurare uno spazio architettonico null'altro è che sintetizzare e purificare il potere della luce.

La percezione di questa relazione tra architettura e luce non è frutto di un insieme d'idee quanto (...) dell'accumularsi nel mio corpo, dell'esperienza che mi viene offerta dall'architettura giapponese, (...) delicati telai di legno rivestiti di carta. Filtrata da questi diaframmi, la luce abbondante dall'esterno si diffonde dolcemente negli interni e si dilata, (...) si mescola all'oscurità e dà forma a spazi dalle gradazioni monocromatiche.

Per gli antichi la luce era misura del tempo.

Potenti fasci luminosi, proiettati sulla terra dal sole lontanissimo, di direzione variabile, di intensità e con angoli di incidenza diversi a seconda del luogo, delle stagioni e dell'ora del giorno, davano forma al senso dello spazio degli uomini. Questa medesima luce penetrando attraverso le aperture nelle loro costruzioni, consentiva a quanti le abitavano di intendere il proprio essere in relazione all'ambiente circostante.

La luce da sola non produce illuminazione.

Alla luce è necessario si accompagni l'oscurità per poter risplendere e dimostrare il proprio potere.

L'oscurità che serve la brillantezza della luce e ne rivela il potere è tuttavia parte della luce, ma la sua ricchezza e profondità sono sconosciute nella vita contemporanea.

Scavando l'oscurità e pungendo il nostro corpo, la luce fa scivolare la vita nei luoghi.

L'architettura deve concepire spazi la cui energia spirituale possa contribuire a liberare l'uomo (...), la luce è ciò che risveglia l'architettura alla vita e ne informa il potere.³⁰

³⁰ Ibidem, pag. 471. Licht, in 'Jahrbuch für Licht und Architektur 1993, Berlin 1993.

(...) i giapponesi, sin dai tempi antichi, sono inclini a riconoscere i tratti dell'eternità in ciò che svanisce e perisce, e avvertono contraddittoriamente che l'eterno è percepibile unicamente in ciò che ha un'esistenza che trascorre rapidamente. Un fiore è la metafora ideale, poiché i suoi petali si disperdono dopo aver raggiunto la massima bellezza.

Per quanto si possa pregare per il permanere di questa bellezza, nulla al mondo è immortale e nulla meglio si adatta al nostro anelito per l'eterno di quanto svanisce in un attimo.

Piuttosto che accogliere la tradizione giapponese e la peculiare concezione del bello che in essa si conserva attraverso forme e materiali, che hanno una dimensione fisica che li connota alla vista, nel mio lavoro ho tentato di proiettare le qualità dello spirito e della sensibilità antica.

Quest'impegno (...) discende da un'eredità inconscia.³¹

La comprensione dello spazio in quanto luogo, e l'architettura determinata dalla capacità di riconoscerne la presenza nel luogo; l'esperienza attiva coltivata nel silenzio e da *shintai*; l'uso inconscio della tradizione; la comprensione della relazione tra tempo e spazio come tradizionalmente espressi; l'uso della geometria quale sistema metafisico che messo in relazione con luce acqua e cielo diviene espressione di nuove ambigue metafore; l'uso di materiali monocromi come calcestruzzo e acqua quale semplificazione e infinita possibilità di modulazione di natura e architettura; la volontà di creare un'architettura capace di modificare il mondo, intesa come comprensione e riqualificazione del tempo quotidiano dell'abitudine, in cui l'ordinario diviene iper-reale, fanno di Tadao Ando un architetto-demiurgo, capace d'interpretare modernamente i valori antichi, una delle personalità più carismatiche dell'architettura giapponese ed internazionale.

Il senso del sacro pervade tutta la sua opera.

³¹ Ibidem, pag. 474. L'eternità dell'istante.

E' stato paragonato a Sen no Rikyu, per l'approccio processionale imposto ai suoi edifici che ricorda l'esperienza spaziale del *roji* per giungere all'eremo del Tè; per la sua comprensione dello spazio in quanto vuoto, che modulato dal valore della relazione tra luce ed oscurità, ha inaugurato un nuovo tempo dell'estetica *wabi*; e per essere l'interprete di un'architettura che opera tra uomo e natura in quanto conoscenza ed esperienza diretta di ascolto.

Dalla sua architettura scaturisce qualcosa di radioso, di sobrio e di limpido, dal valore universale, che ci riporta ai luoghi in cui la pratica ascetica e la vita religiosa hanno forgiato lo spazio:

“voglio creare spazi ove la gente provi quieta commozione che impedisca loro di parlare ad altri di quegli spazi”.

Luoghi del silenzio e dell'esperienza.

“In un mondo sempre più uguale ove si può, beninteso a pagamento, avere qualsiasi cosa in qualsiasi momento, sebbene esclusivamente come surrogato, Ando propone il lusso estremo di una nuova disciplina auto-imposta che costringe a riflettere sui valori autentici e a vivere le esperienze vere e diverse: il caldo, il freddo, il sole, la pioggia, il vento, la neve, la luce, il buio nonché le infinite modulazioni e nuance che la vita crea tra gli estremi della realtà. Dalle condizioni di semplicità rigorosa, potremmo dire, francescana, si ottiene il massimo della raffinatezza, la ricchezza più sublime.”³².

La comprensione del luogo e del significato dell'abitare ad opera di *shintai*, 'corpo-spirito'.

In tutta l'opera di Tadao Ando è disseminata la relazione che intercorre tra natura e architettura, tra giardino e paesaggio; ci limitiamo qui a riflettere su due sole opere che più di altre si esprimono sull'argomento: entrambe sull'isola di Awaji, manifestano di un'architettura che ritaglia la natura e che diviene luogo di passaggio, attraversamento, soglia.

³² Ibidem, pag. 504. Vittorio Magnago Lampugnani, Tre case di Tadao Ando, in GA, n° 71, marzo 1994.

E' probabilmente il progetto più esteso da lui realizzato, in occasione della ***Flower Expo 2000***, si presenta come un labirinto d'edifici e giardini, è il luogo del compiersi di un pellegrinaggio tra terra e cielo, alla riscoperta dei fiori.

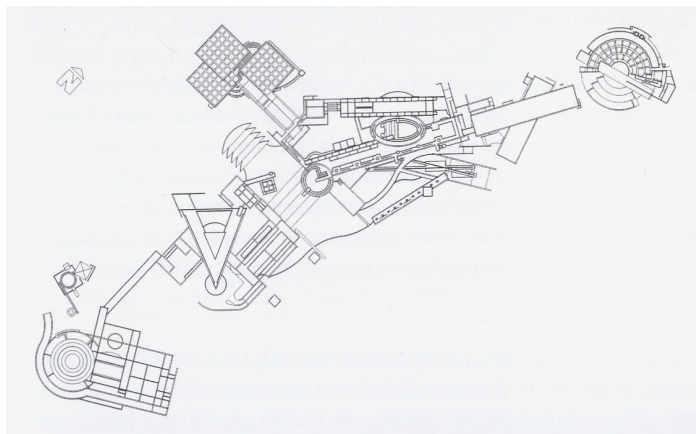


Figura 357. Tadao Ando, *Flower Expo*, 2000.

Un albergo, un centro congressi, un museo, un anfiteatro, un giardino tematico, una serra e molti spazi aperti realizzano l'intricato complesso definito da Ando: *Awaji Yume Butai*, 'Awaji-Teatro-Sogno': *"La molteplicità della visione è il filo conduttore del progetto. (...) Il paesaggio a volte si dispiega all'orizzonte, a volte si contrae in geometrici squarci di cielo o d'acque. Così ridisegna questa parte di territorio affacciato sul mare e adagiato sulle verdi colline dell'isola dove, a tratti, l'architettura per la sua vastità e complessità si fa paesaggio."*³³.

Attraversato l'ingresso ci si trova di fronte ad un enorme bacino d'acqua a prima vista invalicabile; poi una leggera passerella indica il cammino. Sul fondo del bacino un'infinita distesa di conchiglie scelte e posate una ad una, costituisce *Kai-no-hama*, la 'Spiaggia di conchiglie', il primo giardino.

³³ Villari Alessandro, *L'Architettura del Paesaggio in Giappone*, op. cit., pag. 125.



Figura 358. Kai-no-hama.

“Come in un set le architetture si mostrano in successione ritmica, si passa da spazi interni ad esterni, da superficiali ad ipogei; la vegetazione, a volte libera e naturale, a tratti costretta in artificiose geometrie, forma il legante tra gli edifici.”³⁴.



Figura 359. Hyaku-den-en.

Procedendo ancora troviamo *Hyaku-dan-en*, il ‘Giardino dei 100 scalini’: un orto botanico di piante officinali e fiori di tutti i colori, costituito da una scacchiera infinita d’aiuole rigorosamente quadrate che salgono lungo la collina.

³⁴ Ibidem.

E poi, ancora, *Ku-tei*, il ‘Giardino del vuoto’, piccole cascate a forma di scale in cui, il rumore dell’acqua a tratti lieve, a tratti intenso da respiro alla salita.



Figura 360. *Ku-tei*.

Quindi *Yama-kairou*, il ‘Corridoio di montagna’, caratterizzato da specchi d’acqua e aiuole fiorite.

Segue *Daen-Forum*, una piazza ovale a più livelli detta anche *Kaiyu*, ‘Escursione’, dal quale si può ammirare il panorama della Baia d’Osaka.

Poi *Yagai-gekiju*, il ‘Teatro all’aperto’, per 3.000 persone, immerso nella natura, dal quale ammirare un ritaglio di cielo incorniciato dalla forma ovale del teatro.

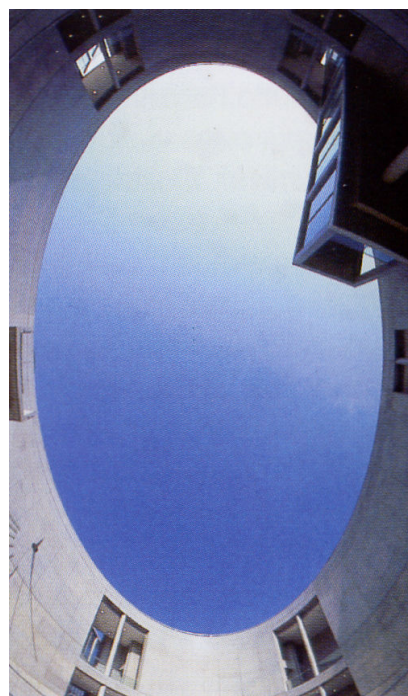
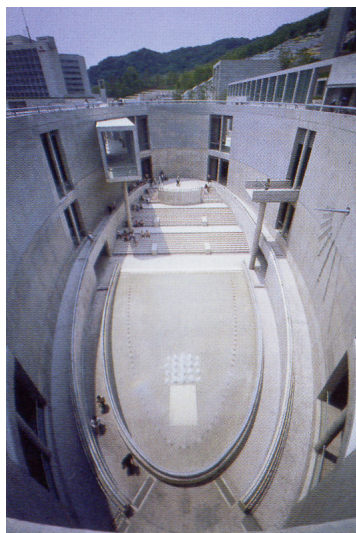


Figure 361 e 362. *Yagai-gekijou*.

E ancora, la serra, *On-shitsu*, che ospita anche una piccola biblioteca e l'*Enkei-Forum*, il 'Forum rotondo'. Infine si raggiunge la torre ascensore sulla quale ripercorrere il percorso fatto con lo sguardo.

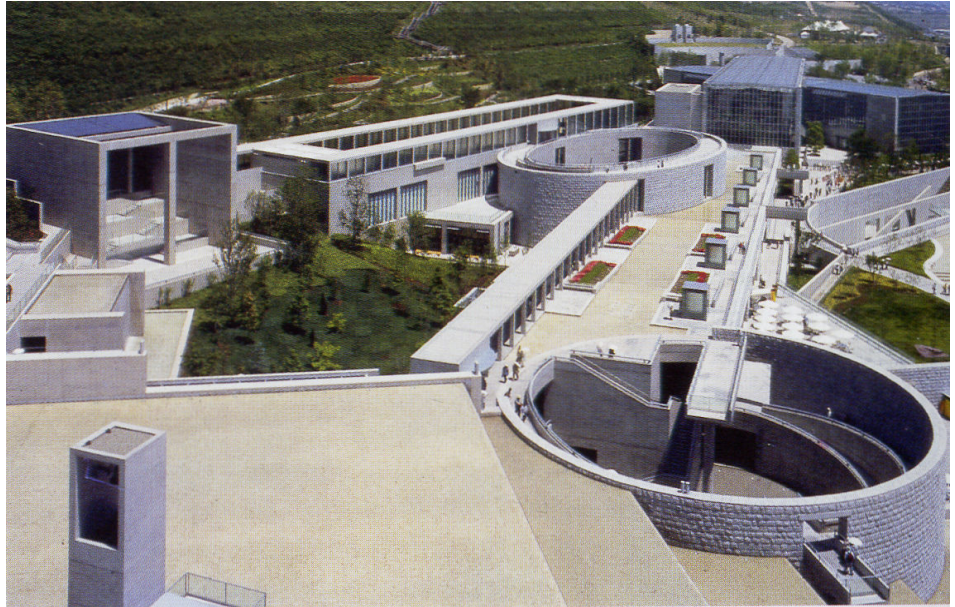


Figura 363. Vista dall'alto: *Teatro sogno di Awaji*, T. Ando, 2000.

Dieci anni prima, di questo complesso progetto *Teatro sogno di Hawaji*, Tadao Ando aveva costruito, sempre su quest'isola, per la Scuola *Shingon* di *Hompoku-ji*, una Sala del Dharma, chiamata *Mitsumido*.

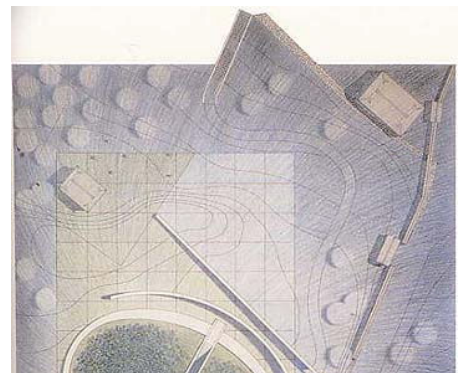
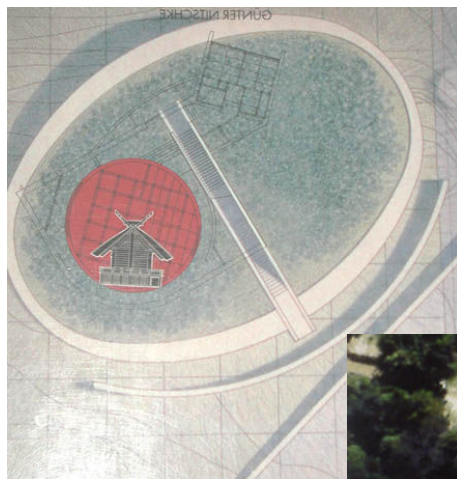


Figure 364 e 365. *Mistumido*, disegni.



Il Tempio dell'Acqua (1989-91), è un progetto estremo e molto particolare e si distanzia dal Tempio originario, che sorge sulle colline d'Oita: un percorso di fine sabbia bianca, circondato da mura di cemento che “*come anelli provocati dal lancio di un sasso in acqua*”³⁵, nascondono il nuovo intervento, che sale dal Tempio antico fino alla sommità della collina.

Figure 366 e 367. Visione dal cielo ed entrata al Santuario.



Del tutto inaspettatamente, compare un lago ovale di fiori di loto, al centro del quale, una sottile scala invita a scendere: ancora non si può immaginare dove sia il Santuario Buddhista, poiché, naturalmente, ce lo si aspetta con il classico tetto alla cinese.

³⁵ Ibidem, pag. 124.

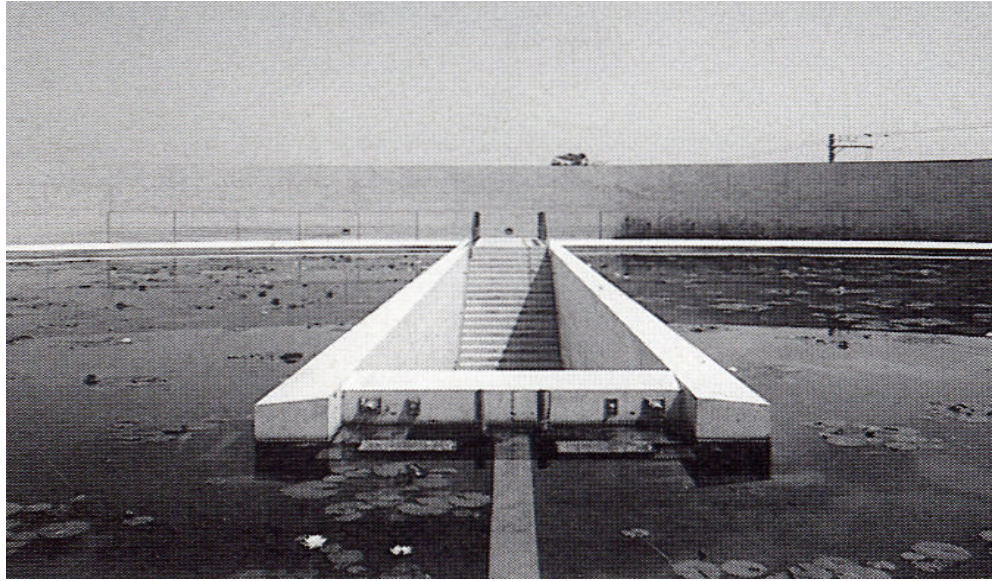


Figura 368. Scala d'ingresso.

Giunti in profondità compare l'entrata vera e propria della sala che all'interno si presenta quadrata, e delle dimensioni tradizionali.

“Con un forte contrappunto con lo spazio esterno attende nella semioscurità un microcosmo rosso vermiglio”³⁶, che con la luce del tramonto, orario proprio alla Cerimonia serale, esplose d'energia.



Figura 369. Interno del Santuario *Mitsumido* di *Honpoku-ji*.

³⁶ Ibidem.

Le architetture di Ando “appaiono come ‘luoghi costruiti’, nei quali sempre, si compie un rito. Un rito istituzionale, religioso, contemplativo, o solo semplicemente insediativo, dando alle azioni che vi si compiono una potenzialità diversa, dotata cioè di un’amplificazione o una introspezione differente a seconda dei casi, ma che conduce inevitabilmente alla vibrazione reciproca e simultanea di toni archetipi, assoluti, essenziali.”³⁷.

Ando c’invita ad un percorso iniziatico, ad un’esperienza spaziale che parla di *altro da sé*: attraverso il linguaggio internazionale della geometria e con lo stile che ormai siamo in grado di comprendere, ci dispone ad esperire uno spazio antico, originario che canta e danza con la natura. Per disegnare questo *Mandala* contemporaneo, Ando ha definitivamente spogliato il linguaggio architettonico d’ogni orpello, per restituircene l’essenza.

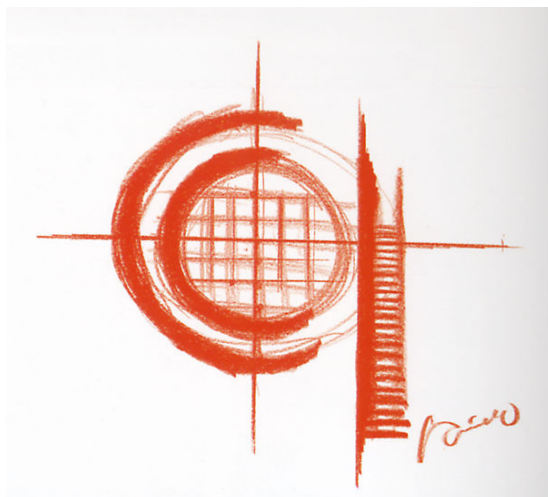


Figura 370. Schizzo *Mistumido*.

Certo, non tutti vogliono comprendere, molti s’impegnano a farlo, ma non possono: il Santuario, “*nel bel mezzo del mezzo*”, come un *Koan*, attende di essere percorso ed esperito.

³⁷ Fabbrizzi Fabio, *Architettura verso natura – Natura verso architettura*, Alinea Editrice, Firenze 2003, pag. 163.

7 – CONCLUSIONI.



*“Col cuore scoperto e i piedi nudi va al mercato.
Sudato, coperto di fango e cenere,
un largo sorriso sulle guance.
Non impiegando i segreti dai divini immortali
Fa in modo che gli alberi secchi si coprano di fiori.”*

X – Tornare al villaggio con le mani aperte. Dipinto di Shubun, XV sec.. Poema di Kou-an Shih-yuan, XII sec..

“Quando non vi è più distinzione tra sacro e profano, tra meditazione e vita, tra svantaggio e vantaggio, ogni gesto è pratica per l'apprendimento della Via.” (Dogen Zenji), F.D. Cook, Come allevare un bue, Ubaldini Editore, Roma 1981.

7

CONCLUSIONI:

*L'atto di fondazione: intervista ad un Maestro Zen.
La realtà di un sogno.*

“Le città hanno tutte un origine. Non so se abbiano una fine, ma di certo hanno un inizio. Tutte le città (...) sono state fondate: ad un certo punto hanno conosciuto l'evento della fondazione ed hanno incominciato ad esserci.(...) Se guardiamo la città con gli occhi della città, il punto di vista è destinato a cambiare, perché gli anni corrono come i secondi ed in pochi minuti si ergono palazzi, che poi crollano nella polvere e tutto viene istantaneamente costruito e demolito seguendo un ritmo che assomiglia a quello di un'enorme danza di pietra e mattoni che deforma continuamente la superficie urbana: osservando a lungo e con attenzione la danza della città, nella sua crescita dalla fondazione ad oggi, appare chiara l'immagine di un'onda circolare, come l'onda di un sasso lanciato nello stagno.

E questo sasso viene gettato nel punto d'origine da una mano misteriosa e proprio al centro esatto della forma urbana, nel luogo in cui è stata posta la prima pietra di tutte le prime pietre di tutte le costruzioni che danzano nella riedificazione continua.

La mano misteriosa è la mano di un sacerdote o di un aruspice che individua esattamente l'unico luogo e l'unico tempo in cui si può costruire la città: egli è l'uomo che individua il centro. Il centro è il luogo della fondazione, il luogo in cui inizia il mito fondativo, l'origine rituale di tutto ciò che è attorno: il centro è nel gesto che pare terminare nel rito, ma che continua nei secoli.

Così nel mito di Roma, così, io credo, per Parigi (...) anche il centro più piccolo nasce nel suo rapporto con il sacro e con il divino.

Il luogo dell'inizio è il luogo più sacro, attorno al quale poi cresceranno tutti gli altri luoghi della città: fondando una città si compie un gesto senza ritorno, si rende “il Luogo” un luogo qualunque. Tale gesto è un gesto che non ammette errori, richiede una profondità che eccede l'umano e, perciò, si identifica con il rito.

Il gesto della fondazione (sia esso il sacrificio di un toro, la benedizione del terreno o qualunque cerimonia sia legata all'evento) è il sasso gettato nello stagno: da questo gesto traggono origine tutti i gesti seguenti, con l'inesorabile susseguirsi di eventi che si può ricordare con una valanga o con la piena di un fiume.

Non vi è scampo: una volta che la città è fondata tutto di seguito dovrà accadere. (...) con un gesto simile al lancio dei dadi, il leggerissimo movimento della fondazione costituisce palazzi, mercati e cerimonie, tecnologie, politiche, nascite, morti, guerre, pestilenze, ospedali, navigazioni, trattati, giornali, deliberazioni, matrimoni, parcheggi, duelli, leggende, concerti... Tutto ciò che seguirà per la città ed i suoi abitanti avviene in un attimo nella fondazione e poi lungo i secoli, per un tempo imprecisato.”¹



Figura 371. Prima pagina di Zen Notiziario, vol. 9, n° 1, Fidenza, Primavera 2002.

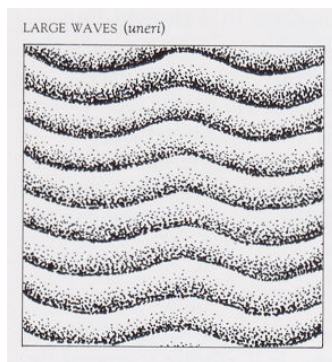
Concludiamo con un'intervista, questo lungo susseguirsi di testi ed immagini che ci hanno fornito lo spunto per riflettere sul significato ancora ben vivo del giardino Zen in quanto isola, luogo sacro di fondazione ed insieme luogo d'apparizione e di custodia; metafora della montagna e della contemplazione in quanto origine e fluire, quale percorso spirituale; ma non solo, anche in quanto coincidenza dell'azione meditativa *Zazen*, e di ciò che questa comunica, in quanto *Koan*, dialogo originario che apre alla dimensione spirituale attiva dell'uomo; simbolo vivo per predisporre all'ascolto.

¹ Bocelli Davide, Fudenji, Un Tempio, un centro, ZEN NOTIZIARIO, VOL. 8 N. 4, Fidenza, INVERNO 2001.

Abbiamo attraversato il moderno e la contemporaneità per vedere quanto di quei germi si sono sedimentati nell'opera di grandi autori che si sono spiritualmente alimentati, in qualche modo, dei motivi fondamentali di quella tradizione, constatando che molto di ciò che esprime qualità e valore è frutto di un percorso spirituale in atto.

Con grande gentilezza il Maestro Fausto Taiten Guareschi si è reso disponibile a rispondere alle mie domande, comunicando il senso vivo dello Zen, oggi, qui in Italia; poichè non si può dare espressione allo Zen, senza esprimere la relazione che ricollega le generazioni, e senza indagare su come, proprio tale relazione, rappresenti il suo fulcro.

INTERVISTA al Maestro FAUSTO TAITEN GUARESCHI²



Domanda 1: L'arte e la bellezza, nella storia dello Zen, sono sempre state segno ed espressione di una pratica religiosa che favorisce, integrandosi alle circostanze storiche, il superamento dei limiti – sempre forti da esse imposte.

Esprimendosi in modo rigoroso e vitale lo Zen ha spesso mostrato la Via del *non-compromesso*, pur lanciandosi integralmente

nel momento attuale.

Mi riferisco in particolare ai Maestri del Tè, ma anche a coloro che, ancora prima hanno risposto alla magniloquenza di un'epoca in cui tutto si era trasformato in "*forma*", portando alla luce l'espressività astratta dei giardini di pietra.

Come rendere attuale quel pensiero?

² "Fausto Taiten Guareschi, *ottimista irriducibile avviato sul sentiero del fallimento totale* – come ama definirsi - *radicalmente coinvolto nelle astuzie e nella maestria dell'apprendere; la sua mansione è quella di tramandare un'arte, l'arte dello spirito, che in altre parole è l'insegnare a disapprendere – anomala definizione nel mondo dell'acquisire.* E' nato a Fidenza il 1° dicembre dell'anno 1949. Maestro zen nella tradizione Soto, vive ed insegna nel monastero di Fudenji, da lui fondato nel 1984 sulle colline parmensi, tra Fidenza e Salsomaggiore Terme." Nota biografica tratta da: *L'abito fa il Monaco. "Scusi, i taxi sono tutti occupati?"*, appunti sparsi da insegnamenti di F. Taiten Guareschi, a cura di R. Myoren Giommetti, Rosella, Salsomaggiore Terme, 2003.

Rev. Taiten: Il pensiero attuale non è il pensiero di questo momento o di questi tempi, ma il pensiero *attuazionale* – di cui *attuale* è una contrazione – che allude al pensiero che è imprescindibile dall'azione.

Sono convinto che il pensiero non sia solo prescindibile, ma addirittura completamente diverso dall'azione, quindi che poco abbia a che vedere con l'attitudine, l'atteggiamento, il funzionamento, l'attività del corpo.

Ma il corpo non è il corpo, *il corpo non è l'idea del corpo*, a meno che non sia esso stesso attività: non si dà corpo senza attività e non si dà neanche pensiero, senza corpo che non sia un'attività.

In qualche modo si pensa sempre. Anche dormendo, anche sognando si pensa, perché il corpo sostiene una posturalità.

Il corpo è espressione di una posturalità.

Se fare l'esperienza dell'incrociare le gambe nella postura del Loto, come dico sempre, non la s'intende in termini imperativi, espressione di tensione a cui essere richiamati, come se una spada pendesse sul nostro capo, la questione non si pone neanche.

Spesso si sente dire: *'Non c'è problema, non fa problema'*; se poni a qualcuno una serie d'interrogativi spesso la risposta è questa.

Lo trovo strano perché penso che di qualsiasi cosa si parli, ciò che di più intelligente si può dire, e che non si dice mai abbastanza fortemente, è proprio che quello che si pone è un problema.

Un grande problema: *'This is The Question.'*

C'è spesso l'incapacità di rendere problematica la realtà, di mettersi in posizione problematica; d'accettare una posizione problematica(...).

Inoltre, quando ci capita di parlare di religione, non dobbiamo mai dimenticare di pensare che la religione *"(...) al suo livello più serio e creativo, è lo sforzo dell'uomo di librarsi verso una realtà simbolica, attraverso visioni mitopoietiche e attività culturali."*³

Il prof. Galimberti, nel suo libro "Il corpo", descrive precisamente la contrapposizione tra valore d'uso e valore di scambio.



TWO-STONE GROUPS

³ Jim H.J., *Dogen Zenji Mystical Realist*, University of Arizona press, 1975-1987, pag. 7-9. Traduzione da: *Sei tesi fondamentali per lo studio di Dogen Zenji*, dispensa di studio ad uso interno, Fudenji-Istituto Zen Soto.

Tema centrale anche nell'architettura.

Sembra che qualcuno abbia pensato che gli uomini arcaici s'accontentassero di produrre oggetti che avevano valore d'uso e non necessariamente valore di scambio.

Non mi risulta che un primitivo riesca a concepire il valore d'uso come lo pensiamo noi. Più arcaica è la coscienza, più è aperta al simbolo: non può pensare alla realtà solo nei termini del suo utilizzo.

E' sconosciuto al pensiero arcaico il procedimento di farsi un'ascia solo perché serve a scuoiare o ad uccidere.

Siamo noi che siamo intrisi di questa visione, per cui, in qualche modo, abbiamo impoverito la nostra vita. Sono poche le persone ricche anche senza possedere nulla, oggi come in passato, (...).

“Questo è il modo con cui io accedo all'esperienza scientifica del mio corpo. Fare scienza, infatti, non significa abbandonare la presenza, il proprio corpo vivente e il suo modo di mondanizzarsi, ma adottare nel mondanizzarsi solo il pensiero razionale e tecnico che isola per meglio analizzare il dettaglio dei fenomeni. L'errore nasce quando si riduce la presenza al mondo, con cui le cose si presentano, quando sono focalizzate dal pensiero scientifico, quando un modo dell'apparire diventa la totalità dell'apparire, il senso ultimo di ogni fatto, lo statuto dell'essere (...)”⁴: quando un frammento ci cattura totalmente e il pensiero che ne deriva diventa totalizzante: non è apertura alla totalità, ma essere catturati dal frammento.

“Con Jaspers chiamiamo questo atteggiamento ‘superstizione scientifica’. Assolutizzato, esso mi porta a conoscere il mio corpo solo come estraneità, in quella sorta di distanziamento che arriva fino al punto in cui tutto il corpo mi è presente solo come mera cosa estranea. Ora la scienza ha tutti i diritti di estraniare il corpo per meglio comprendere i processi chimico-fisici che lo compongono, ma non può dire che il corpo estraniato che essa ottiene per effetto della sua logica disgiuntiva, è il solo corpo reale dell'uomo, perché ciò equivarrebbe a fare del metodo con cui la scienza si rende presente le cose, l'unico modo con cui l'uomo può dischiudersi una presenza, e dei significati scientifici gli unici significati possibili.

Se quando faccio scienza vivo il corpo nella mia estraneità, l'estraneità è pur sempre mia, per cui, per quanto distanziato, anche il corpo-cosa non perde mai del tutto la connessione con l'io che connota il corpo vivente.

⁴ Galimberti Umberto, *Il corpo*, Saggi Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2002, pag. 286-287.

Si dovrà allora concludere che l'orizzonte della presenza, dischiuso dal proprio corpo vivente, è capace di variazioni, tra cui la variazione scientifica che mi fa conoscere il corpo come organismo fisico chimico, senza per questo dover concludere che all'organismo così reso presente sia da ricondurre ogni possibile significato di presenza, e quindi il senso d'ogni esperienza corporea.

Una volta ridotto il corpo a puro organismo, e la presenza al meccanismo fisico-chimico, una volta ridotta la sua ambivalenza all'equivalenza imposta dalla scienza, è gioco-forza introdurre una fantomatica 'psiche', non meglio precisata, per spiegare tutti quei fenomeni irriducibili alla fisica e alla chimica dell'organismo.

La psicofisiologia, che studia gli aspetti somatici degli elementi psichici, e viceversa, dimostrerebbe la migliore prova in favore d'un'esistenza d'un'anima o d'una psiche (...)."⁵

La religione non è interessata all'anima, né allo spirito, perché ciò che s'intende per spirito ed anima è il risultato di quell'approccio scientifico o parascientifico che domina non solo lo scienziato, ma anche l'uomo qualunque: "... *E' provato scientificamente, è matematicamente certo*" ...

La religione, a ben vedere, è ciò che ha sempre dato grande importanza all'attualità, perché fatta, dopotutto, di riti, d'attività culturali, che sono tanto più importanti quanto più riescono a dinamizzare quella visione mitopoietica indispensabile ad ogni religione.

I grandi racconti, se non c'è supporto scenico, una messa in scena opportuna, sarebbero vuoti.

Non ci sarebbe molto da dire se non si supponesse che il restare seduti immobili in Zazen non attenesse al quel restare seduti immobili sotto l'albero del *bodhi*, al Risveglio, di Siddharta, della famiglia dei Gotama, avvenuto in quella precisa stagione. E' chiaro che, strada facendo, l'evento sembra secondario, perché ci si dà scuse d'altro tipo, peraltro poco convincenti.

Ma il vigore della postura è possibile solo se in qualche modo corrisponde al vigore, alla qualità del racconto.

La qualità del racconto non è quella di chi può raccontare oppure no: è una qualità inestirpabile dall'esistenza umana, che non può essere tale se non sa raccontarsi.

Del resto, è molto facile constatare che non ci sono buoni amici se non hanno racconti, leggende, miti, in comune.

E' impossibile che una buona amicizia continui, se non si hanno miti in comune: un'amicizia muore, si secca.

⁵ Ibidem.

Ogni birra, ogni bicchiere di vino, ogni bicchiere di grappa, prende senso perché ci sono racconti, che, per migliaia di volte raccontati, lucidano ancora gli occhi e fanno ridere il cuore. Questo bere è ben altra cosa dal mettere semplicemente in corpo un'essenza alcolica.

La mia frequente esortazione: *'Incrociate le gambe nella postura del Loto!'*, può comprendersi leggendo: "Verso una teoria orientale del corpo-mente" di Yuasa Yasuo; così la prospettiva cambia.

Consideriamo in particolare questo punto: *"Come viene ad essere (how does it become), che cosa diviene, come evolve la relazione mente-corpo attraverso la coltivazione di sé? D'altra parte la domanda tradizionale all'interno della filosofia occidentale è: 'Qual è la relazione fra mente e corpo?'"*⁶.

In questo caso la congiunzione scinde il corpo dalla mente; nel caso precedente invece non si pensa ad una disgiunzione, ma si fa menzione d'entrambi congiuntamente.

*"In altri termini, la prospettiva orientale muove dall'assunto, derivato dall'esperienza, secondo il quale le modalità di mente-corpo si trasformano con l'addestramento della mente e del corpo mediante la coltivazione (shugyo) e il training (keiko)."*⁷.

Keiko è un termine tipico delle Arti Marziali, ed è normale avere un *keiko-ri*, un abito per l'esercizio.

In quelle civiltà si è sempre pensato che ogni attività (*keiko*) abbia bisogno del suo abito. Anche il grande Zeami parla di *keiko*.

Keiko è l'equivalente esatto di quello che nella religione è asceti, *shugyo*, da non confondere con mortificazione: *cultivation*, coltivazione, è un bel termine, perché suggerisce la *coltura* (da cui *cultura*), tipica delle società contadine, e il *culto*. Per cui la coltivazione, la coltura, la cultura è *agire* ed è *agita*.

Innanzitutto c'è l'esperienza, una coltivazione che ci dice quel che corpo-mente è. Non c'è un *'corpo-mente'* di cui si debba dare giustificazione, perché è in divenire costante, in virtù del tipo d'addestramento, formazione, applicazione costante.

In quelle civiltà non ci sei tu, non c'è 'Mario S.': c'è un 'Mario S.' che è diverso a seconda di come sta dritto con la schiena, di come incrocia le gambe, di come guarda, di come non guarda, dell'intensità e concentrazione con cui guarda, con cui respira, e così via.

C'è tutto quello che *fa*, che attiene a Mario, e nessuno si preoccupa molto di un 'Mario S.' astratto o ipostatizzato.

C'è una sorta di spersonalizzazione, che in quel caso è l'unica condizione perché ci sia un'identità vera, dinamica.

⁶ Yasuo Yuasa, *Toward an eastern mind-body theory*, State University of New York Press, Albany.

⁷ Ibidem.

“*Ci si chiede quale sia la relazione mente-corpo solo dopo aver fatto proprio questo terreno derivato dall’esperienza. In altre parole, la questione mente-corpo non è semplicemente una speculazione teoretica, ma all’origine, un’esperienza pratica e vissuta, taiken, che prevede la ‘padronanza’ del proprio ‘intero’, mente-corpo.*”⁸.

Quella ‘padronanza’ o *maitrise, mastering*, non è controllo, l’idea di: ‘*Io controllo*’; quindi non c’è mai un: ‘*Tu non sai chi sono io!*’, né esplicito, né implicito.

Nell’educazione Zen questo è un punto centrale.

La difficoltà è non rimanere legati ad un’idea di sé.

Pensando all’architettura, dovrei pensare allo spazio, al ritmo - al *Ma*, allo spazio tempo - con cui l’uomo esplora lo spazio: architettura come luogo spazio-temporale in cui si dinamizzano le visioni mitopoietiche, le grandi narrazioni senza le quali non si dà vita umana, non si dà bellezza, non si dà attività e quindi non si dà sforzo per librarsi verso e nella realtà di tipo simbolico: la religione è molto legata a questo: ha poco a che vedere con una dottrina dogmatica fondata su prescrizioni morali, imperativi etici e cose di questo genere, marginali nel percorso religioso: è produzione di visioni mitopoietiche e di rituali che dinamizzano queste visioni.(...)

L’arte e la bellezza, in quanto attualità non prescindano dall’attività che ad esse corrisponde, *quest’attività è tutt’altro che chiarita*, soprattutto in un’epoca in cui le mutazioni antropologiche in atto sembrano volgersi verso mutazioni archeologiche: in un mondo in cui dio è morto e in cui anche l’uomo è morto, lo Zen afferma che liberarsi da se stessi non vuol dire liberarsi di se stessi, ma rifarsi alle grandi rivelazioni mitopoietiche che devono ricomparire, riemergere, perché quelle che abbiamo vissuto sono obsolete (comprese quelle che ha fornito il buddhismo fino adesso), attraverso attività culturali, attraverso liturgie.

Ecco la pratica religiosa: nelle attività liturgiche veniamo meno alle necessità funzionali dell’agire umano, è un ambito in cui quasi s’insulta la prospettiva funzionale.

E’ il luogo dello scandalo, in cui la destra non deve conoscere la sinistra, il padre non deve conoscere il figlio, il figlio non deve conoscere il padre.

E’ il luogo dove si rompono i legami, è uno spazio di non conoscenza.

⁸ Ibidem.

Lanciarsi integralmente nel *momento attuale* è tutt'altro che chiarito. Non basta dire: *lo Zen è la filosofia del qui ed ora*: è diventato un'idea, qui ed ora non esiste a meno che non lo si colleghi all'azione. Allora l'attività, l'azione, qui è da intendersi come cifra della causalità che dice che ad ogni causa si sposa una condizione che l'aiuta, e che uno o molteplici effetti le corrispondono; in questo, *karma* sta per rito, per ritualità (vedi: Taisen Deshimaru Roshi, *La pratica della concentrazione*, Ubaldini Editore).

“*Zazen è la più alta delle cerimonie è il più elevato dei riti.*”
In cui c'è fusione tra soggetto e oggetto - sguardo obbiettivo sulla soggettività.

Il Prof. Rella ci parla di Platone e della messa a morte del tragico: io vedo che il tragico vive, non solo sopravvive, consiste nella nostra stessa vita.

Qui sarebbe interessante considerare la questione del pensiero come indice della verità. Si dice che non ci può essere verità se non pensata, ma noi siamo anche per la verità non pensata: l'uomo d'oggi, come l'uomo di sempre, è l'uomo che oltre al pensiero deve vivere la realtà impensabile; insieme alla verità impensabile gli fa compagnia l'illusione del pensiero.

Allora il pensiero diviene esaltante, perché sta al suo posto, in equilibrio: l'architettura dovrebbe riflettere queste tensioni. Per quel che mi riguarda, non possiamo solamente pensare ai templi e alle aree sacre, ma la casa d'ognuno potrebbe essere cifra del sacro presente, del tragico e dell'impensabile; a cui fa compagnia l'illusione del pensiero: sono percorsi che s'intersecano, s'intrecciano – *Katto* – hanno un modo rapsodico di toccarsi, coesistono, co-insistono e i fatti architettonici devono essere capaci d'accogliere queste dinamiche.

Tadao Ando nei testi che citi, dice vigorosamente questo: dice, non mi fermo neanche alla tradizione, ma vado ancora indietro perché devo obbedire ad un richiamo ancestrale inconscio.

La sua non è architettura minimalista, è *way of life*, è modo d'essere, eco-nomia vitale; è *Nyôhô*⁹: nutrirsi, vestire ed abitare.
In Ando si vede bene questa preoccupazione.

⁹ Di questo termine si dà ampia spiegazione nel testo *Sôdô no Gyôji, Praticare la Via del Buddha – vestire, mangiare, abitare in accordo con il Dharma*, di Tsûgen Narasaki Roshi, dalla traduzione inglese di Tomoe Katagiri; testo di studio in versione italiana ad uso interno, Fudenji-Istituto Zen Soto. *Sôdô no Gyôji*, “Pratica incessante nel Sôdô”, è il titolo della Regola del Tempio Zen di Zuiôji, nel sud del Giappone. Tale insegnamento originale si basa sullo studi o semplice ed essenziale dei tre *Nyôhô* – i modi tradizionali del vestire, del mangiare e dell'abitare.

Comprende *mono no aware* e *wabi-sabi*, che è quella bellezza rustica, non minimale, e tanto meno minimalista, tutt'altro. *Sabi e wabi* sono il tempo, il velo del tempo è una beltà dovuta all'accumularsi inconsapevole delle stratificazioni temporali: la cera che cola, il profumo dell'incenso che s'incolla alle pareti è una tinta che non può essere ricreata, è il lavoro degli anni: sono i licheni, i muschi sulle pietre, affinché il giardino di ora sia il giardino di sempre, il giardino della continuità. Il giardino di oggi è, senza dubbio, *giardino per sempre*, che il giardiniere stesso non potrà vedere.

Rinzai, quando il Maestro Obaku gli chiede: "*Cosa stai facendo?*", dà un colpo sulla vanga e dice: "*Pianto i pini per abbellire il paesaggio e per indicare la via alle generazioni che verranno.*"

Perché dice questo?

Perché esprime la sapienza profondissima e dolcissima di come si tratta il desiderio umano, il desiderio ignorante.

Il desiderio degli uomini è un desiderio ignorante: che potrebbe essere espresso da: "*due stronzi su un vassoio d'argento che anche un cieco può vedere*", citando Henry Miller; Rinzai mastica la realtà, la natura del desiderio umano con un'eleganza inimmaginabile, dando queste indicazioni.

L'ignoranza produce la vita. Noi parliamo di un'ignoranza di cui siamo ossequiosi, perché di fatto produce la vita. La nostra battaglia non è raggiungere l'immortalità, ma imparare a morire.

Dobbiamo cancellare dalla nostra prospettiva la voglia di vivere in eterno, dobbiamo morire quanto prima, non perché si debba morire domani, ma per imparare a morire.

Come diceva quel soldato: "*Ebbi paura, non seppi morire ...*".

Un soldato giapponese, a ventisette anni dalla fine della guerra, fu trovato nella giungla di Guam, dove continuava a difendere la sua postazione: "*Cosa fai?*"; "*Difendo l'Imperatore!*". Non si capacitava che la guerra fosse finita e che i suoi compatrioti fossero vestiti come i suoi nemici, gli Americani ... Disse ancora: "*Ebbi paura, non seppi morire.*"

Non vuol dire annichilimento: *non seppi morire* esalta l'*ebbi paura*, il desiderio, tipico di chi non sa morire. E' la Passione che trasforma le passioni. Questo desiderio non va annichilito, va esaltato: i desideri diventano il Desiderio. Il desiderio che sta all'origine della Via Buddhista è il *Desiderio del Risveglio*, che non è il nostro desiderio al risveglio; è il risveglio che ha desiderio di noi.

Non appartiene all'uomo che ha paura, ma al Risveglio stesso.

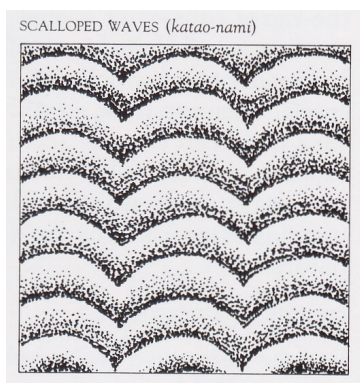
Pensare ottimisticamente è contemplare Buddha, quindi essere agiti da uno slancio fallimentare. Avviarsi sulla strada del fallimento totale è la nostra sola speranza.

La contemplazione è essere agiti, aspettar che l'amor t'investa, l'amore di Dante, quello che "*tutto move*", lasciarsi investire dall'amore, non predeterminare l'amore, che è azione che si dà sempre comunque, e che '*tutto move*', che muove tutto, il sole le stelle. E i nostri cuori, naturalmente.

Lo *Zazen* è il luogo del consumarsi, del rendersi trasparenti perché ci si dà, limitatamente alle proprie possibilità; ma cosa vorresti fare se non darti nella misura delle tue proprie possibilità? Ci si dà come si può, ma in *Zazen* si diviene automaticamente trasparenti all'azione, che si dà comunque – vale a dire, all'amore. (...)

Nella postura della non dualità, vi è ambivalenza ma non equivalenza, come direbbe il U. Galimberti; la destra non diviene esattamente la sinistra, ma mantiene la sua particolarità in unità. Da questa posizione, tu vedi le cose in un altro modo, vedi non dualisticamente. La postura del non dualismo fa sì che s'impari a vivere nella posizione del non rifiuto.

Ecco perché incrociare la gamba destra con la sinistra nella postura del Loto, con le piante dei piedi rivolti verso l'alto, è attività rituale, ma è anche indice dell'attività di simbolizzazione e della realtà simbolica a cui si fa costante riferimento.



Domanda 2: In un articolo comparso sul Notiziario, circa la fenomenologia del *Ma*, è stata citata una vostra definizione del significato attuale di spazio-tempo così come interpretato dalla tradizione giapponese che supera, io credo, la tradizione stessa: “*Là dov’è ritmo (ma) tra un tempo che non si misura in secondi, ma piuttosto in centimetri, e uno spazio che non*

si misura in metri, ma piuttosto in ore. La coscienza di sé, il destarsi, il pensarsi non è più un pensare che teme di perdere il controllo, ma il liberarsi di un pensiero completamente sedotto dall’oggetto che lo pensa, che lo vede, che l’odora ...”¹⁰. Vorrei capire meglio ...

Rev. Taiten: E’ abbastanza semplice: la postura dello *Zazen ci guarda*, così come la bellezza più che essere vista, *ci riguarda*. Il ritmo suppone l’assenza: per chi percuote il tamburo, la chiarezza, il *carattere* del colpo viene dall’assoluta mancanza di pensiero. Anche noi dobbiamo trovare lo spazio tra una parola e l’altra; la sospensione che fa il senso. La musica si dà, grazie ai silenzi; ma il momento in cui interviene un accordo deve nascere da un’assenza, non poco a poco apparire. Deve apparire istantaneamente e istantaneamente svanire.

Allora, la chiarezza, la limpidezza diviene universalmente recepibile, godibile. Colui che vive in questa libertà, in cui il corpo si muove inconsciamente, naturalmente ha un ritmo che seduce.

Se qualcuno vuole, con la sua predeterminazione produrre un suono, lo avvertiamo subito, perché il suono non limpido, attraente.

Quando, davanti ad un auditorio voglio mostrare la postura dello *Zazen*, invito qualcuno a sedere, lui si dispone sullo *zafu*, erge il suo dorso, incrocia le gambe, rientra il mento, lascia cadere le spalle e forma in grembo il *mudra*, volge il proprio sguardo ad un metro di distanza, socchiude le palpebre, chiude la bocca e respira impercettibilmente, come un cadavere. Mentre dò le indicazioni necessarie, gli astanti sono catturati dai gesti che sottolineano la descrizione.

¹⁰ ¹⁰Rovesti Vera Myosen, Una porta al di là dell’aldilà. Un incontro futuribile: fenomenologia del ma, ZEN Notiziario, Vol. 8 N° 4, Fidenza, Inverno 2001.

Sono sedotti dai gesti e non dalle parole. Ma da lì a poco il percorso s'inverte, e tutti rivolgono l'attenzione nuovamente alle parole, ai commenti.

L'immobilità, l'assenza di gesti, non cattura più l'attenzione.

E quanto più sono incuranti della postura, la postura stessa, che prima oggetto d'osservazione, diventa *ciò che li osserva*. E' la postura che, come oggetto, senza intenzione, comincia a guardare la soggettività.



Mi è stato facile accostare bellezza ad oggettività, immobilità: *'non è bello ciò che piace; ma è bello ciò che è bello'*.

Possiamo considerare bella una cosa per molto tempo, e un giorno risvegliarci a qualcosa che fino ad allora avevamo trascurato.

Eppure la cosa era lì, non a guardarci, ma comunque a riguardarci, come se solo l'oggetto vedesse.

Solo l'oggetto guarda, solo l'oggetto vede, solo l'oggetto riguarda.

La prospettiva del soggetto che vede l'oggetto è del dominio del pensiero dualista. *'E' bello ciò che piace'* fa parte del modo di vedere dualista.

In: *'E' bello ciò che è bello'*, implica l'oggetto che vede, è l'oggetto a cui ci esponiamo; nella misura in cui siamo capaci di esporci, la bellezza ci riguarda. La bellezza, nella sua oggettività incomincia a riguardarci. E' il bello che ci vede.

Naturalmente, nella pratica della meditazione Zen, la prospettiva cambia, s'inverte: *"Zazen è lo sguardo oggettivo della soggettività."**
Come diceva il Maestro Deshimaru.

D.: Questo è il contrario della moda?

Rev. Taiten: Non parlare male della moda, io sono per la moda.

"In una nota alle 'Questioni di metodo', Sartre trova che come la persona produce l'indumento nel senso che s'esprime attraverso di esso, così l'indumento produce magicamente la persona, per cui, al limite, trasformando l'indumento si trasforma la persona. 'Giocando' con la blusa, con la cravatta, con la cintura si partecipa a quel tema ludico per eccellenza che gli antichi avevano mitizzato come Giano bifronte. Grossi problemi d'identità si possono ludicamente risolvere, componendo diversamente i tratti vestimentali in modo da apparire

contemporaneamente 'dolci e fieri, rigidi e teneri, severi e disinvolti'. Questi paradossi psicologici hanno un valore nostalgico, testimoniano un sogno di totalità dove non è necessario scegliere poiché si può essere tutto contemporaneamente."¹¹.

Quanta morbidezza, quanta forza, può derivare dal fatto di poter vestire una totalità che non è scelta, perché consente d'essere tutto senza contraddizioni ...essere presente

L'uomo si sente attratto dall'antico come dal futuro, per essere presente. Essere presente non è una questione di tempo: è una questione legata al sentirsi futuro e al sentirsi passato: nel presente stesso. Non è calcolato in ore.

Qui è la dimensione erotica che va verso il dono di sé.
Riconoscimento di te, diverso da me, irriducibilmente altro da me.
L'innescò è erotico, lo sbocco è *agapeico*, amoroso.
L'innescò è il desiderio, lo sbocco è amore per la ricerca.
Gli autori della storia: Platone, Cartesio, Nietzsche non sono solo studiosi, Heidegger, non è solo uno studioso: ciò che è interessante, è *al di là dello studioso*, è la ricerca.

Negli scritti di Tadao Ando è espressa bene l'idea dello svanire, dell'evanescenza del fiore: è molto vicino alla tradizione Zen.
Per questo mi piace la moda: *'cultura dell'apparire e dello scomparire'*, per me questo è la moda; gli stilisti non sono di moda.
Chi è per la moda è *per l'apparire e lo scomparire*.
Non ci sono altre cose serie oltre la moda: solo quest'istante, solo quest'attimo è presenza dello svanire.
"Come se apparisse, come se svanisse andiamo e veniamo simultaneamente."

"Ma io voglio ispirarmi allo spirito antico ...", dice Tadao Ando.
Non è la romantica immagine decadente del giapponese che vede sfiorire: *mono no aware* è l'innescò.

Sembra il *Sandokai*, è bellissimo.
"La luce da sola non produce illuminazione":
*"... Luce e buio, come un passo avanti indietro connessi sono"*¹².
Il dualismo nel Cristianesimo è espresso con la luce che scaccia le tenebre. Noi diciamo: l'oscuro che risveglia; il buio che illumina.

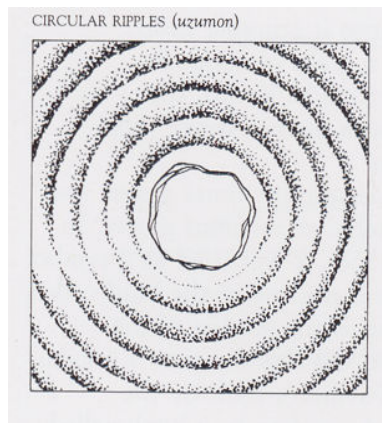
¹¹ Galimberti Umberto, *Il corpo*, op. cit.

¹² *"Il Canto dei 'immediato Satori'"*, del Maestro Zen cinese Sekitô Kisen (700-790).

Per liberare l'uomo non si può fare a meno delle narrazioni mitopoietiche e dei dinamismi prodotti dall'attività culturale. Non ci si può liberare attraverso il proprio potere.

Fuhimiko Maki è, nel suo amore per i materiali, vicino allo spirito *Nyôhō*: qualità, quantità e materia. Una parte brutta, non è *brutta*: collocata nel giusto lato diventa bella; e una parte bella può diventare brutta se mal orientata.

Come quando guardi una pietra, se la guardi davvero trovi il senso: si sposa sempre a qualcosa, le cose fanno sì che la combinazione con ciò che la circonda sia sempre appropriata



Domanda 3: La relazione tra uomo e paesaggio, tra uomo e natura è ogni giorno più mascherata, nascosta e non riconosciuta. L'uomo globale di questa società ancora incapace alla pace, vive il territorio in quanto macchine in fila per andare al lavoro, come verde attrezzato per far sfogare i figli, come spazio sportivo o, ultimamente, come centro agrituristico da visitare nei week-end; con questa parcellizzazione dell'attività, la relazione

uomo e natura allontana più che avvicinare l'uomo a sé stesso. A ciò si aggiunge, in piena discontinuità un tempo dedicato alla religione e alla politica in cui il *'pensare per il meglio'* finisce per essere un modo per assicurare sé stessi.

Ci si trova sempre di fronte al binomio: accettare o fuggire.

C'è bisogno di nostalgia?

'Come' abitare nel moderno?

Rev. Taiten: "... *Incapaci alla pace, parcellizzazione dell'attività.*"

Un uomo non può darsi pace. E' meglio essere un po' nervosi, come spiega Al Pacino nel film *'La sfida'*: "... *Non volere che non sia angosciato, perché la mia angoscia mi rende scattante*". L'uomo non può darsi pace, né può darsi la pace, non è affar suo: sarebbe pace a sua misura e quindi guerra. Ecco perché non capiamo la pace di Dio o di Buddha: guerra angoscia e desiderio abitano nel nostro cuore; dobbiamo costantemente tenerne conto. Anche l'architettura deve essere capace di comprendere questo altalenante carattere dell'uomo.

Non si può rendere tutto bonificato.

La parcellizzazione dell'attività è dovuta alla qualità del pensare.
Pensare per il meglio... pensare al peggio è altrettanto interessante.
Si tende ad avviarsi verso un pensiero totalizzante incapace di totalità.
Non possiamo escludere gli aspetti dolorosi.
Sesso vuol dire morte, morte vuol dire vita.
La cultura Zen è l'esercizio che chiarisce l'attività che informa tanto il nascere quanto il morire, liberi dal nascere e dal morire.
E' chiarire l'attività totale del nascere e l'attività totale del morire.

Questa è la vita del Buddha. L'attività totale del vivere nel suo consumarsi e del morire nel suo consumarsi fanno la vita del Buddha, in cui vita e morte sono costantemente presenti; costantemente si scambiano. E' attività totale, non parcellizzata.

Spesso si è incapaci di rapportarsi in una relazione naturale. Non è tra uomo e natura che si dà rapporto, essendo un rapporto che cosiste tra non-nature: l'uomo non ha natura, come la natura stessa non ha natura.

Non possiamo dire, la natura è *quel qualcosa*.

La natura è *innaturale*, non è natura a nostro piacimento, altrimenti ci sarebbe comprensibile l'eruzione di un vulcano. Mentre guardiamo un bel tramonto, che è il risultato d'infiniti scoppi atomici, enormi esplosioni, ci sentiamo romantici; poi di fronte ad un misero vulcano che erutta prendiamo paura.

Abbiamo un'idea di natura domestica, addomesticata.

Quest'attività totale, nel suo consumarsi, noi diciamo che è la natura di Buddha.

Non è l'attività bonificante incapace di scandalo, quel trasgredire che diventa sostantivo e si dimentica di *dire*: il *dire* è *trasgredire*, ma spesso il nostro dire diventa sostantivare il trasgredire, quindi la trasgressione non è più tale, diviene un ulteriore impedimento al dire. Un modo per mettersi d'accordo tra persone annoiate. Tra conformisti trasgressivi.

La malattia terminale di fronte alla morte certa si dimentica di una *vita terminale*. Sono i termini della vita.



C'è bisogno di nostalgia di quella totalità che non suppone di lasciar perdere alcuna singolarità, alcuna evenienza.

Ieri, fuori dalla porta del Monastero, potando la siepe, ho incontrato un angelo bianco che muoveva le sue ali e guidava un Mercedes. Mi ha detto: “... *Un'ora felice è un bicchiere di vino; una notte felice è una bella donna; un'intera vita felice è la cura del proprio giardino ...*”: non ci si deve illudere sull'ottimizzazione delle proprie energie.

Vanno, nello stesso tempo, sprecate e risparmiate; c'è abitazione per lo spreco e per il risparmio. Le due cose vanno insieme da sempre: nelle culture arcaiche erano educati allo spreco; è quello che fa grandi le culture arcaiche. Il loro esempio eco-nomico è grande, proprio perché sapevano sprecare.

L'uomo d'oggi non sa più sprecare: il consumismo è indice dello spreco, ma purtroppo ci rende incapaci di vero spreco, perché viene meno il pensiero che gli corrisponde.

Bisogna riconsiderare il tempo dello spreco: il tempo della festa, il tempo dell'esaltazione, il tempo della gloria.

Per la gloria non ci si può risparmiare; altrimenti è ostentazione.

Questo si ricollega al vizio del nostro pensiero che è il pensiero nichilistico, nato e nutrito dall'incapacità di far nascere pensiero da ciò che non è pensiero.

Sempre si dà idea contrapposta ad idea, pensiero a pensiero; allontanando sempre di più, attraverso un circolo vizioso – annichilente – l'uomo. Ecco perché l'uomo s'allontana da se stesso: ha bonificato progressivamente la realtà, privilegiando quel pensiero che non sa riprodursi altro che tramite il pensiero, che non sa che clonarsi; che non sa più dire, perché non sa accettare la trasgressione che richiederebbe la messa in gioco del corpo.

Qui interviene l'*attualità*, l'*attuazione*, l'*attualizzazione*.

Il *momento attuale*: è il momento in cui interviene il corpo.

Per questo, la dimensione architeturale deve riconsiderare la dimensione corporea, ma qui emerge un altro grande problema: la dimensione corporea è già contaminata dalle visioni concettuali che abbiamo del corpo.

Il corpo non è il corpo che si misura o si pesa; corpo è ritmo, respiro, invisibile, ineffabile.

E' importante che sia corpo a noi estraneo, non nostro possesso, corpo che è indice di non disponibilità di noi stessi a noi stessi.

Ecco la grande liberazione dell'uomo, muoversi verso l'indisponibilità di noi stessi a noi stessi, sempre meno disponibili.

Sembro pessimista, in realtà sono molto fiducioso proprio perché esiste il crimine; proprio perché esiste il crimine, qualcuno crede ancora di poter fare del bene.

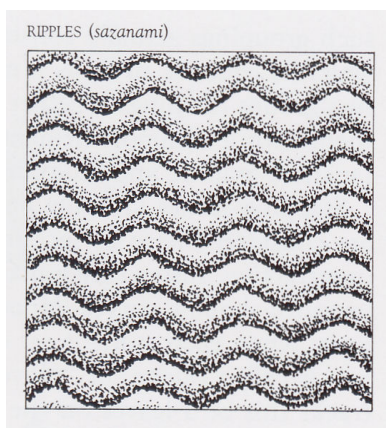
Quando lanci un sasso, dici: *'Oh, mio dio cos'ho fatto!'* Ebbene, lì c'è una conversione totale dell'essere che nasce di fronte alla natura irrevocabile del gesto, tale solo quando il gesto è irrevocabile, inarrestabile. Nel lanciare il sasso c'è trasformazione, c'è pensiero attuale, attualizzazione, non si dà altrove, non può essere predeterminato. Di fronte all'emergere di forme criminali non c'è solo preoccupazione e pessimismo, ma ci deve essere una buona dose d'ottimismo che colma il pessimismo che ne nasce; è solo che siamo troppo piccoli.

Qualcuno chiese a John Cage sul letto di morte: *'Come sta andando?'*

E lui rispose: *"Benone, però non abbiamo il tempo di rendercene conto."*

Le persone è ora che riconoscano da se stesse una dimensione che non è solo capacità di auto-comprendersi, ma soprattutto quello spazio di non comprensione che hanno di sé. E' anche più importante di quello che capiscono di sé; si vive anche senza capire. Non si può ridurre la vita alla comprensione che si ha di se stessi.

Si vive mossi da ciò che non si conosce ed è abbastanza forte il mistero nella vita, sarebbe difficile vivere senza mistero (*Guarda il dolore, che è più sottile!*).



Domanda 4: Nel linguaggio delle *'forme'*, in un mondo in cui si dà più importanza a ciò che *'si vede ma non esiste'*, piuttosto che a ciò che *'esiste ma non si vede'*, come afferma Nagasawa, il design Zen o minimalista è diventato uno stile d'arredamento.

Cos'è Zen? Quale *'qualità'* ricercare? Come disporsi a progettare? Cosa è importante non perdere di vista?

Rev. Taiten: Lo Zen, lo abbiamo detto, è *l'arte d'apparire e lo stile di scomparire*.

Qui occorrerebbe fare un breve cenno a quella che consideriamo come *'esistenza senza sostanza'*, l'esistenza non sostanziale, il vuoto, in virtù del quale ogni forma opera.

Non so se in questo mondo si dia importanza a ciò che si vede: è difficile pensare ad una forma che includa gli occhi, la vista; è difficile pensare al suono che includa l'orecchio, l'udito; riuscire a pensare ad un gusto che includa la lingua.

Possiamo pensare a qualcosa che è di gusto, ma non si gusta, che c'è ma non si vede – capisco la tua citazione; traduce quella che il mio Maestro Taisen Deshimaru, esprimeva con *emptiness*, vuoto, vacuità, *sunyata*, *sunya*, zero: esistenza senza sostanza, esistenza insostanziale. Cultura del verbale, e non cultura del sostantivo, o cultura del sostanziale; si fa fatica, c'è grande difficoltà nel capire la cultura, il gusto Zen, che necessariamente è minimale, forma di sobrietà inerente all'attività dell'apparire e dello scomparire, *'come se apparisse, come se scomparisse'*, è la qualità del Tathagata, la qualità del Buddha che s'esprime ovunque e comunque: *'Cos'è il Buddha?'*, dice l'allievo; e il Maestro risponde: *'Il bastone per la merda.'*

Sarebbe difficile sentir parlare in questi termini un Santo cristiano. (...) Ma anche se i concetti non si sovrappongono, è come se avessero parlato di Dio.

Che cos'è dio? Il bastone per la merda.

Ora questo è comprensibile se effettivamente si è capaci di far proprio un pensiero non ontologico, se si è capaci di far propria un'esistenza non sostantiva, non sostanziale.

Shiki soku ze ku, ku soku ze shiki.

Forma non è nient'altro che vuoto, vuoto non è nient'altro che forma.

Con forma intendi ciò che vedi, ciò che appare, ma ciò che vedi, che appare è indistinto dagli occhi che vedono. Non si dà forma senza occhi che vedono, tuttavia non sono la stessa cosa, non coincidono, non c'è equivalenza, c'è ambivalenza e così corpo e mente, non sono due, ma non sono uno.

Che cos'è lo Zen? Lo Zen è esser di moda, ma è più di moda nessuno: neanche gli stilisti d'alta moda sono di moda, quanto di moda è lo Zen. Arte d'apparire e stile di scomparire. Arte di consistere ma non di sussistere.

Bisogna forse far riferimento a ciò, grazie al quale, a partire dagli anni settanta, è diventato più comprensibile il senso della cultura Zen, quando si è cominciato a parlare, per opera del Maestro Ikko Narasaki Roshi, del Buddha-Dharma com'è espresso dai *Tre Nyoho*: le tre eco-nomie del cibarsi, del vestire e dell'abitare.

In questi tre ambiti, che sommano tutte le espressioni delle manifestazioni umane, si deve tener conto delle visioni, delle narrazioni, di cui abbiamo parlato all'inizio, della dimensione profetica, *mantica*, insita in questi racconti.

Nyôhō - *Accordo* in quanto: colore, tinta appropriata; qualità appropriata, in termini di misura; qualità appropriata, in quanto materia, materiale.

Appropriata, nel senso di propria.

Sia nel mangiare, che nel vestire, che nell'abitare.

Come usare il materiale, occorre riconoscerne la natura.

Richiede esperienza.

Fuhimiko Maki, ad esempio, esprime quell'esperienza, quel mestiere. Si percepisce da dentro, non lo si vede con gli occhi.

C'è un'allusione al saper fare, all'uso sapienziale.

Citando Coomaraswamy: *“Non v'è studioso serio delle società umane che non concordi nell'affermare che l'agricoltura e l'artigianato sono le basi essenziali di ogni civiltà, intendendo per civiltà essenzialmente lo sforzo di costruirsi un 'luogo in cui abitare'.* (...) *I nostri concetti letterari sono derivati dalle arti della produzione e della costruzione: tali, per esempio, le nozioni di 'cultura' (che richiama l'agricoltura), 'sapienza' (originariamente 'perizia') e 'ascetismo' (originariamente 'lavoro faticoso'). San Bonaventura affermava: “ Non v'è cosa nella quale non si esprima una vera sapienza; per questo motivo la Sacra Scrittura molto opportunamente fa uso di tali similitudini”. Nelle società normali le necessarie attività della produzione e della costruzione non sono semplici 'lavori', ma anche riti, e la poesia e la musica che a questi 'lavori' sono associate diventano elementi di una liturgia. I 'piccoli misteri' delle arti e dei mestieri sono preparazione naturale ai più grandi 'misteri del regno dei cieli'. Ma per noi – che non possiamo più parlare di 'giustizia' divina nello stesso senso in cui ne parlava Platone, perché il suo aspetto sociale è diventato qualcosa di professionale – che Cristo fosse falegname e figlio di falegname è un puro caso storico; e*



quando leggiamo 'legno' noi non comprendiamo più che dietro questa materia primaria dobbiamo anche vedere Colui 'dal quale tutte le cose sono state fatte', come da un falegname".¹³.

Toyo Ito parla d'abiti mediali, di continuità con l'ambiente, consistenza, co-esistenza con l'ambiente.

Anche Mario Botta ne parla: '*... Questa cupola, è stata concepita perché questa gente ha visto queste montagne da sempre: queste sono più acute perché sono state assimilate a queste alte vette.*' Là dove c'è uno sfondo, là dove c'è acutezza di forme, là dove c'è dolcezza di curve, l'uomo architetta continuità in modo diverso.

Negli occhi dell'uomo, nel suo corpo è impresso il paesaggio ancor prima che si vedano le forme: immagina di vedere una forma come un cieco, apprezza una forma perché il suo aspetto non disturba. Perché questa forma è senz'aspetto puoi percepirla direttamente, come un cieco a bastoni conosce. Questa dimensione della percezione fonda ciò che poi appare ai nostri occhi, però lo fonda prima, poiché questa forma è percepita prima, quasi inconsciamente.

L'ispirazione che si attribuisce alla *silhouette* di una montagna viene prima. Non è perché vediamo una montagna che la rifacciamo uguale. Non succede così. Accade che la vicinanza che tu hai con le montagne, acute, erte o morbide, e il ritmo lento o impetuoso del fiume, penetri visceralmente e da lì si presenti un'interazione.

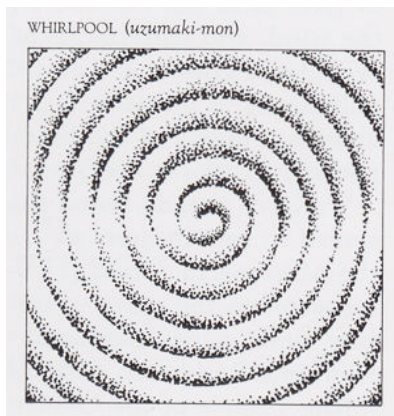
Architettare, escogitare, far sortire da una cogitazione, immedesimarsi e divenire tutt'uno, nasce da una contemplazione, dal diventare montagna ...

Calandosi nella sapienza artigianale, calarsi nell'escogitare, divenire tutt'uno con l'ambiente e di conseguenza volgersi al progetto.

Entrare nel mistero dell'identificazione, nella contemplazione, seguendo il percorso dell'artigiano.

Il vuoto, il nulla, perché sia fertile deve essere inteso come qualcosa, il nulla che sembra essere negazione dell'essere è diventato in realtà qualcosa, oggi. Così fate l'esperienza di questo qualcosa, ecco l'attività del vuoto, se ci si lascia educare dall'immedesimazione con ciò che si sente, vede, si scopre la musica della vita.

¹³ Coomaraswamy A.K., *Sapienza orientale e cultura occidentale*, Rusconi Editore, Milano, 1988, pag. 47-48.



Domanda 5: Un vostro bellissimo articolo apparso su Zen Notiziario, circa i Buddha di Bamyán, si conclude con queste parole, che sono state il motivo centrale di questa Tesi:

“L’uomo della Via, che è anche l’uomo della piazza del mercato, ‘Verità più non cerca, illusione più non fugge.’

Il vero segreto dello Zen sta nello spazio di non-conoscenza tra l’azione e il suo frutto. Ma il Maestro Zen, invitato a tenere una lezione, tace e invita, seccato, a non riconoscerlo: il suo segreto è nella semplicità e nell’immobilità silenziosa dello Zazen, del solo sedere per sedere.

‘Ben eretto siediti – dice Dogen Zenji nel Fukanzazengi – ben corretta la postura del corpo. Senza pensare al bene o al male, pensa senza pensare. Pensa dal fondo del non-pensiero.’¹⁴

Considerare quest’affermazione e quest’azione come patrimonio dell’azione creativa, come una sorta di *praxis* dell’intuizione, al di là delle tradizioni, e in qualità di metodo per insegnare a vivere un’esistenza creativa che può essere applicata a qualsiasi forma e linguaggio specifico poiché ha a che fare con l’approccio reale all’azione, in quanto pratica fisica e non etica, può essere un modo per uscire da uno specifico, quello religioso ormai forse, troppo stretto al buddhismo stesso?

In definitiva, io credo, piccole schegge di quella luce splendente incamerata dai Buddha, ci vengono restituite in tutti i tempi, in luoghi diversi, lungo il corso della storia, da recettori con diverse specificità che hanno in comune il riconoscimento e la ricerca ...

E forse, si potrebbe riscrivere la storia dell’occidente, attraverso coloro che hanno cercato la Via del progresso spirituale, in quanto

¹⁴ Guareschi Fausto Taiten, Fudenji. I Buddha di Bamyán, in ZEN Notiziario, Vol. 9 N° 1, Fidenza, Primavera 2002.

vera passione, che hanno in comune tra loro, piuttosto che *'forme'*, *'non-forme'*, e che molto spesso, si traducono in *'carattere'*.¹⁵

Rev. Taiten: La religione, è ovvio, può uscire dalle chiese, dai monasteri, perché è in se stessa esplorazione dell'eterotopia; s'identifica con l'eterotopia: religione significa esporsi al luogo che resta altro, altrove; allora, la riemersione di luoghi non deputati è il crinale nel quale oggi viviamo.



"PLOVER"
(chidori)

Il valore della crisi è vivere su quel crinale, portati dall'onda del nascere e del morire, sempre al *break point*.

Bisogna emergere con l'onda e situarsi nel punto critico, al *break point*, per attivare la crisi.

Tu evita di dire, per favore, che lo Zen ha influenzato qualcosa, che *dallo Zen viene qualcosa!* ...

Dallo Zen non è mai derivato nulla, Zen non è nulla, è lasciar sorgere l'intelligenza dell'artista, è l'accostamento con il pittore, ma anche con la massaia, con il povero, con il critico, è questo lo Zen.

Dallo Zen non deriva qualcosa.

¹⁵ "(...) Il carattere è un fascio di caratteristiche. 'Non si può supporre che sia rigorosamente unitario ... Il carattere è l'intera configurazione, e non c'è bisogno di considerare i vari tratti come strati tenuti insieme da un nucleo centrale' scrive la filosofa Amelie Rorty (*Characters,, Persons, Selves, Individuals, in identities of Persons*, University of California Press, Berkeley, 1976, pag.301). Poiché l'idea di carattere resiste alle riduzioni semplicistiche, per indagarlo occorre un'intelligenza di tipo complesso, che sappia percepire le giustapposizioni degli strati alla stregua di un'immagine poetica o pittorica e abbandoni l'idea di un nucleo unificante. (...) Il carattere elude anche la morsa della morale. Esso si rivela non già nella moralità della condotta bensì nel suo stile. (...) A differenza della 'personalità', il carattere è impersonale. Le pietre, i dipinti, le case, perfino i ceppi virali e le proposizioni logiche mostrano carattere. Il discorso della personalità è psicologia umana; il discorso del carattere è descrizione immaginativa. (...) Il carattere lascia tracce nella storia politica. In quanto fattore determinante del corso degli eventi umani, il carattere riconnette la psicologia alla società, distogliendola dal suo ossessivo soggettivismo. (...) Il carattere è un'idea terapeutica."

Hillman James, *La forza del carattere*, Biblioteca Adelphi, Milano, 1999.

Là dove c'è spazio per gli artisti, dove c'è spazio per la sapienza allora lo Zen s'afferma involontariamente.

Nulla proviene da qualcosa che possa essere definito Zen.

C'è Zen dove c'è posto affinché l'artista, ma anche la massaia, il povero o il critico s'esprimano.

Senza dubbio, emerge come scheggia inspiegabilmente, creando iconografie di nuovo stampo che comunicano in modo sotterraneo con quel tipo d'ispirazione perenne.

Io penso che neanche in Giappone, storicamente, si possa definire lo Zen come quel fenomeno che ha dato origine ...

Buddha non è mai nato.

Il mio Maestro mi ha detto:

"Tu sei succeduto nel carattere di Buddha Shakyamuni."

Ha usato il termine carattere, *character*.

La successione dello Zen è succedersi nel carattere.

Una volta che io e te siamo nella Successione: tu rimani tu, io rimango io, ma si forma una terza entità che è il *carattere che ci include* e che è il carattere di tutti coloro che si sono succeduti; è un terzo termine. Quello si succede.

Sôzan-Tôzan = SÔTÔ; il terzo termine si trasmette, non le persone.

Le persone sono l'innescio.

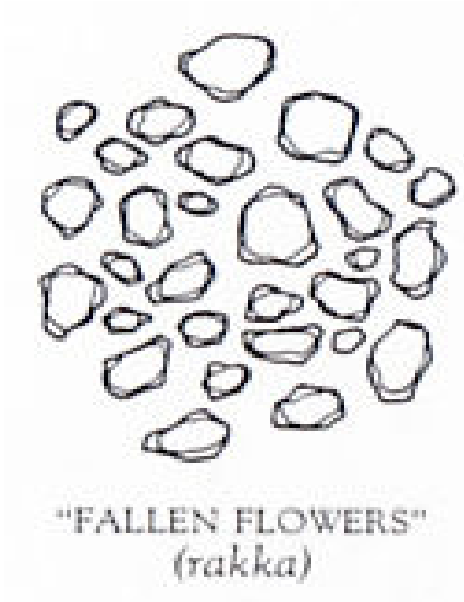
"... un'ora felice è un bicchiere di vino; una notte felice è una bella donna; un'intera vita felice è la cura del proprio giardino...", un giardino per una vita e oltre la vita.

Un giardino che con i gesti, con il corpo, con l'attività estetica, con i sensi orientati è *performativamente* orientato. Guarda la suggestione enorme di quella frase di Rinzai che parla ad Obaku, che soffia dalla stanchezza: *'Perché pianti i pini?' 'Per abbellire la strada e per orientare coloro che seguono il cammino.'*

Così facendo ci dà prova di quanto abbia penetrato profondamente la natura del desiderio umano.

Il giardino è la dimensione del desiderio umano, la passione umana, non più come dimensione che appartiene all'uomo, ma è dimensione che appartiene all'uomo della passione, a colui che ha vissuto la

passione fino in fondo; perciò il giardino è il luogo della salvezza, è *paradeisos*, la terra del Buddha, la terra del cuore.
Fudenji non è la terra delle regole, è la terra della Mente.



Così si ritorna al punto di partenza, ma c'era bisogno di motivare, articolare, comprendere quanto grande è il debito.

Io qui ho fatto un giardino, ma non perché volevo fare un giardino Zen: perché mi è capitato a trentatré anni di vedere un albero soffrire, non prima. Non avevo capito quanto gli alberi soffrissero e quale fosse l'esistenza dell'albero.

Un giorno ho compreso che gli alberi soffrono tanto quanto noi, che hanno la nostra stessa vita ed allora mi è sembrato ovvio vivere con l'ambiente, con-vivere, non ritenermi un ospite, un turista della vita.

Ci sono piante che si uccidono, si superano: è bellissimo.

Quando avevo nove anni, mia madre andava a servizio da una famiglia agiata. Una volta volevano sbarazzarsi di alcuni libri e ce li regalarono; non sapevano con quale passione io li avrei letti. Uno era: *'Il mio giardino: mondo incantato'*. Per me è ancora così, non sono cambiato; ancora oggi quando vedo l'ombra di una pianta, i lunghi rami e sono costretto a chinarmi, entrando nel mezzo del buio relativo là dove le piante s'infoltiscono, là dove c'è ristoro, mi capita di sentire il gusto di quegli anni nel mio corpo.

Aria di vacanze scolastiche
Di tanti anni fa
Di primo mattino *release and joy*,
Fresca luce che bagna il piccolo giardino di ghiaia
Come dirti quanto trasparente è ogni giorno la fatica?

Intervista rilasciata durante la Sesshin d'Estate a Fudenji, agosto 2003.

APPENDICE:

SHOBOGENZO- SANSUI- KYO.

Tesoro dell’Occhio della Vera Legge Canto delle Montagne e delle Acque.

Introduzione:

Il *Sansui-kyo* rappresenta uno dei più antichi testi dello *Shobogenzo*, scritto a *Kosho-ji*, Monastero appena a sud della capitale, dove Dogen visse dal 1233 al 1243.

Secondo un antico manoscritto dell’opera, che si crede scritto dallo stesso Dogen, fu redatto nell’autunno del 1240, anno in cui cominciò a lavorare assiduamente ai saggi relativi allo *Shobogenzo*. Era un’epoca in cui Dogen era all’apice della sua carriera letteraria, e questo *Sutra* è apprezzato come uno dei suoi testi più belli.

Alcuni mesi prima di comporre il *Sansui-kyo*, Dogen compose un altro testo dello *Shobogenzo* intitolato *Keisei Sanshoku*, ‘Suono del Torrente, Forma della Montagna’; ispirato ad un verso di un famoso poeta della dinastia Sung, Su Dong so:

*Il suono del torrente è la sua grande, lunga lingua.
La montagna è il suo corpo immacolato.
84.000 Sutra questa notte.
Come spiegare questo?*

Nel *Sansui-kyo*, Dogen ritorna sul tema di questa poesia, per esplorare nei dettagli il significato di montagne e fiumi in quanto vero corpo e genuina parola del Buddha.

Come dice nelle righe d’apertura, il paesaggio naturale che ci circonda qui ed ora è “*espressione degli antichi Buddha*”, dove il termine espressione – *do genjo* – assume il doppio significato: di parola del Buddha ed insieme sua pratica.

Nel *Sansui-kyo*, le montagne e i fiumi predicano un *Sutra* che rivela il *Dharma* e simultaneamente, mettono in pratica tale *dharma*, esprimendosi come santi e saggi.

Questa traduzione inglese si fonda sul testo di Kawamura Kôdô, *Dôgen zenji zenshû*, vol. 1, 1991, pp. 316-328.

Il testo inglese è stato pubblicato su *Dharma Eye*, n° 9, October 2001, pp. 10-17.¹



SHOBOGENZO- SANSUI- KYO.
Tesoro dell'Occhio del Vero Dharma,
Sutra delle Montagne e delle Acque. Libro 29

Dalla traduzione inglese del Prof. Carl Bielefeldt,
 Stanford University.

Queste montagne e questi fiumi del presente sono l'espressione dei vecchi Buddha. Ognuna risiede nel proprio stato *dharmico*, e compie virtù esaurienti. Poiché sono circostanze anteriori al *kalpa del vuoto*, si manifestano in questa vita presente; poiché sono il sé ' *prima della germinazione di qualsiasi segno sottile*', sono libere nel momento attuale.

¹ Esempi di altre traduzioni inglesi del *Sansui-kyo* possono essere trovate in:
 Masunaga Reihô, *Introduction to Sansuikyô and Translation of Text*, Shûgaku kenkyû 24, 1962.
 Nishiyama Kôsen and Stevens John, *Shôbôgenzô: The Eye and Treasury of the True Law*, vol. 2, 1977, pp. 163-170.
 Bielefeldt Carl, *Treasury of the True Dharma Eye: Book XXIX, The Mountain and Rivers Sutra*, in M. Tobias and H. Drasdo, *The Mountain Spirit*, 1979, pp. 41-49.
 Kim Hee-Jin, *Flowers of Emptiness: Selections from Dôgen's Shôbôgenzô*, 1985, pp. 295-306.
 Tanahashi Kazuaki, *Moon in a Dewdrop: Writings of Zen Master Dôgen*, 1985, pp. 97-107.
 Cleary Thomas, *Shôbôgenzô: Zen Essays by Dôgen*, 1986, pp. 87-101.
 Yûhō Yokoi, *The Shôbô-genzô*, 1986, pp. 357-368.
 Nishijima Gudo Wafu and Cross Chodo, *Master Dogen's Shobogenzo*, 1994, I, pp. 167-179.

Per informazioni sulla scrittura di Dogen Zenji: Tollini Aldo, *Pratica e Illuminazione nello Shobogenzo*, Testi scelti Eihei Dogen Zenji, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 2001.

Poiché le virtù delle montagne sono elevate ed ampie, hanno sempre padroneggiato il potere spirituale di cavalcare le nuvole e la loro capacità meravigliosa di seguire il vento è interamente libera.

* * * * *

Il precettore Kai del Monte Dayanag² s'indirizza all'assemblea dicendo:

*Le montagne blu camminano costantemente.
La donna di pietra dà alla luce un bambino a mezzanotte.*

Le montagne non mancano nessuna delle proprie virtù; quindi sono costantemente a riposo, e costantemente in marcia.

Dobbiamo dedicarci ad uno studio dettagliato di questa virtù del camminare.

La marcia delle montagne è come il cammino della gente: non si dovrebbe dubitare che le montagne camminino semplicemente perché non sembrano trascinarsi come gli uomini.

Questo detto del Buddha e dell'Antenato (Dokai) mostra il camminare e contiene quello che è fondamentale: dobbiamo investigare a fondo questo modo di dire *'marcia costante'*.

E' costante perché è camminare. Sebbene il cammino delle montagne blu sia più veloce di *'svelto come il vento'*³, coloro che sono nelle montagne non lo sentono, non lo conoscono.

'Essere nelle montagne' è *'un fiore che sboccia nel mondo'*.

Coloro, che sono fuori dalle montagne, non lo sentono, non lo conoscono.

Coloro senza gli occhi per vedere le montagne, non lo sentono, non lo conoscono, non lo vedono, non intendono la ragione di questo.

Dubitare del camminare delle montagne significa che ancora non si conosce il proprio camminare.

Non è che non si cammina, ma non si sa ancora - non si è chiarito - questo camminare.

Chi vuole conoscere il suo camminare, deve conoscere il camminare della montagna blu.

Le montagne blu non sono senzienti, non sono non-senzienti. Noi stessi non siamo senzienti e non siamo non-senzienti. Non dobbiamo dubitare della marcia della montagna blu.

Non sappiamo quale misura di sfere *dharmiche* saranno necessarie per chiarire le montagne blu, ma dobbiamo prendere chiaramente in considerazione il camminare della montagna blu, e del nostro camminare, incluso il *'fare un passo in avanti e un passo all'indietro'*⁴.

Dobbiamo considerare il fatto che, dal momento preciso *'prima d'ogni più sottile manifestazione'*, *'dall'altro lato del re del vuoto'*, camminare facendo passi in avanti e passi indietro, non si è mai fermato per un solo istante.

Se il camminare si fosse fermato, i Buddha e i Patriarchi non sarebbero mai apparsi; se il camminare fosse limitato, il *Buddhadharma* non ci avrebbe potuto raggiungere.

Fare passi in avanti non è mai cessato; fare passi indietro non è mai cessato.

² Meglio conosciuto come Fuyo Dokai (1044-1119), settimo antenato della Scuola *Soto* di Dogen, dopo il fondatore Tang-shan.

³ Allude ad un verso del Sutra del Loto che descrive il supremo veicolo del Buddha:

'Un fiore si apre nel mondo' è un'allusione al verso: *'Un fiore si apre, e il mondo sorge'* nei versi della Trasmissione del Dharma di Bodhidharma, pronunciate da Prajnatarā.

⁴ Dogen fa un gioco di parole a proposito dell'espressione *'fare un passo all'indietro'*, spesso utilizzata nei testi *Chan*, per esprimere l'idea di rivolgere la mente alla fonte suprema, illuminata.

Fare passi in avanti non si oppone a fare passi indietro, né fare passi indietro si oppone a fare passi in avanti.

Questa virtù si chiama: *'lo scorrere della montagna, la montagna che scorre'*.

Le montagne blu si dedicano all'indagine del camminare, la Montagna dell'Est studia il *'muoversi sull'acqua'*. Questo studio è proprio alla montagna stessa.

La montagna, senza alterare il proprio corpo e la mente, con il suo carattere di montagna, si è sempre rivolta a studiare (se stessa).

Non offendete le montagne dicendo che le montagne blu non possono camminare, né che la Montagna dell'Est non si sposta sull'acqua.

E' a causa della bassezza del punto di vista comune che dubitiamo delle parole *'le montagne blu camminano'*; è a causa della nostra grezza esperienza limitata che ci meravigliamo delle parole *'montagna che scorre'*.

Anche senza aver completamente penetrato il termine: *'acqua corrente'*, rimaniamo legati alla nostra percezione limitata.

Le virtù accumulate qui descritte, rappresentano il vero *'nome e forma'*, *'l'arteria vitale'* della montagna.

C'è la marcia della montagna e il flusso della montagna.

C'è il momento in cui la montagna dà alla luce un bambino montagna.

Le montagne diventano Buddha e Patriarchi, ed è per questa ragione che Buddha e Patriarchi sono apparsi nel mondo.

Anche quando abbiamo gli occhi (per vedere le montagne), in quanto erba, alberi, terra e pietra, recinti e muri, non c'è niente di cui dubitare, non c'è niente di cui commuoversi: non è il completo aspetto della montagna.

Anche quando sorge l'occasione in cui sono percepite in quanto splendore dei sette tesori, non è ancora questo il vero rifugio.

Anche quando appaiono nella sfera della pratica della Via dei Buddha, non è necessariamente qualcosa che si debba desiderare.

Anche quando raggiungono l'apparizione culminante della visione (in quanto) virtù inconcepibile dei Buddha, la loro realtà è più di questo.

Ciascuno di questi aspetti è il particolare risultato oggettivo e soggettivo (del nostro karma passato); non è il karma della Via dei Buddha e Patriarchi: sono soltanto vedute limitate ed unilaterali.⁵

'Volgere l'oggetto e volgere la mente' è criticato dal Grande Saggio; *'Spiegare la mente e spiegare la natura'* non è l'affermazione dei Buddha e dei Patriarchi; *'Vedere la mente e vedere la natura'* è affare da non-buddhisti; *'Attaccarsi a parole e frasi'*, non sono parole di liberazione.

Ci sono (parole) che sono libere da tali reami; esse sono: *'Le montagne blu camminano costantemente'* e *'La Montagna dell'Est si muove sull'acqua'*.

Dobbiamo investigare dettagliatamente queste parole: *'La donna di pietra dà alla luce un bambino a mezzanotte'*. Questo significa che il tempo in cui *'una donna di pietra dà alla luce un bambino'* è *'mezzanotte'*.

Ci sono pietre maschili, pietre femminili e pietre nè maschili né femminili, rifugio del cielo e rifugio della terra.

Ci sono pietre del cielo e pietre della terra.

⁵ Questi quattro aspetti relativi alla visione delle montagne, provengono probabilmente da un elenco presente in altre Scritture Buddhiste.

Sebbene questo sia detto nel mondo secolare, raramente è compreso.
 Dobbiamo comprendere la ragione dietro a questo ‘*dare alla luce un bambino*’.
 Al momento della nascita, sono parenti e bambino trasformati?
 Non dobbiamo solamente studiare che questa nascita si realizza quando il bambino diventa allo stesso tempo genitore; dobbiamo anche studiare e capire completamente che la pratica e la verifica della nascita si realizzano quando il genitore diventa bambino.⁶

Il Grande Maestro Yunmen Kuangzhen⁷ ha detto:
 ‘*La Montagna dell’Est si muove sull’acqua*’.

Il senso di quest’affermazione è che tutte le montagne sono la Montagna dell’Est, e che tutte queste Montagne dell’Est si ‘*muovono sull’acqua*’.

Quindi, il Monte Sumeru e le altre nove montagne, appaiono tutte, praticano e verificano tutte (il *Buddhadharma*). Questo è chiamato ‘*la Montagna dell’Est*’.

Ma, come Yunmen stesso può essere libero da ‘*pelle, carne, ossa e midollo*’ della Montagna dell’Est, (può essere libero anche) dalla sua vita di pratica e realizzazione?

Al momento presente, nella terra della grande dinastia Sung; c’è un certo numero d’illettrati che hanno formato una tale folla da non essere superati dai pochi veri studenti. Considerano che detti come ‘*la Montagna dell’Est si muove sull’acqua*’ e ‘*il falchetto di Nanquan*’ siano un linguaggio incomprensibile. La loro opinione è che qualsiasi detto coinvolto con il pensiero non è un detto Zen dei Buddha e Patriarchi.

In conseguenza di ciò, affermano che ‘*il bastone di Huangpo*’ o il ‘*ruggire di Linchi*’, sono difficili da comprendere, e poiché non si possono afferrare con il pensiero, rappresentano il risveglio precedente il tempo ‘*prima del germinare di qualsiasi segno sottile*’; così (dicono) che, ‘*le frasi che tagliano i nodi*’ usate dai meritevoli del passato, sono incomprensibili.⁸

Coloro che parlano in questo modo non hanno mai incontrato un vero insegnante e mancano della visione dello studio. Sono piccoli insignificanti senza valore.

Ci sono stati numerosi ‘*figli di Mara*’ e ‘*bande di sei*’ rasati, nella terra dei Sung negli ultimi due o trecento anni.⁹ Questo è veramente deplorabile, perché rappresenta il declino della grande Via dei Buddha e Patriarchi. La loro comprensione è inferiore a quella degli shravaka Hinayana, più folle anche di quella dei non buddhisti. Non sono laici, non sono monaci, non sono umani, non sono dei. Sono più stupidi delle bestie che studiano la Via dei Buddha. Quello che voi rasati chiamate ‘*detti incomprensibili*’ è incomprensibile solamente a voi, non ai Buddha e ai Patriarchi.

Semplicemente perché non capite (le parole), (questo) non può essere un motivo per non mettersi a studiare il sentiero compreso dai Buddha e dai Patriarchi. Anche assunto che (gli insegnamenti Zen) siano, alla fine, incomprensibili; questa comprensione sarebbe ugualmente erronea. Persone così sono comuni in tutte le regioni dello stato dei Sung: li ho visti con i miei occhi. Fanno pietà.

Non sanno che pensiero è parole; non sanno che le parole sono affrancate dal pensiero. Quando ero nella Cina dei Sung, non ebbero mai una spiegazione da darmi, nessuna comprensione – soltanto questa falsa nozione a proposito di questa ‘*incomprensibilità*’.

⁶ Dogen, qui, gioca con il termine ‘*donna di pietra*’ espressione idiomatica corrente che significa ‘*donna sterile*’. I riferimenti a maschio, femmina, celeste, terrestre, richiamano passaggi della letteratura cinese.

⁷ Yunmen Wenyan (864-949), fondatore della Scuola Yunmen del Chan.

⁸ ‘*il falchetto di Nan quan*’ si riferisce ad una conversazione attribuita al Maestro all’inizio del IX secolo; ‘*il bastone di Huang po*’ e ‘*il grido di Linchi*’, si riferiscono a famose tecniche d’insegnamento attribuite a questi due Maestri.

⁹ ‘*Figli di Mara*’ (del maligno); ‘*bande dei sei*’ si riferisce ad un noto gruppo di monaci senza regole tra i seguaci del Buddha.

Chi può aver insegnato questo? Sebbene non abbiate un insegnante naturale, siete dei naturali piccoli non-buddhisti.¹⁰

Dobbiamo realizzare che (gli insegnamenti) della *'Montagna dell'Est che si muove sull'acqua'*, sono *'le vere ossa e il vero midollo'* dei Buddha e dei Patriarchi.

Tutte le acque sorgono ai piedi della Montagna dell'Est, e quindi le montagne scalano le nuvole, e percorrono a grandi passi i cieli.

Le montagne sono i picchi delle acque, sia per quel che riguarda la loro salita e la loro discesa, il loro camminare è *'sopra l'acqua'*.

La punta dei piedi delle montagne cammina attraverso l'acqua, facendola danzare.

Quindi il loro camminare è *'sette in altezza e otto in lunghezza'*¹¹ e la loro pratica-realizzazione non è non-esistente.

* * * * *

L'acqua non è né forte né debole, né umida né secca, né movente né immobile, né fredda né calda, né essendo né non-essendo, né illusione né illuminazione.

Gelata, più dura del diamante, chi potrebbe romperla?

Fusa, più soffice del latte, chi potrebbe scioglierla?

Stando così le cose, non possiamo dubitare delle innumerevoli virtù realizzate (dall'acqua).

Dobbiamo studiare l'occasione in cui l'acqua delle dieci direzioni è vista nelle dieci direzioni.

Questo non è solamente lo studio del tempo in cui gli umani o gli dei vedono l'acqua: c'è uno studio dell'acqua che vede l'acqua. L'acqua pratica e conferma l'acqua; dunque c'è uno studio dell'acqua che parla dell'acqua.

Dobbiamo portare a realizzazione la strada sulla quale il sé incontra il sé: dobbiamo muoverci avanti e indietro lungo di essa, e saltare fuori da essa: (questa è) la strada vitale su cui l'altro studia e comprende l'altro completamente.

In generale, quindi, il modo di vedere le montagne e le acque differisce a seconda di chi (le guarda).

Ci sono esseri che vedono l'acqua come una collana-gioiello.

Questo non significa, tuttavia, che vedano una collana- gioiello come se fosse acqua.

Come, allora, noi vediamo quello che loro considerano acqua?

Quello che loro vedono come collana-gioiello è quello che noi vediamo come acqua.

C'è chi vede l'acqua come se fossero fiori miracolosi, anche se ciò non implica che usi i fiori come acqua. Fantasmii affamati vedono l'acqua come fiamme infuriate o come pus o sangue.

Dragoni e pesci la vedono come un palazzo o una torre, come i sette tesori o la gemma Mani.

(Altri) la vedono come legno o muri, o come la natura *dharmica* dell'emancipazione immacolata, o come vero corpo umano, o come forma fisica e natura mentale.

Gli umani vedono queste cose come acqua.

Queste (diverse vedute) sono la condizione per cui (l'acqua) è uccisa o fatta vivere.¹²

¹⁰ O anche *'bambini di un naturalismo non-buddhista'*; *'naturalismo'* sta qui per quello che i buddhisti considerano la falsa veduta che le cose sorgano, non da cause e condizioni, ma spontaneamente.

¹¹ Indica uno stato di totale libertà spirituale; *'pratica e realizzazione non sono non-esistenti'*; da un dialogo tra il 6° Patriarca Hui-neng e il suo discepolo ...

¹² Questi diversi modi di vedere si fondano sul Vijnanavada dell'acqua: gli dei vedono l'acqua come gioielli; gli umani come acqua; i fantasmii affamati come pus o sangue e i pesci come casa.

Siccome quello che i diversi esseri vedono, è diverso, dovremmo avere qualche dubbio in proposito. Che ci siano diversi modi di vedere un oggetto? Non potrebbe essere che abbiamo erroneamente accettato diverse immagini per un oggetto?

Al colmo del nostro sforzo concentrato su questo punto, dobbiamo concentrarci ancora di più. La nostra *pratica-realizzazione, la ricerca della Via*, non dovrebbe essere banalmente di uno o due tipi; il reame ultimo deve ugualmente avere mille, diecimila tipi (di visione).

Se riflettiamo ancora sul reale significato di questo, anche se possiamo dire che c'è acqua di diverse categorie, non si può dire che non ci sia acqua originale, o che non ci sia acqua di diverse categorie.

Le diverse acque, in accordo con i tipi (di esseri) non dipendono dalla mente, non dipendono dal corpo (di questi esseri); non sorgono a partire da (vari tipi) di *karma*; non dipendono dal sé; non dipendono dall'altro. Sono liberati e dipendenti dell'acqua.

Quindi l'acqua non è l'acqua di terra, acqua, fuoco, vento spazio o coscienza; non è blu, giallo rosso, bianco o nero; non è forma, suono, odore, gusto tatto o idea.

Le acque della terra, dell'acqua, del fuoco, del vento, dello spazio e di tutto il resto sono apparse spontaneamente (come tali).

Stando così le cose, diventa difficile spiegare da chi e da che cosa la presente terra e i presenti palazzi siano fatti. Dire che poggiano sulla ruota del tempo e sulla ruota del vento non è vero né per sé stessi né per gli altri. E' solo speculazione sulla base di supposizioni di vedute inferiori, e parte soltanto dal timore che senza tale luogo dove appoggiare, non vi sia luogo ove risiedere.¹³

Il Buddha ha detto:

*'Tutte le cose sono alla fine emancipate; non hanno alcun luogo ove risiedere.'*¹⁴

Dobbiamo realizzare che, malgrado siano libere, senza nessun legame, tutte le cose risiedono nel (loro proprio) stato.

Tuttavia, quando gli esseri umani guardano l'acqua hanno l'unico modo di vederla in quanto flusso senza sosta.

Questo *'fluire'* prende numerose forme, di cui la visione umana non è che una.

(L'acqua) fluisce sulla terra; fluisce attraverso il cielo; fluisce verso l'alto, fluisce verso il basso. Fluisce in curve, e in profondi abissi.

Sale per formare nuvole, scende per formare bacini.

Wen Tzu dice:

*'La Via dell'acqua, salendo al cielo diviene pioggia e rugiada, scendendo sulla terra, diviene fiumi e torrenti.'*¹⁵

Si dice lo stesso del mondo secolare.

Sarebbe vergognoso, se coloro che chiamano loro stessi discendenti dei Buddha e dei Patriarchi fossero più stupidi (degli uomini) secolari.

(Questo) ci dice che, anche se la Via dell'acqua è sconosciuta all'acqua, l'acqua funziona (come acqua); anche se la Via dell'acqua non è sconosciuta all'acqua, l'acqua, effettivamente funziona (come acqua).

¹³ La cosmologia buddhista colloca una serie di dischi, ruote sotto la terra, in ordine discendente; dell'acqua, del vento, dello spazio.

¹⁴ E' sconosciuta la fonte esatta da cui il Maestro Dogen ricava questa frase.

¹⁵ I libro del classico Taoista di Wangzu.

'Salendo al cielo diviene pioggia e rugiada'.

Dobbiamo realizzare che l'acqua scende verso i più alti cieli, nelle più alte sfere, e diventa pioggia e rugiada. Pioggia e rugiada sono di varie specie, in accordo con i vari mondi.

Dire che ci sono posti dove non arriva l'acqua è l'insegnamento degli *shravaka Hinayana*, o il falso insegnamento di non-buddhisti.

L'acqua si estende fino alle fiamme; si estende nel pensiero, nella ragione e nella discriminazione; si estende nel risveglio e nella natura di Buddha.

'Scendendo al suolo, diventa fiumi e torrenti'.

Dobbiamo realizzare che quando l'acqua scende sulla terra, l'acqua diventa fiumi e torrenti, e che l'essenza di fiumi e torrenti diviene saggezza.

L'uomo comune, pensa che l'acqua sia sempre nei fiumi, nei torrenti e nei mari, però non è così: (l'acqua) produce fiumi e mari nell'acqua.

Quindi l'acqua è presente in luoghi che non sono fiumi e mari.

Quando l'acqua scende sulla terra, opera in quanto fiumi e mari.

Inoltre, non dobbiamo considerare che, quando l'acqua diventa fiumi e mari, non c'è né mondo, né terra di Buddha (nell'acqua): *innumerevoli terre di Buddha si realizzano in una singola goccia d'acqua.*

Allo stesso modo, non dobbiamo considerare che l'acqua esista nella terra di Buddha, né che la terra di Buddha esista (nell'acqua): l'esistenza dell'acqua non ha niente a che vedere con i tre tempi o il reame del *dharma*.

Sebbene sia così, questo è il *koan* dell'*attualizzazione* dell'acqua.

Dovunque siano i Buddha e i Patriarchi, l'acqua è sempre lì; dovunque sia l'acqua, lì sempre appaiono i Buddha e i Patriarchi. Quindi i Buddha e i Patriarchi hanno sempre considerato l'acqua come loro proprio corpo e mente, come loro proprio pensiero.

In questo modo, (l'idea) che l'acqua non salga, non si trova né negli scritti buddhisti, né negli scritti non-buddhisti.

La Via dell'acqua penetra ovunque: sopra e sotto, in verticale e in orizzontale.

E ancora, nei *Sutra* è detto che fuoco e vento salgono; che le terre e l'acqua scendono.

Questo 'su' e questo 'giù' merita qualche di essere studiato.

Questo è lo studio dell'alto e del basso nella Via del Buddha.

(Nella Via dei Buddha) dove vanno terra ed acqua è considerato 'basso'; tuttavia, 'basso' in questo caso non significa un qualche luogo in cui si dirigono terra ed acqua.

(Nella Via dei Buddha) dove vanno terra e fuoco è considerato 'alto'; sebbene il reame del *Dharma* non abbia necessariamente rapporti con l'alto e il basso, o le quattro direzioni, semplicemente sulla base della funzione dei quattro, cinque o sei elementi, stabiliamo, in modo provvisorio una sfera *dharmica* con delle direzioni. Non è che 'il paradiso della non-concettualizzazione' sia sopra e che l'inferno 'avici' sia sotto: 'avici' è l'intera sfera *dharmica*; 'il paradiso della non-concettualizzazione' è l'intera sfera *dharmica*.

Quando draghi e pesci vedono l'acqua come un palazzo, è esattamente come quando gli esseri umani vedono palazzi, non li vedono come fluidi.

E se qualche osservatore dovesse spiegare loro che la loro dimora è acqua che scorre, sarebbero certamente stupiti quanto noi quando sentiamo che le montagne scorrono.

Senza dubbio ci saranno (draghi e pesci) che accettano tale spiegazione circa cancelli, scale e colonne, palazzi e padiglioni.

Dovremmo con calma considerare, mille volte, le ragioni di questo.

Se il nostro studio non è libero da queste limitazioni, non ci siamo emancipati dal corpo e dalla mente dell'uomo comune, non abbiamo compreso a fondo la terra dei Buddha e dei Patriarchi; non abbiamo compreso a fondo la terra dell'uomo comune; non abbiamo compreso a fondo la dimora dell'uomo comune.

Sebbene, gli esseri umani abbiano capito profondamente ciò che si trova nel mare e nei fiumi in quanto acqua, precisamente non sanno ancora cosa draghi, pesci e altri esseri percepiscano in quanto acqua. Non considerate stupidamente che tutte le specie d'esseri debbano utilizzare come acqua quello che noi capiamo essere acqua.

* * * * *

Quando coloro che studiano il buddhismo, cercano di imparare sull'acqua, non dovrebbero fermarsi all'acqua degli esseri umani, dovrebbero proseguire fino a studiare l'acqua dei Buddha. Dovremmo esaminare come vediamo l'acqua utilizzata dai Buddha e dai Patriarchi; dovremmo esaminare se all'interno delle stanze dei Buddha e dei Patriarchi ci sia o no dell'acqua.

Dal passato remoto al presente immediato, le montagne sono state la residenza dei grandi saggi. I virtuosi e i saggi stessi, tutti hanno fatto delle montagne, i loro propri quartieri, il loro corpo e mente. Attraverso questi uomini saggi le montagne sono apparse.

Anche se un grande numero di santi e saggi si sono radunati nelle montagne, da quando sono entrati nelle montagne nessuno ne ha mai incontrato uno.

C'è soltanto l'espressione della funzione vitale della montagna, senza che rimanga traccia alcuna della loro presenza.

La *'corona e gli occhi'* (delle montagne) sono completamente differenti quando siamo nel mondo e guardiamo le montagne, da quando siamo nelle montagne e incontriamo le montagne. La nostra concezione del *'non-fluire'* e la nostra comprensione del *'non-fluire'* non deve essere uguale alla comprensione del drago. Esseri umani e dei risiedono nei loro propri mondi, e altri esseri possono avere dubbi (a questo proposito) o possono anche non averne.

Quindi, senza seguire la nostra sorpresa o il nostro dubbio, dobbiamo studiare le parole *'montagne che scorrono'* così come fanno i Buddha e i Patriarchi.

Adottando un punto (di vista) c'è movimento; adottandone un altro c'è non-movimento.

Una volta c'è movimento, un'altra c'è non-movimento.

Se il nostro studio non è così, non è *'il vero Dharma della realtà così com'è'*.¹⁶

Un vecchio Buddha disse: *'Se desiderate evitare il karma dell'inferno avici, non diffamate il vero Dharma della Realtà così com'è'*.

Queste parole vanno scolpite sulla pelle, nella carne, nelle ossa e nel midollo; incise all'interno e all'esterno del corpo e della mente, incise nel vuoto e nella forma; incise sugli alberi e nelle pietre, nei campi e nei villaggi.

Sebbene diciamo che le montagne appartengono al paese consideriamo le cose in modo limitato, in verità appartengono a chi le ama. Quando le montagne amano, i saggi e virtuosi inevitabilmente entrano nelle montagne. E quando saggi e virtuosi vivono nelle montagne, e vi appartengono, alberi e pietre fioriscono ed uccelli e tutti gli altri animali acquisiscono un'eccellenza sovranaturale.

¹⁶ *'la ruota del Dharma del Tataghata'*. Tratto dal Zheng dao ge (Strofa di certificazione della Via), attribuito alla figura del Chan dell'8° secolo, Yang Xuan Yue.

Questo perché i saggi e i virtuosi li hanno coperti con la loro virtù.
Dobbiamo realizzare che le montagne si diletano della compagnia dei saggi e dei virtuosi.

Attraverso i tempi, troviamo eccellenti esempi d'Imperatori che si sono recati nelle montagne per rendere omaggio a uomini saggi ed ottenere consigli.

A quell'epoca (gli imperatori) rispettavano i saggi in quanto insegnanti, e li onoravano abbandonando le forme mondane. Questo perché l'autorità imperiale non concerne il saggio della montagna, e (gli imperatori) sapevano che le montagne sono al di là della sfera mondana.

In tempi passati, c'è stato (il caso di) Kongtong e la Guardia Hua: quando l'Imperatore Giallo venne a rendergli visita, cadde sulle ginocchia e si prosternò supplicando insegnamento.¹⁷

E ancora, Buddha Shakyamuni lasciò il palazzo reale di suo padre e si recò nelle montagne; suo padre non sviluppò risentimento verso le montagne, né diffidò coloro che, nelle montagne insegnarono al principe.

I dodici anni di Buddha Shakyamuni a coltivare la Via, furono in gran parte trascorsi nelle montagne, e fu nelle montagne che il fausto evento del *Re del Dharma*, si manifestò.

Veramente, anche un re *'che gira la ruota'* non esercita autorità sulle montagne.

Dobbiamo capire che le montagne non si trovano nei limiti della sfera umana, o nei limiti del cielo superiore. Non possono essere considerate con i calcoli del pensiero umano.

Se solo non le paragoniamo con l'idea del muoversi nella sfera umana, chi avrebbe il minimo dubbio a proposito di cose come: *'il muoversi'* o *'il non-muoversi'* delle montagne?

Inoltre, dai tempi remoti, uomini saggi e virtuosi hanno ugualmente vissuto presso l'acqua.

Quando vivevano in prossimità dell'acqua, pescavano.

O pescavano persone, o pescavano la Via. Questi sono tutti: *'modi dell'acqua'* dell'antichità.

E procedendo, ci deve essere il pescare il sé, afferrare l'amo ed essere pescati dalla Via.

Tempo fa, quando il precettore Decheng lasciò subitaneamente Yue-shan per andare a vivere vicino al fiume, incontrò il saggio del Fiume Huating¹⁸

Non è questo pescare un pesce? Non è questo, agganciare una persona? Non è questo agganciare l'acqua? Non è questo afferrare se stessi?

Che qualcuno andasse a vedere De-Cheng è perché era De-cheng è comprensibile; ma l'accettazione da parte di Decheng della persona è il suo incontro con la persona.

Non è un caso che semplicemente ci sia acqua nel mondo; nel mondo dell'acqua c'è un mondo. E questo è vero non solo dentro l'acqua; all'interno delle nuvole ugualmente c'è un mondo d'esseri sensibili, all'interno del vento c'è un mondo d'esseri sensibili, all'interno del fuoco c'è un mondo d'esseri sensibili, all'interno della terra c'è un mondo d'esseri sensibili, nella *Sfera del Dharma*, c'è un mondo d'esseri sensibili, in un singolo filo d'erba, c'è un mondo d'esseri sensibili. In un singolo bastone, c'è un mondo di esseri sensibili.

E ovunque ci sia un mondo d'esseri sensibili; lì, inevitabilmente, c'è il mondo dei Buddha e dei Patriarchi. Dobbiamo studiare la ragione di questo con molta cura.

In questo modo, l'acqua è il palazzo del *'vero drago'*, e non scorre via.¹⁹

¹⁷ Sembra che Dogen stia raccontando simultaneamente due storie diverse dell'antico classico taoista Zhuang-zi: da un lato, parla del colloquio tra l'Imperatore Giallo con Guang Chenzi del Monte Kengton, e dall'altro, delle istruzioni ricevute dalla Guardia Hua dall'Imperatore Yao.

¹⁸ Durante il Governo Tang, all'epoca della persecuzione del Buddhismo (845), Chuazi Decheng lasciò il suo Maestro Yuesham Weiyen e divenne barcaiuolo. Lì, incontrò Jiashan Shanhui. Dopo aver trasmesso il Dharma a Shanhui, buttandolo nel fiume, Decheng saltò nell'acqua e scomparve.

Se la guardiamo soltanto come *'scorrendo'*, la parola *'scorrere'* è un insulto verso l'acqua; sarebbe come imporre il *'non-scorrere'* (all'acqua).

L'acqua non è nient'altro che la *'forma reale, così com'è'*, dell'acqua.

L'acqua è la virtù dell'acqua - non scorre.

Nell'esame approfondito di scorrere e non-scorrere d'una singola goccia d'acqua, la totalità delle diecimila cose è realizzata all'istante.

Tra le montagne, anche, ci sono montagne nascoste in gioielli, ci sono montagne nascoste in paludi, montagne nascoste nel cielo, montagne nascoste in montagne.

C'è lo studio della montagna nascosta nel segreto.

Un vecchio Buddha ha detto:

'Le montagne sono montagne e le acque sono le acque'.²⁰

Queste parole non dicono che le montagne sono le montagne; dicono: *'le montagne sono le montagne'*. Dobbiamo studiare a fondo queste montagne.

Quando studiamo profondamente queste montagne, questo è l'addestramento della montagna.

E queste montagne e queste acque diventeranno loro stesse, uomini saggi e santi.

Tesoro dell'Occhio del Vero Dharma, Libro 29:

Sutra delle montagne e delle acque.

Redatto il 18° giorno, del 10° mese, del 1° anno di Ninji, (1240)

al Kannon Dori Kosho, Horin-ji.

¹⁹ Il *'vero drago'*, si riferisce alla *'cosa vera'* della nota storia cinese dell'uomo famoso per il suo amore per i draghi scolpiti di cui era collezionista; un giorno fu visitato da un vero drago e fu totalmente spaventato e fuggì via.

²⁰ Yung-men Wen-yan, nel X° secolo disse: *'Monaci, non abbiate nozioni errate: il cielo è il cielo; la terra è la terra, le montagne sono le montagne, le acque sono le acque. I monaci sono monaci e i laici sono laici.'*

GLOSSARIO:

- **Arhat** (Sansc.): Meritevole, colui che è giunto alla Meta.
- **Ashi-Gakari** (giap.): ponte corridoio, parte della scena del Teatro No.
- **Avici** (sansc.): Assenza di Onde, Ristagno, Morte; il più basso inferno Buddhista, anche non-interruzione della sofferenza.
- **Baiken-mon** (giap.): semplice barriera, porta con la vista del pruno.
- **Bakufu** (giap.): governo tenda. Termine con il quale s'indica il governo militare degli shogun.
- **Bodhi** (sansc.) albero della: albero sotto il quale Buddha Shakyamuni ottenne l'Illuminazione.
- **Bodhi** (sanscr.): Illuminazione, stato spirituale dei Buddha che si manifesta tramite perfetta saggezza e compassione.
- **Bodhisattva** (sanscr.): Colui che ha risvegliato il desiderio dell'Illuminazione.
- **Bonkei** (giap.): forma di bonsai in cui sono presenti una o più forme di pietre ad ispirare una sorta di paesaggio in sintesi.
- **Bonsai** (giap.): Arte di coltivare alberi in vaso.
- **Buddha** (sanscr.): Colui che conosce la Suprema Verità.
- **Buddha-Dharma** (sanscr.): termine che esprime l'unità tra natura risvegliata ed insegnamento universale.
- **Bunjin** (giap.): uomini di cultura, di sapere, ammiratori della cultura cinese, ma anche di quella giapponese. Si dedicavano alla letteratura, alla pittura ed alla poesia. Non erano legati ad alcuna scuola o corrente e frequentavano circoli artistici molto esclusivi.
- **Bunjin-shiki-teien** (giap.): giardino dei letterati, epoca Meiji.
- **Bushi** (giap.): signori della guerra.
- **Butsu-den** (giap.): Sala del Buddha.
- **Byobu** (giap.): paraventi a più ante.
- **Cha-bana** (giap.): ascetica composizione floreale intuitiva, usata nella Cerimonia del Tè.
- **Cha-do, Sa-do** (giap.): la Via del Tè.
- **Cha-ji** (giap.): riunione formale del Tè.
- **Cha-kai** (giap.): cerimonia informale del Tè.
- **Chakra** (sanscr.): i sette centri energetici presenti nel corpo umano.
- **Cha-niwa** (giap.): giardino del Tè, così nominato da Furuta Oribe, attraversarlo divenne una Cerimonia a sé stante.
- **Cha-no-yu** (giap.): letteralmente *acqua per il tè*, Arte della Cerimonia del Tè.
- **Cha-shaku** (giap.): cucchiaino per dosare il tè.
- **Chashitsu** (giap.): casa del Tè.
- **Cha-wan** (giap.): tazza per il Tè.
- **Chigai-dana** (giap.): combinazione di mensole e cassetti asimmetrici, stile shoin.
- **Chiri-ana** (giap.): bidoncino per gettare quello che non serve. Roji-niwa.
- **Chi-sen kai-yu tei-en** (giap.): giardino per passeggiate con laghetto e ruscello. Si sviluppa in epoca Kamakura.
- **Cho-tsu-bachi** (giap.): area in cui si trova lo tsukubai, bacino dell'acqua per le mani.
- **Cho-zubachi** (giap.): recipiente di pietra.
- **Chu-mon** (giap.): Entrata principale.
- **Dai** (giap.): grande.

- **Dai-dai-ri** (giap.): Città Imperiale.
- **Dai-myō** (giap.): Lett. “grande nome”. Grande proprietario terriero. A partire dal XII secolo passò ad indicare il capo di una casata aristocratica militare, Governatore locale, proprietario di vaste terre ed al comando di un esercito personale e costruttore di castelli.
- **Daimyō teien** (giap.): grandi giardini di paesaggio, era Edo; detti anche Kaiyūshiki.
- **Dai-ri** (giap.): Palazzo Imperiale.
- **Daiza** (giap.): contenitore di legno, appositamente costruito per esporre pietre significative.
- **Daizu** (giap.): ripiani a mensola asimmetrici in cui venivano disposti i preziosi utensili del Tè e oggetti d’arte.
- **Datsuzoku** (giap.): Libertà dall’attaccamento, dalle categorie mondane.
- **Dharma** (sanscr.): modo di condotta giusto per un uomo nel suo particolare stadio evolutivo; tradotto anche come: sistema, dottrina, religione, virtù, qualità morale, rettitudine, dovere, legge, standard, norma, ideale, verità, forma, condizione, causa, cosa, ordine cosmico.
- **Dharmakaya** (sanscr.): Corpo della Legge, Corpo del Dharma.
- **Doban** (giap.): vasi piatti in bronzo in cui esporre Suiseki o Bonkei.
- **Do-genjo** (giap.): parola del Buddha ed insieme sua pratica.
- **Emakimono** (giap.) pittura in rotoli.
- **En** (giap.), yuan (cin.): spazio, in quanto margine, bordo, limite; anche collegamento, legame, relazione, comunicazione, unione, vincolo, destino, matrimonio, affinità.
- **En-gawa** (giap.): veranda.
- **Enkei-Forum** (giap.): Forum rotondo.
- **Enshō** (giap.): cerchio, è il primo Mandala, la sintesi della rappresentazione grafica dell’infinito spazio-temporale, espressione visiva del vuoto.
- **Feng shui** (cin.): geomanzia cinese che studia il territorio per ricercare il luogo ideale su cui edificare; letteralmente, Vento-Acqua.
- **Fude** (giap.): pennelli, si distinguono per qualità delle setole e grossezza.
- **Fukinsei** (giap.): Asimmetria, o anche asperità.
- **Furyū** (giap.): a volte tradotto con ‘Elegante divertimento’; **Feng-Liu** (cin.), ‘seguendo il vento’, o ‘lo scorrere del vento’,
- **Fusuma** (giap.): porte interne, scorrevoli, spesso dipinte.
- **Ga-in** (giap.): accademia di pittura di paesaggio (XV sec.).
- **Ganko** (giap.): volo delle oche selvatiche
- **Garan** (giap.): da Sangharama (sanscr.), Monastero Buddhista.
- **Genkan** (giap.): portici di collegamento, ingresso.
- **Go-shintai** (giap.): luogo dello Shinto in cui si reputa risieda lo spirito dei Kami.
- **Gozan** (giap.): Cinque Montagne.
- **Guisha no da** (giap.): mare aperto di sabbia argentata.
- **Gyo** (giap.): stile semi-formale.
- **Haikai-che** (giap.): forma poetica di sole 17 sillabe con una struttura 5-7-5.
- **Haiku** (giap.): Poesia breve di 17 sillabe con metrica 5-7-5. Deve contenere un **kigo**, riferimento ad una delle quattro stagioni.
- **Hashi** (giap.): ponte.
- **Hatto** (giap.): Sala del Dharma.
- **Hen** (giap.): il curvo, corrisponde ai fenomeni, al relativo, al molteplice, al diverso, al chiaro, al Vassallo.
- **Higashiyama** (giap.): cultura che sorge intorno a Ginkaku-ji.
- **Himorogi** (giap.): luogo in cui discendono i Kami.

- **Hinayana** (sansc.): Piccolo veicolo della salvezza.
- **Hinoki** (giap.): cipresso giapponese.
- **Hishaku** (giap.): mestolo di bamboo.
- **Hishiryō** (giap.): coscienza illuminata, coscienza infinita. *“Qualcuno chiese al Maestro Yaoshan (745-828): ‘Maestro, che cosa pensate durante Zazen?’ ‘Penso senza pensare’. ‘Come si può pensare senza pensare?’ ‘Pensa - senza pensare pensa!’ Lascia che sia il corpo a pensare; dalla giusta tensione nasce quello che chiamiamo “pensiero cosmico” o coscienza assoluta, hishiryō – al di là del pensiero e del non-pensiero. ‘Immobili come una montagna, pensiamo senza pensare. Questa è in sé l’arte essenziale dello Zazen’(Dogen Zenji). Inconsciamente armonizzate con il cambiamento, vi tuffate nell’esistenza, (...) mente limpida dove tutto appare e scompare in un lampo. E’ come un cielo attraversato da nubi. Poche, molte o nessuna, di qualunque forma o colore, non disturbano il cielo. Così i pensieri vanno e vengono liberi nella vastità della coscienza hishiryō. Hishiryō comprende in un solo sguardo la vita del mare e delle onde. (...) la mente hishiryō, accogliente e libera da ogni paragone, non fa differenza tra illusione e verità, non rifiuta l’una per seguire l’altra, ma accoglie quietamente il loro eterno interpenetrarsi, come il respiro della vita; (...) la Via di Mezzo di Buddha Shakyamuni.”* Dai commenti di Taisen Deshimaru allo Shobogenzo Eihei Koroku, pubblicati su Zen-e (1999-2000) a cura dell’Associazione Italiana Zen Soto – Shobozan Fudenji
- **Hisho** (giap.): testi segreti.
- **Hogen** (giap.): titolo onorifico di massimo grado.
- **Hojo** (giap.): Quartiere dell’Abate del Tempio.
- **Hokku** (giap.): forma del verso della composizione poetica Renga; emistichio superiore, *kami no ku*, composto da 17 sillabe con ritmo 5-7-5
- **Hokyo zan Mai** (giap.): *Samadhi dello Specchio Prezioso*, scritto dal Maestro *Tozan Ryokai* (807-869).
- **Hondo** (giap.): edificio che riunisce le funzioni di Sala del Buddha e Sala del Dharma.
- **Hwa Yen** (cin.): in giapponese Kegon, scuola buddhista fondata nel VII sec., fondata sull’insegnamento dell’*Avatamsaka Sutra*, la sua filosofia ha influenzato profondamente il pensiero Zen.
- **Hyaku-dan-en** (giap.): Giardino dei 100 scalini.
- **I shin den shin** (giap.): *da cuore a cuore, da mente a mente*.
- **Ichi-go, ichi-e** (giap.): *una vita, un incontro*.
- **Ikebana** (giap.): inizialmente chiamata **Kado**, Via dei Fiori, termine anche usato per definire genericamente una composizione floreale di stile giapponese.
- **Ishidoro** (giap.): lanterna di pietra.
- **Ishitabara-setchin** (giap.): piccola area di toeletta del roji-niwa.
- **Ishitateso** (giap.): monaci qualificati per posizionare le pietre.
- **Iwasaka/Iwakura** (giap.): serie di massi giganti, dimora dei Kami.
- **Izumi-dono** (giap.): padiglione della primavera.
- **Ji-riki** (giap.): grazia che deriva dalla disciplina spirituale.
- **Jodoshiki teien** (giap.): architettura dei Templi della Terra Pura.
- **Jomon** (giap.): manifestazione della cultura popolare, assimilata allo spirito dionisiaco.
- **Joyo-den** (giap.): Sala del Fondatore.
- **Kado** (giap.): Via dei Fiori.
- **Kagami No ma** (giap.): stanza di vestizione, detta dello specchio, parte del palcoscenico del Teatro No.
- **Kai-no-hama** (giap.): Spiaggia di conchiglie.
- **Kaiseki** (giap.): un pasto leggero consumato prima del tè.

- **Kaisho** (giap.): Sala di ricevimento nell'architettura Shoin.
- **Kaiyu** (giap.): Escursione.
- **Kaiyushiki** (giap.): grandi giardini di paesaggio, era Edo; detti anche Daimyo teien.
- **Kakemono** (giap.): rotolo verticale dipinto.
- **Kalpa** (sansc.): lunghezza di un giorno e di una notte di Brahma; corrisponde a 4.320 milioni di anni.
- **Kamae** (giap.): modo di atteggiarsi e di camminare nel Teatro No.
- **Kami** (giap.): carta di riso per calligrafia e pittura ad inchiostro.
- **Kami** (giap.): personificazione degli elementi naturali, divinità dello Shinto.
- **Kana** (giap.): fonemi aggiuntivi propri della lingua giapponese.
- **Kanji** (giap.): scrittura ad ideogrammi d'origine cinese.
- **Kansho** (giap.): Sobria semplicità.
- **Kara-yo** (giap.): stile cinese.
- **Kare shima** (giap.): isola di rocce con la forma di tartaruga.
- **Kare-san-sui** (giap.): paesaggio asciutto, arido, secco.
- **Kare-taki** (giap.): la cascata secca.
- **Karikami** (giap.): piccoli arbusti sempre verdi, modulati con arte.
- **Karma** (giap.): azione e risultato appropriato dell'azione; Legge di causa ed effetto.
- **Kasaya** (sansc.): abito che contraddistingue i Monaci Buddhisti.
- **Kawara-mono** (giap.): operai senza casa, vivevano lungo le rive dei fiumi, e facevano il lavoro di trasporto delle pietre, in seguito divennero progettisti di giardini, anche chiamati **Sen-sui Kawara-mono**.
- **Kensho** (giap.): *Illuminazione senza inizio e pratica senza fine*, carattere circolare dell'esperienza dell'Illuminazione.
- **Kesa** (giap.): in sanscrito **Kasaya**, abito vestito dai Monaci Buddhisti, cucito con le regole antiche; e trasmesso dal Maestro in quanto certificazione e simbolo.
- **Kigo** (giap.): termine usato in poesia per fare riferimento ad una delle quattro stagioni.
- **Kin-hin** (giap.): Meditazione camminando che si attua ogni qualvolta ci si alza dallo Zazen, Meditazione seduta.
- **Kitayama** (giap.): cultura che sorge intorno a Kinkaku-ji.
- **Koan** (giap.): **Kung-an** (cin.), documento pubblico, dialogo spirituale, usato in quanto esercizio per infrangere i limiti del pensiero razionale e sviluppare l'intuizione profonda.
- **Kodo** (giap.): Sala di lettura.
- **Koicha** (giap.): il tè denso.
- **Koko** (giap.): Sublimità austera, elevata asciuttezza, dignità.
- **Kondo** (giap.): Sala d'oro, Sala del Buddha.
- **Ku soku ze shiki, shiki soku ze ku** (giap.): frase fondamentale presente nel *Sutra del Cuore* che sintetizza l'Insegnamento Buddhista: *Il vuoto è la forma, la forma è il vuoto*.
- **Kuge** (giap.): fiori viventi.
- **Kuin** (giap.): Cucine.
- **Kung-an** (cin.): documento pubblico, dialogo spirituale, *Koan*.
- **Ku-tei** (giap.): Giardino del vuoto.
- **Kyo** (giap.): *Sutra*, Scrittura.
- **Kyogen** (giap.): leggeri interludi comici che si alternano nelle rappresentazioni del Teatro No.
- **Kyokusui no en** (giap.): intrattenimenti rituali.
- **Ma** (giap.): spazio, in quanto luogo di mezzo, intervallo tra due cose, silenzio tra due suoni.

- **Mandala** (sanscr.): forma geometrica complessa che simbolizza l'intero cosmo induista/buddhista, usata nella Meditazione, nelle cerimonie religiose e nei rituali.
- **Mantra(m)** (sanscr.): Invocazione usata nel buddhismo che stimola l'approfondirsi della respirazione ed il suo potere taumaturgico tramite il suono.
- **Mara** (sansc.): Morte, personificazione del Male.
- **Maya** (sansc.): illusione, apparenza, indica l'universo fenomenico soggetto all'impermanenza.
- **Meibutsu O Ido.** (giap.): le più elevate ciotole per bere il Tè, di origine coreana, la più famosa è la *Kaizaemon Ido*.
- **Meisho** (giap.): paesaggi celebri.
- **Meru** (sanscr.): montagna sacra, axis mundi nella concezione cosmogonica induista.
- **Michiyuki** (giap.): percorso, cammino lungo la via.
- **Mindscape** (ingl.): Giardini della Mente, epoca moderna.
- **Mokugyo** (giap.): strumento musicale in legno a forma di pesce, usato nei Templi Buddhisti.
- **Mono-no-aware** (giap.): qualità emotiva delle cose.
- **Moribana** (giap.): composizione floreale che s'ispira e sintetizza con pochi elementi un paesaggio.
- **Mu** (giap.), **Wu** (cin.): Assoluto negativo, anche svegliarsi, capire, Satori.
- **Mudra** (sansc.): gesti rituali delle mani.
- **Mujo** (giap.): transitorietà dell'esistenza, impermanenza dei fenomeni.
- **Mumonkan** (giap.): *Porta senza porta*, titolo della una raccolta di *Koan* redatta dal Maestro Mumon.
- **Mushotoku** (giap.): azione senza scopo. “(...) è lo spirito di non-profitto: senza scopo, senza un oggetto o un obiettivo definito, con purezza e autenticità. (...) Astenetevi dall'inseguire o dal rifiutare qualunque cosa. Liberatevi dal desiderio per la fama e il profitto. (...) In ogni azione della vita è possibile applicarsi allo stesso modo, spendendosi completamente in ogni cosa. Lo spirito di non profitto è il genuino esercizio della libertà, il segreto della pratica. (...) 'Senza aspettarsi qualcosa in cambio, offrirsi a viso aperto (...)' ”. Dai commenti di Taisen Deshimaru allo Shobogenzo Eihei Koroku, pubblicati su *Zen-e* (1999-2000) a cura dell'Associazione Italiana Zen Soto – Shobozan Fudenji.
- **Mu-tei** (giap.): giardino del Mu, vuoto originale.
- **Nageire** (giap.): composizione floreale di libera espressione.
- **Naka-kuguri** (giap.): porta mediana da attraversare piegati, auto-portante, coperta con un'apertura di circa 70x70 cm.; che può essere chiusa con un pannello scorrevole. *Roji-niwa*.
- **Naka-roji** (giap.): giardino di mezzo del Tè.
- **Nan-tei** (giap.): giardino principale.
- **Nenjugyoji** (giap.): ricorrenze annuali.
- **Nigiri-guchi** (giap.): porta in cui occorre piegarsi per passare, misura circa 70x70 cm..
- **Nihon shoki** (giap.): Cronache del 720.
- **Nirmanakaya** (sanscr.): Corpo di Manifestazione del Buddha.
- **Nirvana** (sansc.): Estinzione, libertà dalle rinascite ottenuta grazie all'estinzione del desiderio.
- **Niwa-shi** (giap.): artisti professionisti, creatori di giardini; era Edo.
- **No** (giap.): abilità o destrezza, è un carattere che compare in molte parole, suggerendo l'idea di potenzialità, tecnica, efficienza e talento. Forma teatrale d'origine Buddhista che si sviluppa in epoca Muromachi.
- **No butai** (giap.): palco, parte del palcoscenico del Teatro No.

- **O-cha no i** (giap.): pozzo dell'acqua del Tè.
- **O-karikami** (giap.): arte topiaria di tagliare arbusti.
- **Oku** (giap.): spazio, in quanto profondità, luogo situato profondamente all'interno delle cose.
- **Oku-za-shiki** (giap.): salotto interno ad uso del padrone di casa.
- **Oku-za-shiki** (giap.): salotto privato del capofamiglia.
- **Paramita** (sanscr.): Perfezione. I sei (o dieci) stadi di perfezione spirituale seguiti dal Bodhisattva, sono: *dana*, carità; *sila*, moralità; *kshanti*, pazienza; *virya*, vigore; *dhyana*, meditazione; *prajna*, saggezza.
- **Prajna** (sancr.): Saggezza trascendentale, intuizione divina.
- **Rai-hai** (giap.): l'infinito rispetto che ricollega le generazioni.
- **Rei-en** (giap.): giardini dei tumuli funerari.
- **Renga**, componimento poetico "a catena", dalla metrica rigida
- **Rikka** (giap.): composizione floreale inizialmente adottata in qualità di offerta sugli Altari; costituita da sette elementi principali.
- **Ri-kyu** (giap.): palazzi-ritiro.
- **Rinzai** (giap.): in cinese **Lin-chi**, nome della scuola Zen fondata intorno all'850, appunto dal Maestro *Lin-chi*, adotta i koan come metodo d'insegnamento.
- **Roji** (giap.): letteralmente 'spazio aperto', si riferisce alla sfera oltre la vita umana, le sue illusioni e passioni; anche corridoio, vicolo, passaggio, via alla capanna, sentiero cosparso di rugiada, o sentiero di passi perduti.
- **Roji-mon** (giap.): porta del sentiero, piccola barriera.
- **Roji-niwa** (giap.): giardino del Tè.
- **Ryokan** (giap.): Albergo tradizionale, in cui ancora oggi si praticano le usanze e i modi del tempo passato.
- **Ryu-mon no taki** (giap.): cascata della Porta Drago.
- **Sa-do** (giap.): Via del Tè, anche **Cha-do**.
- **Sakuteiki** (giap.): *Annotazioni sulla composizione dei giardini*: testo per adepti, XI-XII sec..
- **Sambhogakaya** (sanscr.): Corpo di Trasformazione del Buddha, Corpo della Gioia.
- **Samsara** (sancr.): percorrimto, flusso incessante del divenire.
- **Sandokai** (giap.): *La Via della Certezza e dell'Occasione*, testo sacro dello Zen, scritto dal Maestro *Sekito Kisen* (700-790).
- **San-getsu-sen** (giap.): ruscello nel quale si 'lava la luna'.
- **Sangha** (sanscr.): Assemblea, Ordine dei Monaci ordinati dal Buddha.
- **San-mon** (giap.): Porta della Montagna.
- **San-sui** (giap.): Montagne-Acqua, Paesaggio in quanto relazione ed armonia tra i due elementi.
- **Sansui-ga** (giap.): pittura di paesaggio.
- **Sanzan gogaku** (giap.): 3 montagne e 5 picchi.
- **Satori** (giap.): **Kensho**, vedere nella propria Natura Originaria. Stato di coscienza al di là delle categorie e del pensiero discriminante. Consapevolezza intuitiva. Illuminazione.
- **Seijaku** (giap.): Tranquillità, quiete.
- **Seika** (giap.): composizione floreale di forma classica.
- **Seizà** (giap.): posizione seduta classica della cultura giapponese.
- **Seki-tei** (giap.): giardini di pietra.
- **Sensui narabini yakei-zu** (giap.): testo segreto sulla progettazione dei giardini, scritto da monaci Shingon.
- **Seppuku** (giap.): suicidio rituale.

- **Sesshin** (giap.): Periodo di ritiro intensivo, in origine corrispondente al periodo delle piogge.
- **Shakkei** (giap.): paesaggio preso a prestito, arte di inserire un paesaggio in quanto sfondo, di un giardino.
- **Shichijo-garan** (giap.): schema dei Templi a sette edifici.
- **Shikantaza** (giap.): sedere in consapevolezza.
- **Shiki-nen-sengu** (giap.): usanza shintoista di ricostruire i templi ogni 20 anni.
- **Shimo no ku** (giap.): forma del verso della composizione poetica Renga; emistichio inferiore, di 14 sillabe (7-7).
- **Shin** (giap.): stile altamente formale, si usa lo stesso termine in diverse arti, sia in pittura che nella Cerimonia del Tè.
- **Shinden-zu-kuri** (giap.): architettura residenziale in stile Shinden. Epoca Heian
- **Shinjin no Mei**, 'Fede nella Mente/Cuore', (scritto dal Maestro *Sosan*, morto nel 606).
- **Shin-tai** (giap.): mente/corpo.
- **Shi-shinden** (giap.): parte interna della corte a poltrona degli edifici, periodo Heian.
- **Shite** (giap.): attore principale del Teatro No.
- **Shizen** (giap.): Naturalezza.
- **Sho** (giap.): il diritto, corrisponde al principio assoluto, all'uno, all'uguale, al generale, al noumeno, allo scuro, al Signore.
- **Sho-bo-gen-zo** (giap.): *L'Occhio del Tesoro della Vera Legge*, titolo della raccolta di brani scritta dal Maestro Dogen, considerata una delle più grandi opere letterario-filosofiche della letteratura giapponese.
- **Sho-do** (giap.): Via della scrittura.
- **Sho-do-ka**, *Canto dell'immediato Satori*, scritto dal Maestro *Yoka Daishi* (665-713).
- **Shogun** (giap.): Primo Generale, Capo del governo militare, talvolta tradotto con 'generalissimo' dalla forma completa sei-tai-shogun: generalissimo inviato a sottomettere i barbari.
- **Shoin** (giap.): stile architettonico, epoca Kamakura.
- **Shoin-zu-kuri** (giap.): stile architettonico dei Monasteri Zen.
- **Shoji** (giap.): porte/finestre scorrevoli traslucide ricoperte di carta di riso.
- **Shoka** (giap.): composizione floreale dal formalismo calligrafico.
- **Shravaka** (sancr.): uditore, novizio.
- **Shukiya-zu-kuri** (giap.): stile architettonico ispirato all'edilizia contadina, proprio dell'era Momoyama.
- **Shumi-sen** (giap.): Monte Sumeru.
- **Skandha** (sancr.): I cinque elementi dell'esistenza condizionata che danno forma alla personalità; sono: *Rupa*, forma corpo, aspetto; *Vedana*, sentimento, sensazione; *Sanna*, percezione, consapevolezza della sensazione; *Sankhara*, impressioni, reazioni emotive; *Vinnana*, coscienza.
- **So** (giap.): stile informale.
- **So-an** (giap.): capanna con tetto d'erba in cui si svolge la Cerimonia del Tè, in stile Sukiya, eremo del Tè.
- **Soto** (giap.): **Tsao-tung**, Scuola Zen d'origine cinese, fondata in Giappone dal Maestro Dogen nel 1127.
- **Soto-koshikake** (giap.): piccolo chiostro coperto, con funzioni d'accoglienza per gli ospiti in arrivo.
- **Stubo-niwa** (giap.): giardini interni.
- **Stupa** (sancr.): Tumulo funebre di terra, dapprima, poi Reliquiario. Costruito sulla forma simbolica di Mandala. In Cina e Giappone assume la forma di pagoda.

- **Sui-ban** (giap.): vasi piatti in ceramica in cui esporre Suiseki o Bonkei.
- **Suiseki** (giap.): pietra ed acqua, in cinese, **Gongshi**: arte di trovare e mettere in risalto pietre significative.
- **Suki** (giap.): luogo che designa la distanza tra due punti.
- **Sukiya** (giap.): stile architettonico dal gusto raffinato che si esprime in toni rurali.
- **Sumi** (giap.): inchiostro in barrette rigide.
- **Sumi-e** (giap.): pittura ad inchiostro.
- **Sunyata** (sansc.): vuoto, vuotezza. Fondamento della filosofia Mahayana, nella coincidenza degli opposti s'identifica con la *tathata*, quiddità d'ogni cosa.
- **Sutra** (sanscr.): letteralmente, "*Filo su cui infilare pietre preziose*". E' la parola usata per riferirsi a quella parte del Canone in cui sono raccolti dialoghi e discorsi del Buddha.
- **Suzuri** (giap.): pietra su cui sciogliere l'inchiostro.
- **Tanseki Koo** (giap.): andare alla ricerca delle pietre.
- **Tao** (cin.): Via, simbolo dell'eterna ciclicità e continuità tra gli opposti.
- **Ta-riki** (giap.): grazia concessa dall'esterno.
- **Tatami** (giap.): stuoie modulari, cm.182x91, che ricoprono i pavimenti della casa tradizionale.
- **Tatchu** (giap.): sotto-tempio.
- **Tatehana o Tatebana** (giap.): composizione floreale semplice, adottata in case private.
- **Tathagata** (sanscr.): Titolo proprio al Buddha: '*Colui che è così andato e così venuto*'.
- **Ten-goku** (giap.): sala del cielo.
- **Tenjiku-yo** (giap.): stile indiano, in architettura.
- **To** (giap.): Pagoda, reliquiario buddhista a forma di torre a più piani.
- **Tobi-ishi o Tohi-ishi** (giap.): pietre di passo.
- **Tokono-ma** (giap.): elemento classico d'interno in cui il padrone di casa esprime il suo gusto e la sua idea rispetto al tempo: vengono esposte composizioni di fiori, opere d'arte, ecc...
- **Torii** (giap.): grandi cornici, come portali aperti sul paesaggio d'origine shintoista.
- **Tosu** (giap.): Gabinetti.
- **Tsuke-shoin** (giap.): piccolo scrittoio costruito in un'alcova rischiarata da una finestra.
- **Tsukubai** (giap.): bacino di pietra con acqua fresca, si trova all'entrata dei Templi a partire dal XIII secolo.
- **Tsukuru** (giap.): costruire.
- **Tsuridono** (giap.): padiglione della pesca.
- **Tsutsuji** (giap.): azalee giapponesi.
- **Uchi-kokoshikake** (giap.): chiosco d'attesa del giardino interno del Tè, offre un posto dove rilassarsi durante le varie parti della Cerimonia.
- **Uchi-roji** (giap.): giardino del Tè interno.
- **Uekiya** (giap.): giardiniere.
- **Uji** (giap.): Essere-Tempo, titolo di un capitolo dello Shobogenzo relativo alla temporalità buddhista.
- **Upaya** (sansc.): mezzo, metodo, strumento pratico che conduce ad un fine spirituale. Una volta raggiunto il fine, va lasciata da parte.
- **Ushirasu** (giap.): striscia di ghiaia che contorna per circa un metro tutto l'edificio teatrale del Teatro No e simbolizza il fluire delle acque e la sacralità dello spazio scenico.
- **Usucha** (giap.): il tè leggero.
- **Utsurohi** (giap.): istante in cui la divinità riempie il vuoto.

- **Vinaya** (sanscr.): parte del Tripitaka, Canone buddhista, raccolta delle Regole disciplinari.
- **Wabi-sabi** (giap.): termine che esprime lo stato d'animo e si manifesta nel carattere della Cerimonia del Tè; comprende: solitudine, serenità, distacco, semplicità e povertà, ed anche scegliere le cose per la qualità di vita che da esse emerge.
- **Waka** (giap.): termine che indica ogni tipo di componimento poetico.
- **Waki** (giap.): esecutore, spettatore, ospite: è il secondo attore del Teatro No, personifica il centro dell'azione drammatica; è il portavoce del pubblico sul palcoscenico, il tramite umano che induce shite, l'attore principale, a danzare.
- **Wa-yo** (giap.): stile nazionale.
- **Wu** (cin.), **Mu** (giap.): Assoluto negativo, anche svegliarsi, capire, Satori.
- **Xue** (cin.): luogo ideale per costruire, **Gosho** (giap.): luogo augusto.
- **Yagai-gekijou** (giap.): Teatro all'aperto.
- **Yama-kairou** (giap.): Corridoio di montagna.
- **Yami** (giap.): luogo d'assoluta oscurità.
- **Yantra** (sanscr.): diagramma simbolico usato in Meditazione per produrre il risveglio spirituale.
- **Yayoi** (giap.): espressione della cultura nobiliare, assimilata, al carattere apollineo.
- **Yohaku-no-bi** (giap.): la bellezza dello spazio vuoto.
- **Yoka-maki** (giap.): la città sotto il castello.
- **Yoku-ishi** (giap.): pietre con un ruolo speciale, pietre dell'ospite.
- **Yokushistu** (giap.): Bagni.
- **Yugen** (giap.): sottile profondità ed austera eleganza che contiene un simbolismo poliedrico, impenetrabilità, riserbo.
- **Yuku** (giap.): partire.
- **Zafu** (giap.): cuscino usato per la Meditazione Zazen.
- **Zazen** (giap.): Meditazione Zen in posizione seduta.
- **Zazen-seki** (giap.): pietra solitaria in posizione orizzontale che simbolizza la quiete della Meditazione.
- **Zazenshin** (giap.): *Cuore dello Zazen* (scritto dal Maestro *Wanshi*, morto nel 1157); costituisce le fondamenta del cammino dello Zen
- **Zengetsu-tei** (giap.): padiglione della luna calante.

TAVOLA CRONOLOGICA DI RIFERIMENTO:

Tempi	Periodo Storico	Avvenimenti
(10.000 a. C.-300 a. C.) (300 a. C.-300 d. C.) (300-710).	Periodo Jomon . Periodo Yayoi . Periodo Kofun .	Popolazioni nomadi dedite alla caccia. Insediamenti stabili: si sviluppa l'agricoltura. 400: Yamato realizza l'unità del Paese.
(552-710) (710-794)	Periodo Asuka . Periodo Nara .	538: Introduzione del Buddhismo via Corea. Contatti con le Dinastie cinesi. Governo dell'Imperatore Yomei . Governo del Principe Shotoku . Capitale Nara .
(794-1185)	Periodo Heian .	Espansione del Governo Imperiale. Trasferimento della Capitale a Heian , Kyoto.
(1185-1333) (1134-1573).	Periodo Kamakura . Periodo Muromachi .	Controllo del governo militare <i>bafuku</i> . Minamoto Yoritomo riceve il titolo di <i>Shogun</i> , Primo Generale, a Kamakura . Gli ideali dello Zen, affini nella disciplina alla vita militare, acquisiscono il favore di Samurai e Shogun. Inizio dello shogunato degli Ashikaga .
(1573-1615)	Periodo Momoyama	Potere militare dei Daimyo , <i>Signori dei Castelli</i> : divisione del paese in singoli domini.
(1615-1868).	Periodo Edo	Potere shogunale Tokugawa . Isolamento politico del Giappone. Trasferimento della Capitale ad Edo , Tokyo.
(1868-1912) (1912-1926) (1926-1989) (1989-	Periodo Meiji . Periodo Taisho . Periodo Showa . Periodo Heisei .	Arrivo di Perry , 1853. Restaurazione Meiji . Prima Guerra Mondiale. Seconda Guerra mondiale.

<i>Cultura e Architettura</i>	<i>Giardini</i>	<i>Estetica</i>
Sviluppo della religione Shinto , venerazione per i <i>Kami</i> . Costruzione di Torii , 'porte senza porta', aperte sul paesaggio. Dai-Ise Jingu , Grande Santuario d'Ise.	Rei-en , <i>giardino dei tumuli funerari</i> . Yu-niwa , <i>giardini sacri</i> . O-niwa , <i>giardini agricoli</i> . Go-shintai , <i>dimore dei Kami</i> .	
Edifici dei primi Templi in stile cinese e simmetrico: Chumon , <i>entrata</i> ; To , <i>Pagoda</i> ; Kondo , <i>Sala delle Immagini</i> ; Kodo , <i>Sala di lettura</i> . ' Nihon Shoki ', cronache del 720.	Scavi archeologici, grandi giardini in stile cinese. Shima , <i>giardino in quanto 'isola'</i> .	Makoto , <i>bellezza quale semplice sincerità, espressione del bello così com'esso appare</i> .
Sviluppo della cultura cinese e del Buddismo. Shinden-zuku-ri , architettura residenziale e xue , <i>luogo adatto</i> . Cultura di corte: ' Genji Monogatari ' e ' Sakuteiki '.	Sansui-tei , <i>giardini di paesaggio</i> . Nan-tei , <i>cortile cerimoniale</i> . Shinsen-en , <i>giardino della pura Sorgente</i> . Tsuboniwa , <i>cortile-giardino</i> . Jodo-shiki-teien , <i>giardini della Pura Terra d'Amida</i> .	Mono no aware , <i>bellezza emozionale delle cose-empatia; valore emotivo del sentimento</i> .
Penetrazione del pensiero Zen. Cultura Kitayama e Higashiyama. Templi Zen, Shichi-do-garan . Architettura Shoin-zuku-ri . ' Shobogenzo-Sansui-Kyo ', 1240. Sen no Rikyu e lo sviluppo della Cerimonia del Tè.	Giardino di Kinkakuji , 1397. Karesansui , <i>giardino secco di paesaggio</i> e Seki-tei , <i>giardino di pietre</i> : Ryohan-ji , <i>Giardino del riposo del Drago</i> ; Daisen-in , <i>Giardino del Tempio del Grande Eremita</i> .	Fukusei , <i>Asimetria</i> . Kanso , <i>Sobria semplicità</i> . Koko , <i>Dignità austera</i> . Shizen , <i>Naturalizza</i> . Yugen , <i>Profondo riserbo</i> . Datsu-zoku , <i>Libertà</i> . Seijaku , <i>Serenità, quiete</i> .
Architettura dei Castelli. Architettura Sukiya-zuku-ri . So-an , l'eremo del Tè.	Cha-niwa : <i>il giardino del Tè</i> . Roji , <i>giardino dei passi perduti</i> . Kayu-shiki-teien , <i>giardino da passeggio</i> .	Wabi-Sabi , <i>bellezza di ciò che è umile, elegante dignità e patina del tempo</i> .
Declino del Buddismo, fiorire d'idee confuciane e formaliste. Costuzione del Palazzo di Nikko .	1659, Completamento del Giardino di Villa Katsura , ad opera di Kobori Enshu .	Sintesi Estetica dei modelli precedenti.
Primi tentativi di modernizzazione, studio della cultura occidentale. Edifici pubblici in stile Internazionale e case private in stile <i>sukiya</i> . Studio della tradizione con ottica modernista.	Bun-jin-shiki , <i>Giardino dei Letterati</i> . Realizzazioni che interpretano in chiave moderna le tipologie tradizionali. Riconoscimento dell'occidente del valore storico ed artistico dei giardini giapponesi.	Sincretismo di tecnologie e cultura occidentale connesse ad elementi propri alla tradizione giapponese.

INDICE DELLE IMMAGINI:

Figura 1. Chishaku-in, ponte.	pag. III
Figura 2. Saiho-ji, isola.	pag. 4
Figura 3. Rocce al largo di Futamigaura.	pag. 6
Figura 4. Izanami e Izanagi.	pag. 7
Figura 5. <i>Shime-nawa</i> , la corda sacra.	pag. 7
Figura 6. <i>Shime-nawa</i> . All'entrata del Tempio Izuma-Taisha.	pag. 8
Figura 7. <i>Torii</i> .	pag. 10
Figura 8. Dai Ise-Jingu.	pag. 11
Figura 9. Sequenza che mostra la costruzione grafica della forma <i>Mandala</i> .	pag. 14
Figura 10. Sequenza che mostra la costruzione grafica della forma <i>Yantra</i> .	pag. 16
Figura 11 e 12. <i>Yantra</i> tridimensionale e <i>Yantra</i> dipinto.	pag. 17
Figura 13. Ryogen-ji.	pag. 19
Figura 14. Kinkaku-ji.	pag. 20
Figura 15. Kinkaku-ji.	pag. 23
Figura 16. Schema che identifica la residenza in rapporto alle Divinità cardinali: <i>Nord</i> , Tartaruga nera; <i>Sud</i> , Uccello vermiglio; <i>Est</i> , Drago Azzurro; <i>Ovest</i> , Tigre bianca.	pag. 28
Figura 17. Schema che identifica il luogo ideale per costruire.	pag. 29
Figura 18. Compasso geomantico. Strumento <i>Fen-shui</i> per identificare il luogo ideale, <i>xue</i> .	pag. 30
Figura 19. Kinkaku-ji.	pag. 32
Figura 20. Bodhidharma, Soga Jasoku, discepolo di Ikkyu. a Daitoku-ji (XV sec.).	pag. 38
Figura 21. Bodhidharma, Isshi Bunshu(1608-46). L'iscrizione è una <i>tanka</i> (poesia breve con versi a schema 5-7-5-7) di Kobori Enshu (1574-1649). <i>Involucro di cicala / Umile scorza abbandonata / E' il Buddha? E' Bodhidharma? / Un fiore di ciliegio o una foglia d'acero?</i>	pag. 39
Figura 22. Triade di Amida: alla sua destra Seishi,	pag. 42

alla sua sinistra Kannon. Horyu-ji.	
Figura 23. Ryogen-ji.	pag. 46
Figura 24. Modo di vestire il <i>Kesa</i> alla maniera indiana, <i>tsuken</i> .	pag. 49
Figura 25. <i>San-sui</i> , nuvole acqua; Rev. Taiten Guareschi, 1989.	pag. 50
Figura 26 e 27. <i>Kesa</i> a 5 bande; e <i>Kesa san-sui</i> a 7 bande.	pag. 51
Figura 28. Particolare di <i>Kesa</i> a 7 bande in seta, XIX sec.	pag. 52
Figura 29. Monaci seduti in <i>Zazen</i> , Eihei-ji.	pag. 56
Figura 30. Statue di <i>Arahat</i> .	pag. 57
Figura 31. Shakyamuni scende la montagna, Liang K'ai (Ryokai), XIII sec..	pag. 64
Figura 32. <i>Tsukubai</i> . Vasca d'acqua in pietra, nel giardino nord, Ryoan-ji.	pag. 67
Figura 33. Sabbia rastrellata con onde.	pag. 70
Figura 34. <i>Tatami</i> .	pag. 72
Figura 35. <i>Tokonoma</i> , Eihei-ji.	pag. 72
Figura 36. Monaci che cantano <i>Sutra</i> in processione, Eihei-ji.	pag. 73
Figura 37. Tazza per la Cerimonia del Tè, di tipo Oribe.	pag. 74
Figura 38. Pietre di passo, Katsura.	pag. 75
Figura 39. Pianta della casa del Tè Teian (1582), Myokian-ji-Yamazaki.	pag. 76
Figura 40. <i>Himorogi</i> .	pag. 77
Figura 41. Ponte, Ginkaku-ji.	pag. 77
Figura 42. <i>En-gawa</i> . <i>Koho-an</i> , Daitoku-ji, progettata da Kobori Enshu.	pag. 79
Figura 43. Ryoan-ji, visione dalla veranda.	pag. 80
Figura 44. Pianta di Hanaya, <i>Ryokan</i> nei pressi di Ueda.	pag. 81
Figura 45. Daisen-in, visione di Horai.	pag. 82
Figura 46. I ciliegi di Yoshino.	pag. 83
Figura 47. Aceri.	pag. 84
Figura 48. Azalee.	pag. 84

Figura 49. Pino.	pag. 85
Figura 50. Bambù, Hokoku-ji.	pag. 86
Figura 51. Stili di recinzione.	pag. 86
Figura 52. Pagoda di Horyu-ji.	pag. 88
Figura 53. Todai-ji, <i>Dai-Butsu-den</i> , a Nara.	pag. 89
Figura 54. Pianta dello Yakushiji: 1. Porta centrale; 2. Pagoda orientale; 3. Pagoda occidentale; 4. Sala d'oro; 5. Sala di lettura.	pag. 89
Figura 55. Ponte <i>Wu</i> .	pag. 90
Figura 56. Schema della formazione urbana di Heian-kyo, Kyoto.	pag. 91
Figura 57. Esempio di <i>Shinden-zu-kuri</i> .	pag. 92
Figura 58. <i>Shin-den-zuku-ri</i> , tardo Heian.	pag. 94
Figura 59. Byodo-in. <i>Hondo</i> , Sala della Fenice.	pag. 96
Figura 60. <i>Seikai Mandala</i> (996).	pag. 97
Figura 61. Amida Butsu, <i>Hondo</i> .	pag. 97
Figura 62. Hojo-ji; Byodo-in; Motsu-ji.	pag. 98
Figura 63. <i>Emakimono</i> , rotolo.	pag. 98
Figura 64. Sesshu, Daruma ed Eka.	pag. 102
Figura 65. Ryogen-ji.	pag. 103
Figura 66. Kinkaku-ji.	pag. 104
Figura 67. Ginkaku-ji.	pag. 105
Figura 68. Daisen-in.	pag. 107
Figura 69. Eihei-ji, 1676 circa.	pag. 108
Figura 70. <i>Emakimono</i> , rotolo (XIII-XIV sec.) – <i>Chigaidana e tsuke-shoin</i> .	pag. 109
Fig. 71. Sesshu, <i>Autunno</i> .	pag. 110
Fig. 72. Sesshu, <i>Inverno</i> .	pag. 110
Figura 73. Sesshu, <i>Amanohashidate</i> , inchiostro su carta, Tokyo.	pag. 111

Figura 74. Castello di Gifu.	pag. 112
Figura 75. Hasegawa Tohaku. Aceri, particolare di paravento.	pag. 113
Figura 76. Heian Jingu. Kyoto. Epoca Meji.	pag. 114
Figura 77. Schema di disposizione di rocce, formazione a tartaruga.	pag. 115
Figura 78. Padiglione del Tè, <i>Shokin-tei</i> , Katsura, primo Edo. K. Enshu.	pag. 116
Figura 79. <i>Fushin-an</i> .	pag. 117
Figura 80. <i>Hakkei-tei</i> , foresteria. Stile <i>sukiya</i> (1677-79). Hikone (Kyoto).	pag. 118
Figura 81. Villa Katsura, <i>shoin</i> .	pag. 122
Figura 82. Katsura, Pianta edificio <i>shoin</i> .	pag. 122
Figura 83. Giardini di Katsura.	pag. 123
Figura 84 e 85. Katsura, <i>Shokin-tei</i> e particolari del giardino.	pag. 124
Figura 86. Saiho-ji.	pag. 131
Figura 87. Isole. Saiho-ji.	pag. 132
Figure 88, 89, 90. Penisola, <i>kare shima</i> , <i>kare taki</i> . Saihoji.	pag. 133
Figura 91. Muso Soseki.	pag. 134
Figura 92. Tenryu-ji.	pag. 135
Figura 93. Veduta dall' <i>Hojo</i> . Tenryu-ji.	pag. 136
Figura 94. <i>Ryu-mon no taki</i> , cascate della porta del Drago. Tenryu-ji.	pag. 137
Figura 95. Isole di beatitudine, Tenryu-ji.	pag. 138
Figure 96, 97, 98. Padiglione d'Oro. Kinkaku-ji.	pag. 139
Figura 99. Isole tartaruga, Kinkaku-ji.	pag. 140
Figure 100 e 101 . Cascata. Kinkaku-ji.	pag. 141
Figure 102, 103, 104 e 105. Giardino di Ginkaku-ji.	pag. 142
Figura 106. <i>San-getsu-sen</i> . Ginkaku-ji.	pag. 143
Figura 107. <i>Kogetsu den</i> , Ginkaku-ji.	pag. 143

Figura 108. Mare di sabbia argentata. Ginkaku-ji.	pag. 144
Figura 109. Kanji: <i>Shin</i> , cuore. Relazione con la forma del laghetto.	pag. 145
Figura 110 e 111. Isola e Visone dalla veranda. Joei-ji.	pag. 146
Figura 112. Joei-ji, il lago d'inverno.	pag. 147
Figura 113. Maestro e Discepolo, Soami.	pag. 148
Figura 114. <i>Kare san sui</i> , Ryoan-ji. Inverno.	pag. 148
Figura 115. Vista Ovest.	pag. 149
Figura 116. Vista Est.	pag. 149
Figura 117. Gruppo centrale.	pag. 150
Figura 118. Pianta e prospetto.	pag. 151
Figura 119. Stampa <i>Miyaka rinsen meisho zue</i> , 1799.	pag. 152
Figure 120, 121 e 122. Singoli gruppi.	pag. 153
Figura 123, 124. Ryoan-ji, giardino del Tempio.	pag. 155
Figura 125. Daisen-in.	pag. 157
Figura 126. Assonometria dei giardini. Daisen-in.	pag. 158
Figure: 127. Giardino Nord-Est; 128. Giardino Est; 129. Giardino Nord-Ovest; 130. Giardino Sud.	pag. 159
Figure: 131. <i>Horai</i> , visione da Est; 132. Giardino Sud, visione da Est.	pag. 160
Figura 133. Visione da Sud-Est, Giardino Est.	pag. 161
Figura 134. Triade nel giardino di Nord-Ovest.	pag. 161
Figura 135. <i>En-gawa</i> , giardino Nord-Est.	pag. 162
Figura 136. Ikkyu Sojun, ritratto di Soga Jasoku II, 1481 circa.	pag. 164
Figura 137. Pianta di Shinju-an.	pag. 165
Figura 138. Entrata.	pag. 165
Figura 139. Giardino Sud.	pag. 166
Figura 140. Giardino Est, Shinju-an.	pag. 167

Figura 141. Particolare, giardino ad Est.	pag. 167
Figure 142 e 143. Percorso e Casa del Tè.	pag. 168
Figure 144 e 145. <i>Hojo</i> : esterno ed interno. <i>Fusuma</i> dipinti da Soga Jasoku II.	pag. 168
Figura 146. Monaci tibetani che creano un <i>Mandala</i> di sabbia.	pag. 170
Figura 147. Ryogin-tei.	pag. 170
Figura 148. Monte <i>Meru</i> .	pag. 171
Figure 149 e 150. Taizo-in.	pag. 171
Figura 151. Shoden-ji.	pag. 172
Figura 152. Fushin-an, bambù.	pag. 173
Figura 153. Ricostruzione in assonometria. Casa del Tè <i>Ju-raku</i> , Sen no Rikyu. 1587.	pag. 174
Figura 154. Shinju-an, <i>Omote-senke</i> .	pag. 175
Figura 155. Shinju-an, <i>Teigyoku</i> , assonometria.	pag. 175
Figura 156. Shinju-an, <i>Omote-senke</i> , veduta dall'entrata.	pag. 176
Figura 157. <i>Roji</i> , passi perduti.	pag. 177
Figura 158. <i>Roji-mon</i> .	pag. 178
Figura 159. <i>So-an</i> .	pag. 181
Figura 160. Shinju-an, pozzo.	pag. 182
Figura 161. <i>Tsukubai</i> .	pag. 182
Figure 162 e 163. Entrata.	pag. 183
Figure 164 e 165. Interno <i>Koto-in</i> , Shinju-an. Scuola <i>Omote-senke</i> .	pag. 184
Figure 166 e 167. <i>Yuin-ka</i> , interno.	pag. 185
Figura 168. <i>So-an</i> , interno.	pag. 185
Figura 169. Pianta.	pag. 185
Figure 170 e 171. <i>Fushin-an</i> , Stampa Epoca Edo; <i>Fushi-an</i> , <i>Omote-senke</i>	pag. 186
Figura 172. <i>Cha-wan</i> , <i>Cho-jiro</i> , chiamata <i>Gantori</i> ,	pag. 187

l'attenzione dell'idiota', usata da Sen no Rikyu. Epoca Momoyama.	
Figura 173. Maestro Eisai, <i>Rinzai Zen</i> .	pag. 188
Figura 174. Stampa, epoca Edo.	pag. 189
Figura 175. Sen no Rikyu.	pag. 190
Figura 176. <i>Cha-shaku</i> , cucchiaino per dosare il tè, chiamato <i>Namida</i> , 'Lacrime'; donato a Furuta Oribe da Sen no Rikyu durante la sua ultima Cerimonia del Tè.	pag. 191
Figura 177. Contenitore per l'acqua, chiamato <i>Oki-mon</i> : 'Oceano'; appartenuto ad Oribe e donato a K.Enshu.	pag. 191
Figura 178. <i>Cha-wan</i> , Oribe ware.	pag. 192
Figura 179. Ricostruzione della Sala da tè proposta da K. Enshu. <i>Tsugi-no-ma</i> , Koho-an.	pag. 192
Figura 180. <i>Cha-bana</i> , composizione di fiori.	pag. 193
Figura 181. <i>Macha</i> .	pag. 196
Figure: 182, 183, 184 e 185. Fasi della Cerimonia del Tè.	pag. 197
Figura 186. <i>Cha-shaku</i> , cucchiaino dosatore per il tè, appartenuto a Sen no Rikyu.	pag. 198
Figura 187. Calligrafia del maestro Ikkyu: <i>Shichi Butsu tsu-kaige</i> .	pag. 199
Figura 188. Calligrafie del Maestro Ikkyu, poste all'entrata della Sala di Meditazione, Shinju-an.	pag. 201
Figura 189. <i>Kizaimon Ido</i> .	pag. 204
Figura 190. Ceramica del Tè appartenuta a Furuta Oribe.	pag. 211
Figura 191. Mantra Supremo. GYATE GYATE HARA GYATEI HARA SO GYATEI BOJI SOWAKA HANNYA SHINGYO. Può essere tradotto: "Andiamo, andiamo insieme; al di là, dell'al di là, Oceano di Luce, Perfetta Suprema Saggezza."	pag. 221
Fig. 192. Dogen Zenji.	pag. 223
Figura 193. Calligrafia del Maestro Deshimaru, "La Via non è facile, né difficile", citazione da <i>Shinjin no mei</i> .	pag. 224
Fig. 194. Calligrafia del Maestro Deshimaru: "Tutte le esistenze sono Uno", citazione da <i>Shinjin no mei</i> .	pag. 225

Figura 195. Basho.	pag. 226
Figura 196. Issa.	pag. 230
Figura 197. Calligrafia di Daigu Ryokan.	pag. 231
Fig.198. Calligrafia di Daigu Ryokan, incisione su legno: 232 SHIN GETSU RIN: “ <i>La mente/cuore, la luna, il cerchio.</i> ”: a casa di un amico, Ryokan trovò, gettato nella pattumiera, un vecchio coperchio per il riso, lo raccolse e scrisse questi tre <i>kanji</i> che esprimono la qualità dell’esistenza del monaco.	pag.
Figura 199. Sengai, Universo. Il cerchio rappresenta l’infinita vacuità indifferenziata; il triangolo simbolizza il principio di ogni forma; il rettangolo, in quanto somma di due triangoli, esprime la moltitudine illimitata delle forme, le ‘diecimila cose’. L’interpretazione tradizionale, invece di matrice <i>Shingon</i> , legge nella forma triangolare il corpo umano, considerato nel suo triplice aspetto: fisico, intellettuale e spirituale; che si pone come congiungimento ideale tra il quadrato che rappresenta il mondo con i suoi quattro grandi elementi: terra, acqua, aria e fuoco (<i>Dharmakaya</i>); e il cerchio che rappresenta la realtà ultima della forma senza forma, la Grande Vacuità (<i>Sunyata</i>). Tengan Yaku, nel suo breve saggio: “ <i>La medicina per gli occhi</i> ”, considera l’aspetto taumaturgico delle forme adottate dallo Zen in quanto mezzo immediato di purificazione, pacificazione e cura.	pag. 235
Figura 200. Jiun (1718-1804): “ <i>Segui la Via e scopri l’unità della natura originale: Tesoro inesauribile trasmesso di generazione in generazione</i> ”.	pag. 236
Fig. 201. Posizione e materiali nello Shodo.	pag. 237
Figura 202. Soami.	pag. 239
Figura 203. Sesshu, 1494, donato dall’artista a Josui Sonen, suo discepolo. Unica pittura di Sesshu che porta un’iscrizione, vero e proprio testamento spirituale, in cui esprime il totale superamento dei modelli precedenti in favore di una nuova pittura <i>Haboku</i> , o ad ‘inchiostro spezzato’, esperienza diretta e non mediata del paesaggio. Tale tecnica consiste nello spargere inchiostro molto diluito in rapide pennellate per suggerire la visione e poi ‘spezzarlo’ con linee e macchie sempre più dense per introdurre dettagli sparsi.	pag. 241
Figure 204 e 205. Ripartizione degli spazi nel <i>Tokonoma</i> .	pag. 242
Fig. 206. Loto d’oro, sull’Altare, rappresenta tutte le fasi di sviluppo, la vita del fiore.	pag. 243
Figura 207. <i>Rikka</i> , scuola Ikenobo.	pag. 244
Figura 208. <i>Hana</i> .	pag. 245
Figura 209. <i>Negerie</i> .	pag. 246

Figura 210. <i>Moribana.</i>	pag. 247
Figura 211. <i>Hana.</i>	pag. 248
Figura 212. <i>Seika:</i> 1-Shin, del cielo; 2-Gyo, della Terra; 3-So, dell'uomo.	pag. 248
Figura 213. <i>Seika.</i>	pag. 249
Figura 214. <i>Bonsai</i> , pino.	pag. 250
Figura 215. Bosco di pini.	pag. 251
Figura 216. Pruno in fiore.	pag. 252
Figura 217. Aceri.	pag. 253
Figura 218. Stili: 1-Eretto formale; 2-Eretto spontaneo; 3-Contorto; 4-Ventoso; 5-A cascata; 6-A zattera; 7-Su roccia; 8-Bonkei, nella roccia; 9-A palchi; 10-In gruppo.	pag. 254
Figura 219. Acero. Stile eretto spontaneo.	pag. 257
Figura 220. Takagi Bonsai Museum: <i>Chiyo no Mastu</i> , chiamato 'Re dei bonsai', pino a cinque aghi, esemplare di circa 500 anni, cresciuto selvaticamente su roccia sulle pendici del Monte Zao, raccolto e posto in vaso nel primo Meji; esposto sul tetto giardino del Museo.	pag. 258
Figura 221. <i>Tokonoma.</i> TAKAGI BONSAI MUSEUM. Juniper Sargentis, soprannominato <i>Hokusai</i> , esemplare di 350 anni, in vaso esagonale cinese. Questa pianta cresce su roccia, ha una vita forte perché sopporta un ambiente naturale molto severo e resta viva, anche quando il tronco diviene come osso scolpito dai lampi e dal vento gelido di montagna. Il nome ricorda un dipinto di Katsushika Hokusai, in cui il Monte Fuji è visto come circondato da un oceano in tempesta.	pag. 259
Figura 222. <i>Suiseki:</i> Dave Sampson Collection. Nome: <i>Shirahama Kaseki</i> Dimensione:25x9x12 cm. Provenienza: Furuyashi.	pag. 260
Figura 223. Formazione ideale, relazione tra la dimensione dei picchi, che riprende i rapporti: 3, 5 e 7, presenti nei <i>kare san sui</i> , e il triangolo, figura base anche nell'Arte del <i>Suiseki</i> . Immagini della California Aiseki Kai.	pag. 261
Figura 224. Disegno di una pietra ideale, con cinque picchi e due vallate in armoniosa relazione tra loro. La parte superiore indica <i>Ten</i> , il cielo; la parte mediana indica <i>So</i> , la faccia, il fronte; la parte inferiore indica <i>Kon</i> , le radici, la base. Immagini della California Aiseki Kai.	pag. 262
Figura 225. <i>Suiseki;</i> Dave Sampson Collection. Dimensioni: 18x4x6 cm. Provenienza: Kamogawaishi.	pag. 264
Figura 226. <i>Suiseki.</i> Dave Sampson Collection.	pag. 265

Dimensioni: 17x7.5x9 cm. Provenienza: Ponpiraisi. Pietra-isola, <i>Shimagata-ishi</i> .	
Figura 227. <i>Suiseki</i> .	pag. 266
Figure: 228, 229, 230 e 231. <i>Tokonoma</i> .	pag. 267
Figura 232. Maschere <i>No</i> .	pag. 277
Figura 233. <i>Shite</i> , attore principale.	pag. 278
Figura 234. Attore <i>No</i> .	pag. 279
Figura 235. Gruppo dei musicisti.	pag. 280
Figura 236. <i>Shite e waki</i> .	pag. 281
Figura 237. <i>Shite; kamae</i> .	pag. 284
Figura 238. Teatro <i>No</i> , scena. Modello Autodesk 3D Studio.	pag. 289
Figura 239. Teatro <i>No</i> di Shizuoka (MOA).	pag. 290
Figure: 240 e 241. <i>Hashi gakari</i> , ponte. Modello Autodesk 3D Studio.	pag. 291
Figura 242. <i>No butei</i> , palco. Kansai. Teatro all'aperto.	pag. 292
Figure 243 e 244. <i>Fudenji</i> , progetto in costruzione.	pag. 307
Figura 245. Pianta. Casa Hyuga. Bruno Taut.	pag. 311
Figura 246. <i>Shokin-tei</i> , giardino e <i>tokonoma</i> all'interno del Padiglione del Tè.	pag. 312
Figura 247. Katsura, facciata.	pag. 314
Figura 248. <i>Engawa</i> , Giardini di Katsura.	pag. 315
Figura 249. Giardini di Katsura, percorso sommerso.	pag. 316
Figure 250 e 251. <i>Vastu-Puruha Mandala</i> e Schema Modulo di Broadacre City.	pag. 321
Figure 252 e 253. Rudolph Schindler, Kings Road House, West Hollywood, CA.1921-22.	pag. 322
Figure 254 e 255. <i>Mokugyo</i> che suona in controtempo durante la rituale Cerimonia quotidiana. <i>Mokugyo</i> , pesce-drago, di grande dimensione, con cassa armonica, usato per richiamare ai pasti (Corea).	pag. 323
Figura 256. Vila Olimpica, Barcellona, Pesce scultura, Frank O. Gehry, 1992.	pag. 323
Figura 257. Monet, Le Grand Decorations, <i>Riflessi Verdi</i> , Sala 1, particolare, Museo dell'Orangerie, Parigi.	pag. 326

Figura 258. Monet, Le Grandes Decorations, <i>Sole al tramonto</i> , Sala 1.	pag. 327
Figura 259. Claude Monet, nello studio di Giverny.	pag. 327
Figura 260. Kano Eitoku, <i>fusuma</i> , Juko-in, 1563-73, Era Momoyama.	pag. 327
Figura 261. Museo dell'Orangerie, effetto circolare delle Sale.	pag. 328
Figura 262. Monet, <i>Nuvole</i> , 1903, Giverny.	pag. 329
Figura 263. <i>Via principale e vie secondarie</i> , Paul Klee, 1929.	pag. 330
Figura 264. <i>Memoria di giardino</i> , P. Klee, 1913.	pag. 331
Figura 265. <i>Giardini del sud</i> , Paul Klee. 332	pag. 332
Figura. 266. Casa Wittgenstein.	pag. 336
Figura 267. Ingresso Principale, casa Wittgenstein	pag. 337
Figura 268. Casa Wittgenstein.	pag. 338
Figura 269. Casa Wittgenstein, interni.	pag. 339
Figura 270. Casa Wittgenstein, Kundmanngasse.	pag. 340
Figura 271. Zuio-in, Kyoto. Giardino moderno. Shigemori.	pag.343
Figura 272. F. Maki, Kanze-no-Oka Crematorium, Oita, 1997.	pag. 346
Figura 273. Peter Walker, laghetto nel giardino dell'Advanced Science and Tecnology Center, 1993.	pag. 347
Figura 274. Museo Noguchi, 1993.	pag. 350
Figura 275. Parigi, giardini dell'UNESCO, 1956-58.	pag. 351
Figura 276. Fontana, Giardini dell'UNESCO, 1956-58.	pag. 352
Figura 277. Piazza della Chase Manhattan Bank, 1961-64.	pag. 355
Figura 278. Visione dal basso.	pag. 355
Figura 279. Costa Mesa, 1980-82.	pag. 356
Figura 280. Domon Ken Museum Garden, Sakata.	pag. 356
Figura 281. <i>Tsukubai</i> , 1982.	pag.357

Figura 282. <i>Footstep</i> , 1958. Granito e legno. Studio Noguchi, Long Island.	pag. 358
Figura 283. <i>Sun at noon and the Mountain</i> .	pag. 358
Figura 284. Hidetoshi Nagasawa, <i>Luogo dei fiori</i> , 1985.	pag. 361
Figura 285. Hidetoshi Nagasawa, Installazione.	pag. 362
Figure 286 e 287. Particolari del Giardino delle Sette Fontane. Odaiba, 1995.	pag. 363
Figure 288 e 289. Giardino del Mirto. Tortoli, 1997.	pag. 364
Figure 290 e 291. Giardino del Tè, Certaldo, 2001.	pag. 365
Figura 292. S. Masuno al lavoro.	pag. 367
Figura 293. Giardino per l'Ambasciata canadese a Tokyo, 1991.	pag. 370
Figure 294 e 295. Pianta dei percorsi, Giardino del Giappone.	pag. 371
Figure 296 e 297. Giardino del National Reserch Institute for Metals, 1993.	pag. 372
Figura 298. Niigata Prefectural Museum of Modern Art, Nagaoka, 1993	pag. 373
Figure 299 e 300. Pianta e veduta del Giardino, Kaikan Hotel a Tokyo.	pag. 374
Figura 301. Veduta dalla caffetteria.	pag. 375
Figura 302. <i>Ryu-mon-tel</i> , 2000.	pag. 376
Figure 303 e 304. <i>Bamboo</i> . Installazione di Hiroshi Teshigahara, Milano, Palazzo Reale 1995.	pag. 380
Figure 305 e 306. Casa del Tè, K. Kikutake, 1992. Namazu, <i>Mostra di Case del Tè costruite da Architetti contemporanei</i> , organizzata da Hiroshi Teshigahara.	pag. 381
Figura 307. F. Maki. Giardini di Tepia, 1989.	pag. 382
Figura 308. Giardini di Tepia, 1989.	pag. 382
Figura 309. Toyo Ito, 1986. Torre dei venti, Kanagawa	pag. 383
Figura 310. Casa White U.	pag. 384
Figure 311 e 312. Complesso polifunzionale ad Ota-ku, Nagano, 1995-98.	pag. 385
Figura 313. Itsuko Hasegawa. Shonandai cultural Center. Tokyo, 1990.	pag. 386
Figura 314. Kengo Kuma. Villa Water/Glass a Shizuoka, 1995.	pag. 387

Figure 315 e 316. Kitakami Canal Museum, Miyagi, 1999.	pag. 387
Figura 317. Hans Hollain, Giardino Zen. Arsenale, Venezia. 2000.	pag. 388
Figure 318 e 319. Assonometria e prototipi Abitazioni per i terremotati.	pag. 389
Figure 320 e 321. Pianta e Padiglione del Giappone. Hannover, 2000.	pag. 389
Figura 322. Sugiura, Aoyama.	pag.390
Figura 323. Sezione <i>Chitchana</i> .	pag. 390
Figure 324 e 325. Aree tombali a toppa di serratura, <i>Rei-en</i> ; Cento della Pace, Hiroshima 1956: 1. Rovine; 2. Monumento commemorativo; 3. Centro comunitario; 4. Museo; 5. Auditorio ed Hotel.	pag. 394
Figure 326 e 327. Ponte della Pace, balaustra in calcestruzzo a forma di ‘fungo’, I. Noguchi; K. Tange, Edificio del Museo: vista dal Monumento commemorativo.	pag. 394
Figure 328 e 329. Pianta e giardino della <i>Prefettura di Kagawa</i> , 1958.	pag. 395
Figura 330. <i>Mindscape</i> , Prefettura di Kagawa. K.Tange 1958.	pag. 396
Figura 331. <i>Centro artistico Sogetsu</i> , Tokyo 1955. Demolito.	pag. 397
Figure 332 e 333. <i>Tengoku</i> .	pag. 398
Figura 334. Sezione trasversale: A. Municipio; B. Piazza; C. Auditorio.	pag. 399
Figura 335. Relazione tra gli elementi, riuniti nella piazza in cui il tetto a gradoni dell’auditorio forma la tribuna del forum.	pag. 399
Figura 336. <i>Festival Plaza</i> , Expo d’Osaka 1970.	pag. 400
Figura 337. Sculture acquatiche, <i>Expo d’Osaka</i> 1970. Isamu Noguchi.	pag. 401
Figura 338. Arata Isozaki. <i>Museo d’arte moderna di Gunma</i> , 1974.	pag. 403
Figure 339 e 340. Pianta del I° piano + Sezioni e pianta del paesaggio artificiale della piazza.	pag. 404
Figure 341, 342, 343 e 344. Vedute.	pag. 405
Figura 345. Albero scolpito, Hidetoshi Nagasawa.	pag. 406
Figure 346 e 347. Pianta della piazza di Mito e fontana.	pag. 407
Figure 348, 349 e 350. Schizzi e Fontana sulla piazza di Mito. Ibaraki, 1990.	pag. 407
Figura 351. Arata Isozaki, disegno. <i>Museo di Nagi</i> , 1991-94.	pag. 408

Figura 352. Museo di Nagi, assonometria.	pag. 409
Figura 353. Shuzaku Arakawa.	pag. 409
Figura 354. Kazuo Okazaki.	pag. 410
Figura 355. Aiko Miyawaki.	pag. 410
Figura 356. Arata Isozaki. Museo di Nagi. Veduta dai campi di riso.	pag. 411
Figura 357. Tadao Ando, <i>Flower Expo</i> , 2000.	pag. 418
Figura 358. <i>Kai-no-hama</i> .	pag. 419
Figura 359. <i>Hyaku-den-en</i> .	pag. 419
Figura 360. <i>Ku-tei</i> .	pag. 420
Figure 361 e 362. <i>Yagai-gekijou</i> .	pag. 420
Figura 363. Vista dall'alto: <i>Teatro sogno di Awaji</i> , T. Ando, 2000.	pag. 421
Figure 364 e 365. <i>Mistumido</i> , disegni.	pag. 421
Figure 366 e 367. Visione dal cielo ed entrata al Santuario.	pag. 422
Figura 368. Scala d'ingresso.	pag. 423
Figura 369. Interno del Santuario <i>Mitsumido</i> di <i>Honpoku-ji</i> .	pag. 423
Figura 370. Schizzo <i>Mitsumido</i> .	pag. 424
Figura 371. Prima pagina di <i>Zen Notiziario</i> , vol. 9, n° 1, Fidenza, Primavera 2002.	pag. 426
Figure nel capitolo Conclusioni. Disegni di modelli: Pietre di passo e Onde di ghiaia.	
Figura in Appendice. Statua del Monaco Hoshi, fine Heian, Kyoto, Museo Nazionale.	
In copertina. Calligrafia di Taisen Deshimaru Roshi (1914-1982), colui che ha portato la Pratica dello Zen Soto in occidente. Il carattere <i>Kanji</i> traduce l'immagine di "DO, Via".	

BIBLIOGRAFIA:

- 7°Mostra Internazionale dell'Architettura, Venezia 2000. *Less aesthetic more ethics*, sul sito: www.Labiennale.org.
- Ambasz Emilio, *Shigeru Ban*, Princeton Architectural Press, New York, 2001.
- Ando Tadao, *Le opere, gli scritti, la critica*, a cura di Francesco Dal Co, Electa, Milano 1994, ristampa 2001.
- Anonimo, *Kojiki*, “Le cronache Antiche”, testi antichi, 712.
- Arcangeli Francesco, *Monet*, Introduzione di Roberto Tassi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1989.
- Associazione di ricerche sul giardino giapponese, *Creare il proprio giardino giapponese*, Crespi Editori, Parabiago (MI), 1996.
- Augè M., *Non-luoghi: introduzione ad un'antropologia della modernità*, Edizioni Elèuthera, Milano, 1993.
- Banti Pereira Jenny Masanobo Kudo, *Ikebana Pratico*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1982.
- Banti Pereira Jenny, *Ikebana l'arte meravigliosa di disporre i fiori*, De Vecchi Editore, Milano, 1976.
- Barbieri Matteo, Bergaglia Massimo, *L'architettura del conflitto – una via non confortevole alla progettazione: il caso del Monastero Zen Fudenji*, Relatore: Prof.Giuliano Dall'O, Co-relatore: Rev.Fausto Taiten Guareschi, Tesi di Laurea Politecnico di Milano, Facoltà d'Architettura, anno accademico 1999-2000.
- Barbieri Matteo, Luogo e non luogo, “ZEN Notiziario”, a cura dell'Associazione Italiana Zen Soto - Shobozan Fudenji, Vol. 8, N° 4, Fidenza, Inverno 2001.
- Barthes Roland, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984.
- Basho Matsuo, *Poesie Haiku e scritti poetici*, a cura di Muramatsu Mariko, Edizioni la vita felice, Milano, 1996.
- Batchelor Martine Brown Kerry, *Ecologia buddhista*, traduzione, L. Dal Lago, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2000.
- Bateson Gregory, *Verso una ecologia della mente*, Edizioni Adelphi, Milano, 1969, pag. 324.
- Berque Auguste, *Le sauvage et l'artifice. Le Japonais devant la nature*, Gallimard, Paris 1986.
- Bertier François, *Il giardino Zen*, Electa, Venezia 2000.
- Bielefeldt Carl, *Treasury of the True Dharma Eye: Book XXIX, The Mountain and Rivers Sutra*, in M. Tobias and H. Drasdo, *The Mountain Spirit*, 1979, pag. 41-49. Pubblicato su: *Dharma Eye*, n° 9, October 2001, pag. 10-17.
- Bigliani Gabriele, *Pittura Zen*, Stampa alternativa Fiabesca, Viterbo, 1982.
- Blofeld John, *L'arte cinese del Tè*, Edizioni Mediterranee, Roma 1998.
- Bocelli Davide, Fudenji, Un Tempio, un centro, “ZEN Notiziario”, Vol. 8 N° 4, Fidenza, Inverno 2001.
- Calvino Italo, *Collezioni di sabbia*, Oscar Mondadori, Milano, 1994.
- Capra Fritjof, *Il Tao della Fisica*, Adelphi Edizioni, Milano, 1982.
- Chang Chin-yu, Japanese spatial conception-9, “The Japanese Architect”, gennaio 1985, n°333.

- Crippa Massimiliano, Nagasawa Hidetoshi. Il giardino come scultura, sul sito: www.nipponico.com, 16 maggio 2002.
- Crippa Massimiliano, Tutto il vuoto intorno a noi, sul sito: www.nipponico.com, 20 maggio 2002.
- Daishi Yoka, *Il canto dell'immediato satori*, Introduzione e commento del Maestro Taisen Deshimaru, traduzione di L.Corradini., L'Altra Biblioteca, SE srl, Milano, 1992.
- Dal Co Francesco, *Abitare nel Moderno*, Biblioteca di cultura moderna, Laterza, Roma, 1982.
- De Sanna, Jole, *La conoscenza rovesciata: testi sull'arte*, Nike, Milano, 2000.
- Delli Noci Laura, La ricerca della qualità, dall'arte della manutenzione della motocicletta, al progetto della città, "Serendicity", Numero 1, agosto 2001.
- Deshimaru Maitre Taisen, *Poèmes du Maître Zen Daichi*, Editions Cesare Rancilio, Paris 1982.
- Deshimaru Maitre Taisen, *Textes sacrés du Zen (Ch'an) – Hkyo zan mai Samadhi du Miroir du Trésor de Maitre Tozan (807-869) San do kai L'essence et les phénomènes s'interpénètrent de Maitre Sekito (700-790)*, Editions Seghers, Paris, 1975.
- Deshimaru Maitre Taisen, *Textes sacrés du Zen (Ch'an) – Shin jin mei Poèmes sur la foi en l'esprit de Maitre Sosan (?-606)*, Editions Seghers, Paris, 1976.
- Deshimaru Taisen Roshi, *La pratica della concentrazione*, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 1986.
- Deshimaru Taisen, *Breve storia dello Zen Soto*, dispensa Serie Bianca n°26, a cura dell'Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji.
- Deshimaru Taisen, Frammenti, tratti dai commenti di Taisen Deshimaru allo Shobogenzo Eihei Koroku, "Zen e (1999-2000)", a cura dell'Associazione Italiana Zen Soto – Shobozan Fudenji, ZEN Notiziario – vol. 6 n° 5, Salsomaggiore T.,1999.
- Di Felice Paola, *Sakuteiki annotazioni sulla composizione dei giardini*, a cura di Paola Di Felice, Prefazione di Fosco Maraini, Le Lettere, Firenze 2001.
- Dogen Zenji, *Moon in Dewdrop*, a cura di Kazuki Tanahshi, Elements Books, Shaftesbury, 1988.
- Dogen Zenji, *Shobogenzo Bussho*, traduzione inglese di N.Waddel e A.Masao, su The Eastern Buddhist 1975/1976.
- Dogen Zenji, *Shobogenzo Fukanzazengi*, traduzione di Taisen Deshimaru Roshi, versione italiana Rev. Fausto Taiten Guareschi.
- Dokai Fuyo, *Gyon Shoji* – traduzione di Taisen Deshimaru Roshi, versione italiana a cura del Rev.Fausto Taiten Guareschi.
- Dumolin Heinrich, *Die Geshichte des Zen Buddhismus, Storia del Buddismo Zen*, traduzione italiana di N.Porreca e M.Pavesi, dispensa a cura dell'Associazione Italiana Zen Soto, Shobozan Fudenji.
- Fabbrizzi Fabio, *Architettura verso natura – Natura verso architettura*, Alinea Editrice, Firenze 2003.
- Fabbrizzi Fabio, *La natura nel Moderno*, Alinea Editrice, Firenze 2003.
- Fahr-Becker Gabriele, *Ryokan. L'arte dell'ospitalità nel Giappone tradizionale*, Konemann, edizione italiana Buyschaert& Malerba, Milano 2001.
- Fazion G. Sono, *Viaggio nel Buddismo Zen*, Cittadella Editrice, Assisi, 1990.
- Film: *Morte di un Maestro del Te'* di Key Kumay, 1989, tratto dal romanzo *Il testamento di Honkakubo* di Y.Inoue.
- Friedmann Martin, *Noguchi's imaginary Landscapes*, Walker Art Center, Minneapolis, 1978.
- Fucello F., *Spazio e architettura in Giappone*, Ed. Cadmo, Firenze 1996.

- Galimberti Umberto, *Il corpo*, Saggi Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2002.
- Gannon J. Martin, *Global-Mente. Metafore culturali per capire 17 paesi*, Baldini & Castoldi, 1997.
- Garma C.C. Chang, *La dottrina buddhista della Totalità. La filosofia del buddhismo Hwa Yen*, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma 1974.
- Gazzola A., Recupero urbano e recupero sociale. La réhabilitation in Francia, “Recuperare”, n°32, 1989.
- Gehry Frank O., *Architettura+sviluppo*, Frank O. Gehry and Associates, a cura di M. Friedman, commenti di F.O.Gehry, Rizzoli Editore, Milano, 1999.
- Giommetti Myoren Rosella, *L’abito fa il Monaco. “Scusi, i taxi sono tutti occupati?”*, appunti sparsi da insegnamenti di F. Taiten Guareschi, a cura di R. Myoren Giommetti, Salsomaggiore Terme, 2003.
- Gnoli Antonio, Il mondo dove l’estetica è alla base dell’etica, “ Repubblica”, 9 dicembre 2001. insegnamento universale.
- Gropius Walter, *Katsura: Tradition and creation in Japanese Architecture*, New Haven, Yale University press, 1960.
- Gropius Walter, prefazione a Engel Heinrich, *The japanese House-a tradition for contemporary Architecture*, Tuttle, Rutland & Tokyo, 1973.
- Guareschi Fausto Taiten, *Della pratica e del cuore della Via, Kusen*, n°49/50, a cura di K. Choko Salvaderi, Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji, novembre/dicembre 1994.
- Guareschi Fausto Taiten, Fudenji. I Buddha di Bamyán, “ ZEN Notiziario”, Vol. 9 N° 1, Fidenza, Primavera 2002.
- Guareschi Fausto Taiten, Kusen, Insegnamenti durante lo Zazen, Commenti allo Shodoka, “ ZEN Notiziario” , Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji, Salsomaggiore T., 1988, n° 13.
- Guénon R., *La metafisica orientale*, Ed. All’insegna del Veltro, Parma 1986.
- Hanh Thich Nhat, *Essere pace*, Edizioni Astrolabio- Ubaldini Editore, Roma, 1989.
- Herrigel Gusty L., *La via dei fiori, Introduzione all’arte giapponese dell’Ikebana*, traduzione dal tedesco di G. Bemporad, L’Altra Biblioteca.
- Hillman James, *La forza del carattere*, Biblioteca Adelphi, Milano, 1999.
- Hisamatsu Shin’chi Hoseki, *Arte e opera d’arte nel Buddhismo Zen*, Nota introduttiva di C. Saviani, 2001.
- Holborn Mark, *The Ocean in the Sand*, Gordon Fraser, London, 1978.
- Humphreys Christmas, *Dizionario Buddhista*, Casa editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 1981.
- Hunter Sam, Introduzione ad *Isamu Noguchi: Seventy-Fifth Birthday Exhibition*, New York: André Emmerich Gallery and Pace Gallery, 1980.
- *I King – Il libro dei mutamenti*, traduzione dalla versione tedesca di Richard Wilhelm a cura di B. Veneziani e G. Ferrara, prefazione all’edizione inglese e all’edizione italiana di C. G. Jung, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1950.
- Isamu Noguchi, *Scultural Design*, Vitra Design Museum, 1999.
- Isozaki Arata, Ma. Japanese Time Space, “ The Japan Architect” , febbraio 1979, n°262.
- Isozaki Arata, *Opere e progetti*, Electa, Milano 1997.
- Isozaki Arata, *Saper credere in Architettura*, a cura di Leone Spita, Clean Edizioni, Napoli, 2003.
- Issa, *Haiku scelti*, a cura di L. Soletta, Edizioni La vita felice, Milano, 2001.
- Ito Toyo, *Le opere i progetti gli scritti*, a cura di Andrea Maffei, Electa Edizioni, Milano, 2001.

- Japonisme et Architecture: Les Théories allemandes, sul sito: perso.wandoo.fr/ laurent.buchard /Japonism/ THEORIE. Htm
- Jim H.J., *Dogen Zenji Mystical Realist*, University of Arizona press, 1975-1987, pag. 7-9. Traduzione da: *Sei tesi fondamentali per lo studio di Dogen Zenji*, dispensa di studio ad uso interno, Fudenji-Istituto Zen Soto.
- Keizan, *Lo Zen nell'Arte dell'Illuminazione. La trasmissione della Luce*, a cura di Thomas Cleary, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma 1994.
- Kennedy Alan, *Manteau de nuages Kesa japonais XVIII-XIX siècles*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991.
- Kidder Jr. J. Edward, *Giappone. Arte, storia, civiltà*, a cura di Martina Fuga, Mondadori Electa spa, Milano 2002.
- Klee Paul, *Poesie*, a cura di G. Manacorda, Abscondita, Milano, 2000.
- Klee Paul, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, Feltrinelli Editore, Milano, 1959.
- Koren Leonard, *Wabi-Sabi, per artisti, designer, poeti e filosofi*, Ponte alle Grazie, Milano 2002.
- Kuh Katherine, *The artist's Voice*, New York, 1962.
- La villa Imperiale di Katsura: archetipo del moderno, “ Area”, n° 49, marzo/aprile, 2000.
- Lu Pi Yen, *La raccolta della Roccia blu. Cento casi dello Zen, modello di tutti i Koan*, traduzione e commento a cura di Thomas e Cleary J.C., Prefazione di Taizan Maezumi Roshi, vol.I, Ubaldini Editore, Roma 1978.
- Maki Fumihiko, *Saper credere in architettura, trentadue domande a Fumihiko Maki*, a cura di Leone Spita, Clean Edizioni, Napoli, 2003.
- Malevic Kazimir S., *Scritti*, Feltrinelli Editore, Milano, 1977.
- Mantegna Francesco, *Guida all'architettura del Novecento. Giappone*, Electa, Milano 1995.
- Maraini Fosco, *Ore giapponesi*, Casa Editrice Corbaccio, Milano, 2000.
- Martorella Cristiano, *Ludwig Wittgenstein e la filosofia giapponese*, in *Gioco linguistico e satori. Relazione del Corso di Filosofia del Linguaggio*. Università di Genova, A.A. 1998-1999.
- Martorella Cristiano, Mu, il nulla indicibile, sul sito: www.nipponico.com., 16 maggio 2002.
- Masunaga Reiho, *Breviario di Soto Zen*, Edizioni Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1971.
- Miller Dorothy C., *Fourteen Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1946.
- Mizuno Kogen, *I concetti fondamentali del buddhismo*, Cittadella Editrice, Assisi 1990.
- Muhen Inoue, The ZEN life, “Arti d'Oriente” , Mensile di discipline di combattimento e cultura orientale, n° 4, settembre 1998, pag.46.
- *Muso fukuden e*, Notiziario dell'Associazione per lo studio e la diffusione del Kesa Nyohoe, Parigi, Annuario 1990, traduzione a cura dell'Associazione Italiana Zen Soto Shobozan Fudenji.
- Nagarjuna, *Le stanze del cammino di mezzo (Madhyamika karika)*, Boringhieri Editore, Torino, 1961.
- Narasaki Roshi Tsugen, Sodo no Gyoji, Praticare la Via del Buddha – vestire, mangiare, abitare in accordo con il Dharma, traduzione inglese Tomoe Katagiri, traduzione italiana a cura del Monastero Soto Zen Shobozan Fudenji.
- Nearmann Mark J., *The vision of a creative artist*, Monumenta Nipponica, 1995, n° 50, pag. 284.
- Negri Antonello, *La cultura del 900*, Arti visive, Edizioni Gulliver, Milano 1979.
- Nietzsche Friedrich, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, terza edizione, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano, marzo 1976.

- Nitschke Gunter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, traduzione inglese: Karen Williams, Taschen, Koln 1999.
- Noguchi Isamu, *A Sculptor's world*, Harper and Row, New York, 1968.
- Noguchi Isamu, Noguchi on Brancusi, “ Craft Horizons”, 35, n°4.2, agosto, 1976.
- Noguchi Isamu, *Tribute to Martha Graham*, Archive of Isamu Noguchi fondation, Inc.
- Norberg-Schulz Christian, *Genius Loci*, Paesaggio Ambiente Architettura, Electa, 1996.
- Okakura Kakuzo, *Il libro del Tè*, Sugar co, Milano 1983.
- Ostrowetsky S., Bordreuil J. S., *Le Nèò-Style regional*, Dunod, Paris, 1980.
- Ottaviani Gioia, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1994.
- Ottaviani Gioia, Pedagogia e processi di coscienza nel teatro No, “ Dharma”, trimestrale di Buddhismo per la pratica e per il dialogo, n°4, anno 2001.
- Parancola Stefano, *Atlante di Feng-Shui*, Macro Edizioni, Diegaro di Cesena (FC), 2001.
- Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, Marsilio Editore, Venezia 1992.
- Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, Esedra Editrice, Padova 2001.
- Pavarini Stefano, *Kengo Kuma. Geometries of Nature*, l'Arca Edizioni, Milano 1999.
- Persico Edoardo, *Oltre l'architettura*, a cura di R. Mariani, Feltrinelli, Milano, 1977.
- Pirsig Robert, *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Edizioni Adelphi, Milano, 1981.
- Plinio il Vecchio. *Storia Naturale*. Einaudi, Torino, pag. 8, vol . 3, tomo II.
- Prestinzenza Pugliesi Luigi, *Silenziöse Avanguardie. Una storia dell'Architettura 1976-2002*, Testo & Immagine, Collana Controsegni, Torino, 2001.
- Raymond Antonin, *An Autobiography*, Tuttle, Rutland & Tokyo, 1973.
- Rella Franco, Prolusione per l'inaugurazione dell'anno accademico 2000-2001, sul sito: IUAV.it, Tolentini, 3 marzo 2001.
- Rico Nosè Michiko, Freeman Michael, *Nuovi giardini giapponesi*, Logos, Modena, 2002.
- Rovesti Vera Myosen, Una porta al di là dell'aldilà. Un incontro futuribile: fenomenologia del ma, in “ ZEN Notiziario”, Vol. 8, N° 4, Fidenza, Inverno 2001.
- Ryokan Daigu, *Poesie di Ryokan, monaco dello Zen*, a cura di Luigi Soletta, La vita felice, Milano 1994.
- Ryokan, *Contes Zen Ryokan Le moine au coeur d'enfant*, Le Courier du Livre, Paris, 2001.
- Saggio Antonino, Giappone e California. Sponde vicine. sul sito: Coffee Break, Interpretazioni critiche in rete, <http://www.architettura.it/coffeebreak>, Firenze 2000.
- Saggio Antonino, Paesaggio e linguaggio. Grado zero dell'architettura, sul sito: Coffee Break, Interpretazioni critiche in rete, <http://www.architettura.it/coffeebreak>, Firenze 2000.
- Sator Gunter, *Feng-Shui l'arte di abitare in armonia con le forze della natura*, Red Edizioni, Como, 1999.
- Scarry Elaine, *Sulla bellezza e sull'essere giusti*, traduzione di Salvatore Romano, Il Saggiatore, Milano 2001.
- Sen XV Soshitsu, *Chado, Lo Zen nell'arte del Tè*, Promolibri, Torino 1986.
- Soutel-Gouiffes S. J., *La Via delle quattro virtù*, Bompiani, 2001.
- Spate Virginia, *Claude Monet*, traduzione di S. Padoa e A. Ronchi, Gruppo editoriale Fabbri, Milano, 1993.
- Stewart Christine, *Bonsai*, Istituto geografico De Agosini, Novara, 1982.
- Stryck Lucien, *Poesie Zen*, Newton Compton Editori, Roma, 1983.
- Suzuki D.T., *Buddhismo Shin*, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma, 1972.

- Suzuki D.T., *Manuale di Buddhismo Zen*, traduzione di F. Pregadio, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 1976.
- Tafuri Manfredo, lezione finale del corso monografico su Bramante, tenuto presso Palazzo Badoer, a Venezia, il 12 giugno 1985.
- Tange Kenzo, *Kenzo Tange*, Zanichelli Editore, Bologna, 1979.
- Tanizaki Junichiro, *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano, 2000.
- Taut Bruno, *Costruire, la nuova edilizia abitativa*, Zanichelli Editore, Bologna, 1983.
- Teiji Itho, *The gardens of Japan*, Kodansha International, Tokyo-New York-London, 1998.
- Teunsang Ven. Lama, *I Tre Corpi del Buddha*, traduzione a cura di V. Reisen Rovesti, M. Senrin Haegel, N. Porreca, S. Taiho Marzagalli, dispensa del seminario di giugno 1995, nell'ambito del Programma di Studi sul Buddhismo organizzati dal Centro di studi e meditazione buddhista di Shobozan Fudenji, Salsomaggiore, 1995.
- Thornhill Arthur H. III, *Six Circles, One dewdrop, the religio-aesthetic world of Komparu Zenchiku*, Princeton University press, 1993, pag. 24- 52.
- Tollini Aldo, *Pratica e Illuminazione nello Shobogenzo*, Testi scelti Eihei Dogen Zenji, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 2001.
- Uchiyama Roshi, *Istruzioni a un cuoco Zen – ovvero come ottenere l'illuminazione in cucina*, Tenzo Kyokun, di Dogen Zenji, traduzione di T. Wright, Casa editrice Astrolabio - Ubaldini Editore, Roma, 1986.
- Velez Simon, *Grow yourr own house*, Vitra Design Museum/ ZERI / C.I.R.E.C.A.
- Villari Alessandro, *L'Architettura del Paesaggio in Giappone*, Gangemi Editore, Roma, 2002.
- Vitta Maurizio, *Kiyonori Kikutake*, l'Arca Edizioni, Milano 1997.
- Waskonig Dagmar Doko, *La Via Buddhista dell'Interezza dell'Essere. La ricezione del Sutra Avatamsaka e della filosofia Hwa Yen fino a Dogen nello Zen Soto*, traduzione: S.Marzagalli, dispensa I Seminario, anno 1991-92, nell'ambito del Programma di Studi sul Buddhismo organizzato dal Centro di Studi e Meditazione Buddhista Shobozan Fudenji, Salsomaggiore 1992.
- Wijdeveld Paul, *Ludwig Wittgenstein architetto*, Documenti di Architettura, Electa Edizioni, Milano, 2000.
- Wittgenstein Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi Editore, Torino, 1995.
- Wittgenstein Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, Einaudi Editore, Torino, 1989.
- Wittgenstein Ludwig, *Zettel*, Einaudi Editore, Torino, 1986.
- Wittgenstein, Ludwig, *Della certezza*, Einaudi Editore, Torino, 1978.
- Wittgenstein, Ludwig, *Metodo della filosofia: la rappresentazione perspicua dei fatti grammaticali*, Donzelli, Roma, 1996.
- Yamada F. Chisaburoh, *Dialogue in Art: Japan and the West*, Tokyo, 1976.
- Yanagi Soetsu, *The Unknow Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*, Kodansha International, Tokyo-New York-London, 1972.
- Yannick David, *Feng-Shui la casa in armonia col cosmo*, Edizioni Amrita, Torino, 1993.
- Yasunari Kawabata, *Racconti in palmo di mano*, Marsilio Editore, Venezia, 2002.
- Yasuo Yuasa, *Toward an eastern mind-body theory*, State University of New York Press, Albany.
- Zeami, *Il segreto del Teatro Nô*, Edizioni Adelphi, Milano, 1966.
- Zevi Bruno, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945.