

Daisetz T. Suzuki

Lo Zen e la cultura giapponese



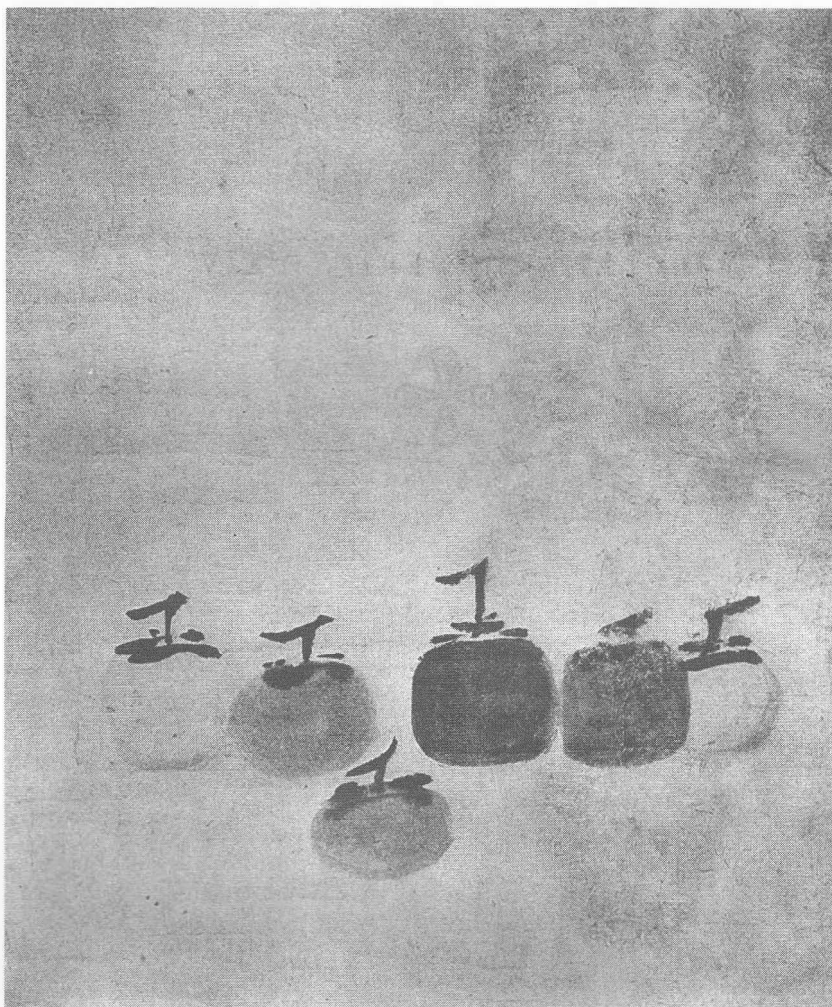
Adelphi

«Che cos'è lo Zen?» ... «Non capisco» rispose un maestro. «Che cos'è lo Zen?». «Il ventaglio di seta basta a farmi aria» rispose un altro maestro. «Che cos'è lo Zen?». «Lo Zen» rispose un terzo maestro». Memore di questo ineffabile scambio (*mondō*), Daisetz T. Suzuki, massima autorità giapponese nel campo del buddhismo zen, dà avvio nel 1936 a una serie di conferenze in Inghilterra e in America, cimentandosi nella non facile impresa di illustrare al mondo occidentale la più indecifrabile e sfuggente delle dottrine orientali. E due anni più tardi, dopo aver profondamente rielaborato e perfezionato i testi approntati allo scopo, consegna con questo libro le chiavi di accesso a una mirabile tradizione religiosa, senza la quale sarebbe inconcepibile gran parte della filosofia, dell'arte e della letteratura nipponiche. Fu infatti grazie alla pratica zen del *satori* – il risveglio o illuminazione – che ogni aspetto della vita giapponese assunse le forme misteriose di un'incessante ricerca del senso ultimo nascosto nell'esistente, di un'arte al servizio del potenziamento spirituale: la filosofia samuraica della spada, la cerimonia del tè, la pittura *sumiye*, il teatro Nō e lo *haiku* sono solo alcune delle vie attraverso cui lo Zen ci invita a una partecipazione etica ed estetica al mondo, percepito nella sua vacuità e impermanenza. Con uno stile in cui convergono lo spirito del monaco, del poeta e del divulgatore, Suzuki ridefinisce l'identità e l'evoluzione storica dello Zen – origini e influenze, scuole e maestri, principi e strumenti –, svelandoci quel vuoto originario in cui i grandi maestri seppero cogliere un barlume di eternità.

Si può dire che solo attraverso l'opera di Daisetz T. Suzuki (1870-1966) l'Occidente ha avuto accesso allo Zen. *Lo Zen e la cultura giapponese* è apparso per la prima volta in Giappone nel 1938; la prima edizione americana è del 1959.

«La dottrina dell'intuizione immediata è tipica dello Zen. Se i greci ci hanno insegnato a ragionare e i cristiani a credere, lo Zen ci insegna ad andare oltre la logica e a non indugiare neppure quando ci troviamo di fronte "a ciò che non si vede". La prospettiva dello Zen è infatti quella di un punto di vista assoluto, nel quale non c'è spazio per il dualismo, qualunque forma assuma. La logica nasce dalla separazione fra soggetto e oggetto, la fede distingue ciò che viene visto da ciò che non viene visto. Il modo di pensare degli occidentali non potrà mai eliminare questo eterno dilemma: questo o quello, ragione o fede, uomo o Dio e così via. Nello Zen tutto ciò viene cancellato perché confonde la nostra intuizione della natura, della vita e della realtà. Lo Zen ci conduce nel regno del Vuoto o della Vacuità dove non domina alcun tipo di concettualismo, dove gli alberi crescono senza radici e una brezza salutare spazza via ogni impurità».

In copertina: *Ensō*, il simbolo dell'illuminazione nella pittura zen.



Attribuito a Mu-ch'i (Mokkei), *Cachi*. Fine del XIII secolo

Daisetz T. Suzuki

Lo Zen e la cultura giapponese

TRADUZIONE DI GINO SCATASTA



Adelphi Edizioni

TITOLO ORIGINALE:

Zen and Japanese Culture

© 1959 BOLLINGEN FOUNDATION INC., NEW YORK, N.Y.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

© 2014 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-2916-8

Anno

2017 2016 2015 2014

Edizione

1 2 3 4 5 6 7

Indice

<i>Prefazione</i>	11
<i>Elenco delle illustrazioni</i>	13
<i>Cronologia</i>	23
I. Che cos'è lo Zen?	25
II. Osservazioni generali sulla cultura artistica giapponese	37
III. Lo Zen e lo studio del confucianesimo	51
IV. Lo Zen e il samurai	65
V. Lo Zen e l'arte della spada, I	85
VI. Lo Zen e l'arte della spada, II	123
VII. Zen e <i>haiku</i>	183
VIII. Lo Zen e l'arte del tè, I	223
IX. Lo Zen e l'arte del tè, II	239
X. Rikyū e altri maestri del tè	257
XI. Amore per la natura	267
APPENDICI	
I. Due <i>mondō</i> tratti dallo <i>Hekigan-shū</i>	319
II. Il <i>sūtra Vimalakīrti</i>	329
III. <i>Yamamba</i> , un dramma Nō	337
IV. La gatta e l'uomo di spada	345
V. Chuang-tzū	353
<i>Bibliografia</i>	357
<i>Indice analitico</i>	365

Prefazione

Questo libro è stato pubblicato per la prima volta in Giappone nel 1938 dalla Eastern Buddhist Society della Otani Buddhist University di Kyōto con il titolo *Il buddhismo zen e la sua influenza sulla cultura giapponese*.

Da allora ho avuto modo di approfondire la mia conoscenza degli argomenti trattati e, com'è naturale, ho provato il desiderio di riscrivere il libro daccapo. Operazione questa che mi costerebbe un enorme sforzo, quanto a tempo e fatica, per me insostenibile nelle circostanze attuali. Mi sono limitato, quindi, a modificare il materiale originario quel tanto che mi è parso indispensabile, aggiungendo inoltre alcuni saggi su argomenti che hanno stimolato nel frattempo il mio interesse, come l'arte della spada (*kendō*), l'arte del tè (*cha-no-yu*) e lo *haiku*. Per questa ragione, in certi casi, non è stato possibile evitare alcune ripetizioni. La presente opera non vuole essere un manuale per studenti o un'esposizione erudita, si chiede perciò al lettore di essere indulgente, nella speranza che non trovi i difetti del testo eccessivi o di ostacolo all'intelligibilità della riflessione.

Gran parte del contenuto di questo libro proviene da conferenze tenute in diverse occasioni nel corso del 1936 in Inghilterra e in America. Una sezione del capitolo sull'amore per la natura è stato presentato nel 1935 in Giappone a un pubblico di occidentali e successivamente pubblicato a Kyōto in «The Eastern Buddhist», VII, 1, 1936.

La pronuncia giapponese degli ideogrammi differisce da quella cinese e spesso suscita fastidiose confusioni; ho cercato quindi di fornire nell'indice i caratteri cinesi originali. Non essendo la filologia il mio interesse principale, è probabile che sia stato poco coe-

rente, rispetto agli attuali criteri accademici, nel traslitterare parole e nomi giapponesi. In genere mi sono avvalso di forme apprese da giovane (come Kwannon e Yedo), anche se in alcuni casi mi è parso preferibile utilizzare ortografie più recenti. Chiedo ancora ai miei lettori, soprattutto agli accademici, di mostrarsi comprensivi verso questo aspetto del libro.

Oltre ad aggiungere un indice e una bibliografia, che possono essere di aiuto agli studiosi, ho colto questa occasione per arricchire l'apparato iconografico. Vorrei ringraziare coloro che hanno reso disponibili le fotografie e i dati relativi alle illustrazioni, delle quali ho fornito tutte le informazioni che sono riuscito a procurare (i rimandi si trovano nel corpo del testo), anche se in alcuni casi i dati completi si sono dimostrati inaccessibili.

Per i nomi giapponesi si è seguita in tutto il testo l'usanza di far precedere il cognome al nome, a eccezione del caso dell'autore.

È con profonda gratitudine che riconosco il debito da me contratto con la redazione editoriale della serie Bollingen, in particolare con William McGuire e sua moglie, che hanno fatto tutto il possibile per migliorare il mio inglese e per darmi preziosi consigli sulle tecniche da usare nella revisione di un testo.

New York, 1958

D.T. Suzuki

Elenco delle illustrazioni

Se non altrimenti indicato, le opere sono in inchiostro su carta.

Frontespizio. Attribuito a Mu-ch'i (Mokkei), *Cachi*

Fine del XIII secolo. 35 × 33,6 cm. Collezione Ryōkōin, Tempio Daikokuji, Kyōto.

1. Liang K'ai (Ryōkai), *Hui-nêng (Enō) che taglia il bambù*

Inizio del XIII secolo. 74 × 32 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

2. Josetsu, *Cercando di catturare un pesce gatto con una zucca (particolare)*

1386. 173 × 89,7 cm. Collezione Taizōin, Tempio Kyōsokuin, Kyōto.

3. Mu-ch'i (Mokkei), *Batticoda su una foglia di loto appassita*

Fine del XIII secolo. 79,4 × 30,9 cm.

4. Attribuito a Li Lung-mien (Ri Ryūmin) (circa 1040-1106), *Yuima (Vimalakīrti), filosofo buddhista*

XI secolo. Dipinto su seta. Museo nazionale di Tōkyō.

5. Attribuito a Ma Yūan (Bayen), *Pescatore solitario*

Fine del XII secolo. Lieve strato di colore su seta. 27 × 50 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

6. Yen Hui (Ganki), *Dittico: Han-shan (Kanzan) e Shih-tê (Jittoku)*

Fine del XII secolo.

7. Stanza del tè del Myōki-an (interno), Kyōto

14 *Elenco delle illustrazioni*

8. Lastre di pietra in un angolo del giardino del palazzo Katsura, Kyōto.
9. Ingresso dello Shōkin-tei, una delle case da tè del palazzo Katsura, Kyōto.
10. Chishō Daishi, *Fudō Myōō (Acala-vidyā-rāja)*, comunemente noto come il « *Fudō giallo* »
838. Dipinto su seta. 163 × 95 cm. Myōōin, provincia di Shiga.
11. Fugen (Samantabhadra), *Bosatsu*
XII secolo. Dipinto su seta. 158 × 74 cm. Museo nazionale di Tōkyō.
12. Liang K'ai (Ryōkai), *Śākya (Shaka)* lascia il suo romitaggio montano.
Inizio del XIII secolo. Lieve strato di colore su seta. 119 × 52 cm. Collezione privata.
13. Genshin Sōdzu, *Amida con due Bodhisattva*
Fine del XII secolo. Dipinto su seta, decorato con lamine d'oro. Altezza circa 93 cm. Tempio Konkaikōmyōji, Kyōto.
14. Mu-ch'i (Mokkei), *Tigre*
Fine del XIII secolo. Inchiostro su seta. 148,4 × 93,9 cm. Tempio Dai-tokuji, Kyōto.
15. Mu-ch'i (Mokkei), *Drago*
Fine del XIII secolo. Inchiostro su seta. 148,4 × 93,9 cm. Tempio Dai-tokuji, Kyōto.
16. Liang K'ai (Ryōkai), *Ubriaco*
Inizio del XIII secolo. Inchiostro su seta. 21 × 18,8 cm. Collezione privata.
17. Liang K'ai (Ryōkai), *Paesaggio innevato*
Inizio del XIII secolo. Colore su seta. 111 × 50 cm. Museo nazionale di Tōkyō.
18. Yin-t'o-lo (Indara, Indra), *Han-shan (Kanzan)*
Metà del XIV secolo. 68 × 53 cm. Collezione privata. Tōkyō.
19. Yin-t'o-lo (Indara, Indra), *Shih-tê (Jittoku)*
Metà del XIV secolo. 68 × 53 cm. Collezione privata, Tōkyō.

20. Shuai-wêng (Sotsu-ō), *Hui-nêng (Enō) ascolta il Sutra del Diamante*

XIII-XIV secolo. 92 × 36 cm. Collezione privata, Tōkyō.

Iscrizione di Enkei Kōmon (Yen-ch'i Kuang-wên, 1189-1263):

Con il pesante fardello sulle spalle,
non commette errore volgendo i suoi passi verso casa:
se conosce la mente che lo muove, priva di dimora,
sa in quale casa depositare le fascine.

21. Esempio di calligrafia di Hsü-t'ang Chih-yü (Kidō Chigu, 1185-1269)

Inizio del XIII secolo.

Lettera di Hsü-t'ang Chih-yü all'amico Wu-wêng (Goō), il maestro zen che per primo gli aveva inviato un messaggio di solidarietà quando il tempio di Hsü-t'ang era stato saccheggiato da una banda di predoni. Hsü-t'ang esprime la sua profonda gratitudine per le parole di conforto dell'amico e afferma che non potrà mai dimenticare la sua cortesia. L'anno precedente gli era giunta la notizia della malattia di Wu-wêng; in seguito aveva appreso che l'amico si era rimesso in salute, e aveva provato un senso di sollievo. Ora si rallegra con lui, dicendo: « quando un uomo è colmo di virtù e di meriti, le cose finiranno sempre per andare in maniera armoniosa e tranquilla, in un modo o nell'altro ». E prosegue: « Mi giunge ora la notizia che Ming, uno dei principali monaci del mio monastero, si sta per recare da te e mi affretto a scrivere questa lettera in cui chiedo tue notizie e rinnovo la mia amicizia, pregando che ogni cosa continui ad andarti per il meglio. Con osservanza... ».

22. Esempio di calligrafia di Ning I-shan (Nei Issan, 1248-1317),
Poesia in una notte di neve

1315. 90,3 × 30,3 cm. Collezione Kenninji, Kyōto.

Un'abbondante nevicata una volta ha sepolto Eka (Hui-k'o) sino ai fianchi, mentre seguiva Daruma (Ta-mo) allo Shōshitsu (Shao-shih);

un'altra volta la neve ha imprigionato una compagnia di monaci a Gō-zanten (Ao-shan-tien) e fu allora che gli occhi di Seppō (Hsüeh-fêng) si aprirono alla verità dello Zen.

Questa sera, mentre ascolto la neve che batte rumorosa e pesante contro le mie finestre,
sono spinto a pensare a cose trascorse da tempo e risveglio ancora una volta i sogni dell'Ignoranza.

23. Esempio di calligrafia di Daitō Kokushi, « *Kanzan* », *titolo che lui diede a un suo discepolo*

Inizio del XIV secolo. 66,7 × 61,8 cm. Collezione Myōshinji, Kyōto.

La strada è completamente bloccata e impraticabile

là dove le fredde nubi avvolgono come una cintura le montagne circostanti.

Una sola parola di Ummon è piena dei segreti più profondi dello Zen ma se la si esamina attentamente è ancora a mille miglia dalla meta!

Gāthā sul nome «Kanzan» [montagna di confine], data al bibliotecario Gen [come testimonianza della sua comprensione del «Kwan!» di Ummon].

1239, Shūhō Myōhō [Daitō Kokushi].

24a. Esempio di calligrafia di Jiun Onkō, «*Kan-gin*» (*canticchiare rilassato*)

XVIII secolo.

24b. Esempio di calligrafia di Yüeh-chiang Chêng-yin (Gekkō Shōin)

Metà del XII secolo.

Si tratta di una poesia, probabilmente relativa alla sua vita monastica, che riassume: «Godo della lontananza dai problemi mondani; divido la mia vita con le creature e gli elementi della natura e anche con i miei confratelli, nonostante questi ultimi non si possano definire i migliori al mondo, così come io non possa considerarmi pari a un antico maestro quale Huang-po. Ma chi può dire che non ci sia qualcuno in grado di scoprire un genio in mezzo a noi?».

25a. Esempio di calligrafia di Ikkyū (1396-1481)

Fine del XV secolo.

La pioggia della notte scorsa ha sparso i fiori per terra e scie odorose inondano ora tutto il villaggio.

25b. Esempio di calligrafia di Hakuin

Metà del XVIII secolo. 31,1 × 81,5 cm. Collezione privata.

Combinazione verticale di due caratteri sanscriti nello stile *siddham* (*shittan*): *hām* e *maṃ*, che simboleggiano Acala-vidyā-rāja, «Colui che non si muove».

26. Esempio di calligrafia di Kokwan Shiren (1278-1346)

Fine del XIII secolo.

Un passo da un *sūtra*:

Colui che tutto il mondo onora stava per entrare nel *nirvāṇa* quando, accarezzandosi il corpo dorato, disse: «Ora voi tutti mi vedete, ma se diceste: “Sta passando in uno stato di non-esistenza”, non sareste miei discepoli. E non sono miei discepoli neppure coloro che dicono: “Non sta passando in uno stato di non-esistenza”».

27. Kao Jan-hui (Kō Zenki), *Alba fra le montagne*

XIV secolo. Dipinto su seta. 50,8 × 52,6 cm. Tempio Konji-in, Kyōto.

28. Artista ignoto, *Musō Kokushi*

Fine del XIII secolo. Dipinto su seta. 120 × 54 cm. Tempio Obai-in, Kamakura.

29. Ma Kuei (Baki), *Yao-shan (Yakusan), il maestro zen, interroga il dotto Li Ao (Rikō)*

XII secolo. Dipinto su seta. 113 × 47 cm. Tempio Nanzenji, Kyōto.

30. Bunsei, *I tre saggi sorridenti di Hu-ch'i (Kokei)*

Metà del XV secolo.

31. Shūbun, *Paesaggio*

Inizio del XV secolo. 134 × 33 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

Iscrizione di Son-an Reigen (Ts'un-an Ling-yen, 1403-1488):

Ovunque ci siano un ruscello e dei monti ameni, là è la mia capanna; ma più di tutti mi piacciono i luoghi dove i bambù si infittiscono.

Tengo il cancello chiuso. Gli amici in visita mi fanno piacere ma ho ancora dei libri da leggere per la mia lezione quotidiana.

32. Sesshū, *Paesaggio autunnale*

Fine del XV secolo. 46,9 × 29,2 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

33. Sesshū, *Paesaggio invernale*

Fine del XV secolo. 46,9 × 29,2 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

34. Miyaguchi Ikkwansai all'opera su una spada

1957.

35. Artista ignoto, *Il maestro zen Takuan*

Fine del XVI secolo.

36a. Shi K'o (Sekkaku), *Maestro zen in meditazione*

X secolo. 35 × 64 cm. Collezione Shōhōji, Kyōto.

36b. Esempio di calligrafia di Bukkō Kokushi (1226-1286)

Fine del XIII secolo.

Il testo è una sorta di dichiarazione ufficiale che l'autore (chiamato anche Mugaku Sogen [Wu-hsüeh Tsü-yüan]) stilò per conto di Ichi-ō del Chōrakuji, i cui risultati conseguiti nella via dello Zen, come viene qui attestato, sono del tutto conformi a quelli previsti dall'autore. Ichi-ō studiò lo Zen in Cina presso Busshun Shihan, che era stato insegnante an-

che di Bukkō Kokushi. I due, tuttavia, si conobbero solo quando Sogen si recò a Kamakura su invito di Hōjō Tokimune, che al tempo era praticamente il signore dell'isola. Firmato: « Kofuku, 1279. Mugaku Sogen ».

37a. Shi K'o (Sekkaku), *Maestro zen con tigre*

X secolo. 35 × 64 cm. Collezione Shōhōji, Kyōto.

37b. Esempio di calligrafia di Takuan

Fine del XVI secolo. Tempio Tōkaiji, Tōkyō.

ASPRA SEVERITÀ	il viso irato con un'ampia, distesa aria di dolcezza il cuore compassionevole con il gelido rigore di uno spirito inflessibile
----------------	--

1644, Takuan

38. Artista ignoto. *Miyamoto Musashi (Niten), presunto autoritratto*

Inizio del XVII secolo. Tempio Toryūji, Fukuoka (fotografato sotto la direzione di Taniguchi Tetsuo, Università di Kyūshū).

Nell'iscrizione si legge che la scuola Nitōryu delle « due spade » ha avuto origine da Miyamoto Musashi. L'autore dell'iscrizione esalta gli splendidi risultati ottenuti da Musashi nell'arte della spada e descrive la rapidità e la scioltezza, l'abilità e l'efficacia con cui il maestro maneggia le spade, così da non concedere alcuna possibilità di difendersi all'avversario quando decide di attaccare.

39. Particolare della figura 38

40. Ritratto di Hakuin eseguito da uno dei suoi discepoli, con un'iscrizione di Hakuin

Inizio del XVIII secolo.

« Elogio di sé » di Hakuin:

Nell'adunanza di mille Buddha, colui che è sgradito a mille Buddha;
nella compagnia di una moltitudine di demoni, colui che è odiato da
tutti gli spiriti demoniaci;
colui che annienterebbe tutti i falsi devoti della « silente illuminazione » dei giorni nostri;
colui che sterminerebbe tutti i monaci ciechi, fautori della dottrina
dell'« annientamento »:

Brutto, trasandato, mezzo cieco, pelato, ecco com'è!

[Come è qui rappresentato], la sua bruttezza è più che mai evidente!

Hakuin fu uno dei più grandi maestri zen, oltre che il più ispirato pedagogo dei tempi moderni. È probabilmente per merito suo che lo Zen è ancora vivo oggi in Giappone.

41. Miyamoto Musashi (Niten), *Bodhidharma (Daruma)*

Inizio del XVII secolo.

42. Hakuin, *Bodhidharma (Daruma)*

Inizio del XVIII secolo.

Giungere alla buddhità
scrutando la natura.

43. Sengai, *Monaco itinerante con un « kyōku » (poesia pazza)*

Fine del XVIII secolo. Collezione privata, Tōkyō.

Il cammino del pellegrino è ostacolato
da un posto di frontiera dopo l'altro:
cinquantatré in tutto,
come il numero dei peti
emessi dal cavallo.

44. Miyamoto Musashi (Niten), *Averla su un ramo secco*

Inizio del XVII secolo. 125,6 × 54,3 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

45. Ma Yüan (Bayen), *Tung-shan (Tōzan) attraversa il ruscello*

XII secolo. Dipinto su seta. 80 × 33 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

Le illustrazioni 45, 46 e 47 sono tre esempi di *satori*: Tung-shan (Tōzan) lo raggiunse attraversando un ruscello, Ling-yün (Rei-un) guardando dei fiori appena sbocciati e Hsiang-yen (Kyōgen) mentre stava spazzando, quando una pietra colpì un bambù. Si veda anche la figura 12.

46. Kanō Motonobu, *Ling-yün (Rei-un) contempla i peschi in fiore*

Inizio del XVI secolo. 173 × 90 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

47. Kanō Motonobu, *Hsiang-yen (Kyōgen) e i bambù*

Inizio del XVI secolo. 174 × 136. Museo nazionale di Tōkyō.

48. Bashō, *Capanna e banano con uno « haiku »*

Fine del XVII secolo.

La voce dei bruchi –
vieni nella mia capanna
a sentirli strillare.

49. Artista ignoto, *Ritratto di Bashō con un suo « haiku »*

Fine del XVII secolo.

Piove ovunque,
ma soprattutto dove dimora
Sōgi.

50. Bashō, *Bambù e uno « haiku »*

Fine del XVII secolo.

20 Elenco delle illustrazioni

Chini, chini –
così i bambù in costante attesa
della neve che cade incessante!

Come si piegano cedevoli i bambù
aspettando altra neve –
oh, i bambù!

51. Sengai, *Banano e rana con uno « haiku »*

Fine del XVIII secolo. Collezione privata, Tōkyō.

Se ci fosse uno stagno [qui intorno]
ci salterei dentro, così che Bashō
senta [il tonfo]!

52. Yosa Buson, *Pannelli di un paravento a sei telai che illustra l'« Oku no Hosomichi » di Bashō*

1779. Si veda Reginald Horace Blyth, *Haiku*, vol. III, pp. 441-42, per una traduzione parziale.

53. Artista ignoto della scuola Yamatoe, *L'imperatore Godaigo (sul trono dal 1318 al 1339)*

Probabilmente fine del XIV secolo. Dipinto su seta. 131 × 77 cm. Tempio Daitokuji, Kyōto.

54. Veduta del giardino della stanza del tè Myōki-an a Kyōto.

55. Hakuin, *Daitō Kokushi, fondatore del Daitokuji e maestro dell'imperatore Godaigo*

Inizio del XVIII secolo.

Avvolto in una stuoia di paglia,
cercava di confondersi tra i mendicanti;
ed è stato catturato vivo
solo perché goloso di meloni.
Se sbucci il melone senza usare le mani,
allora potrei venire fin qui senza usare le gambe.

56. Artista ignoto, *Daitō Kokushi*

1334.

57. Bokusai, *Il maestro zen Ikkyū (1394-1481)*

Fine del XV secolo. 43 × 242 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

« Elogio di sé » di Ikkyū:

I discendenti di Kesō non fanno nulla dello Zen;
chi osa parlare di Zen al cospetto di Kyōun?
Per trent'anni le mie spalle hanno sorretto il pesante fardello –
Su di me soltanto pesa lo Zen di Shōgen.

Ikkyū, che a volte si faceva chiamare Kyōun (« Nuvola impazzita ») era una strana persona. Si oppose con veemenza allo Zen dei suoi contemporanei e si riteneva l'unico in grado di insegnare lo Zen in modo adeguato. Da qui questa polemica e l'« elogio di sé ».

58. Sengai, *I tre saggi sorridenti di Hu-ch'i (Kokei), con una poesia di trentun sillabe*

Fine del XVIII secolo. Collezione privata, Tōkyō.

Di che cosa ridono?

Le nubi non fanno voti,

al mattino, alla sera,

con quanta leggerezza passano

sopra il ponte di pietra che attraversa la valle.

59. Artista ignoto, *Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) con un'iscrizione di Hideyori, figlio minore di Hideyoshi*

Inizio del XVII secolo.

Hideyori scrive il nome postumo del padre: Toyokuni Daimyōjin, « Il Grande Dio che illumina la Terra Prospera ». Le due poesie in giapponese si riferiscono al « sogno » e alle « gocce di rugiada » menzionate nella poesia di commiato di Hideyoshi.

60. Hakuin, *I tre saggi degustano l'aceto*

Inizio del XVIII secolo.

I tre insegnamenti concordano su un punto,

su un punto i tre insegnamenti concordano.

Qual è, dunque?

Il limite è bene assoluto.

61. Enkai, *Il principe Shōtoku*

1069. Legno. Altezza circa 109 cm.

Yumedono, Tempio Hōryūji, Nara.

62. Esempio di calligrafia di Ryōkwan (1758-1831), « *Shin-gachirin* » (*Mente-luna-cerchio*), tema per la contemplazione

XVIII secolo o inizio del XIX secolo. Incisione su coperchio di legno.

63. Sengai, *Uomo soddisfatto in una sera d'estate con uno « haiku »*

Fine del XVIII secolo. Collezione privata, Tōkyō.

Proprio perché siamo

nel mezzo del bene e del male,

ci godiamo questo fresco!

In alcuni distretti, « canna » è *yoshi*, che significa anche « bene », in altri distretti *ashi*, che significa « male »: da qui il gioco di parole di Sengai.

64. Attribuito a Wu Tao-tzū (Godōshi), *Kwannon*

Inizio dell'VIII secolo. Dipinto su seta. 226 × 125 cm. Tempio Daitokuji, Kyōto.

A. Soga Jasoku. *Trittico Daruma: Lin-chi (Rinzai), maestro zen del IX secolo; Bodhidharma (Daruma) e Tê-shan (Tokusan), anch'egli del IX secolo*

Fine del XV secolo. Altezza 87 cm. Tempio Yōtokuin, Kyōto.

B. Artista ignoto. *Il Buddha entra nel « nirvāṇa »*

Inizio del XVIII secolo. Stampa da matrice di legno eseguita da Munakata Shikō. 60 × 104 cm. Collezione Suzuki.

Nella parte destra in alto, la regina Māyā, madre del Buddha, con le sue ancelle. Ha gettato via un sacco di medicine, che si è impigliato su un albero a sinistra del Buddha. Sotto di lei, alla sua sinistra, c'è Mahākāśyapa, un discepolo di Buddha, giunto in ritardo. Gli esseri che si rammaricano per la morte del Buddha sono umani, non umani e animali. I fiori sono sbocciati all'improvviso sugli alberi.

C. Mu-ch'i (Mokkei), *Trittico: madre scimmia, Kwannon e gru*

Fine del XIII secolo. Inchiostro su seta. Rispettivamente 174,5 × 98,7 cm; 173 × 97,8 cm; 174,5 × 99 cm. Tempio Daitokuji, Kyōto.

D. Kuzumi Morikage. *Famiglia di tre persone, sotto un pergolato di zucche, contempla la luna d'estate*

Metà del XVII secolo. 149 × 166 cm. Museo nazionale di Tōkyō.

Cronologia

GIAPPONE

Periodo preistorico

Cultura neolitica Jōmon: II millennio a.C.-III secolo a.C.

Cultura del bronzo Yayoi: III secolo a.C.- III secolo d.C.

Periodo Kofun (o dei Tumuli): III-VI secolo d.C.

538-671 *Periodo Asuka*

Introduzione del buddhismo. Formazione dello stato Yamato

672-780 *Periodo Nara*

Primo periodo Nara o Hakuhō: 672-710

Tardo periodo Nara o Tempyō: 710-780

Capitale a Heijōkyō (Nara) a partire dal 710

781-1184 *Periodo Heian*

Primo periodo Heian o Jōgan: 781-897

Tardo periodo Heian o Fujiwara: 898-1184

La capitale viene trasferita a Heiankyō (Kyōto) nel 794

1185-1338 *Periodo Kamakura*

Ascesa al potere di Minamoto e degli shōgun Hōjō a Kamakura

1274 e 1281: i mongoli tentano di invadere il Giappone

1338-1568 *Periodo Ashikaga*

Ascesa al potere degli shōgun Ashikaga a Kyōto

1543: arrivo dei portoghesi

24 *Cronologia*

1568-1614 *Periodo Momoyama*

Dittatori: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu

1615-1867 *Periodo Tokugawa*

Ascesa degli shōgun Tokugawa a Tōkyō

1637-1638: rivolta di Shimabara. Espulsione dei portoghesi

Chiusura dei porti alle navi straniere. Proibizione per i giapponesi di recarsi all'estero

1640: gli olandesi vengono confinati a Deshima. Gli altri europei vengono esclusi

1867-1868: abolizione del feudalesimo e restaurazione della monarchia

1868-1911; 1912-1926 *Periodi Meiji e Taishō*

Governo imperiale a Tōkyō

CINA

Fra parentesi vengono fornite le forme giapponesi

1766-1027 a.C. ca Dinastia Shang o Yin (In)

1122-255 a.C. Dinastia Chou (Shū)

221-206 a.C. Dinastia Ch'in (Shin)

206 a.C.-23 d.C. Dinastia Han (Kan)

25-220 Tarda dinastia Han (Gokan)

220-277 I Tre Regni (San-goku)

265-419 Dinastie Chin occidentale (Sei-shin) e
Chin orientale (Tō-shin)

420-581 Dinastia settentrionale e meridionale
(Namboku-cho)

589-618 Dinastia Sui (Zui)

618-906 Dinastia T'ang (Tō)

907-959 Cinque Dinastie (Godai)

960-1126 Dinastia Sung Settentrionale (Sō)

1127-1279 Dinastia Sung Meridionale (Nansō)

1115-1234 Dinastia Chin (Kin)

1280-1368 Dinastia Yüan (Gen)

1368-1644 Dinastia Ming (Min)

1644-1912 Dinastia Ch'ing (Shin)

1912- Repubblica (Minkoku)

1

Prima di iniziare a parlare dell'influenza dello Zen sulla cultura giapponese, è necessario spiegare che cos'è lo Zen, poiché molti miei lettori forse non ne sanno nulla. Ho già scritto diversi libri sull'argomento, per cui non entrerò nei dettagli nel corso di questa esposizione.

In sintesi, lo Zen è uno dei prodotti scaturiti dalla mente cinese dopo il suo incontro con il pensiero indiano, giunto in Cina nel I secolo dopo Cristo attraverso la dottrina buddhista. Alcuni aspetti del buddhismo, nella forma in cui arrivò in Cina, non ricevettero una calorosa accoglienza da parte delle popolazioni del Regno di Mezzo: poco apprezzati, per esempio, furono la propensione per una vita errabonda, il trascendentalismo, o la fuga dal mondo e la vocazione alla rinuncia. Al tempo stesso la profonda filosofia del buddhismo, la sua sottile dialettica, le sue analisi e le sue speculazioni penetranti infiammarono i pensatori cinesi, in particolare i taoisti.

Rispetto agli indiani, i cinesi possiedono una mentalità meno filosofica: sono pratici e dediti alle faccende mondane, sono rivolti alla sfera terrena, non sono sognatori. La mentalità cinese fu stimolata intensamente dal pensiero indiano, ma non perse mai il contatto con la molteplicità delle cose, né trascurò gli aspetti pratici della vita quotidiana. A questa idiosincrasia psicologica, nazionale o razziale che sia, si deve la trasformazione del buddhismo indiano nel buddhismo zen.

Uno dei primi risultati ottenuti dallo Zen in Cina, non appena prese piede e sufficiente vigore da raggiungere una propria autonomia, fu l'istituzione di una forma particolare di monachesimo, del tutto differente dal genere anteriore. Il monastero zen divenne un'istituzione autonoma suddivisa in molti settori, ognuno dei quali ave-

va un compito specifico da svolgere al servizio della comunità. Un aspetto significativo di questa istituzione era il principio di assoluta democrazia. Gli anziani, ovviamente, erano rispettati, ma tutti i monaci erano ugualmente impegnati nei lavori manuali, come la raccolta di materiale combustibile e di foglie di tè o la coltivazione della terra (fig. 1). Anche il maestro lavorava accanto ai confratelli, guidandoli con il suo esempio verso la giusta comprensione dello Zen.

Questo stile di vita distingueva in modo netto il monastero zen dal *saṅgha*, la confraternita dei primi buddhisti in India. I monaci zen non erano soltanto democratici, ma anche pronti a occuparsi di ogni aspetto pratico dell'esistenza, senza disdegnare questioni economiche e politiche.

In campo metafisico, lo Zen assorbì gran parte delle dottrine taoiste mutate dalle speculazioni buddhiste. Nella vita pratica, tuttavia, ignorò completamente sia il trascendentalismo taoista sia il distacco indiano dalla vita produttiva. Quando venne chiesto a un maestro zen quale vita futura avrebbe scelto, egli rispose senza esitare: «Ah, potessi diventare un asino o un cavallo e aiutare con il mio lavoro gli abitanti di questo villaggio!».

Un'altra divergenza dai modelli precedenti di confraternite monastiche (cristiane, buddhiste o di altre religioni) consisteva nel fatto che i monaci zen non si dedicavano solo a pregare, a fare penitenza o a eseguire altre cosiddette opere di devozione, e neppure a leggere o a recitare i libri canonici, discuterne il contenuto o studiarli sotto la guida di un maestro, da soli o in gruppo. I monaci zen, infatti, oltre a occuparsi di varie questioni pratiche, manuali e umili, assistevano agli occasionali sermoni del maestro, che erano brevi e criptici, facendo domande e ricevendo risposte. Tali risposte, però, erano bizzarre e in gran parte incomprensibili, spesso accompagnate da azioni dirette.

Citerò un aneddoto, forse estremo, che non ha come protagonisti una coppia maestro-allievo, ma addirittura ben quattro monaci, e che illustra lo spirito zen prevalente poco dopo l'ingresso di questa dottrina in Cina, verso la fine della dinastia T'ang. Un monaco, uscendo dal monastero retto da Rinzai (Lin-chi, morto nell'867), si imbatté in un gruppo di tre monaci itineranti di un'altra scuola buddhista. Uno dei tre si azzardò a chiedere al monaco zen: «Quanto è profondo il fiume dello Zen?». Il riferimento al fiume dipendeva dal fatto che i quattro si erano incontrati su un ponte. Il monaco zen aveva appena avuto un colloquio con Rinzai, noto estimatore dell'azione diretta, e non esitò a rispondere: «Scoprilo da solo», apprestandosi a scaraventare giù dal ponte l'uomo che lo aveva interrogato. Fortunatamente intervennero gli altri monaci, implorando clemenza e sistemando la questione.

Lo Zen non è contrario a ogni costo all'uso delle parole, ma è

consapevole del fatto che esse tendono inevitabilmente a sganciarsi dalla realtà e a trasformarsi in concetti. Ed è proprio alla tendenza a concettualizzare che si oppone lo Zen. Il monaco dell'aneddoto appena citato costituisce forse un esempio estremo, ma nella storia di cui è protagonista è presente lo spirito dello Zen. Lo Zen insiste sulla necessità di affrontare la cosa in sé e non una vuota astrazione. Per questo motivo non dà particolare importanza alla lettura o alla recita dei *sūtra*,¹ né si lascia coinvolgere in discussioni su temi astratti. È questa una delle ragioni per cui gli uomini d'azione, nel senso più generale del termine, si sentono attratti dallo Zen. In virtù della loro mentalità pratica, i cinesi, e in una certa misura anche i giapponesi, hanno accolto con grande favore lo Zen.

2

Lo Zen è una disciplina che mira all'illuminazione. Illuminazione significa emancipazione. Ed emancipazione vuol dire libertà. Oggi si parla molto di libertà: libertà politica, economica e di altro tipo, ma nessuna di queste è vera libertà. Relegate alla sfera della relatività, le libertà di cui parliamo con tanta disinvoltura sono ben lungi dall'essere tali. La vera libertà è conseguenza dell'illuminazione. Una volta compreso ciò, in qualunque situazione ci si trovi, si è sempre liberi nella propria vita interiore, che seguirà inevitabilmente una sua linea di condotta. Lo Zen è la religione del *jīyū* (*tzū-yu*), « dipendere da se stessi », e del *jizai* (*tzū-tsai*), « essere se stessi ».

L'illuminazione occupa una posizione centrale nella dottrina di ogni scuola buddhista (*Hīnayāna* e *Mahāyāna*, « potere interiore » e « potere esterno », il Sacro Sentiero e la Terra Pura) perché gli insegnamenti del Buddha hanno tutti origine dalla sua illuminazione, avvenuta circa duemilacinquecento anni fa nel Nord dell'India. Ogni buddhista dovrebbe dunque ricevere l'illuminazione nel mondo attuale o in una delle sue esistenze future. Senza illuminazione, già realizzata o da realizzare in qualunque modo, momento o luogo, non ci sarebbe buddhismo. Lo Zen, a questo proposito, non fa eccezione. È anzi proprio lo Zen a dare particolare rilievo all'illuminazione o *satori* (*wu* in cinese).

Per ottenere il *satori*, lo Zen ci indica sostanzialmente due strade, la prima centrata sulla parola, la seconda sull'azione.

Il verbalismo è una caratteristica precipua dello Zen, pur essendo talmente lontano dalla filosofia del linguaggio o dialettica da rendere forse scorretto l'uso di questo concetto a proposito dello Zen. Come ben sappiamo, però, noi esseri umani non possiamo

1. Raccolta di sermoni del Buddha.

vivere senza linguaggio perché per nostra natura potremmo sopportare l'esistenza solo vivendo in gruppo. L'amore è l'essenza dell'umanità, l'amore ha bisogno di qualcosa a cui consacrarsi; gli esseri umani devono vivere insieme per condurre una vita basata sull'amore reciproco. Per esprimersi, l'amore necessita di quel mezzo di comunicazione che è il linguaggio. Dal momento che lo Zen è una delle esperienze umane più significative, dobbiamo ricorrere al linguaggio per esporlo agli altri così come a noi stessi. L'espressione verbale, però, presenta nello Zen aspetti specifici che violano ogni regola della linguistica. Nello Zen, l'esperienza e la sua espressione sono una cosa sola. L'espressione verbale zen esprime l'esperienza nella sua assoluta concretezza.

Ecco alcuni esempi: un maestro zen mostra il bastone alla sua congregazione e dichiara: « Se non lo chiamaste bastone, come lo chiamereste? ». Un monaco esce dal gruppo dei confratelli, toglie il bastone di mano al maestro, lo spezza in due e lo getta via. È questo l'esito dell'affermazione illogica del maestro.

Un altro maestro dice, alzando il bastone: « Se ne avete uno, vi darò il mio; se non lo avete, ve lo toglierò ». Non c'è traccia di razionalità in queste parole.

Un terzo maestro fece questo discorso: « Quando saprete che cos'è questo bastone, avrete capito tutto, avrete terminato lo studio dello Zen ». E senza ulteriori commenti lasciò la stanza.

Questo è ciò che definisco « espressione verbale » zen. Da qui deriva la filosofia dello Zen, che tuttavia non si preoccupa di spiegare questi « enigmi » verbali, ma mira a raggiungere la mente stessa che, per così dire, li rilascia o li produce con la stessa naturalezza e ineluttabilità con cui una nuvola si leva dalla vetta di una montagna. Ciò che qui ci interessa non è la materia che viene rilasciata o prodotta (vale a dire le parole o il linguaggio) ma quel « qualcosa » che si muove attorno a essa, anche se non riusciamo a localizzarlo con esattezza né a dire: « Eccolo! ». Chiamarlo « mente » significa allontanarsi troppo dall'esperienza tangibile: è piuttosto un'incognita priva di nome. Non è però un'astrazione, anzi, è decisamente concreto e diretto, come il sole visto dall'occhio umano, ma non lo si può includere nelle categorie della linguistica. Non appena tentiamo di farlo, scompare. I buddhisti lo chiamano quindi l'« inattinabile », l'« inafferrabile ».

È per questa ragione che un bastone è un bastone e al tempo stesso non lo è, o che un bastone è un bastone proprio perché non lo è. La parola non si deve separare dall'oggetto, dal fatto o dall'esperienza.

I maestri zen hanno un detto: « Interroga le parole vive e non quelle morte ». Le parole morte sono quelle che non rimandano più in modo diretto, concreto e profondo all'esperienza. Sono di-

ventate concetti, sono recise dalle loro radici vitali. Hanno cessato, di conseguenza, di stimolare l'essere dal proprio interno, da se stesso. Non sono più ciò che i maestri chiamerebbero « la parola unica », quella che, una volta capita, conduce immediatamente alla comprensione di centinaia di migliaia di altre parole o affermazioni pronunciate dai maestri zen. L'espressione verbale zen si occupa proprio di queste « parole vive ».

3

Il secondo percorso che conduce all'esperienza dell'illuminazione passa attraverso l'azione. In un certo senso, anche l'espressione verbale è legata all'azione, a patto che sia concreta e personale. Nell'azione, tuttavia, è coinvolto direttamente ciò che, secondo la conferma dei nostri sensi, chiamiamo « corpo ». Quando chiesero a Rinzai quale fosse l'essenza della dottrina buddhista, il maestro si alzò di scatto in piedi e, afferrato per la veste l'uomo che lo aveva interrogato, lo schiaffeggiò e poi lo lasciò andare. L'uomo rimase davanti a lui, sbalordito. I presenti osservarono: « Perché non ti inchini? ». Questo lo risvegliò dal suo stato di stordimento e, mentre stava per inchinarsi di fronte al maestro, raggiunse il *satori*.¹

Una volta Baso (Ma-tsu, morto nel 788) passeggiava in compagnia di Hyakujō (Pai-chang), uno dei monaci che lo assistevano. Il maestro notò uno stormo di oche selvatiche in volo. « Verso dove stanno volando? » chiese. Hyakujō rispose: « Sono già volate via ». Baso si voltò, prese fra le dita il naso di Hyakujō e glielo torse. Hyakujō gridò: « Maestro, mi fai male! ». « Chi dice che sono volate via? » fu la replica del maestro.² In questo modo Hyakujō comprese che il maestro non si riferiva affatto alle oche che si allontanavano fra le nuvole. Il maestro voleva invece richiamare l'attenzione del discepolo sull'oca viva che si muove insieme a Hyakujō stesso, non fuori ma dentro la sua persona.

Questa persona è l'« uomo vero » di Rinzai che « esce ed entra attraverso i tuoi sensi completamente nudo ». Mi domando se quel « terzo uomo » che cammina « accanto a te » o « dietro di te » al quale fanno spesso riferimento alcuni scrittori moderni³ non sia che un altro modo per indicare questo « uomo vero ».

1. *I detti di Rinzai*.

2. *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu*), caso 53. Di questo testo parlerò più approfonditamente sotto, p. 319, nota 1.

3. In *La terra desolata* (V, vv. 359-65) Thomas Stearn Eliot descrive così il tormento degli apostoli dopo il Calvario:

Si può parlare a questo proposito di una lezione pratica, di un insegnamento per mezzo dell'azione, di un apprendimento grazie al fare. Ed è ciò che avviene quando si cerca l'illuminazione attraverso l'azione. Nello Zen, tuttavia, l'azione diretta assume anche un altro significato. Esiste uno scopo più profondo che consiste nel risvegliare nella mente del discepolo una consapevolezza ben precisa, in armonia con la pulsazione del Reale. La storia che segue ha un tono alquanto diverso e illustra semplicemente quanto sia importante comprendere dove si cela un inganno e come cavarsela da soli in una situazione concreta, senza alcun aiuto esterno. È un racconto che esemplifica la metodologia pedagogica dello spirito zen del « dipendere da sé », in perfetto accordo con l'insegnamento del Buddha e di altri maestri: « Non contare sugli altri, né sulla lettura di *sūtra* o *śāstra*. Sii tu stesso la tua lampada ».

Goso Hōyen (Wu-tsu Fa-yen, morto nel 1104), della dinastia Sung, ci racconta quanto segue per mostrarci come lo spirito zen vada ben oltre l'intelletto, la logica e l'espressione verbale:

« Se mi viene chiesto che cos'è lo Zen, risponderò che è come apprendere l'arte del furto. Il figlio di un ladro vide che il padre invecchiava e pensò: « Se non riesce più a fare il suo lavoro, a chi toccherà sfamare la nostra famiglia? Certamente a me. Devo quindi imparare il suo mestiere ». Espose l'idea al padre che la approvò.

« Una notte il padre condusse il figlio nei pressi di un grande palazzo, aprì un varco nel recinto, penetrò nell'abitazione e, trovata una grossa cassapanca, invitò il figlio a entrarci per prendere gli abiti che vi erano contenuti. Non appena il figlio obbedì all'invito del padre, questi lasciò ricadere il coperchio e chiuse a chiave il mobile. Uscì quindi in cortile e iniziò a bussare rumorosamente alla porta, svegliando l'intera famiglia; infine si allontanò di soppiatto attraverso il varco del recinto. Gli abitanti della casa, in pre-

Chi è il terzo che sempre ti cammina accanto?
 Se conto, siamo soltanto tu e io insieme
 ma quando guardo innanzi a me lungo la strada bianca
 c'è sempre un altro che ti cammina accanto
 che scivola ravvolto in un ammantò bruno, incappucciato
 io non so se sia un uomo o una donna
 – ma chi è che ti sta sull'altro fianco?

Eliot osserva nelle sue note che questi versi gli sono stati suggeriti dal resoconto di una spedizione antartica: « Ogni componente del gruppo degli esploratori, stremati di forze, aveva la costante illusione che vi fosse *una persona in più* di quante in realtà se ne potevano contare », Thomas Stearn Eliot, *Complete Poems and Plays*, pp. 48, 54 [trad. it. *Opere*, pp. 111, 120].

L'idea di una terza persona è degna d'attenzione. Possiamo considerarla una proiezione allucinata del « vero uomo » di Rinzai che assume una forma oggettiva quando le forze fisiche si esauriscono? Questa, comunque, potrebbe essere un'ipotesi eccessivamente stravagante.

da a una grande agitazione, accesero tutte le candele, ma finirono per convincersi che il ladro se n'era già andato.

«Il figlio, che nel frattempo era rimasto al sicuro nella cassapanca, rifletteva sulla crudeltà del padre. Si sentiva terribilmente mortificato, ma poi ebbe un'idea geniale. Iniziò a fare un rumore simile a quello che fa un topo quando si mette a rosicchiare. I padroni di casa chiesero allora a una domestica di prendere una candela ed esaminare la cassapanca. Appena alzato il coperchio, il prigioniero balzò fuori, spense la candela, spinse via la domestica e fuggì. Quando si accorse di essere inseguito, vide un pozzo lungo la strada, raccolse un grosso sasso e lo gettò nell'acqua. Gli inseguitori si accalcarono intorno al pozzo, aspettandosi di vedere il ladro che affogava in fondo a quel buco scuro.

«Intanto il ragazzo era giunto sano e salvo dal padre e gli rinfacciò aspramente di averlo abbandonato nella casa dalla quale era riuscito a stento a fuggire. "Non essere offeso, figlio mio" gli disse il padre. "Raccontami piuttosto come hai fatto a fuggire". Quando il figlio gli ebbe riferito tutte le sue vicissitudini, il padre osservò: "Ecco, adesso hai imparato l'arte"». ¹

Questa storia vuole mostrare la futilità dell'insegnamento verbale e dell'esposizione concettuale quando ci troviamo di fronte all'esperienza dell'illuminazione. Il *satori* deve essere frutto della vita interiore e non inculcato a parole dall'esterno.

4

C'è un famoso detto, attribuito a uno dei primi maestri della dinastia T'ang, secondo il quale il Tao non sarebbe altro che l'esperienza quotidiana di ciascuno. Quando venne chiesto al maestro che cosa intendesse dire, egli rispose: «Quando hai fame mangi, quando hai sete bevi, quando incontri un amico lo saluti».

Semplice istinto animale o consuetudine sociale, potrebbero pensare alcuni, in cui non c'è niente che si possa definire morale e tanto meno spirituale. Se questo è il Tao, allora si potrebbe ritenere che il Tao, dopo tutto, è ben poca cosa!

Chi non è penetrato a fondo nella propria coscienza, che comprende una parte conscia e una inconscia, tenderà a sostenere l'opinione errata appena esposta. Bisogna ricordare, tuttavia, che il Tao, se fosse qualcosa di altamente astratto che trascende le nostre esperienze quotidiane, non riguarderebbe i fatti della vita. La vita come noi la viviamo non ha niente a che vedere con generalizzazioni di sorta. Se così fosse, l'intelletto sarebbe tutto e il filosofo il più

1. I detti di Goso Hōyēn.

saggio degli uomini. Come osserva Kierkegaard, invece, il filosofo costruisce un bel palazzo, ma è condannato a non viverci: abita invece in una baracca proprio accanto al palazzo che ha costruito perché gli altri, e lui con loro, possano osservarlo.

« Il Tao » dice Mencio « è vicino a noi e lo si cerca lontano ». Ciò significa che il Tao non è altro che la nostra vita quotidiana. Ed è certamente questo il motivo per cui il Tao è così difficile da comprendere, così sfuggente quando si cerca di individuarlo. È davvero inafferrabile! « Il Tao di cui si può parlare non è il Tao che sempre è (*Ch'ang tao*) ».

Il Tao è in effetti molto più che mero istinto animale o consuetudine sociale, pur comprendendo fra gli altri anche questi aspetti. È profondamente radicato in ciascuno di noi, in ogni essere senziente o non senziente, e richiede qualcosa di completamente diverso dalla cosiddetta analisi scientifica. Sfida le nostre facoltà intellettive perché è troppo concreto, troppo familiare e di conseguenza oltre ogni definizione. È là, di fronte a noi, senza alcun dubbio, ma non è maestoso o minaccioso, come il monte Everest per uno scalatore.

« Che cos'è lo Zen? » (il che equivale a chiedere « che cos'è il Tao? »).

« Non capisco » rispose un maestro.

« Che cos'è lo Zen? ».

« Il ventaglio di seta basta a farmi aria » rispose un altro maestro.

« Che cos'è lo Zen? ».

« Lo Zen » rispose un terzo maestro.

Forse per molti di noi la descrizione di Lao-tzū può essere più accessibile di quelle fornite dai maestri zen:

Il Tao è qualcosa di assolutamente vago e indefinibile.

Com'è indefinibile! Com'è vago!

Eppure in esso c'è una forma.

Com'è vaga! Com'è indefinibile!

Eppure in esso c'è qualcosa.

Com'è oscuro! Com'è profondo!

Eppure in esso c'è una sostanza.

La sostanza è genuina

e in essa c'è autenticità.

Dai tempi antichi fino a oggi,

il suo nome con il quale si esaminano tutte le cose

non è mai cambiato.¹

1. Quando il nome, a differenza di quanto generalmente avviene, non si distacca dalla sostanza alla quale è inseparabilmente connesso, il nome è la sostanza e la sostanza è il nome. L'identità è perfetta. Perciò, nel momento in cui si pronuncia il « nome », viene « esaminata » la sostanza, vale a dire il Tutto, non nella sua astrazione ma nella sua « autenticità » e concretezza.

Come posso conoscere le cose nella loro essenza?
Per suo tramite.¹

Obiettivo della pratica zen è farci comprendere che lo Zen è la nostra esperienza quotidiana e non proviene dall'esterno. Tennō Dōgo (T'ien-huang Tao-wu, 748-807) ce ne dà un esempio assai eloquente nel modo in cui tratta un novizio, mentre un anonimo maestro giapponese dell'arte della spada lo manifesta nella maniera più minacciosa tipica della sua professione. Ecco la storia di Tennō Dōgo:

Dōgo aveva un discepolo chiamato Sōshin (Ch'ung-hsin). Quando venne accettato come novizio, Sōshin si aspettava naturalmente dal maestro delle lezioni di Zen, come avviene per uno studente a scuola. Dōgo, invece, non impartì lezioni specifiche sull'argomento e questo sorprese e deluse Sōshin. Un giorno il novizio disse al maestro: «È ormai da tempo che sono qui, eppure non mi è stata detta una sola parola sull'essenza dell'insegnamento zen». «Dal tuo arrivo» gli rispose Dōgo «non ho fatto altro che darti lezioni sulla disciplina zen».

«E che genere di lezioni sarebbero mai state?».

«Quando mi porti una tazza di tè al mattino, la prendo; quando mi servi un pasto, lo accetto; quando ti inchini davanti a me, rispondo con un cenno del capo. Cos'altro ti aspetti di imparare sulla disciplina mentale dello Zen?».

Sōshin chinò il capo per un po', meditando sulle parole sconcertanti del maestro. «Se vuoi vedere, guarda subito» disse il maestro. «Se inizi a pensare, il cuore della questione ti è già sfuggito».

Questa invece è la storia del maestro di spada:

Una volta un discepolo si recò da un maestro² per apprendere l'arte della spada. Il maestro, che si trovava in ritiro nella sua capanna in montagna, accettò la richiesta. Chiese dunque all'allievo di aiutarlo: lo mandò a raccogliere sterpi per il fuoco e a prendere acqua da una sorgente vicina; gli fece tagliare la legna, accendere il fuoco, cuocere il riso, spazzare le stanze, pulire il giardino e badare alla casa. Non gli impartì mai lezioni regolari sulla tecnica dell'arte della spada. Dopo qualche tempo il giovane si spazientì, poiché non si aspettava di dover servire l'anziano signore, ma di apprendere quella nobile arte. Un giorno affrontò il maestro e gli chiese di dargli lezioni di spada. Il maestro acconsentì.

Per effetto di tale richiesta il giovane non poté più fare alcun lavoro senza sentirsi in pericolo. Quando iniziava a cuocere il riso al

1. *Tao Tê Ching*, cap. XXI.

2. Era forse Tsukahara Bokuden (1490-1572) che operò durante il periodo Ashikaga? Non ricordo dove ho letto la storia e al momento non ho modo di confermare la mia impressione.

matino presto, il maestro spuntava all'improvviso e lo colpiva alle spalle con un bastone. Mentre era intento a spazzare, veniva colpito allo stesso modo, senza riuscire a individuare da dove provenisse il colpo. Non aveva più pace, doveva stare sempre in allerta. Passarono anni prima che riuscisse a schivare con successo ogni colpo, intuendone la provenienza. Il maestro, tuttavia, non era ancora del tutto soddisfatto.

Un giorno il maestro si mise a cuocere delle verdure su un fuoco all'aperto. L'allievo pensò di approfittare di quell'occasione: afferrato il suo grosso bastone, lo diede in testa al maestro, che proprio in quell'istante si stava chinando sul tegame per mescolare la pietanza. Ma il bastone dell'allievo venne bloccato dal maestro con il coperchio del tegame. Allora la mente dell'allievo si aprì ai segreti dell'arte, che fino a quel momento gli erano stati preclusi e ai quali era stato del tutto estraneo. E per la prima volta apprezzò l'ineguagliabile bontà del suo maestro.

I segreti della perfetta arte della spada consistono nel creare una certa struttura o schema mentale che ci porti a essere sempre pronti a reagire istantaneamente, in maniera *im-mediata*, senza mediazioni, a quel che proviene dall'esterno. La competenza tecnica è di grande importanza, ma, in fondo, la si acquisisce e la si fa propria in modo artificioso, consapevole, calcolato. Se la mente che si avvale dell'abilità tecnica non riesce ad armonizzarsi con uno stato di suprema fluidità o mutevolezza, tutto ciò che viene acquisito o immagazzinato manca della spontaneità di una crescita naturale. È questo lo stato che prevale quando la mente viene risvegliata nel *satori*. Il maestro di spada voleva che il discepolo raggiungesse quella consapevolezza che non può essere insegnata da alcun sistema specificamente progettato a questo scopo: deve semplicemente crescere dentro di sé. Quello del maestro non si poteva definire un vero e proprio sistema. Nella sua apparente bizzarria era ravvisabile un metodo « naturale », grazie al quale il maestro riuscì a risvegliare nella mente del giovane discepolo qualcosa che fece scattare il meccanismo necessario per padroneggiare l'arte della spada.

Il maestro zen Dōgo non aveva bisogno di colpire continuamente il suo discepolo con un bastone. Il suo scopo era più definito, si limitava al campo della sua arte: voleva insegnare attingendo alla fonte dell'essere dal quale consegue tutto ciò che costituisce la nostra esperienza quotidiana. Perciò, quando Sōshin iniziò a riflettere sull'osservazione di Dōgo, questi gli disse: « Nessuna riflessione. Quando vuoi vedere, guarda in maniera im-mediata. Se indugi [vale a dire, non appena scatta un'interpretazione o una mediazione intellettuale], tutto va a rotoli ». Questo significa che nello studio dello Zen si deve smettere di ragionare per concetti perché, se si rimane a quel livello, non si raggiungerà mai l'area nella quale lo

Zen prende vita. Quando l'attività concettuale si arresta, la porta dell'esperienza-illuminazione si spalanca da sola.

La precarietà o l'evanescenza che proviamo nel tentare di comprendere la verità o la realtà, o, potrei dire, Dio attraverso concetti o astrazioni intellettuali, è simile a quella che si prova quando si cerca di prendere un pesce gatto con una zucca, come efficacemente illustrato da Josetsu, pittore giapponese del XV secolo. Il suo disegno è assai noto; si osservi come nella parte superiore del disegno compaiano poesie composte da rinomati maestri zen dell'epoca (fig. 2).

5

È ora possibile riepilogare alcuni aspetti caratteristici dello Zen:

1. La disciplina dello Zen consiste nel raggiungere l'illuminazione (o *satori*, in giapponese).

2. Il *satori* rivela un senso fino allora nascosto nelle nostre esperienze quotidiane concrete e specifiche, ad esempio nel mangiare, nel bere o in qualsiasi altro genere di attività.

3. Il senso che ci viene così rivelato non proviene dall'esterno. Si trova già nell'essere, nel divenire, nella vita. In giapponese si parla di una vita di *kono-mama* o *sono-mama*.¹ *Kono-mama* o *sono-mama* indica l'«esistenza» qui e ora. La realtà così com'è.

4. Si potrebbe dire che la realtà così com'è non può avere alcun significato. Non è questa, tuttavia, la posizione dello Zen, secondo il quale, invece, è la realtà così com'è a essere il significato. Quando guardo la realtà, posso vedere il significato con la stessa chiarezza con cui mi vedo riflesso in uno specchio.

5. È questo che spinse Hō Kōji (P'ang Chū-shih), un discepolo laico dell'VIII secolo, a dichiarare:

Quanta meraviglia in questo! Quale mistero!
Trasporto la legna, attingo l'acqua.

L'atto di spostare la legna o di attingere l'acqua, a prescindere dalla sua utilità, è carico di significato in sé: da qui la «meraviglia» che suscita, il suo «mistero».

6. Lo Zen, pertanto, non asseconda le astrazioni o le concettualizzazioni. Anche se il suo stile espressivo spesso sembra suggerire il contrario. Si tratta di un errore assai diffuso fra coloro che non hanno alcuna conoscenza dello Zen.

7. Il *satori* è emancipazione morale, spirituale come anche intellettuale. Quando sono così come sono, del tutto purificato da ogni

1. *Kono* significa «questo», *sono* «quello» e *mama* «così com'è». *Kono-mama* e *sono-mama* corrispondono quindi al sanscrito *tathatā*, «quiddità» e al cinese *chih-mo* o *shih-mo*.

sedimento intellettuale, raggiungo la mia libertà nel suo senso primario.

8. Quando la mente che dimora nella sua essenza (che, per usare l'espressione verbale dello Zen, non è un'essenza), ed è quindi libera da sottigliezze intellettuali e attaccamenti moralistici di ogni sorta, contempla il mondo dei sensi in tutta la sua molteplicità, vi scopre pregi di qualsiasi genere, fino allora nascosti alla vista. Si schiude così all'artista un mondo ricco di meraviglie e miracoli.

9. Il mondo dell'artista è libera creazione, che può nascere solo da intuizioni che scaturiscono in maniera diretta e immediata dall'essenza delle cose, non condizionate dai sensi e dall'intelletto. L'artista crea forme e suoni da ciò che è privo di forma e di suono. Sotto questo aspetto, il mondo dell'artista coincide con quello dello Zen.

10. Ciò che invece distingue lo Zen dalle arti sta nel fatto che, mentre l'artista deve fare ricorso alla tela e al pennello o a strumenti meccanici o ad altri mezzi per esprimersi, lo Zen non ha alcun bisogno di supporti esterni, a parte il « corpo » nel quale l'uomo-zen è, per così dire, incarnato. Da un punto di vista assoluto questo non è del tutto corretto. Mi esprimo così solo per fare una concessione alla maniera comune di esprimersi. Ciò che fa lo Zen è delineare se stesso sulla tela infinita del tempo e dello spazio, nel medesimo modo in cui l'oca selvatica in volo getta involontariamente la sua ombra sulle acque sottostanti, che a loro volta riflettono l'oca con altrettanta naturalezza e senza alcuna intenzionalità.

11. L'uomo-zen è un artista nella misura in cui, come lo scultore estraе con il suo scalpello una grande figura sepolta dentro una massa di materia inerte, trasforma la propria vita in un'opera creativa che esiste, come direbbero i cristiani, nella mente di Dio.¹

Partendo da queste considerazioni preliminari, è mia intenzione approfondire nelle prossime pagine il ruolo che il buddhismo zen ha avuto nel plasmare la cultura e il carattere dei giapponesi, soprattutto per quel che riguarda le arti in generale e in particolare lo sviluppo del Bushidō (« la Via del Guerriero »), lo studio e la diffusione del confucianesimo e dell'educazione nel suo complesso, la nascita dell'arte del tè e la codificazione di una forma poetica conosciuta con il nome di *haiku*. Non mancherò, tuttavia, di trattare brevemente anche altri argomenti.

1. Dopo aver scritto quanto sopra, mi sento alquanto a disagio, nel timore che i lettori non riescano a comprendere quel che lo Zen può significare per noi, nel nostro tempo. Ogni cosa nella vita di oggi mostra la tendenza a trasformarsi in una meccanica routine, senza che resti nulla a testimoniare la dignità e il destino dell'esistenza umana. Ho deciso perciò di aggiungere due estratti dallo *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu*) e uno dallo *Yuima Kyō* (*Vimalakīrtisūtra*), che costituiscono la prima parte delle Appendici. A chi intenda proseguire lo studio del buddhismo zen consiglio di consultare le opere da me scritte sull'argomento, elencate in bibliografia.

II. Osservazioni generali sulla cultura artistica giapponese

1

Dopo aver indicato le caratteristiche dell'atmosfera originaria dello Zen, possiamo ora esaminare il contributo che questa disciplina ha apportato allo sviluppo culturale del Giappone. Se le altre scuole buddhiste hanno limitato la loro area d'influenza quasi esclusivamente alla dimensione spirituale dei giapponesi, lo Zen è riuscito a penetrare in ogni aspetto della loro vita culturale.

In Cina le cose sono andate diversamente. Lo Zen si è legato in larga misura alle pratiche e alle credenze taoiste e agli insegnamenti etici confuciani, senza tuttavia influenzare la cultura popolare come invece è successo in Giappone. (Si deve forse alla psicologia dei giapponesi l'aver accolto lo Zen in modo così intenso e profondo, al punto di farne pervadere la loro esistenza?). Nel caso della Cina, comunque, non si deve trascurare un fatto degno di nota: lo Zen ha dato uno stimolo decisivo allo sviluppo della filosofia cinese durante la dinastia Sung e anche alla fioritura di una particolare corrente pittorica. Diverse opere riconducibili a questa scuola vennero introdotte in Giappone a partire dall'era Kamakura, nel XIII secolo, quando i monaci zen facevano la spola fra i due paesi. I dipinti dell'epoca Sung Meridionale finirono per trovare ferventi ammiratori sull'altra sponda del mare e sono oggi considerati tesori nazionali giapponesi, mentre in Cina le opere di questa scuola sono introvabili.

Prima di proseguire, può essere utile presentare alcune osservazioni generali relative a una peculiarità dell'arte giapponese, strettamente connessa e del tutto ascrivibile alla concezione zen del mondo.

Fra gli aspetti che più contraddistinguono il talento artistico giapponese si può menzionare la cosiddetta composizione «de-

centrata» (*ma-xia*) elaborata da Bayen (Ma Yüan, attivo fra il 1175 e il 1225), uno dei maggiori artisti dell'epoca Sung Meridionale. Lo stile «decentrato» viene associato alla psicologia dei pittori giapponesi che, seguendo la tradizione del «pennello frugale», cercavano di usare il minor numero possibile di tratti o di pennellate per le loro composizioni su seta o su carta (fig. 5). Entrambe le scuole sono in perfetta sintonia con lo spirito zen. Una semplice barca di pescatori in balia delle onde basta a risvegliare nella mente dell'osservatore il senso della vastità marina e, al tempo stesso, a comunicare pace e appagamento: il senso zen della Solitudine. Fluttuando sull'acqua, la barca sembra indifesa. È una struttura primitiva, priva di strumenti che possano darle stabilità o permetterle audaci manovre sulle onde tumultuose, senza tecnologie per fronteggiare le avversità atmosferiche, in totale contrasto con i moderni transatlantici. Ma la virtù della barchetta da pesca sta proprio nella sua vulnerabilità, grazie alla quale ci è possibile percepire l'incomprensibilità dell'Assoluto che circonda la barca e il mondo intero. È ancora, un uccello solitario su un ramo secco, che non ha linee o ombre di troppo, basta a mostrarci la solitudine dell'autunno, quando le giornate si accorciano e la natura inizia a smantellare ancora una volta la sua lussureggiante vegetazione estiva (fig. 3).¹ Il dipinto ci spinge a riflettere, ma ci dà anche l'opportunità di rivolgere la nostra attenzione alla vita interiore che, se ci soffermiamo a sufficienza, dispiega generosamente i suoi ricchi tesori davanti ai nostri occhi.

Qui cogliamo quel distacco trascendentale che si può avvertire quando ci immergiamo nella molteplicità delle cose, definito *wabi* nel dizionario di cultura giapponese. *Wabi* significa «povertà» o, in un'accezione negativa, «non appartenente alla società elegante del proprio tempo». *Wabi* è essenzialmente questo: essere poveri, e quindi non dipendere da fattori terreni quali la ricchezza, il potere o l'onore, eppure avvertire dentro di sé la presenza di un valore supremo, che va al di là del tempo e della condizione sociale. Nella vita quotidiana, *wabi* significa accontentarsi di un piccolo rifugio, una stanza di due o tre *tatami*, come la capanna di tronchi di Thoreau, di un piatto di verdure raccolte nei campi, ascoltando magari il ticchettio di una pioggerella primaverile. Tornerò in seguito sul concetto di *wabi*, per ora mi limiterò ad aggiungere che il culto del *wabi* ha pervaso la vita culturale dei giapponesi. Si tratta, a dire il vero, del culto della povertà, forse il più opportuno per un paese povero come il nostro. Malgrado il lusso moderno e il benessere di stampo occidentale da cui siamo stati invasi, proviamo ancora un rimpianto intenso

1. Per un dipinto di natura simile, si veda il mio *Essays in Zen Buddhism*, vol. III, accanto a p. 310, dove viene riprodotto il disegno particolarmente rappresentativo della barca.

e ineludibile per il culto del *wabi*. Anche nella vita intellettuale, non si cerca la ricchezza delle idee, né la vivacità o la grandiosità nell'organizzazione del pensiero e nella costruzione di sistemi filosofici: ci si accontenta umilmente della contemplazione mistica della natura. Allo stesso modo, sentirsi in armonia con il mondo è fonte di grande ispirazione per noi, o almeno per alcuni di noi.

Sembra esserci in tutti noi, per quanto « civilizzati » e cresciuti in un ambiente artificiale, una nostalgia innata per la semplicità originaria, vicina allo stato naturale dell'esistenza. Perciò andare in campeggio nei boschi d'estate, viaggiare nel deserto o aprirsi un sentiero fra i cespugli sono attività che esercitano una grande attrattiva per chi abita in città. Avvertiamo il desiderio di tornare di tanto in tanto nel grembo della natura e sentirne il battito vicino. L'abito mentale dello Zen, volto a infrangere ogni forma di artificio umana per afferrare saldamente ciò che si trova al di là di essa, ha aiutato i giapponesi a non dimenticare il contatto con la terra e a mantenersi sempre in armonia con la natura, così da apprezzarne la spontanea semplicità. Lo Zen non prova alcuna simpatia per la complessità che si può cogliere osservando la vita in superficie. La vita di per sé è piuttosto semplice, ma quando viene esaminata in maniera analitica dall'intelletto mostra straordinarie complicazioni. Nonostante tutta la nostra cultura scientifica, non siamo ancora riusciti a sondare i misteri della vita. Una volta presi nel suo flusso, tuttavia, ci sembra di riuscire a comprenderla, con la sua eterogeneità e i suoi grovigli in apparenza insolubili. Probabilmente la caratteristica principale del temperamento orientale è la sua capacità di afferrare la vita dall'interno e non dall'esterno. Ed è proprio questo che lo Zen ha colto.

Nel campo della pittura, in particolare, il disinteresse per la forma dipende da un'attenzione estrema per lo spirito, a cui viene attribuita la massima importanza. Lo stile *ma-xia* e l'essenzialità delle pennellate contribuiscono inoltre ad allontanarsi dalle regole convenzionali. Anche in assenza delle linee, delle masse o degli elementi di bilanciamento che ci aspetteremmo di trovare, la visione d'insieme risulta inaspettatamente piacevole. Le mancanze o i difetti sono evidenti, non c'è dubbio, ma non vengono percepiti come tali; anzi, l'imperfezione stessa diviene una forma di perfezione. Evidentemente, la bellezza non implica per forza una forma perfetta. Questo è stato uno degli escamotage preferiti degli artisti giapponesi: incarnare la bellezza in una forma imperfetta se non addirittura brutta.

Quando la bellezza dell'imperfezione si accompagna a una rozzezza dal sapore primitivo o antico, allora si può cogliere quel *sabi* tanto apprezzato dagli intenditori giapponesi. Non è necessario che questa impronta primitiva o antica sia reale. Se un oggetto arti-

stico suggerisce, sia pur superficialmente, il richiamo a un'epoca passata, allora vi è presente il *sabi*. Il *sabi* risiede nella rusticità senza pretese o nell'imperfezione arcaica, nell'apparente semplicità o disinvoltura esecutiva, nella ricchezza delle risonanze storiche (che tuttavia a volte mancano); infine, include elementi inspiegabili che elevano l'oggetto in questione al rango di opera d'arte. In genere si ritiene che tali elementi derivino dalla comprensione dello Zen. Gli utensili usati nella stanza del tè appartengono fondamentalmente a questa tipologia.

L'elemento artistico che va a costituire il *sabi* (letteralmente «solitudine» o «isolamento») è stato così espresso, in forma poetica, dal maestro del tè Fujiwara Sadaiye (1162-1241):

Mentre mi dirigo
verso questo villaggio di pescatori
alla fine di un giorno d'autunno,
non vedo fiori in boccio
né le tinte sfumate delle foglie d'acero.

La solitudine richiama certamente la contemplazione e non si presta a essere descritta in modo spettacolare. Può apparire quanto mai miserevole, insignificante e patetica, soprattutto all'interno di un contesto moderno o occidentale. Restare soli, senza festoni colorati o fuochi d'artificio scoppiettanti, nel mezzo di una mirabolante rassegna di forme di infinita varietà e colori continuamente cangianti, non esercita alcuna attrattiva. Prendete uno degli schizzi *sumiye*, per esempio uno di quelli raffiguranti Kanzan e Jittoku (Han-shan e Shih-tê),¹ esponetelo in una galleria d'arte europea o americana e osservate le reazioni dei visitatori. L'idea di solitudine appartiene all'Oriente, le sue radici sono lì, nell'ambiente in cui è nata.

Non è soltanto al villaggio di pescatori in una sera d'autunno che la solitudine dà forma, ma anche a una macchia di verde all'inizio della primavera, che con ogni probabilità esprime ancor meglio l'idea di *sabi* o di *wabi*. Nella macchia di verde, infatti, come si legge nella seguente poesia di trentun sillabe scritta da Fujiwara Iyetaka (1158-1237), l'impulso vitale si rivela in mezzo alla desolazione invernale:

A coloro che pregano solo perché i ciliegi fioriscano
come vorrei mostrare la primavera

1. Poeti eremiti zen della dinastia T'ang. Si conserva ancora una raccolta delle loro poesie, conosciuta con il nome di *Kanzan Shi* (*Han-shan Shih*) o *Sanrai Shi* (*San-lai Shih*) o *Sanin Shi* (*San-yin shih*). La coppia costituita da Kanzan e Jittoku è stata uno dei soggetti preferiti dai pittori dell'Estremo Oriente. C'è qualcosa che ci attrae ancora oggi nel loro straordinario senso di libertà. Le figure 6, 18, 19 presentano alcuni ritratti tipici di questi poeti eremiti zen.

che balena da una macchia di verde
nel mezzo del villaggio di montagna coperto di neve!

Secondo un illustre maestro del tè, questi versi esprimono perfettamente il *sabi*, uno dei quattro principi che governano il culto del tè, o *cha-no-yu*. Viene descritto soltanto un fievole accenno di energia vitale sotto forma di piccola macchia di verde, ma chi ha occhi per vedere può facilmente scorgere la primavera che spunta sotto la neve ostile. Forse è solo una suggestione della mente poetica, ma è pur sempre vita e non solo un suo vago indizio. Per l'artista qui c'è vita, così come nel campo invaso di fiori e di vegetazione. Si potrebbe parlare, a questo proposito, di senso mistico dell'artista.

L'asimmetria è un altro aspetto peculiare dell'arte giapponese, la cui origine è senz'altro riconducibile allo stile *ma-xia* di Bayen. La pianta degli edifici buddhisti ne è l'esempio più evidente e audace. Le strutture principali, come l'ingresso con la sua torre, la sala del *dharma*, la sala del Buddha, ecc., si collocano generalmente lungo una linea retta; mentre le strutture secondarie o di minore importanza, ma a volte anche quelle di grande rilievo, non sono disposte simmetricamente come ali sui due lati della linea principale. Le si possono invece trovare sparse irregolarmente, in conformità con le caratteristiche topografiche della zona. Si può facilmente constatare questo fatto visitando alcuni templi buddhisti in località montuose, come per esempio il tempio Iyeyasu a Nikko. L'asimmetria è pertanto una caratteristica peculiare delle costruzioni giapponesi di questo tipo.

La manifestazione più evidente di questo fenomeno è riscontrabile però nella struttura delle stanze del tè e negli utensili usati durante la cerimonia del tè (fig. 7). Basta osservare il soffitto, nel quale si possono ritrovare anche tre stili diversi, e alcuni utensili usati per servire il tè, ma anche l'accostamento e la disposizione delle lastre di pietra del giardino (figg. 8, 9, 54). Sono tutti esempi di asimmetria, o in un certo senso di imperfezione, o ancora di stile *ma-xia*.

Alcuni studiosi di cultura giapponese cercano di spiegare questa predilezione degli artisti nipponici per le composizioni asimmetriche e contrarie alle regole artistiche convenzionali, o per meglio dire geometriche, sostenendo che l'educazione nipponica spinge le persone a non mettersi in mostra, anzi a occultare sempre se stesse. Questo atteggiamento mentale volto all'annullamento di sé si manifesterebbe di conseguenza nelle arti, come quando, per esempio, l'artista lascia vuoto l'importante spazio centrale. Non trovo, però, questa teoria del tutto convincente. Non sarebbe più plausibile dire che il genio artistico dei giapponesi è stato ispirato dal modo in cui lo Zen guarda alle singole cose, considerate perfet-

te in sé e allo stesso tempo incarnazioni della natura della totalità propria dell'Uno?

La dottrina dell'estetismo ascetico non è primaria quanto quella dell'estetica zen. Gli impulsi artistici sono più primitivi o innati di quelli etici. L'arte si rifà direttamente alla natura umana. La morale è normativa, l'arte è creativa. La prima è un'imposizione che proviene dall'esterno, la seconda un'espressione irrefrenabile che nasce dall'interno. Lo Zen scopre di avere un legame inevitabile con l'arte ma non con la morale. Lo Zen può essere privo di etica, ma non di arte. Quando gli artisti giapponesi creano oggetti imperfetti dal punto di vista della forma, è possibile che spieghino il loro intento artistico alla luce della nozione corrente di ascetismo etico; ma non è necessario dare troppo rilievo alla loro interpretazione o a quella dei critici. La nostra coscienza, dopo tutto, non è un metro di giudizio molto affidabile.

Comunque sia, l'asimmetria è senza dubbio tipica dell'arte giapponese, ed è uno dei motivi per cui anche l'informalità o l'accessibilità caratterizzano in una certa misura gli oggetti artistici giapponesi. La simmetria evoca un'idea di grazia, di solennità e imponenza, come nel caso del formalismo logico o dell'accumulo di idee astratte. Spesso i giapponesi vengono considerati poco portati alla speculazione o alla filosofia, perché la loro cultura, nel suo complesso, non è pervasa dall'attività intellettuale. Questa critica, a mio parere, in parte deriva proprio dalla passione giapponese per l'asimmetria. Ciò che è intellettuale aspira in primo luogo all'equilibrio, mentre i giapponesi tendono a ignorarlo, privilegiando invece in modo evidente lo squilibrio.

La mancanza di equilibrio, l'asimmetria, il decentramento, la povertà, il *sabi* o *wabi*, la semplificazione, la solitudine e le altre idee affini costituiscono gli aspetti più rilevanti e caratteristici dell'arte e della cultura giapponesi e discendono tutti da una percezione di fondo della verità dello Zen secondo la quale «l'Uno è nel Molteplice e il Molteplice nell'Uno», o meglio, «l'Uno rimane tale nel Molteplice singolarmente e collettivamente».

2

Se lo Zen ha contribuito a stimolare l'impulso artistico dei giapponesi e a influenzare le loro opere con le idee che gli sono proprie, lo si deve a motivi ben precisi: i monasteri zen furono i depositari quasi esclusivi della cultura e dell'arte, almeno durante le epoche Kamakura e Muromachi; i monaci zen avevano continue occasioni di entrare in contatto con le culture di altri paesi; i monaci stessi erano artisti, studiosi e mistici; le autorità politiche dell'e-

poca, inoltre, li incoraggiavano a intraprendere attività commerciali per importare in patria opere d'arte e prodotti stranieri; gli aristocratici e le classi che influivano sulla politica giapponese seguivano la disciplina zen e ne proteggevano le istituzioni. Lo Zen, quindi, influenzò direttamente non solo la vita religiosa del Giappone ma anche, e in modo ancora più incisivo, la cultura complessiva del paese.

Le scuole Tendai, Shingon e Jōdō¹ contribuirono fortemente a diffondere tra i giapponesi lo spirito del buddhismo e, attraverso la loro iconografia, a indirizzarne l'impulso artistico verso la scultura, la pittura a colori, l'architettura, la produzione di tessuti e la lavorazione del metallo. La filosofia della scuola Tendai, tuttavia, risultava troppo astratta e oscura per essere compresa dalle masse, mentre il ritualismo dello Shingon, eccessivamente elaborato e complesso, era troppo dispendioso per essere popolare. D'altro canto, le scuole Shingon, Tendai e Jōdō ci hanno lasciato raffinate sculture, dipinti e utensili artistici che venivano usati nelle loro cerimonie quotidiane. I « tesori nazionali » più preziosi (figg. 10, 11) sono stati realizzati nelle epoche Tempyō, Nara e Heian, quando lo Shingon e il Tendai godevano di grande popolarità ed esercitavano una profonda influenza sulle classi colte del paese. La scuola Jōdō insegna che esiste una Terra Pura, nella cui magnificenza il Buddha della Luce Infinita è assistito dal suo seguito di Bodhisattva. Questa credenza ispirò gli artisti a dipingere le splendide immagini di Amida conservate in vari templi buddhisti giapponesi (fig. 13). La Nichiren e la Shin sono invece scuole religiose autotone. La prima non ci ha fornito stimoli artistici e culturali specifici; la seconda seguiva una tendenza che si può definire iconoclasta e non ha prodotto in campo artistico e letterario niente che valga la pena di essere menzionato, a parte gli inni conosciuti come *wasan* e le « onorevoli lettere » (*gobunsho* o *ofumi*), scritte principalmente da Rennyo (1415-1499).

Lo Zen giunse in Giappone dopo lo Shingon e il Tendai e venne immediatamente accolto dalle classi militari. Per una sorta di coincidenza storica lo Zen finì per contrapporsi alla classe sacerdotale aristocratica. Anche la nobiltà manifestò un'iniziale ostilità verso la nuova scuola e, sfruttando la propria influenza politica, fomentò una certa resistenza alla sua penetrazione. All'inizio della sua vita in Giappone, quindi, lo Zen non si radicò a Kyōto, bensì a Kamakura, sotto la protezione della famiglia Hōjō. Questa località, sede del governo feudale del periodo, divenne il quartier generale della disciplina zen. Molti monaci giunti dalla Cina si stabilirono a Kama-

1. Insieme alle scuole Shin e Nichiren rappresentano i principali rami del buddhismo in Giappone, oltre allo Zen.

kura e trovarono un forte sostegno nei membri della famiglia Hōjō, come Tokiyori, Tokimune e i loro successori e seguaci.

I maestri cinesi portarono con sé diversi artisti e opere d'arte così come i maestri giapponesi di ritorno dalla Cina introdussero in Giappone l'arte e la letteratura cinesi. I disegni di Kakei (Hsia Kuei, attivo dal 1190 al 1220), di Mokkei (Mu-ch'i, attivo intorno al 1240), di Ryōkai (Liang-K'ai, attivo intorno al 1210), di Bayen (Ma Yūan, attivo dal 1175 al 1225) e di altri artisti presero la via del Giappone (figg. 14-17 e frontespizio). Trovarono rifugio nei monasteri giapponesi anche i manoscritti di alcuni rinomati maestri zen cinesi (figg. 21-26). La calligrafia, considerata in Estremo Oriente un'arte alla pari della pittura *sumiye*, veniva coltivata quasi universalmente fra le classi colte del tempo. Lo spirito che pervade i dipinti e la calligrafia zen colpì notevolmente gli intellettuali, che prontamente accolsero e seguirono lo Zen. Questo nuovo pensiero presentava un carattere in qualche modo virile e inflessibile. L'atmosfera dolce, cortese e raffinata – potremmo dire femminile – dominante nelle epoche che precedono il periodo Kamakura venne quindi rimpiazzata da una tendenza virile, espressa principalmente nella scultura e nella calligrafia. La rude virilità dei guerrieri dei distretti di Kwanto è proverbiale e contrasta con la grazia e la raffinatezza della corte di Kyōto. Questa qualità militaresca, con il suo misticismo e il suo distacco dalle questioni mondane, si richiama alla forza di volontà. Lo Zen, da questo punto di vista, si affianca allo spirito del Bushidō, «la Via del Guerriero».

Un altro elemento nella disciplina dello Zen, o piuttosto nella vita monastica in cui lo Zen traspose il suo modello di insegnamento, ha a che fare con la collocazione dei monasteri, che generalmente venivano fondati in zone di montagna. Chi vi abitava viveva in contatto diretto e profondo con la natura e ne diveniva uno studioso attento e sensibile. Piante, uccelli, animali, rocce e fiumi, che la gente di città non avrebbe neppure notato, venivano osservati con cura. E l'osservazione rifletteva profondamente la filosofia, o meglio l'intuizione, dei monaci, che non si limitava a quella del semplice amante della natura, bensì penetrava nella vita stessa degli oggetti su cui si posava lo sguardo. Qualunque fosse l'elemento naturale che ritraevano, finiva sempre per esprimere questa intuizione: nelle loro opere si sente soffiare sommessamente lo «spirito delle montagne» (fig. 27).

L'intuizione fondamentale acquisita dai maestri zen attraverso la loro disciplina stimolava i loro istinti artistici, laddove fosse presente una sia pur minima propensione verso l'arte. L'intuizione che spinge i maestri a produrre splendide creazioni, vale a dire a esprimere il senso della perfezione attraverso oggetti brutti e imperfetti, sembra intimamente connessa alla sensibilità artistica. I

maestri zen forse non sono grandi filosofi, ma assai di frequente si sono rivelati ottimi artisti. Perfino la loro tecnica è spesso eccellente e possiedono inoltre la dote di comunicarci qualcosa di unico e di originale. Uno di loro è il Maestro Nazionale Musō (1275-1351) (fig. 28), raffinato calligrafo e grande progettista di giardini; dimorò in moltissime località del Giappone e ovunque ideò splendidi giardini, alcuni dei quali si sono conservati in buono stato fino a oggi, dopo anni e anni di traversie. Fra i più rinomati pittori zen del XIV e del XV secolo si possono menzionare Chō Densu (morto nel 1431), Kei Shoki (attivo intorno al 1490), Josetsu (attivo fra il 1375 e il 1420), Shūbun (attivo fra il 1420 e il 1450), Sesshū (1421-1506) e diversi altri (figg. 30-33 e A).

Georges Duthuit, autore di *Misticismo cinese e pittura moderna*, sembra aver compreso lo spirito del misticismo zen: « Quando l'artista cinese dipinge, è essenziale la concentrazione mentale e l'immediata e vigorosa risposta della mano alla volontà che la guida. La tradizione gli impone di vedere, o meglio di percepire, nel suo insieme l'opera da eseguire, prima di intraprendere alcunché. "Se le idee di un uomo sono confuse, egli diventerà schiavo delle circostanze esteriori" ... Colui che riflette e muove il pennello con l'intenzione di fare un dipinto si allontana ancora di più dall'arte della pittura. [Qui sembra quasi prospettare una sorta di scrittura automatica]. Disegna bambù per dieci anni, diventa un bambù, poi quando disegni dimentica tutto quello che sai sui bambù. Una volta posseduta una tecnica impeccabile, ci si deve abbandonare all'ispirazione ».

Diventare un bambù e dimenticarsi di essere una cosa sola con esso quando lo si disegna: è questo lo Zen del bambù, muoversi con il « movimento ritmico dello spirito » che risiede nel bambù così come nell'artista stesso. Si deve avere una salda presa su quello spirito pur senza esserne consapevoli. È un compito assai arduo, che si può ottenere solo con un lungo esercizio spirituale.¹ Ai popoli orientali viene insegnato fin dai tempi remoti che solo seguendo questo genere di disciplina si possono ottenere risultati significativi in campo artistico o religioso. Lo Zen esprime questo concetto con la frase: « Uno nel Tutto e Tutto nell'Uno ». Quando la si comprende pienamente, allora si manifesta il genio creativo.

È di estrema importanza interpretare correttamente questa frase. In genere si ritiene che esprima una visione panteistica e alcuni studiosi dello Zen sembrano accogliere questa ipotesi. Tuttavia, è una lettura assolutamente inaccettabile, perché il panteismo è estraneo allo Zen e anche alla comprensione da parte dell'artista

1. Si veda, più avanti, Takuan a proposito della « *prajñā* inamovibile ».

della propria opera. Quando i maestri zen affermano che l'Uno è nel Tutto e il Tutto è nell'Uno, non intendono dire che ci sia qualcosa che si possa identificare come Uno o come Tutto oppure che il primo termine equivalga al secondo e viceversa. Se l'Uno è nel Tutto, per alcuni allora lo Zen è una dottrina panteistica. Ma non è così: lo Zen non concepirebbe mai l'Uno o il Tutto come una cosa concreta, che possa essere afferrata dai sensi. La frase «Uno nel Tutto e Tutto nell'Uno» va intesa piuttosto come espressione dell'intuizione assoluta della *prajñā*, senza essere analizzata per via concettuale. Quando vediamo la luna, sappiamo che si tratta della luna e questo ci basta. Chi passa ad analizzare l'esperienza e cerca di stabilire una teoria della conoscenza non è uno studioso dello Zen. Cessa di essere tale, sempre che lo sia stato, nel momento stesso in cui inizia il processo di analisi. Lo Zen rivendica sempre l'esperienza in quanto tale e rifiuta di affidarsi a qualsivoglia sistema filosofico.

Persino quando lo Zen ammette l'attività intellettuale, non accetta mai un'interpretazione panteistica del mondo. Per prima cosa, nello Zen non esiste l'Uno. Se allo Zen capita di parlare dell'Uno come se ne riconoscesse l'esistenza, lo fa solo per una sorta di condiscendenza verso il linguaggio comune. Per gli studiosi dello Zen, l'Uno è il Tutto e il Tutto è l'Uno; eppure l'Uno rimane l'Uno e il Tutto rimane il Tutto. Per il logico, da «non è due!» potrebbe conseguire «è Uno». Ma il maestro aggiungerebbe: «Non è neppure Uno!». «Che cosa è mai, allora?» ci verrebbe da chiedere. Ci troviamo di fronte a un vicolo cieco, da un punto di vista verbale. Si è detto pertanto che «se desiderate essere in comunione diretta [con il Reale], vi dico: "Non è due!"».

Il *mondō*¹ che segue può aiutare a illustrare la mia posizione sull'atteggiamento zen verso la cosiddetta interpretazione panteistica della natura.²

Un monaco chiese a Tōsu (T'ou-tzū), un maestro zen del periodo T'ang: «Se ho ben capito, tutti i suoni sono la voce del Buddha. È così?». «Esatto» rispose il maestro. Il monaco proseguì: «Potrebbe smettere allora il maestro di fare quel rumore che ricorda quello della spazzatura in fermento?». Il maestro lo colpì con il bastone.

Il monaco chiese poi a Tōsu: «Sono nel giusto se ritengo che, secondo il Buddha, ogni discorso, per quanto banale o offensivo, appartenga alla verità ultima?». Il maestro rispose: «Sì, sei nel giusto». Il monaco proseguì: «Allora posso chiamarvi asino?». Il maestro lo colpì ancora con il bastone.

Sarà utile spiegare questi *mondō* con un linguaggio più chiaro.

1. «Domanda e risposta».

2. Tratto, come i successivi, dallo *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu*), caso 79.

Suppongo che concepire ogni suono, ogni rumore, ogni espressione che si emette come se scaturisse da un'unica Realtà, vale a dire da un'unica divinità, si possa definire panteistico. « Egli dà a ognuno la vita, il respiro, tutto » si legge infatti nel Vangelo (At, 17, 25). E ancora: « In Lui, infatti, noi viviamo, ci muoviamo e di lui siamo progenie » (At, 17, 28). Se fosse così, allora la gola roca di un maestro zen riecheggerebbe la melodiosa sonorità che fluisce dalla bocca dorata del Buddha, e anche quando si sminuisce un grande maestro paragonandolo a un asino si dovrebbe ammettere che tale insulto riflette in parte la verità ultima. Dovremmo quindi accettare che il male, in ogni sua forma, incarni in qualche modo ciò che è vero, buono e bello e contribuisca alla perfezione del Reale. Per usare termini più concreti, il male è bene, il brutto è bello, il falso è vero, l'imperfetto è perfetto e viceversa. È effettivamente questo il ragionamento di chi concepisce un Dio-natura immanente a tutte le cose. Vediamo come il maestro zen affronta la questione.

È significativo che Tōsu reagisca con fermezza a tali interpretazioni intellettualistiche colpendo il monaco. Con ogni probabilità, il monaco si aspettava di mettere in imbarazzo il maestro con una deduzione logica dalla prima asserzione. L'energico Tōsu, come ogni altro maestro zen, sapeva che ogni dimostrazione verbale sarebbe stata inutile per controbattere a un « esperto di logica ». Quando ci si esprime attraverso le parole, infatti, si finisce per passare da una complicazione all'altra, in un processo senza fine. Il solo modo efficace per far capire al monaco quanto fosse falsa la sua comprensione concettuale era forse proprio quello di colpirlo e lasciare che sperimentasse dentro di sé il significato della frase « Uno nel Tutto e Tutto nell'Uno ». Il monaco si sarebbe così risvegliato dal suo torpore logico. Da qui la misura drastica adottata da Tōsu.

Secchō¹ commenta questo passo con i seguenti versi:

Che peccato vedere così tante persone giocare con la corrente!
Tutte ne sono inghiottite e muoiono!
Ah, potessero risvegliarsi bruscamente [giunti a un punto morto]
e comprendere che tutti i fiumi scorrono impetuosi al contrario.

Serve una manovra brusca o un risveglio improvviso per comprendere la verità dello Zen, che non è né trascendentalismo, né immanentismo e neppure una combinazione dei due. La verità è quella proclamata da Tōsu nella storia seguente:

1. Secchō (Hsüeh-tou, 980-1052) fu uno dei grandi maestri zen dell'epoca Sung, noto per il suo talento letterario. Lo *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu*) si basa sui « Cento casi » di Secchō, che egli selezionò dagli annali dello Zen. Per ulteriori informazioni si veda, sotto, p. 319, nota 1.

Un monaco chiede: « Che cos'è il Buddha? ».

Tōsu risponde: « Il Buddha ».

Il monaco chiede: « Che cos'è il Tao? ».

E Tōsu: « Il Tao ».

Il monaco chiede: « Che cos'è lo Zen? ».

E Tōsu: « Lo Zen ».

Il maestro risponde a pappagallosi, si limita a fare da eco. In effetti, l'unico modo per illuminare la mente del monaco è quello di affermare che ciò che è, ovvero il fatto ultimo dell'esperienza.

Ecco un altro esempio per illustrare la questione.¹ Un monaco chiese a Jōshu (Chao-chou), della dinastia T'ang: « Si dice che la Via Perfetta non conosce difficoltà, ma che detesta la discriminazione. Che cosa si intende per non-discriminazione? ».

« Sopra i cieli e sotto i cieli » disse Jōshu « io solo sono l'Onorato ».

« Un'altra discriminazione » suggerì il monaco.

« Oh, che persona indegna che sono! » rispose il maestro. « E dove sarebbe mai la discriminazione? ».

Per « discriminazione » i maestri zen indicano ciò che si verifica quando rifiutiamo di accettare il Reale così com'è, nella sua quiddità, quando ci riflettiamo e lo analizziamo attraverso concetti, utilizzando l'intelletto e finendo così prigionieri di un circolo vizioso. L'affermazione di Jōshu è definitiva e non lascia spazio a equivoci di sorta, né a ulteriori argomentazioni. Non ci resta che prenderla così com'è e accontentarci. Se non ci riusciamo, non possiamo fare altro che accantonarla e andare a cercare altrove la nostra illuminazione. Il monaco non riuscì a comprendere la posizione di Jōshu e proseguì osservando: « Un'altra discriminazione! ». In realtà, è il monaco che fa una discriminazione, non Jōshu. Di conseguenza l'« Onorato » si trasforma in una « persona indegna ».

Come ho già detto, l'espressione « Tutto nell'Uno e Uno nel Tutto » non va analizzata partendo dai concetti di « Uno » e di « Tutto » per poi inserirvi una preposizione: non va esercitata qui alcuna discriminazione, si deve semplicemente accettarla e rimanere con essa, cosa che è in realtà un non-sostare. Non si può fare altrimenti. Per questo il maestro colpisce o insulta. Non è indignato, non è irascibile, ma desidera aiutare i discepoli a uscire dal fosso che si sono scavati da soli. Nessuna argomentazione può essere d'aiuto, nessuna forma di persuasione verbale. Solo il maestro sa come tirarli fuori da un labirinto logico e indicare una nuova strada: a loro, quindi, non resta che seguirlo. E seguendolo torneranno tutti nella Dimora Originaria.

Quando una comprensione intuitiva o empirica del Reale viene

1. *Hekigan-shū* (La raccolta della roccia blu), caso 57.

formulata verbalmente usando l'espressione « Tutto nell'Uno e Uno nel Tutto », ci troviamo di fronte all'assunto fondamentale che viene insegnato da tutte le varie scuole buddhiste. Nella terminologia della scuola *prajñā* si definisce in questo modo: *śūnyatā* (« vuoto ») è *tathatā* (« quiddità ») e *tathatā* è *śūnyatā*: *śūnyatā* è il mondo dell'Assoluto e *tathatā* il mondo della molteplicità. Uno dei detti zen più comuni recita: « I salici sono verdi e i fiori rossi ». Oppure « i bambù sono dritti e i pini nodosi ». I fatti dell'esperienza sono accettati in quanto tali. Lo Zen non è nichilista, né semplicemente positivista. Lo Zen direbbe che proprio perché il bambù è dritto appartiene al Vuoto o che proprio a causa del Vuoto il bambù non può che essere un bambù e non un pino. Tuttavia le affermazioni dello Zen sono diverse dalla semplice esperienza sensoriale perché l'intuizione dello Zen deriva dalla *prajñā* e non dalla *jñā*.¹ È da questa prospettiva che il maestro, quando gli si domanda cosa sia lo Zen, a volte risponde « lo Zen » e altre volte « il Non-Zen ».

Possiamo ora comprendere perché il principio della pittura *sumiye* deriva da questa esperienza zen e in che modo l'immediatezza, la semplicità, il movimento, la spiritualità, la completezza e altre qualità che rileviamo in questa corrente artistica orientale stanno in un rapporto organico con lo Zen. Non c'è panteismo nel *sumiye* così come non c'è nello Zen.

Non bisogna dimenticare a questo proposito quello che è forse il fattore più importante del *sumiye* e dello Zen: la creatività. Quando si dice che il *sumiye* ritrae lo spirito di un oggetto o dà forma a ciò che non ha forma, significa che uno spirito creativo deve pervadere il dipinto. Compito dell'artista non è quindi copiare o imitare la natura, ma trasmettere all'oggetto la vitalità che gli è propria. Lo stesso vale per il maestro zen. Quando egli dice che il salice è verde e il fiore è rosso, non ci sta semplicemente dando una descrizione del modo in cui si presenta la natura, bensì qualcosa per mezzo del quale il verde è verde e il rosso è rosso. Questo « qualcosa » è ciò che definisco « spirito creativo ». Lo *śūnyatā* è privo di forma, ma è la sorgente di ogni possibilità. Rendere reale ciò che è potenziale è un atto creativo. Quando viene chiesto a Tōsu che cos'è il *dharma*, egli risponde « il *dharma* »; quando gli viene chiesto cos'è il Buddha, egli risponde « il Buddha ». Non è una risposta a pappagallo o che si limita a fare da eco alla domanda: ogni risposta deriva dalla sua mente creativa, senza la quale in Tōsu non ci sarebbe Zen. Comprendere lo Zen significa comprendere che tipo di mente è

1. *Prajñā* si può tradurre con « saggezza trascendentale » e *jñā* o *viññā* con « conoscenza relativa ». Per una spiegazione particolareggiata si veda il mio *Studies in Zen Buddhism*, pp. 85 sgg.

quella creativa. L'incontro fra Yakusan e Rikō ci servirà da esempio.¹

Yakusan (Yao-shan, 751-834) fu un grande maestro dell'era T'ang. Quando Rikō (Li Ao), governatore della provincia, venne a sapere che era un grande conoscitore dello Zen, lo mandò a cercare chiedendogli di raggiungerlo nella capitale. Yakusan declinò l'invito. La cosa si ripeté varie volte finché Rikō non perse la pazienza e si recò personalmente dal maestro, nel suo rifugio di montagna. Yakusan stava leggendo i *sūtra* e non prestò la minima attenzione al governatore. Il monaco che lo serviva fece presente al maestro la situazione, ma Yakusan proseguì nella sua lettura. Rikō ne fu offeso e osservò: « Vederlo in faccia è molto diverso dal sentirne pronunciare il nome ». Con queste parole intendeva dire che la persona reale non era all'altezza della sua reputazione. Yakusan disse allora ad alta voce: « O governatore! ». « Sì, maestro... » gli fece eco immediatamente Rikō. Il maestro disse allora: « Perché giudichi l'udito superiore alla vista? ». Il governatore si scusò e chiese: « Che cos'è il Tao? ». Yakusan alzò la mano prima verso il cielo e poi verso la terra, quindi chiese: « Comprendi? ». « No, maestro » rispose Rikō. Allora Yakusan osservò: « Le nuvole sono nel cielo e l'acqua nel vaso ». Si dice che il governatore ne fu molto soddisfatto.

Rikō comprese realmente quel che intendeva dire Yakusan? Yakusan non aveva fatto altro che descrivere i fatti così come sono. Possiamo allora chiederci: « Dov'è il Tao? ». Rikō era un grande studioso e filosofo. Doveva essersi fatto un'idea astratta di ciò che era il Tao. Riuscì davvero a conciliare con tanta prontezza la sua visione con quella di Yakusan? Qualunque cosa si possa dire a tal proposito, Yakusan, Tōsu e gli altri maestri zen percorrono tutti la stessa via. Anche per gli artisti è essenziale trovarla.

1. *Dentōroku* (« Trasmissione della Lampada »), fasc. 14.

III. *Lo Zen e lo studio del confucianesimo*

Potrebbe sembrare paradossale e ironico che lo Zen, avverso nel suo insegnamento a ogni tipo di erudizione e di simulazione letteraria, sia stato il veicolo per lo sviluppo dello studio del confucianesimo in Giappone e abbia contribuito oltretutto a promuovere l'arte della stampa, non solo di testi buddhisti ma anche di opere confuciane e shintoiste. I periodi Kamakura (1185-1338) e Ashikaga (1388-1568) sono generalmente considerati epoche buie della storia giapponese, anche se in realtà non lo furono affatto. In questi secoli i monaci zen si adoperarono per introdurre in Giappone la cultura cinese, aprendo così la strada alla sua successiva assimilazione. Molti elementi che oggi consideriamo tipicamente nipponici iniziarono a svilupparsi proprio durante questi due periodi, ai quali si possono far risalire anche le origini dello *haiku*, del *nō-gaku*,¹ del teatro, oltre che dell'arte dei giardini, della disposizione dei fiori e della cerimonia del tè. Mi limiterò qui a considerare lo sviluppo degli studi confuciani in Giappone, sui quali i monaci zen esercitarono una notevole influenza. A questo proposito, sarà utile soffermarsi prima sulla « filosofia Sung » cinese.

Da un punto di vista politico, l'era Sung fu un periodo particolarmente turbolento nella storia della Cina. Il Regno di Mezzo, costantemente minacciato dalle tribù « barbare » del Nord, si dovette ritirare verso sud, oltre lo Huai, finché nel 1126 non venne sottomesso. Fu questa la fine della dinastia Sung Settentrionale (960-1126). L'era Sung Meridionale ebbe inizio nel 1127, quando l'imperatore Kao Tsung salì al trono a Lin-an, a sud del Fiume Azzurro, e terminò nel 1279, quando gli invasori Yüan riuscirono a rovescia-

1. Nell'Appendice III si può trovare la trama di un dramma Nō, *Yamamba*.

re definitivamente la dinastia, fondata oltre tre secoli prima dalla famiglia Chao e ormai avviata verso un declino inarrestabile. Nonostante il susseguirsi di continui sconvolgimenti politici, l'era Sung Settentrionale e ancor di più quella Meridionale hanno lasciato mirabili testimonianze nel campo del pensiero e della cultura, grazie a una folta presenza di poeti, artisti, filosofi confuciani e pensatori buddhisti, compresi i maestri zen.

La filosofia godette di uno sviluppo notevole nel Sud, come se l'impulso speculativo originale, represso durante la dinastia Han e quelle successive, soffocato per certi versi dalla preponderante influenza del pensiero indiano, fosse esploso e si fosse affermato proprio in questo periodo, nonostante la pesante presenza di un dominio straniero. Ne scaturì una filosofia che si può propriamente definire « cinese », nella quale tutte le tendenze importate dall'estero, così come quelle tipicamente autoctone, subirono un processo di sincretismo per essere quindi riformulate sulla base della mentalità cinese, alla quale vennero in tal modo rese più accettabili. La filosofia Sung costituirà l'essenza del pensiero cinese.

Un elemento determinante che contribuì con fecondi stimoli alla speculazione filosofica in Cina fu l'insegnamento dello Zen. Lo Zen ha sempre prodotto effetti stimolanti perché va direttamente alla radice delle cose, senza curarsi delle sovrastrutture. Quando il confucianesimo si ridusse al solo studio dei rituali e alla pratica di una morale terrena, limitandosi quindi a una critica testuale compilata da scuole di commentatori, si può affermare a ragione che si trovasse sull'orlo della fine o almeno di una definitiva estinzione come fonte di speculazione creativa. Servivano energie nuove per resuscitarlo. Il taoismo, la scuola rivale del confucianesimo in ambito cinese, era sepolto dalla sua impalcatura popolare e superstiziosa, e mancava di quel vigore intellettuale che avrebbe potuto infondere nuova linfa al confucianesimo. Se lo Zen non fosse riuscito a scuotere nel profondo la psicologia cinese durante l'era T'ang, probabilmente nel periodo Sung non sarebbe stato possibile recuperare la filosofia autoctona per rifondarla e portarla a nuovi sviluppi. Quasi tutti i pensatori dell'era Sung si recarono almeno una volta nella vita in un monastero zen. Grazie a ciò che compresero (o non compresero) in quei luoghi, sottoposero a un nuovo esame la filosofia cinese. La filosofia Sung è il risultato delle loro esperienze spirituali. Pur biasimando il buddhismo e il suo modo di pensare, si abbeverarono copiosamente alla sorgente indiana che lo Zen offriva loro.

I monaci zen, d'altro canto, erano a loro volta studiosi di confucianesimo. In quanto cinesi, non poteva essere altrimenti. La differenza fra gli studiosi confuciani e i maestri zen stava nel fatto che i primi basavano la loro filosofia sul sistema autoctono, mentre i se-

condi ne avevano uno proprio, pur adottando una terminologia confuciana. Tant'è che assai frequentemente essi si esprimevano usando termini confuciani. La differenza fra i due atteggiamenti mentali va probabilmente ricercata nella valorizzazione di un elemento a scapito di un altro: i monaci zen interpretavano i testi confuciani alla maniera indiana, se così si può dire, ovvero più o meno idealisticamente, e non esitavano a commentare la letteratura buddhista da una prospettiva confuciana.

Quando questi monaci si recarono in Giappone, portarono con sé sia lo Zen che il confucianesimo. I monaci giapponesi che si dirigevano alla volta della Cina per studiare lo Zen tornavano con lo stesso bagaglio: insieme ai loro testi zen riempivano le casse con cui viaggiavano di libri su confucianesimo e taoismo. In Cina sedevano ai piedi dei maestri zen confuciani, facendosi istruire in entrambe le discipline. E i maestri cinesi di questo genere erano numerosi nelle zone dell'Impero Sung, in particolare in quello Meridionale.

Non entrerò troppo nel dettaglio sulle relazioni esistenti in Cina fra lo Zen da una parte e il confucianesimo e il taoismo dall'altra. Basterà dire che lo Zen rappresenta fundamentalmente il modo in cui i cinesi reagirono al pensiero indiano incarnato dal buddhismo e che quindi lo Zen, così come si è sviluppato nel periodo T'ang e come è fiorito in seguito nell'era Sung, non poteva che essere un riflesso della mentalità cinese. Con questo intendo dire che aveva un'impronta in primo luogo pratica ed etica. Data questa particolarità, era quasi scontato che lo Zen assumesse sfumature confuciane. All'inizio della sua storia, tuttavia, la filosofia dello Zen aveva una matrice indiana, vale a dire buddhista, dal momento che nello Zen nulla si può far risalire alla dottrina tradizionale confuciana. E fu proprio questo che i pensatori confuciani più tardi vollero incorporare nel proprio sistema, più o meno consapevolmente: in pratica, lo Zen acquisì il suo carattere di concretezza dal confucianesimo, mentre il confucianesimo assorbì attraverso l'insegnamento dello Zen, seppure sotto certi aspetti per via indiretta, l'attitudine indiana alla speculazione astratta, riuscendo infine a conferire un fondamento metafisico all'insegnamento di Confucio e dei suoi discepoli. A questo scopo, i filosofi Sung, attraverso lo studio del confucianesimo, esaltarono l'importanza dei « Quattro Libri »,¹

1. I Quattro Libri sono: il *Grande Studio* (*Daigaku* o *Ta Hsüeh*); il *Giusto Mezzo* (*Chūyō* o *Chung Yung*); i *Dialoghi* confuciani (*Rongo* o *Lun Yü*); e infine le opere di Mencio (*Mōshi* o *Mêng-tzū*). Il *Grande Studio* e il *Giusto Mezzo* facevano originariamente parte del *Libro dei Riti* (*Li Chi*), uno dei cinque libri del Canone (per i quali si veda la nota seguente). Vengono attribuiti a Tzū-ssū, nipote di Confucio, e contengono l'essenza dell'insegnamento confuciano, come sostennero per primi gli studiosi Sung. Uno di loro, Chu-tzū (1130-1200), scrisse alcuni commenti su di essi. I *Dialoghi* di Confucio, compilati dai discepoli dopo la morte del maestro,

nei quali trovarono affermazioni che in seguito rielaborarono per costituire un proprio sistema. In questo modo si aprì con naturalezza la strada a una *riconciliazione* fra Zen e confucianesimo.

Era normale dunque che i monaci zen, pur essendo buddhisti, finissero per divulgare anche il confucianesimo. A rigor di termini, lo Zen non possiede una filosofia propria. Il suo insegnamento si concentra su un'esperienza intuitiva, il cui contenuto intellettuale può essere fornito da un sistema di pensiero che non è necessariamente buddhista. Se i maestri lo ritengono per qualche motivo opportuno, è ammissibile creare una struttura filosofica propria che non sempre è in sintonia con l'interpretazione tradizionale. Per questa ragione i buddhisti zen possono essere confuciani, taoisti o perfino shintoisti; l'esperienza zen può essere spiegata anche alla luce della filosofia occidentale.

Nel XIV e nel XV secolo, le « Cinque Montagne », vale a dire i cinque monasteri zen di Kyōto, rappresentavano la roccaforte editoriale dei testi confuciani, oltre che di quelli zen. Ancora oggi è possibile consultare alcuni dei testi più antichi, compresi quelli del XIII secolo, sia buddhisti che confuciani, e alcune fra le più preziose incisioni lignee dell'Estremo Oriente.

I monaci zen non si limitarono a curare e a pubblicare le opere fondamentali del buddhismo e del confucianesimo ma, al fine di istruire la popolazione, compilarono anche testi da usare nei loro monasteri, affollati di persone desiderose di accrescere il proprio sapere e la propria cultura. Fu così che entrò in voga il termine *terakoya*, da *tera* che significa « tempio buddhista », *ko* che significa « bambini » e *ya* che significa « casa ». Le scuole *terakoya* rappresentavano l'unica istituzione che si interessava dell'istruzione del popolo giapponese durante il periodo feudale, finché non venne rimpiazzata dal sistema moderno, dopo la Restaurazione del 1868.

Le attività dei monaci zen (buddhisti e confuciani) non erano circoscritte alle zone centrali del Giappone: essi venivano infatti invitati dai signori delle province a occuparsi dell'istruzione dei loro vassalli e dei loro servitori. Fra gli esempi più notevoli, si può citare un monaco zen di nome Keian (1427-1508) che si recò a Satsuma, nella provincia sud-occidentale del Kyūshū. Era un esperto dei « Quattro Libri », che spiegava seguendo i commenti di Shūshi (in cinese Chu Hsi). Essendo un monaco zen, tuttavia, non dimenticava di valorizzare la propria dottrina in rapporto con la filosofia confuciana, prendendo come fonte di ispirazione lo studio della mente. Tenne anche lezioni sullo *Shu Ching*, uno dei cin-

riportano fra l'altro i suoi detti, i suoi atti e le discussioni con i discepoli. Mencio (372-289 a.C.), una delle maggiori personalità fra i primi sostenitori del confucianesimo, fu un eloquente e sagace pensatore della sua epoca.

que libri del « Canone »¹ in cui si raccoglievano i dettami etici degli antichi governanti cinesi. A Satsuma la sua influenza spirituale durò a lungo. Fra i nomi dei suoi seguaci spicca quello di Shimadzu Nisshinsai (1492-1568): non fu allievo diretto di Keian, ma sua madre e i suoi insegnanti conobbero personalmente il maestro, e tutti i membri delle loro famiglie erano grandi ammiratori di quel monaco erudito. Nisshinsai apparteneva per nascita alla famiglia Shimadzu: suo figlio maggiore fu in seguito adottato dal ramo principale della famiglia e governò le tre province di Satsuma, Ōsumi e Hyūga, nel Giappone sud-occidentale. L'influenza morale di Nisshinsai si diffuse grazie al figlio in tutti i feudi che si trovavano sotto la sua giurisdizione. Fino alla Restaurazione del 1868 rimase una figura molto popolare e venne considerato una delle maggiori personalità della nazione.

Fra i maestri zen delle « Cinque Montagne » si possono menzionare il Maestro Nazionale Musō (1275-1351), Genye (1269-1352), Kokwan Shiren (1278-1346), Chūgan Yengetsu (1300-1375) e Gidō Shūshin (1321-1388). Tutti favorirono lo studio dei classici confuciani, secondo lo spirito del buddhismo zen. Anche gli imperatori e gli shōgun seguirono l'esempio dei maestri zen. Si applicavano con zelo allo studio dello Zen e allo stesso tempo frequentavano le lezioni sul confucianesimo. L'imperatore Hanazono, che regnò dal 1308 al 1317, fu un autentico studioso della scuola Sung e uno scrupoloso seguace dello Zen, per il quale nutriva molto più di un semplice interesse. Il monito che lasciò al suo successore costituisce uno straordinario documento di saggezza regale. La statua che lo rappresenta nelle vesti di un monaco zen, seduto a gambe incrociate in un atteggiamento di composta dignità, è ancora conservata nella sua stanza al Myōshinji, dove era solito raccogliersi in meditazione. Il suo « diario » è un'importante fonte di materiale storico e la sua residenza, lasciata in dono al suo maestro zen Kwanzan

1. I cinque libri del Canone sono *Yekikyō (I Ching)* o *Libro dei Mutamenti*; *Shikyō (Shih Ching)* o *Libro delle Odi*; *Shokyō (Shu Ching)* o *Libro della Storia*; *Shunjū (Ch'un Ch'iu)* o *Annali delle primavere e degli autunni*; e *Raiki (Li Chi)* o *Libro dei Riti*. Il *Libro dei Mutamenti* è un testo molto misterioso ed enigmatico che si può ritenere rappresentativo dell'antico pensiero cinese, basato sui principi dualistici *yin* (femminile) e *yang* (maschile). Il *Libro dei Mutamenti* comprende inoltre dieci commenti attribuiti a Confucio. Il *Libro delle Odi* è una raccolta di canti popolari e di inni da eseguirsi nel corso di cerimonie pubbliche, risalenti per lo più al periodo che va dal XV al III secolo a.C. Il *Libro della Storia* è una sorta di resoconto politico che parte dalle ere di Yao (che secondo la leggenda regnò dal 2357 al 2255 a.C.) e di Shun (2255-2205 a.C.) per arrivare fino alla dinastia Chou (1122-255 a.C.). Anche gli *Annali delle primavere e degli autunni* sono un testo di storia politica, compilato inizialmente dagli storici dello stato di Lu, rivisto da Confucio e completato nel 478 a.C. Il *Libro dei Riti* contiene rituali praticati dalla fine della dinastia Chou fino al 140 a.C. Il testo attualmente in circolazione comprende quarantasette sezioni, fra le quali si trovano il *Grande Studio* e il *Giusto Mezzo*.

(1277-1360), divenne il nucleo dell'attuale Myōshinji, il ramo più potente dello Zen Rinzai, nella zona occidentale di Kyōto.

Si può aggiungere a questo proposito che all'inizio dello shōgunato Tokugawa, vale a dire nel primo XVII secolo, gli studiosi confuciani conservavano ancora l'abitudine di rasarsi il capo come i monaci buddhisti. Da ciò si può dedurre che lo studio del confucianesimo venne tenuto vivo in ambito buddhista, in particolare fra i monaci zen, e persino quando gli intellettuali si dedicarono in maniera autonoma allo studio del confucianesimo i seguaci della scuola confuciana continuarono a seguire l'antica tradizione.

A proposito dell'argomento di questo capitolo, vorrei aggiungere alcune osservazioni relative al ruolo avuto dallo Zen nella formazione del sentimento nazionalistico durante i periodi Kamakura e Ashikaga. In linea teorica, lo Zen non ha nulla a che fare con il nazionalismo. Trattandosi di una religione, la sua missione ha un valore universale e chiunque la può praticare a prescindere dall'appartenenza a una specifica nazionalità. Da un punto di vista storico, tuttavia, lo Zen è stato condizionato da eventi e situazioni particolari. Quando fu introdotto per la prima volta in Giappone, lo Zen venne sostanzialmente identificato con i fedeli intrisi di confucianesimo e di spirito patriottico e fu naturalmente pervaso dal loro carattere. Lo Zen, dunque, non venne accolto in Giappone nella sua forma pura, slegata dall'influenza del tempo e del luogo in cui accidentalmente si trovava. Per di più, gli stessi seguaci giapponesi erano inclini ad accogliere insieme allo Zen tutto ciò che lo accompagnava; solo in seguito gli aspetti che non erano sostanziali vennero separati dal corpo a cui erano stati legati, arrivando ad affermarsi in modo autonomo o perfino a contrapporsi a ciò che in origine vi era stato associato. Non è questa la sede opportuna per descrivere tale processo nella storia del pensiero giapponese, ma vorrei provare ad accennarvi, risalendo al movimento originario cinese.

Come ho detto altrove, il culmine della vita intellettuale cinese va cercato nella filosofia di Shūshi o Chu Hsi (1130-1200), che fiorì principalmente nel Sung Meridionale. Shūshi fu probabilmente il più grande filosofo cinese che tentò di sistematizzare il pensiero del suo paese, tenendo conto della psicologia della popolazione. C'erano stati filosofi più grandi di lui fra i suoi connazionali, ma il loro pensiero seguiva la linea speculativa indiana, che per certi aspetti si contrapponeva alle tendenze autoctone. Per questo motivo la loro filosofia non ebbe un'ampia influenza come quella del Sung Meridionale. È innegabile che la scuola Sung Meridionale non sarebbe mai esistita senza i suoi predecessori buddhisti. Si tratta ora di vedere come la cosiddetta « Scienza del Tao » si sviluppò nell'era Sung, poiché questo ci aiuterà a comprendere l'influsso specifico dello Zen sul pensiero e la sensibilità giapponese.

Nel pensiero cinese ritroviamo due correnti originali: il confucianesimo e il taoismo puro, vale a dire un taoismo non condizionato da credenze e superstizioni popolari. Il confucianesimo rappresenta il lato pratico o positivo della mentalità cinese, mentre il taoismo incarna le sue tendenze mistiche e speculative. Introdotto in Cina all'inizio della tarda dinastia Han (64 d.C.), il buddhismo trovò un vero e proprio alleato nel pensiero di Lao-tzū e Chuang-tzū. Da principio il buddhismo non ricoprì un ruolo particolarmente attivo nella speculazione cinese: i suoi seguaci si preoccupavano soprattutto di tradurre i testi canonici in cinese, ma il resto della popolazione non sapeva come collocarlo esattamente nel proprio sistema di credenze e di pensiero. Grazie alle traduzioni, tuttavia, si comprese che alcuni aspetti della filosofia buddhista erano molto profondi e stimolanti. I pensatori cinesi furono fortemente colpiti dal *Prajñāpāramitāsūtra*,¹ tradotto per la prima volta a partire dal II secolo, e ne intrapresero lo studio con la massima serietà. Pur non riuscendo ad afferrare con chiarezza il concetto di *śūnyatā*, « vuoto », vi trovarono una certa affinità con l'idea del *wu*, il « non-essere » di Lao-tzū.

Kumārajīva giunse in Cina nel 401, durante il periodo delle Sei Dinastie (386-587), quando lo studio del taoismo raggiunse il suo apice – tanto che gli stessi testi confuciani venivano interpretati alla luce di questa dottrina. Proveniva da un regno occidentale e tradusse diversi *sūtra* Mahāyāna. Non fu solo un brillante traduttore, ma anche un grande e originale pensatore che contribuì enormemente alla comprensione del Mahāyāna stesso. I suoi discepoli cinesi si impegnarono a svilupparne le idee nelle modalità più consona alla mentalità della loro gente. Così Chi-tsang (549-623),² che basava la propria filosofia sugli insegnamenti di Nāgārjuna, fondò in Cina la scuola buddhista San-lun (Sanron in giapponese), un mirabile sistema di pensiero che per la prima volta sorgeva nella terra di Confucio e Lao-tzū. Il fondatore di questa scuola, tuttavia, probabilmente subiva ancora l'influsso del pensiero indiano. Pensava come un indiano e non necessariamente alla maniera cinese. Era senza dubbio un buddhista cinese, ma soprattutto uno studioso buddhista: potremmo dire che pensava più come un buddhista che come un cinese.

La scuola San-lun venne seguita dalle scuole T'ien-t'ai (Tendai), Wei-shih (Yuishiki) e Hua-yen (Kegon) durante le dinastie Sui e

1. La prima traduzione cinese di alcune sezioni di questo importante testo Mahāyāna venne completata nel 179 d.C. da Lokarakṣa, proveniente dall'antica regione della Battriana (l'attuale Afghanistan settentrionale) e giunto a Loyang, in Cina, nel 147.

2. In giapponese Kichizō. È conosciuto anche con il nome di Chia-hsiang Ta-shih (Kajō Daishi).

T'ang.¹ La scuola T'ien-t'ai si basa sul *Saddharmapūṇḍarīka*, quella Wei-shih sulla dottrina idealistica di Asaṅga e Vasubandhu, mentre la Hua-yen è fondata sulla filosofia dell'infinito, così come è esposta nell'*Avatamsaka*. Quest'ultima scuola rappresenta l'apice del pensiero buddhista cinese ed è un esempio dell'altissimo livello di speculazione religiosa raggiunto dalle menti buddhiste in questo paese. Si tratta del sistema di pensiero più notevole che sia mai stato elaborato dagli orientali. L'*Avatamsakasūtra*, che comprende il *Daśabhūmika* e il *Gaṇḍavyūha*, esprime certamente il culmine dell'immaginario creativo indiano, del tutto estraneo al pensiero e alla sensibilità cinesi. Assimilare in modo intelligente e sistematico l'immaginario indiano, così lontano dalla mentalità cinese, fu dunque una grande impresa intellettuale per il buddhismo cinese. La filosofia della scuola Hua-yen sta a dimostrare quanto fosse profonda la coscienza religiosa cinese, che si svelò dopo secoli di educazione e riflessione buddhiste. E fu proprio questo a risvegliare la mente cinese dalla sua lunga apatia, fornendole il più forte stimolo possibile affinché rifiorisse nella filosofia Sung.

La scuola Hua-yen rappresenta l'aspetto intellettuale, se così si può dire, del buddhismo cinese, mentre un'altra scuola acquisì un vigore tale da influenzare radicalmente il pensiero del proprio paese: lo Zen (in cinese *Ch'an*). Lo Zen si richiamava in parte alla tendenza pratica della mentalità cinese e in parte al suo ardente slancio mistico. Lo Zen detestava l'apprendimento erudito e sosteneva l'importanza di una comprensione intuitiva, dal momento che i suoi seguaci erano convinti che fosse questo lo strumento più diretto ed efficace per cogliere la realtà ultima. In realtà, empirismo, misticismo e positivismo possono procedere di pari passo senza alcuna difficoltà: vanno tutti alla ricerca dei fatti dell'esperienza, pur esitando a costruirvi intorno un sistema intellettuale.

In quanto animale sociale, tuttavia, l'uomo non può accontentarsi della sola esperienza e desidera comunicarla ai propri simili. L'intuizione deve quindi avere contenuti propri, idee specifiche e un'autonoma rielaborazione intellettuale. Lo Zen fece del suo meglio per rimanere sul piano intuitivo della comprensione e utilizzò nel miglior modo possibile immagini, simboli ed espedienti poetici (termine non molto dignitoso). Quando, però, dovette ricorrere alle facoltà dell'intelletto, non esitò a stringere ottimi rapporti con

1. La scuola T'ien-t'ai ebbe inizio con Hui-wên (Yemon, 550-577), Hui-ssü (Yeshi, 514-577) e Chih-i (Chigi, 538-597). La scuola Wei-shih con Hsüan-chuang (Genjō, 600-664), che tradusse il trattato di Vasubandhu sulla filosofia della Sola Mente (*Vijñānamātra*), anche se il maggior esponente fu il suo principale discepolo K'uei-chi (Kiki, 632-682). La scuola Hua-yen venne ordinata in un sistema di pensiero organico da Fa-tsang (Hōzō, 643-712), i cui grandi predecessori erano stati T'u-shun (Tojun, 557-640) e Chih-yen (Chigon, 602-668).

la filosofia Hua-yen. La fusione di Zen e Hua-yen (Kegon), seppure avvenuta in modo del tutto spontaneo, divenne evidente in particolare in Ch'êng-kuan (Chōkwan, 738-838) e Tsung-mi (Shūmitsu, 780-841), entrambi grandi studiosi della scuola Hua-yen e al tempo stesso seguaci dello Zen. Fu grazie a questo contatto che la dottrina zen arrivò a influenzare il pensiero confuciano dei dotti Sung.

La dinastia T'ang aprì quindi la strada all'ascesa della « Scienza del Tao » (*tao-hsüeh*) nell'era Sung, a mio parere il prodotto autocotono più prezioso del sincretismo intellettuale cinese, nel quale si mescolarono la scuola Hua-Yen, lo Zen, gli insegnamenti di Confucio e quelli di Lao-tzū.

Chu Hsi (Shūki o Shūshi) ebbe dei precursori: Chou Tun-i (Shū Ton-i, 1017-1073), Chang Hêng-ch'ü (Chō Ō-kyo, 1077-1135) e i fratelli Ch'êng (Tei), Míng-tao (Meidō, 1085-1139) e I-ch'uan (I-sen, 1107-1182), che cercarono di fondare la filosofia su basi esclusivamente cinesi, così come si potevano trovare in primo luogo nei « Quattro Libri » (*Lun Yü*, *Mêng-Tzū*, *Ta Hsüeh* e *Chung Yung*) e anche nell'*I Ching*.¹ Erano tutti studiosi di Zen e il loro debito verso questa dottrina nella formulazione del loro pensiero emerge chiaramente dall'importanza attribuita all'esperienza di un'illuminazione improvvisa, che sarebbe giunta dopo uno studio attento dei classici o una meditazione sul loro significato. Nella cosmogonia o ontologia elaborata da questi pensatori, la materia primordiale era il *Wu-chi*, o *T'ai-chi* o *T'ai-hsü*, concetto dai richiami fortemente buddhisti. Tradotto in termini etici, questo principio equivale alla sincerità (*ch'êng*) e l'ideale dell'esistenza umana consiste nel coltivare la virtù della sincerità. È attraverso la sincerità che il mondo è ciò che è, e che il principio maschile e quello femminile, originati nel « Grande Limite », interagiscono e rendono possibile la crescita ordinata di qualsiasi cosa. La sincerità viene anche chiamata *li* (Ragione) o *t'ien-li* (Ragione Celeste).

Per i filosofi Sung, a *li* (*ri*) si contrappone *ch'i* (*ki*), e questa antitesi trova una sintesi nel *t'ai-chi*, che è *wu-chi*. *Li* è la Ragione che scorre attraverso ogni cosa, posseduta equamente da ciascuna di esse: senza *li* niente è possibile, le esistenze perdono la loro essenza e si riducono a non-entità. *Ch'i* è un agente differenziante, tramite il quale la Ragione unica si moltiplica e produce un mondo di pluralità. *Li* e *ch'i*, quindi, si compenetrano e completano a vicenda.

Non è molto chiaro quale sia la relazione che unisce *t'ai-chi* a *li* e *ch'i*, a parte il fatto che il primo è la sintesi dei due principi; la filosofia Sung non desiderava evidentemente mantenere un impianto dualista, influenzata in questo con ogni probabilità dalla scuola

1. Si veda, sopra, p. 53, nota 1.

buddhista Hua-yen. *T'ai-chi*, nello specifico, esprime un concetto ambiguo: sembrerebbe sinonimo della materia primordiale, che è *wu-chi*, il «senza limite». Ma il primo è «al di sopra della materia» mentre il secondo è «al di sotto della materia», e come può qualcosa che è al di sopra diventare al di sotto e viceversa? Ci si imbatte nello stesso dilemma nel caso di *li* e *ch'i*, ma qui i filosofi Sung adottarono un atteggiamento decisamente cinese, senza mostrare la minima propensione a seguire i buddhisti. Questi ultimi non esitavano a negare la materialità del mondo, considerandolo «vuoto» (*śūnya*) così come «vuoto» era tutto ciò che conteneva. Il pensiero cinese, invece, accettava l'esistenza di un mondo di realtà particolari. Per quanto si possano ravvisare punti di contatto con la scuola Hua-yen, la questione della materialità del mondo separa nettamente le due correnti.

L'aspetto più significativo della filosofia Sung di Chu Hsi, essenziale per il notevole influsso che esercitò in Cina e in Giappone da un punto di vista eminentemente pratico, è la sua visione della storia. L'idea che ne sta alla base domina una delle grandi opere classiche compilate da Confucio, gli *Annali delle primavere e degli autunni* (*Ch'un Ch'iu*), scritti dal maestro con l'intenzione di soppesare da un punto di vista etico le pretese dei vari re durante il cosiddetto periodo degli «stati combattenti». La Cina era divisa allora in diversi regni, ognuno dei quali cercava di prevalere sugli altri: alcuni usurpatori affermavano di appartenere alla legittima linea dinastica, mentre il governo politico era allo sbando, in balia dei capricci dei governanti e ormai privo di qualsiasi direzione. Attraverso la compilazione degli annali del suo tempo, Confucio si propose di stabilire un modello etico universale per tutti i futuri statisti del paese. Per questo gli *Annali delle primavere e degli autunni* contengono codici etici pratici, esemplificati dagli eventi storici.

Chu Hsi seguì l'esempio di Confucio e redasse una storia della Cina riassumendo l'opera più vasta di Ssü-ma Kuang.¹ Nel suo lavoro Chu Hsi enunciava il grande principio di proprietà conosciuto come «Nomi e Parti» (*ming-fên*), che avrebbe dovuto essere a suo parere il principio guida della politica di ogni epoca. L'universo è governato dalle leggi del Cielo, che dirigono anche le questioni umane; tali leggi richiedono a ognuno di noi di seguire ciò che ci è proprio. Ciascuno ha un «nome», esegue una certa «parte», in quanto occupa una posizione ben definita nella società, gli viene

1. Questa monumentale storia politica della Cina venne compilata per ordine dell'imperatore Ying-tsung, della dinastia Sung. Ssü-ma Kuang (1019-1086) e i suoi collaboratori trascorsero diciannove anni in assidue e faticose ricerche. L'imperatore Shên-tsung, che succedette a Ying-tsung, fu molto soddisfatto dell'opera e scelse personalmente il titolo: *Tzû-chih T'ung-chien* (*Shichi Tsugan*), che si può tradurre grosso modo con «Manuale imperiale per un governo di successo».

assegnato un posto nel quale gli viene richiesto di prestare la propria opera a un membro del gruppo a cui appartiene. Questa rete di relazioni sociali non deve essere ignorata se si vogliono conservare e rafforzare la pace e la felicità di ogni componente. Chi governa ha doveri specifici da compiere, così come li hanno i suoi sudditi; genitori e figli hanno obblighi ben precisi, gli uni nei confronti degli altri, e così via. Nomi, titoli e parti non dovrebbero mai subire interferenze o usurpazioni.

Chu Hsi diede particolare risalto a quelli che definiva « nomi e parti », dal momento che gli invasori settentrionali stavano assestando duri colpi alla sovranità dei Sung: i dignitari governativi non sapevano come comportarsi nei confronti di questi invasori ostili e alcuni di loro erano perfino propensi ad accettare un compromesso politico. Ciò che avveniva sotto i suoi occhi infiammò lo spirito nazionalistico e patriottico di Chu Hsi, che, anche a rischio della vita, sostenne con forza le sue convinzioni contro alcuni politici che cercavano di convincere il governo a cedere alle pressioni degli invasori. La sua filosofia non riuscì a salvare i Sung Meridionali dall'assalto delle soverchianti forze mongole, ma godette da allora di ampie simpatie popolari, in Cina e soprattutto nel Giappone del periodo feudale.

Uno dei motivi principali per cui la filosofia di Chu Hsi esercitò un'attrazione così forte sulla psicologia cinese, tanto da diventare un sistema di pensiero ufficialmente riconosciuto durante le dinastie successive, risiedeva nel fatto che la sua struttura inglobava tutto il pensiero ortodosso che era stato significativo nello sviluppo della cultura cinese, fino alla piena realizzazione delle condizioni prescritte da quella filosofia e sensibilità. Un altro motivo è da ricercarsi nella sua filosofia dell'ordine, cara al cuore cinese e diligentemente seguita da tutto il popolo. I cinesi non sono certamente più patriottici o nazionalisti di altri popoli, ma sono più pratici che sentimentali e, a mio parere, maggiormente inclini al positivismo che all'idealismo. Tengono i piedi ben piantati per terra. Di tanto in tanto può capitare che alzino gli occhi al cielo per ammirare lo splendore delle stelle, ma hanno sempre ben presente che non si può vivere un solo giorno separati dalla Madre Terra. Ecco perché sono così attratti da quegli aspetti della filosofia di Chu Hsi che valorizzano l'utilità pratica e l'ordine sociale, piuttosto che dal suo idealismo o dal suo temperamento emotivo. Da questo punto di vista sono diversi dai giapponesi.

Così Ch'êng Ming-tao (Tei Meidō) descrive in modo convincente la mentalità cinese: « La ragione per cui il Tao non si manifesta in modo palese è da addebitarsi alla perniciosa interferenza del paganesimo. Questo pericolo era più evidente e più facile da individuare nell'antichità, mentre oggi è più nascosto ed è difficile da

riconoscere. Anticamente, costoro [i seguaci del paganesimo] approfittavano della nostra ignoranza e ci ponevano in uno stato di confusione intellettuale. Oggi, invece, dicendo di aver esplorato fino in fondo i misteri dell'esistenza e di conoscere la ragione del mutamento, fanno appello alla nostra intelligenza. Ma la loro speculazione si ferma di fronte all'indagine di questioni particolari o all'adempimento dei doveri sociali. Essi pretendono che i loro insegnamenti siano universalmente applicabili, ma in realtà vanno contro l'ordine morale della nostra vita quotidiana. Essi dichiarano che non c'è niente nel loro sistema di cui non abbiano esaminato attentamente ogni sottigliezza, ma sono incapaci di seguire la via dei saggi dell'antichità come Yao e Shun ».

Con « paganesimo » qui si intende certamente il pensiero buddhista, i cui voli d'aquila, per quanto sublimi, ben poco si confacevano (secondo i filosofi Sung) ai loro connazionali dallo spirito pratico e da sempre più interessati agli aspetti sociali. La visione pratica della filosofia Sung giunse in Giappone insieme allo Zen e al nazionalismo, instillato in esso dallo spirito militaresco di Chu Hsi.

In quegli ultimi giorni della dinastia Sung Meridionale, molti soldati e statisti devoti alla patria, e persino alcuni monaci zen, si arruolarono come volontari per combattere l'invasore. L'ondata nazionalista contagiò anche le classi intellettuali della società e i monaci zen giapponesi che si erano recati in Cina tornarono profondamente influenzati dallo spirito e dalla filosofia di Chu Hsi e della sua scuola. A portare con sé, insieme allo Zen, anche il messaggio dei filosofi Sung non furono solo i viaggiatori giapponesi di ritorno dalla Cina, ma anche i monaci cinesi che, dopo la fine della dinastia Sung Meridionale, decisero di trasferirsi in Giappone. I loro sforzi congiunti per diffondere anche qui la filosofia del nazionalismo ottennero successi in diversi ambiti. L'esempio più rilevante fu la decisione epocale dell'imperatore Godaigo (fig. 53), che regnò dal 1318 al 1339, e della sua corte di riappropriarsi del potere governativo, fino allora affidato al Bakufu Kamakura. Si dice che questa decisione imperiale sia stata ispirata dallo studio della storia della Cina, scritta da Chu Hsi, che l'imperatore e i suoi ministri intrapresero sotto la guida di monaci zen. Gli storici affermano inoltre che l'opera monumentale di Kitabatake Chikafusa sulla « Successione dei Regnanti Imperiali in Giappone » (*Jinnō Shōtō Ki*) nacque dal desiderio dell'autore di emulare Chu Hsi. Chikafusa (1292-1354) fu uno dei grandi letterati che gravitavano intorno all'imperatore Godaigo e come il suo augusto signore studiò lo Zen.

Sfortunatamente l'imperatore Godaigo e la sua corte non riuscirono a riappropriarsi del potere. L'anomalia politica che seguì,

tuttavia, non portò all'indebolimento della dottrina confuciana fra gli intellettuali giapponesi, poiché, con il contributo dei monaci zen delle « Cinque Montagne », a cui si aggiungeva l'operato dei monaci delle province, il confucianesimo continuò a prosperare con immutato vigore. Durante il periodo Ashikaga venne generalmente riconosciuto il sostegno della filosofia di Chu Hsi al confucianesimo ortodosso e i monaci zen presero a studiarla con uno zelo che andava ben oltre l'amore per la conoscenza. Essi sapevano dove c'era maggiormente bisogno dello Zen e dove la filosofia Sung era invece più utile da un punto di vista pratico. Furono quindi proprio loro a diffonderne la conoscenza, e la loro influenza si irradiò da Kyōto fin nelle zone più remote del paese.

La tendenza da parte degli studiosi dello Zen a distinguere lo Zen dalla filosofia Sung, così come era stata sistematizzata da Chu Hsi e dalla sua scuola, ha contribuito a definire in modo netto la divisione di compiti o la sfera d'influenza del buddhismo e del confucianesimo in Giappone sotto il regime dello shōgunato Tokugawa. I suoi fondatori furono attratti dallo spirito pratico che animava il pensiero e la sensibilità cinesi, ravvisabile in modo particolare in Chu Hsi: assai impazienti di vedere restaurati la pace e l'ordine in tutto il paese dopo tanti anni di guerra, trovarono la dottrina cinese più che mai consona al loro obiettivo. Tra gli esponenti ufficiali della filosofia Sung, i primi a usare i commentari di Chu Hsi furono Fujiwara Seikwa (1561-1619) e il suo discepolo Hayashi Razan (1583-1657). Seikwa, in origine un monaco buddhista, si dedicò a tal punto allo studio dei testi confuciani da abbandonare la veste buddhista, anche se per un certo periodo di tempo continuò a radersi il capo. Dopo Seikwa e Razan, lo studio del confucianesimo trovò nuovi seguaci, mentre sembrava che i monaci zen si accontentassero, almeno ufficialmente, di esporre la propria dottrina. Non si deve tuttavia dimenticare che, come in Cina, anche in Giappone, fin dall'introduzione della filosofia Sung, si tentò a più riprese di fondere le tre dottrine: confucianesimo, buddhismo e shintoismo. È degno di nota a tale proposito il fatto che in questa fase della storia del pensiero giapponese lo shintoismo, considerato incarnazione ufficiale dello spirito nazionale, non si dichiarasse indipendente da un punto di vista dottrinale dal confucianesimo o dal buddhismo, forse perché mancava di una filosofia propria su cui poggiare. Lo shintoismo prende coscienza di sé e della propria esistenza solo quando entra in contatto con una delle altre dottrine e quindi impara come esprimersi. È vero che Motoori Norinaga (1730-1801) e i suoi discepoli sferrarono un vigoroso attacco al confucianesimo e al buddhismo in quanto dottrine importate, non del tutto consone al modo di vivere e alla sensibilità giapponesi. Il loro conservatorismo patriottico, tuttavia, era nutrito da motivazio-

ni politiche più che filosofiche. Certamente essi spianarono in maniera rilevante la strada al nuovo regime Meiji, noto come la Restaurazione del 1868, ma da un punto di vista prettamente filosofico è decisamente discutibile la pretesa che la loro dialettica nazionalistico-religiosa possieda un vero elemento universale.



A. Soga Jasoku. *Trittico Daruma: Lin-chi (Rinzai), maestro zen del IX secolo; Bodhidharma (Daruma) e Tê-shan (Tokusan), anch'egli del IX secolo. Fine del XV secolo*







1. Liang K'ai (Ryōkai), *Hui-nêng (Enō) che taglia il bambù*. Inizio del XIII secolo



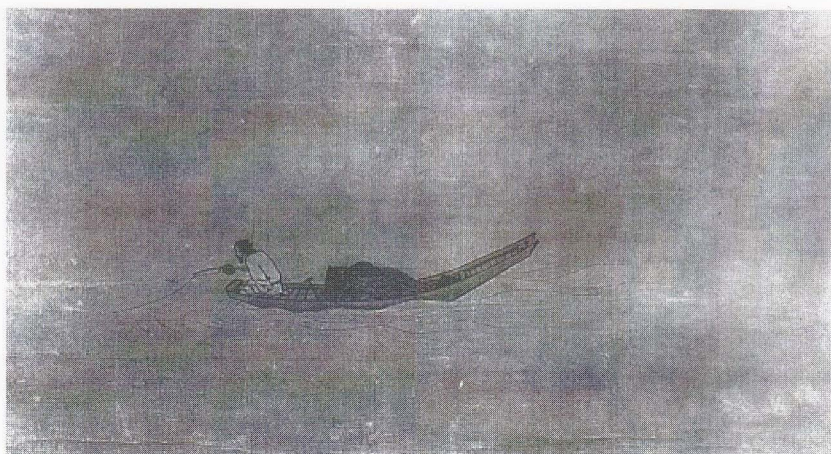
2. Josetsu, *Cercando di catturare un pesce gatto con una zucca (particolare)*. 1386



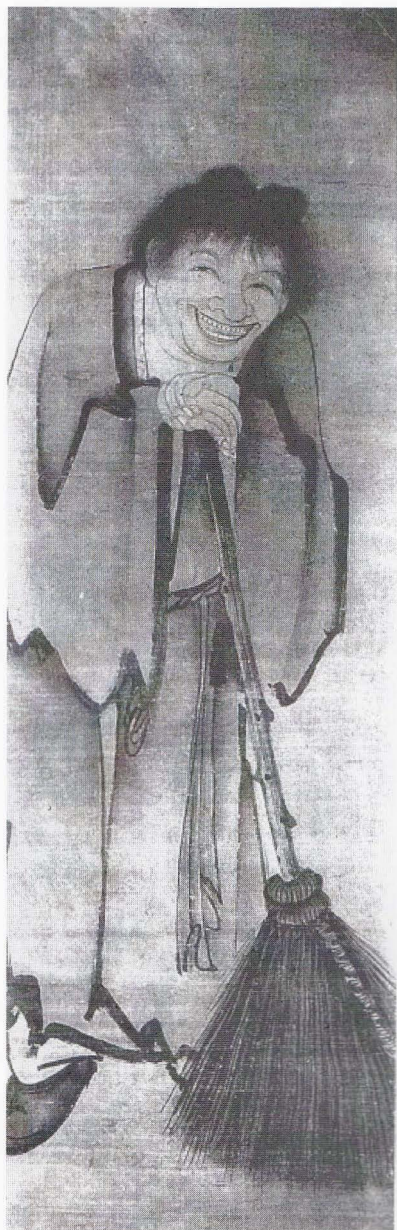
3. Mu-ch'i (Mokkei), *Batticoda su una foglia di loto appassita*. Fine del XIII secolo



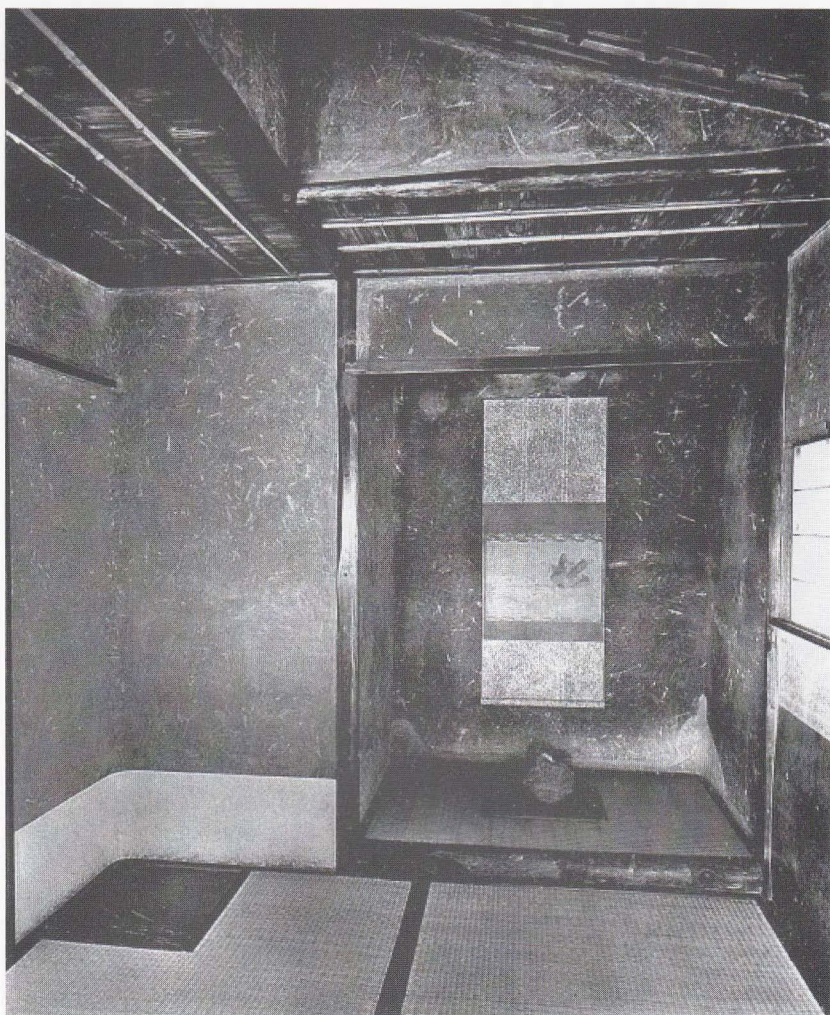
4. Attribuito a Li Lung-mien (Ri Ryūmin) (circa 1040-1106), *Yuima (Vimalakīrti)*, filosofo buddhista. XI secolo



5. Attribuito a Ma Yüan (Bayen), *Pescatore solitario*. Fine del XII secolo



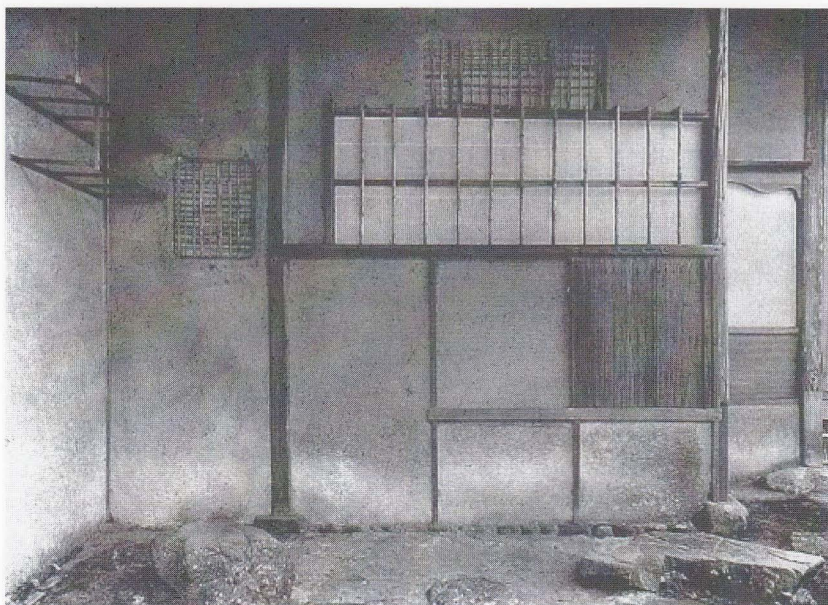
6. Yen Hui (Ganki), *Dittico: Han-shan (Kanzan) e Shih-tê (Jittoku)*. Fine del XII secolo



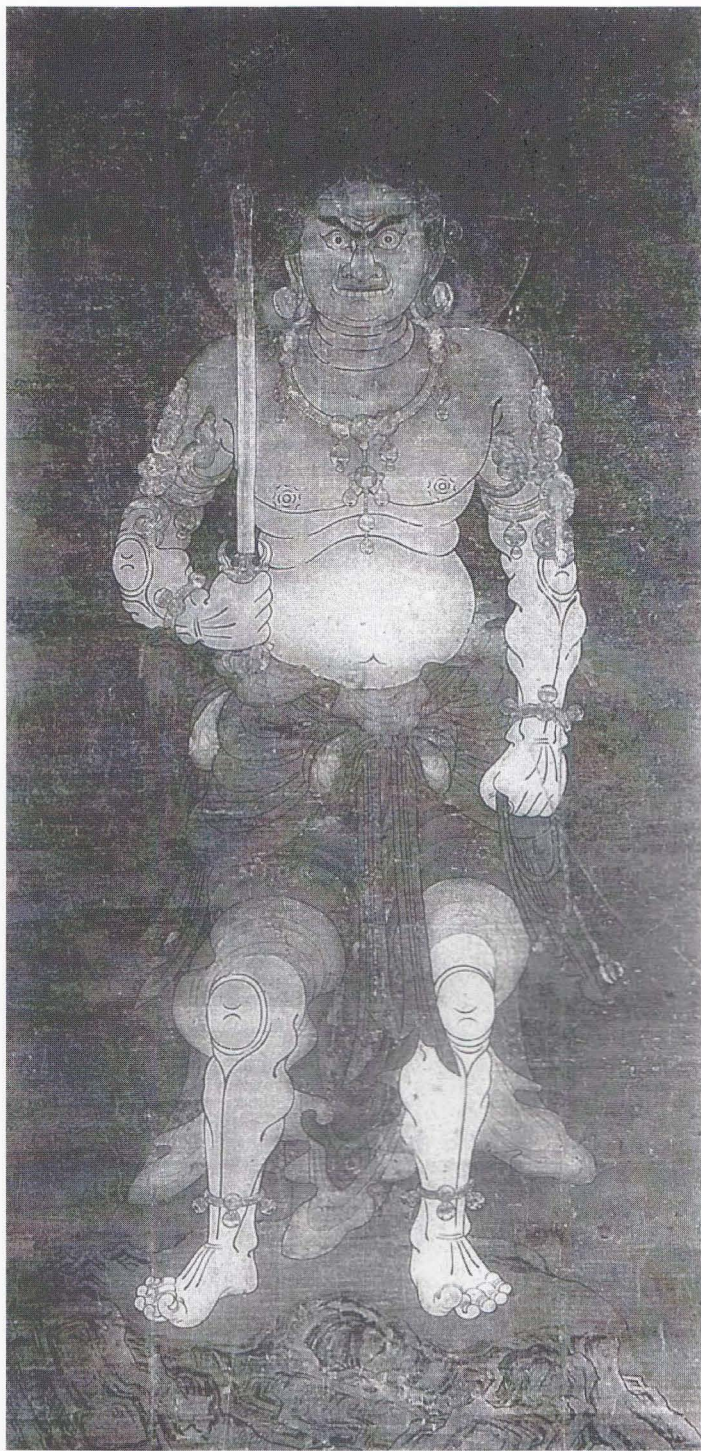
7. Stanza del tè del Myōki-an (interno), Kyōto



8. Lastre di pietra in un angolo del giardino del palazzo Katsura, Kyōto



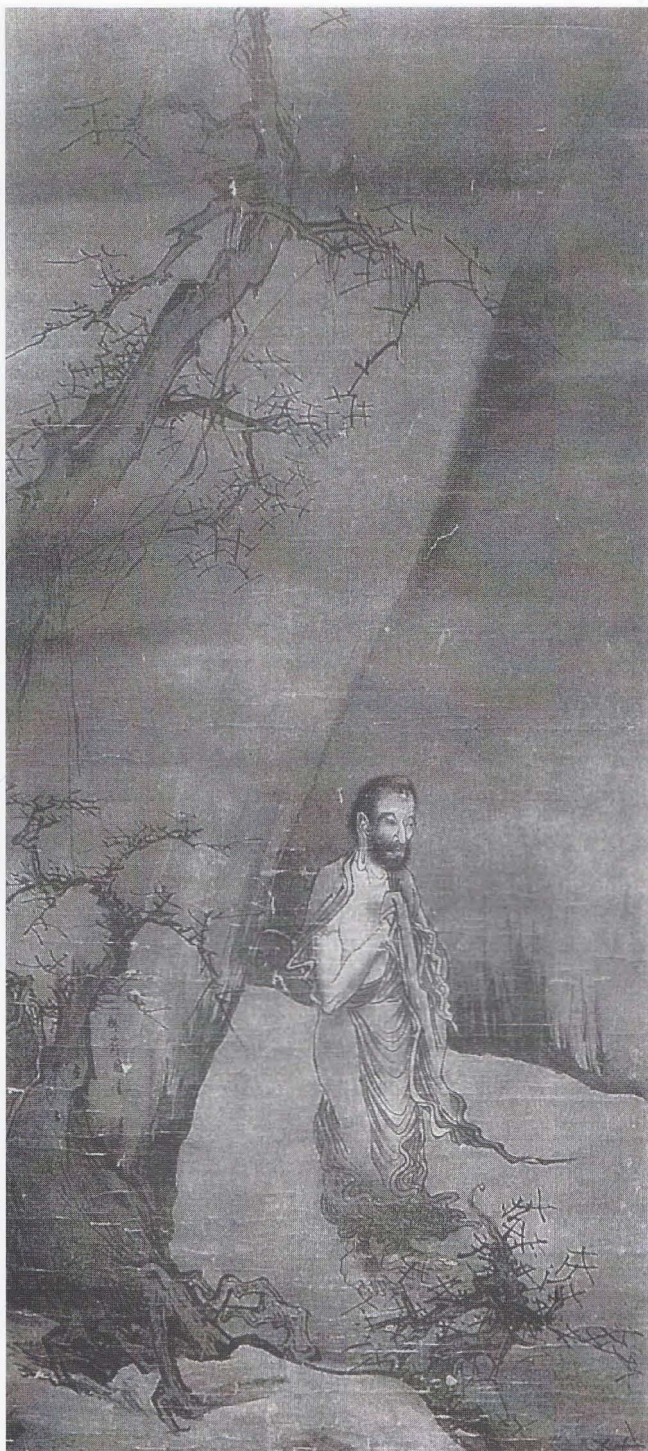
9. Ingresso dello Shōkin-tei, una delle case da tè del palazzo Katsura, Kyōto



10. Chishō Daishi, *Fudō Myōō* (*Acala-vidyā-rāja*), comunemente noto come il «*Fudō* giallo». 838



11. Fugen (Samantabhadra), *Bosatsu*. XII secolo



12. Liang K'ai (Ryōkai), Śākya (Shaka) lascia il suo romitaggio montano. Inizio del XIII secolo



13. Genshin Sōdzu, *Amida con due Bodhisattva*. Fine del XII secolo



14. Mu-ch'i (Mokkei), *Tigre*. Fine del XIII secolo



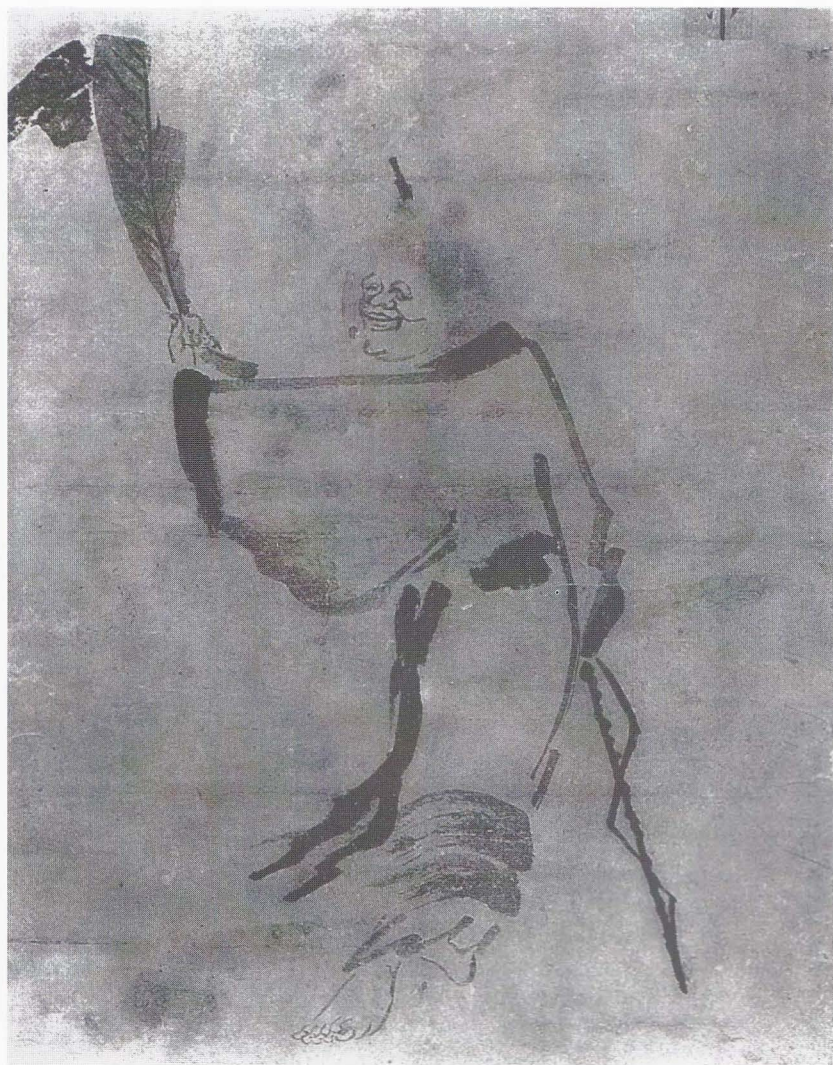
15. Mu-ch'i (Mokkei), *Drago*. Fine del XIII secolo



16. Liang K'ai (Ryōkai), *Ubriaco*. Inizio del XIII secolo



17. Liang K'ai (Ryōkai), *Paesaggio innevato*. Inizio del XIII secolo



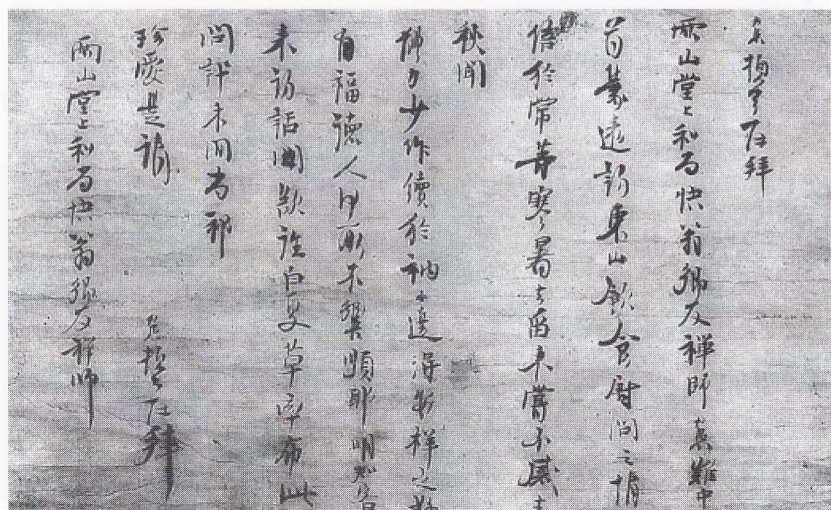
18. Yin-t'o-lo (Indara, Indra), *Han-shan (Kanzan)*. Metà del XIV secolo



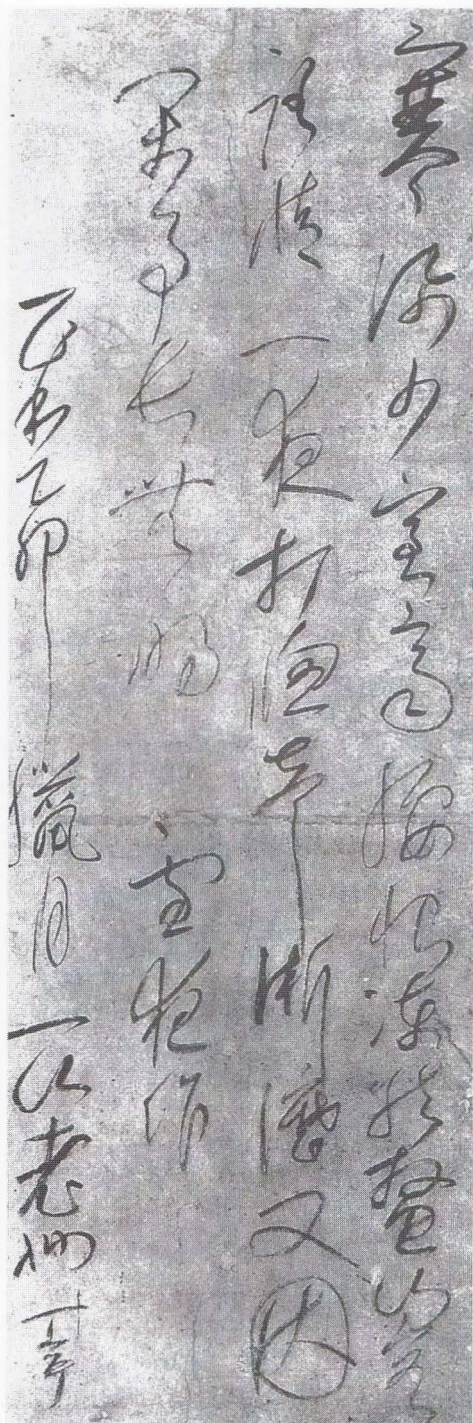
19. Yin-t'o-lo (Indara, Indra), *Shih-tê* (*Jittoku*). Metà del XIV secolo



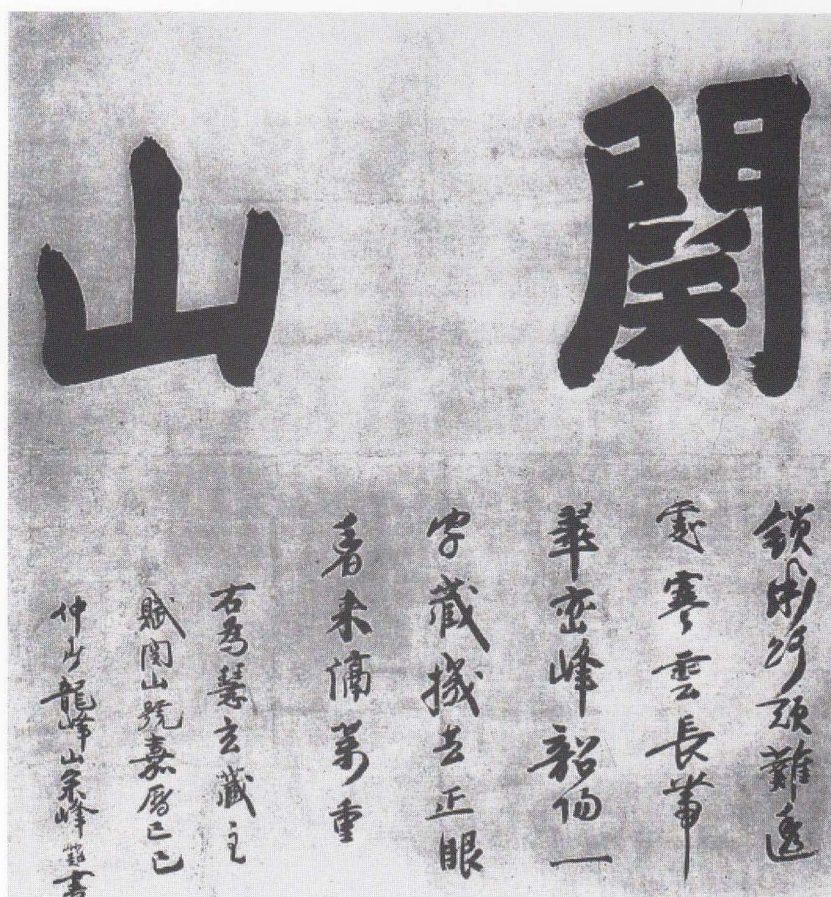
20. Shuai-wēng (Sotsu-ō), Hui-nēng (Enō) a-
scolta il Sutra del Diamante. XIII-XIV secolo



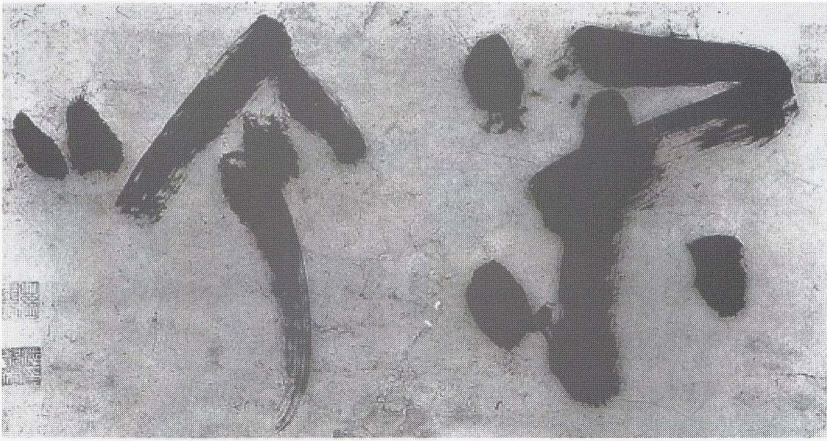
21. Esempio di calligrafia di Hsü-t'ang Chih-yü (Kidō Chigu, 1185-1269). Inizio del XIII secolo



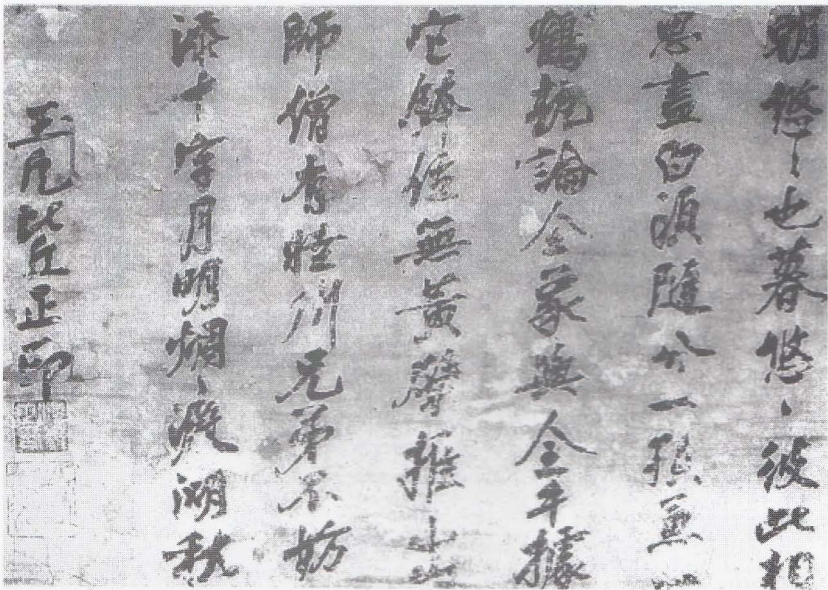
22. Esempio di calligrafia di Ning I-shan
(Nei Issan, 1248-1317), *Poesia in una notte di
neve*. 1315



23. Esempio di calligrafia di Daitō Kokushi, «Kanzan», titolo che lui diede a un suo discepolo. Inizio del XIV secolo



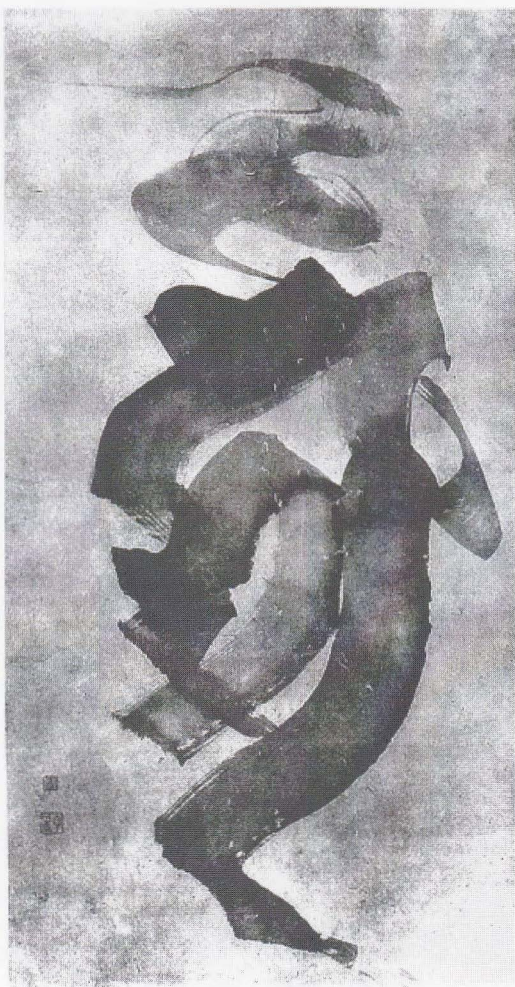
24a. Esempio di calligrafia di Jiun Onkō, «Kan-gin» (canticchiare rilassato). XVIII secolo



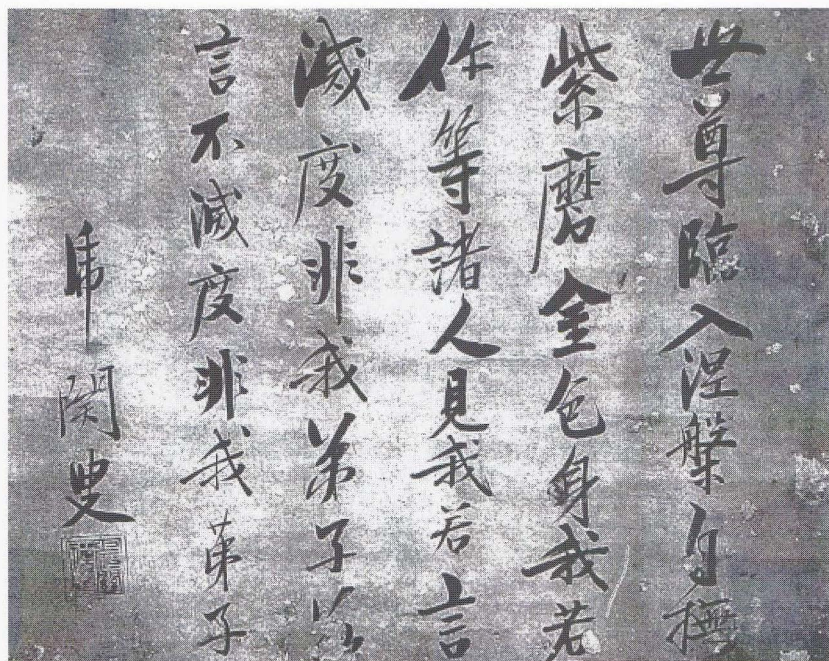
24b. Esempio di calligrafia di Yüeh-chiang Chêng-yin (Gekkō Shōin). Metà del XII secolo



25a. Esempio di calligrafia di Ikkyū (1396-1481).
Fine del XV secolo



25b. Esempio di calligrafia di Hakuin. Metà del
XVIII secolo



26. Esempio di calligrafia di Kokwan Shiren (1278-1346). Fine del XIII secolo



27. Kao Jan-hui (Kō Zenki), *Alba fra le montagne*. XIV secolo



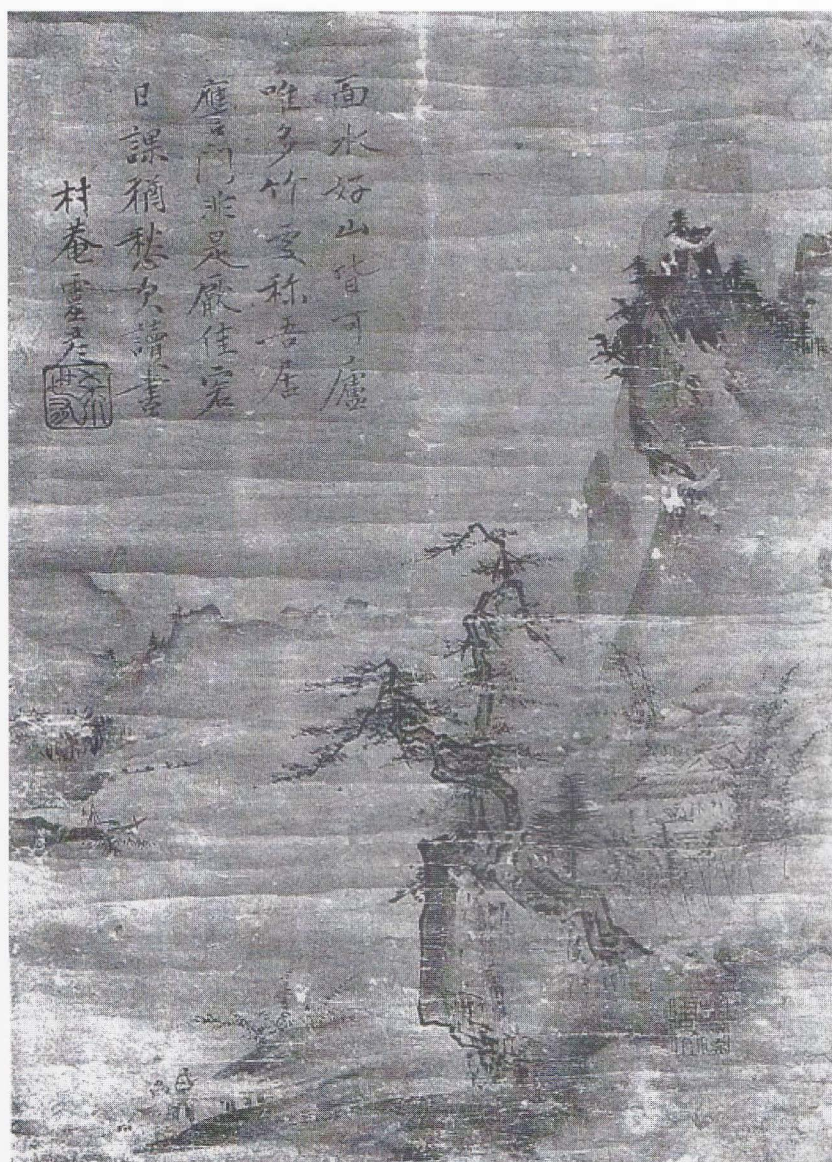
28. Artista ignoto, *Musō Kokushi*. Fine del XIII secolo



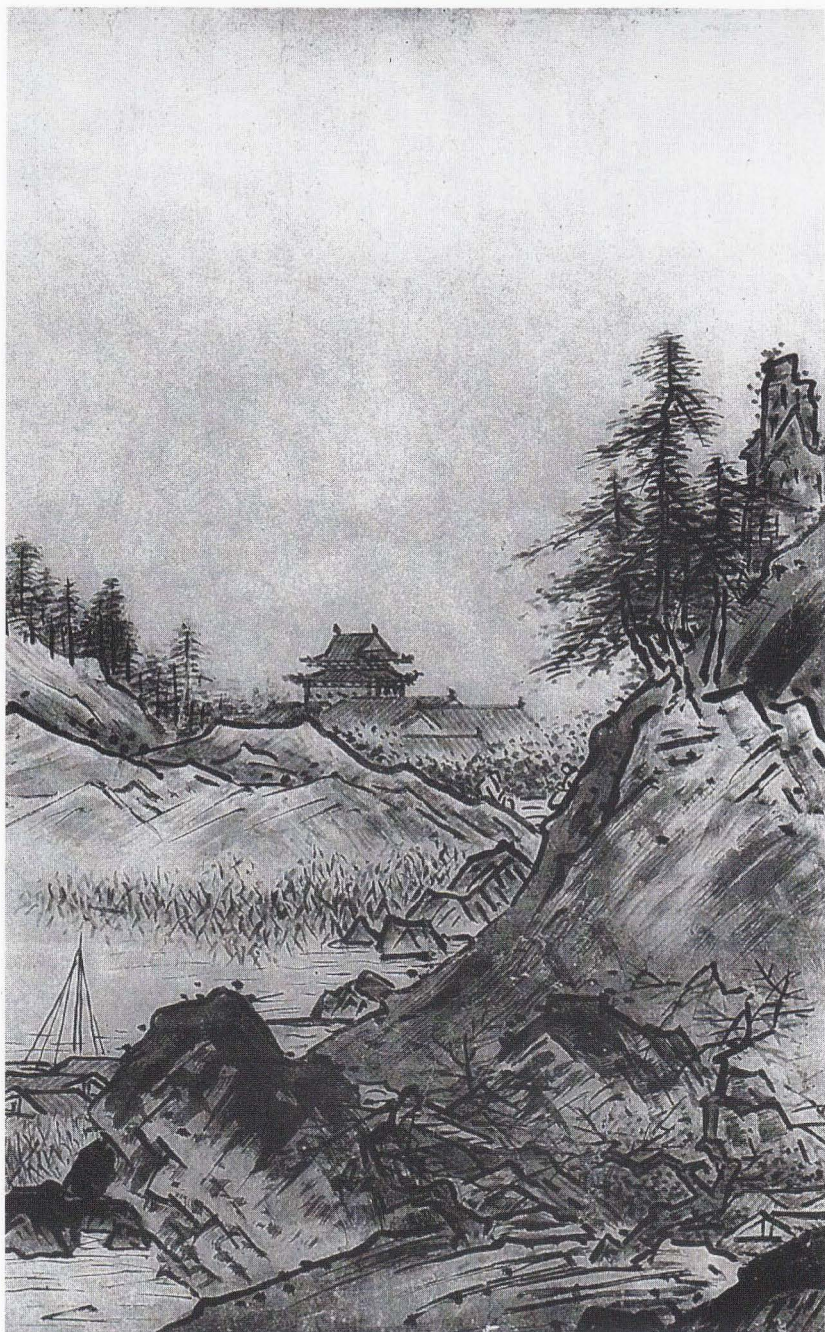
29. Ma Kuei (Baki), Yao-shan (Yakusan), il maestro zen, interroga il dotto Li Ao (Rikō). XII secolo



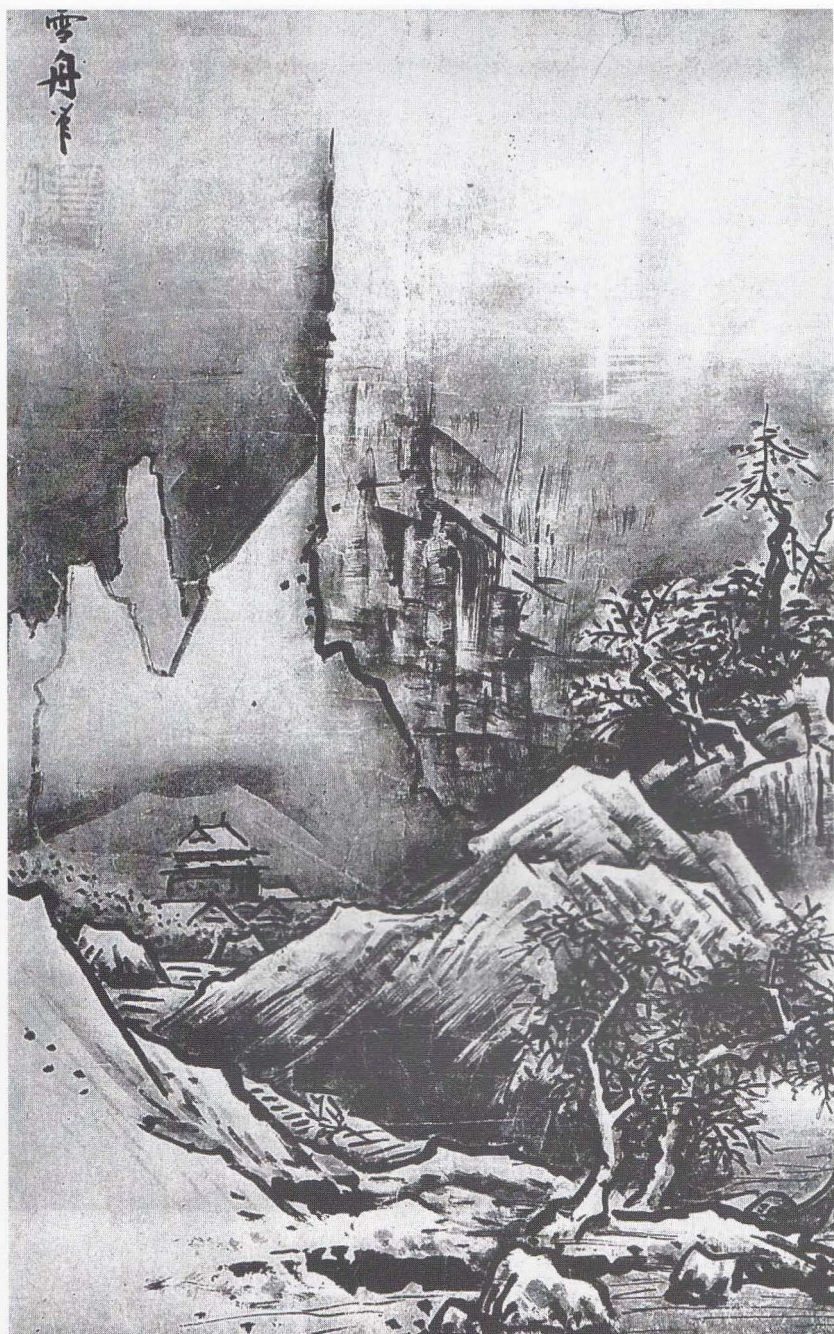
30. Bunsei, *I tre saggi sorridenti di Hu-ch'i (Kokei)*. Metà del XV secolo



31. Shūbun, *Paesaggio*. Inizio del XV secolo



32. Sesshū, *Paesaggio autunnale*. Fine del XV secolo



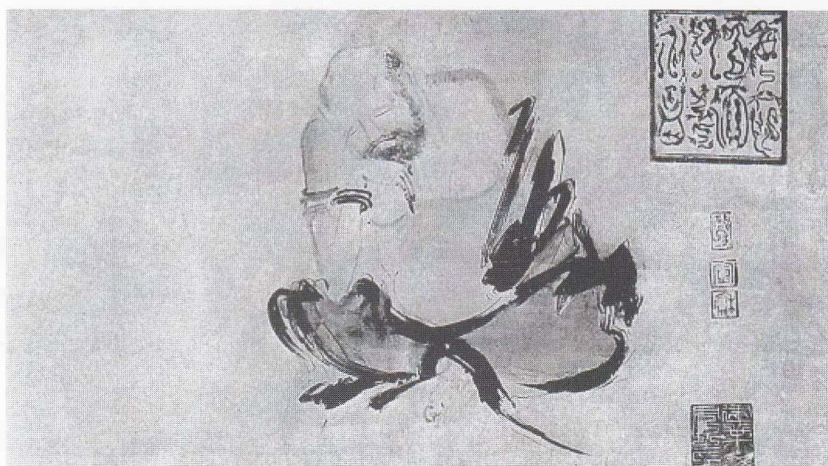
33. Sesshū, *Paesaggio invernale*. Fine del XV secolo



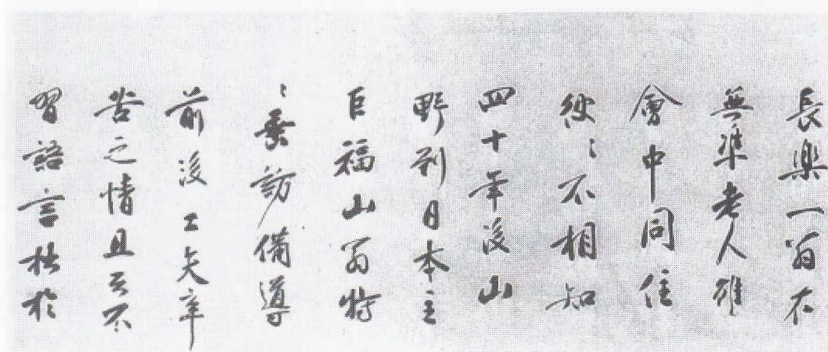
34. Miyaguchi Ikkwansai all'opera su una spada. 1957



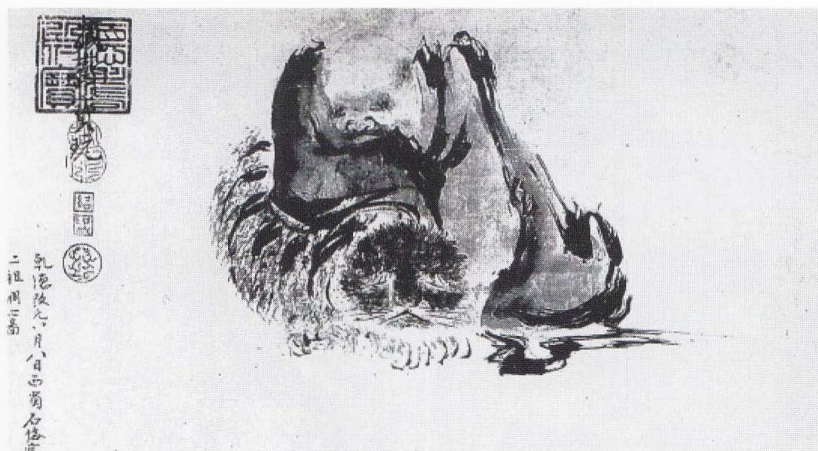
35. Artista ignoto, *Il maestro zen Takuan*. Fine del XVI secolo



36a. Shi K'o (Sekkaku), *Maestro zen in meditazione*. X secolo



36b. Esempio di calligrafia di Bukkō Kokushi (1226-1286). Fine del XIII secolo



37a. Shi K'o (Sekkaku), *Maestro zen con tigre*. X secolo



37b. Esempio di calligrafia di Takuan. Fine del XVI secolo



38. Artista ignoto. Miyamoto Musashi (Niten), presunto autoritratto. Inizio del XVII secolo



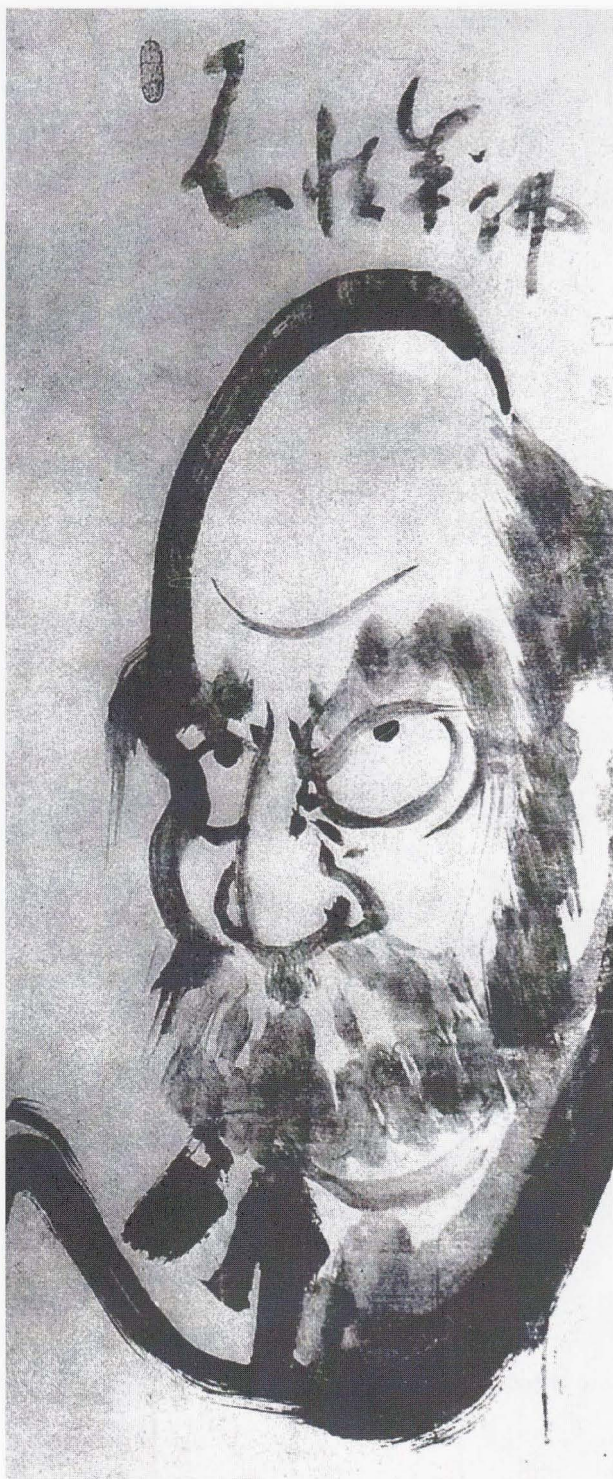
39. Particolare della figura 38



40. Ritratto di Hakuin eseguito da uno dei suoi discepoli, con un'iscrizione di Hakuin. Inizio del XVIII secolo



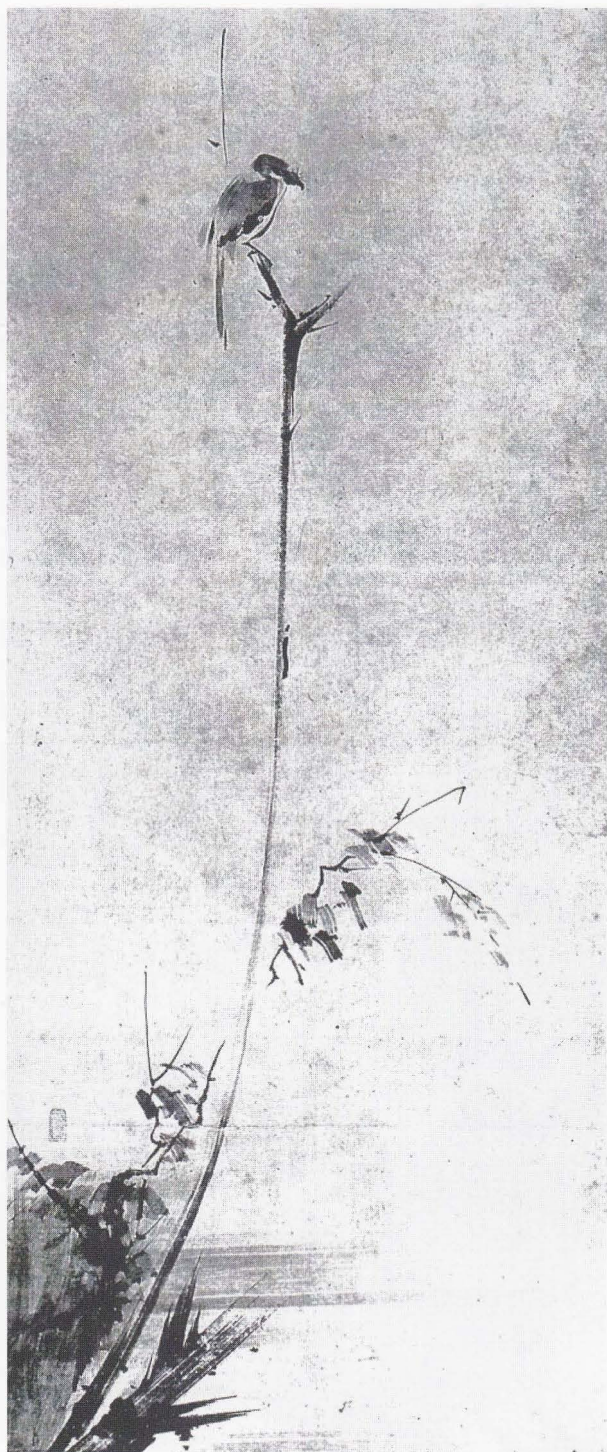
41. Miyamoto Musashi (Niten), *Bodhidharma (Daruma)*. Inizio del XVII secolo



42. Hakuin, *Bodhidharma (Daruma)*. Inizio del XVIII secolo



43. Sengai, Monaco itinerante con un
«kyōku» (poesia pazza). Fine del XVIII
secolo



44. Miyamoto Musashi (Niten), *Averla su un ramo secco*.
Inizio del XVII secolo



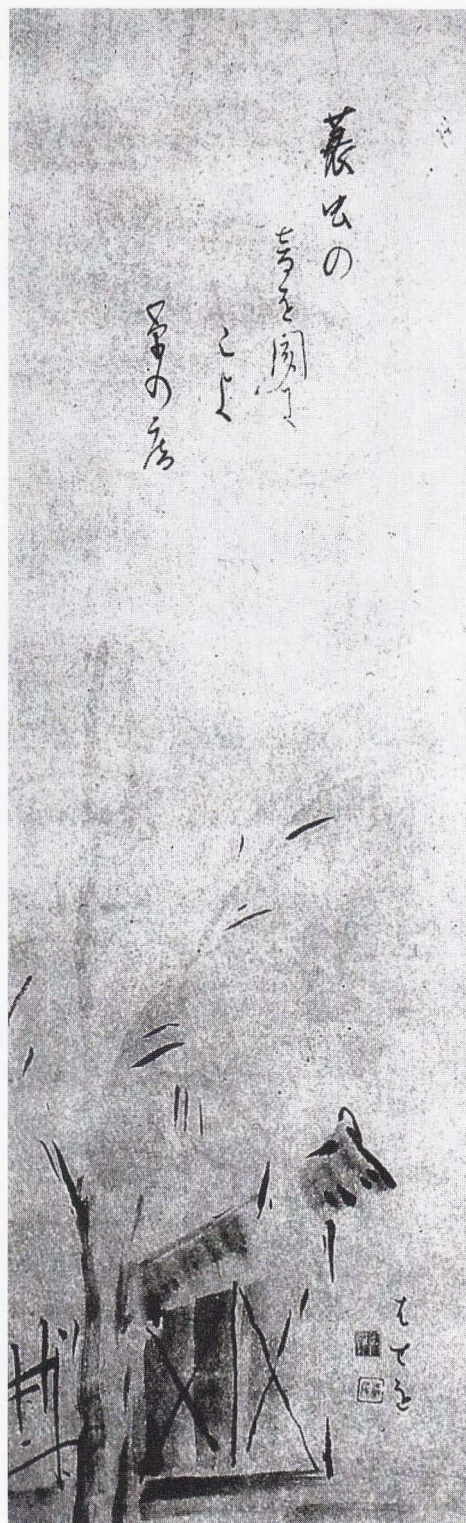
45. Ma Yüan (Bayen), *Tung-shan (Tōzan) attraversa il ruscello*. XII secolo



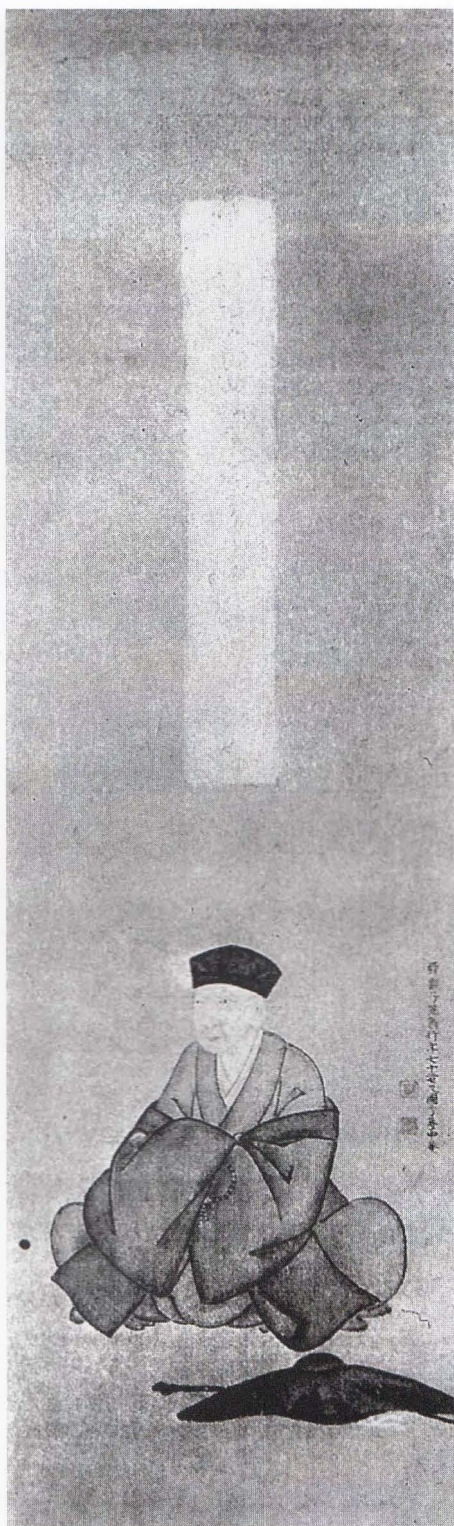
46. Kanō Motonobu, *Ling-yün (Rei-un) contempla i peschi in fiore*. Inizio del XVI secolo



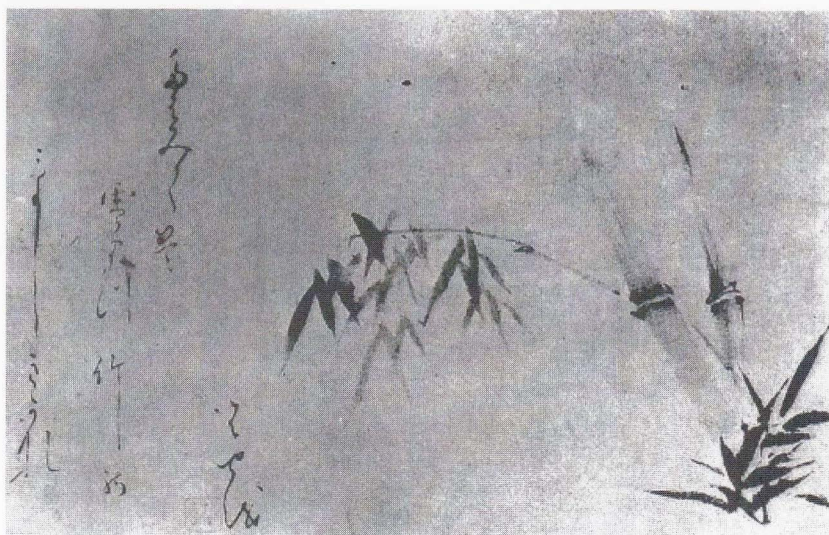
47. Kanō Motonobu, *Hsiang-yen (Kyōgen) e i bambù*. Inizio del XVI secolo



48. Bashō, *Capanna e banano*
con uno «haiku». Fine del XVII
secolo



49. Artista ignoto, *Ritratto di Bashō con un suo «haiku»*. Fine del XVII secolo



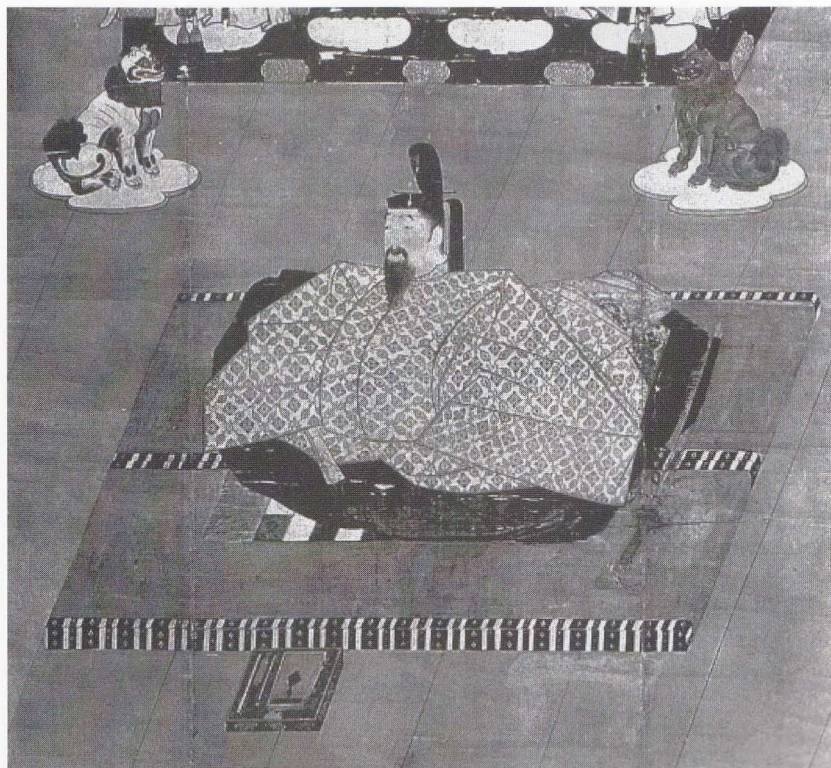
50. Bashō, *Bambù e uno «haiku»*. Fine del XVII secolo



51. Sengai, *Banano e rana con uno «haiku»*.
Fine del XVIII secolo



52. Yosa Buson, *Pannelli di un paravento a sei telai che illustra l'«Oku no Hosomichi» di Bashō. 1779*



53. Artista ignoto della scuola Yamatoe, *L'imperatore Godaigo (sul trono dal 1318 al 1339)*. Probabilmente fine del XIV secolo



54. Veduta del giardino della stanza del tè Myōki-an a Kyōto



55. Hakuin, *Daitō Kokushi*, fondatore del *Daitokuji* e maestro dell'imperatore *Godaigo*. Inizio del XVIII secolo



56. Artista ignoto, *Daijō Kokushi*. 1334

善哉子孫不知禪
明堂面前誰說禪
三千年來肩重
一人荷擔松源禪
前往大德林和
頂相自贊謹拜書



57. Bokusai, *Il maestro zen Ikkyū* (1394-1481). Fine del XV secolo



58. Sengai, *I tre saggi sorridenti di Hu-ch'i (Kokei)*, con una poesia di trentun sillabe.
Fine del XVIII secolo



59. Artista ignoto, *Toyotomi Hideyoshi* (1536-1598) con un'iscrizione di Hideyori, figlio minore di Hideyoshi. Inizio del XVII secolo



60. Hakuin, *I tre saggi degustano l'aceto*. Inizio del XVIII secolo



61. Enkai, *Il principe Shōtoku*. 1069



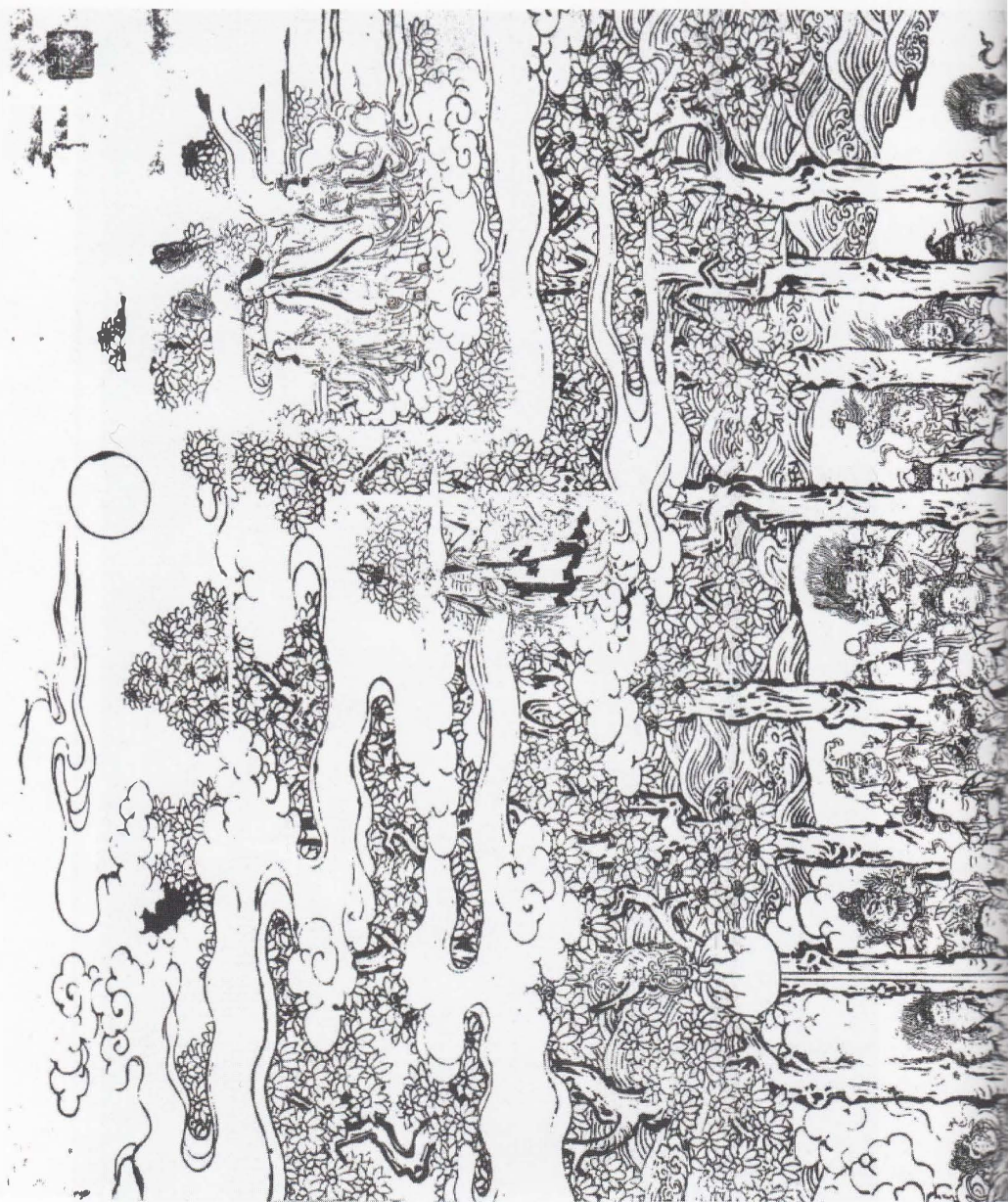
62. Esempio di calligrafia di Ryōkwan (1758-1831), « *Shin-gachi-rin* » (*Mente-luna-cerchio*), tema per la contemplazione. XVIII secolo o inizio del XIX secolo



63. Sengai, *Uomo soddisfatto in una sera d'estate con uno « haiku ».*
Fine del XVIII secolo



64. Attribuito a Wu Tao-tzū (Godōshi), *Kwannon*. Inizio dell'VIII secolo



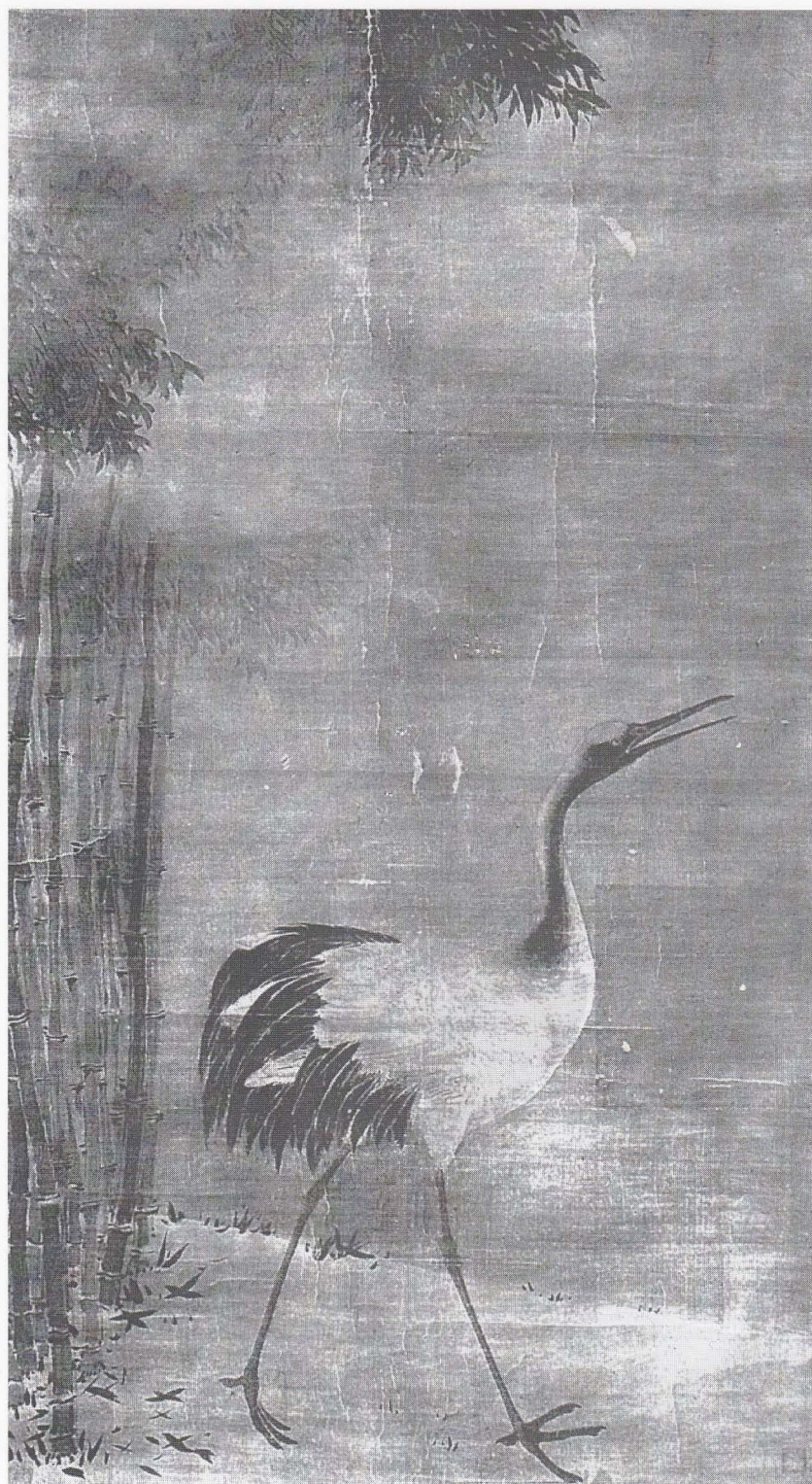
B. Artista ignoto. *Il Buddha entra nel «nirvāṇa»*. Inizio del XVIII secolo

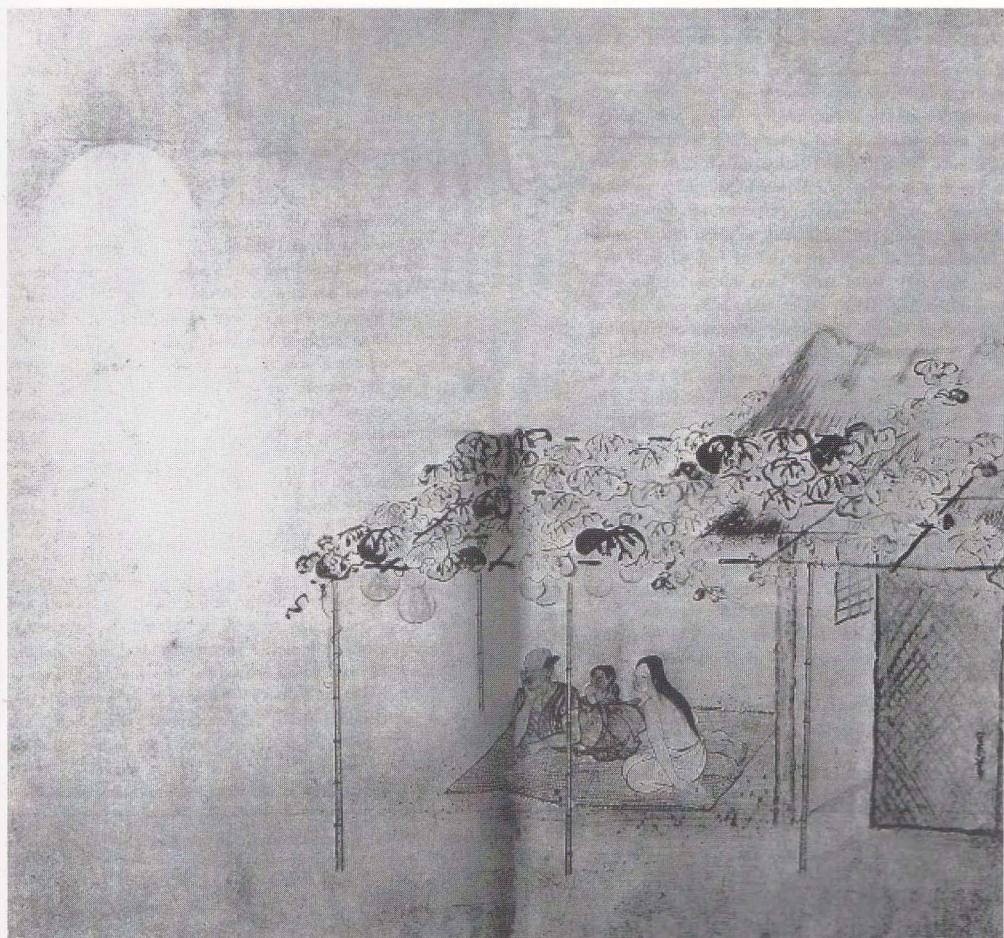




C. Mu-ch'i (Mokkei), *Tritico: madre scimmia, Kwannon e gru*. Fine del XIII secolo







D. Kuzumi Morikage. *Famiglia di tre persone, sotto un pergolato di zucche, contempla la luna d'estate*. Metà del XVII secolo

IV. *Lo Zen e il samurai*

Può sembrare strano che lo Zen sia comunque associato in qualche modo allo spirito delle classi militari giapponesi. Indipendentemente dalla forma assunta nei vari paesi di diffusione, il buddhismo ha sempre predicato la compassione, e nella sua movimentata storia non si è mai trovato coinvolto in attività belliche. Come è riuscito allora lo Zen a incendiare lo spirito battagliero del guerriero nipponico?

In Giappone, lo Zen è stato fin dalla sua comparsa strettamente legato alla vita dei samurai. Non li incitò mai in maniera attiva a scegliere la loro sanguinosa professione, ma li sostenne indirettamente una volta che l'ebbero intrapresa, qualunque ne fosse stato il motivo. Lo Zen costituì per loro un sostegno sotto due aspetti, etico e filosofico: da un punto di visto etico in quanto prescrive di non volgersi indietro una volta scelta la strada da seguire; da quello filosofico in quanto manifesta la medesima considerazione nei confronti della vita e della morte. La scelta di non tornare mai sui propri passi deriva in ultima analisi da questa convinzione filosofica; essendo però una religione della volontà, lo Zen fa appello allo spirito del samurai dal punto di vista etico più che filosofico. In una prospettiva filosofica, lo Zen privilegia l'intuizione rispetto all'attività intellettuale, ritenendola la via più diretta per cogliere la Verità. In definitiva, quindi, ci sono molti elementi nello Zen che possono attrarre le classi militari. Una delle qualità fondamentali del guerriero è la relativa semplicità della sua mente, per nulla portata a filosofeggiare, che trova nello Zen uno spirito congeniale. È probabilmente questa una delle principali ragioni della stretta relazione che lega lo Zen e il samurai.

In secondo luogo, la disciplina zen è semplice e diretta, basata

sulla fiducia in sé e sulla negazione di sé; la sua tendenza ascetica ben si addice allo spirito bellico. Il guerriero deve concentrarsi sempre e solo sul suo obiettivo, deve battersi senza guardarsi alle spalle o di fianco. Tutto ciò che deve fare è procedere senza esitazioni per annientare il nemico. Non può quindi subire intralci di alcun genere, fisici, emotivi o intellettuali. I dubbi intellettuali, se presenti nella mente del guerriero, sono un grosso ostacolo per il suo incedere, mentre l'emotività e i beni materiali costituiscono fardelli quanto mai gravosi se egli desidera seguire fino in fondo la propria vocazione. Un buon guerriero è generalmente un asceta o uno stoico, quindi possiede una volontà ferrea. E quest'ultima, quando necessario, è una risorsa che lo Zen mette a disposizione.

In terzo luogo, esiste un legame storico fra lo Zen e le classi militari in Giappone. Si ritiene generalmente che il primo a introdurre lo Zen in Giappone sia stato il sacerdote buddhista Eisai (1141-1215),¹ il quale però era attivo prevalentemente a Kyōto, al tempo roccaforte delle più antiche scuole buddhiste. L'introduzione di una nuova dottrina era praticamente impossibile, data la forte opposizione che avrebbe incontrato. Eisai dovette quindi, per certi versi, scendere a compromessi, assumendo un atteggiamento conciliante verso le sette Tendai e Shingon. A Kamakura, invece, sede del governo Hōjō, non si presentavano difficoltà di questo genere. Il regime Hōjō aveva un'impronta militaresca, poiché era succeduto alla famiglia Minamoto che si era ribellata contro la famiglia Taira e la nobiltà di corte. Gli aristocratici avevano perso ogni influenza in campo politico a causa della loro estrema raffinatezza ed effeminatezza, e della conseguente decadenza. Il regime Hōjō era caratterizzato da un'austera frugalità e da una disciplina morale altrettanto rigorosa, oltre che da un'efficace struttura amministrativa e militare. I dirigenti della potente macchina governativa abbracciarono lo Zen, adottandolo come guida spirituale e ignorandone la tradizione in campo religioso. Lo Zen quindi arrivò inevitabilmente a esercitare un'influenza multiforme sulla vita culturale giapponese nel suo complesso a partire dal XIII secolo, per tutto il periodo Ashikaga fino al Tokugawa.

Lo Zen non possiede una dottrina o una filosofia specifica né presenta una serie di concetti o di formule intellettuali: cerca soltanto di liberare dai legami di nascita e di morte per mezzo di alcune modalità intuitive di conoscenza che gli sono proprie. Pertanto si dimostra estremamente flessibile nell'adattarsi ad altre filosofie e dottrine morali, fintanto che queste non interferiscono con il suo insegnamento basato sull'intuizione. Si può sposare con l'anarchia

1. La pronuncia esatta, a quanto pare, è «Yōsai».

e il fascismo, con il comunismo o la democrazia, con l'ateismo e l'idealismo, con qualsiasi dogmatismo politico o economico. Generalmente, però, è animato da un certo spirito rivoluzionario e nei momenti di stallo, in cui spesso ci troviamo quando siamo sovraccarichi di convenzionalismo, formalismo e altri «ismi» del genere, lo Zen si impone e si manifesta come una forza distruttiva. Lo spirito dell'era Kamakura, sotto questo aspetto, era in sintonia con quello così virile dello Zen.

In Giappone abbiamo un detto: «Il Tendai è per la famiglia reale, lo Shingon per la nobiltà, lo Zen per le classi guerriere e lo Jōdō per le masse». Questo detto caratterizza in modo adeguato tutte le sette buddhiste giapponesi. Il Tendai e lo Shingon hanno riti sontuosi e le loro cerimonie si svolgono in uno stile elaborato e pomposo, conforme al gusto delle classi raffinate. Lo Jōdō, per sua natura, si adatta meglio alle esigenze del popolo, grazie alla semplicità della sua fede e della sua dottrina. Oltre a usare un metodo diretto per raggiungere la realtà ultima, lo Zen dà grande importanza alla forza di volontà, di cui hanno particolarmente bisogno i guerrieri, e che però dev'essere illuminata dall'intuizione.

Il primo seguace dello Zen nella famiglia Hōjō fu Tokiyori (1227-1263), che succedette al padre Yasutoki nella reggenza. Tokiyori invitò a Kamakura i maestri zen giapponesi di Kyōto e anche alcuni maestri cinesi direttamente dal Sung Meridionale, con i quali si dedicò allo studio assiduo dello Zen. Riuscì infine ad acquisirne una conoscenza profonda, incoraggiando così i suoi sudditi a imitare il suo esempio.

Wu-an (Gottan, 1197-1276), il maestro zen cinese sotto il quale Tokiyori raggiunse l'illuminazione finale dopo ventun anni di incessante impegno, compose per il suo illustre discepolo i seguenti versi:

Non c'è buddhismo del quale possa in questo momento parlarti
né tu hai una mente con la quale ascoltarmi, sperando di conseguire
alcunché:
quando non c'è insegnamento, né conseguimento, né mente,
allora Śākyamuni è in intimo colloquio con il Buddha Dipaṃkara.

Dopo un prospero periodo di reggenza, Tokiyori morì nel 1263, a soli trentasette anni. Quando comprese che il momento della fine era prossimo, indossò le sue vesti buddhiste e sedette su uno sgabello di paglia per la meditazione. Spirò serenamente dopo aver scritto il seguente canto d'addio:

Lo specchio del karman levato in alto,
questi trentasette anni!
Ora si è infranto con un solo colpo di martello.
La Grande Via resta sempre serena!

Il suo unico figlio Hōjō Tokimune (1251-1284) aveva solo diciotto anni nel 1268, quando ereditò il manto paterno, ma si rivelò una delle massime personalità giapponesi. Senza di lui la storia del paese non sarebbe stata la stessa. Fu Tokimune a respingere con successo le invasioni mongole che si susseguirono per anni, in pratica durante l'intera durata della sua reggenza, dal 1268 al 1284; egli apparve quasi come un messo inviato dal cielo per impedire la calamità più terribile che si sarebbe potuta abbattere sulla nazione, visto che morì al termine dell'evento di maggiore rilievo nella storia del Giappone. La sua breve vita fu semplice e completamente dedicata a questa missione. Divenne il corpo e l'anima della nazione. Il suo spirito indomabile tenne sotto controllo l'intera situazione e il suo corpo, incarnato in un esercito di estrema compattezza, si erse come uno scoglio massiccio contro le onde del Mare Occidentale che infuriavano tumultuose.

Tokimune trovò il tempo, l'energia e la passione per dedicarsi allo studio dello Zen sotto la guida di maestri cinesi – un aspetto ancora più stupefacente di questa figura quasi sovrumana. Eresse per loro dei templi, in particolare quello per il Maestro Nazionale Bukkō Kokushi (1226-1286), che sarebbero serviti anche per confortare gli spiriti dei defunti giapponesi e cinesi al tempo delle invasioni mongole. La tomba di Tokimune si trova tuttora nel tempio appena menzionato, noto con il nome di Engakuji. Si conservano inoltre alcune lettere inviate dai suoi numerosi maestri spirituali, a testimonianza dell'attenzione e dell'impegno che egli profuse nello studio dello Zen. L'aneddoto che segue, per quanto di dubbia autenticità, conferma la nostra ricostruzione immaginaria del suo atteggiamento verso tale dottrina. Si racconta che una volta Tokimune abbia chiesto a Bukkō: « Il peggior nemico della nostra vita è la vigliaccheria. Come posso evitarla? ».

« Elimina la fonte da cui proviene » rispose Bukkō.

Tokimune: « E da dove proviene? ».

Bukkō: « Dallo stesso Tokimune ».

Tokimune: « Odio la vigliaccheria sopra ogni altra cosa. Come può provenire da me? ».

Bukkō: « Cerca di capire cosa provi quando ti sarai sbarazzato del tuo amato io, conosciuto come Tokimune. Tornerò a trovarti quando ci sarai riuscito ».

Tokimune: « E come posso riuscirci? ».

Bukkō: « Escludi ogni pensiero ».

Tokimune: « Come posso impedire ai miei pensieri di entrare nella coscienza? ».

Bukkō: « Siedi in meditazione a gambe incrociate e guarda nella fonte di tutti i tuoi pensieri, che tu immagini appartengano a Tokimune ».

Tokimune: « Sono occupato da così tante faccende terrene che mi riesce difficile trovare momenti da dedicare alla meditazione ».

Bukkō: « Quali che siano queste faccende, prendile come occasioni per la riflessione interiore e un giorno scoprirai chi è questo tuo amato Tokimune ».

Sono le battute che si devono essere scambiati Tokimune e Bukkō. Quando a Tokimune giunse la notizia che gli invasori mongoli stavano attraversando il mare di Tsukushi, si presentò nuovamente al cospetto del Maestro Nazionale Bukkō, e disse:

« Il più grande evento della mia vita è infine giunto ».

« Come pensi di affrontarlo? » gli chiese Bukkō.

Tokimune gridò « Katsu! »¹, come se volesse terrorizzare tutti i nemici che si avvicinavano.

Bukkō ne fu compiaciuto e disse: « È proprio vero che il figlio di un leone ruggisce come un leone ».

Fu con questo coraggio che Tokimune affrontò le soverchianti forze nemiche in arrivo dal continente e le respinse con successo.

In una prospettiva storica, tuttavia, non fu solo grazie al suo coraggio che Tokimune portò a termine la più grande impresa nella storia del Giappone. Egli predispose tutto ciò di cui aveva bisogno per il suo obiettivo e gli eserciti dislocati in diverse parti del paese attuarono i suoi piani per respingere il potente invasore. Non si mosse mai da Kamakura, ma i suoi soldati, schierati nelle zone occidentali più remote del paese, eseguirono i suoi ordini con prontezza ed efficacia. Fu un evento straordinario per quell'epoca, in cui il mezzo di comunicazione più rapido era costituito dalle staffette a cavallo. Se non avesse goduto della fiducia incondizionata delle sue truppe, non avrebbe mai potuto compiere un'impresa del genere.

Il discorso pronunciato da Bukkō durante la cerimonia funebre

1. « Katsu! » viene pronunciato « Ho! » nel cinese moderno. In Giappone viene pronunciato dai seguaci dello Zen « Kätz! » o « Kwätz! » con la *a* come la vocale in « ah! » e *tz* come nel tedesco « Blitz ». Si tratta innanzitutto di un'esclamazione priva di significato. Usata per la prima volta da Ma-tsu Tao-i (Baso Dōichi, morto nel 788), considerato il vero iniziatore dello Zen in Cina, venne in seguito ripresa spesso dai maestri zen. Rinzai distingue quattro usi di « Kätz! ». In primo luogo, a volte « Kätz! » è come la spada di Vajrarāja; poi è come il leone che si acquatta al suolo; altre volte è come uno scandaglio o un fascio d'erba all'ombra; e infine a volte è usata senza alcun motivo. Il terzo uso dell'esclamazione richiede forse una spiegazione. Secondo un commentatore, i ladri usavano un'asta come quella adoperata per gli scandagli per scoprire se una casa era vuota, mentre il fascio d'erba era usato dal pescatore per attirare il pesce. Nello Zen, il significato più rilevante dell'espressione « Kätz! » è il quarto, quando il grido cessa di avere uno scopo, buono o cattivo che sia, con fini più o meno pratici. Qualcuno ha osservato che Rinzai, famoso per la sua astuzia, omette un quinto significato di « Kätz! » e poi passa a sfidarci: « Sapete qual è? Se lo conoscete, fatelo sapere anche a me ». Si veda anche, sotto, p. 128, nota 2.

di Tokimune ne riassume così la personalità: «Dieci sono state le meraviglie della sua vita, compimento dei grandi *praṇidhāna* (voti) di un Bodhisattva: fu un figlio amorevole per sua madre e un suddito fedele per l'imperatore; preservò lealmente il benessere del suo popolo; studiando lo Zen, ne colse la verità suprema; esercitando un potere effettivo nell'Impero per vent'anni, non palesò tracce di gioia o di ira; spazzando via grazie a una tempesta le nubi minacciose sollevate dai barbari, non mostrò alcun segno di euforia; fondando il monastero Engakuji, provvide al conforto spirituale dei defunti [giapponesi e mongoli];¹ rendendo omaggio agli insegnanti e ai padri [del buddhismo] cercò l'illuminazione. Tutto questo dimostra che la sua venuta fra noi fu per il bene supremo del *dharma*. E poi, al momento della dipartita, riuscì ad alzarsi dal letto, indossò sul corpo debilitato le vesti buddhiste che io gli consegnai e scrisse il suo canto d'addio nel pieno possesso del suo spirito. Di un uomo come lui si può a ragione dire che sia stato un essere illuminato o un Bodhisattva incarnato ».

Certo, Tokimune apparteneva per nascita a una nobile famiglia, ma la sua pratica spirituale lo avrà certamente aiutato nell'amministrazione dello stato così come nella vita privata. Sua moglie, anche lei devota seguace dello Zen, dopo la morte del marito fondò un monastero femminile sulle colline di fronte all'Engakuji.

Affermare che lo Zen è una filosofia adatta al guerriero acquista un significato del tutto particolare nel periodo Kamakura. Tokimune non era soltanto un generale, ma anche un grande statista che mirava alla pace. Ecco la preghiera che rivolse a Buddha durante la grande cerimonia religiosa eseguita al Kenchōji, sotto la guida dell'abate, alle prime avvisaglie dell'invasione mongola:

1. L'idea che amici e nemici, una volta morti, debbano essere trattati con lo stesso rispetto ha origini buddhiste. Il buddhismo insegna infatti che partecipiamo tutti della stessa natura di Buddha e, vivendo in questo mondo della molteplicità, possiamo abbracciare cause e principi svariati; le controversie, però, scompaiono quando lasciamo le nostre esistenze individuali per passare all'altra sponda, quella della saggezza trascendentale. Nell'ottica del samurai, i concetti di lealtà e sincerità sono particolarmente sottolineati: i nemici sono fedeli alla loro causa così come noi alla nostra, e questo sentimento, quando è autentico, va onorato ovunque e comunque si manifesti. Ecco il motivo di un monumento dedicato agli spiriti di amici e nemici. La famiglia Shimadzu eresse un grande monumento di pietra a Kōya per i caduti nella guerra coreana del 1591-1598. Ebbe in questo una notevole influenza spirituale Shimadzu Nisshinsai (1492-1568), uno dei maggiori baroni-studiosi del periodo feudale. È interessante segnalare che Shimadzu Yoshihiro, uno dei nipoti di Nisshinsai, istituì per i suoi sudditi colpevoli di qualche reato una nuova forma di punizione conosciuta come *tera-iri*, ovvero « entrare nel monastero buddhista ». Nel monastero, ai rei venivano fatti studiare i testi confuciani sotto la sorveglianza personale del monaco che ne era a capo. Solo dopo che avevano compiuto passi sostanziali nella comprensione dei classici veniva restituita loro la libertà.

«La sola preghiera che Tokimune, discepolo buddhista, ha a cuore è che la Casa Imperiale continui a prosperare; che ancora per molto tempo a venire egli [l'imperatore] possa restare a guardia della dottrina buddhista; che i quattro mari rimangano imperturbati, senza che una sola freccia sia scagliata; che tutti gli spiriti maligni restino sottomessi senza che una sola lancia venga levata; che le masse traggano benefici da un'amministrazione benevola e possano così godere di una lunga vita quanto mai felice; che l'oscurità della mente umana sia illuminata dalla torcia della saggezza trascendentale, la quale a sua volta possa essere tenuta bene in alto; che i bisognosi ricevano la dovuta assistenza e chi è in pericolo sia salvato dal cuore spalancato della compassione. Che tutti gli dèi accorrano a proteggerci e tutti i saggi porgano il loro tacito aiuto e a ogni ora del giorno ci sia gran copia di segni di buon auspicio!».

Tokimune fu un grande spirito buddhista e un sincero seguace dello Zen, che grazie alla sua protezione riuscì a mettere stabilmente radici prima a Kamakura e poi a Kyōto, iniziando a diffondere la propria influenza morale e spirituale fra le classi guerriere. Il flusso costante di relazioni reciproche già attivo fra monaci zen cinesi e giapponesi si spinse oltre i confini della loro causa comune. Dalla Cina furono importati libri, dipinti, porcellane, ceramiche, tessuti e molti altri manufatti artistici. Con i maestri cinesi giunsero in Giappone anche falegnami, muratori, architetti e cuochi. Proprio nell'era Kamakura si avviarono gli scambi commerciali con la Cina che si sarebbero sviluppati nel successivo periodo Ashikaga.

Grazie all'appoggio di grandi personalità, come Tokiyori e Tokimune, lo Zen fu accolto con favore nella vita dei giapponesi, in particolare dei samurai. Dopo aver accresciuto notevolmente la sua influenza a Kamakura, si propagò fino a Kyōto, dove ottenne il potente sostegno dei maestri giapponesi, i quali a loro volta trovarono presto degli influenti seguaci fra i membri della famiglia imperiale, a cominciare dagli imperatori Godaigo, Hanazono e diversi altri. A Kyōto si costruirono enormi monasteri e venne chiesto a maestri famosi per virtù, saggezza e cultura di dirigerli. Anche gli shōgun della dinastia Ashikaga sostennero con fervore il buddhismo zen e naturalmente furono seguiti da molti loro generali. Si può affermare che in quegli anni il genio della nazione si manifestò nella vita religiosa e in quella militare. La cooperazione spirituale fra queste due sfere contribuì di conseguenza alla nascita di quella che oggi è universalmente nota come Bushidō, «la Via del Guerriero».

A questo punto, vorrei soffermarmi rapidamente su uno degli aspetti più profondi che legano la vita interiore del samurai allo Zen. Il Bushidō, per come lo intendiamo oggi, è paragonabile a u-

na divinità inflessibile, posta a guardia della dignità del samurai, che consiste nella lealtà, nella pietà filiale e nella benevolenza. Per adempiere a questi doveri con successo sono necessari due requisiti: in primo luogo, un'abitudine all'ascetismo etico, non solo sotto il suo aspetto pratico ma anche per quel che concerne la preparazione filosofica; e in secondo luogo la risolutezza di fronte all'eventualità della morte, vale a dire la prontezza a sacrificarsi senza esitare qualora se ne presenti l'occasione. A tale scopo è necessario un enorme esercizio mentale e spirituale.

Un documento di cui si è molto discusso a proposito delle imprese militari giapponesi compiute in Cina negli anni Trenta del XX secolo è il testo conosciuto con il nome di *Hagakure*,¹ che letteralmente significa « Nascosto sotto le foglie »: una delle virtù del samurai è infatti quella di non mettersi mai in mostra, fare del bene ai propri simili senza attirare l'attenzione su di sé ma tenendosi sempre in disparte. Alla compilazione di questo libro, composto da annotazioni varie, aneddoti, massime morali e altro, diede il suo contributo anche un monaco zen. L'opera fu iniziata a metà del XVII secolo sotto Nabeshima Naoshige, il signore feudale di Saga, nell'isola di Kyūshū. Nello *Hagakure* viene dato particolare risalto alla prontezza che il samurai deve avere nel rinunciare alla propria vita, dal momento che vi si afferma che nessuna grande opera è stata mai realizzata senza follia, ovvero, per usare termini moderni, senza infrangere il livello ordinario della coscienza e lasciare liberi i poteri celati sotto di essa. A volte questi poteri possono essere diabolici, ma non c'è dubbio che siano sovrumani e compiano prodigi. Quando si attinge dall'inconscio, ci si eleva al di sopra dei limiti umani. La morte, a quel punto, rilascia completamente la sua morsa ed è in questo che l'addestramento del samurai si congiunge allo Zen.

In una delle storie riportate nello *Hagakure* leggiamo che Yagyū Tajima no kami Munenori, maestro dell'arte della spada, insegnò questa disciplina allo shōgun del periodo, Tokugawa Iyemitsu. Una delle guardie personali dello shōgun, desiderosa di imparare a usare la spada, si recò un giorno da Tajima no kami, che gli disse: « Da quel che vedo, anche tu mi sembri un maestro di spada; prima di diventare mio allievo, ti prego, dimmi a che scuola appartieni ».

La guardia rispose: « Mi vergogno a confessarlo, ma non ho mai studiato quest'arte ».

« Mi prendi in giro? Sono l'insegnante del grande shōgun in persona e so che il mio occhio non sbaglia mai nel giudicare ».

« Mi dispiace contraddirvi, ma sono ignorante di quest'arte ».

1. Il testo integrale è stato pubblicato nel 1937 dalla casa editrice Kyōzaisha di Tōkyō in due volumi.

Il risoluto diniego da parte dell'interlocutore spinse il maestro a riflettere. « Se lo dici tu, » disse alla fine « allora non può essere che così; ma sono comunque convinto che tu sia un maestro, anche se non so esattamente di che cosa ».

« Dal momento che insistete, vi dirò che effettivamente c'è qualcosa in cui sono un vero maestro. Quando ero ancora un ragazzo, mi venne in mente che, in quanto samurai, non avrei dovuto in alcuna circostanza aver paura della morte e da allora per diversi anni mi sono scontrato con questo problema. Alla fine ho completamente smesso di preoccuparmene. È forse a questo che volevate alludere? ».

« Proprio così! » esclamò Tajima no kami. « Era esattamente questo che intendevo. Sono lieto di non essermi sbagliato nel mio giudizio. I segreti supremi dell'arte della spada, infatti, consistono anche nel liberarsi dal pensiero della morte. Ho addestrato moltissimi dei miei allievi in questa direzione, ma finora nessuno di loro può definirsi un maestro dell'arte della spada. Tu non necessiti di alcun tipo di addestramento tecnico, sei già un maestro ».¹

Il problema della morte riguarda da vicino ognuno di noi, ma per il samurai, per il soldato, è ancora più impellente: la loro vita è esclusivamente votata al combattimento, che implica la morte per chi si batte, indipendentemente dal gruppo a cui appartiene. Nell'era feudale, nessuno poteva prevedere quando avrebbe avuto luogo l'incontro fatale, e un samurai degno di questo nome doveva essere sempre all'erta. Daidōji Yūsan, scrittore-guerriero del XVII secolo, scrive pertanto all'inizio del suo « **Manuale di Bushidō** »:

« L'idea più pressante ed essenziale per il samurai è quella della morte, che egli dovrebbe tenere ben presente notte e giorno, giorno e notte, dall'alba del primo giorno dell'anno fino all'ultimo minuto dell'ultimo giorno dell'anno. Una volta compreso saldamente questo concetto, si è in grado di eseguire i propri doveri fino in fondo: si è fedeli al proprio padrone, amorevoli con i genitori, e si riesce a evitare con facilità catastrofi di ogni genere. Non solo la propria vita ne risulta prolungata, ma la dignità personale ne è accresciuta. Pensate a quanto è fragile la vita, soprattutto quella di un samurai. Si dovrà giungere quindi a pensare che ogni giorno sia l'ultimo, dedicandolo all'adempimento dei propri obblighi. Non ci si deve mai cullare nella speranza di una lunga vita, altrimenti si cadrà facilmente in dissolutezze di ogni tipo e si finiranno i propri giorni nell'ignominia più assoluta. Per questa ragione si

1. Si veda il capitolo seguente, dove viene riassunta la lettera del maestro zen Takuan a Yagyū Tajima no kami sulla « *prajñā* inamovibile ». Si tratta di un documento di estrema importanza perché stabilisce in modo definitivo un legame fra lo Zen e l'arte della spada.

dice che Masashige abbia consigliato a suo figlio Masatsura di tenere ben presente in ogni istante l'idea della morte ».

L'autore di questo prontuario ha espresso in modo adeguato i pensieri che inconsapevolmente ogni samurai avvertiva. Da una parte, l'idea della morte conduce i propri pensieri oltre i limiti di questa vita destinata a finire, dall'altra li sconvolge a tal punto da spingerci ad affrontare con solennità la vita quotidiana. Era quindi naturale per ogni samurai assennato avvicinarsi allo Zen con l'obiettivo di dominare la morte. Lo Zen sosteneva di poter risolvere la questione senza ricorrere all'erudizione, all'addestramento morale o ai rituali. Per questo la mente relativamente semplice del samurai ne fu così attratta: fra il suo atteggiamento psicologico e l'insegnamento pratico diretto dello Zen esisteva una sorta di relazione logica.

Nello *Hagakure* leggiamo: « Il Bushidō è la volontà risoluta a morire. Quando ci si trova al bivio, non si deve esitare a scegliere la strada della morte, senza particolare motivo tranne quello che così si è deciso e si deve essere pronti all'opera. Qualcuno potrebbe dire che morire senza raggiungere il proprio obiettivo è inutile, è una morte da cani. Ma quando ci si trova al bivio, non si devono fare piani per raggiungere un obiettivo. Noi tutti preferiamo la vita alla morte e ogni nostro piano o ragionamento andrà naturalmente in direzione della vita. Se quindi si manca l'obiettivo e si resta vivi, allora si è dei veri codardi. Questa è un'importante considerazione. Morire senza aver raggiunto l'obiettivo è forse una morte da cani; è un atto di follia, ma il proprio onore non ne risulterà macchiato. Nel Bushidō l'onore viene prima di tutto. Pertanto ogni mattina e ogni sera l'idea della morte deve restare vividamente impressa nella propria mente. Quando la determinazione a morire in qualunque istante sarà più che mai salda, si raggiungerà la perfetta padronanza del Bushidō, la propria vita sarà impeccabile e il dovere pienamente compiuto ».

Un commentatore aggiunge dei versi di Tsukahara Bokuden:¹

Il samurai deve apprendere
una cosa soltanto,
una cosa definitiva:
affrontare la morte con risolutezza.

Secondo Nagahama Inosuke, come viene riferito nello *Hagakure*, « L'essenza dell'arte della spada consiste nel dedicarsi completamente al compito di abbattere l'avversario. [Se ci preoccupiamo della nostra salvezza, non usciremo mai vincitori da uno scontro]. Se anche il nemico è pronto a dare la vita, allora sarà uno scontro

1. Uno dei grandi maestri dell'arte della spada, nato nel 1490 e morto nel 1572. Per ulteriori informazioni su di lui si vedano le pagine successive.

alla pari. Il risultato finale dipenderà dalla fede e dal destino». La nota di commento a questo brano è la seguente: «Araki Matayemon [un grande maestro di spada dell'inizio dell'era Tokugawa] diede questo consiglio al nipote Watanabe Kazuma prima di ingaggiare una lotta all'ultimo sangue contro il loro avversario: "Lascia che il nemico ti tocchi la pelle; tu allora trafiggigli la carne. Lascia che il nemico ti penetri nella carne; tu allora trapassagli le ossa. Lascia che il nemico ti trapassi le ossa; tu allora uccidilo!". Altrove Araki consiglia: "Quando si sta per incrociare la spada con il proprio nemico, dobbiamo essere pronti in ogni momento a sacrificare per primi la nostra vita. Se ci si preoccupa di uscirne sani e salvi, sia pure per un istante, si è condannati"».

Inoltre, sempre secondo lo *Hagakure*, «il samurai è un buono a niente se non sa andare al di là della vita e della morte. Quando si dice che ogni cosa rimanda a un'unica mente, si può pensare che esista qualcosa che va sotto il nome di "mente". Ma se si vogliono compiere gesta mirabili, si deve abbandonare una mente attaccata alla vita e alla morte». Questo significa che ogni cosa si compie quando si raggiunge una mente che è una «non-mente», secondo la definizione del grande maestro zen Takuan, su cui si tornerà in seguito: una disposizione mentale non più turbata dal problema della morte o dell'immortalità.

Avendo appena menzionato Tsukahara Bokuden come uno di quei maestri che compresero perfettamente la missione dell'arte della spada, non come arma per uccidere ma come strumento di autodisciplina spirituale, vorrei ora riportare i due aneddoti più famosi della sua vita.

Una volta Bokuden stava attraversando il lago Biwa su una barca a remi insieme ad altri passeggeri, fra i quali sedeva un samurai animoso e arrogante, dalle maniere alquanto rudi. Il samurai si vantava della sua abilità nell'arte della spada, affermando che nessuno poteva tenergli testa. Gli altri passeggeri ascoltavano con grande attenzione i suoi discorsi spudorati, mentre Bokuden sonnecchiava senza badare a quel che succedeva intorno a lui. L'atteggiamento di Bokuden irritò molto il samurai spaccone che si gli si avvicinò e prese a scrollarlo dicendo: «Anche tu hai con te un paio di spade. Perché non apri bocca?». Senza scomporsi Bokuden rispose: «La mia arte è diversa dalla tua: consiste nel non essere sconfitto, non nello sconfiggere gli altri». Queste parole fecero infuriare il samurai.

«Quale sarebbe la tua scuola, allora?».

«La mia scuola è conosciuta come scuola *mutekatsu*» (che significa sconfiggere il nemico «senza mani», vale a dire senza usare la spada).

«E allora perché porti con te una spada?».

«Per sbarazzarmi dei fini egoistici, non per uccidere gli altri».

L'uomo fu colto allora da un'ira incontenibile ed esclamò in tono concitato: «Pensi davvero di poterti battere con me senza spada?».

«Perché no?» fu la risposta di Bokuden.

Il samurai presuntuoso gridò al barcaiolo di remare immediatamente verso terra, ma Bokuden disse che sarebbe stato meglio recarsi su un'isola più lontana perché sulla terraferma poteva radunarsi gente che avrebbe corso il rischio di rimanere ferita durante il loro combattimento. Il samurai acconsentì. La barca si diresse verso un'isola solitaria che si trovava a una certa distanza. Non appena furono abbastanza vicini a riva, il samurai saltò giù dalla barca ed estrasse la spada, pronto al combattimento. Bokuden, con tutta calma, tirò fuori le proprie spade e le porse al barcaiolo. Sembrava proprio che stesse per seguire il samurai sull'isola, quando d'un tratto tolse il remo di mano al barcaiolo e, spingendolo contro la riva, diede un forte contraccolpo alla barca, che lasciò rapidamente l'isola per dirigersi verso il largo, lontano dalla furia del samurai. Bokuden commentò sorridendo: «Questa è la mia scuola "senza spada"».

Si ricorda un altro aneddoto interessante e istruttivo su come la padronanza di Bokuden dell'arte della spada andasse ben oltre la mera acquisizione di una certa abilità nel maneggiarla. Bokuden aveva tre figli, tutti esperti nell'arte della spada. Per testare i risultati da loro ottenuti, il padre depose un piccolo cuscino sopra la tenda all'ingresso della sua stanza di modo che chi avesse spostato la tenda per entrare sarebbe stato colpito sul capo dal cuscino.

Bokuden chiamò per primo il figlio maggiore. Quando questi si avvicinò, notò il cuscino sulla tenda, lo prese e quindi, una volta entrato nella stanza, lo rimise al suo posto. Venne poi chiamato il secondo figlio che spostò la tenda per entrare e, non appena vide cadere il cuscino, lo prese fra le mani e quindi lo risistemò con cura al suo posto. Fu poi la volta del terzo figlio che entrò bruscamente, tanto che il cuscino lo colpì sul collo. Riuscì tuttavia a tagliarlo in due con la spada prima che toccasse il pavimento.

Bokuden diede allora il suo giudizio: «Figlio maggiore, tu hai tutti i requisiti per diventare un maestro dell'arte della spada». E così dicendo gli consegnò una spada. Al secondo figlio disse: «Allenati con maggiore assiduità». Infine Bokuden rimproverò aspramente il figlio minore, che venne dichiarato la vergogna della famiglia.

Takeda Shingen (1521-1573) e Uyesugi Kenshin (1530-1578) furono due grandi generali del XVI secolo, periodo in cui il Giappone era dilaniato da guerre intestine. I due vengono solitamente citati insieme, dato che le loro province erano vicine, una nel Nord, l'altra al centro del paese, e in diverse occasioni si contesero con le

armi l'egemonia della zona. Erano entrambi abili soldati e buoni governanti, oltre che studiosi dello Zen. Quando Kenshin venne a sapere che gli uomini di Shingen erano in difficoltà a causa della scarsità di sale, rifornì il nemico del prezioso elemento, che le sue province, affacciate sul mare del Giappone, producevano in abbondanza.¹ Durante una delle battaglie campali a Kawanakajima, pare che Kenshin, irrequieto a causa degli scarsi progressi dei suoi uomini e desideroso di decidere immediatamente della sorte della battaglia, si fosse recato di persona a cavallo fino al campo di Shingen. Vedendo il generale dell'esercito nemico seduto tranquillamente su una sedia da campo con alcune delle sue guardie, Kenshin sguainò la spada, la lasciò cadere di piatto sul capo di Shingen e gli pose una classica domanda zen: « Cosa diresti in un momento simile? ». Shingen rimase del tutto imperturbabile e rispose: « Un fiocco di neve sulla stufa che arde », scansando l'arma minacciosa con un ventaglio di ferro che teneva in mano. Questo *mondō*, con ogni probabilità, non ha mai avuto luogo, ma ci mostra chiaramente come i due intrepidi guerrieri dal capo rasato fossero anche seguaci dello Zen.

Kenshin iniziò a studiare seriamente lo Zen con Yekiwo nel seguente modo: una volta Yekiwo tenne un sermone sul « non lo so » di Bodhidharma.² Kenshin, che era presente e possedeva qualche rudimento di Zen, decise di mettere alla prova il monaco. Indossava la tenuta di un comune samurai, indistinguibile dagli altri, e aspettava l'occasione propizia per attuare il suo proposito, quando il monaco si volse improvvisamente verso di lui e gli chiese: « Grande generale, qual è il significato del "non lo so" di *dharma*? ». Kenshin fu colto di sorpresa e non seppe cosa rispondere. Allora Yekiwo proseguì: « Grande generale, perché oggi non vuoi darmi una risposta quando in ogni altra occasione parli con tanta disinvoltura dello Zen? ». ³ La superbia di Kenshin si dissolse. Cominciò allora a

1. La carestia di sale si verificò nella provincia di Kai, retta da Shingen. Kai infatti è circondata dalle montagne e doveva procurarsi il sale nel distretto meridionale che si affacciava sull'Oceano Pacifico. Shingen, però, non era in rapporti amichevoli con i signori feudali di quel distretto, che riuscirono a bloccare la fornitura di sale verso la sua provincia. Uyesugi Kenshin di Echigo, anch'egli in guerra con Shingen, lo venne a sapere e si infuriò con i baroni guerrieri della costa pacifica per la loro vigliaccheria. Kenshin riteneva che ogni scontro si dovesse condurre su basi leali, vale a dire sul campo di battaglia. Scrisse quindi a Shingen e gli chiese se fosse disposto ad accettare che da Echigo inviassero ciò di cui aveva bisogno. Shingen, naturalmente, apprezzò la cortesia del suo generoso rivale del Nord.

2. Si veda il mio *Essays in Zen Buddhism*, vol. I, p. 187.

3. Il colloquio fra Date Masamune e il suo monaco zen avvenne nel seguente modo: Masamune, le cui poesie sul monte Fuji sono riportate nel cap. XI, era un grande studioso di Zen. Avrebbe voluto un buon abate per il tempio zen in cui erano venerati gli spiriti dei suoi avi e gli venne raccomandato un monaco che vive-

studiare con impegno lo Zen sotto la guida del monaco, che era solito suggerirgli: «Se desideri davvero apprendere fino in fondo lo Zen, è necessario che rinunci alla vita e ti getti a capofitto nell'abisso della morte».

Kenshin lasciò poi ai suoi seguaci questo monito: «Chi si aggrappa alla vita muore, chi sfida la morte vive. La mente è ciò che conta davvero. Guardate dentro la mente e prendetene fermamente possesso. Comprenderete allora che c'è qualcosa in voi che è al di sopra del ciclo nascita-morte, che non annega nell'acqua e non brucia nel fuoco. Sono riuscito a cogliere questo *samādhi* e so ciò che dico. Chi indugia ad abbandonare la propria vita e ad abbracciare la morte non è un vero guerriero».

Anche Shingen menziona lo Zen e la morte nella sua «Costituzione»: «Mostrate la giusta riverenza verso gli dèi e il Buddha. Se i vostri pensieri sono in armonia con quelli del Buddha, otterrete maggior forza. Se il vostro dominio sul prossimo discende dai vostri pensieri malvagi, sarete vulnerabili, siete condannati. Dedicatevi poi allo studio dello Zen, che non ha altri segreti al di fuori della meditazione solenne su nascita e morte».

Da queste dichiarazioni emerge in maniera inequivocabile la relazione intima e imprescindibile fra lo Zen e la vita del guerriero, esemplificata con immediatezza anche dal comportamento degli stessi maestri zen, che a volte sembrano perfino prendersi gioco della morte. Fu Kwaisen, abate di Yerin-ji, nella provincia di Kai, a insegnare lo Zen a Shingen. Dopo che questi morì, il 3 apri-

va in un insignificante tempio di campagna. Intenzionato a valutare la sua preparazione, invitò il monaco nel suo castello di Sendai. Il monaco, che si chiamava Rin-an, accettò l'invito e nel giorno stabilito si recò in città e venne immediatamente introdotto nella dimora di Masamune. Percorso un lungo corridoio, gli venne detto che il signore lo attendeva in una delle stanze attigue. Scostò il pannello per entrare nella stanza ma dentro non c'era nessuno. Attraversò la stanza e passò nella successiva. Neanche lì trovò qualcuno ad accoglierlo. Gli parve strano, ma proseguì. Quando aprì la porta, Masamune lo accolse inaspettatamente con la spada sguainata, come se fosse pronto a colpirlo. «Cosa diresti in questo momento di vita e di morte?» gli chiese. Rin-an non parve per nulla spaventato da questa accoglienza, decisamente fuori del comune. Senza esitare si fece avanti fino a trovarsi sotto la spada e, afferrato il polso di Masamune, lo scosse con forza. Il grande dio della guerra, signore di tutte le province nord-orientali del Giappone, esclamò allora: «Che gioco pericoloso stai giocando!». Spingendolo via, il monaco ribatté: «Oh, che uomo borioso!».

Nei tempi passati, molti incontri del genere ebbero luogo fra monaci zen e signori feudali che volevano mettere alla prova personalmente e in maniera realistica i monaci sulla pratica del *dhyaṇa* e la loro comprensione dello Zen. Trattandosi di guerrieri che dovevano fronteggiare la morte in ogni istante, anche nella vita presumibilmente tranquilla della loro casa, dovevano essere addestrati a questa eventualità in modo obiettivo e poco teorico. Non cercavano una filosofia o una religione, ma solo una guida pratica che avesse un'efficacia immediata nella loro vita professionale. Lo Zen era ciò di cui avevano bisogno.

le 1582, il monastero venne assediato dalle truppe di Oda Nobunaga, perché l'abate si era rifiutato di consegnare loro i nemici che vi avevano trovato rifugio. Assediati dai soldati nemici, tutti i monaci, compreso Kwaisen, furono costretti a rifugiarsi all'ultimo piano dell'edificio. Il progetto degli aggressori era di bruciarli vivi, se non si fossero arresi, appiccando il fuoco all'intero monastero. Guidati dal loro abate, i monaci si sedettero tranquillamente a gambe incrociate, prendendo posto nell'ordine consueto di fronte all'immagine del Buddha. L'abate pronunciò il suo ultimo sermone nella solita maniera, dicendo: « Siamo circondati dalle fiamme. Come fareste girare la vostra Ruota del *dharma* in questo momento critico? Ognuno di voi dica una parola ». Ogni monaco esprime quindi la propria opinione alla luce del proprio sapere. Quando ognuno ebbe finito, l'abate manifestò il suo parere e tutti entrarono nel *samādhi* di fuoco. Queste furono le parole dell'abate:

Per una quieta meditazione, non serve recarsi fra ruscelli e montagne; placati i pensieri, anche il fuoco è fresco e ristoratore.

Il Giappone del XVI secolo, da un certo punto di vista, produsse diverse personalità eccellenti. Il paese era lacerato politicamente e socialmente, in ogni provincia i signori feudali erano in lotta fra loro. Il popolo deve aver sofferto molto, ma questa rivalità spietata per la supremazia politica e militare all'interno della classe guerriera contribuì a sfruttare al massimo, e da ogni punto di vista, le potenzialità mentali e morali. I valori virili si affermarono in diversi settori della vita. Gran parte delle qualità proprie del *Bushidō* si formò in questo periodo, e Shingen e Kenshin furono tipici rappresentanti dei signori-samurai. Entrambi coraggiosi e mai timorosi di fronte alla morte, erano saggi, riflessivi e ingegnosi, in guerra come nel governo dei propri sudditi; tutt'altro che guerrieri grezzi e insensibili, erano anche esperti di letteratura e spiriti profondamente religiosi. È interessante notare che tutti e due furono illustri buddhisti. Il nome laico di Shingen è Harunobu, quello di Kenshin Terutora, eppure sono più conosciuti con i loro appellativi buddhisti. In gioventù furono educati in monasteri buddhisti, e in età matura si fecero rasare il capo, definendosi « *Nyūdo* »¹ del buddhismo. Kenshin rimase celibe e divenne vegetariano, come i monaci.

Al pari di molti giapponesi colti, amavano la natura e composero poesie in giapponese e in cinese. Durante una campagna militare nelle province confinanti, Kenshin scrisse questa poesia:

1. Letteralmente « intraprendere la via », vale a dire la via spirituale o quella della vita buddhista.

L'aria autunnale, gelida e corroborante, scende sul bivacco dei soldati.
 La notte avanza, le oche selvatiche volano in uno stormo ordinato
 al chiaro di luna.
 Il profilo delle montagne di Ecchū si staglia sopra le vaghe onde della
 baia di Noto...

Che vista splendida! Mi manda in estasi!
 Anche se siamo lontani dai nostri cari nelle loro case, che forse pensano
 alla nostra spedizione [sotto la stessa luna].

Shingen apprezzava la natura tanto quanto il suo rivale di Echigo. Un giorno si recò nella parte più remota della provincia che governava, per visitare un tempio buddhista dove si venerava Acala-vidyā-rāja (Fudō Myōō). L'abate di un monastero vicino gli chiese di fermarsi da loro al ritorno. Dapprima Shingen declinò l'invito, dicendo che era impegnato nella preparazione di un'imminente campagna militare e che quindi non avrebbe avuto tempo. Aggiunse però che, una volta conclusa la spedizione, avrebbe certamente visitato il monastero. L'abate, lo stesso che in seguito si lasciò bruciare vivo dai soldati di Oda Nobunaga, insistette: «I ciliegi iniziano a sbocciare proprio ora e ho già preparato un bella postazione da cui godere di questa magnifica primavera. Spero che non mancherete di apprezzare i fiori».

Shingen acconsentì: «Non sarebbe cortese distogliere il viso dai ciliegi e dovrei inoltre tenere nella giusta considerazione il caloroso invito dell'abate».

Mostrando di apprezzare la cortese opportunità di godere della fioritura e di una conversazione su temi spirituali, Shingen compose quindi i seguenti versi in giapponese:

Se non avessi ricevuto questo invito dal mio amico,
 quanto mi sarebbe mancata la vista magnifica dei ciliegi in fiore!
 Forse la prossima primavera, quando contavo di visitarlo,
 il monastero sarebbe stato sommerso dalla neve.¹

Un godimento della natura così sereno come quello mostrato da Shingen e Kenshin, persino nel pieno dei loro impegni militari, è noto con il nome di *fūryū* e chi non prova tale sentimento in Giappone viene considerato quanto mai incolto. Non si tratta di una sensibilità puramente estetica, poiché ha anche un significato reli-

1. L'amore per la fioritura dei ciliegi sembra essere una seconda natura per i giapponesi. Nella prigione di Koishikawa, durante il regime Tokugawa, era rinchiusa una donna, condannata a essere giustiziata prima che arrivasse la primavera. Era solita guardare fuori dalla finestra e, osservando un ciliegio, provò l'intenso desiderio di vederlo fiorire. Quando la sentenza stava per essere eseguita, esprime il desiderio di vedere il ciliegio in fiore prima di lasciare per sempre questa terra. Il carceriere era d'animo gentile, comprendeva il *fūryū* ed esaudì quest'ultimo desiderio. Si dice che la donna andò incontro alla morte con animo leggero. Il ciliegio poi ne prese il nome, Asatsuma.

gioso. Con ogni probabilità, a questa disposizione mentale si può far risalire l'usanza fra le classi colte giapponesi di scrivere una breve poesia in giapponese o in cinese prima di morire, conosciuta come « poesia di commiato dalla vita ». Ai giapponesi viene insegnata l'importanza di trovare un momento per distaccarsi dalle sensazioni più intense che capita loro di provare. La morte è la questione più grave e assorbe tutta la nostra attenzione, ma i giapponesi appartenenti ai ceti colti ritengono di poterla transcendere e considerare con distacco. La tradizione di lasciare una poesia di commiato, pur se non osservata rigorosamente da tutte le persone colte neppure in età feudale, si deve essere formata durante il periodo Kamakura, nella cerchia dei monaci zen. Quando il Buddha raggiunse il *nirvāṇa* era attorniato dai suoi discepoli e offrì loro un'esortazione finale. Probabilmente i buddhisti cinesi, in particolare quelli zen, imitarono in questo il Buddha, ma al momento di prendere commiato, invece di lasciare istruzioni ai propri seguaci, esprimevano con una poesia la loro visione della vita.

In punto di morte, Takeda Shingen citò alcuni scritti zen: « Si affida quasi esclusivamente alla sua perfezione fisica naturale. Non ha particolare bisogno di ricorrere a ciprie o colori artificiali per apparire bella ». Shingen si riferiva alla perfezione assoluta del Reale, dalla quale tutti proveniamo, alla quale tutti torniamo e nella quale tutti ci troviamo: il mondo delle moltitudini viene e va, ma ciò che vi sta dietro conserva per sempre la sua perfetta, immutabile bellezza.

Anche Uyesugi Kenshin compose versi, alcuni in cinese e altri in giapponese:

Persino la prosperità di una vita intera è solo una tazza di sake.
Una vita di quarantanove anni è trascorsa in un sogno.
Non so cosa siano vita e morte.
Finisce un anno, ne inizia un altro: tutto è solo un sogno.
Inferno e paradiso me li lascio alle spalle.
Resto sotto la luna all'alba,
libero dalle nubi dell'attaccamento.

Riporteremo ora dei resoconti sulla morte di alcuni guerrieri Kamakura, così come sono narrati nel *Taiheiki*, redatto alla fine del XIV secolo, che getteranno ulteriore luce, insieme a quelli dei monaci di Yerin-ji, sull'influenza esercitata dallo Zen sul Bushidō, in particolare nel loro atteggiamento nei confronti della morte.

Fra i seguaci di Hōjō Takatoki, ultimo membro della famiglia Hōjō, c'era un tale Shiaku Shinsakon Nyūdo, che non apparteneva ai ranghi più elevati della gerarchia samuraica di Kamakura. Per seguire il suo padrone, il cui destino era ormai segnato, decise di suicidarsi, ma prima convocò il figlio maggiore, Saburozaemon, e

gli disse: «Kamakura è condannata, i nemici la circondano da ogni parte e io condividerò la sorte del mio padrone, in quanto suo leale servitore. Tu però sei giovane e non sei ancora al suo servizio a tutti gli effetti: non sei quindi legato al signore dai miei stessi vincoli. Cerca di sfuggire all'incombente tragedia e, una volta che avrai avuto salva la vita, diventa monaco e servi il Buddha, badando al benessere spirituale di tutti noi. Nessuno ti biasimerà se farai come ti ho detto ».

Saburozaemon, da parte sua, non mostrò la minima intenzione di seguire il consiglio razionale del padre, tant'è che questa fu la sua risposta: «Anche se non ho mai servito attivamente il nostro signore e non ho legami personali con lui, sono tuo figlio e quindi sono cresciuto sotto la benevola protezione della sua grazia. Se fossi già avviato alla vita monacale, sarebbe diverso. Ma essendo nato nella famiglia di un samurai, come posso lasciare te e il nostro signore, avere salva la vita e diventare monaco? Non ci sarebbe vergogna più grande di questa. Se stai per condividere la sorte del nostro signore, lascia che ti faccia da guida nel mondo futuro ». Non aveva ancora terminato l'ultima frase quando si sventrò ed esalò l'ultimo respiro.

Suo fratello Shiro, che era presente, si preparò immediatamente a seguirne l'esempio. Il padre Nyūdo, però, lo fermò intimandogli: «Non essere avventato. Rispetta l'ordine e attendi il tuo turno ». Shiro rimise il pugnale nella guaina e si sedette docilmente accanto al padre, restando in attesa dei suoi ordini. Nyūdo gli chiese allora di portargli uno sgabello. Si mise a gambe incrociate, alla maniera dei monaci zen, e, dopo aver preparato in silenzio l'inchiostro, vi affondò il pennello e scrisse la sua poesia di commiato su un pezzo di carta:

Tenendo salda questa spada
taglio in due la vacuità;
nel mezzo del grande fuoco
un filo di brezza rinfrescante!

Terminato di scrivere, si suicidò da coraggioso samurai quale era e Shiro completò l'opera tagliando la testa del padre, secondo il codice d'onore samuraico. Poi usò la stessa spada, affondandola nel proprio corpo fino all'elsa, e crollò in avanti, senza vita.

Al tempo della caduta della famiglia Hōjō, Nagasaki Jirō Takashige, un altro guerriero zen, si recò dal suo maestro, che per coincidenza era anche il maestro di Hōjō Takatoki, e gli chiese: «Come dovrebbe comportarsi un valoroso guerriero in un momento simile? ». Il maestro zen rispose immediatamente: «Procedi senza esitare con la spada in mano! ». Il guerriero colse all'istan-

te il significato della frase. Combatté senza mai risparmiarsi fino a che, esausto, cadde appena prima del suo signore, Takatoki.

Era effettivamente questo lo spirito che lo Zen diffondeva fra i suoi seguaci guerrieri. Non si dilungava in discussioni sull'immortalità dell'anima, sulla rettitudine, sulla via degli dèi o sulla giusta condotta morale, ma spingeva semplicemente a comportarsi in modo conforme alla decisione, razionale o irrazionale che fosse, a cui si era giunti. La filosofia si può tranquillamente lasciare agli intellettuali: lo Zen desidera agire e la maniera più efficace, una volta presa una decisione, è quella di procedere senza volgersi indietro. Sotto questo aspetto, è certamente la religione del samurai.

« Morire *isagi-yoku* » è uno dei concetti più cari al cuore dei giapponesi. In alcuni casi, di fronte a questo tipo di morte, i crimini commessi sono giudicati con indulgenza. *Isagi-yoku* significa « senza rimpianti », « con la coscienza tranquilla », « con coraggio », « senza riluttanza », « nel pieno possesso delle proprie facoltà mentali » e concetti simili. I giapponesi non sopportano che la morte venga affrontata tra incertezze ed esitazioni; preferiscono piuttosto lasciarsi trascinare via dal vento come i fiori di ciliegio e senza dubbio questo atteggiamento calza a pennello con l'insegnamento dello Zen. Forse i giapponesi non hanno una filosofia specifica della vita, ma ne hanno senz'altro una nei riguardi della morte, che a volte può sembrare caratterizzata dalla sconsideratezza. Lo spirito del samurai, profondamente intriso di Zen, ne ha diffuso la filosofia anche fra le masse, le quali, seppure non particolarmente esperte della via del guerriero, ne hanno fatto proprio lo spirito e si dimostrano pronte a sacrificare la vita per ogni causa che giudicano degna, come è già più volte successo nelle guerre che il Giappone ha finora affrontato. Un autore straniero,¹ scrivendo del buddhismo giapponese, ha osservato giustamente che lo Zen è l'essenza del temperamento giapponese.

1. Potrebbe trattarsi di Sir George Sansom nel suo libro sul Giappone o di Sir Charles Eliot nel suo libro sul buddhismo. È possibile, tuttavia, che questa osservazione derivi da una conversazione che ho avuto con Eliot durante una delle sue frequenti visite a Kyōto. Su Sir Eliot, si veda anche, sotto, pp. 278-79.

V. *Lo Zen e l'arte della spada, I*

1

« La spada è l'anima del samurai » e quindi, se si parla di samurai, è inevitabile parlare anche della spada. Il samurai che desidera seguire lealmente la sua vocazione si deve porre prima di tutto questa domanda: « Come posso trascendere nascita e morte così da essere pronto in ogni istante a sacrificare la vita, se necessario, per il mio signore? ». Ovvero, essere pronto a subire i colpi di spada del nemico ma anche a rivolgere la propria spada contro di sé. La spada ha dunque un legame profondo con la vita del samurai, fino a diventare un simbolo di fedeltà e abnegazione. Ne è testimonianza il rispetto che le viene universalmente riconosciuto in varie forme.

La spada quindi ha un duplice compito: distruggere ogni cosa che si opponga alla volontà di chi la impugna e sacrificare tutti gli impulsi che nascono dall'istinto di autoconservazione. Il primo compito si collega allo spirito del patriottismo, o a volte del militarismo, mentre il secondo possiede una connotazione religiosa che implica fedeltà e sacrificio di sé. Nel primo caso, la spada può indicare molto spesso una distruzione pura e semplice, e pertanto è simbolo di forza, a volte diabolica. Deve essere controllata e consacrata dalla sua seconda funzione. Se chi la impugna è coscienzioso, sarà sempre memore di questa verità così che la distruzione si rivolgerà contro lo spirito malvagio. La spada finirà quindi per identificarsi con l'annientamento di quanto ostacola la pace, la giustizia, il progresso e l'umanità. Rappresenterà tutto ciò che è desiderabile per il benessere spirituale del mondo nel suo insieme, incarnando così la vita e non più la morte.

Lo Zen parla della spada della vita e della spada della morte. Un grande maestro zen sa quando e come impugnare la prima o la se-

conda. Mañjuśrī stringe una spada nella mano destra e un *sūtra* nella sinistra. Potrebbe ricordarci il profeta Maometto, ma la spada sacra di Mañjuśrī non è fatta per uccidere esseri senzienti quanto piuttosto per distruggere la propria avidità, la propria ira e la propria stoltezza. Si rivolge contro di noi e quando ciò avviene il mondo esterno, che è il riflesso di ciò che è dentro di noi, si libera a sua volta dell'avidità, dell'ira e della stoltezza. Anche Acala (Fudō Myōō) impugna una spada con cui distruggerà tutti i nemici che ostacolano la pratica delle virtù buddhiste. Mañjuśrī è positivo, Acala negativo. L'ira di Acala arde come fuoco e si estinguerà solo quando avrà bruciato l'ultimo baluardo nemico: allora Acala riprenderà il suo aspetto originario, quello del Buddha Vairocana, di cui è servo e manifestazione. Il Vairocana non ha spada, egli stesso è la spada, seduto in solitudine con tutti i mondi dentro di sé. Nel *mondō* che segue, « l'unica spada » indica proprio questa spada.

Kusunoki Masashige (1294-1336) giunse in un monastero zen a Hyōgo poco prima di scontrarsi presso il fiume Minato con l'esercito di Ashikaga Takauji (1305-1358), molto più numeroso del suo. « Quando un uomo giunge al bivio fra la vita e la morte » chiese Masashige al maestro « come si dovrebbe comportare? ». « Recidi il tuo dualismo » rispose il maestro « e fa' che l'unica spada si stagli serena contro il cielo! ».¹ Questa « unica spada » assoluta non è la spada della vita né quella della morte, ma la spada dalla quale deriva questo mondo di dualità e nella quale ogni dualità ha origine. È il Buddha Vairocana stesso. Una volta impugnata, si saprà come comportarsi quando si giunge al bivio.

La spada rappresenta qui la forza dell'immediatezza generata dall'intuito o dall'istinto, che a differenza dell'intelletto non si scinde impedendo il proprio fluire. Procede sempre dritto senza guardarsi intorno o indietro. È simile a quel coltello per la dissezione di cui parla Chuang-tzū, che taglia le giunture come se queste aspettassero solo di essere separate. Chuang-tzū direbbe allora: le giunture si separano da sole, e inoltre il coltello, persino dopo essere stato usato per tanti anni, è ancora affilato come fosse appena uscito dalle mani del suo creatore. L'Unica Spada della Realtà non si consuma mai, neppure dopo aver fatto a pezzi tante vittime dell'egoismo.

La spada è associata anche allo shintoismo, ma non credo che in quell'ambito sia giunta a ricoprire un significato spirituale particolarmente evoluto, come è successo invece nel buddhismo. Nello shintoismo, la spada tradisce ancora la sua natura originaria: non è un simbolo ma un oggetto dotato di misteriosi poteri. In epoca

1. Letteralmente: « Recidi due teste e lascia che la spada unica si stagli fredda contro il cielo! ».

feudale, la classe dei samurai prediligeva questo genere di atteggiamento verso la propria spada, per quanto sia difficile sapere cosa pensassero effettivamente quei guerrieri. Si può dire, però, che il rispetto che un samurai provava per la sua spada era assoluto: alla sua morte l'arma veniva deposta accanto al letto e nella stanza in cui nasceva un bambino vi si riservava sempre un posto. In tal modo, si credeva probabilmente di impedire l'accesso agli spiriti maligni, pronti a ostacolare la salvezza dello spirito del defunto o la felicità del neonato. In questi casi è evidente il perdurare di un pensiero animistico, ma è legittimo interpretare anche così l'idea di spada sacra.

Vale la pena di ricordare che il fabbro invoca sempre l'aiuto del nume tutelare durante la creazione di una spada (fig. 34). Per invitare la divinità nella sua officina, il fabbro circonda l'arma di corde sacre, allo scopo di allontanare gli spiriti maligni, mentre esegue la cerimonia dell'abluzione e indossa l'abito cerimoniale con il quale lavora. Battendo la sbarra di ferro e immergendola nel fuoco e nell'acqua, il fabbro e il suo aiutante raggiungono uno stato mentale di particolare intensità. Fiduciosi che il dio li aiuterà nella loro opera, spingono all'estremo le loro facoltà mentali, fisiche e spirituali. La spada così creata è quindi una vera e propria opera d'arte. La spada giapponese deve rispecchiare alcune qualità che attraggono oltremodo l'anima del popolo, il quale non la considera un'arma di distruzione quanto piuttosto un oggetto da cui trarre ispirazione. Da qui la leggenda del fabbro **Okazaki Masamune** e delle sue creazioni.

Masamune raggiunse l'apice della notorietà alla fine dell'era **Kamakura** e tutte le sue opere sono lodate in egual misura dagli intenditori per le loro eccellenti qualità. Per quanto concerne l'affilatezza, forse Masamune non è superiore a **Muramasa**, uno dei suoi migliori discepoli, ma pare che la sua personalità emanasse una profonda ispirazione morale. Secondo la leggenda, un uomo pensò un giorno di saggiare il filo di una spada di Muramasa e, dopo averla immersa in un ruscello, restò a osservare cosa succedeva alle foglie morte trascinate dalla corrente. Notò che ogni foglia che incontrava la lama veniva tagliata in due. Immerse quindi una spada di Masamune e rimase sorpreso nel vedere che le foglie la scansavano. La spada di Masamune era restia a uccidere, era più di un semplice oggetto creato per fendere; la spada di Muramasa, invece, poteva soltanto tagliare, non possedeva alcuna aspirazione divina. La spada di Muramasa è terribile, quella di Masamune è umana. La prima è dispotica e imperialista, la seconda è sovrumana, se è lecito usare questo termine. Masamune non incideva quasi mai il suo nome sull'elsa, nonostante questa fosse un'usanza diffusa tra i forgiatori di spade.

Il dramma *Nō Kokaji*, composto con ogni probabilità durante l'era Ashikaga, ci fornisce un'idea del significato etico e religioso attribuito dai giapponesi alla spada. L'imperatore Ichijō, che regnò dal 986 al 1011, ordinò una volta una spada a Kokaji Munechika, uno dei più grandi artigiani del suo tempo. Munechika si sentì immensamente onorato, pur sapendo che avrebbe potuto soddisfare l'imperatore solo dopo aver trovato un abile assistente, pari a lui quanto a destrezza. Pregò il dio di Inari, il suo nume tutelare, di inviargli qualcuno la cui competenza fosse pienamente all'altezza dell'opera che lo aspettava. Nel frattempo preparò la sua sacra pedana, come volevano i riti tradizionali. Completato il processo di purificazione, pregò: « Sto per intraprendere quest'opera non per ricavarne gloria personale, ma per obbedire all'augusto ordine dell'imperatore che regna sul mondo intero. Invoco quindi tutti gli dèi, numerosi quanto le sabbie di Gaṅgā, affinché vengano a offrire il loro aiuto a questo umile Munechika, pronto a fare del suo meglio per creare una spada degna delle virtù del suo Augusto patrono ». Levò allora lo sguardo al cielo e si prostrò a terra, offrendo agli dèi il *nusa*¹ come simbolo del suo sincero desiderio di portare a termine con successo il compito assegnatogli. Ah, se gli dèi avessero provato compassione e ricompensato la sua sincerità! Si sentì allora una voce provenire dal nulla: « Prega, prega, o Munechika, con tutta l'umiltà e la sincerità che possiedi! È giunto il momento di colpire il ferro. Confida negli dèi e l'opera sarà compiuta ». Una figura misteriosa comparve allora nella stanza e lo aiutò a battere il ferro incandescente, che uscì dalla fucina a tempo debito con tutte le caratteristiche desiderabili della perfezione e i segni di un'ottima riuscita. L'imperatore fu assai soddisfatto della spada, degna di essere considerata un vero tesoro, in quanto sacra e fonte di ogni merito.

Quando un elemento divino entra nella lavorazione della spada, chi la possiede e la usa dovrebbe rispondere all'ispirazione e sviluppare le sue facoltà spirituali piuttosto che agire con brutalità. La sua mente dovrebbe diventare una cosa sola con lo spirito che anima il freddo metallo. I grandi maestri di spada non si stancano mai di trasmettere questo sentimento ai loro allievi. Quando i giapponesi dicono che la spada è l'anima del samurai, dobbiamo ricordare tutto ciò che ne consegue, come ho appena cercato di esporre: la lealtà, il sacrificio di sé, la riverenza, la benevolenza, la ricerca di sentimenti elevati. Queste sono le qualità del vero samurai.

1. Detto anche *go-hei*, una striscia di carta che funge da offerta simbolica alle divinità shintoiste.

Era naturale, quindi, che il samurai si esercitasse con il massimo impegno nell'arte della spada. Due erano le spade: la più lunga per l'attacco e la difesa, la più corta per suicidarsi, se necessario. Mai avrebbe potuto separarsi dall'arma, simbolo supremo della sua dignità e del suo onore. L'addestramento con la spada, oltre al suo obiettivo pratico, mirava anche al potenziamento morale e spirituale del samurai. Era in questo che il guerriero incontrava lo Zen. Sebbene ne abbia parlato già a lungo, vorrei fornire altri esempi che illuminino lo stretto legame fra lo Zen e la spada, citando la lettera di Takuan¹ a Yagyū Tajima no kami Munenori² in cui si parla proprio di questo.

La lettera è lunga e a tratti ripetitiva, perciò l'ho qui riassunta e parafrasata, cercando di conservare le importanti riflessioni dell'originale e aggiungendo, laddove necessario, spiegazioni e note. È un documento fondamentale da diversi punti di vista, dal momento che affronta le questioni essenziali dell'insegnamento zen tanto quanto i segreti dell'arte della spada in generale. In Giappone, come forse anche in altri paesi, la mera conoscenza tecnica non basta per poter padroneggiare perfettamente un'arte. È necessario infatti immergersi a fondo nello spirito che la pervade, accessibile solo quando la propria mente è in totale armonia con il principio stesso della vita, ovvero quando si raggiunge un particolare stato mentale noto come *mushin* (*wu-hsin* in cinese), ovvero « non-mente ». In termini buddhisti, ciò significa andare oltre il dualismo di tutte le forme di vita e morte, bene e male, essere e non-essere. È qui che ogni arte si fonde nello Zen. Nella lettera al grande maestro di spada, Takuan insiste soprattutto sul significato di *mushin*, che si può considerare, per certi versi, affine al concetto di inconscio. Da un punto di vista psicologico, questo stato mentale si abbandona senza riserve a un « potere » sconosciuto di provenienza indefinita, abbastanza forte però da invadere l'intero campo della coscienza e farla agire per conto di qualcosa di ignoto. Si diventa, per così dire, una sorta di automa, per quel che riguarda la propria coscienza. Come spiega Takuan, però, un simile stato non va confuso con l'inerzia passiva di una sostanza inorganica, come nel caso di un blocco di pietra o di un pezzo di legno. Si è invece « inconsapevolmente consapevoli » o « consapevolmente inconsapevoli ».

1. Takuan (1573-1645) era l'abate del Daitokuji, a Kyōto. Venne invitato dal terzo shōgun, Tokugawa Iyemitsu, a trasferirsi a Tōkyō, dove fondò un grande tempio zen, chiamato Tōkaiji, fatto costruire dallo shōgun (fig. 35).

2. Yagyū Tajima no kami Munenori (1571-1646) apparteneva a una grande famiglia di maestri dell'arte della spada che fiorì all'inizio dell'era Tokugawa. Tajima no kami fu maestro di Iyemitsu e studiò lo Zen con Takuan.

Grazie a questa osservazione preliminare, si potranno meglio comprendere le indicazioni di Takuan.

LETTERA DI TAKUAN A YAGYŪ TAJIMA NO KAMI MUNENORI
SUL MISTERO DELLA «PRAJÑĀ» INAMOVIBILE

Afflizioni che accompagnano lo stadio persistente di ignoranza¹

« Ignoranza » (*avidyā*) significa assenza di illuminazione, vale a dire illusione. Lo « stadio persistente » è il « punto in cui la mente si ferma a dimorare ». Nella pratica del buddhismo parliamo di cinquantadue stadi, in ognuno dei quali la mente si attacca a ogni oggetto che incontra. Questo attaccamento è definito *tomaru*, « fermarsi » o « permanere ». La mente si sofferma su un oggetto invece di passare da un oggetto all'altro [come fa quando segue la propria natura].

Nel caso dell'arte della spada, per esempio, quando l'avversario cerca di colpirti, i tuoi occhi colgono immediatamente il movimento della sua spada e quindi potresti dirigere i tuoi sforzi nel seguirla. Non appena questo avviene, però, non sei più padrone di te stesso e avrai la certezza di essere sconfitto. Questo si chiama « fermarsi ». [Ma c'è un altro modo per affrontare la spada dell'avversario].

Per quanto tu veda sicuramente la spada che sta per colpirti, non lasciare che la tua mente si « fermi ». Non contrattaccare intenzionalmente come reazione alla sua mossa minacciosa, non cedere ad alcun tipo di astuzie. Limitati a cogliere la mossa dell'avversario, non lasciare che la tua mente si « fermi » su di essa, muoviti così come sei verso l'avversario e usa il suo attacco rivolgendolo contro di lui. Allora la spada che voleva ucciderti diventerà tua e l'arma ricadrà sul tuo stesso avversario.

Nello Zen, questo si chiama « afferrare la lancia del nemico e usarla come arma per ucciderlo ». L'idea di fondo è che la spada dell'avversario, una volta passata nelle tue mani, diviene strumento della sua stessa distruzione. Nella tua terminologia, questa è una « non-spada ». Non appena la mente si « ferma » su un oggetto, di qualunque genere (che si tratti della spada dell'avversario o della propria, dell'uomo pronto a colpire o della spada che ha in mano, del modo in cui si muove o della valutazione dei suoi movimenti),

1. Il buddhismo Mahāyāna distingue a volte cinquantadue stadi che portano all'illuminazione suprema (*sambodhi*). L'« ignoranza » (*avidyā*) si può considerare il primo di questi stadi, mentre le « afflizioni » (*kleśa*) sono i disturbi affettivi che accompagnano chi permane in questo stadio. In giapponese, « ignoranza » è *mumyō*, mentre « afflizioni » è *bonnō*.

non si è più padroni di sé e si finirà certamente vittima della spada dell'avversario. Se ti contrapponi a lui, ti porterà via la mente. Quindi, non pensare neppure a te stesso. [Vale a dire, l'opposizione fra soggetto e oggetto va trascesa].

Per i principianti, non è una cattiva idea quella di concentrare la mente sui propri esercizi di allenamento. È importante far sì che la spada o la valutazione dei suoi movimenti non attirino l'attenzione. Quando la mente si preoccupa della spada, si diviene prigionieri di se stessi, poiché la mente viene catturata da qualcosa di esterno e perde il controllo di sé. Credo che ciò ti sia chiaro; vorrei solo richiamare la tua attenzione su questo argomento dal mio punto di vista, che è quello dello Zen. Nel buddhismo la mente « che si ferma » viene chiamata illusione, da cui discendono le « affezioni che accompagnano lo stadio persistente di ignoranza ».

[L'« inconscio » del maestro di spada e quello dello psicoanalista non vanno confusi, dal momento che il primo è immune dal concetto del sé. Il perfetto maestro di spada non è consapevole della personalità dell'avversario, non più di quanto lo sia della propria. È un osservatore indifferente al dramma fatale della vita e della morte, al quale egli stesso partecipa direttamente. Nonostante la preoccupazione che prova o dovrebbe provare, si trova al di sopra di sé, trascende la comprensione dualistica della situazione, eppure non è un mistico contemplativo, è totalmente immerso in un combattimento mortale. Questa distinzione va tenuta presente quando mettiamo a confronto la cultura orientale con quella occidentale. A chi è particolarmente interessato alle arti, come a quella della spada, nelle quali il principio di opposizione è più che mai evidente, si consiglia di liberarsi da tale principio].

« *Prajñā* » inamovibile

[La *prajñā* è posseduta da tutti i Buddha ma anche da ogni essere senziente. È la saggezza trascendentale che fluisce attraverso la relatività delle cose] e rimane inamovibile, anche se con questo termine non intendo l'immobilità o l'insensibilità di oggetti come un pezzo di legno o una roccia. È la mente stessa, dotata di capacità infinite di movimento: si muove avanti e indietro, a destra e a sinistra, verso ognuna delle dieci direzioni, e non conosce ostacoli ovunque si volga. La *prajñā* inamovibile è questa mente capace di movimenti infiniti.

Esiste una divinità buddhista chiamata Fudō Myōō (Acala-vidyārāja), l'Inamovibile. Viene raffigurato con una spada nella mano destra e un laccio nella sinistra. Digriana i denti e il suo sguardo lampeggia di collera. Si erge minacciosamente con l'intenzione di distruggere i demoni che cercano di ostacolare la dottrina buddhista. Pur rappresentato in forma realistica, non si cela in alcun luo-

go della terra. È il protettore simbolico del buddhismo, che incarna l'essenza della *prajñā* inamovibile per noi esseri senzienti. Quando l'uomo comune se lo trova di fronte, Fudō gli ricorda ciò che egli rappresenta, spingendolo ad astenersi dall'ostacolare la diffusione della dottrina buddhista. Il saggio che si avvicina allo stadio dell'illuminazione, d'altro canto, comprende che Fudō simboleggia la *prajñā* inamovibile in quanto distruttore di illusioni. Chi si appresta a ricevere l'illuminazione e segue nella vita l'esempio di Fudō Myōō non sarà toccato neppure dagli spiriti demoniaci. Fudō Myōō è il simbolo dell'immobilità della mente e del corpo. Non muoversi significa non «fermarsi» su un oggetto del nostro campo visivo poiché, così come viene visto, esso se ne va e la mente non si deve arrestare. Quando la mente «si ferma» su ogni oggetto che si trova davanti, viene disturbata da pensieri e sensazioni di ogni genere. «Fermarsi» comporta inevitabilmente il movimento, che è disordine. Anche se la mente è soggetta a queste «soste», resta inamovibile in sé, per quanto superficialmente possa sembrare il contrario.

Supponiamo, per esempio, che tu abbia di fronte dieci avversari, pronti a colpirti l'uno dopo l'altro con la spada. Eliminato il primo, passerai al secondo senza permettere alla mente di «fermarsi» su alcuno di loro. Anche se sferri i colpi con rapidità, non frapporre nemmeno un istante fra un gesto e quello seguente. Tutti e dieci gli avversari saranno così eliminati con successo, l'uno dopo l'altro. Ma questo è possibile solo se la mente si muove da un oggetto all'altro senza essere «fermata» o attirata da alcunché. Se la mente è incapace di muoversi in questa maniera, finirai certamente per perdere uno degli scontri.

Kwannon Bosatsu (Avalokiteśvara) viene rappresentato a volte con mille braccia, ognuna delle quali impugna un oggetto. Se la sua mente «si fermasse» a pensare come usare un arco, per esempio, le altre novecentonovantanove braccia non sarebbero più di alcuna utilità. Tutte le sue braccia invece si dimostrano utili al massimo grado di efficienza proprio perché la sua mente non «si ferma» a pensare come usare ogni braccio, ma si muove da un oggetto all'altro. Anche per Kwannon è insolito avere mille braccia su un corpo solo. Questa immagine ha lo scopo di dimostrare che, quando si raggiunge la *prajñā* inamovibile, si possono utilizzare, in un modo o nell'altro, perfino mille braccia in un unico corpo.

Ecco un altro esempio: se guardo un albero, noto una foglia rossa e la mia mente «si ferma» su quella foglia. Quando questo avviene, vedo solo una foglia e non riesco a riconoscere le innumerevoli foglie che l'albero possiede. Se invece guardo l'albero senza idee prestabilite, vedrò tutte le foglie. Una sola foglia può «fermare» la mia mente con tanta efficacia da impedirmi di vedere tutte le altre.

Ma quando la mente si muove senza « fermarsi », coglie senza fallo centinaia di migliaia di foglie. Se comprendiamo questo, diventiamo Kwannon.

Gli ingenui si inchinano davanti a Kwannon scambiandolo per un essere straordinario solo perché vedono che il suo corpo possiede mille braccia e mille occhi. Alcuni, tuttavia, che non brillano per intelligenza, negano la realtà di Kwannon dicendo: « Com'è possibile che qualcuno possieda addirittura mille braccia? ». Chi conosce la causa di ogni cosa non crederà ciecamente né negherà precipitosamente, ma scoprirà che è tipico della saggezza buddhista mostrare la razionalità delle cose per mezzo di un oggetto. Lo stesso accade in altre dottrine, in particolare nello shintoismo. Queste figure simboliche non vanno prese ingenuamente per come appaiono, né vanno negate in quanto contrarie alla ragione. Si deve comprendere che possiedono una loro motivazione, passibile di varianti ma che rimanda in conclusione a un'unica verità.

I principianti partono tutti dal primo stadio di Ignoranza e Afflizioni fino a raggiungere la *prajñā* inamovibile, e quando arrivano allo stadio finale scoprono che esso si trova accanto al primo stadio. C'è una ragione.

Per dirla con il linguaggio dell'arte della spada, il vero principiante non sa niente del modo in cui va impugnata e maneggiata la spada, e ancor meno sa come prendersi cura di sé. Quando l'avversario cerca di colpirlo, egli istintivamente para il colpo. È tutto ciò che può fare. Non appena l'addestramento ha inizio, però, gli vengono fornite varie istruzioni: come impugnare la spada, a cosa fare attenzione e molte altre tecniche che faranno « fermare » la sua mente in diverse circostanze. Per questo motivo, ogni volta che cercherà di colpire l'avversario si sentirà insolitamente impacciato, [avrà perso del tutto la sensazione originaria di libertà e innocenza]. Con il passare dei giorni e degli anni, man mano che la sua formazione giunge a pieno compimento, la sua postura e il suo modo di maneggiare la spada progrediscono, però verso uno stato di « non-mente » simile a quello in cui si trovava proprio all'inizio dell'addestramento, quando non sapeva niente ed era del tutto ignaro di quell'arte. L'inizio e la fine si rivelano quindi vicini. Dapprima iniziamo contando uno, due, tre; poi, una volta arrivati a dieci, torniamo a uno.

Nelle scale musicali, si può iniziare dalla nota più bassa per poi gradualmente salire fino a quella più alta. Raggiunta la più alta, si scopre che si trova vicino alla più bassa. Allo stesso modo, quando nello studio della dottrina buddhista viene raggiunto lo stadio più elevato, ci si trasforma in sciocchi che non sanno niente del Buddha e dei suoi insegnamenti, totalmente privi di cultura o erudizione. L'Ignoranza e le Afflizioni che caratterizzano il primo stadio si

fondono nella *prajñā* inamovibile dell'ultimo stadio della disciplina buddhista: si perde di vista ogni calcolo intellettuale e prevale uno stato di non-mente (*mushin*) o non-pensiero (*munen*). Quando viene raggiunta la perfezione ultima, il corpo e gli arti eseguono da soli ciò che viene loro richiesto, senza alcuna interferenza da parte della mente. [La perizia tecnica è ormai talmente autonoma da escludere del tutto ogni sforzo cosciente].

Bukkoku Kokushi (1241-1316) di Kamakura è autore di questa poesia:

Anche se non cerca consapevolmente di proteggere il campo di riso
dagli intrusi,
lo spaventapasseri non se ne sta certamente lì senza motivo.

La situazione è questa: lo spaventapasseri, che riproduce una figura umana, viene collocato nel mezzo della risaia con un arco e una freccia, come se fosse pronto a scaglierla. Vedendolo, uccelli e animali fuggono spaventati. Questa figura umana non è dotata di una mente propria, ma intimorisce il cervo e lo fa scappare. L'uomo perfetto, che ha raggiunto il livello più alto di addestramento, si può paragonare allo spaventapasseri.¹ Tutto è lasciato alle attività [inconsce o riflesse] del corpo e degli arti, mentre la mente non si ferma su alcun oggetto o in alcun punto, né la si può collocare con certezza in un luogo ben preciso. Eppure esiste in sé, senza pensieri né afflizioni, simile a uno spaventapasseri in un campo di riso. Prendiamo il caso di una persona semplice, dotata di scarsa intelligenza, che preferisce starsene in disparte, senza mettersi in mostra. Lo stesso atteggiamento si può riscontrare in chi raggiunge livelli supremi d'intelligenza. Non mancano però quelli che sanno molto e ostentano la loro conoscenza. Ultimamente, mi imbatto in parecchie persone di questo tipo nella cerchia dei miei colleghi e ne provo una profonda vergogna.

Bisogna distinguere fra due tipi di addestramento: spirituale² e pratico. Come ho già detto, nella sfera della spiritualità la questione è molto semplice una volta compresa fino in fondo: tutto dipende da come si rinuncia alla propria Ignoranza e alle proprie Afflizioni e si raggiunge lo stato di non-mente.³ Di questo percorso ho

1. Si veda, sotto, «Il gallo di legno», dal *Chuang-tzu*, Appendice v, p. 354.

2. Il termine non mi piace in questo contesto perché viene guardato con un certo sfavore. L'originale giapponese è *ni* (*li* in cinese): generalmente indica «qualcosa di trascendentale», «qualcosa che è in contrasto con i fatti reali particolareggiati» e riguarda l'aspetto interiore delle cose, al di là della percezione dei sensi.

3. In giapponese la frase è: *Tada isshin no sute yō nite sōrō*, che letteralmente significa: «Dipende tutto da come si rinuncia alla propria mente». In questo caso, con «mente» non si intende «una Mente assoluta», ma «la mente che si possiede di solito», vale a dire «la mente dell'ignoranza e delle afflizioni, che si sofferma sugli

già parlato diffusamente, ma anche l'apprendimento di tecniche specifiche non va lasciato in secondo piano. La comprensione del principio non porta necessariamente alla padronanza dei movimenti del corpo e degli arti. Quando parlo di dettagli pratici, mi riferisco a quelli che voi definite «i cinque modi di disporre il corpo», ognuno dei quali è designato da un carattere. Com'è ovvio, bisogna cogliere il principio spirituale, ma al tempo stesso ci si deve allenare nella tecnica della spada. L'addestramento però non è mai unilaterale. *Ri (li)* e *ji (shih)*¹ sono come due ruote dello stesso carro...

La scintilla della pietra che colpisce l'acciaio

È questo un altro modo per esprimere il concetto che «non bisogna lasciar passare un solo istante». Quando la pietra colpisce l'acciaio, non passa un solo istante prima che dal contatto scaturisca una scintilla. Lo stesso succede quando la mente non si «ferma» su alcun oggetto, né lascia il minimo spazio alla riflessione [all'espressione di afflizioni di ogni tipo]. Non abbiamo a che fare semplicemente con l'immediatezza di eventi che si susseguono senza sosta. La questione essenziale è non permettere che la mente «si fermi» su alcunché. L'immediatezza in sé è insignificante se la mente «si ferma», sia pure per un solo momento. Non appena «sosta» per un solo istante, la mente non ci appartiene più, perché passa sotto il controllo di qualcos'altro. Quando la mente cerca deliberatamente di essere rapida nei movimenti, questo solo pensiero basta a renderla prigioniera. [Non si è più padroni di sé].

Nella raccolta di poesie *Sankashū* di Saigyō (1118-1190) troviamo:

oggetti o sulle esperienze che le capitano e si rifiuta di essere riportata al suo stato originario di fluidità o vacuità o non-mente».

1. *Ri (li)* e *ji (shih)* sono termini molto usati nella filosofia Kegon. *ji* è un oggetto o un evento particolare, mentre *ri* è un principio universale. Finché essi restano separati, la vita è privata della sua libertà e spontaneità e non si riesce a essere padroni di se stessi. In termini psicologici, la loro unione è l'inconscio che irrompe nel campo della coscienza quando la coscienza si perde, abbandonandosi ai dettami dell'inconscio. In un'ottica religiosa, è morire a se stessi e vivere in Cristo o, come direbbe Bunan Zenji, «vivere come morti». Chi pratica l'arte della spada deve liberarsi da ogni idea relativa alla vita e alla morte, al guadagno e alla perdita, a ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, arrendendosi a un potere che vive nelle profondità del suo essere interiore. *Ri* e *ji* si troveranno allora in uno stato di armoniosa cooperazione. Ecco una poesia di Bunan:

Vivendo
sii come morto,
sii completamente morto –
e comportati come credi:
allora tutto andrà per il meglio.

Poiché ho saputo che sei un uomo che si è stancato del mondo, penso soltanto che tu di certo non desideri¹ un rifugio temporaneo.

Si dice che questa poesia sia stata composta da una cortigiana di Yeguchi. Vorrei soffermarmi sull'ultima parte della poesia che contiene l'espressione *kokoro tomuna*, « non far "fermare" la mente », applicabile in modo quanto mai appropriato all'arte della spada, che fondamentalmente consiste nel non permettere alla mente di « fermarsi » su alcunché.

Nel buddhismo zen, se un discepolo chiede che cos'è Buddha, il maestro solleva il pugno. « Qual è il significato ultimo della dottrina buddhista? » chiede ancora il discepolo e il maestro risponde, ancor prima che la domanda sia stata formulata, « un ramoscello di fiori di pruno » o « il cipresso nel cortile ». Non si tratta di stabilire in che misura la risposta sia adeguata quanto piuttosto di osservare una mente che non « si ferma » su niente. Una mente del genere non « si ferma »² né sul colore, né sull'odore. Nella sua quiddità (*tai*), la mente che « non si ferma » è beata come una divinità e onorata come un Buddha, e non è altro che una mente zen o un'arte al massimo grado. Una risposta data dopo aver riflettuto a una domanda come quella riportata sopra potrà essere splendida e colma di saggezza, ma si trova ancora, in fondo, nello stadio dell'Ignoranza e delle Afflizioni (*avidyā-kleśa*).

Lo Zen fa riferimento a un movimento istantaneo nel quale la pietra emette una scintilla quando colpisce l'acciaio. È come il lampo di un fulmine. Una voce grida: « Uyemon! » e l'uomo risponde immediatamente « Eccomi ». È questa la *prajñā* inamovibile. Se l'uomo chiamato « si ferma » a riflettere chiedendosi: « Di cosa si tratterà mai? », la sua risposta alla fine sarà: « Cosa c'è? ». Ma questa risposta proviene da una mente che dimora nell'Ignoranza e nelle Afflizioni. Ogniqualvolta la mente « si ferma », significa che si è mossi da qualcosa di esterno, il che è un'illusione: è questa, si dice, la mente di una persona comune che si trova nello stadio dell'Ignoranza e delle Afflizioni.

Ciò che invece dà una risposta immediata alla voce che chiama Uyemon è la *prajñā* di tutti i Buddha. I Buddha e tutti gli esseri non sono due cose distinte, né lo sono gli dèi e gli uomini. Dio o Buddha è il nome dato a questa mente [identificata con la *prajñā*]. La

1. Traduco con il verbo « desiderare » l'espressione giapponese *kokoro tomeru*, sulla quale Takuan si sofferma in questa sua lettera a Yagyū Tajima no kami. La seconda parte della poesia si può anche tradurre: « Penso soltanto che tu non voglia far "fermare" la mente in un rifugio temporaneo ».

2. Takuan usa il termine *utsuru* per « fermarsi ». *Utsuru* è sinonimo di *kokoro wo tomeru* e significa letteralmente « vagare o spostarsi da una cosa all'altra », oppure « la propria attenzione attirata da un oggetto viene trasferita su di esso e vi rimane ».

Via degli Dèi, la Via della Poesia, la Via di Confucio sono forse molte vie (*tao*), ma anche tutti modi di indicare la Mente Unica.

Quando ci si limita a seguire il senso esteriore senza avere reale comprensione di ciò che è la Mente Unica (la *prajñā* inamovibile), se ne fa un pessimo uso, qualunque cosa si intraprenda nella vita. Ci si impegna giorno e notte a compiere buone o cattive azioni, secondo il proprio *karman*. Si abbandona la famiglia, si danneggia la nazione intera e tutto ciò che si fa è contrario ai dettami della Mente Unica. Si è totalmente confusi, né si riesce a comprendere cosa sia davvero. In pochi, purtroppo, sono riusciti a capire a fondo la Mente Unica. Tutti gli altri finiscono tristemente fuori strada.

Ma è essenziale comprendere che non basta semplicemente sapere cos'è la Mente: bisogna mettere in pratica nella vita di ogni giorno tutto ciò che la contraddistingue. Se ne può parlare a lungo, si possono scrivere libri per spiegarla, ma tutto questo non è sufficiente. Per quanto si possa parlare dell'acqua e descriverla in modo comprensibile, questo non rende reale l'acqua di cui si parla. Lo stesso si può dire del fuoco: parlarne non ci infiamma la bocca. Sapere di cosa si parla significa farne esperienza nella sua reale concretezza. Un libro di cucina non placa la fame. Per sentirsi sazi ci serve del cibo reale. Finché ci si limita a parlare, non si conosce realmente.

Il confucianesimo, come il buddhismo, si sforza di spiegare cos'è la Mente Unica ma, a meno che la vita stessa non si attenga a queste spiegazioni, buddhiste o confuciane che siano, non possiamo dire di conoscere la Mente, anche se tutti noi la possediamo. Il motivo per cui coloro che sono dediti allo studio del Tao sono ancora incapaci di scorgerne il significato ultimo è dovuto al fatto che si affidano alla mera erudizione. Se desiderano davvero vedere la Mente Unica, è necessario un *kufū*¹ profondo...

1. Il significato di *kufū* è già stato spiegato altrove. Non indica solo pensare con la testa, ma una condizione in cui è coinvolto tutto il corpo, impegnato nella soluzione di un problema. L'esempio del *Pensatore* di Rodin è tipico a questo proposito. I giapponesi usano espressioni come «chiedere alla pancia» o «pensare con la pancia» oppure ancora «vedere o sentire con la pancia». Questo è *kufū*. La testa si può separare dal corpo, ma la pancia, che comprende l'intero insieme delle viscere, simboleggia l'insieme della propria personalità.

Può essere istruttivo, a mio parere, notare a questo proposito come *Il pensatore* di Rodin si differenzi dal maestro zen in meditazione di Sekkaku (figg. 36a, 37a). Entrambi si sforzano di concentrare la propria mente su un argomento di estremo interesse e rilievo. Direi però che la figura di Rodin sembra mantenersi sul piano della relatività e dell'intellezione, mentre quella orientale si spinge in qualche modo oltre. È da notare la diversa posizione assunta da ciascuno dei due «pensatori». Il primo siede su qualcosa di elevato mentre l'altro è seduto al suolo a gambe incrociate. Il contatto con la terra del primo è inferiore a quello del secondo. Il «pensatore» zen ha le sue radici, se così si può dire, nel fondamento di

Dov'è posta la Mente

Ci si chiede spesso dove vada diretta la mente [o l'attenzione]. A seconda di dove si dirige, la mente potrà essere assorbita, rispettivamente, dai movimenti dell'avversario, dalla sua spada, dall'annientamento dell'avversario, dalla propria spada, dalla difesa di sé, dalla posizione assunta dall'avversario. In ogni caso, si dice spesso di non sapere dove la mente debba essere diretta.

Alcuni potrebbero sostenere che, dovunque la mente sarà diretta, la persona nella sua interezza finirà per seguirne la direzione e l'avversario ne trarrà certamente vantaggio, sconfiggendola. Tutto sommato, è meglio tenere la mente nella parte bassa della pancia, appena sotto l'ombelico, e questo ci permetterà di adattarci a una situazione in continuo cambiamento.

Questo consiglio è abbastanza sensato, ma dal punto di vista ultimo sostenuto dai buddhisti è ancora limitato: non è l'apice né il fine supremo dell'addestramento. Forse non sarebbe una cattiva idea, durante l'addestramento, tenere la mente nella zona inferiore della pancia. Ma siamo ancora nello stadio della riverenza,¹ e ciò corrisponde anche a quanto consiglia Mencio: riportare la mente che fugge via² nella sede originaria. Ho già cercato in un'altra lettera di sottoporre alla tua attenzione che cos'è la « mente fuggitiva ».

Se si prova a mantenere la mente imprigionata nella regione più bassa della pancia, l'idea stessa di tenerla in un luogo specifico le impedirà di operare altrove e ne risulterà il contrario di ciò che si

ogni cosa: ciascuno dei pensieri che può nutrire è connesso direttamente alla fonte dell'essere dal quale noi, uomini della terra, proveniamo. Elevarsi dal suolo, sia pure di poco, implica distacco, separazione, astrazione, significa avviarsi verso il campo dell'analisi e della discriminazione. Il modo orientale di sedere equivale a mettere radici al centro della terra ed essere consapevoli della Grande Fonte dalla quale proveniamo e verso la quale siamo diretti.

1. *Keiin* giapponese, *ching* in cinese. Gli studiosi confuciani, in particolare quelli dell'era Sung, danno estrema importanza al concetto di riverenza in vista di qualsiasi progresso nello studio del Tao (la Via). Chi segue lo Zen, invece, ritiene che la riverenza non sia affatto lo scopo ultimo dell'addestramento, ma vada insegnata solo ai principianti.

2. *Hōshin* in giapponese e *fang-hsin* in cinese. *Hō* (*fang*) significa « libero e privo di legami », « sfrenato », « impudente », « perduto », « lasciato andare ». Nel libro VI, « Kao-tzū », Mencio dice che *jên* (« amore ») è la mente umana (che chiama « cuore ») e *i* (« rettitudine ») è il sentiero dell'uomo. È un peccato che si abbandonì il sentiero e non lo si osservi, che si lasci vagare la propria mente senza andarla a cercare. Quando si perdono le proprie galline o i propri cani, si sa che bisogna andarli a cercare, ma quando si perde la propria mente non ci si rende conto che bisogna cercarla. Il sentiero della saggezza non è altro che la ricerca del cuore che si è perduto. *Kokoro* ha più significati: mente e cuore, intelletto e sentimento, e spesso viene anche usato nell'accezione filosofica di soggetto, sostanza o anima. Quando nella lettera di Takuan compare il termine « mente », esso va inteso in questo senso più ampio.

intendeva originariamente. Sorge allora la seguente questione: se tenere la mente chiusa sotto l'ombelico ne limita la libertà di movimento, in quale parte del corpo bisognerà tenerla? Rispondo che quando la si pone nella mano destra, sarà prigioniera della mano destra e il resto del corpo si troverà svantaggiato. Il risultato sarà identico se la si colloca nell'occhio o nella gamba destra o in ogni altra parte specifica del corpo, perché comunque le altre parti ne sentiranno la mancanza.

La seconda questione è: dove va collocata allora la mente?

Credo sia essenziale cercare di non limitarla in un luogo specifico e lasciare che pervada tutto il corpo, in modo che fluisca attraverso la totalità dell'essere. Se ciò avviene, si usano le mani quando ce n'è bisogno, oppure le gambe o gli occhi, senza sprecare tempo o energia ulteriori. [Collocare la mente in un luogo significa immobilizzarla; quando cessa di fluire liberamente, come è necessario che sia, non è più la mente nella sua quiddità].

[L'atto di collocare la mente in un luogo specifico non è solo una questione fisica. La mente può essere imprigionata psicologicamente. Per esempio] si può decidere che è necessaria un'azione immediata, come nel caso dell'arte della spada. La decisione finisce di certo per interferire e « bloccare » il fluire della mente che scorre. Non prendere decisioni deliberate, non fare discriminazioni. Invece di collocare la mente in un luogo specifico e tenerla prigioniera o paralizzata, lasciala fluire liberamente, priva di ostacoli e di proibizioni. Solo così sarà pronta a muoversi in tutto il corpo, come è necessario che sia, senza « sostare » in alcun luogo.

Gli esperti di Zen parlano nel loro insegnamento del *giusto* o vero (*shō*) e del *parziale* (*hen*). Quando la mente riempie interamente il corpo, si dice che ciò è giusto; quando è collocata in una parte specifica, si ha parzialità o squilibrio. La mente giusta è ugualmente distribuita in tutto il corpo e non si localizza in una sua singola parte. La mente parziale, dal canto suo, è divisa e unilaterale. Allo Zen non piace ciò che è parziale o collocato in un punto specifico. Quando la mente si fissa in un unico luogo, non riesce a pervadere ogni parte del corpo né a scorrervi. Se non viene resa parziale secondo uno schema stabilito, si diffonde naturalmente per tutto il corpo e può così affrontare l'avversario che scatta per cercare di abbatterti. Se hai bisogno delle mani, eccole pronte a rispondere al tuo ordine. Lo stesso vale per le gambe: in ogni momento in cui si avverte la loro necessità, la mente non manca di farle agire in sintonia con la situazione. Non ha bisogno di fuggire da una collocazione precisa dove si è stabilito a priori che essa debba trovarsi.

La mente non va trattata come un gatto legato al guinzaglio, ma va lasciata a se stessa, completamente libera di muoversi secondo la

propria natura. L'obiettivo dell'esercizio spirituale è di non renderla parziale o collocarla in un luogo specifico. Se non si trova in alcun luogo, è ovunque. Se occupa un decimo, è assente negli altri nove decimi. Per chi pratica l'arte della spada, la disciplina consiste nel lasciare che la mente vada per la sua strada, piuttosto che cercare deliberatamente di confinarla da qualche parte.

La tesi di fondo della lettera di Takuan a Yagyū Tajima no kami è quasi interamente contenuta nei brani tradotti sopra più o meno letteralmente:¹ è essenziale preservare la totale fluidità della mente (*kokoro*), mantenendola libera da considerazioni intellettuali e intralci emotivi di ogni genere, che possono derivare da Ignoranza e Illusione. Fluidità della mente e *prajñā* inamovibile possono sembrare in contraddizione, ma nella vita reale sono identiche. Se c'è fluidità, ci sarà anche la *prajñā*, dato che la Mente in quanto tale è al tempo stesso mobile e immobile, fluisce costantemente e non si «ferma» mai in alcun punto, pur possedendo un centro che non è soggetto a nessun tipo di movimento, destinato a rimanere sempre invariabile. La difficoltà consiste nell'identificare questo centro d'immobilità con i suoi movimenti incessanti. Il consiglio di Takuan è quello di risolvere il problema usando la spada quando ci si trova effettivamente di fronte a un avversario. L'uomo di spada si trova infatti costantemente davanti a una contraddizione logica. Fintanto che ne è consapevole, cioè fino a che la sua mente segue la logica, i suoi movimenti saranno sempre, in un modo o nell'altro, impacciati. Questo è *suki*,² e il nemico ne trarrà certamente vantaggio. Il combattente non può quindi cedere a inutili occupazioni intellettuali, poiché l'avversario è sempre pronto a individuare il minimo *suki* da noi generato. È impossibile rilassarsi rimanendo al tempo stesso in un intenzionale stato di tensione, sia pure per un tempo ridotto. In questo modo la mente si «ferma» e perde la sua fluidità. Com'è possibile, allora, rilassarsi ed essere contemporaneamente in tensione? Ecco la solita, vecchia contraddizione, presentata però in una forma diversa.

Quando si analizza la situazione per mezzo dell'intelletto, è im-

1. I paragrafi che seguono raccolgono quasi esclusivamente estratti della lettera di Takuan, parafrasati in termini moderni in modo da renderli comprensibili al lettore. I testi originali di Takuan insieme ai nostri inserimenti esplicativi potrebbero creare una certa confusione nella mente dei lettori, ma chiediamo la loro comprensione, dal momento che un'attenta lettura darà i suoi frutti non solo ai fini di una migliore comprensione della psicologia del maestro di spada in rapporto a quella che si può definire la metafisica zen, ma anche per illuminare alcuni aspetti psicologici che si presentano nello studio delle arti orientali in generale.

2. *Suki* indica letteralmente ogni spazio fra due oggetti dove qualcosa si può inserire. Un *suki* mentale o psicologico si crea quando uno stato di tensione si allenta. Sul concetto di *suki* si tornerà sotto, p. 126, nota 2.

possibile sfuggire a una contraddizione, in qualunque forma si presentino: ci si muove senza muoversi, si è in tensione pur essendo rilassati, si osserva tutto quello che succede ma non si prova alcun desiderio di sapere come si evolverà, non si fanno progetti, né congetture, né previsioni – nessuna aspettativa. In breve, si è innocenti come bambini ma con tutta l'astuzia e gli stratagemmi di cui è capace l'intelligenza più acuta di una mente giunta a piena maturazione: come è possibile riuscirci? In questa situazione paradossale, non c'è attività dell'intelletto che possa esserci d'aiuto.

Per raggiungere questo risultato l'unico modo è quello che passa sotto il nome di *kufū*. Il *kufū* è del tutto personale e individuale, lo si deve sviluppare da soli, nella propria interiorità. *Kufū* significa letteralmente «lottare», «combattere», «cercare di trovare una soluzione» o, in ambito cristiano, «pregare assiduamente per ottenere l'aiuto divino». In termini psicologici, significa rimuovere tutte le inibizioni presenti, intellettuali, passionali o emotive, per tirare fuori ciò che è depositato nell'inconscio e lasciarlo operare in modo del tutto indipendente, senza interferenze di sorta da parte della coscienza. Il *kufū*, quindi, si occuperà di rimuovere le inibizioni, anche se non in maniera sistematica. Se mi è concesso usare un'espressione del genere, si può dire che il *kufū* viene attuato in modo conativo, è un processo che coinvolge l'intera persona: è totalizzante, scaturisce dal profondo del proprio essere.

Per spiegare meglio l'immobilità della mente più mobile, Takuan distingue la mente originale da quella ingannevole, che è uno stato di coscienza doppio da un punto di vista intellettuale. La mente originale è una mente inconsapevole di sé, mentre quella ingannevole è divisa a scapito di se stessa, in quanto interferisce con il libero operato della mente originale.

La mente originale è *honshin*, quella ingannevole è *mōshin*. *Hon* significa «originale», «primario», «reale», «vero», «connaturato» o «naturale». *Mō* significa «non reale», «ingannevole» o «illusorio». *Shin* equivale a *kokoro*, quindi significa «mente», nel senso più ampio del termine.

La mente ingannevole si può definire come una mente oppressa dall'attività intellettuale e dalle passioni. A causa di ciò, non riesce a passare da un argomento all'altro senza fermarsi a riflettere su se stessa, ostruendo in questo modo la sua naturale fluidità. La mente rallenta prima di fare il passo successivo, poiché il movimento precedente tarda a scomparire. Questo rappresenta un *suki* per l'uomo di spada, il rischio che più di ogni altro deve accuratamente evitare. Una mente in questo stato corrisponde alla mente consapevole di sé (*ushin no shin* in giapponese): la consapevolezza è una caratteristica della mente umana che la contraddistingue da quella animale. Se la mente, però, diventa consapevole delle proprie azio-

ni, cessa di essere istintiva e i suoi ordini sono influenzati da propositi e valutazioni. Ciò significa che il legame fra la mente e gli arti non è più diretto, perché è venuta meno l'identità fra chi comanda e chi esegue gli ordini. Nel dualismo, la personalità integra non emerge nella sua essenza. Takuan definisce questa situazione « stallo », « blocco » o « congelamento ». Non ci si può bagnare nel ghiaccio solido, ci ammonisce. La consapevolezza e la dicotomia che ne conseguono irrigidiscono la mente originaria che fluiva liberamente. Entra così in azione la mente ingannevole, pericolo fatale per il guerriero.

La mente consapevole è *ushin no shin*, contrapposta a *mushin no shin*, la mente inconsapevole di sé. *Mushin* significa letteralmente « non-mente »: è la mente che nega se stessa, che si libera da se stessa, una mente solida e immobile che può concedersi di rimanere in una condizione totalmente priva di difese. Ecco di seguito riasunte le parole dello stesso Takuan.

La Mente della Non-Mente (« mushin no shin »)

Una mente inconsapevole di sé è una mente che non è disturbata da afflizioni di alcun genere. È la mente originaria e non quella ingannevole, straripante di afflizioni. È sempre fluida, non si ferma mai, non assume una consistenza solida. Poiché non deve discriminare né seguire inclinazioni emotive, riempie tutto il corpo, ne pervade ogni parte senza fermarsi in un solo punto. Non si comporta mai come una pietra o un pezzo di legno. [Si muove, prova sensazioni, non resta mai ferma]. Se dovesse trovare un luogo dove fermarsi, non sarebbe una mente della non-mente. Una non-mente non ha niente in sé. Viene anche chiamata *munen*, « non-pensiero », sinonimo di *mushin*.¹

Quando si raggiunge il *mushin* o *munen*, la mente si muove da un oggetto all'altro, fluendo come un corso d'acqua che va a occupare ogni angolo. Per questo motivo, la mente esegue ogni funzione richiesta. Ma se il flusso viene bloccato in un punto, le altre zone ne saranno private e ne conseguirà un irrigidimento generale. La ruota gira solo se non è fissata rigidamente al suo asse, in caso contrario non riuscirebbe a muoversi. Se la mente ha qualcosa dentro di sé, smette di funzionare, non riesce a sentire o a vedere neppure quando un suono penetra nelle orecchie o una luce rifulge davanti agli occhi: è occupata e non ha tempo per nient'altro. D'altra par-

1. *Mushin* (*wu-hsin*) o *munen* (*wu-nien*) è uno dei concetti più importanti dello Zen, e corrisponde allo stato di innocenza di cui godevano i primi abitanti dell'Eden, o anche alla mente divina nel momento in cui sta per dare l'ordine: « E luce sia ». Enō (Hui-nēng), sesto patriarca dello Zen, considera essenziale il *munen* o *mushin* nello studio dello Zen. Quando si raggiunge la non-mente, l'uomo diventa un uomo-Zen e, come direbbe Takuan, anche un perfetto spadaccino.

te, tentare di eliminare questo pensiero presente porta a riempirla con qualcos'altro. È un'impresa senza fine. Sarebbe meglio quindi non ospitare nulla nella mente fin dall'inizio. Certo non è facile, ma se si continua a esercitare *kufū* verso un oggetto, si scoprirà dopo qualche tempo che questo stato mentale è stato raggiunto, pur non avendo notato le varie fasi del suo sviluppo. Nulla, d'altro canto, si può realizzare frettolosamente.

[Riprendiamo la parafrasi. Takuan cita a questo punto un'antica poesia su una fase dell'amore romantico:

Pensare che
non penserò¹ più a te
significa che ti sto ancora pensando.
Lascia quindi che provi a non pensare
che non penserò più a te.

Prima di lasciare Takuan, vorrei accennare a quello che si può considerare un eterno paradosso, espresso più o meno in questo modo: « Come è possibile tenere la mente in questo stato di non-pensiero se la sua funzione è quella di pensare? », « Come è possibile che la mente sia al tempo stesso una mente e una non-mente? », « Come è possibile che A sia simultaneamente A e non-A? ». Il problema non è solo logico e psicologico, ma anche metafisico. L'uomo di spada può risolverlo in una forma estremamente concreta e pratica, dal momento che per lui quel paradosso implica una questione di vita o di morte, mentre la maggior parte di noi può assumere un atteggiamento più o meno intellettuale e restare, per così dire, indifferente di fronte al quesito. In un'ottica filosofica, tuttavia, questo paradosso ci riguarda sotto diversi aspetti e costituisce inoltre un momento cruciale per lo studio del pensiero e della cultura orientali. Il problema, mi pare, non si è mai presentato alla mente occidentale nella forma in cui lo si affronta in Oriente.

Secondo la tradizione, Yagyū Tajima no kami Munenori ha lasciato a uno dei suoi figli una poesia in cui espone il segreto della sua scuola. Da un punto di vista strettamente letterario, non è una composizione di grande valore, come spesso accade con poesie di questo genere, conosciute come *dōka*, ovvero « poesie del Tao ».

Al di là della tecnica, sappi che c'è lo spirito (り).
Sta albeggiando.
Apri il paravento
e guarda! Entra splendendo la luce della luna.

1. « Pensare » è *omou* in giapponese. *Omou* non significa solo « pensare », ma anche « ricordare », « desiderare », « amare », eccetera. Si riferisce quindi sia agli affetti che all'intelletto. Il termine indica in generale qualsiasi cosa avvenga nella mente. « Non pensare » (*omowanu*) significa di conseguenza tenere la mente completamente libera da ogni contenuto, una condizione di vuoto che è *mushin* o *munen*.

Si direbbe una poesia pervasa di misticismo. L'aspetto più strano, però, è questo: cosa ha a che fare l'arte della spada, che in poche parole consiste nell'uccidersi a vicenda, con il senso comunicato dalla poesia sulla luna quando fa giorno? In Giappone, la luce della luna all'alba evoca numerose corrispondenze poetiche. L'allusione di Yagyū è comprensibile in quest'ottica, ma cosa c'entra la spada in una poesia sulla luna? Quale ispirazione ci si aspetta che il guerriero tragga alla vista della luna all'alba? Quale segreto si cela in questa immagine? Dopo essere stato testimone di molte tragiche vicende, senz'altro vissute personalmente dall'autore della poesia, con quale illuminazione poetica ci si attende che coroni tutte le sue esperienze passate? L'autore, naturalmente, ci sta comunicando la sua illuminazione interiore sulla psicologia dell'arte della spada. Il maestro Yagyū sa che la tecnica, da sola, non basta a fare di un uomo un perfetto spadaccino. Sa che lo spirito (*ri*) – o esperienza interiore (*satori*) – deve accompagnare l'arte della spada, che può essere raggiunta solo scrutando nei recessi più nascosti della mente (*kokoro*). Per questo motivo il maestro Takuan non si stanca mai di parlare della dottrina del vuoto (*śūnyatā*), che è la metafisica della mente non-mente (*mushin no shin*). I concetti di vuoto e mente non-mente potrebbero apparire assai lontani dalla nostra esperienza quotidiana, ma ora siamo in grado di comprendere quanto siano invece intimamente connessi al problema della vita e della morte verso il quale molti di noi oggi restano indifferenti].

[*Fine della lettera di Takuan*]

In sostanza, i consigli di Takuan a Yagyū Tajima no kami si possono riassumere citando il suo riferimento all'incontro fra Bukkō Kokushi e i soldati dell'esercito invasore Yüan, menzionato da Takuan verso la fine della sua lunga lettera. L'episodio è riportato nella sezione seguente. Takuan scrive questo commento a proposito della spada che taglia la brezza primaverile in un lampo di luce:

«La spada levata non possiede volontà propria, è fatta di vuoto. È come un lampo di luce. L'uomo che sta per essere colpito è anche lui vuoto, così come colui che impugna la spada. Nessuno di loro possiede una mente dotata di consistenza. Dal momento che ciascuno di loro è vuoto e non ha "mente" (*kokoro*), l'uomo che colpisce non è un uomo, la spada nelle sue mani non è una spada e l'"Io" che sta per essere abbattuto è simile al colpo che fende la brezza primaverile in un lampo di luce. Se la mente non si "ferma", la spada che volteggia è simile allo spirare del vento. Il vento non è consapevole di sé mentre soffia fra gli alberi e provoca devastazione. Così è per la spada. Da qui la stanza di quattro versi di Bukkō.

«Il "vuoto della mente" si applica a tutte le attività possibili, dalla

danza all'arte della spada. Il danzatore alza il ventaglio e inizia a battere il piede. Se mai avesse intenzione di fare sfoggio della propria arte, cesserebbe di essere un buon danzatore, poiché la sua mente si "fermerebbe" su ogni movimento da lui eseguito. In ogni situazione, è essenziale dimenticare la propria "mente" e diventare una cosa sola con quello che si sta facendo.

« Se leghiamo un gatto per paura che catturi un uccellino, il felino comincerà a dimenarsi perché vuole tornare libero. Se però abituiamo il gatto a non badare alla presenza dell'uccellino, allora sarà libero e potrà andare dove più gli aggrada. Allo stesso modo, quando la mente è legata, si sentirà inibita in ogni suo movimento e non eseguirà nulla con spontaneità. Inoltre, ciò che compirà sarà di scarso valore o forse non verrà neppure portato a termine.

« Evita quindi che la tua mente "si fermi" quando usi la spada. Dimentica ciò che stai facendo e colpisci l'avversario. Non tenere fissa la mente sulla persona che si trova davanti a te. Sono tutte vacuità, ma fai attenzione che la tua mente non sia catturata dalla vacuità stessa ».

La storia seguente servirà a esemplificare il concetto della mente della « non-mente », a integrazione delle parole di Takuan.

Un taglialegna era intento ad abbattere alberi sulle montagne lontane. Apparve un animale chiamato « satori », una creatura dall'aspetto assai bizzarro che non era facile incontrare nei villaggi. Il taglialegna decise di catturarlo vivo, ma l'animale gli lesse nella mente: « Vuoi prendermi vivo, vero? ». Colto di sorpresa, il taglialegna non riuscì a ribattere. L'animale allora osservò: « Evidentemente, le mie facoltà telepatiche ti hanno sbigottito ». Ancora più sorpreso, al taglialegna venne l'idea di colpirlo con l'accetta, ma il satori esclamò: « Ora hai intenzione di uccidermi ». Il taglialegna rimase sconcertato e, compresa la sua impotenza di fronte a quel misterioso animale, decise di rimettersi al lavoro. Del satori, tuttavia, non ci si poteva liberare così facilmente, dato che prese a seguire l'uomo dicendogli: « E così, alla fine, hai rinunciato a prendermi ».

Il taglialegna non sapeva più cosa fare, né con l'animale né con se stesso. Del tutto rassegnato, prese l'accetta e, senza badare alla presenza dell'animale, riprese di buona lena ad abbattere gli alberi, concentrandosi su quello che stava facendo. Mentre lavorava, la lama dell'accetta si staccò dal manico e colpì l'animale, uccidendolo. Il satori, nonostante la sagacia con cui leggeva nelle menti altrui, non era riuscito a leggere la mente della « non-mente ».

Nell'ultimo stadio dell'arte della spada, soltanto ai discepoli più preparati viene impartito un insegnamento segreto. La tecnica, da sola, non basta; per quanto abili, si resterà semplici apprendisti.

L'insegnamento segreto è noto fra i maestri di una certa scuola come «la luna nell'acqua». Un autore spiega questa espressione nel modo seguente, che coincide in sostanza con l'insegnamento dello Zen, la dottrina del *mushin*.

«Che cosa si intende con “la luna nell'acqua”?».

«Si può spiegare in vari modi, a seconda delle scuole dell'arte della spada, ma il concetto fondamentale è quello di cogliere la maniera in cui la luna, in stato di *mushin* (non-mente), si riflette ovunque vi sia uno specchio d'acqua. Una delle poesie imperiali composte vicino al laghetto di Hirosawa dice:

La luna non ha intenzione di gettare la sua ombra.

Il laghetto non offre ospitalità alla luna.

Come sono serene le acque dello Hirosawa!

«Da questa poesia si può intuire quali siano i segreti del *mushin*, nel quale non resta traccia di espedienti artificiosi. Tutto viene lasciato alla natura.

«O ancora, è come la luna che si riflette in centinaia di ruscelli. La luce della luna non si divide in mille ombre, ma l'acqua è pronta a rifletterle. La luce della luna resta sempre la stessa anche quando non c'è uno specchio d'acqua che trattiene il suo riflesso. O ancora, per la luce della luna è indifferente che ci siano mille specchi d'acqua o una sola pozzanghera. Con questa analogia, i misteri della mente diventano più semplici da comprendere. La luna e l'acqua, tuttavia, sono tangibili, mentre la mente è priva di forma e il suo operato è difficile da seguire. I simboli, quindi, non sono tutta la verità, ma possono solo suggerirla».

Da tutte queste citazioni, possiamo vedere come il pensiero e la cultura orientali diano particolare rilievo al raggiungimento di una condizione psichica di non-mente (*mushin* o *munen*). Se non la si raggiunge, la mente resterà inevitabilmente consapevole delle proprie azioni: «si ferma», per usare le parole di Takuan. Invece di fluire da un oggetto all'altro, la mente si ferma a riflettere su ciò che sta facendo o su ciò che ha già fatto. Il ricordo e la previsione sono qualità sottili della coscienza, che distinguono la mente umana da quella degli animali. Sono utili e adempiono a funzioni ben precise, ma quando si ha a che fare direttamente con il problema della vita e della morte, tali qualità vanno messe da parte, affinché non interferiscano con la fluidità dell'attività mentale e con la rapidità fulminea dell'azione. L'uomo deve diventare una marionetta nelle mani dell'inconscio, e l'inconscio deve soppiantare la coscienza. In termini metaforici, questa è la filosofia del vuoto (*śūnyatā*). La tecnica dell'arte della spada si basa sulla sua psicologia, la quale a sua volta è un'applicazione circoscritta della sua metafisica.

Nell'«Atlantic Monthly» del febbraio 1937 apparve un articolo del torero spagnolo Juan Belmonte, che raccontava la sua esperienza nel campo della sua arte,¹ molto simile a quella della spada giapponese. La sua storia è densa di informazioni suggestive e vorrei qui citare parte della nota del traduttore e del resoconto dello stesso Juan Belmonte a proposito della corrida che gli è valsa la reputazione di miglior torero dei suoi tempi. In questa corrida Belmonte ha raggiunto lo stato mentale a cui fa riferimento Takuan nella sua lettera a Yagyū Tajima no kami. Se l'eroe spagnolo avesse avuto una formazione buddhista, sarebbe riuscito ad attingere alla *prajñā* inamovibile.

«La lotta con il toro» leggiamo nella nota del traduttore «non è uno sport, né vi può essere paragonata. Che piaccia o no, che la si approvi o meno, è un'arte, come la pittura o la musica, e va giudicata soltanto in quanto arte: le sue emozioni sono spirituali e raggiunge profondità che si possono paragonare soltanto a quelle toccate da chi conosce, comprende e ama la musica nell'ascoltare un'orchestra sinfonica diretta da un grande direttore».

Juan Belmonte descrive in questi termini il suo stato psicologico nei momenti più intensi della corrida:

«Quando il toro entrò nell'arena, avanzai verso di lui. Al terzo passaggio sentii l'urlo della folla che balzava in piedi. Che cosa avevo fatto? Tutt'a un tratto dimenticai il pubblico, gli altri toreri, me stesso e perfino il toro. Iniziai a combattere come avevo fatto tante volte di notte, da solo, nei recinti e nei pascoli, con la stessa precisione con cui si fa un disegno alla lavagna.

«Dicono che i miei movimenti con la cappa e la muleta quel pomeriggio siano stati una rivelazione nell'arte della corrida. Non lo so, non sono la persona più adatta per giudicare. Mi sono semplicemente battuto come ritengo ci si dovrebbe battere, senza pensare ad altro che alla mia *fede*² in ciò che facevo. Con l'ultimo toro riuscii per la prima volta in vita mia a lasciarmi andare completamente, anima e corpo, alla gioia pura del combattimento, senza che la mia coscienza fosse consapevole del pubblico. Quando toreavo da solo in campagna, ero solito parlare con i tori e quel pomeriggio ebbi una lunga conversazione con quella bestia, per tutto il tempo impiegato a tracciare con la muleta gli arabeschi della *faena*. Quan-

1. Juan Belmonte, *The Making of a Bullfighter*, in «Atlantic Monthly», CVIX, 2, febbraio 1937, pp. 129-48 (traduzione inglese di Leslie Charteris).

2. Il corsivo è mio. La fede è qui assoluta e corrisponde a quello che chiamo Inconscio. (La parola *faena*, poche righe più sotto, indica l'ultima fase della corrida che termina con l'uccisione del toro).

do non seppi più cos'altro fare con il toro, mi inginocchiai sotto le sue corna e avvicinai il mio viso al suo muso.

«Forza, torello» sussurrai. «Fatti sotto!».

«Mi rialzai, sbandierai la muleta sotto il suo naso e continuai il mio monologo, incoraggiandolo a caricarmi.

«Da questa parte, torello. Vieni avanti. Non ti succederà niente... Così... così... Mi vedi, torello? Come? Sei stanco? Forza, fatti sotto! Non fare il vigliacco... Fatti sotto!».

«Nel mentre, eseguivo la *faena* ideale, quella che avevo visto molto spesso e così precisamente nei miei sogni, tanto che ora ogni suo movimento era impresso nella mia mente con esattezza matematica. Nei miei sogni la *faena* terminava sempre in modo disastroso perché, quando mi apprestavo a uccidere il toro, lui immancabilmente mi colpiva alla gamba. In quella tragica, inevitabile conclusione doveva esserci un'ammissione subconscia della mia scarsa capacità di uccidere. Continuai ugualmente a eseguire la mia *faena* ideale. Mentre mi piazzavo fra le corna del toro, sentivo come in un mormorio lontano la folla che mi acclamava. Infine, esattamente come avevo sognato, il toro mi colpì, ferendomi alla coscia. Ero talmente esaltato, talmente fuori di me che neanche me ne accorsi. Mi apprestai a ucciderlo e il toro cadde infine ai miei piedi».

Si può aggiungere che, prima del suo incontro finale con il toro, la mente di Belmonte era turbata: rivalità, smania di successo, complesso d'inferiorità, impressione che il pubblico volesse prendersi gioco di lui. Confessava infatti: «Ero in preda alla disperazione. Come mi era venuto in mente di diventare torero? "Non fai che prenderti in giro da solo" pensavo. "Solo perché hai avuto un po' di fortuna in un paio di *novilladas* senza picador, ora credi di saper fare tutto?»». In preda a questo senso di disperazione, tuttavia, quando si vide il toro davanti, Belmonte scoprì dentro di sé una forza di cui fino allora aveva ignorato l'esistenza. È qualcosa che a volte proviene dai sogni, ovvero dorme profondamente sepolto nell'Inconscio e non esce mai alla luce del giorno. Il senso di disperazione lo spinse sul bordo del precipizio mentale, dal quale finalmente saltò. E il risultato fu questo: «Ero talmente esaltato, talmente fuori di me che neanche me ne accorsi», non solo di essere ferito, ma praticamente di tutto quello che gli succedeva intorno. La *prajñā* inamovibile era la sua guida e si affidò totalmente alle sue indicazioni. Una poesia di Bukkoku Kokushi, noto maestro zen dell'era Kamakura, recita:

L'arco è rotto.

Le frecce sono finite.

Il momento è critico:

Non essere pusillanime,
scocca senza esitare.¹

Quando una freccia senz'asta viene lanciata da un arco senza corda, essa penetrerà di certo nella roccia, come un tempo avveniva nella storia dei popoli dell'Estremo Oriente.

In ogni campo dell'arte, così come nel buddhismo zen, il superamento della crisi è un momento di estrema importanza per il raggiungimento della sorgente di qualsiasi opera creativa. È mia intenzione approfondire in futuro questo concetto, da un punto di vista religioso e psicologico, in un'opera a parte sullo Zen.

4

La Shinkage-ryū fu una delle scuole più popolari dell'arte della spada nel Giappone feudale. Venne fondata durante l'era Ashikaga da Kami-idzumi Ise no kami Hidetsuna (morto nel 1577), che affermava di aver appreso i segreti della sua arte direttamente dal dio di Kashima. Come è ovvio, da allora la scuola ha attraversato diverse fasi evolutive e i cosiddetti segreti devono essere aumentati, poiché oggi disponiamo di un'ampia varietà di documenti che i maestri affidavano agli allievi più esperti, quelli considerati degni di riceverli. Fra questi documenti troviamo frasi ed epigrammi in versi dal gusto decisamente zen, che in apparenza non sembrano avere alcun nesso con l'esercizio della spada.

Un esempio è dato dal certificato finale, concesso a chi veniva ritenuto idoneo a diventare un maestro della scuola: contiene un semplice cerchio, che dovrebbe rappresentare uno specchio lucente, senza alcuna traccia di sporco o di polvere. Lo specchio allude certamente all'epistemologia buddhista del « grande-perfetto-specchio-saggezza », ² che è sempre la *prajñā* inamovibile di Takuan di cui abbiamo già parlato. La mente dell'uomo di spada deve essere tenuta del tutto libera da passioni egoistiche e calcoli intellettuali.

1. Ecco un'altra poesia dello stesso autore sul medesimo argomento:

Non c'è alcun bersaglio,
né arco teso
e la freccia lascia la corda.
Forse non colpirà
ma non fallirà il colpo.

È questo che il professor Eugen Herrigel, autore dello *Zen e il tiro con l'arco*, ha cercato di apprendere dal suo maestro.

2. In sanscrito *ādarśana jñānam*, una delle quattro conoscenze (*jñānam*) date dalla scuola buddhista Yogācāra o Vijñāptimātra. Si tratta della qualità poetica fondamentale della coscienza, qui paragonata alla qualità illuminante dello specchio.

li, in una condizione quindi di non-mente, affinché l'«intuizione originaria» possa operare nel miglior modo possibile. La sola abilità tecnica nell'uso della spada non basta per diventare maestri perfetti. È necessario raggiungere lo stadio finale della disciplina spirituale, il conseguimento dello stato di non-mente, simboleggiato da un cerchio privo di contenuto, un cerchio senza circonferenza.

Nei documenti segreti della scuola Shinkage-ryū, fra altri termini estremamente tecnici, compare un'espressione che non sembra in alcun modo legata all'arte della spada, almeno nel suo significato letterale. Giacché questi segreti vengono tutti trasmessi oralmente e io sono un profano, mi pare inutile fare congetture per determinare in che modo questa locuzione possa ricoprire un significato organico nell'uso effettivo della spada. Posso tuttavia avanzare l'ipotesi che la frase provenga dalla letteratura zen, fuori dalla quale non può avere alcun significato. L'espressione è la seguente: «acque del Fiume Occidentale». Un commentatore, evidentemente ignaro del suo reale valore, ne parla come se indicasse un atteggiamento mentale audace e temerario che non esiterebbe a inghiottire l'intero fiume. Questa interpretazione è quanto meno ridicola. La frase si riferisce in realtà a un *mondō* zen che ebbe luogo fra Baso (Ma-tsu, morto nel 788) della dinastia T'ang e il suo discepolo laico Hō Koji (P'ang Chū-shih). Hō chiese:

«Chi è colui che non si accompagna a niente [o a nessuno]?».

«Te lo dirò» rispose Baso «quando avrai inghiottito con un solo sorso tutte le acque del Fiume Occidentale».

Si dice che la risposta abbia aperto la mente di Hō facendogli raggiungere l'illuminazione.

Grazie a questo aneddoto, si può comprendere come mai l'espressione «acque del Fiume Occidentale» sia finita nei documenti segreti della scuola Shinkage-ryū. La domanda di Hō è molto importante, così come la risposta di Baso. Nella disciplina zen, sono continui i riferimenti a questo *mondō* e senza dubbio molti uomini di spada del periodo feudale dedicarono la loro vita allo studio dello Zen per raggiungere uno stato di non-mente assoluta che si legasse alla loro arte. Come già menzionato, il pensiero della morte è il maggiore ostacolo nell'esito di un combattimento in cui è a rischio la vita. Per trascendere quel pensiero, che rappresenta un potente freno inibitore nell'esercizio libero e spontaneo della tecnica acquisita, non c'è nulla di meglio per un seguace dell'arte della spada che avvicinarsi alla disciplina zen. Per quanto abile nel maneggiare la spada, egli potrebbe non essere pronto a inghiottire l'intero Fiume Occidentale. È lo Zen che permette di eseguire tale miracolo, e fino a che non si berranno le acque del Fiume Occidentale sarà impossibile eliminare la consapevolezza ossessiva di quello spettro chiamato morte. Lo Zen non è una mera contempla-

zione filosofica della caducità della vita, ma un accesso più pratico al regno della non-relatività, nel quale una tazza di tè fra le mani, una volta rovesciata, riempie in un istante la vasta superficie dell'Oceano Pacifico, per non parlare dei ruscelli sparsi negli angoli più remoti del pianeta.

I documenti segreti contengono anche diversi *waka*, o epigrammi in versi, relativi all'arte della spada, alcuni dei quali riflettono senza dubbio lo spirito dello Zen:

In una mente (*kokoro*) completamente libera da pensieri ed emozioni neppure la tigre trova spazio per infilare i suoi feroci artigli.

Una e una sola è la brezza che passa
sui pini montani e le querce della valle;
perché allora emettono note diverse?

Secondo alcuni il colpo è colpire:
ma il colpo non è colpire e l'uccisione non è uccidere.
Chi colpisce e chi è colpito:
entrambi sono solo un sogno privo di realtà.¹

Niente pensiero, niente riflessione...
vuoto perfetto:
eppure lì dentro qualcosa si muove
seguendo il proprio corso.

L'occhio la vede
ma non c'è mano che possa afferrarla...
La luna nel ruscello:
questo è il segreto della mia scuola.

Nuvole e nebbie
sono trasformazioni dell'aria mediana.
Sopra di esse sole e luna eternamente risplendono.

La vittoria è di colui che,
ancor prima di battersi,
non si cura di sé
e dimora nella non-mente della Grande Origine.

Questi epigrammi hanno tutti a che vedere con il principio del «vuoto», insegnato da Miyamoto Musashi (morto nel 1645), da Yagyū Tajima no kami Munenori e da altri grandi maestri, che costituisce il segreto ultimo dell'arte della spada, raggiungibile solo dopo un duro e lungo addestramento. L'insistenza sulla disciplina spirituale autorizza l'arte della spada a definirsi creativa. Musashi fu un grande maestro dell'arte della spada, ma anche un ottimo pittore di *sumiye*.

Citerò ora altre poesie per mostrare come lo spirito e in una cer-

1. In riferimento a questo *waka* e a quello che lo precede, si veda la poesia *Brahma* di Emerson, citata sotto, p. 176.

ta misura anche la filosofia dello Zen abbiano influenzato i maestri dell'arte della spada. Essi non erano certamente dei filosofi, né cercarono mai di inquadrare filosoficamente la loro disciplina: il loro obiettivo non aveva niente a che fare con la comprensione concettuale della dottrina del vuoto o della quiddità, ma piuttosto con l'esperienza di chi affronta il problema della vita e della morte, sotto forma di spada minacciosa in mano a un avversario. Al filosofo, a differenza dello spadaccino, è concesso di pensare in modo astratto a questo «avversario» o «nemico» che dir si voglia, attraverso concetti quali «mondo oggettivo», «realtà ultima», «*Dasein*», «dato», «fatto brutto», «*en-soi*» e così via. I pensatori si cimentano con queste entità sconosciute, utilizzando ogni fonte di conoscenza e di riflessione a loro disposizione, mentre il problema di chi combatte con la spada è di gran lunga più impellente e minaccioso, né lascia tempo per lo studio o la riflessione. Bisogna «decidere» senza indugi, il coraggio non si può acquisire dopo una lunga riflessione. Il problema è incombente, imminente, «ci mette il fuoco sotto i piedi». Se la risposta non arriva in fretta, il disastro è assicurato. Si tratta di una situazione ben più critica di quella del filosofo. Non c'è da sorprendersi, quindi, che lo Zen sia venuto in soccorso degli adepti dell'arte della spada, né che loro abbiano fatto ricorso allo Zen per ottenere un aiuto immediato. Le poesie citate qui di seguito,¹ tramandate come segreti dell'arte della spada, riflettono tutto lo spirito dello Zen, e dunque anche la sua visione filosofica. Si possono comprendere solo se viene inteso pienamente il senso delle «acque del Fiume Occidentale» di Baso o dell'*uta* sulle gocce di pioggia di Daitō Kokushi, paradossale quanto l'espressione di Baso. Citerò per primo l'*uta*, e poi a seguire le altre.²

Se le orecchie vedono
e gli occhi ascoltano
non nutrirai alcun dubbio...
Con quanta naturalezza la pioggia gocciola
dalle gronde!

La primavera è giunta, il vento soffia lieve,
i peschi e gli albicocchi sono in fiore.
La rugiada è densa nelle notti d'autunno
e la paulonia perde le sue foglie.

I fiori, le foglie dell'acero in autunno
e la neve d'inverno che copre di bianco i campi...
tutti a loro modo colmi di bellezza!

1. Mi riferisco a componimenti poetici di trentun sillabe chiamati *waka* o *uta*.

2. Questi versi sono tratti da *Collected Works on Swordmanship: Bujutsu Sōsho*, Tokyo, 1925.

Temo però che i miei attaccamenti non abbiano oltrepassato i sensi
[perché non conosco la vera Realtà].

Oltre il sacro recinto davanti a cui mi inchino
deve esserci un laghetto di acque limpide.
Mentre la mia mente-luna diventa luminosa
ne vedo l'ombra riflessa nell'acqua.

Ogni volta che la mente si ritrova attaccata a qualcosa,¹
sbrigati a distaccartene.
Se indugi per qualche lasso di tempo
si trasformerà nel tuo vecchio paese natale.²

Abbandona tutte le arti
che hai appreso
nell'uso della spada
e in un sol sorso
bevi tutte le acque del Fiume Occidentale.

Sempre pensavo
di imparare a vincere.
Solo ora comprendo
che vincere è né più
né meno che perdere.

Nel pozzo non scavato,
nell'acqua che non lo riempe
un'ombra si riflette;
e un uomo senza forma né ombra
prende l'acqua dal pozzo.

Un uomo senza forma né ombra
diventa uno schiacciariso
quando schiaccia il riso.³

5

Takano Hiromasa, scrivendo a proposito della Via della Spada e della sua tradizione, osserva in merito al principio di quest'arte che nel Kendō («la Via della Spada») l'obiettivo essenziale da perseguire, al di là della tecnica, è l'elemento spirituale che ne controlla l'intero processo. Si tratta di uno stato mentale, conosciuto come *munen* o *musō* («non-pensiero» o «non-riflessione»), che non implica semplicemente l'assenza di pensieri, di idee, di sentimenti e

1. Vale a dire «ferma su qualcosa».

2. Ossia, nel vecchio sé egoistico.

3. Si tramanda che Hui-nêng (Enō), sesto patriarca dello Zen in Cina, fosse impegnato in quest'attività manuale quando studiava con il suo insegnante Hung-jên (Gunin).

così via, nel momento in cui si affronta, spada alla mano, il proprio avversario; significa lasciar agire le proprie facoltà naturali in una coscienza libera da pensieri, ragionamenti o afflizioni di sorta. In questa condizione mentale, nota anche come *muga* o non-*ātman* (assenza dell'io), non viene lasciato spazio ai pensieri egoistici, né alla consapevolezza dei risultati conseguiti. Anche il cosiddetto spirito di solitudine (*sabi-shiori*), che ritroviamo in Saigyō o in Bashō, nasce certamente da uno stato psichico in cui l'io è assente. Spesso tale stato viene paragonato al riflesso della luna nell'acqua. Nella luna o nell'acqua non c'è un pensiero che abbia pianificato il fenomeno da noi designato « luna nell'acqua ». L'acqua, come la luna, si trova in uno stato di non-mente. Eppure, ovunque ci sia una distesa d'acqua, è visibile la luna. La luna è una sola, ma i suoi riflessi si possono scorgere ovunque ci sia acqua. Una volta compreso questo principio, la propria arte sarà perfetta. Infine, lo Zen e la Via della Spada sono una cosa sola quando condividono come obiettivo finale la necessità di trascendere la dualità di vita e morte. Fin dai tempi antichi, i maestri di spada lo hanno sempre riconosciuto, e i più grandi tra loro si sono immancabilmente rivolti allo Zen, come Yagyū Tajima no kami e Takuan o Miyamoto Musashi e Shunzan.

Takano Hiromasa ci offre un altro dato interessante: nel Giappone feudale, un maestro dell'arte della spada o della lancia veniva spesso chiamato « Oshō » (« maestro » o « insegnante », in sanscrito *upādhyāya*), titolo rivolto comunemente a un sacerdote buddhista. L'origine di questa consuetudine si può far risalire a un grande monaco che un tempo viveva nel tempio Kōfukuji, a Nara, o più esattamente in un santuario minore, chiamato Jizōin, sotto la giurisdizione del Kōfukuji. Era esperto nella lancia, e insegnò quest'arte a tutti i monaci del Jizōin. Dai suoi discepoli era naturalmente considerato un Oshō, titolo che venne poi esteso a tutti i maestri di spada o di lancia, indipendentemente dal loro credo buddhista.

La stanza nella quale si pratica l'arte della spada viene chiamata *dōjō*, parola che indica lo spazio riservato alle pratiche religiose, tant'è che il termine sanscrito originale, *bodhimaṇḍala*, denota il luogo dell'illuminazione. Anche questo nome senza dubbio è stato mutuato dal buddhismo zen.

I seguaci dell'arte della spada hanno appreso molto altro dallo Zen. In passato, erano soliti viaggiare per tutto il Giappone allo scopo di perfezionare la loro arte, sottoponendosi a privazioni di ogni genere e imparando le tecniche in uso nelle diverse scuole dell'arte della spada. Seguivano in questo l'esempio dei monaci zen, che percorrevano un cammino simile, prima di raggiungere l'illuminazione finale. Questa pratica è conosciuta fra i monaci come *angya* (« viaggiare a piedi »), mentre gli adepti dell'arte della

spada la chiamano *musha-shugyō* (« addestramento nella pratica della guerra »).

Non so quando sia iniziata questa consuetudine fra gli uomini di spada, ma leggiamo che il fondatore della scuola Shinkage-ryū percorse il paese in lungo e in largo. Un episodio in particolare lo avvicina a un monaco zen, entrambi intenti nella stessa pratica. Un giorno Kami-idzumi Ise no kami, mentre attraversava un villaggio di un remoto distretto di montagna, si rese conto che gli abitanti stavano vivendo una situazione drammatica: un fuorilegge disperato si era rifugiato in una casa abbandonata, portando con sé un ragazzo del villaggio. Minacciava di ucciderlo nel caso in cui avessero cercato di arrestarlo o di fargli del male. Ise no kami comprese la gravità della situazione. Vedendo passare quello che certamente era un monaco zen itinerante, Ise no kami gli chiese in prestito la veste e si rasò il capo in modo da sembrare un vero religioso. Poi si avvicinò alla casa abbandonata portando con sé due contenitori di cibo. Disse al malvivente che i genitori del ragazzo non volevano che morisse di fame e gli avevano chiesto di fargli avere da mangiare. Così dicendo, gettò uno dei contenitori ai piedi dell'uomo e aggiunse: « Anche tu avrai fame. Ho fatto preparare del cibo anche per te ». Quando il bandito allungò la mano per prenderlo, il monaco-spadaccino non perse tempo e lo afferrò per il braccio. Scaraventandolo con forza a terra, riuscì a neutralizzarlo. Gli abiti del monaco vennero quindi restituiti al proprietario, che lodò Ise no kami: « Sei un vero "uomo di spada" ». Gli consegnò quindi un *kara* o *rakusu*, simbolo dello stato monacale, un indumento da infilare generalmente al collo che va a coprire il petto del religioso, in pratica una sorta di *kesa* (in sanscrito *kāśāya*). Si dice che Ise no kami non se ne separò mai più. È probabile che il monaco itinerante non fosse un semplice novizio, bensì un fine conoscitore dello Zen: l'espressione « uomo di spada » è molto diffusa nello Zen per indicare un monaco zen esperto che ha oltrepassato i confini della vita e della morte. Ise no kami avrà certamente avuto buoni motivi per tenere in grande considerazione il *kara*, dono del monaco che « viaggiava a piedi ».

Fu probabilmente nel XVII secolo che la seguente storia iniziò a circolare fra i seguaci dell'arte della spada, mettendo in luce come il rapporto fra la spada e lo Zen fosse uno degli argomenti che più li interessava. La storia, suggerisce l'autore, è presumibilmente frutto d'invenzione, ma il fatto stesso che sia stata tramandata dimostra che chi praticava l'arte della spada aveva un grande riguardo nei confronti dello Zen, che veniva considerato avvolto in un alone di mistero e quindi in grado di realizzare prodigi, anche contro un avversario provetto.

La storia è tratta dal *Gekken Sōdan*, un libro in cinque fascicoli compilato da Minamoto Tokushū nel 1844. È una raccolta di racconti sull'arte della spada, che contiene la storia delle diverse scuole e dei loro fondatori, oltre ad alcuni aneddoti. Una scuola chiamata Tesshin-ryū prosperò in certe località a ovest di Kyōto verso la fine del XVII secolo e per tutto il XVIII. Il suo fondatore, conosciuto con il nome di Otsuka Tesshin, era sempre stato attratto dall'arte della spada e già da giovane ne era diventato un vero esperto. Era una persona ambiziosa e voleva mettere alla prova le sue qualità combattendo al di fuori della sua provincia, così da estendere la sua fama. Conosceva bene un abate zen che viveva in un monastero della zona e prima di partire si recò a salutarlo. L'abate, che si chiamava Ryūkō, apparteneva alla setta zen Sōtō ed era un famoso maestro dell'epoca. Quando Tesshin gli svelò le proprie intenzioni, l'abate lo invitò a desistere: « Viviamo in un mondo assai più vasto di quello che puoi pensare e di certo molti che praticano la tua stessa professione saranno di gran lunga più abili di te. La tua avventura potrebbe avere un esito disastroso ». Il giovane, tuttavia, rimase saldo nel suo proposito.

Ryūkō proseguì: « Guarda me! Anch'io volevo che il mondo mi conoscesse. Ho praticato la meditazione qui dentro negli ultimi decenni e quanti discepoli ho? In quanto a te, non c'è praticamente nessuno che si possa definire tuo discepolo. Sarebbe bene che ciascuno di noi capisse dove ci troviamo e si accontentasse della propria situazione ».

Queste parole fecero infuriare Tesshin, che tutto concitato esclamò: « Credi forse che la mia spada non valga nulla? L'arte della spada non è come la tua disciplina. Se lascio la mia città natale, sfido qualcuno famoso nel suo distretto e lo sconfiggo, allora se ne parlerà fra i suoi amici o i suoi discepoli. Se ne incontro un altro in un altro distretto e lo sconfiggo, la mia reputazione si diffonderà a poco a poco nelle zone vicine. Inoltre, sono certissimo del mio valore nell'arte della spada. Non ho paura degli incontri che potrei fare lungo il mio cammino ».

Ryūkō non poté fare a meno di sorridere di fronte a tanta presunzione: « Faresti meglio a iniziare con chi hai di fronte. Se uscirai vittorioso dal combattimento, potrai intraprendere il tuo viaggio per il paese. Se perderai, però, devi promettermi di farti monaco e diventare mio discepolo ».

Ridendo di gusto, Tesshin rispose: « Sarai un grand'uomo per quanto riguarda lo Zen, ma di certo con la spada vali poco. Se però vuoi sfidare la sorte, sono pronto ».

Ryūkō gli porse un bastone di bambù che aveva trovato lì vicino

e si procurò uno *hossu*.¹ Tesshin, sicuro del fatto suo, cercò di abbattere il maestro zen con un colpo di bastone, ma mancò l'avversario, che si teneva a debita distanza. Esasperato, riprovò più volte, ma sempre senza successo. Sentiva invece lo *hossu* sfiorarlo ripetutamente sul viso.

Infine Ryūkō osservò: « E ora cosa mi dici? ».

La spaconeria di Tesshin svanì completamente. Accettò con umiltà la sua sconfitta. Ryūkō non perse tempo: chiamò i suoi compagni e si fece portare tutti gli attrezzi necessari per tagliare i capelli di Tesshin e trasformarlo in un vero e proprio monaco dalla testa rasata.

Minamoto, l'autore del libro, osserva che con ogni probabilità questa storia è stata inventata dai seguaci dello Zen. Se Ryūkō, oltre a essere un maestro zen, non fosse stato in qualche modo esperto nell'arte della spada, non sarebbe mai riuscito a sconfiggere Tesshin, così come viene narrato in questa storia. Oppure Tesshin non conosceva minimamente l'arte di cui si vantava di essere un maestro. Ci sono in effetti molti punti in cui Zen e arte della spada procedono di pari passo. Per esempio quando si parla di « spazio in cui neppure un capello può entrare » o della « scintilla della pietra che colpisce l'acciaio », espressioni che non si applicano solo allo Zen, ma anche all'arte della spada in generale, dato che nessuna scuola può fare a meno di questa pratica fondamentale. Un maestro zen, per quanto eccellente, se non possiede alcuna preparazione nella tecnica del duello con la spada non potrà mai sperare di sconfiggere un combattente esperto. L'arte perfetta della spada comprende il controllo della tecnica e dei principi dell'arte stessa. La preparazione spirituale è certamente di estrema importanza, ma bisogna comunque conoscere alla perfezione i dettagli pratici dell'uso della spada.

Da un punto di vista professionale, l'idea di Minamoto è, a mio parere, corretta: è necessaria una preparazione parallela, riguardo alla tecnica e ai principi dell'arte. Esiste tuttavia almeno un'altra scuola che accentua l'aspetto spirituale dell'arte della spada, senza necessariamente trascurarne la tecnica. Il suo principale esponente, Hori Kintayū (1688-1755), vedeva nell'arte della spada un mezzo per raggiungere un fine spirituale e l'edificazione del carattere. La sua argomentazione merita attenzione sotto diversi punti di vista, poiché getta luce non solo sull'arte della spada, ma più in generale sulla disciplina del samurai. In Occidente, lo spirito, la funzione e la disciplina dei samurai, classe dominante in Giappone durante l'epoca feudale e in particolare durante il regime Tokugawa,

1. Corto bastone con un ciuffo di coda di cavallo, usato in origine per scacciare le mosche. Fa parte del consueto armamentario di un sacerdote zen.

sono stati in gran parte fraintesi. Il punto di vista di Kimura, sviluppato nel *Kenjutsu Fushiki Hen*¹ in un dialogo dello spadaccino Hori, può essere riassunto come segue.

Il perfetto uomo di spada evita di litigare o di battersi. Battersi significa uccidere. Come è possibile che un essere umano sia spinto a uccidere un suo simile? Siamo fatti per amarci l'un l'altro, non per ucciderci. È un'aberrazione pensare sempre a combattere e a uscire vittoriosi da uno scontro. La moralità è parte essenziale dell'uomo, non dobbiamo abbassarci al livello delle bestie. A che serve padroneggiare l'arte della spada se si perde la dignità umana? L'eccellenza consiste nel risultare vittoriosi senza battersi.

La spada è uno strumento infausto per uccidere quando è inevitabile farlo. Quando la si usa, quindi, dovrebbe essere una spada che dà vita e non una spada che uccide. Se si nasce in una famiglia di samurai, non ci si deve rifiutare di imparare l'arte della spada, dal momento che la propria professione prevede che si venga addestrati in quella disciplina. La questione centrale, tuttavia, sta nell'utilizzare quest'arte come mezzo per avanzare nello studio della Via (*tao*). Usata correttamente, la spada contribuisce in modo efficace a coltivare mente e spirito.

Un grande vantaggio che il sapere della spada può avere sull'erudizione libresca sta nel fatto che, quando si fa una mossa sbagliata, si concede inevitabilmente all'avversario l'opportunità di vincere. Si deve essere sempre vigili, in ogni istante. Essere vigili non è il fine ultimo dell'arte della spada, ma almeno ci preserva sinceri con noi stessi, ovvero non ci permette di indulgere in pensieri oziosi. Pensare è utile sotto diversi aspetti, ma ci sono casi in cui il pensiero interferisce con l'azione e bisogna accantonarlo, lasciando che sia l'inconscio a farsi avanti. In questi casi si cessa di essere padroni consapevoli di se stessi per diventare uno strumento nelle mani dell'ignoto. L'ignoto non ha coscienza di sé e di conseguenza non si cura di uscire vincitore da un combattimento, perché si muove in una condizione di non-dualità, nella quale non ci sono né soggetto né oggetto. È per questa ragione che la spada va dove dovrebbe andare, conducendo alla vittoria. È l'applicazione pratica della dottrina di Lao-tzū del « fare non facendo ». Sun-tzū, grande autorità nella dottrina della guerra, dice: « Ottenere cento vittorie su cento battaglie non è il massimo dell'abilità; piegare il nemico senza combattere è prova di suprema eccellenza ».

Essere vigili significa essere mortalmente seri, il che vuol dire

1. Il *Kenjutsu Fushiki Hen* (« L'ignoto nell'arte della spada ») è un breve trattato sull'arte della spada compilato da Kimura Kyūho nel 1768. Kimura era un discepolo di Hori e nel suo libro riporta un dialogo fra il suo maestro e un visitatore. Il manoscritto è stato pubblicato nel 1925.

essere sinceri con se stessi, ed è la sincerità che infine porta a scoprire la Via Celestiale, al di sopra del sé, che è *mushin*, la non-mente, o *munen*, il non-pensiero. Quando si raggiunge lo stato di *mushin*, la mente non conosce ostacoli né inibizioni, si affranca da pensieri di vita e di morte, di vittoria e di sconfitta, di guadagno e di perdita. Fino a che si è posseduti dall'idea di sconfiggere il nemico, la mente sarà completamente occupata da macchinazioni di ogni genere per raggiungere quello scopo. Se però l'avversario dimostra di avere maggiori competenze tecniche, il che è probabile, non sarà sconfitto. Se i due contendenti sono alla pari, finiranno per uccidersi a vicenda. Quando uno schema si scontra con un altro schema, è questa l'inevitabile conclusione. Di conseguenza, il perfetto uomo di spada supera ogni tipo di dicotomia ed è sotto questo aspetto che non lo si può definire soltanto un uomo che brandisce un'arma.

Il samurai ha con sé due spade, una lunga e una corta, e imparare a usarle entrambe è la sua professione. Non dovrebbe però pensare a esercitare il suo potere, facendo affidamento sulla spada che uccide: c'è sempre il rischio di abusare della sensazione di potenza. La spada, perciò, deve essere uno strumento per uccidere l'io, fonte di ogni discordia e contrasto. Secondo la scuola Yagyū, « bere in un unico sorso le acque del Fiume Occidentale » è il culmine dell'addestramento nell'arte della spada, per quanto riguarda il principio che la ispira. I dettagli tecnici vanno subordinati al principio che fonda a tutti gli effetti la personalità spirituale dell'uomo di spada. La scuola rappresentata da Hori Kintayū appartiene fondamentalmente a quella originaria di Yagyū Tajima no kami, e fu lo stesso Yagyū a far risalire ogni stadio nella pratica dell'arte della spada al buddhismo zen, come sosteneva il suo maestro Takuan. L'espressione « le acque del Fiume Occidentale », come ho già indicato, proviene dalla risposta che Baso diede al laico Hō, il quale gli aveva chiesto: « Chi è colui che se ne sta da solo, privo di compagnia, circondato da diecimila oggetti? ». Non so se tutti i cultori dell'arte della spada, che con una certa disinvoltura fanno riferimento a questo detto zen, comprendano il vero senso di tale espressione. A giudicare dal modo in cui ne scrivono, temo che non ne abbiano alcuna esperienza personale. Se è così, tuttavia, ben più importante è il fatto che essi in qualche modo colleghino « le acque del Fiume Occidentale » con il principio ultimo che sovrintende ai processi inconsci dell'arte della spada. Per quanto abili nel padroneggiare perfettamente e in tutta la loro complessità le tecniche della loro arte, non si possono definire uomini di spada perfetti sino a che non si immergono nel Fiume Occidentale per conoscere e ascoltare « colui che non ha compagnia, circondato da diecimila oggetti ». Probabilmente

Kimura Kyūho, il discepolo di Hori Kintayū, decise di scrivere questo breve trattato intitolandolo *Kenjutsu Fushiki Hen* («L'ignoto nell'arte della spada») poiché, ai suoi tempi, solo ben pochi adepti di quest'arte comprendevano realmente le parole di Baso.

Vorrei terminare citando la conclusione del dialogo di Kimura, o meglio di Hori.

Domanda: Tutto quello che dici va bene. Sono perfettamente d'accordo con te. Ma com'è difficile applicarlo ai dettagli pratici dell'arte!

Risposta: La questione è comprendere che quanto si può esprimere per mezzo di simboli o di lettere è secondario. Si tratta solo di tracce. Per i maestri zen, infatti, le lettere o le parole non sono il punto di arrivo. L'essenziale è raggiungere la sostanza ultima grazie a quelle tracce, che si tratti di lettere o di simboli. La realtà ultima in sé non è un simbolo, non lascia tracce, non si può comunicare attraverso lettere o parole, ma vi giungiamo risalendo alla fonte da cui esse provengono. Se ci fermiamo ai simboli o alla mera speculazione, non potremo mai comprenderne il principio.

Domanda: Se ci lasciamo alle spalle i simboli o la speculazione, non ci perdiamo nella totale inesistenza delle cose?

Risposta: Sì, è estremamente arduo giungere alla comprensione. Per questo il maestro esperto è sempre attento ad addestrare i principianti seguendo i percorsi paralleli degli esercizi tecnici e della comprensione del principio. C'è chi non arriva mai a cogliere il principio ultimo, neppure sforzandosi per tutta la vita. La questione essenziale è non cercarlo nelle cose esterne, ma in se stessi.

Domanda: In questo caso, non ci sarebbe alcuna «trasmissione segreta» nell'arte della spada...

Risposta: La verità ultima non si potrà mai trasmettere da una persona all'altra. Viene da dentro di sé. L'apprendimento tecnico dell'arte della spada è concepito per far comprendere agli adepti questa verità. Lo stesso avviene con il sapere in generale. L'erudizione in sé non serve a molto. Si possono leggere tutti i libri che trattano di esercizi spirituali e dei loro risultati, ma il fine supremo sta nel comprendere il mistero dell'essere, e questo si trova solo dentro di sé, non può venire da nessun'altra parte. Altrimenti non sarebbe nostro ma di qualcun altro.

Domanda: Puoi dirmi qualcosa su tale mistero?

Risposta: Tutto ciò che posso dire è che non so o che non è intelligibile.

Domanda: Allora resteremo per sempre all'oscuro?

Risposta: No, non è così. Si deve sapere eppure non sapere.

Domanda: Perché?

Risposta: Non c'è un perché. Si deve sapere come se non si sapesse. Questo posso dire in ultimo: è al di là della conoscenza (*fushiki* o *fuchi*).¹

1. Quando Bodhidharma fu introdotto al cospetto dell'imperatore Wu della dinastia Liang, quest'ultimo gli chiese: « Qual è la sacra verità ultima? ». Dharma rispose: « Il vuoto, e non c'è nulla di sacro ». « Chi è allora colui che ora si trova davanti a me? ». « Non lo so (*fushiki, pu-shih*)! », *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu, Pi-yen Chi*), fasc. 1, caso 1.

VI. Lo Zen e l'arte della spada, II

1

Un monaco chiese a Daishu Ekai (Ta-chu Hui-hai),¹ uno dei maestri T'ang, durante il periodo di maggiore diffusione dello Zen:

« Che cos'è il grande *nirvāṇa*? ».

Il maestro rispose: « Non legarsi al *karman* di nascita-e-morte, questo è il grande *nirvāṇa* ».

« Che cos'è allora il *karman* di nascita-e-morte? ».

« Desiderare il grande *nirvāṇa* ».

Nel buddhismo, *nirvāṇa* e *saṃsāra* (nascita-e-morte) sono in contrasto fra loro e ci viene detto che per raggiungere il *nirvāṇa* si deve trascendere il *saṃsāra*. La prima risposta di Daishu è quindi fondamentalmente corretta, mentre la seconda ci disorienta: se non desideriamo il *nirvāṇa*, come è possibile che giunga a noi da sé? Non sembra logico. Se il *nirvāṇa* è qualcosa di desiderabile, e si raccomanda a tutti i buddhisti di adoperarsi per raggiungerlo così da sfuggire ai legami del *saṃsāra* che provocano sofferenze di ogni genere, la conclusione più razionale non sarebbe quella di desiderare il *nirvāṇa* e sforzarsi con ogni mezzo di raggiungerlo? Come è possibile che desiderare il *nirvāṇa* equivalga al *karman* di nascita-e-morte?

La risposta di Daishu appare del tutto irrazionale. L'illogicità di molti maestri zen, tuttavia, è ben nota, loro stessi esortano a trasporre questa stessa qualità nella nostra esistenza quotidiana. Costringere ogni circostanza sul letto di Procruste della logica è un grande errore, e un errore ancora più grande è considerare la logi-

1. Ekai era uno dei discepoli di Baso Dōichi (Ma-tsu Tao-i, morto nel 788). Il *mondō* che segue è citato dalla sua opera *Tōngō Nyūmon Ron* (« Trattato sul conseguimento dell'illuminazione improvvisa »).

ca un valore supremo, sulla base del quale giudicare il comportamento umano. Quando la razionalità cessa di essere un valore, so-praggiunge quello che nelle arti giapponesi viene definito *myō* o *myōyū*.¹ In realtà, tutte le opere frutto di una creatività originale sono produzioni dell'inconscio che superano ogni schematizzazione razionalistica. Non solo i buddhisti Mahāyāna, ma anche tutti i filosofi taoisti si oppongono all'intellettualizzazione nella sfera delle discipline spirituali. Per questo motivo i maestri zen dichiarano che il *nirvāṇa* si raggiunge solo quando non lo si desidera. Desiderare significa compiere una scelta e la scelta è un'attività dell'intelletto. Il *nirvāṇa*, invece, è agli antipodi dell'intellezione.

A questo proposito, si può citare un passo dell'epistola di san Paolo ai Corinzi: «e quelli che piangono, come se non avessero motivo di pianto; e quelli che sono contenti, come se non lo fossero; e quelli che comprano, come se non possedessero; e quelli che usano del mondo, come se non ne fruissero».² Allo stesso modo, si deve desiderare il *nirvāṇa* come se non lo si desiderasse. Una volta compreso tale paradosso, entriamo in possesso del *nirvāṇa*, pur senza possederlo. Essere consapevolmente inconsapevoli o inconsapevolmente consapevoli è il segreto del *nirvāṇa*, dal quale discende il *myōyū* della creatività. *Myō*, o *myōyū*, è un termine giapponese che designa «qualcosa che mette alla prova le facoltà raziocinanti dell'uomo». In altre parole, è un atto che scaturisce direttamente dal proprio sé più intimo, senza essere ostruito dall'intelletto che spinge alla dicotomia. È talmente diretto e immediato che l'attività dell'intelletto non trova spazio per infiltrarsi e sezionarlo.

Secondo un altro maestro zen, «finché uno studente di Zen coltiva qualche pensiero riguardo a nascita-e-morte, ricade nel sentiero diabolico. Finché mantiene un proprio punto di vista, si unisce al gruppo dei sofisti». Questo significa che solo quando ci si sottrae a ogni genere di costrizione intellettuale è possibile trascendere nascita-e-morte e operare liberamente nel misterioso regno del Non-nato, dove gli artisti possono dispiegare il *myō* in tutte le sue sfumature. Il «punto di vista» e il «pensiero» sono frutto dell'intelletto e, ovunque ci sia attività intellettuale, la creatività del Non-nato o dell'Inconscio si scontra con ogni tipo di ostacoli. È per questo motivo che i maestri zen consigliano di non nutrire alcun «pensiero» o «punto di vista», negativo o affermativo, riguardo a nascita-e-morte o al *nirvāṇa*. L'intelletto ha senso in una logica utilitaristica, e per quanto creativo possa essere agirà sempre all'interno di questi confini, senza mai oltrepassarli.

1. *Myō* (in cinese *miao*) è «qualcosa che va al di là di una comprensione analitica»; *yū* (in cinese *yung*) è il suo «movimento» o «modo di operare». Per una spiegazione più dettagliata, si veda sotto.

2. 1 Cor, 7, 30.

Qualcosa di simile avviene anche nell'arte della spada. La definisco « arte », un'arte letale, perché basta una mossa falsa per essere certi di perdere la vita. È una partita in cui sono in gioco la vita e la morte. Davanti a noi c'è una spada, pronta in ogni istante a colpire. Se nel buddhismo la battaglia che si combatte è fra le concezioni di *nirvāṇa* e *saṃsāra*, nell'arte della spada la lotta è tra la vita e la morte. La battaglia del buddhismo si svolge essenzialmente sul piano dei concetti, quella dell'arte della spada è più realistica, e quindi viene percepita con maggiore intensità a livello psicologico. Fintanto che, in entrambi i casi, si continua a utilizzare un linguaggio bellico e dicotomico, però, la migliore e unica via per cavarcela, secondo il modo comune di pensare, è scegliere una fra le due possibilità e andare avanti, senza pensare alle conseguenze della decisione presa. Questo, nel caso di un combattimento con la spada, può significare morte certa. Finché il pensiero della morte perdura nella propria coscienza, tuttavia, l'uomo di spada sarà spinto, inconsciamente eppure senza scampo, verso ciò che più vorrebbe evitare. L'altra strada che ha di fronte conduce ad abbandonare l'idea di poter sopravvivere al combattimento. Spesso, infatti, chi ama la vita finisce per perderla, mentre chi la odia la trova, come direbbero i cristiani. La verità è quindi la seguente: si può « amare » o « odiare » qualcosa, ma, finché in qualche angolo della mente ci sarà l'uno o l'altro sentimento, il nostro agire e, di conseguenza, il movimento della spada ne saranno in qualche modo influenzati. Il vero uomo di spada dev'essere anche un « uomo perfetto », nel senso taoista del termine. Deve essere superiore alla vita e alla morte, così come il filosofo buddhista è al di sopra del *nirvāṇa* e del *saṃsāra*. Di qualunque combattimento si tratti, non potrà mai essere concluso in modo soddisfacente fintanto che le due parti non smetteranno di influenzarsi reciprocamente: né neutralità, né indifferenza, serve trascendenza. Ed è esattamente questo l'obiettivo dello spadaccino. Può sembrare strano che l'uomo di spada desideri diventare un filosofo, ma in Giappone come in Cina le arti non sono questione di tecnica, ma di intuizione e di preparazione spirituale. E l'arte della spada non fa eccezione.

Chi trascende la dicotomia di vita e morte continua a vivere, nel senso più autentico del termine. Quando persiste il pensiero della vita o della morte, negativo o positivo che sia, questo si dimostrerà immancabilmente un ostacolo sulla via della vita. Come nella lotta del buddhismo il pensiero del *saṃsāra* e del *nirvāṇa* va trasceso, così l'uomo di spada non deve pensare né alla vita né alla morte. Se riuscirà nel suo intento, sarà un grande genio o un « uomo perfetto » nell'arte della spada.

Il combattente può disinteressarsi della « vita eterna » o dell' « immortalità », ma dovrà far sì che la sua spada sia sempre viva, così da permetterle di mostrare tutto il *myōyū*¹ segreto che le è assegnato, poiché la vita dell'uomo dipende interamente dalla spada come se non dipendesse da essa. Se per sconfiggere l'avversario si fa ricorso soltanto alla tecnica acquisita, sarà necessario osservare ogni movimento della spada nemica e seguirne il minimo spostamento. In questo modo, però, la mente subirà un temporaneo « blocco », per quanto di breve durata. Invece di tenere la mente in uno stato di fluidità perfetta, che permette di colpire l'avversario non appena sarà mostrato un *suki*,² l'attenzione resterà incollata alla spada del-

1. *Myōyū* (*miao-yungin* cinese) o *daiyū* (*ta-yung*), o semplicemente *myō*, è un termine difficile da tradurre nelle lingue occidentali. È una specifica proprietà artistica che si può cogliere non solo nelle opere d'arte ma in ogni cosa, nella natura e nella vita. La spada nelle mani di un guerriero manifesta tale proprietà quando non si ha una semplice esibizione di perizia tecnica, appresa pazientemente sotto la guida di un bravo maestro: il *myō* è infatti qualcosa di originale e creativo, che si sviluppa a partire dall'inconscio. Le mani possono muoversi seguendo tecniche trasmesse a ogni studente, ma c'è una certa spontaneità o creatività personale quando tale tecnica, concettualizzata e universalizzata, viene guidata da una mano magistrale. Il *myō* si può applicare anche all'intelligenza e alle attività istintive di vari animali, per esempio al castoreo che si costruisce la tana, al ragno che tesse la tela, alla vespa o alla formica che creano la propria fortezza sotto le grondaie o nel terreno. Sono meraviglie della natura. In realtà, l'universo intero è la manifestazione miracolosa di una mente magistrale, e noi esseri umani, che ne siamo uno dei prodotti più alti, fin dal risveglio della nostra coscienza mettiamo alla prova le nostre facoltà intellettive e giorno dopo giorno siamo sopraffatti dalle manifestazioni del *myōyū* insondabile e inesauribile della natura. Il risveglio della coscienza è stato il più grande evento cosmologico nel corso dell'evoluzione. Le sue applicazioni pragmatiche ci hanno permesso di esplorare i segreti della natura, usandoli a vantaggio del nostro modo di vivere, ma allo stesso tempo si può affermare che abbiamo perduto molte cose di cui avremmo goduto e che la natura era stata tanto generosa da fornirci. La funzione della coscienza umana, a mio parere, è quella di esplorare sempre più a fondo la sua fonte, l'inconscio. E l'inconscio presenta vari strati di diverso spessore, biologici, psicologici e metafisici. Un unico filo li attraversa tutti e la disciplina zen consiste nel coglierlo nella sua interezza, mentre arti quali quella della spada o del tè ci portano a comprenderne aspetti specifici.

2. *Suki*, come si è già detto, significa « spazio fra due oggetti » o « fessura, fenditura o spaccatura in un oggetto solido ». Quando la continuità si interrompe e inizia a manifestarsi una rottura, abbiamo *suki*. Quando la tensione si allenta e compaiono segni di cedimento, abbiamo *suki*. Nella terminologia di Takuan, *suki* corrisponde a « fermarsi ». Nell'arte della spada, l'avversario, sempre fin troppo pronto a non lasciarsi sfuggire ogni opportunità, se ne avvantaggerà certamente. In uno dei suoi autoritratti (figg. 38, 39, 41), Miyamoto Musashi, grande maestro di spada e pittore del XVII secolo, assume una posizione che parrebbe indicare come sia pieno di *suki*. Egli tiene tuttavia gli occhi spalancati, così da non permettere all'avversario di sfruttare quel *suki* che in realtà è solo apparente. È necessario un addestramento spirituale attento e prolungato perché uno spadaccino raggiunga questo stadio, chiamato appropriatamente *happō biraki* (« aperto da ogni lato »).

l'avversario. Questa situazione porta a uno « stallo » e ogni volta che si ripete sarà concesso un vantaggio all'avversario, il che è *suki*. *Suki* significa letteralmente « momento di distensione ». Quando si è impegnati in uno scontro nel quale sono in gioco la vita e la morte, ci si trova in uno stato psicologico di estrema tensione e, se in un qualsiasi momento o punto ci si concede il minimo intervallo di distensione, l'avversario potrà sferrare un fulmineo colpo fatale.

Questo cosiddetto « blocco psichico » ha un'origine ben più profonda. Quando proviamo un timore, per quanto fugace, della morte o un senso di attaccamento alla vita, la mente perde la sua « fluidità ». Fluidità è assenza di ostacoli. Se la mente è libera da ogni paura, da ogni tipo di attaccamento, ed è padrona di se stessa, non conosce ostacoli, inibizioni, blocchi, impedimenti. Segue il suo corso come l'acqua. È come il vento che soffia dove vuole. È simile a un cerchio privo di circonferenza, il cui centro è ovunque. Ontologicamente, i filosofi buddhisti parlano di uno stato di vacuità (*śūnyatā*). Probabilmente gli artisti non raggiungono questo apice metafisico della coscienza, in cui una coscienza nel senso ordinario del termine non esiste più, ma certamente sperimentano una condizione molto simile, pur senza esserne del tutto consapevoli. Se l'uomo di spada paragona la sua arte, come fa il maestro zen, al riflesso della luna nell'acqua, significa che ha vissuto uno stato inconscio, nel quale impugna la sua spada come se non la impugnasse e la maneggia come se non la maneggiasse.

Da un punto di vista morale, o meglio spirituale, si tratta di uno stato in cui l'io è assente. È l'io a contrapporsi rigidamente a ogni evento che proviene dall'esterno ed è questa rigidità che ci impedisce di accettare tutto quello che ci capita. Quando l'io è assente, siamo come bambini innocenti, creature che Dio preferisce ai sapienti perché non si sono ancora « sviluppate » fino allo stadio della maturità intellettuale. L'intelletto divide e discrimina, resiste e rifiuta, sceglie e decide, ed è per queste sue proprietà che non riusciamo ad accettare che « sia fatta la Sua volontà ». Se l'io è assente, non ci sono più responsabilità morali, il divino trascende l'etica. Lo stesso capita nell'arte. L'arte vive dove c'è libertà assoluta, perché senza non può esserci creatività. Libertà, creatività e *myōyū* sono sinonimi. L'arte della spada appartiene a questa categoria. Se l'uomo di spada non perviene a quella condizione di libertà in cui l'io perde la sua rigidità, non potrà mai sperare di impugnare la spada che dà la vita invece di toglierla.

La spada viene generalmente associata all'atto di uccidere, e molti di noi si saranno chiesti come sia stato possibile creare un legame con lo Zen, una scuola buddhista che predica il vangelo dell'amore e della compassione. Il punto è che l'arte della spada fa una distinzione fra l'arma che uccide e quella che dà la vita. Se usa-

ta da chi si limita alla conoscenza delle tecniche della propria arte, la spada non potrà che uccidere, dato che non vi si ricorrerà se non per uccidere. La situazione cambia completamente se si è costretti a impugnare la spada, dal momento che in tal caso è l'arma, e non chi la impugna, a uccidere. Non c'è desiderio di fare del male ad altri, ma spunta il nemico e fa di sé una vittima. È come se la spada eseguisse automaticamente il suo compito di portare giustizia, che è lo scopo della compassione. È questo tipo di spada che Gesù Cristo dice di aver portato fra noi. Non è fatta solo per recare la pace tanto stucchevolmente invocata dai più idealisti. È la spada usata da Rikyū,¹ il maestro del tè, per immolarsi; è la spada di Vajrarāja, che Rinzai (Lin-chi)² consiglia ai seguaci dello Zen (fig. A); è la spada che Banzan Hōjaku (P'an-shan)³ fa vibrare senza preoccuparsi che abbia una qualche utilità. Se la spada assume un ruolo di questo genere nell'esistenza umana, allora cessa di essere uno strumento di autodifesa o di morte, e chi la impugna diventa un artista di prim'ordine, impegnato nella creazione di un'opera di autentica originalità.

3

« Com'è possibile » ci si potrebbe domandare « che la spada, attuando la volontà di uccidere, eserciti la sua funzione autonomamente, senza le direttive di chi manifesta quella volontà? Com'è possibile che un oggetto meccanico inanimato possa compiere da solo un'opera creativa o originale? Quando un oggetto esegue la funzione per cui è stato costruito, qualunque essa sia, si può forse dire che abbia conseguito un risultato originale? ».

Il punto è questo: se la spada si trova nelle mani di chi conosce le tecniche del combattimento e sa come usarla, allora non è altro che uno strumento, privo di mente propria. La spada può compiere solo movimenti meccanici, nei quali è impossibile riscontrare alcun *myōyū*. Se la spada invece viene brandita da un uomo che ha raggiunto un livello spirituale tale da permettergli di impugnarla come se non la impugnasse, allora l'arma si identifica con l'uomo stesso, acquisisce un'anima, si muove con tutta la destrezza di cui

1. Rikyū, o Sen no Rikyū (1521-1591), fu un grande maestro del tè. Si veda, più avanti, « Lo Zen e l'arte del tè » e « Rikyū e altri maestri del tè ».

2. Rinzai Gigen (Lin-chi I-hsüan, morto nell'867) distingue quattro tipi di « Katsu! » (in cinese « Ho! »). Uno di essi è paragonato alla spada sacra di Vajrarāja che taglia e dà la morte a ogni dualismo che le si para davanti. Si veda, sopra, p. 69, nota 1.

3. In uno dei suoi sermoni Banzan (VIII secolo) paragona l'attività senza scopo dello Zen alla spada che fende l'aria. *Dentōroku* (« Trasmissione della Lampada »), fasc. 7.

l'uomo, in quanto spadaccino, è capace. Egli, svuotato di ogni pensiero, di ogni emozione generata dalla paura, di ogni sensazione di insicurezza, di ogni smania di vittoria, non è consapevole di usare la spada: l'uomo e la spada diventano entrambi strumenti nelle mani, per così dire, dell'inconscio, ed è l'inconscio a produrre prestazioni meravigliose. È allora che l'uso della spada diventa un'arte.

Se la spada non è separata dall'uomo che la impugna, non sarà altro che un'estensione del suo braccio e di conseguenza parte del suo corpo. Corpo e mente, inoltre, non sono separati, come accade quando è in atto un processo di intellettualizzazione. Mente e corpo si muovono in perfetta sintonia, senza ingerenze da parte dell'intelletto o delle emozioni. Persino la distinzione fra soggetto e oggetto ne risulta annullata. I movimenti dell'avversario non sono percepiti come tali e di conseguenza il soggetto, se così possiamo definirlo, reagisce istintivamente a ciò che si trova di fronte. La sua non è una reazione pianificata. È il suo inconscio che si occupa automaticamente della situazione.

L'uomo di spada chiama questo inconscio « la mente che è non-mente » (*mushin no shin*), oppure « la mente che non conosce stasi » (*tomaranu kokoro*), o ancora « la mente abbandonata e non ancora abbandonata » (*sutete sutenu kokoro*) o « la mente ordinaria » (*heijō-shin*). Il segreto dell'arte della spada consiste nel raggiungere questo stato mentale, che si potrebbe anche definire spirituale in quanto estraneo all'ambito del fenomenismo psicologico. Yagyū Tajima no kami Munenori (1571-1646), uno dei maggiori esperti di spada nella storia giapponese, fu l'insegnante di Tokugawa Iyemitsu (1604-1651), terzo shōgun del regime Tokugawa. Tajima no kami, a sua volta, aveva studiato lo Zen con Takuan (1573-1645) e aveva inserito molti insegnamenti zen nel suo trattato sull'uso della spada, in cui sostiene che lo stadio di non-mente corrisponde all'ultimo livello nell'arte della spada. « Essere in uno stato di non-mente » (*mushin*) equivale allo stato della « mente ordinaria » (*heijō-shin*), e quando lo si raggiunge tutto procede per il meglio. All'inizio naturalmente ci si deve applicare il più possibile per imparare a usare la spada, così come avviene quando si studia qualsiasi altra arte. È necessario padroneggiare la tecnica. D'altronde, se la mente si fissa su qualcosa, e prevale per esempio il desiderio di dare una buona prova di sé o di mostrare la propria abilità, o di eccellere sugli altri, o se si è troppo ansiosi di padroneggiare la propria arte, sicuramente si commetteranno molti più errori del necessario. Perché? Perché la consapevolezza del sé o dell'io si fa troppo ingombrante nel campo della nostra attenzione, ostacolando il libero fluire di tutte le abilità acquisite o in via di acquisizione. Dobbiamo liberarci di questa consapevolezza del sé o dell'io che ci in-

tralcia, e concentrarci sull'esecuzione, come se in quel momento non stesse accadendo niente di particolare. Quando le azioni vengono eseguite in uno stato di « non-mente » (*mushin*) o di « non-pensiero » (*munen*), ovvero in assenza di ogni forma di consapevolezza del sé o dell'io, chi agisce è del tutto libero da inibizioni e sente che nulla può contrastare la sua linea di condotta. Se tira con l'arco, prende arco e freccia, tende la corda, fissa lo sguardo sul bersaglio e quando ritiene di aver trovato il giusto equilibrio lascia scoccare la freccia. Non ha l'impressione di aver fatto qualcosa di particolarmente buono o cattivo, importante o insignificante: è come udire un suono, guardarsi in giro e scorgere un uccello in cortile. È questa la « mente ordinaria » (*heijō-shin*). L'uomo di spada è quindi invitato a mantenere questa condizione mentale anche quando sta combattendo in un duello mortale. Dimentica la gravità della situazione. Non pensa alla vita o alla morte. La sua è una mente inamovibile (*fudō-shin*), simile alla luna che si riflette nel ruscello. Le acque sono sempre in movimento, ma la luna conserva la sua serenità. La mente reagisce alle diecimila situazioni, restando sempre la stessa. Ecco l'arte al suo apice: ogni piano dell'intelletto è ridotto al silenzio, nessuno stratagemma trova spazio per manifestarsi.

Yagyū Tajima no kami cita a questo proposito le parole di Hō Kōji (P'ang il Discepolo Laico): « È simile al cavallo di legno posto di fronte agli alberi o agli uccelli ».¹ È questo lo stato di *mushin* (non-mente). Un cavallo di legno non possiede una mente, non è un essere senziente. Non prova alcuna sensazione neanche di fronte ai fiori o al canto degli uccelli. L'uomo è profondamente diverso dal cavallo di legno. È un essere senziente, soggetto a stimoli di ogni tipo. Tuttavia, se finisce trascinato in una qualsiasi direzione, allora è compromesso. Anche se è impegnato in uno scontro potenzialmente mortale, l'uomo di spada non deve essere disturbato, deve restare padrone di sé, deve essere come il cavallo di legno, insensibile a ogni evento circostante.

L'insensibilità del cavallo o del gallo di legno può portare alcuni lettori a ritenere che Yagyū Tajima no kami voglia ridurci in uno stato di atrofia o debolezza mentale.² La realtà è tutt'altra, dal momento che con questo esempio egli mira piuttosto a liberare la mente da ogni ostacolo o inibizione psichica, per restituirle la purezza originaria e permetterle di sfruttare al massimo le sue facoltà innate. Nel caso dell'arte della spada, questo significa affinare la facoltà psichica della vista, in modo che agisca immediatamente in base a ciò che vede. Tajima no kami ritiene che l'atto del vedere

1. Si veda, sotto, pp. 144, 355.

2. Si veda, sotto, pp. 142-43, 353-56.

debba avere luogo innanzitutto nella mente, per essere poi trasmesso agli occhi e infine al corpo e agli arti. Questa modalità del vedere significa agire. Dal momento che non sono gli occhi ma è la mente interiore a cogliere per prima i movimenti dell'avversario, il corpo non perde tempo ad adattarsi alla situazione. Se è l'organo fisico della vista a entrare in contatto con il mondo esterno, come vorrebbero i nostri psicologi, l'atto che seguirà la prima percezione dovrà necessariamente passare attraverso il processo anatomico di trasmissione, come risulta dai nostri testi medici. Questa procedura, tuttavia, risulterebbe troppo tortuosa per un uomo di spada impegnato in un combattimento, in cui è a rischio la sua vita. Non può permettersi il lusso di tali finzze. Deve agire senza trucchi o stupidaggini intellettuali, come le definirebbe qualcuno. Da qui l'osservazione estremamente acuta di Tajima no kami.

Ci si ricorda, a questo proposito, del consiglio di Chuang-tzū relativo all'«astinenza della mente» (*shin-sai*). All'inizio Chuang-tzū fa riferimento a uno stato di coscienza fondamentalmente compatto, poi prosegue dicendo: «Per esempio, quando ascolti, non usare l'orecchio ma la mente (*kokoro*, *hsin*); non usare la mente ma lo spirito (*ch'i*). Se usi l'orecchio, l'ascolto termina lì e la mente non può spingersi oltre il simbolo; *ch'i* è qualcosa di vuoto e in attesa. Il Tao dimora nel vuoto e il vuoto è astinenza della mente».¹

Ch'i è un termine difficile da tradurre. Indica qualcosa di impercettibile, di impalpabile, che pervade l'intero universo. In un certo senso corrisponde allo spirito (*pneûma*), è il soffio del cielo e della terra. Quando Chuang-tzū equipara l'«astinenza della mente» al vedere e sentire con *ch'i*, intende la possibilità di trascendere la forza centripeta della coscienza dell'io: finché nella mente resterà «un solo pensiero» (*ichinen*, *i-nien*), la fluidità dei movimenti risulterà inevitabilmente ostacolata, producendo un *suki* da cui il nemico trarrà vantaggio. L'«astinenza della mente» di Chuang-tzū si spinge molto più in profondità dell'arte della spada, naturalmente. Chuang-tzū è consapevole, anche se non nel senso ordinario del termine, del vuoto (*kyo*, *hsü*)² nel quale si celano possibilità infinite, mentre si può dire che l'uomo di spada non ha ancora sperimentato la sorgente metafisica di tutte le cose. È possibile, tuttavia, che chi si è addentrato nei segreti più reconditi della propria arte abbia toccato i fondamenti della realtà. La differenza fra l'uomo di spada e il maestro zen a questo proposito con-

1. Si veda *Chuang-tzū*, cap. iv.

2. Questo corrisponde all'idea buddhista di *śūnyatā*, vacuità (*k'ung*), ma *hsü*, così come lo concepiscono Lao-tzū, Chuang-tzū e altri taoisti, conserva ancora un residuo di relatività e non riesce a raggiungere le profondità dello *śūnyatā* della metafisica buddhista del Mahāyāna.

siste nel fatto che la visione del primo si limita alla sua arte specifica, mentre quella del secondo copre l'intera gamma dell'esistente in virtù della sua preparazione, della sua educazione e del particolare addestramento a cui si è sottoposto.

4

Può essere interessante, a questo proposito, riportare ampi stralci del trattato sull'arte della spada di Yagyū Tajima no kami,¹ che ci permette di penetrare nella psicologia e nella filosofia dell'arte in questione. L'autore si immerge a fondo nell'esperienza più intima della sua professione e mostra quanto sia fondamentale un'attenta disamina dell'aspetto spirituale di quest'arte, ben lungi dall'essere un semplice insieme di tecniche. Brandire la spada non significa soltanto abbattere l'avversario, ma ha attinenza anche con l'operato del Tao e la cooperazione armoniosa di *yin* e *yang* nei loro movimenti cosmologici. La metafisica pervade in profondità l'arte della spada.

Yagyū Tajima no kami studiò proficuamente lo Zen sotto Takuan, che lo istruì a fondo sull'aspetto spirituale dell'arte della spada. Secondo il maestro zen, quest'arte non si potrà mai comprendere se non ci si avvicina in modo sistematico alla filosofia buddhista. Gli scritti di Yagyū riecheggiano quindi in gran parte il punto di vista di Takuan, già citato in precedenza, come si può riscontrare anche nella suddivisione scelta per il suo trattato, le cui tre parti adottano i termini usati nei testi zen, in particolare nella *Raccolta della roccia blu*: 1) «La spada che uccide»; 2) «La spada che dà vita»; 3) «La spada della non-spada». La prima parte tratta principalmente delle tecniche dell'arte della spada. La seconda affronta l'aspetto «mistico» zen che conduce allo stadio finale, argomento della terza parte, nella quale viene presentata la visione di Yagyū dell'esperienza zen applicata all'arte o via della spada.

1. Scritto nel 1632 a beneficio dei figli dell'autore, è stato tramandato in forma manoscritta come documento segreto da non mostrare a occhi profani. Nel 1937 Fukui Kyūzō rese accessibili al grande pubblico alcuni di questi manoscritti, stilati prevalentemente da signori feudali e altri personaggi eminenti durante il regime Tokugawa, e diffusi solo in circoli ristretti. Nel manoscritto di Yagyū sull'arte della spada è evidente, come è ovvio, l'influenza di Takuan, il suo maestro zen.

Ogni arma costruita per uccidere è nefasta e non deve essere usata se non in casi di estrema necessità. Se costretti a usarla, tuttavia, si sappia che va fatto con il solo proposito di punire i malvagi e non con quello di privare qualcuno della vita. Per comprendere ciò, il primo requisito è l'apprendimento, che da solo, però, non basta. È un cancello attraverso il quale si deve passare per giungere alla vera dimora e avere un colloquio con il maestro in persona. Il maestro è il Tao, la verità. Il Tao va oltre il mero apprendimento, ma senza l'apprendimento non ci si aspetti di poter raggiungere il Tao ultimo. Il Tao si raggiunge se dalla propria mente sono stati spazzati via tutti i pensieri illusori e le sensazioni ingannevoli. Quando infine il Tao viene realizzato, si arriva alla conoscenza di ogni cosa, ma tale conoscenza non deve ostacolare la propria vita nel Tao. L'apprendimento e il sapere, in fondo, sono fatti per essere « dimenticati » e solo quando lo si comprende ci si sente perfettamente sicuri in tutto ciò che si affronta. Fino a che si proverà la sensazione che ci manchi qualcosa o, al contrario, che qualcosa ci stia avvinghiato, si sarà ossessionati da un'impressione di inadeguatezza o di attaccamento, e non ci sarà libertà possibile.

Quando un uomo all'inizio della sua vita ignora ogni cosa, non ha dubbi, non incontra ostacoli, né inibizioni. Poi, però, inizia ad apprendere e diventa schivo, guardingo. Comincia ad avvertire che qualcosa gli ottunde la mente, gli impedisce di procedere come gli accadeva prima di iniziare ad apprendere. L'apprendimento è necessario, ma è fondamentale non restarne schiavi. Bisogna padroneggiarlo in modo da usarlo quando lo si desidera. La stessa psicologia va applicata all'uso della spada. L'uomo di spada non deve conservare nella mente alcunché di esteriore o di superfluo. La mente deve essere totalmente priva di emozioni egocentriche. Quando si riesce in questo intento e la mente stessa è « perduta », così che neppure i demoni possono riuscire a scoprire dove sia finita, si può usare pienamente per la prima volta la tecnica acquisita.

1. Nelle pagine che seguono ho selezionato liberamente alcuni brani del testo di Yagyū senza prestare attenzione alle sue suddivisioni, così da presentare la filosofia dell'arte della spada di Yagyū come io stesso l'ho compresa. Il testo originale è troppo lungo e ha una terminologia troppo lontana dal pensiero moderno per poterlo rendere in una qualsiasi lingua indoeuropea. Qualunque traduzione di testi di questo genere non può che essere un'interpretazione, largamente mescolata con le idee e la formazione del traduttore. È per questo motivo, in primo luogo, che non ho fatto alcun tentativo di distinguere le parole di Yagyū dalle mie: sono tutte mischiate, senza speranza di poterle separare. Mi auguro che un giorno qualcuno tenti di scrivere in modo più specifico dello sviluppo in Estremo Oriente di quella che si può definire la psicologia dello Zen applicata a vari settori artistici.

Anzi, si andrà ben oltre, dal momento che tutto ciò che si è appreso è stato dimenticato, si diventa tutt'uno con l'apprendimento e non c'è più separazione fra chi apprende e ciò che si è appreso. È questo lo scopo ultimo della disciplina in ogni arte: l'apprendimento che si acquisisce è quello che si perde.

Per quanto esperto in un'arte, l'uomo di spada non potrà mai padroneggiare le sue conoscenze tecniche senza prima aver rimosso tutti gli intralci psichici e portato la mente in una condizione di vuoto, liberata persino dalle tecniche apprese. L'intero corpo, insieme ai quattro arti, sarà allora in grado di dispiegare per la prima volta e fino ai suoi limiti estremi tutta l'arte acquisita con anni e anni di addestramento. I movimenti diverranno automatici, senza sforzi consapevoli da parte dell'uomo di spada. Le sue azioni saranno un perfetto esempio di come va usata la spada. L'addestramento c'è, ma la mente ne è del tutto inconsapevole. Si potrebbe dire che la mente non sa dove si trovi. Arrivati a questo livello – accantonato l'addestramento, la mente perfettamente ignara del suo agire, il sé svanito chissà dove – l'arte della spada raggiunge la perfezione e chi la possiede può essere chiamato *meijin* («genio»).

Yagyū Tajima no kami passa quindi a indicarci che, per diventare un maestro perfetto dell'arte della spada, ci sono alcune «malattie» da evitare. Nei brani appena citati si percepisce immediatamente come l'apprendimento di quest'arte si avvicini a quello dello Zen. La conoscenza della tecnica corrisponde nello Zen a una comprensione intellettuale della sua filosofia: nello Zen però, così come nell'arte della spada, l'abilità in questo ambito non copre l'intero campo della disciplina. Entrambi ci chiedono di raggiungere la realtà ultima, il Vuoto o l'Assoluto, che trascende ogni forma di relatività. Nell'arte della spada, la tecnica va dimenticata e l'Inconscio va lasciato solo di fronte alla situazione da affrontare: allora la tecnica eseguirà i propri prodigi in maniera automatica o spontanea. Nello Zen, allo stesso modo, quando il Vuoto si rivela illuminando un mondo di molteplicità, ogni tentativo di concettualizzare, in qualunque forma si manifesti, va rigettato. Per questo motivo si può affermare che il principio della disciplina zen pervade tutte le arti, nella forma in cui vengono studiate in Giappone. L'esperienza personale di un senso profondo, presente nella pratica di ogni arte, è ciò che conta davvero. La tecnica non va trascurata, ovviamente, ma si può dire che sia secondaria. Le «malattie» che il filosofo dell'arte della spada enumera si possono individuare in ogni settore artistico, e conoscerle ci sarà di grande aiuto per comprendere la cultura giapponese nel suo insieme.

Un'idea, per quanto degna e desiderabile in sé, diventa una malattia quando la mente ne è ossessionata. Le malattie o ossessioni di cui un uomo di spada deve liberarsi sono: 1) il desiderio di vittoria; 2) il desiderio di fare ricorso alla perizia tecnica; 3) il desiderio di mostrare tutto ciò che ha appreso; 4) il desiderio di intimidire l'avversario; 5) il desiderio di assumere un ruolo passivo; e infine 6) il desiderio di liberarsi di qualunque malattia da cui potrebbe essere affetto. Quando uno di questi desideri lo ossessiona, ne diventa schiavo, e gli sottrae tutta la libertà propria dell'uomo di spada.

Come ci si può liberare di queste malattie, di queste ossessioni? Se ogni tipo di desiderio che risiede nella mente, perfino il desiderio di essere privi di ogni desiderio, interferisce con l'attività spontanea di un'armonia interiore, cosa dobbiamo fare? In qualche modo e in qualche circostanza il desiderio andrà nutrito, altrimenti nulla sarà conseguito: anche l'assenza di desideri qualche volta andrà desiderata. Come risolvere questo dilemma? Un secondo cuneo va inserito per estrarre il primo, ma come liberarci del secondo senza inserirne un terzo? È un processo che prosegue all'infinito se vogliamo estrarre l'ultimo dei cunei inseriti. Lo stesso avviene con le « malattie » di cui Yagyū vuole che l'uomo di spada si liberi: non saremo mai immuni dalle malattie, dal momento che il desiderio di liberarsi delle malattie è già una malattia. È come seguire la propria ombra: per quanto si cerchi di raggiungerla, non ci si riuscirà mai, neppure provandoci per tutta la vita.

Nello Zen ci troviamo di fronte allo stesso problema. È auspicabile liberarsi di ogni attaccamento, ma non potremo mai liberarcene se in qualche modo proviamo il desiderio di farlo. In termini logici, un desiderio si può esprimere sotto forma di affermazione positiva o negativa. Possiamo dire, per esempio, « desidero questo » o « non desidero questo ». « Desiderare » è una forma di attaccamento, così come lo è « desiderare di non desiderare ». Essere privi di attaccamento, quindi, significa essere liberi contemporaneamente di entrambe le affermazioni, quella positiva e quella negativa. In altre parole, essere al tempo stesso « sì » e « no », il che è assurdo per l'intelletto. Il maestro zen alza un bastone e chiede: « Io non lo chiamo bastone. Voi come lo chiamereste? ». Oppure dichiara: « Impugno una vanga, eppure sono a mani vuote, perché è in questo modo che riesco a lavorare la terra ». Ai discepoli zen si richiede di raggiungere questo traguardo impossibile.

In cerca di una soluzione a tale eterno dilemma, Yagyū cita un'antica poesia giapponese:

È la mente che illude la Mente,
 non essendoci altra mente.
 O Mente, non lasciare
 che la mente ti svii.¹

Lo spadaccino-filosofo si propone quindi di spiegare il senso di questi versi in modo da suggerire una soluzione all'enigma. Egli distingue in primo luogo due tipi di mente, quella vera o assoluta e quella falsa o relativa. Una è quella studiata dalla psicologia, l'altra è la Realtà, che costituisce il fondamento di tutte le realtà. Nella poesia citata, « mente » è quella falsa, « Mente » quella vera. La vera Mente deve essere protetta dalla falsa mente affinché preservi incontaminate la purezza e la libertà. In qualche modo, però, dalla mente falsa e relativa nasce un desiderio che contamina la Mente vera e assoluta, la quale di conseguenza andrà tenuta d'occhio con attenzione. Ma chi sarà a sorvegliare? Non potrà essere che la falsa mente, che al tempo stesso contamina e purifica. La Mente vera, infatti, rimane sempre pura e incorrotta. Si tratta in effetti dell'esperienza più strana che possa capitarci. Forse sarebbe meglio dire che è inevitabile nel momento in cui si fa ricorso all'intelletto o al linguaggio: per come è costituito, l'intelletto non può fare altrimenti, dato che è nella sua natura cadere in contraddizione e lamentarsi, impotente, della sua sorte. Finché in un modo o nell'altro si dovrà usare il linguaggio, non si potrà fare a meno di avvertire una frattura – la contraddizione – dentro di noi.

« Perché » è una parola utile solo nel mondo della relatività, dove una catena di cause ed effetti ha senso per l'intelletto umano. Quando proviamo il desiderio di trascendere quel mondo, la domanda non ha più senso. Una massa solitaria di nuvole, che in qualche modo nessuno conosce, appare nel cielo azzurro e, espandendosi a gran velocità, lo copre completamente, impedendoci di vedere oltre quel velo. In qualche modo, tuttavia, nutriamo il desiderio di attraversare quelle nuvole. Come possiamo smettere di desiderare un cielo azzurro? In qualche modo siamo spinti a pensare che le nuvole e il cielo azzurro debbano essere legati fra loro, anche senza un apparente rapporto di causa ed effetto che li unisce. In qualche modo dobbiamo ammettere che la presenza delle nuvole è legata al cielo azzurro. In qualche modo avvertiamo la presenza del cielo azzurro sia dentro l'oscurità delle

1. *Kokoro koso*
Kokoro mayowasu
Kokoro nare;
Kokoro ni,
Kokoro,
Kokoro yurusu na.

nuvole sia con essa. Le nuvole stesse, allora, cessano di essere nuvole: certo, sono lì davanti a noi, eppure smettono di turbarci in quanto nuvole, come una barriera all'azzurro del cielo. Ci accontentiamo perciò delle cose così come sono e ci sentiamo liberi, e-mancipati dai legami che senza motivo la nostra ignoranza ci impone. Il « perché » perde di significato, la contraddizione svanisce, proviamo un senso di felicità nel godere della libertà, dell'armonia propria del cielo azzurro che è, per quanto ne sappiamo, una miniera di infinite possibilità, vale a dire la fonte della creatività. Il cielo azzurro, ovviamente, rappresenta in questo esempio l'equivalente metafisico della Mente.

Il vecchio dubbio, tuttavia, permane. Come arrivare al cielo azzurro? Esiste un modo « più definito » per poterci avvicinare? Prima ho usato ripetutamente l'espressione « in qualche modo », ma sappiamo tutti che non soddisfa minimamente il nostro intelletto. Dobbiamo però ricordare, a questo proposito, che l'intelletto non può sostituire se stesso. È l'intelletto a sollevare la questione, ma non è l'intelletto a rispondere. È la vita, invece, che risolve ogni questione; vale a dire, è l'intuizione-*prajñā* che scruta direttamente la vita. Ogni messaggio che giunge da questa fonte, di conseguenza, non si può descrivere in maniera più « definita ». E questo vale anche per Yagyū Tajima no kami e il suo trattato. Per i novizi, che sono sempre dominati dall'intelletto, ciò che dice è del tutto incomprendibile. Yagyū afferma semplicemente che, se si vuole che le malattie scompaiano, l'autodisciplina deve essere continua, e che, quando se ne sarà « accumulata » abbastanza, le malattie si elimineranno da sole, senza che noi ce ne rendiamo conto. Lo Zen usa generalmente in questo caso il termine *kufū* (in cinese *kung-fu*), che è sinonimo di « disciplina » o « addestramento » (*shugyō*; *hsiu-hsing*). *Kufū*, come si è già detto, significa « dedicarsi assiduamente a scoprire la strada per raggiungere l'obiettivo ». Si potrebbe dire che questo equivale a brancolare nel buio, che non ci viene indicato niente di definito, che ci siamo persi completamente in un labirinto. Temo, tuttavia, che ogni maestro zen o dell'arte della spada non possa spingersi oltre con i propri discepoli. Li guida fino al punto più estremo, il resto è lasciato ai mezzi che ciascuno riesce a escogitare. Attraverso l'intelletto, la strada verso l'obiettivo può essere espressa in forma più definita. In questioni riguardanti l'esperienza personale di ciascuno, invece, il maestro può solo far comprendere ai discepoli che al momento si trovano, quanto meno, nell'oscurità o in un labirinto e che devono fare ricorso a qualcosa in grado di andare più in profondità del semplice intelletto, qualcosa che non si può ottenere da altri. La via per raggiungere l'obiettivo, se mai esiste qualcosa del genere in questo tipo di addestramento, altro non è che l'oggetto della loro ricerca, proprio

quello che i discepoli ritenevano diverso dalla «via» stessa. La ricerca o il desiderio è ovviamente un passo preliminare, che però non conduce all'esterno, ma nell'interiorità di chi cerca o desidera. La ricerca e colui che cerca, il desiderio e colui che desidera sono la stessa cosa. Di conseguenza, non può esserci alcuna indicazione dell'intelletto. Quando la via e il viaggiatore sono una cosa sola, cosa potrà fare per lui un estraneo? Un'indicazione dettata dalla logica o dall'intelletto non sarà mai niente di più che un'indicazione o un semplice spettatore. L'esperienza personale e l'intuizione-*prajñā* sono la stessa cosa.¹

A volte Yagyū Tajima no kami definisce la Mente la «Spada del Mistero» (*Shimmyō-ken*). Essendo un uomo di spada, si sofferma inevitabilmente sull'attività più che sulla sostanzialità di quest'arma. Vale a dire che egli vuole vedere la spada muoversi in modo funzionale. Quando si brandisce la spada, essa viene a trovarsi nel centro di un cerchio privo di circonferenza, pronta ad affermare o a negare se stessa. L'atto del negare è non-essere, l'atto dell'affermare è essere. La spada può essere l'uno o l'altro, a seconda della situazione in cui si trova. La gente comune è sempre monodimensionale: se vede una negazione (non-essere), non riesce a vedere un'affermazione (essere); se vede un'affermazione, non riesce a vedere una negazione. L'esperto di spada, invece, coglie nello stesso istante affermazione e negazione. Percepisce che una negazione non è semplicemente una negazione, ma implica anche un'affermazione. E la stessa cosa vale per l'affermazione. Qui sta il Mistero.

Il filosofo Yagyū torna allora a Lao-tzū e ne fornisce una sua interpretazione: «Là dove ciò che è eterno si trova nello stato di non-essere, è possibile cogliere il mistero [dell'essere]; là dove ciò che è eterno si trova nello stato dell'essere, è possibile cogliere i limiti [del non-essere]». Con questa frase, dice Yagyū, Lao-tzū vuole mostrarci come essere e non-essere siano intimamente fusi. L'essere non è immutabile, così come il non-essere. Sono sempre pronti a passare da uno stato all'altro. È questa la «fluidità» delle cose e l'uomo di spada dev'essere sempre vigile e pronto a cogliere questa interscambiabilità degli opposti. La sua mente infatti perde la fluidità non appena «si ferma» nell'uno o nell'altro estremo. L'uomo di spada dunque va esortato a mantenere sempre la propria mente in uno stato di vacuità: in questo modo la sua libertà d'azione non sarà mai intralciata. Fluidità² e vacuità sono termini interscambiabili.

1. Si veda il mio *Studies in Zen Buddhism*, pp. 85 sgg.

2. «Fluidità» è un'idea importante nella struttura mentale orientale. Enō (Huinēng), sesto patriarca dello Zen cinese, afferma che il Tao è fluire senza incontrare ostacoli e l'uomo di spada ci esorta a impedire alla mente di «fermarsi» su qualcosa di specifico, a tenerla costantemente in movimento, così che la spada non perda tempo a colpire l'avversario non appena in lui si manifesta il minimo

Quando non si frappone alcun tipo di ostacolo, i movimenti dell'uomo di spada sono come i lampi o come lo specchio che riflette le immagini. Fra un movimento e l'altro non intercorre il minimo intervallo. Se nella sua mente però è presente un'ombra di dubbio, un senso di timore o di incertezza, questa indecisione si rivela immediatamente nei movimenti della spada, portandolo così alla sconfitta. Quando la Spada del Mistero è fuori dalla sua « sede » originaria, non ci si può aspettare che il *myō* (*miao*) si manifesti.

Questa spada simboleggia lo spirito invisibile che mantiene in piena attività mente, corpo e arti. È impossibile localizzarlo in una parte precisa del corpo. È simile allo spirito di un albero. Se l'albero non avesse spirito, non ci sarebbero germogli che si aprono, né fiori che sbocciano. O, ancora, è come lo spirito o energia (*ki*, *ch'i*) del cielo e della terra. Se non ci fosse, non ci sarebbero neppure il tuono, il lampo, il temporale o il vento impetuoso. Dove sia collocato, però, nessuno può dirlo. Lo spirito è senza dubbio l'agente che controlla la nostra esistenza, anche se completamente al di fuori della sfera della corporeità. La Spada del Mistero deve essere spinta a occupare questa « sede » invisibile dello spirito e controllare ogni movimento, qualunque sia la situazione esterna in cui le capiti di trovarsi. Dev'essere quindi estremamente mobile, non deve « fermarsi » mai da nessuna parte. Non appena la luna spunta da dietro le nuvole, getta immediatamente la sua ombra ovunque ci sia uno specchio d'acqua, vasto o limitato che sia. La distanza immensa fra il cielo e la terra non costituisce un ostacolo tale che la sua luce non possa superare. Lo spirito dell'uomo di spada dev'essere così. Forse gli riuscirà molto difficile agire in questo modo in ognuna delle complesse situazioni che gli capiterà di affrontare nella vita. A eccezione del maestro zen, che ha attraversato ogni stadio dell'addestramento per ritrovarsi libero da ostacoli psichici o attaccamenti di sorta, è difficile non farsi invischiare, in un modo o nell'altro, nelle svariate situazioni sociali o complicazioni tipicamente umane in cui ci si viene a trovare. Comunque sia, sta all'uomo di spada preservare questo stato di libertà spirituale e di non-attaccamento non appena si leva brandendo la spada. Forse non riuscirà a estendere questa esperienza acquisita nell'arte della spada in tutti gli altri campi, ma nell'ambito della sua arte specifica deve essere padrone di sé. Chi riesce a usare con estrema facilità l'esperienza acquisita in altri campi oltre al proprio viene definito un uomo di « completa fluidità ». Sono casi rari: la maggior parte di

segno di rilassamento (*suki*). Si tratta di una *tomaranu kokoro* (« mente che non si ferma »), vale a dire fluida. Nella filosofia Kegon è conosciuta come « Realtà nel suo aspetto di *jiji muge* » (si veda il mio *The Essence of Buddhism*, pp. 48 sgg.). *Jiji muge* si può interpretare come il corrispettivo metafisico della *tomaranu kokoro* psicologica.

noi si specializza in un solo campo. Ad ogni modo, l'importante è afferrare la mente originaria della verità e dell'integrità che non conosce falsità. Il resto verrà da sé.

Da queste considerazioni di Yagyū sulla filosofia della spada che ho diffusamente citato è possibile comprendere quanto la metafisica zen sia entrata a far parte dell'arte della spada. Gli occidentali, in particolare, potrebbero chiedersi con stupore come mai lo Zen si è legato così strettamente all'arte di uccidere. Se lo Zen è una forma di buddhismo e il buddhismo è una religione che esalta la compassione, com'è possibile che lo Zen approvi chi fa della spada una professione? È una critica mossa di frequente dai lettori occidentali dei miei libri. Spero tuttavia che ora possano comprendere cosa si cela dietro quest'arte e in che modo si possa coniugare all'insegnamento dello Zen. Infatti, come gran parte degli studiosi di cultura orientale avrà ormai compreso, qualunque sia il campo artistico preso in esame dai giapponesi, verrà sempre accentuata l'importanza del suo lato « soggettivo », dando agli aspetti tecnici una considerazione secondaria, quasi trascurabile. Anche se l'arte è arte e possiede un suo specifico significato, i giapponesi ne fanno un'occasione per il loro potenziamento spirituale, che consiste nell'avanzare verso la comprensione del Tao, o Ragione Celeste dell'universo, o Natura Celeste nell'uomo, o vacuità o « quiddità » delle cose. La spada, di conseguenza, non è più un'arma che uccide indiscriminatamente, bensì una delle vie attraverso le quali la vita ci schiude i suoi segreti. È per questo che Yagyū Tajima no kami e altri maestri di spada sono in realtà dei grandi maestri di vita.

5

Per comprendere appieno la posizione di Yagyū sul rapporto che lega lo Zen all'arte della spada, cercherò di riassumere la sua filosofia, corredandola con il trattato di Takuan sulla « Spada di Taia ». Takuan, come già detto, aiutò il suo allievo di spada a comprendere l'importanza dello Zen nello schiudere i recessi più profondi dell'animo umano. Anche se, come credo, non praticava l'arte della spada, Takuan ne conosceva a fondo i principi e senza dubbio Yagyū fu, sotto questo aspetto, un grande discepolo del maestro.

A mio parere, nella filosofia di Yagyū ci sono cinque questioni centrali che, una volta comprese, ci renderanno familiari i segreti dell'arte della spada.

1. La prima viene chiamata da Yagyū *Shuji-shuri-ken*. *Ken* significa spada, il resto dell'espressione invece è criptica e Yagyū rifiuta volu-

tamente di fornirci qualsiasi spiegazione, nonostante questo punto costituisca il nucleo della sua arte. Per quanto sia impossibile, restando nell'ambito del verbalismo, sapere se si tratta di una spada simbolica o reale, la si potrebbe identificare con la « Spada di Taia » di Takuan?¹

Yagyū sembra esprimersi in termini psicologici quando afferma che la sua spada vede simultaneamente ciò che è visibile e ciò che non lo è. Poiché il visibile è l'invisibile e viceversa. In termini logici, A è non-A e non-A è A. La spada viene mantenuta, per così dire, nel punto in cui i due opposti si incontrano. Non è mai parziale, non resta mai immobile, è se stessa nel suo divenire. Il primo requisito di un uomo di spada consiste nello scoprire questa spada dentro di sé. Tecnicamente, si possono arrivare a padroneggiare molteplici tattiche, ma se non si riesce a scorgere la spada, ogni tattica risulterà inutile.

2. La seconda questione riguarda la « base » o « sede » che il maestro di spada deve occupare, definita « la luna e l'acqua ». L'espressione è tratta da una delle similitudini buddhiste che indicano la rapidità e l'immediatezza con le quali la mente percepisce un oggetto che le si para davanti. Quando la luna spunta dietro una massa di nubi che si diradano, viene immediatamente riflessa dall'acqua. Lo stesso accade quando lo specchio riflette il fiore, non appena gli viene posto di fronte. Quindi l'uomo di spada che si trova ad affrontare un duello deve adottare una posizione che gli permetta di invadere prontamente il campo del suo avversario nella maniera che più gli aggrada e con l'immediatezza della luna che si riflette nell'acqua.

(Dal momento che chi scrive non è un maestro di spada, mi è difficile determinare con esattezza ciò che Yagyū intende dire. Quando parla di una « base », si riferisce a qualcosa di fisico o di spirituale?).

3. La questione seguente riguarda la « Spada del Mistero » (*Shimmyō-ken*). La spada in questo caso non è un oggetto fisico, ma non saprei direi con precisione in che modo si possa distinguere dalla prima spada segreta che Yagyū si rifiuta di spiegare. Egli scrive: « Il divino [o l'Inconscio] è interiore e i misteri si manifestano esteriormente ». Quando il divino, dunque, occupa la sede della Spada del Mistero, il corpo e gli arti sono pronti a rivelare tutta la « fioritura » che è propria dell'Impensabile. Da questa affermazione risulta evidente che la Spada del Mistero, come la Spada di Taia di Takuan, di certo non è un oggetto materiale. È l'Inconscio che opera dietro l'ambito della coscienza. Di solito è la coscienza a creare impedimenti di ogni tipo e a ostacolare i liberi movimenti dell'uomo. A

1. La traduzione completa della « Spada di Taia » viene data sotto, p. 144.

causa dei blocchi prodotti dal pensiero o dalle emozioni, l'uomo non riesce a vedere o a individuare i movimenti della spada dell'avversario con l'immediatezza della luna che proietta il suo riflesso nell'acqua. Vedere è un fattore essenziale nell'arte della spada. Alla percezione visiva segue istantaneamente il movimento del corpo e degli arti. L'Inconscio deve essere quindi portato alla luce, facendo sì che occupi l'intero campo mentale: ciò che principalmente vi risiede come forza istintiva irresistibile farà allora libero uso della conoscenza accumulata dalla coscienza. È così che si adopera la Spada del Mistero di Yagyū.

Applicando in questo modo la psicologia moderna dell'Inconscio all'arte della spada, ci è possibile interpretare non solo il sistema di Yagyū, ma anche quello di altre scuole, per esempio della scuola di *Mujūshin-ken* («La Spada della Mente priva di Dimora»), di cui si parlerà più avanti.

Ma qual è il rapporto fra la Spada segreta di *Shuji-shuri* e questa «Spada del Mistero»? Forse la spada segreta appartiene alla sfera spirituale o metafisica che si suppone stia al di là dell'inconscio psicologico.

4. Liberarsi delle malattie o ossessioni costituisce la quarta questione importante per il filosofo Yagyū. Dal momento che se ne è già parlato nelle pagine precedenti, mi limiterò alla seguente osservazione: secondo Yagyū, liberarsi delle malattie significa vedere la *Shuri-ken*, la «Spada Segreta». Finché saremo ossessionati da determinati preconcetti, questi ci impediranno sicuramente di vedere «il signore della dimora», il che porterebbe alla disintegrazione di tutte le nostre azioni. Il pericolo maggiore che possa accadere a un uomo di spada è quando ciò avviene di fronte a un avversario pronto in ogni momento ad abbatterci. La mente satura di idee, quindi, va allontanata, va liberata completamente da ogni pensiero o emozione che possa essere d'ostacolo, deve trovarsi in una condizione di «vuoto» perfetto. Quando questa condizione viene raggiunta, la *Shuji-shuri-ken* esercita un dominio totale e ogni cosa obbedisce alla sua volontà. L'Inconscio assopito di qualsiasi esistenza viene risvegliato e si mette istintivamente alla guida di ogni movimento, non solo della mente conscia ma anche del corpo fisico. I movimenti, essendo istintivi, sono immediati e istantanei come la luna, che è infinitamente lontana da noi, ma non perde tempo, non appena le nubi si dissolvono, a imprimere il suo riflesso nell'acqua.

5. Infine il corpo e gli arti. La visione può nascere dalla mente, ma l'azione deve avere una sua consistenza. Vedere e agire devono essere una cosa sola, devono avvenire simultaneamente. Nel caso del perfetto uomo di spada, ciò è possibile perché ha compreso che ogni movimento proviene dal vuoto e che «mente» è il nome dato a questo aspetto dinamico del vuoto; e ha capito inoltre che

nella mente non esistono distorsioni, né motivazioni egoistiche, dal momento che il vuoto è sincerità, autenticità e franchezza, e non permette che qualcosa si frapponga fra sé e le sue azioni. È come dire *veni, vidi, vici*. Non appena compare un lembo di nuvola venato di egoistica distorsione, la luce lunare del vuoto ne è macchiata e l'uomo di spada è destinato alla sconfitta, poiché mente e corpo non ubbidiranno più ai comandi di un padrone assente.

Spero che questi cinque punti ci forniscano il materiale necessario per comprendere l'intima relazione che lega lo Zen all'arte della spada. È degno di nota il fatto che la teoria buddhista del vuoto – un'idea astratta e caratterizzata dal negativismo, perlomeno secondo l'interpretazione di alcuni critici – entri in modo profondo e inscindibile a far parte dell'arte della spada, che, lungi dall'essere un gioco da ragazzi, si rivela una fatale questione di vita o di morte. Quando si sbaglia un colpo, tutto è perduto per sempre, quindi non ci può essere spazio per pensieri inutili. La filosofia del vuoto è legata all'arte della spada nel modo più chiaro e intimo possibile. Ecco altre brevi citazioni tratte dal triplo trattato sulla spada di Yagyū:

La mente immobile è vuoto. Quando si muove crea mistero.

Il vuoto è lo stato della mente unica, lo stato della mente unica è lo stato della non-mente, ed è in una condizione di non-mente che si compiono prodigi.

Esistono libere attività prive di ostacoli, al di là della semplice maestria tecnica, che costituiscono le meraviglie del *ki* (in cinese *ch'i*).¹

Abbandona il pensiero come se non lo abbandonassi. Osserva la tecnica come se non la osservassi.

Non lasciare nulla nella tua mente, tienila completamente libera da ogni contenuto e allora lo specchio rifletterà le immagini nella loro essenza.

Guarda prima con la mente, poi con gli occhi e infine con il corpo e gli arti.

Non avere paura di sbattere le palpebre quando ti trovi all'improvviso di fronte un oggetto. È una cosa naturale.

Mi muovo tutto il giorno eppure non mi muovo affatto. Sono come la luna sotto le onde che sempre dondola e oscilla.

Accetta la malattia, restale accanto, sii suo compagno: è questo il modo per liberartene.

1. Questo corrisponde alla concezione moderna dell'«inconscio cosmico» che si può considerare come qualcosa che riflette parte dell'*ālayavijñāna* (in giapponese *arayashiki*) dopo che è stato trasformato in *ādarśana jñānam*, «specchio di saggezza» (in giapponese *daienkyōchi*).

Si può dire di padroneggiare un'arte quando la tecnica opera attraverso il corpo e gli arti come se fosse indipendente dalla tua mente conscia.

Trasformati in una bambola di legno:¹ non ha ego, non pensa nulla. E lascia che corpo e arti operino in accordo con la disciplina praticata. È questo il modo per vincere.

6

Viene qui tradotto integralmente il breve trattato di Takuan sulla « Spada di Taia », ² che ci aiuterà a comprendere quella che viene definita la « metafisica della spada » di Yagyū Tajima no kami.

LA SPADA DI TAIA

L'arte della spada, così come la concepisco, consiste nel non battersi per la vittoria, nel non mettere alla prova la propria forza, nel non avanzare e non indietreggiare: consiste nel fatto che tu non vedi me e io non vedo te.³ Quando ci si spinge fin dove il cielo e la terra non sono ancora separati, dove lo *yin* e lo *yang* non sono ancora distinti, allora si dice che si è raggiunta la perizia [nell'arte].

L'uomo che padroneggia perfettamente l'arte non usa la spada e l'avversario si uccide da solo; quando usa la spada, fa sì che essa serva a dare vita agli altri. Quando l'ordine è di uccidere, la spada uccide; quando l'ordine è di dare vita, la spada dà vita. Quando uccide, non pensa a uccidere; quando dà vita, non pensa a dare vita; quando uccide o quando dà vita non c'è alcun Sé che si impone.

1. Questa similitudine può essere fraintesa da alcuni lettori che non hanno mai pensato di trasformarsi in bambole di legno, di argilla o di altro materiale; l'idea è che la nostra coscienza, generalmente zeppa di pensieri ed emozioni, ci impedisce di eseguire con successo ciò che è importante nella vita, e il modo migliore per affrontare le situazioni veramente importanti è di liberare il campo da tutta la spazzatura inutile, trasformando la coscienza in un automa in mano all'inconscio. Si veda anche il *Chuang-tzū*, Appendice v, sezione 3.

2. Taia è una delle tre spade create da Fukoshi (Fêng Hu-tzū) per ordine del re di Ch'u nell'antica Cina. È famosa per le sue caratteristiche e sinonimo di spada ideale.

3. Il fatto che il « tu » e l'« io » non si vedano significa, secondo il commentatore, che finché ci si trova nell'ambito del Reale non si colgono opposizioni di sorta, dal momento che non c'è ancora alcuna differenziazione fra cielo e terra, *yin* (femminile) e *yang* (maschile). Takuan intende dire che chi combatte non deve serbare alcun concetto di sé o non-sé poiché, se questi concetti sono presenti nella sua mente, i suoi gesti produrranno resistenze e intralci, e il combattimento finirà di certo con la sua rovina.

L'uomo non vede «questo» o «quello», eppure vede bene cos'è «questo» e cos'è «quello»; non discrimina, eppure conosce bene ogni cosa. Cammina sull'acqua come se fosse sulla terra; cammina sulla terra come se fosse sull'acqua. Nessuno potrà mai interferire con chi ha raggiunto tale libertà. Egli spicca su ogni altro.

È «questo» che desideri ottenere?

Se cammini o resti fermo, se sei seduto o sdraiato, se parli o rimani in silenzio, se mangi riso o bevi tè, non lasciarti vincere dall'indolenza ma ricerca «questo» con tutte le tue energie. Col trascorrere dei mesi e degli anni, sarà come vedere una luce nel buio quando ti imbatteai, senza sapere come, in quella conoscenza che nessun maestro può trasmettere e scoprirai la fonte dei misteri dai quali proviene l'azione o la non-azione. Quando otterrai tutto ciò, ti troverai in una condizione che trascende la relatività delle cose come le conosciamo nella nostra esistenza quotidiana, pur senza uscirne. È questo ciò che chiamo la Spada di Taia.

Tutti noi possediamo la spada affilata di Taia, che è perfetta in sé. Se risplende, perfino i Deva (esseri celestiali) ne hanno timore, ma se si appanna i malvagi ti giocheranno brutti scherzi. Quando una mano superiore ne incontra un'altra e le loro spade si incrociano, nessuna delle due parti potrà reclamare la vittoria. Lo stesso succede quando l'Onorato dal Mondo solleva un mazzo di fiori e Mahākāśyapa sorride. Riconoscere i tre angoli di un recipiente quando uno solo degli angoli è sollevato o cogliere una minima differenza di peso limitandosi a osservare un pezzo d'oro o d'argento: questi sono solo esempi di intelligenza comune. **Chi ha raggiunto la perfezione nell'arte, invece, ti taglierà in tre parti ancor prima che tu ti riferisca a uno o ne abbia capiti tre;**¹ e questo vale ancora di più se ti trovi faccia a faccia con lui!

Un uomo così non mostrerà mai la spada. La userà con la rapidità di un lampo, di uno scroscio di pioggia. Tuttavia, chi non ha ricevuto tale addestramento si ritroverà di certo dipendente da qualche legame e perderà la libertà di movimento. Non solo danneggerà la spada, ma si farà anche del male. Non si potrà certamente definire abile. Non cedere ai pensieri illusori, non fare calcoli vani. «Questo» è al di là delle parole, né c'è un modello di riferimento

1. Il riferimento all'«uno» e al «tre» non ha alcun significato specifico per quanto riguarda i numeri, ma è un'allusione alla rapidità con la quale i maestri zen o gli uomini di spada individuano il minimo movimento fatto da chi si trova di fronte a loro, che si tratti di un monaco o di un altro uomo di spada. Il maestro afferma: «Se pronunci una sola parola, trenta colpi del mio bastone ti aspettano. Se non pronunci alcuna parola, lo stesso: trenta colpi del mio bastone. Parla, parla!». Un monaco si fa avanti e quando sta per inchinarsi davanti al maestro viene colpito. «Non ho pronunciato neppure una parola» protesta il monaco. «Perché mi hai colpito?». «Se sto qui ad aspettare che tu apra la bocca» risponde il maestro «sarà troppo tardi».

sulla base del quale ci si possa addestrare. È qualcosa da sperimentare da soli, al di fuori dell'insegnamento dottrinale.

Quando si ottiene « questo », esso si muove in piena libertà, senza badare a usi e convenzioni. A volte afferma se stesso, a volte si nega, e neppure i Deva sanno esattamente che farsene. Cosa significa tutto ciò? Un vecchio saggio diceva: « Se non hai un dipinto dello *hakutaku*¹ nella tua casa, allora non hai paura dei malvagi ». Se dopo tanta autodisciplina si raggiunge questa saggezza, sollevare la sola spada manterrà la pace nel mondo intero. Non c'è niente di frivolo in questo!

[Fine del trattato di Takuan]

7

C'era un altro spadaccino a Yedo (oggi Tōkyō), attivo forse proprio nello stesso periodo di Yagyū Tajima no kami Munenori: viveva sulla sponda opposta del fiume Sumida e si chiamava Odagiri Ichiun. Tajima no kami era legato alla famiglia Tokugawa, allora all'apice della sua potenza, e godeva perciò di ricchezze, di potere e di una vasta reputazione in quanto insegnante del terzo shōgun Iyemitsu; l'esistenza di Ichiun era nota invece solo nella cerchia dei suoi amici più intimi e dei suoi discepoli. La loro condizione sociale era molto diversa. A giudicare dai suoi scritti, tuttavia, Ichiun doveva essere probabilmente un uomo di spada davvero migliore, almeno quanto a personalità. Disprezzava tutti quei maestri di spada che si legavano ad autorità politiche influenti o di grande fama: il suo maestro Sekiun li definiva uomini « dalla mente bestiale », poiché gli obiettivi della loro esistenza erano « la reputazione e il guadagno », a spese della loro professione.

Ichiun e Yagyū avevano in comune la filosofia dell'arte della spada, che era fondamentalmente la stessa del buddhismo zen. Sotto un certo aspetto, Ichiun preferiva valorizzare lo Zen piuttosto che studiare la tecnica della spada, la quale sarebbe seguita da sé una

1. Lo *hakutaku* (in cinese *pai-tsê*) è una creatura mitica con la testa da uomo e il corpo che assomiglia a una mano. Si credeva anticamente che questa creatura divorasse i brutti sogni e le esperienze negative. Per questa ragione, nella speranza che distruggesse tutto il male che può capitarci, si appendeva una sua immagine alla porta di ingresso o in casa. Qui Takuan intende dire che lo *hakutaku*, per quel che ne sappiamo, può divorare ogni cosa malvagia nella vita di un uomo, ma al tempo stesso è molto probabile che siamo proprio noi ad attirare la malvagità con la presenza in casa di questa creatura mitica. Sarebbe meglio non avere attorno niente che sia connesso al male, dal momento che basta pensare a esso per farlo materializzare. « Anche le cose buone, sarebbe meglio che non accadessero ». Bene e male sono complementari, e quando invitiamo il primo, di certo seguirà anche l'altro.

volta compreso lo Zen. Sembra invece che Yagyū tenesse in gran conto anche la tecnica, pur senza mettere minimamente in dubbio l'importanza dello Zen nell'arte di padroneggiare la spada. A quanto pare, comunque, Yagyū non era radicale come Ichium, che trascurava del tutto l'aspetto tattico e dichiarava apertamente che la sua spada era quella della « non-azione », della « non-arte », del disinteresse per la tecnica, dell'affidarsi al nulla, della mancanza di ritmo, insomma una spada in cui era assente qualunque elemento che ricordasse l'« arte della spada », così come era concepita allora. Per questo, Ichium sosteneva che se qualcuno avesse assistito al suo metodo di insegnamento, l'avrebbe trovato « molto strano, davvero fuori dall'ordinario ». Infine, affermava che la caratteristica della sua spada non consisteva nell'*ai-uchi* ma nell'*ai-nuke*.¹

Riporterò ora un riassunto, estremamente stringato, di una copia del XVIII secolo del manoscritto originale redatto da Odagiri Ichium, discepolo di Hariya Sekiun, che viene ritenuto il fondatore della scuola chiamata « La Spada della Mente priva di Dimora » (*Mujūshin-ken*). Il manoscritto inizia dando alcuni ragguagli sulla scuola e citando i rapporti esistenti fra il maestro e Ichium. Si tratta di un documento fondamentale nella storia dell'arte della spada, poiché sottolinea l'enorme importanza di quello che si può definire « addestramento spirituale » a scapito del semplice apprendimento dell'arte in quanto tale, ed esprime l'opinione di una personalità perfetta sulla maestria tecnica e sul modo di praticarla con destrezza. L'arte della spada non coincide con l'arte di uccidere, ma consiste nel sottoporsi a una disciplina finalizzata a perfezionare la propria morale, la propria spiritualità e la propria filosofia.

« LA SPADA DELLA MENTE PRIVA DI DIMORA » FONDATA
DA HARIYA SEKIUN

Il mio maestro Sekiun iniziò a studiare l'arte della spada quando aveva all'incirca tredici anni e in seguito divenne discepolo di Ogasawara Genshin. Quest'ultimo era stato uno dei quattro allievi più insigni di Kami-idzumi Ise no kami Hidetsuna (morto nel 1577), fondatore di una nuova scuola chiamata Shinkage-ryū. Si può affermare a ragione che l'arte della spada abbia avuto un nuovo sviluppo in Giappone sotto Kami-idzumi, un grande genio creativo nella storia giapponese di questa disciplina. Ogasawara Genshin, dopo aver appreso a fondo lo Shinkage-ryū, si recò in Cina. Mentre

1. *Ai-nuke* è un termine molto importante nella filosofia dell'arte della spada, così come la espone Ichium. Si contrappone a *ai-uchi*, che è l'uccisione reciproca, laddove *ai-nuke* è la salvezza reciproca. Per un approfondimento dei due termini, si veda, sotto, p. 149.

insegnava l'arte ai cinesi, si imbatté in un esperto di una particolare arma locale chiamata *hoko*. Studiando presso di lui, migliorò la sua tecnica in modo straordinario. Tornato in Giappone, mise alla prova il nuovo metodo con i suoi vecchi amici e scoprì che nessuno di loro riusciva a resistere ai suoi attacchi. Certo della superiorità assoluta della sua scoperta, la insegnò a numerosi allievi. Dopo un periodo di studio assiduo, Sekiun riuscì infine a padroneggiare tutti i segreti della nuova scuola.

Il mio maestro, tuttavia, non si sentiva pienamente soddisfatto di quanto aveva imparato. Iniziò a studiare lo Zen con Kohaku, un maestro che era stato abate del Tōfukuji, uno dei principali monasteri di Kyōto. Con lui il mio maestro fece grandi progressi nella comprensione del buddhismo zen, giungendo infine alla seguente conclusione: nessuno dei grandi maestri dell'arte della spada che aveva conosciuto fino allora, compresi Genshin e Kami-idzumi, poteva definirsi a tutti gli effetti un vero maestro, in quanto essi non erano riusciti a comprendere minimamente il principio essenziale della vita; ignorandolo, nonostante conoscessero a fondo le tecniche dell'arte della spada, restavano schiavi di pensieri illusori, privi di qualsivoglia valore. Non potevano spingersi oltre una di queste tre alternative: 1) sconfiggere un avversario più debole; 2) essere sconfitti da un avversario più forte; 3) finire con l'abbattersi o uccidersi a vicenda con un avversario di pari valore (*ai-uchi*).

Perciò Sekiun si impegnò ad apprendere come perfezionare l'arte della spada seguendo la Ragione Celeste o la Natura Primaria così com'è, convinto che tale principio fosse applicabile alla sua arte. Un giorno ebbe una grande illuminazione: scoprì che nel combattimento con la spada non vi era alcun bisogno di ricorrere alle cosiddette tecniche. Se si è elevati al trono della Ragione Celeste, ci si sente completamente liberi e indipendenti, e da quella posizione si è in grado di affrontare con la massima prontezza ogni genere di difficoltà del mestiere. Quando Sekiun, il mio maestro, mise alla prova ciò che aveva scoperto con Ogasawara Genshin, lo sconfisse senza difficoltà, benché quest'ultimo sfoderasse tutte le sue arti segrete. Fu come bruciare canne di bambù nelle fiamme di un fuoco rabbioso.

Sekiun aveva più di sessant'anni quando io, Ichiun, che ne avevo ventotto, giunsi da lui come allievo. Nel corso dei cinque anni trascorsi con Sekiun mi applicai con la massima diligenza e assiduità all'arte della spada, che veniva ora insegnata dal vecchio maestro nella forma da lui recentemente sintetizzata con il principio e la pratica dello Zen. Nel momento in cui ritenni di essere pronto per mettere alla prova ciò che avevo appreso con il maestro, lo sfidai e in ognuno dei nostri tre scontri il risultato fu quello che viene chiamato « *ai-nuke* ».

[*Ai-nuke* è un termine nuovo nel combattimento della spada. Se i due avversari sono di uguale valore e abilità, l'incontro di solito ha termine con un *ai-uchi*, che, se viene eseguito con spade vere, equivale all'uccisione reciproca. L'*ai-nuke*, invece, non implica l'uccisione o il ferimento reciproco, dal momento che *nuke* non significa «abbattere», come *uchi*, bensì «passare» o «proseguire» illesi. Quando Ichiun mise alla prova il suo valore contro Sekiun, suo maestro, nessuno dei due rimase quindi ferito, pur avendo raggiunto un uguale traguardo. Nessuno dei due fu «abbattuto». Entrambi «la scamparono» senza subire alcuna sconfitta. Scrive Ichiun: «Questa era la caratteristica della nostra scuola, denominata dall'insegnante di Zen di Sekiun, Kohaku, come "La Spada della Mente priva di Dimora"». ¹ Prosegue Ichiun:]

Poco dopo il mio maestro morì e io fui abbandonato a me stesso. Trascorsi i sei anni che seguirono in ritiro, contemplando in silenzio la Ragione Celeste, senza la minima intenzione di diffondere l'arte che avevo appreso da poco. Mi dedicai invece a una vita di meditazione, tanto da non accorgermi neppure del freddo e della fame.

C'è un fatto significativo che va menzionato a proposito dei miei combattimenti: dopo la terza prova, il maestro mi consegnò un rotolo in cui attestava che il suo discepolo aveva raggiunto pienamente la comprensione del principio dell'arte della spada. Il maestro aveva poi estratto un rosario da una tasca sul petto e, bruciando dell'incenso, si era voltato verso di me inchinandosi, come fanno di solito i buddhisti in presenza di un oggetto da riverire.

Non so esattamente cosa intendesse con questo atto religioso. Non c'è dubbio, tuttavia, che il maestro avesse reso al suo giovane allievo l'omaggio più grande che un uomo possa concedere.

Non avevo alcuna intenzione di promuovermi come insegnante della nuova scuola, ma alcuni vecchi amici scoprirono dove ero finito e mi spinsero a farli partecipi di quelle nuove pratiche. Il mio nome e la mia scuola divennero quindi noti in cerchie sempre più vaste. A giudicare dal modo in cui oggi vengono seguiti l'insegna-

1. «Privo di dimora» o «senza dimora» è un'espressione buddhista, in sanscrito *apratiṣṭha*. Si può mettere in relazione con «vuoto» (*śūnyatā*) e a volte con «non-attaccamento» (*anabhiniveśa*). Letteralmente significa «non avere una dimora dove ci si possa stabilire», ma il suo vero significato è «stabilirsi dove non c'è dimora in cui stabilirsi». Si tratta di una sorta di paradosso per quanto riguarda il nostro senso logico, ma i buddhisti ci direbbero che la vita non si può ridurre alla logica; quest'ultima, piuttosto, dovrebbe conformarsi alla vita ed essere logica in rapporto a essa, e non viceversa in nome di un puro amore della logica. Quando questo, che il filosofo definirebbe una «assurdità», viene compreso fino in fondo mentre viviamo la nostra esistenza quotidiana, possiamo dire di aver raggiunto il «dimorare dove non esiste dimora». Anche all'uomo di spada, nella sua arte, si richiede di raggiungere tale fine.

mento e la disciplina della scuola, è probabile che essa continuerà a prosperare ancora per alcune generazioni, e gli splendidi risultati ottenuti in tarda età dal mio insegnante non andranno persi. È tuttavia consigliabile mettere per iscritto queste cose, per evitare che i posterì comprendano l'insegnamento a modo proprio. Vanno protetti da ogni possibile malinteso...

Dopo aver introdotto in questo modo se stesso e il suo insegnante,¹ Ichiun menziona le qualità prioritarie per un uomo di spada: il distacco da ogni desiderio di fama e di guadagno, da qualsiasi forma di egotismo e di autoglorificazione, l'essere in armonia con la Ragione Celeste e l'osservanza della Legge naturale così come si riflette in ciascuno di noi. Scrive Ichiun: « Il mio insegnante disprezzava le persone mondane, diceva che erano corrotte dallo spirito bestiale, dal momento che, come gli animali, erano sempre intente a cercarsi da mangiare, vale a dire a cercare il benessere materiale per se stesse. Non sanno cosa sia la dignità né quali siano le leggi morali che regolano l'esistenza umana ».

Ichiun afferma che il primo principio dell'arte della spada è quello di non affidarsi agli espedienti tecnici. La maggior parte degli uomini di spada dà troppa importanza alla tecnica, che diventa il loro interesse principale, come se da sola potesse legittimare i risultati ottenuti. Se quindi si desidera seguire l'insegnamento della « Spada priva di Dimora », il primo passo consiste nell'abbandonare qualsiasi desiderio di trasformare l'arte della spada in una sorta di intrattenimento, legittimato solo dai risultati conseguiti. Inoltre, non ci si deve neppure preoccupare di ottenere la vittoria sull'avversario. L'uomo di spada non dovrà mai curarsi di come finirà il combattimento, ma tenere la mente sgombra da pensieri del genere. Il principio fondante dell'arte della spada, infatti, consiste nella comprensione assoluta della Ragione Celeste, che opera secondo circostanze casuali; di tutto il resto l'uomo di spada deve disinteressarsi.

Quando la Ragione Celeste è presente in noi, sa come comportarsi in qualsiasi tipo di situazione: se un uomo vede il fuoco, la sua Ragione sa immediatamente che uso può farne; se vede l'acqua, gli dice immediatamente a cosa può servire; se incontra un amico, glielo fa salutare; se vede una persona in pericolo, lo spinge a salvarla. Finché siamo una cosa sola con la Ragione, il nostro comportamento sarà sempre appropriato, in qualunque situazione ci veniamo a trovare.

La Ragione esisteva già prima che noi nascessimo, è il principio

1. Quanto segue è l'interpretazione da parte dell'autore delle idee di Ichiun, spesso inframmezzate dalle parole di quest'ultimo.

che regola l'universo, da un punto di vista sia morale sia fisico. Questo principio, che è creativo, si divide in quattro aspetti: *gen* (*yüan*, « sublime »), *kō* (*hêng*, « successo »), *ri* (*lì*, « miglioramento ») e *tei* (*chên*, « perseveranza »).¹ Quando l'uomo nasce in virtù del Principio Creativo, partecipa di questi quattro aspetti sotto forma delle quattro fondamentali virtù sociali: *jìn* (*jên*, « amore »), *gi* (*i*, « giustizia »), *rei* (*lì*, « proprietà ») e *chi* (*chih*, « saggezza »). Queste quattro virtù costituiscono la natura umana, grazie a esse l'uomo s'impone come guida spirituale per il resto del creato.

La Natura Primaria agisce nella sua forma più pura durante l'infanzia, quando siamo nelle braccia di nostra madre e ci nutriamo al suo seno. Come il bambino è autosufficiente nella natura, così anche da adulti dobbiamo essere autosufficienti quando alla natura è concesso di operare in autonomia, senza ingerenze da parte della coscienza relativa. Purtroppo, non appena iniziamo a crescere veniamo indottrinati da tutta una serie di mezzi che ci sono accessibili. Abituati a pensare per concetti, la nostra esperienza sensoriale ci rimanda un quadro impreciso del mondo. Quando vediamo una montagna, non la vediamo nella sua essenza, ma la colleghiamo a idee di vario genere, a volte puramente intellettuali, ma più di frequente legate alla sfera emotiva. Se tali idee avvolgono la montagna, la trasformano in qualcosa di mostruoso. Ciò è dovuto all'indottrinamento, derivante dalla nostra educazione « erudita » e dai nostri interessi, siano essi personali, politici, sociali, economici o religiosi. Il quadro che prende forma, di conseguenza, sarà spaventoso, distorto e deformato sotto ogni aspetto. Invece di trovarci in un mondo offerto alla Natura Primaria in tutta la sua nudità, viviamo in un mondo artificiale, « acculturato ». E purtroppo non ne siamo consapevoli.

Se all'uomo di spada interessa sapere come questo quadro distorto del mondo influenzi le sue azioni, dovrebbe osservare se stesso durante un duello. Si accorgerà allora che tutte le sue azioni si volgono contro il principio della « Spada priva di Dimora », che dall'inizio alla fine dev'essere in perfetta sintonia con il modo in cui pensa e agisce un bambino. Secondo questa disciplina conforme alla natura, i passi che l'uomo di spada può fare affrontando l'avversario non saranno né rapidi, né lenti. Si affideranno soltanto alla Natura Primaria, la quale ne stabilisce l'appropriatezza in base alla situazione, che cambia di continuo. L'uomo di spada non dovrà esibire un coraggio inopportuno, ma neppure mostrarsi schivo. Dovrà avere solo una minima consapevolezza della presenza di un avversario o del fatto di aver intrapreso un combattimento. Si

1. Il significato dei quattro termini è quello indicato da Cary F. Baynes nella sua traduzione inglese della versione tedesca di Richard Wilhelm dell'*I Ching*, o *Libro dei Mutamenti*, uno dei cinque classici cinesi.

comporterà come se stesse sbrigando una faccenda quotidiana, ad esempio consumare una gustosa colazione. Userà la sua spada come se stesse prendendo le bacchette per raccogliere un boccone e portarlo alla bocca, per poi posarle una volta terminato il pasto. Destreggiarsi con la spada non deve impegnare la sua attenzione più di quanto non accada al tavolo della colazione. Se vuole fare di più, non si diplomerà mai in questa scuola.

Per spiegare l'operato misterioso della Ragione Celeste o della Natura Primaria nell'uomo, prosegue Ichiun, facciamo uso di diverse espressioni; l'importante però è tornare all'innocenza dell'uomo originario, cioè dell'infanzia, spesso chiamata « Grande Limite » (*taikyoku*; *t'ai-chi* in cinese), oppure Natura nella sua quiddità, o ancora stato di non-azione o di vuoto. Molti tuttavia, invece di guardare direttamente ai fatti, si fermano alle parole e ai loro commenti, finendo per ritrovarsi sempre più invischiati in un groviglio dal quale non riescono a districarsi.

Queste persone, una volta tanto, dovrebbero tornare alla loro infanzia per capire davvero come si comporta un bambino. Se anche la crosta terrestre si squarciasse, lui resterebbe impassibile. Se un assassino facesse irruzione in casa e minacciasse di ucciderlo, lui gli sorriderrebbe. Questo non è forse segno di grande coraggio? Osserviamo ora come si comporta nei confronti dei profitti terreni, per i quali siamo pressoché pronti a sacrificare la nostra vita e adoperare senza ritegno l'astuzia più demoniaca. Il nostro piccino sarà forse sopraffatto dalla gioia se gli viene donato un impero o se viene decorato con medaglie e alte onorificenze? No, non si degnerebbe neppure di voltarsi. Si può dire che il bambino ignori il mondo degli adulti. Ma Ichiun ribatte: « Che cosa c'è di veramente degno nel mondo degli adulti? Tutto è vanità delle vanità. Il bambino si preoccupa solo del presente assoluto. Non rammenta il passato, né prevede il futuro. Pertanto è libero, non conosce paura, né insicurezza, né angoscia, e non pensa a mostrarsi coraggioso ». L'uomo di spada, quindi, come ciascuno di noi, deve prendere consapevolezza di questa Ragione Celeste che agisce nei bambini innocenti. Loro non ne sono consapevoli, ma la mettono in atto e spetta a noi portare a piena consapevolezza la natura quando svela in noi la Ragione Celeste. Raggiungere la maturità non significa diventare prigionieri della concettualizzazione, bensì giungere alla comprensione di ciò che si trova nel nostro sé più profondo: la « vera conoscenza » (*ryōchi*), la « sincerità » (*makoto*), la « riverenza » (*kei*), la « totale assenza di errore » (*tanteki*). Per quanto un uomo possa invecchiare, quel sé si conserverà immutato, senza mai consumarsi. « Essere infantili » vuol dire avere freschezza, energia, ispirazione.

Per questo motivo l'insegnamento che Ichiun fornisce ai suoi

discepoli è il più semplice e, in apparenza, il più facile possibile. Egli infatti dice: « Quando affronti il nemico con una spada in mano, avanza verso di lui se è troppo distante e quindi colpisci. Se fin dall'inizio la distanza è giusta, colpiscilo da dove ti trovi. È inutile fermarsi a riflettere. Gran parte degli uomini di spada, tuttavia, non si comporta in questo modo. Quando si trovano di fronte al nemico, iniziano a fissarlo; calcolano la distanza che li divide, assumono la posizione che ritengono più vantaggiosa, valutano la lunghezza della spada, si concentrano sulle tecniche che useranno: "dare", "prendere", "rallentare il movimento" e così via. La loro mente indugia soprattutto sulla ricerca del modo migliore per utilizzare tutte le tattiche che hanno appreso. Non hanno la minima idea di cosa sia la Ragione Celeste e in quale maniera operi nelle diverse situazioni. Il grande errore nell'arte della spada è di concentrarsi sul risultato dello scontro: non si dovrebbe pensare a come finirà, se con una vittoria o una sconfitta. Lascia che la natura segua il suo corso: la tua spada colpirà al momento giusto ».

Forse il consiglio più importante che Ichiun ci indica come primo passo nell'addestramento dell'uomo di spada è di iniziare lo scontro tenendo presente il concetto di *ai-uchi*, ovvero l'« abbattervi vicendevolmente ». Questo consiglio è di grande rilevanza psicologica. *Ai-uchi*, in altre parole, significa non dare alcun peso a quello che sarà l'esito del confronto, non curarsi affatto della possibilità di uscirne vivi o morti. Quando si affronta una situazione potenzialmente letale con questa disposizione d'animo, si è quanto mai risoluti, disperati, audaci, e nessun nemico può resisterti a meno che anche il nostro avversario non sia giunto a un'identica disposizione. Esempi del genere sono stati già forniti in questo libro, ma va ricordato come sia essenziale partire dall'idea di *ai-uchi*, che rappresenta il gradino preliminare nella padronanza dell'arte della spada e non del suo obiettivo. Prestiamo ora attenzione agli altri consigli che ci impartisce Ichiun, maestro esperto e insegnante della « Spada priva di Dimora ».

La seconda lezione di Ichiun costituisce il nucleo della sua metodologia e allo stesso tempo dimostra quanto sia profonda la sua comprensione degli angoli più oscuri della psicologia umana. Scrive Ichiun: « L'idea di un *ai-uchi* non è forse difficile da serbare all'inizio dello scontro, ma con il passare del tempo il contendente finirà di certo per nutrire la speranza di vincere e questo non può che interferire con il naturale operato della Ragione Celeste in lui ». E quindi, prosegue Ichiun, « questo è il momento in cui riflettere: come mai questo doppio atteggiamento mentale? Ho iniziato con la piena determinazione di concludere questo confronto con un *ai-uchi*, eppure adesso inizio a tentennare e desidero uscirne

vincitore. Questa riflessione porrà la vostra mente in uno stato di *kufū*.¹ Continuando a riflettere per qualche anno, si potrà finalmente cogliere la Ragione Celeste, mai soggetta ad alcuna forma di mobilità, ovvero ad alcuna esitazione della mente. E infatti la Ragione, o la Natura, o la Mente (*kokoro*) o la Sostanza – tutti sinonimi – resta per sempre ferma, impassibile e immutabile, ed è proprio grazie a questa qualità che essa agisce in modi infiniti, ben oltre le possibilità del pensiero».

Prima di concludere quest'ampia esposizione dell'insegnamento della scuola della «Spada priva di Dimora», non posso esimermi dal menzionare i quattro principi che nel manoscritto di Ichiun caratterizzano la sua Spada:

1. L'assenza di un sistema di tecniche convenzionali.

2. La mitezza di spirito (*kṣānti*), o non-resistenza, o non-azione, tutti termini che rimandano direttamente alla filosofia di Lao-tzū o di Chuang-tzū.

3. La convinzione di essere «l'unico uomo di spada senza pari al mondo», affermazione che richiama quella del Buddha, secondo la tradizione Mahāyāna, al momento della sua nascita: «I cieli sopra di me, la terra sotto di me, io solo sono l'onorato!». Abbinare queste due frasi è interessante per due motivi: Ichiun elogia l'«essere infantili» in quanto incarna il fondamento dell'arte della spada; allo stesso modo al Buddha bambino viene attribuita quell'audace

1. Il termine *kufū* è stato già usato parecchie volte nel testo, ma ho l'impressione di non essere ancora riuscito a definirlo in modo appropriato. Ecco quindi la seguente spiegazione, forse l'ultima che fornirò. Si tratta di uno dei termini più significativi usati in rapporto allo Zen oltre che nel campo della disciplina mentale e spirituale. In senso generico, significa «cercare la soluzione a un dilemma» o «sforzarsi di superare un vicolo cieco». Un dilemma o un vicolo cieco potrebbero suonare, sotto certi aspetti, come concetti troppo intellettuali, ma resta il fatto che oltre questo punto l'intelletto non può spingersi, essendo ormai giunto ai suoi limiti estremi, anche se uno stimolo interiore lo induce comunque a proseguire. Dal momento che l'intelletto è impotente, si può chiedere l'ausilio della volontà, ma la mera volontà, per quanto preme, è incapace di superare l'*impasse*. La volontà si avvicina più dell'intelletto a ciò che è essenziale, ma resta ancora alla superficie della coscienza. Ci si deve spingere più a fondo, ma come? Questo «come» è *kufū*. Nessun insegnamento e nessun ausilio esterno possono esserci d'aiuto. La soluzione deve nascere dentro di noi. Si deve continuare a bussare alla porta finché tutto quello che ci fa sentire singoli individui non inizia a sgretolarsi. Quando da ultimo l'ego si arrende, trova se stesso. Ed ecco un neonato. *Kufū* è una sorta di spasimo che preannuncia la nascita spirituale, in cui è coinvolto l'essere nella sua interezza. Ci sono medici e psicologi che offrono mezzi chimici per alleviare questo dolore. Dobbiamo tuttavia ricordare che, ammesso che l'uomo sia un essere in parte meccanicistico o biochimico, questo non esaurisce affatto la sua complessità, in quanto c'è in lui qualcosa che la medicina non potrà mai raggiungere. È qui che risiede la sua spiritualità, ed è il *kufū* che ci risveglia infine alla nostra spiritualità, distinguendoci dalla pura esistenza animale come anche dal mero meccanicismo.

dichiarazione. Il « bambino » di Ichiun è un uomo di spada ormai maturo che ha attraversato prove di ogni genere, mettendo a repentaglio la propria vita. In entrambi i casi, lo spirito e l'insegnamento dello Zen si possono cogliere sia in Ichiun che nel Buddha leggendario. Entrambi ci chiedono di eliminare tutte le impurità che il nostro essere ha accumulato ancor prima della nascita, affinché la Realtà si riveli così com'è, nella sua quiddità, nella sua nudità, il che corrisponde al concetto buddhista di vuoto (*śūnyatā*).

4. Devo aggiungere un ulteriore elemento che con ogni probabilità ha avuto origine con « La Spada priva di Dimora »: il concetto di *ai-nuke*. Nessun'altra scuola ha mai insegnato niente del genere. Quando il confronto è alla pari, termina generalmente in un *ai-uchi*, ossia i due contendenti si abbattono vicendevolmente, mentre nella « Spada priva di Dimora » si scongiura una conclusione altrettanto tragica, preferendo all'*ai-uchi* un *ai-nuke*. Come ho già rilevato, *nuke* significa letteralmente « non colpire » e pertanto, quando questo si verifica, nessuno dei due contendenti colpisce l'altro ed entrambi escono illesi dallo scontro. Ma se uno dei due non è un perfetto maestro della « Spada priva di Dimora », allora invita, se così si può dire, la spada del vero maestro a cadere su di lui, commettendo una sorta di suicidio. Nella mente del maestro non c'è alcun intento omicida. L'ineluttabilità della situazione lo ha costretto ad affrontare l'avversario. È il nemico a essere gonfio dello spirito maligno dell'assassinio, è la sua mente a non essere libera dall'egoismo della distruzione. Quindi, una volta al cospetto del maestro della « Spada priva di Dimora », lo spirito maligno lo possiede ed egli viene ucciso dallo spirito stesso, mentre il maestro non si rende neppure conto di aver abbattuto l'avversario. Si può dire che in questo caso la Ragione Celeste punisce chi la contraddice e che l'« essere infantile » del maestro lo rende del tutto innocente rispetto a quanto appena successo.

Dopo aver letto Ichiun, la mia impressione è che l'autore non sia solo un grande uomo di spada, ma anche e soprattutto un maestro zen a cui è capitato di praticare quest'arte. La sua spada è come il bastone con cui il saggio zen colpisce il monaco che lo avvicina con un'idea distorta dello Zen. La spada di Sekiun, ereditata da Ichiun, è davvero la spada della non-azione, ovvero la spada priva di dimora, che costituisce l'essenza della filosofia della *Prajñāpāramitā* (*hannya-haramita* in giapponese).

Verso la fine del suo trattato, Ichiun sintetizza il significato della sua spada in questo modo: « Ci sono attualmente molte scuole che insegnano l'arte della spada, più di duecento: discendono fondamentalmente dai quattro principali discepoli di Kami-idzumi Ise no kami. Il mio insegnante Sekiun studiò l'arte con uno di loro,

Ogasawara Genshin, il quale, dopo essere stato in Cina e aver studiato l'uso di un'arma tipica di quel paese, escogitò un modo di usare la spada del tutto nuovo, talmente ingegnoso che nessuno dei suoi precedenti rivali riuscì a sconfiggerlo. Il mio maestro Sekiun apprese questo metodo sotto la guida di Genshin e lo assimilò alla perfezione. In seguito, però, quando Sekiun riuscì a comprendere lo Zen, rinunciò completamente all'insegnamento di Genshin e si rivolse alla spada della non-azione. Affrontò quindi il suo maestro con questa nuova spada per vedere come avrebbe funzionato nella pratica contro la vecchia scuola, basata soltanto sulla padronanza della tecnica e la superiorità dell'astuzia tattica. La vecchia scuola venne sconfitta: l'arte della spada del mio maestro Sekiun si rivelò dunque la migliore, dal momento che nessuno poteva batterlo nel Giappone del XVII secolo».

Ichiun conclude dicendo che i migliori uomini di spada del Giappone non riuscivano a sconfiggere il suo maestro Sekiun, dopo che ebbe assimilato lo Zen, perché, indipendentemente dalla scuola di appartenenza, basavano la loro superiorità tecnica su un solo aspetto. La spada di Sekiun, al contrario, era priva di dimora, incarnava la Ragione Celeste e si spingeva al di là della portata della comprensione umana. Dopo la sua esperienza di *satori* nello Zen, non si possono nutrire dubbi sul fatto che Sekiun abbia raggiunto uno stato di santità. La sua «Spada priva di Dimora», infatti, non aveva ormai più niente a che fare con mosse tattiche o sottigliezze tecniche, in breve con qualsiasi aspetto relativo all'arte della spada, così come veniva generalmente praticata. Inoltre, la spada era del tutto esente da interessi e motivazioni terrene di qualunque tipo, che macchiano il carattere di chi la impugna. E, proprio grazie alla purezza di cuore e alla vacuità mentale (*mushin, wu-hsin*) dell'uomo, la spada partecipa di queste qualità e agisce con la massima libertà. È per questo motivo, conclude Ichiun, che nessuno può resistergli in uno scontro diretto, a meno che non abbia raggiunto lo stesso livello spirituale. In fondo, l'arte della spada non è questione di mera tecnica, ma di una spiritualità individuale altamente sviluppata. Ecco spiegata l'affermazione di Ichiun secondo cui nessuno può stargli alla pari.

Lo Zen ha un rapporto così stretto con l'arte della spada, più che con ogni altra arte giapponese, perché ne condivide il giudizio sulla questione della morte, considerata in maniera quanto mai urgente e minacciosa. Una mossa falsa e la nostra sorte è segnata, senza possibilità di pianificare azioni o concettualizzare. Ogni ge-

sto deve scaturire direttamente dal proprio meccanismo interiore, che non sottostà al controllo della coscienza. Si deve agire per istinto, senza seguire l'intelletto. Nel momento in cui la lotta per la vita o per la morte raggiunge l'apice, ciò che conta di più è il tempo, che va utilizzato nella maniera più efficace. Ogni istante di distensione (*suki*), per quanto fugace, verrebbe sfruttato immediatamente dall'avversario, che non esiterebbe a utilizzarlo a suo vantaggio, finendo così per distruggerci. Non è solo una questione di sconfitta o umiliazione.

Il momento di massima concentrazione è quello in cui si realizza un'identificazione totale fra soggetto e oggetto, fra la persona e il modo in cui agisce. Se tale identificazione non viene raggiunta, significa che il campo della coscienza non è ancora del tutto rischiato: permane « una sottile traccia di pensiero » (*misai no ichinen*) a ostacolare quell'azione che scaturisce direttamente e semplicemente dalla persona o, in termini psicologici, dall'Inconscio. Il risultato non potrà che essere catastrofico, dato che la spada incombenne colpirà nel varco che si è aperto nella coscienza.

È per questo motivo che si consiglia sempre all'uomo di spada di liberarsi dal pensiero della morte o da ogni preoccupazione sull'esito dello scontro. Finché rimarrà anche un solo « pensiero », qualunque ne sia la natura, le conseguenze saranno certamente disastrose. Un detto cinese recita: « Quando si agisce con risolutezza, perfino gli dèi vi eviteranno ». Una mente risoluta, ecco di cosa necessita maggiormente l'arte della spada. Senza di essa non può esserci concentrazione di sorta, tanto meno identificazione. Concentrarsi, perseguire il proprio scopo, volgersi verso un unico obiettivo (*ekāgratā*), essere risoluti: tutte espressioni che hanno un solo significato. Quando un atto viene ad assumere un ruolo supremo, tutto vi deve essere consacrato. Questo istante è conosciuto nello Zen come lo stato della « non-mente » (*munen*) e corrisponde a una situazione mentale simile a quella dell'infanzia, nella quale non c'è ancora alcuna traccia di concettualizzazione.

Si potrebbe avanzare la seguente obiezione: la risolutezza mentale è una qualità propriamente umana. Non possiamo ottenerla senza prima sottoporre la nostra mente a un processo di addestramento che la porti a una piena evoluzione, poiché tale risolutezza è segno di un'attività mentale ben sviluppata. Se è così, com'è possibile rinunciare alle nostre prerogative adulte e tornare a uno stato mentale infantile? Come si può ricominciare da capo, dopo aver compiuto un percorso tanto faticoso? O ancora, com'è possibile equiparare una mente assai sviluppata all'inettitudine di un bambino? Si può vedere la questione da questa prospettiva, ma non si deve dimenticare che sotto un altro aspetto il bambino su-

pera di gran lunga chi è « completamente sviluppato ». Vediamo in che cosa.

Nella nostra fretta di « svilupparci completamente », finiamo col trascurare del tutto la qualità più importante che il bambino possiede e che anche noi possediamo, vale a dire la fede, una fede in un essere ignoto che possiamo chiamare Ragione Celeste, Natura, Vera Mente o Mente Primaria, Tao, Dio, Inconscio o Sé Profondo. Poiché l'ignoto, qualunque sia il nome che gli diamo, rifiuta di manifestarsi nell'area conscia della mente, oppure perde la sua quiddità o la sua essenza nel momento stesso in cui la coscienza cerca di stringerlo nella sua morsa, finisce per essere tralasciato nella nostra corsa verso lo « sviluppo » e la « maturità », tanto che ci dimentichiamo della sua esistenza e del ruolo che svolge al di là della nostra coscienza. Quando l'uomo di spada o il religioso affermano che dobbiamo essere come bambini, o quando parlano di « non-mente », molti di noi non riescono a capire quel che essi intendono dire. Oppure, se ci sforziamo di comprenderlo, lo eleviamo o lo degradiamo (a seconda di come lo consideriamo) al livello ordinario della coscienza e ne discutiamo nel modo in cui parliamo di altri aspetti inerenti. Finiamo quindi per distorcerlo, travisarlo, troncarlo, deformarlo e privarlo completamente della sua essenza originaria. E così, quando qualcun altro ne parla, non riusciamo più a riconoscerlo. La risolutezza mentale si riferisce all'opera di ripristino alla quale si dedica chi è « completamente sviluppato ». Non si tratta di sviluppare ciò che si è già sviluppato, ma di recuperare quello che ci siamo lasciati alle spalle, anche se è sempre rimasto con noi, in noi, e non è mai stato disperso o distorto, se escludiamo il modo fuorviante in cui l'abbiamo manipolato. L'uomo di spada, forse all'inizio sulla spinta dei maestri zen, e comunque dopo una lunga serie di faticose esperienze, giunge infine a riconoscere in sé la presenza e l'importanza di questa « quantità ignota » che stiamo cercando in tutti i modi di descrivere.

Grazie a questa introduzione, possiamo ora comprendere meglio ciò che segue e che ci viene rivelato da diversi maestri di spada, i quali, per quanto ricchi di esperienza pratica, non si sono dilungati in prolisse esposizioni filosofiche.

I. *Adachi Masahiro*

Un certo Adachi Masahiro di Kyōto, che affermava di essere il fondatore della scuola di spada chiamata Shimbu-ryū (o Jimmuryū), scrisse un'opera intitolata *Heijutsu Yōkun* (« I fondamenti dell'arte della spada »), in due fascicoli, datata 1790. Venne pubblicata per la prima volta nel trentottesimo anno dell'era Meiji (1905) come uno dei numerosi trattati sulle arti affini, compilati e curati

da Arima Yūsei e Inouye Tetsujirō con il titolo collettivo di *Bushidō Sōsho* (« Raccolta di trattati sulla via del Samurai »).

Adachi Masahiro enfatizza l'importanza dell'esercizio psichico.¹ La preparazione fisica e la padronanza della tecnica sono indubbiamente fondamentali, ma chi tralascia l'esercizio psichico è destinato a sicura sconfitta. Quando viene istruito nell'arte della spada, il discepolo deve essere attivo e dinamico sotto ogni aspetto. Nel combattimento vero e proprio, però, la sua mente deve restare calma, senza turbamenti di alcun tipo. Non deve avere la sensazione di affrontare una situazione cruciale. Quando avanza, i suoi passi si posano sicuri sul terreno e i suoi occhi non fissano torvi il nemico, alla maniera di un pazzo. Il suo atteggiamento non è per nulla diverso da quello abituale. Nella sua espressione non si avverte alcun cambiamento. Niente tradisce il fatto che sta per lanciarsi in un combattimento letale.

Se riesce a comportarsi in questo modo quando incontra l'avversario, rischiando la vita a ogni mossa, l'uomo di spada ha raggiunto la « mente immutabile ». In termini fisiologici (come diremmo oggi), sarà stato certamente addestrato alla perfezione a tenere il suo *kokoro* nella regione addominale.² Interpretata nella sua accezione moderna, questa espressione significa che il diaframma viene tenuto in basso così da allargare il torace, lasciando modo ai polmoni di respirare liberamente e al cuore di battere indisturbato. Chi infatti, data la situazione, prova un senso di esaltazione, o conta di sopraffare l'avversario con una dimostrazione di aggressività e di forza, oppure con un'astuta tattica che lo metta in difficoltà, è destina-

1. Il termine « psichico » non si riferisce qui ai fenomeni extrasensoriali, ma comprende tutto ciò che non è materiale o fisiologico. Il termine « mentale » è troppo legato alla psicologia, mentre « spirituale » è contaminato dalla teologia. Tradurrei quindi con « psiche » i termini giapponesi *kokoro* e *seishin*. *Kokoro* include molti significati: indica innanzitutto il « cuore » fisico, poi il vero « cuore » (sede della volontà e delle emozioni), la « mente » (intellettuale), l'« anima » (nel senso del principio animatore) e lo « spirito » (metafisico). Nel caso dell'uomo di spada, *kokoro* indica in primo luogo la volontà nel suo significato più profondo.

2. Adachi Masahiro ha già distinto due tipi di *kokoro*: il primo è il « cuore » fisico, il secondo il vero « cuore ». Il cuore soggetto all'emotività è quello del primo tipo. Quando viene tenuto sotto l'ombelico, diviene immutabile. Se questo non si verifica, tutta la destrezza che l'uomo di spada ha acquisito è inutile. A questo proposito Carl Gustav Jung ha scritto nella sua *Introduzione alla psicologia analitica*, una raccolta di cinque conferenze tenute sotto gli auspici dell'Istituto di Psicologia Medica di Londra nel 1935: « Gli indiani Pueblo mi hanno detto che tutti gli americani sono pazzi e ovviamente sono rimasto perplesso di fronte a questa affermazione, tanto che ho chiesto loro di spiegarsi. Mi hanno risposto: "Loro dicono di pensare con la testa. Nessun uomo normale pensa con la testa. Noi pensiamo con il cuore". Quegli indiani si trovano all'incirca nell'era omerica, quando la regione del diaframma era considerata la sede dell'attività psichica ». Sono grato al dottor Gerhard Adler per i suoi chiarimenti a questo proposito.

to a essere sconfitto da un avversario che si prepara al combattimento con uno stato d'animo composto ed equilibrato. Se ne deduce, quindi, che nell'arte della spada l'abilità tecnica va subordinata all'allenamento psichico, che eleverà l'uomo di spada ai livelli spirituali più alti. Quando si raggiungono tali livelli, si manifesta il *myō* (*miao*),¹ grazie al quale comprendiamo come l'uso sapiente della spada non sia solo un'arte, ma possieda qualcosa della creatività originaria.

Non ci si può aspettare che ogni uomo di spada raggiunga alte vette spirituali, per quanto ben addestrato dal punto di vista tecnico, ma quando egli si sarà definitivamente convinto che non uscirà vivo dallo scontro, potrà risultare un avversario formidabile anche per il combattente più esperto. È probabile che il timore della morte o un attaccamento qualsiasi finiscano per influenzare il movimento della spada ed è certo che l'avversario userà tale circostanza a suo vantaggio.

È chiaro dunque come la caratteristica che distingue l'arte della spada da ogni altra disciplina artistica sia la sua intima connessione con il problema ultimo della vita e della morte. In questo l'arte della spada è diventata una stretta alleata dello studio dello Zen e può ambire ai traguardi spirituali più elevati.

Per illustrare le sue tesi, Adachi Masahiro presenta il caso di un uomo di spada disperato che riesce a mettere in fuga un avversario molto più forte. L'autore lo presenta come un buon esempio di quello che una persona determinata, per quanto poco abile con la spada, possa riuscire a fare.

Un tempo, quando vigeva ancora il sistema feudale, un politico molto influente si sentì offeso da un uomo di rango servile. Il dignitario chiese al padrone del servo di consegnarglielo, il che significava ovviamente che lo sventurato sarebbe stato messo a morte. Il padrone non aveva scelta: doveva soddisfare la richiesta dell'offeso.

Disse allora al suo servo: «È un vero peccato che debba consegnarti a questo funzionario, che con ogni probabilità ti punirà con la morte. Non posso aiutarti in alcun modo. Ti consiglio tuttavia di impugnare la spada e combattere per l'ultima volta contro di me. Dopo avermi ucciso, ti arrenderai al dignitario che hai offeso».

«Ma non ha alcun senso» rispose il servo. «Sei un duellante di prima categoria e un maestro dell'arte della spada. Come posso sperare di sconfiggerti? Io sono solo un servo che non ha mai preso in mano la spada».

Il padrone, uno spadaccino professionista di grande livello, nutriva il desiderio nascosto di saggiare la sua spada contro qualcuno che non aveva alcuna speranza di sopravvivere, qualunque cosa fa-

1. Si veda, sopra, p. 126, nota 1.

cesse, e disse quindi al suo servo: « Metti comunque alla prova la tua sorte e lasciami vedere come posso venirti incontro ».

Quando si trovarono l'uno di fronte all'altro con la spada sguainata, pronti a combattere all'ultimo sangue, il padrone si trovò in difficoltà. Fu costretto ad arretrare finché non si trovò con le spalle al muro, senza possibilità di arretrare ulteriormente. Dovette quindi prendere una decisione definitiva: non si trattava più di uno scherzo o di un esperimento. Messo alle strette, incapace di migliorare la propria situazione, lo spadaccino emise un grido, « Eh! », e abbatté l'avversario con un sol colpo.

In seguito confessò ai suoi discepoli: « È stato uno scontro disperato! Stavo per essere sconfitto dal servo, la furia con cui usava la spada era davvero irrefrenabile. Spero che non vi capiti mai di trovarvi in una situazione del genere. Se perfino un servo impacciato può mostrare un atteggiamento così impetuoso, cosa potrebbe accadere con un uomo di spada esperto? ».

Uno dei discepoli gli chiese allora: « Quando hai iniziato ad arretrare passo dopo passo, si trattava di una tattica o eri davvero incalzato? ».

« Sì, ero davvero incalzato » rispose il padrone.

« Quando, gridando "Eh!", hai abbattuto il servo, hai scoperto un *suki*¹ in lui? ».

« Non c'era alcun *suki*, ma la meraviglia (*myō*) è stata che sia caduto sotto la mia spada ».

La storia termina qui. Adachi Masahiro commenta: « La meraviglia (*myō*) cui si fa riferimento non nasce dall'operato della mente [consucia] dell'uomo di spada, ma dalla sua "mente inamovibile". Quando si è presa una decisione fatale, anche una mano inesperta può resistere all'assalto di una mano ben addestrata ... Stando così le cose, l'uomo di spada non deve prendere niente alla leggera, né farsi intimorire da un avversario più forte. L'essenziale è dimenticare se stessi e il proprio avversario, lasciando che il *myō* [l'inconscio] si manifesti ».

Adachi cita quindi Uyesugi Kenshin (1530-1578), uno dei generali più famosi del XVI secolo: « Il fato è nei Cieli, l'armatura sul torace, il successo nelle gambe. Andate in battaglia con ferma certezza nella vittoria e tornerete a casa senza una ferita. Gettatevi nella lotta determinati a morire e ne uscirete vivi; se provate il desiderio di sopravvivere in battaglia, incontrerete sicuramente la morte. Se lasciate la vostra casa determinati a non rivederla mai più, vi tornerete sani e salvi; se nutrite il pensiero di tornarvi, non la rivedrete più. Forse non siete in errore a pensare che il mondo è sem-

1. Si veda, sopra, p. 126, nota 2. Il termine sta a indicare una falla nella concentrazione, che si manifesta quando la tensione viene meno in seguito all'intrusione di un'idea o di una sensazione che induce turbamento.

pre soggetto al mutamento, ma il guerriero non può indulgere in questo modo di pensare, giacché il suo destino è sempre segnato ».

Vorrei fare un'osservazione: temo che il guerriero, il samurai e l'uomo di spada siano fautori del determinismo. Se siamo persuasi che ci sia una forza proveniente da una fonte sconosciuta che irrompe nel mezzo dei nostri progetti, umanamente pianificati sin nei particolari, e li stravolge del tutto, non possiamo fare a meno di riconoscere i nostri limiti. Il libero arbitrio e la libertà di conoscere e di agire non sarebbero allora che sogni. La domanda più singolare che possiamo porci, tuttavia, è la seguente: cos'è che ci fa sognare quando nella realtà siamo tanto limitati? E ancora: cos'è che ci allontana dalla realtà della vita così come effettivamente la viviamo e ce la fa guardare quasi non ci riguardasse? E da dove viene l'idea stessa di limitatezza se non dall'illimitato che si situa al di là di essa?

II. *Il maestro del tè e il furfante*

Quella che segue è la storia di un maestro del tè che dovette improvvisarsi spadaccino e combattere contro un furfante. In genere, i maestri del tè non sanno niente dell'arte della spada e non saranno mai all'altezza di chi maneggia una spada. La loro è una professione pacifica. Questa storia ci dà l'idea di cosa possa fare con la spada un uomo che non ha mai imparato alcuna tecnica, se solo la sua mente è determinata ad andare fino in fondo, mettendo a rischio la sua stessa vita: un altro esempio a dimostrazione del valore della risolutezza mentale che porta a trascendere vita e morte.

Verso la fine del XVII secolo, Yama-no-uchi, signore della provincia di Tosa, manifestò il desiderio di farsi accompagnare dal suo maestro del tè in un viaggio ufficiale a Yedo, sede dello shōgunato Tokugawa. Il maestro del tè non era molto convinto, dal momento che, prima di tutto, non apparteneva alla classe dei samurai, e inoltre sapeva che Yedo non era un luogo tranquillo e a lui congeniale come Tosa, dove era assai conosciuto e aveva diversi buoni amici. A Yedo con ogni probabilità si sarebbe cacciato nei guai con qualche furfante, rischiando così di disonorare non solo se stesso ma anche il suo signore. Quel viaggio sarebbe stato un'avventura decisamente pericolosa e non aveva alcuna voglia di intraprenderlo.

Il suo signore, tuttavia, insistette e non diede ascolto alle rimozioni del maestro del tè: costui, infatti, era abilissimo nella sua professione e il suo signore evidentemente nutriva la segreta speranza di farsene vanto presso amici e colleghi. Incapace di opporsi un'altra volta al suo signore e alla sua pressante richiesta, che in realtà era un ordine, il maestro si spogliò dei suoi abiti da tè e si vestì da samurai, prendendo con sé due spade.¹

1. Nell'era feudale, i maestri del tè indossavano abiti ben precisi e non portavano

Durante la loro permanenza a Yedo, il maestro del tè rimase quasi sempre chiuso in casa del suo signore. Un giorno questi gli diede il permesso di uscire a visitare la città. Vestito da samurai, si recò a Uyeno, presso lo stagno Shinobazu, dove notò un samurai dall'aria malvagia che se ne stava seduto su un sasso. L'aspetto di quell'uomo non gli piaceva, ma non essendoci modo di evitarlo il maestro del tè proseguì per la sua strada. L'uomo gli si rivolse in tono cortese, dicendo: « Noto che siete un samurai di Tosa. Sarebbe per me un grande onore se mi consentiste di mettere alla prova la mia abilità nell'arte della spada con voi ».

Fin dall'inizio del viaggio, il maestro del tè aveva temuto un incontro del genere. Ora, di fronte a un *rōnin*¹ della peggior specie, non sapeva che fare. Rispose pertanto con sincerità: « Non sono un vero samurai, nonostante l'abito che indosso. Sono un maestro del tè e non ho la preparazione adeguata nell'arte della spada per battermi contro di voi ». Il vero obiettivo del *rōnin*, tuttavia, era di estorcere denaro alla sua vittima, della cui debolezza era ormai certo, e quindi egli incalzò con sempre maggiore veemenza il maestro del tè di Tosa.

Senza possibilità di sfuggire ai malvagi disegni del *rōnin*, il maestro del tè si rassegnò a cadere sotto la spada del suo avversario. Non desiderava però affrontare una morte ignominiosa che avrebbe certamente macchiato l'onore del suo signore. D'un tratto gli tornò alla mente che pochi minuti prima, accanto al parco di Uyeno, era passato davanti a una scuola in cui si insegnava l'arte della spada e pensò che forse poteva chiedere al maestro come usare adeguatamente la spada in quell'occasione, e come affrontare con onore una morte inevitabile. Disse quindi al *rōnin*: « Visto che insistete tanto, metteremo alla prova la nostra abilità nell'arte della spada. Però sto facendo una commissione per il mio signore e devo andare a riferirgliene l'esito. Ci vorrà un po' prima che possa tornare qui da voi. Dovete concedermi del tempo ».

Il *rōnin* acconsentì. Il maestro del tè si affrettò allora verso la scuola che aveva appena superato e chiese di essere ammesso con urgenza alla presenza del maestro. Il guardiano era piuttosto restio ad acconsentire alla richiesta, dato che il visitatore non aveva con sé alcuna lettera di presentazione. Quando però si rese conto di quanto fosse serio il desiderio di quell'uomo, che traspariva da ogni sua parola e da ogni suo gesto, decise di condurlo dal maestro.

armi. Se mi è permesso un commento, non mi è affatto chiaro il motivo per cui questo maestro del tè avrebbe dovuto cambiare i suoi abiti per indossare quelli di un samurai.

1. Si definisce *rōnin* un samurai che ha spezzato il suo legame con un padrone per vari motivi. Il termine corrisponde all'incirca a « mercenario » o « soldato di ventura ».

Il maestro ascoltò placidamente l'uomo, che gli raccontò l'intera storia e in tutta sincerità esprime il desiderio di morire come si addiceva a un samurai. Alla fine gli disse: « Gli allievi che vengono qui desiderano tutti sapere come si usa la spada, non come morire. Tu sei davvero un'eccezione. Prima che ti insegni l'arte di morire, però, servimi per favore una tazza di tè, dal momento che dici di essere un maestro ». Il maestro del tè di Tosa fu lietissimo di acconsentire a quella richiesta poiché, con ogni probabilità, quella sarebbe stata l'ultima volta in cui praticare l'arte secondo i suoi desideri. L'uomo di spada lo osservò con attenzione mentre era intento al cerimoniale. Dimentico della tragedia incombente, l'uomo si dedicò con serenità alla preparazione del tè. Eseguì tutti i passaggi come se in quel momento non avesse altro al mondo di cui preoccuparsi. Il maestro di spada fu particolarmente colpito dalla concentrazione dell'uomo, dalla cui mente era sparita tutta l'agitazione superficiale della coscienza ordinaria. Battendosi il ginocchio in segno di calorosa approvazione, esclamò: « Va bene così! Non hai alcun bisogno di apprendere l'arte di morire! Lo stato mentale nel quale ora ti trovi basterà a farti affrontare qualunque avversario. Quando vedrai quel *rōnin* sciagurato, comportati nel modo seguente: per prima cosa, pensa che stai per servire il tè a un ospite. Salutalo cortesemente, scusati per il ritardo e digli che ora sei pronto a batterti. Spogliati del tuo *haori* [giacca], ripiegalo con cura e quindi posaci sopra il tuo ventaglio come fai quando ti metti all'opera. Quindi lega il *tenugui* [una specie di salvietta] intorno al capo, avvolgi le maniche e legale con il laccio, raccogli la tua *hakama* [gonna]. Sarai così preparato per ciò che seguirà. Estrai la spada, levala alta sopra la testa, pronto più che mai ad abbattere il tuo avversario, e chiudendo gli occhi concentra i tuoi pensieri sul combattimento. Quando senti che il tuo avversario emette un grido, colpiscilo con la tua spada. Finirete probabilmente per uccidervi a vicenda ». Il maestro del tè ringraziò l'uomo di spada per i consigli e tornò nel luogo in cui aveva promesso di affrontare il suo avversario.

Seguì scrupolosamente i consigli, con lo stesso atteggiamento mentale che aveva nel servire il tè ai suoi amici. Quando si mise in posizione, spavaldo, di fronte al *rōnin* e sollevò la spada, il suo avversario si trovò davanti una personalità completamente diversa da quella incontrata poco prima: non riuscì a emettere alcun grido, poiché non sapeva come e dove attaccare il maestro del tè, che ora gli sembrava l'incarnazione stessa dell'audacia, vale a dire dell'Inconscio. Invece di avanzare verso l'avversario, il *rōnin* prese ad arretrare passo dopo passo, fino a che gridò: « Mi dichiaro sconfitto! ». E gettata via la spada si prostrò a terra implorando il maestro del tè di perdonarlo per la sua scorretta pretesa. Quindi se ne andò in tutta fretta.

Per quanto concerne la veridicità della vicenda, non sono in grado di confermare alcunché. Ciò che mi interessa, però, è la credenza popolare che sta alla base di questa storia e di altre simili: al di là delle tecniche pratiche o dei dettagli metodologici necessari per padroneggiare qualsiasi arte, ci sono particolari intuizioni che ci mettono in contatto diretto con quello che definisco Inconscio Cosmico; tutte le intuizioni che si ritrovano nelle diverse arti non si devono considerare prive di connessioni o legami reciproci, ma ramificazioni scaturite da un'unica intuizione fondamentale. I giapponesi sono fermamente convinti che le diverse intuizioni specifiche dell'uomo di spada, del maestro del tè o dei praticanti di qualsiasi altro tipo di arte e di sapere non siano che applicazioni particolari di un'unica, grande esperienza. Non si è ancora analizzata a fondo questa certezza in modo da darle una base scientifica, ma si concorda sul fatto che quell'esperienza fondante consiste in un'intuizione dell'Inconscio stesso, visto come fonte di ogni possibilità creativa, di ogni impulso artistico e in particolare in quanto Realtà che sta al di là di ogni forma di mutevolezza, oltre l'oceanosamsāra di nascita-e-morte. I maestri zen, la cui filosofia risale alla dottrina buddhista dello *śūnyatā* e dalla *prajñā*, descrivono l'Inconscio come vita, vale a dire come nascita-e-morte che è non-nascita-e-morte. Per i maestri zen, quindi, l'intuizione finale consiste nell'andare al di là di nascita-e-morte e giungere a uno stato in cui la paura scompare. Il loro *satori* sta nel maturare fino a questo livello, quando ogni prodigio si realizza. È allora che l'Inconscio permette ai suoi discepoli privilegiati, maestri delle arti, di cogliere le sue infinite possibilità.

III. *Yamaoka Tesshū*

Yamaoka Tesshū (1836-1888), grande uomo di spada ed esperto di Zen, addestrava i suoi allievi seguendo una sua specifica concezione. Il suo metodo consisteva in apparenza nel condurli a uno stato di esaurimento fisico e mentale. Una volta raggiunto tale stato, quando erano del tutto incapaci di riprendersi, forniva loro un certo stimolo che agiva come una scossa e in modo del tutto inatteso dischiudeva ai suoi allievi una nuova fonte di energia, rimasta fino allora completamente sepolta dentro di loro. Si può far coincidere tale fonte con l'Inconscio, che nel caso dell'arte della spada è forse l'istinto di autoconservazione, sebbene non inteso nel consueto senso biologico. Di solito l'istinto si collega strettamente al concetto. Il concetto opera nella nostra coscienza come se fosse l'istinto stesso, quindi con tutta la vitalità legata all'istinto, rafforzata emotivamente dalla libera associazione.

Quando l'istinto, soprattutto nel suo stato puramente ontologico, agisce senza ingerenze speculative, niente può ostacolare la sua

virilità originaria. Quando invece il pensiero lo avviluppa e lo condiziona, l'istinto esita, si guarda attorno e si fa prendere da varie forme di paura, al punto che la sua carica cieca e incontenibile ne risulta frenata o fortemente indebolita. Dopo il risveglio della coscienza, l'uomo si è trasformato in un essere concettuale che nella sua esistenza quotidiana si trova ad avere a che fare con idee astratte. L'esistenza stessa viene affrontata attraverso concettualizzazioni. Gli istinti non vengono repressi, ma non sono più irrefrenabili come in origine, né stimolano violente esplosioni. Almeno in un caso, l'istinto è stato « sublimato » e le sue fioriture hanno abbellito la cultura umana in vari modi. Mi riferisco alla sfera dell'intelletto e dell'utilitarismo, in cui la teorizzazione ha dato grandi frutti. Tuttavia, la nostra abitudine a concettualizzare ha provocato gravi danni nelle sfere dove le realtà, fra cui svariati istinti, vanno affrontate direttamente, senza mediazione, o così come sono, nel loro stato originario ed essenziale. Il danno si rivela in primo luogo in tutte le malattie mentali e le incertezze spirituali che affliggono gli uomini e le donne di oggi, fra cui forse anche i casi di delinquenza giovanile. Nell'arte della spada, la situazione che si vive è talmente intensa e immediata (nel senso che non prevede mediazioni di sorta) da non permettere alle trappole concettuali, consapevoli del proprio legame con l'intelletto, di intervenire. Per quanto la spada sembri muoversi nell'arco di un unico istante, se l'intelletto interferisce, sia pure per un istante infinitesimale, si perde tempo e l'avversario ha un'occasione (*suki*) per abbattervi. L'uomo di spada affronta la realtà, non la sua concettualizzazione. Da ciò deriva la sua inclinazione verso la pratica dello Zen, come si è già visto nelle sezioni dedicate a Odagiri Ichijun e Yagyū Tajima no kami.

Ogura Masatsune, un mio amico che è una grande autorità nel campo dell'arte della spada in Giappone, riporta nelle sue memorie il metodo usato da Yamaoka Tesshū per addestrare i suoi discepoli.¹ Ogura riferisce la testimonianza di uno dei suoi amici, che è stato allievo di Yamaoka, più o meno nei seguenti termini:

Yamaoka applicava l'insegnamento dello Zen alla sua filosofia dell'arte della spada e addestrava i suoi allievi chiedendo loro di cercare, attraverso la loro esperienza personale, il significato della « spada della non-spada », che si basa sulla teoria dell'identità assoluta proposta dai maestri zen. Fu lui a dare origine a quello che è conosciuto con il nome di *Seigwan-Geiko*. *Seigwan* è un termine buddhista che significa « voto » o « preghiera », mentre *geiko* o *keikoku* vuol dire « addestrare ». Viene anche chiamato *Tachikiri-Geiko*² o *Kazu-*

1. *Ogura Masatsune Dansō*, Kōkō-an, Tōkyō, 1955. È un'opera pubblicata privatamente a diffusione limitata.

2. *Tachikiri* significa « resistere in piedi ».

*Geiko*¹ e consiste in una successione di scontri quasi senza interruzione, anche se in genere ci si limita a cento scontri al mattino e ad altri cento nel pomeriggio. Chi desidera sottoporsi a questa prova deve comunicarlo al maestro, che non sempre concede il permesso, perché sa che la prova è estremamente dura e solo i più forti e i più coraggiosi possono superarla. Una volta concessa l'autorizzazione, si procede a un annuncio pubblico durante il quale i presenti sono liberi di sfidare il candidato. La prova può durare da un minimo di tre giorni a una settimana. La pelle delle dita e delle mani, per quanto protetta dai guanti, finisce inevitabilmente per spaccarsi o macchiarsi di sangue, quindi viene prima avvolta da uno strato di morbida seta. Il candidato deve restare in piedi durante i combattimenti mentre tutti gli sfidanti, l'uno dopo l'altro senza soluzione di continuità, si presentano davanti a lui.

Il primo giorno il candidato è pieno di forze, il secondo inizia a essere affaticato, il terzo sente irrigidirsi le braccia e le gambe tanto che a malapena riesce a impugnare in modo corretto la spada, costituita da un pezzo di bambù. Dato che la spada va tenuta con la punta alzata all'altezza circa degli occhi dell'avversario, il combattente si rende conto di non essere più padrone del proprio corpo e che la sua spada pende verso il basso. Ormai può sopportare solo cibo liquido o semiliquido e la sua urina è diventata rossastra.

Il candidato Kagawa Zenjiro, cui Ogura fa riferimento nel suo resoconto, prosegue affermando di essere stato il primo a sottoporsi alla prova e così racconta la sua esperienza:

«Al terzo giorno di questi esercizi ininterrotti, riuscivo a stento ad alzarmi dal letto e dovetti chiedere a mia moglie di aiutarmi. Quando provò a sollevarmi, le parve di toccare un corpo senza vita e istintivamente ritrasse le mani che aveva infilato sotto la mia schiena. Fu allora che sentii le sue lacrime bagnarmi il viso. Con tutta la durezza di cui ero capace, la esortai a non essere così debbole. In qualche modo riuscii con il suo aiuto a sollevare la parte superiore del corpo.

«Dovetti appoggiarmi a un bastone per raggiungere il salone destinato all'addestramento. Mi aiutarono perfino a indossare l'armatura protettiva. Non appena presi posizione, gli sfidanti iniziarono ad accalcarsi intorno a me. Poi notai che uno di loro si avvicinava al maestro per chiedergli il permesso di prendere parte alla prova. Il maestro glielo accordò senza esitazione. Lo osservai e mi accorsi subito che si trattava di un famigerato furfante che, incurante delle tradizioni dell'arte della spada, era solito puntare la sua spada di bambù contro la gola nuda dell'avversario, sotto la gorgie-

1. *Kazu* significa «numero» o «multiplo».

ra protettiva, e tenerla lì anche dopo che l'avversario, colpendolo sul capo, aveva vinto il combattimento.

« Quando lo vidi avvicinarsi, decisi che quello sarebbe stato il mio ultimo combattimento, dato che dubitavo di uscirne vivo. Presa questa risoluzione, sentii fluire dentro di me nuova energia. Ero completamente diverso. La mia spada tornò alla posizione corretta. Mi avvicinai a lui con la piena consapevolezza del mio nuovo slancio interiore e sollevai la spada al di sopra del capo, pronto a colpirlo. Proprio in quel momento, il maestro lanciò l'ordine categorico di fermarci, e io abbassai la spada ».

Scrivono Ogura che secondo Kagawa il maestro aveva visto che il suo discepolo era giunto a comprendere la « spada della non-spada ».

Si tratta certamente della prova più dura e logorante che l'uomo di spada si trovò ad affrontare sotto la guida di Yamaoka Tesshū. La lunga esperienza nello Zen aveva insegnato a Tesshū che la coscienza ordinaria deve morire per risvegliare l'Inconscio. L'uomo di spada è in genere un uomo di grandi capacità fisiche, in grado di sostenere un duro addestramento, e la sua mente, come quella di molti seguaci dello Zen, non è gravata e tormentata da problemi metafisici di vario tipo. Il metodo fisico, quindi, si può considerare come il solo da utilizzare nel caso in cui un uomo di spada manifesti sinceramente il desiderio di apprendere quell'arte. In questo modo, la « grande morte » di cui gli studiosi di Zen parlano tanto potrà essere sperimentata anche da lui.

9

Questi esempi storici ci forniscono materiale sufficiente per concludere che, una volta presa la decisione di morire, vale a dire quando il pensiero della morte è scomparso dal campo della coscienza, si risveglia qualcosa in essa o meglio qualcosa che viene in apparenza dall'esterno, di cui non ci si era mai resi conto, e quando questa misteriosa presenza inizia a guidare le azioni in maniera istintiva, si compiono grandi meraviglie, le cosiddette *myō*. Il *myō* è quindi legato in qualche modo all'istinto. Quando la vita non subisce condizionamenti dall'intelletto, e dunque dalla coscienza, ma viene guidata dall'operato interiore dell'Inconscio, si regola in modo automatico, quasi riflesso, come nel caso del funzionamento fisiologico di un'entità organica.

Ci potremmo chiedere, a questo punto, come sia possibile essere coscientemente risolti a morire, se ogni essere vivente prova un odio istintivo per la morte. Anche nei momenti più critici, quando la morte è inevitabile, facciamo di tutto per salvarci. Moriamo solo quando siamo esausti. Il suicidio resta in ogni caso un'anomalia.

D'altra parte solamente l'uomo commette suicidio, mostrando così come esista qualcosa di più degno della vita che ci interessa preservare a tutti i costi. Potremmo anche chiederci se ciò che riusciamo a distruggere non sia solo il pensiero della morte presente nella nostra coscienza. Il desiderio innato di vivere non resterebbe comunque nel nostro Inconscio? Una volta cancellato dalla coscienza il nostro desiderio di vita, crediamo di andare incontro volontariamente alla morte: ma non potrebbe essere in realtà che, senza esserne consapevoli, desideriamo ancora vivere? Gli animali e le piante non s'impongono coscientemente di vivere, lo fanno e basta e lottano inconsapevoli affinché questa condizione non cessi. Noi esseri umani siamo coscienti di questa lotta e per questo nutriamo fantasie di ogni genere sulla vita e sulla morte. E non sono forse proprio queste fantasie o, più precisamente, queste illusioni, e non la realtà delle cose nella loro essenza, a creare in noi infinite occasioni di preoccupazione, di angoscia, di trepidante attesa? Quando le illusioni vengono rimosse, non sarà la vita stessa a badare al proprio interesse, come meglio crede? E non è proprio questo il modo in cui l'uomo di spada permette al suo istinto, che mira a preservare la vita, di operare in pieno accordo con la natura? Libera da ogni interferenza umana, che consiste in primo luogo in processi intellettivi a livello della coscienza e in riflessioni ingannevoli, la natura ora sa come meglio procedere. Senza dubbio, è estremamente difficile eliminare l'idea della morte dalla sfera della coscienza, ma nulla ci impedisce di farlo, dato che il campo della coscienza è qualcosa che coltiviamo intenzionalmente, in maniera collettiva e individuale. Serve una volontà forte e risoluta, aiutata dall'intuizione, ma sappiamo comunque che la volontà si può coltivare. La vita dell'uomo di spada, in particolare, è dedicata a questa forma di disciplina. Egli allontana l'idea della morte dalla sfera della coscienza così come noi generalmente la conosciamo e permette all'istinto di autoconservazione di farsi avanti e quindi di occupare l'intero campo della coscienza inconscia. L'istinto è ora del tutto libero da condizionamenti, né sono più presenti impedimenti determinati da complicazioni intellettuali o emotive. Non solo, l'istinto sa anche come utilizzare la tecnica acquisita consapevolmente dall'uomo. Quando in seguito si manifesta nell'esercizio dell'arte della spada, si rimane colpiti dai meravigliosi risultati che non vengono eseguiti coscientemente, ma che sembrano opera di un agente esterno a noi. Ritengo che sia questa, nel complesso, la psicologia del perfetto uomo di spada.

Si può dire che la «Mente Inamovibile», cui si fa riferimento in diverse opere sull'arte della spada, sia in un certo senso la stessa menzionata nella lettera che Takuan invia a Yagyū Tajima no kami, discepolo laico di Takuan e maestro dello shōgun in carica, Iye-

mitsu. La mente di Takuan, tuttavia, si spinge molto più in profondità rispetto a quella dell'uomo di spada, poiché quest'ultimo in genere si ferma all'aspetto psicologico, mentre Takuan, in quanto maestro zen, affonda lo sguardo sino alla fonte stessa della realtà, che potremmo chiamare Inconscio metafisico o cosmico, benché il termine si presti a essere frainteso a causa della sua connotazione psicologica. La questione di fondo è che la visione dello spadaccino resta limitata: impugna una spada, affronta uno o più avversari, comprende che la sua vita è in pericolo ma non prova timore né si tira indietro. La sua sete innata di vita, sebbene del tutto inconscia, non viene cancellata: non ha ancora raggiunto quello stato di vacuità che sopraggiunge quando la riserva di *ālayavijñāna* si esaurisce completamente. Si comporta in maniera perfetta finché si dedica a specifiche questioni temporanee, ma quando torna alla normale vita quotidiana, la sua coscienza ordinaria riprende il sopravvento e si ritrova a essere un uomo comune, con tutti i suoi desideri, i suoi legami e le sue insicurezze.

Il caso del maestro zen è diverso. Il suo punto di partenza è il problema fondamentale della realtà, il significato ultimo della vita, l'insieme della sua personalità. Anche l'uomo di spada si trova ad affrontare per gran parte della sua esistenza la questione della vita e della morte, ma solo quando sente il bisogno impellente di spingersi molto in profondità inizia ad affiancarsi al maestro zen lungo la strada della realtà ultima. L'uomo di spada si ferma di fronte all'Inconscio istintivo, il maestro zen invece prosegue fino a che l'intero universo, e non solo l'intera vacuità dello spazio, non si frantuma. Yagyū Tajima no kami ha ragione quando dice:¹

«La Mente (*kokoro*) è la Vacuità (*kū*, *k'ung*, *sūnyatā*) stessa, ma da questa Vacuità si genera un'infinità di azioni: con le mani afferra, con i piedi cammina, con gli occhi vede e così via. Di questa Mente bisogna impadronirsi, anche se è certamente molto difficile riuscirci, dato che non possiamo raggiungerla attraverso il mero apprendimento o solo ascoltando altri che ne parlano. L'arte della spada consiste nel vivere direttamente quell'esperienza. Allora le nostre parole diventeranno la sincerità stessa, il nostro comportamento deriverà per via diretta dalla Mente Originale, svuotata di tutto il suo contenuto egocentrico. La mente che possediamo normalmente è contaminata, mentre la Mente Originale è pura, è il Tao stesso.

«Parlo come se avessi sperimentato di persona tutto questo, ma in realtà sono ben lungi dall'essere un uomo-Tao. Lo registro in forma scritta solo perché tutta l'esistenza umana dovrebbe essere conforme a questa visione della Mente. Anche se incapaci di appli-

1. Sto parafrasando le sue parole.

carla in ogni fase della nostra vita, come uomini di spada dobbiamo almeno averla presente nell'esercizio della nostra arte ».

Yagyū Tajima no kami ammette di non riuscire ancora a concepire la Mente come Vacuità, ma conosce perfettamente la propria situazione nel campo dell'arte della spada. Deve aver studiato con estrema attenzione le istruzioni ricevute dal suo maestro di Zen Takuan. Questi era un maestro zen molto esperto che con ogni probabilità non aveva mai studiato l'arte della spada come un samurai professionista, ma che senza dubbio avrebbe saputo impugnare la spada e mostrarsi all'altezza di qualunque specialista, compreso Yagyū Tajima no kami, al tempo considerato il migliore del Giappone. Yagyū stesso, tuttavia, deve aver compreso che non avrebbe mai raggiunto i livelli di Takuan, come possiamo vedere dalla lettera che lasciò ai suoi migliori allievi di spada, nonché da altre fonti che parlano dell'incontro del maestro zen con altri spadaccini professionisti.¹

Il manoscritto di Odagiri Ichiun sull'arte della spada, già al centro di una lunga trattazione qualche pagina addietro, getta ulteriore luce su questo punto. Mi riferisco in particolare al nome della scuola, che riflette la filosofia della scuola buddhista Mahāyāna ma soprattutto la filosofia degli insegnamenti dello Zen. Odagiri Ichiun, o meglio Hariya Sekiun, che fu maestro di Ichiun e fondatore della scuola, la chiamò « La Spada della Mente priva di Dimora » (*Mujūshin-ken*). Questa espressione è tratta dal *Vimalakīrtisūtra* (*Yuima Kyō*), un testo del buddhismo Mahāyāna molto diffuso nello Zen. Secondo il *sūtra*, la fonte ultima di tutte le cose è « priva di dimora ». Essere « priva di dimora » o « non avere alcuna dimora in alcun luogo » significa che la fonte ultima di tutte le cose è oltre la comprensione umana, al di là delle categorie del tempo e dello spazio. Trascendendo in questo modo ogni forma di relatività, la spada viene definita « priva di dimora », per cui le si può applicare ogni possibile attributo. La spada usata dagli uomini di questa scuola non è quindi una spada ordinaria dotata di una forma, o quanto meno ben definita. Un duellante avrà di certo in mano una spada al momento di affrontare un avversario, ma la spada sarà una spada la cui forma è priva di forma. Quando un avversario vi si troverà davanti, pertanto, non saprà come affrontarla, non riuscirà a individuarne i movimenti e prima ancora di capire come comportarsi si ritroverà sconfitto. L'avversario non riuscirà mai a comprendere cosa sia successo, poiché trovarsi di fronte a questa spada « priva di dimora » equivale a essere già decapitati.

Ma che spada è mai questa Spada priva di Dimora? potrebbe

1. Si veda, sopra, pp. 90 sgg., 132 sgg.

chiedersi il lettore. Lo spadaccino non ne impugna forse una reale, che ci ferisce quando la tocchiamo?

Il Maestro Nazionale Bukkō (1226-1286), fondatore del monastero Engakuji a Kamakura, giunse in Giappone su invito di Hōjō Tokimune nel 1279. Quando viveva in Cina, era stato minacciato dai soldati mongoli che avevano invaso la parte meridionale del paese. Privi di ogni rispetto religioso, stavano per uccidere quel monaco solitario intento a meditare. Bukkō, per nulla turbato, recitò allora un verso di sua composizione:

Non c'è spazio nell'intero universo in cui si possa infilare un solo
ramoscello.

Vedo la vacuità di tutte le cose – né oggetti né persone.

Ammiro la spada del Grande Yüan,¹ lunga tre piedi:

[Quando taglia] è come se fendesse la brezza primaverile con un lampo
di luce.

Per il monaco zen, la spada nelle mani dei guerrieri mongoli era simile a un soffio di vento. Gli sfiorava semplicemente il capo, poiché il suo vero essere, riempiendo l'intero universo, rimaneva per sempre immutato: non c'erano spade né esplosioni di sorta che potessero toccarlo. I soldati non riuscirono a capire cosa volesse dire con questi versi e si racconta che se ne andarono lasciando illeso questo monaco eccentrico, forse disgustati dalla sua « immobilità ».

La spada del Grande Yüan, secondo la prospettiva del monaco zen, era una « Spada priva di Dimora », ed era indifferente che si trovasse nelle sue mani o in quelle di un nemico. La differenza fra Bukkō e Ichiun sta solo nel fatto che quest'ultimo tiene la spada nelle proprie mani, mentre Bukkō sta per essere colpito: il primo è soggetto, il secondo è oggetto. Per Ichiun, come per Bukkō, è come se la spada fendesse il vento o l'aria.

In una delle poesie lasciate da Fu Daishi (Fu Hsi, 497-569), della dinastia Liang, leggiamo:

Impugno una vanga, eppure non la impugno;
cammino eppure cavalco il bufalo indiano.

Che vanga è mai quella che viene impugnata, ma senza essere tenuta in mano? Non è altro che « La Spada priva di Dimora ». L'attrezzo da giardino di Fu Daishi e la spada di Ichiun che dà la vita non sono diversi: provengono entrambi dalla Mente che è una non-Mente. La vanga di Fu Daishi si trovò un tempo nelle mani di Adamo nel Giardino dell'Eden; la spada di Ichiun è quella brandita da Acala l'Immobile ed è anche la spada-*prajñā* nelle mani del

1. La dinastia mongola (1260-1367) che invase la Cina e rimpiazzò la dinastia Sung.

Bodhisattva Mañjuśrī. Una spada che uccide eppure dà la vita, a seconda della disposizione mentale di chi vi si avvicina.

Banzan Hōjaku (P'an-shan Pao-chi) fu uno dei grandi maestri zen della dinastia T'ang. Una volta disse in un suo sermone: « [Lo Zen è] come fendere l'aria con la spada, senza chiederci se abbiamo colpito o no il bersaglio: l'aria non si rompe, la spada non si spezza ». In un'altra occasione disse: « Non ci sono *dharma* [vale a dire oggetti] nel triplice mondo: dove cercare la Mente? I quattro elementi sono vuoti da sempre: dove troverà dimora il Buddha? L'asse celeste rimane fisso, tutto è quiete e non viene proferita parola. È tutto di fronte a te, non resta niente da fare ».

Dōkyo Yetan (1641-1721), meglio conosciuto come Shōjū Rōnin (Shōjū il Vecchio Gentiluomo), fu maestro di Hakuin (1685-1768) (figg. 40, 42, 60), uno dei più grandi maestri zen del Giappone moderno. Shōjū Rōnin ricevette un giorno la visita di un uomo di spada,¹ che gli disse:

« Sono stato addestrato nell'arte della spada fin da ragazzo. Negli ultimi vent'anni ho studiato assiduamente con maestri di diverse scuole arrivando a comprenderne ogni segreto. Ora vorrei ardentemente fondare una mia scuola e da qualche tempo me ne sto occupando. Mi sono sforzato con tutto me stesso per trovare il principio ultimo di una nuova scuola, ma sento che ancora mi sfugge. Tutti i miei tentativi di comprendere il *myō* supremo sono stati finora un completo fallimento. Potete insegnarmi la strada per raggiungerlo? ».

Dopo aver ascoltato con attenzione, Shōjū Rōnin si alzò dalla sedia su cui si trovava e colpì tre volte l'uomo di spada usando entrambi i pugni, con tutta la forza di cui disponeva. In più lo prese a calci sino a farlo cadere a terra. Era senza dubbio il peggior trattamento che si potesse ricevere, eppure produsse l'effetto desiderato sull'uomo di spada, che in quel momento raggiunse il *satori*. Si dice che quell'esperienza abbia aperto un nuovo orizzonte alla sua arte.

La notizia di questo episodio si diffuse fra gli uomini di spada della zona, che iniziarono a far visita a Shōjū Rōnin per scoprire come utilizzare lo Zen nella loro professione. Un giorno invitarono Shōjū Rōnin a prendere il tè e lo fecero assistere ad alcuni combattimenti fra loro. Infine gli dissero: « Sei un grande maestro zen e nella teoria non possiamo certo competere con te. Ma quando si passa alla pratica della spada, crediamo che tu non possa batterci ».

Shōjū Rōnin rispose: « Se desiderate colpirmi, fatelo pure, ma temo che non ci riuscirete ».

1. La storia che segue è tratta dal testo di Imagita Kōsen (1817-1893), *Vita di Shōjū Rōnin*, pubblicato inizialmente da solo e in seguito inserito nella *Raccolta di opere di Hakuin e dei maestri zen a lui connessi*, Tōkyō, 1935.

Gli uomini di spada si scambiarono uno sguardo minaccioso e dissero: «Davvero ci concedi di metterci alla prova contro di te?».

Rōnin acconsentì.

Si alzarono tutti in piedi, pronti a incrociare le loro spade con il maestro. Quest'ultimo, però, rifiutò la spada che gli era stata offerta dicendo: «Sono buddhista. Ecco un ventaglio, sarà questa la mia arma. Colpite quando siete pronti. Se riuscite a colpirmi, riconoscerò la vostra bravura con la spada».

Gli spadaccini sollevarono le spade e lanciando grida di battaglia cercarono in tutti i modi di colpire il maestro, il cui ventaglio, però, sembrava essere ovunque, e non concedeva varchi alle armi. Alla fine dovettero ammettere la loro sconfitta.

In seguito, un monaco chiese a Shōjū Rōnin: «Sullo Zen non ho niente da dire, ma come te la sei cavata con la spada durante il combattimento?».

Rōnin rispose: «Quando si coglie la giusta intuizione, essa non incontra ostacoli e si applica a ogni cosa, compresa l'arte della spada. Le persone comuni si preoccupano dei nomi. Non appena ne sentono uno, la loro mente inizia a discriminare. Chi possiede l'occhio giusto vede ogni oggetto nella luce che gli è propria. Quando vede la spada, comprende immediatamente il modo in cui opera. Affronta la molteplicità delle cose e non ne è confuso».

Takano Shigeyoshi, che nel momento in cui scrivo ha ottant'anni, è uno dei più grandi uomini di spada che il Giappone moderno abbia prodotto. In un suo breve saggio,¹ parlando di una spada di bambù, Takano accenna alla psicologia della sua arte.

«Quando ho una spada di bambù che si confà particolarmente al mio gusto personale quanto a peso, costituzione, tono e così via, riesco a entrare con estrema facilità in uno stato in cui il mio corpo e la spada che impugno diventano una cosa sola. Inutile dire che se si nutre la speranza di uscire vincitori da uno scontro o se si vuole mostrare la propria abilità tecnica, l'arte della spada è condannata al fallimento. Quando ci si libera di tutti questi pensieri, compresa l'idea stessa del corpo, si può raggiungere quello stadio di identità in cui tu sei la spada e la spada è te, poiché fra le due cose non c'è più differenza. È quanto viene conosciuto con il nome di psicologia del *muga* ("non-io" o "non-mente"), che forse corrisponde a

1. Negli allenamenti si usava un tempo una spada di legno, che in seguito fu sostituita da una spada di bambù. Il bambù viene diviso in strisce che sono quindi intrecciate e tenute assieme con stringhe di cuoio. Quattro strisce di bambù ben stagionate fanno un buon *shinai* (letteralmente «flessibile») o *chikutō* (letteralmente «spada di bambù»).

Il saggio è stato pubblicato nel numero della rivista popolare «Bungei Shunjū» («Annali Letterari») del luglio 1956.

quello che il buddhismo chiama stato di vacuità. È allora che ogni pensiero e ogni sensazione, probabili ostacoli alla libera espressione della tecnica che si è imparato a padroneggiare, vengono del tutto purificati e si ritorna alla propria "mente originale", spoglia di impedimenti fisici.

« A volte mi sembra che un burattinaio, quando si immerge del tutto con la mente nello spettacolo che sta rappresentando, giunga a uno stato mentale che si avvicina in qualche modo a quello dello spadaccino. Quell'uomo non è più consapevole della distinzione che esiste fra la sua persona e la marionetta che muove. Lo spettacolo diventa una vera opera d'arte nel momento in cui egli entra in uno stato di vacuità. C'è chi ritiene che esista una differenza fra il burattinaio e l'uomo di spada, dato che quest'ultimo si trova di fronte un essere vivente che in ogni istante ha come obiettivo quello di abbatterlo. Ma non sono d'accordo: burattinaio e uomo di spada hanno raggiunto entrambi quella condizione di identità che finirà per operare allo stesso modo, indipendentemente dagli obiettivi finali.

« Quando si raggiunge tale identità, io come uomo di spada non vedo alcun avversario di fronte a me che minaccia di colpirmi. Ho la sensazione di trasformarmi nel mio stesso avversario, e sento ogni suo gesto, ogni suo pensiero, come se fossero miei, così che intuitivamente o meglio inconsciamente so quando e come colpirlo. Tutto sembra assolutamente naturale ».

Quella che si potrebbe definire la « superpsicologia » dell'identità, così come viene presentata da Takano, descrive in modo adeguato la mente perfetta dell'uomo di spada quando si trova davvero di fronte a un avversario. Finché è *consiente* di impugnare la spada o di trovarsi davanti a un oggetto, e *cerca di fare uso* di tutte le tecniche di combattimento che ha *appreso*, non sarà mai un perfetto uomo di spada. Deve dimenticare che ha un proprio corpo conosciuto come « Takano » e che *una sua parte* impugna la spada da utilizzare contro un altro corpo, dotato di una propria individualità. Solo allora non avrà né spada né corpo; ma non significa che tutto svanisca nel nulla, poiché è innegabile che esista qualcosa che si muove, che agisce e che pensa. Questo è ciò che Takano e altri uomini di spada, così come i filosofi buddhisti e taoisti, definiscono « mente originale » (*honshin*), o « mente infantile » (*akago no kokoro*), oppure « il vero uomo » (*shinjin*; in cinese *chên-jên*), « l'uomo perfetto » (*shijin*; *chih-jên*), o ancora « il volto originario » (*honrai no memmoku*; *pên-lai mien-mu*).

Questa misteriosa quiddità « priva di esistenza » « pensa e agisce » senza pensare e agire, poiché secondo Takano « essa » percepisce ogni pensiero che passa nella mente « dell'avversario » come se fos-

se nella sua e agisce di conseguenza. «Essa» non è evidentemente essa né non-essa, come accade in un mondo di opposti. Quando questa non-essa capitola, non sa se è essa o non-essa a capitolare. Una volta che tutto è terminato, «la mente originale» torna a se stessa, ovvero alla propria coscienza, e allora avviene il risveglio di «un solo pensiero» (*ichinen*), la separazione fra luce e tenebre, fra soggetto e oggetto, il sorgere del mondo delle dicotomie. È quello che Āśvaghōṣa,¹ autore del *Risveglio della Fede*, chiama «l'improvviso risveglio del pensiero» (in cinese *hu-jan nien ch'i*; in giapponese *kotsunen nenki*). Ed è la condizione in cui si trovano Takano, Yagyū Tajima no kami, Odagiri Ichium o Miyamoto Musashi: in piedi, con la spada in mano, di fronte al cosiddetto «nemico» caduto.

La poesia *Brahma* di Emerson illustra adeguatamente la psicologia del perfetto uomo di spada:

Se il rosso assassino pensa di uccidere
o l'ucciso pensa di essere ucciso,
allora essi non conoscono bene le vie sottili
che percorro e ripercorro.
Ciò che è lungi o obliato è prossimo per me;
ombra o luce sono identici;
gli dèi scomparsi mi appaiono.
Sono una cosa sola per me vergogna e gloria.
Giudica male chi mi schiva;
quando mi sfuggono, io sono le ali;
io sono il dubbioso e il dubbio
e l'inno che canta il brahmano.
I potenti dèi agognano la mia dimora,
invano agognano i Sette sacri;
ma tu, mite amante del bene,
trovami e volgi le spalle al cielo.

Dio crea il mondo e si trova a esclamare: «Ciò è cosa buona». Dio non ha commesso un atto morale o immorale, ma semplicemente «buono». E questa «bontà» delle cose così come sono è *so-no-mama*, per dirla in termini giapponesi zen o shintoisti.

Il brano seguente, liberamente tradotto dal capitolo XIX del *Chuang-tzū*, può essere a questo proposito interessante:

Un uomo di nome Sonkyū (Sun-hsiu) si recò da Henkei-shi (Pien Ch'ing-tzū) e gli disse: «Quando vivevo nella città in cui sono nato, non facevo niente di moralmente scorretto, né vi era alcuna situazione difficile nella quale mi mancasse il coraggio di gettarmi. Nonostante ciò, se fatico nei campi, non ottengo buoni raccolti; se servo un padrone, non ottengo alcun favore. Sono stato cacciato

1. Āśvaghōṣa è uno dei massimi esponenti indiani della filosofia Mahāyāna. Il *Risveglio della Fede* è stato tradotto in inglese dal cinese dal presente autore.

dalla mia città natale, sono un reietto, lontano dalla mia provincia. Quali peccati ho mai commesso contro il Cielo? Quale sarà la triste sorte che dovrò subire? ».

Gli rispose Henkei: « Hai mai sentito come si comporta l'uomo perfetto (*chih-jên*)? Egli dimentica le proprie viscere, non è consapevole della sua esistenza corporea. Si tiene lontano da un mondo corrotto come se non gli appartenesse, si dedica a ogni genere di attività come se non vi si dedicasse affatto. È questo il significato del detto: "Quando l'opera è compiuta non rivendicarla: lascia che le cose vadano da sé senza esercitare alcuna autorità". Tu, invece, fai mostra della tua intelligenza, spaventando gli ottusi; persegui la disciplina morale, portando così alla luce i difetti altrui. Le tue gesta sono fulgide come il sole e la luna insieme alti nel cielo. Faresti meglio a congratularti con te stesso per aver preservato l'integrità del tuo corpo, con tutti i suoi nove orifizi, senza aver subito la sciagura di essere diventato sordo, cieco o zoppo, ed essere ancora annoverato fra gli esseri umani. E perdi tempo a inveire contro il Cielo? Vattene! ».

È interessante osservare in queste testimonianze sull'arte della spada fornite da diversi autori che lo spadaccino giapponese non pensa mai a difendersi ma sempre ad attaccare, e per questo gli viene suggerito fin dall'inizio di non pensare di sopravvivere al combattimento. Odagiri Ichiun, in particolare, raccomanda ai suoi allievi di affrontare l'avversario tenendo presente il concetto di *ai-uchi*, che consiste nell'abbandonare la speranza di avere salva la vita. La tattica di privilegiare sempre l'offensiva a scapito della difensiva è probabilmente tipica dei giapponesi e ci aiuta a comprendere l'abitudine di impugnare la spada con entrambe le mani, rinunciando del tutto alla difesa. Non ho idea a quando risalga questa usanza nella storia militare giapponese, ma è significativo osservare come la spada giapponese sia dotata di una lunga impugnatura, così che il guerriero la possa afferrare con entrambe le mani e colpire l'avversario con tutta la forza che possiede.

Andare sempre all'attacco in un confronto a due sta a indicare che la nostra mente si pone sempre come obiettivo quello di colpire il nemico senza preoccuparsi della nostra sicurezza, completamente libera dall'idea o dalla paura della morte. Se persiste nella mente anche solo un vago pensiero di morte, non si potrà mai assumere un atteggiamento positivo: rimarrebbe sempre un residuo freno inibitorio, derivante dall'istinto di autoconservazione. Il problema della morte va abbandonato fin dall'inizio. Secondo Yagyū Tajima no kami, in particolare, è per questo motivo che si invita caldamente l'uomo di spada a non avere timore o a essere quanto meno incurante della possibilità di uscire indenne dal duello.

Quando si trova di fronte all'avversario, egli deve identificarsi completamente con la spada che stringe nelle mani e lasciare che essa agisca come desidera.

Per usare un linguaggio psicologico, la spada in quel momento simboleggia l'Inconscio nella persona del duellante, che si muove quindi come una sorta di automa. Non è più lui. Ha ceduto a un'influenza situata oltre la sua coscienza ordinaria, cioè al suo Inconscio sepolto nel profondo, di cui non era mai stato fino allora consapevole. Dobbiamo tuttavia ricordare che non è per nulla semplice raggiungere questo stato mentale, ci si deve sottoporre a una dura disciplina, non solo morale ma anche altamente spirituale. Come afferma Ichium, un eccellente spadaccino deve essere anche un « uomo perfetto », non solo nella sua professione, ma anche dal punto di vista morale, sotto tutti i punti di vista. Non deve conoscere solo le tecniche della propria arte e pensare esclusivamente a ostentare la propria bravura nell'uccidere. Se non vede l'ora di dimostrare la destrezza con cui padroneggia la propria arte, non uscirà mai vittorioso dallo scontro. Il combattimento di un tale Umedzu contro Toda Seigen¹ ci fornisce un bell'esempio della triste sorte cui va incontro una personalità imperfetta e mostra allo stesso modo come la spada in fondo sia un simbolo di spiritualità e non lo strumento di un delitto gratuito.

Uno spadaccino di nome Umedzu, vissuto probabilmente all'inizio del XVII secolo, era noto per la sua abilità con la spada e conosceva bene la fama di cui godeva. Quando venne a sapere che Toda Seigen stava per giungere a Mino, dove Umedzu insegnava l'arte del combattimento, provò un desiderio incontenibile di mettere alla prova le sue doti contro di lui. Seigen, tuttavia, non era entusiasta della sfida. « La spada va usata solo quando si puniscono i criminali o in questioni di onore » disse Seigen. « Nessuno di noi due è un criminale, né ci sono fra noi questioni di onore in sospeso. Perché batterci, quindi? ». Umedzu ritenne che si trattasse di una scusa da parte di Seigen per evitare una sconfitta. Si fece sempre più arrogante e prese a vantarsi pubblicamente.

Saitō Yoshitatsu, signore di Mino, venne a sapere della sfida e, interessatosi alla vicenda, inviò due suoi uomini da Seigen, invitandolo cortesemente ad accettare. Seigen si rifiutò di rispondere. La richiesta venne ripetuta tre volte. Impossibilitato a rifiutare ancora, Seigen infine acconsentì. Fu nominato un arbitro e si stabilirono il luogo e la data della sfida.

Umedzu prese la questione assai seriamente e si dedicò per due notti e tre giorni a svolgere il rito religioso della purificazione.

1. La storia è citata nell'opera *Bubi Wakun* di Katajima Takenori, residente a Ōsaka all'inizio del XVIII secolo. Il libro, pubblicato nel 1717, contiene direttive morali generiche per i samurai.

Qualcuno suggerì a Seigen di seguire l'esempio dell'avversario, ma egli declinò placidamente l'invito dicendo: « Coltivo da sempre un cuore sincero. Non è qualcosa che gli dèi mi concedono in casi di emergenza. Non ho intenzione di fare del male a nessuno. Ho accettato la sfida solo perché in fondo non mi sembrava cortese continuare a rifiutare con tanto accanimento la richiesta del signore di questa provincia ».

Quando venne il giorno della sfida, i due avversari si presentarono nel campo indicato. Umedzu era accompagnato da numerosi allievi. Aveva una spada di legno lunga un metro, mentre quella di Seigen superava appena i trenta centimetri. Umedzu chiese allora all'arbitro il permesso di usare una spada vera. La richiesta fu comunicata a Seigen che però declinò l'offerta, aggiungendo che se Umedzu lo desiderava, era libero di usare una spada vera: lui, invece, si sarebbe accontentato del suo corto surrogato di legno. L'arbitro decise che entrambi avrebbero usato una spada di legno e non di acciaio, mentre per la lunghezza si rimetteva alla scelta dei due contendenti.

Tutto era pronto. Umedzu, con la sua spada più lunga, sembrava un leone feroce, intenzionato ad abbattere l'avversario con un solo colpo, mentre Seigen ostentava indifferenza, come un gatto indolente in procinto di catturare un topo. Dopo essersi fronteggiati per diverso tempo, Seigen emise un grido e colpì con la sua corta spada – senza che nessuno se ne accorgesse – il collo di Umedzu, che iniziò a sanguinare. Risentito per il colpo subito, Umedzu cercò di abbattere l'avversario, mettendo tutta la sua energia in un unico colpo della sua lunga e pesante spada. Prima che riuscisse nell'intento, tuttavia, Seigen lo colpì al braccio destro con tanta forza che l'arma cadde di mano a Umedzu e si spezzò in due ai piedi di Seigen. Umedzu cercò allora di sfoderare la spada che teneva alla cintura, ma il suo braccio non obbedì alla sua volontà e l'uomo cadde a terra. Uno degli spettatori in seguito riferì: « Il gesto di Seigen era simile a quello di chi taglia una canna di bambù, tanto era fluido, netto, impassibile ». E « privo di ostacoli », aggiungerebbe un buddhista Keron.

Seigen non era più un semplice spadaccino, era « l'uomo perfetto » di Chuang-tzù che « non può essere annegato nell'acqua né bruciato nel fuoco ». Umedzu era il suo contrario. Ignorava il lato morale e spirituale della sua arte, che ne costituisce l'essenza. Il suo orgoglio egocentrico era senza limiti. Riteneva che la sua arroganza aggressiva, supportata dalla sua padronanza della tecnica, lo rendesse un uomo di spada completo. Non comprese mai che la tattica offensiva da sola, pur tipica dell'arte della spada giapponese, non vale nulla se priva di ciò che, transcendendo lo spirito agonistico della vittoria e della sconfitta, può tenere sotto controllo l'intero

combattimento. Non si tratta solo di eliminare completamente dalla coscienza dell'uomo di spada il desiderio di essere vincitore o di non venire sconfitto; deve essere anche pienamente risolto il problema filosofico della vita e della morte, non in modo teorico o concettuale, ma nella sua forma più pratica e concreta. Per questa ragione Ichiun, come aveva fatto anche Yagyū Tajima no kami, sottolinea l'importanza dell'insegnamento zen, grazie al quale il duellante riesce a trascendere i limiti della sua abilità tecnica.

10

A proposito dell'arte della spada, c'è un altro fenomeno psicologico che può interessare i « parapsicologi ». Si tratta di una sorta di telepatia o lettura della mente che si sviluppa, a quanto pare, in alcuni uomini di spada. Si dice che Yagyū Tajima no kami possedesse questo « sesto senso ». A mio parere, la fonte di questo fenomeno va cercata molto più a fondo e non può essere catalogata come un fenomeno psichico straordinario o anormale.

Secondo l'autore del *Gekken Sōdan*,¹ un bel giorno di primavera Tajima no kami si recò a passeggiare nel suo giardino e la sua attenzione pare fosse tutta rivolta ai ciliegi in fiore. Era accompagnato da un giovane attendente che lo seguiva con la sua spada. Il ragazzo iniziò a nutrire segretamente quest'idea: « Per quanto il mio signore sia esperto nell'arte della spada, sarebbe facile assalirlo alle spalle ora, così rapito dai fiori di ciliegio ». Fu proprio allora che Tajima no kami prese a guardarsi intorno, come se avesse avuto la sensazione che nelle vicinanze ci fosse qualcuno che si nascondeva. Quando si assicurò che non ci fosse nessuno, si ritirò nella sua stanza. Rimase in silenzio per qualche tempo appoggiato a una colonna, guardandosi intorno come se fosse completamente impazzito. Gli attendenti erano intimoriti alla sola idea di avvicinarlo. Infine uno di loro si fece avanti e chiese al suo signore se si sentiva bene e se potevano aiutarlo in qualche modo. Tajima no kami rispose: « Mi sento benissimo, ma un fatto strano che non riesco a spiegarmi mi ha turbato. Grazie al mio lungo addestramento nella disciplina della spada, riesco a percepire ogni pensiero che si muove nella mente di chi mi sta di fronte o vicino. Mentre mi trovavo in giardino, in modo del tutto inatteso ho percepito intorno a me una "presenza assassina". Mi sono guardato attorno ma, tranne il mio attendente, non c'era neppure un cane nei paraggi. Non riesco a darmi una spiegazione per quel presentimento. Sono indignato di me stesso. Ecco perché ho la mente altrove ».

1. Si veda, sopra, p. 116.

Quando gli furono riferite le parole del suo signore, il ragazzo che era con Tajima no kami in giardino si recò da lui e gli confessò quello che aveva pensato mentre si trovava alle sue spalle, chiedendogli umilmente perdono. Tajima no kami ne fu compiaciuto e disse: « Ora tutto è chiaro ».

La storia che segue è degna di nota e tratta dell'intelligenza animale. Se fosse possibile usarla come base per un esperimento, potrebbe fornirci un'insolita prospettiva sugli istinti delle scimmie. Noi umani abbiamo perso gran parte degli istinti che si manifestano di frequente negli animali e tendiamo a ritenere che queste storie siano frutto d'invenzione. Eccone un'altra che riguarda sempre Tajima no kami.

Egli teneva con sé due scimmie addomesticate alle quali era concesso osservare i suoi allievi mentre si addestravano. Essendo imitatrici per natura, oltre che appassionate di attività sportive, le due scimmie a quanto pare appresero a maneggiare la spada e a combattere. Divennero entrambe, a modo loro, esperte. Quando un *rōnin* suo amico esprime il desiderio di mettere alla prova la sua abilità con la lancia contro di lui, Tajima no kami propose all'uomo di battersi prima contro una delle sue scimmie. Il *rōnin* si sentì mortalmente offeso: gli sembrava una proposta umiliante. Si prepararono a battersi, la scimmia con uno *shinai* e il *rōnin* con una lancia, e l'uomo, pensando di abbattere l'animale al primo colpo, sferrò un affondo deciso con la lancia. La scimmia, però, schivò abilmente il colpo, avanzò verso il *rōnin* e lo colpì. Il *rōnin* sollevò la lancia per difendersi, ma senza riuscirci. La scimmia balzò quindi sulla sua asta e l'uomo dovette ammettere la sconfitta.

Quando si presentò, rosso di vergogna, al cospetto di Tajima no kami, costui osservò: « Ero certo fin dall'inizio che non saresti stato capace di sconfiggere la scimmia ».

Il *rōnin* smise di far visita all'uomo di spada. Trascorsero sei mesi e poi, manifestando il desiderio di battersi ancora contro la scimmia, il *rōnin* si presentò di nuovo davanti a Tajima no kami. Costui però percepì che la scimmia non sarebbe stata in grado di sconfiggerlo e non acconsentì alla richiesta. Tuttavia, dal momento che il *rōnin* insisteva, venne portata la scimmia. Non appena l'uomo e l'animale si trovarono di fronte, pronti per lo scontro, la scimmia gettò l'arma e fuggì via gridando. « Non avevo ragione? » concluse Tajima no kami. In seguito raccomandò il *rōnin* a un collega perché lo prendesse al suo servizio.

VII. Zen e « haiku »

Non si può parlare di cultura giapponese tralasciando il buddhismo: in ogni fase del suo sviluppo, infatti, si può avvertire, in un modo o nell'altro, la presenza della sensibilità buddhista. Non esistono in effetti campi della cultura nipponica immuni dall'influenza buddhista, talmente diffusa che chi, come noi, ci vive immerso ne ha persa ogni consapevolezza. Il buddhismo, fin da quando nel VI secolo fu introdotto ufficialmente in Giappone, è sempre stato l'elemento costitutivo più stimolante della nostra storia culturale. Si può addirittura affermare che la sua diffusione derivi dalla volontà delle classi dominanti dell'epoca, intenzionate a fare del buddhismo un veicolo di progresso culturale e stabilità politica.

Comunque sia, ben presto il buddhismo finì inevitabilmente per identificarsi con lo stato giapponese. Da un punto di vista strettamente religioso, è assai probabile che tale processo non abbia prodotto esiti davvero positivi per un sano sviluppo della spiritualità buddhista; è un dato storico, tuttavia, che il buddhismo si legò profondamente al potere politico dei vari governi che si susseguirono e contribuì sotto diversi aspetti a formare la loro concezione politica. E poiché le fonti della cultura giapponese erano sempre state una prerogativa delle élite al potere, fu naturale che il buddhismo prendesse a modello i criteri aristocratici.

Per comprendere quanto il buddhismo sia entrato nella storia e nella vita del popolo giapponese, proviamo a immaginare che tutti i templi del paese, insieme ai tesori in essi racchiusi, vadano completamente distrutti. Il Giappone ci sembrerebbe un luogo desolato, nonostante le sue bellezze naturali e il carattere cordiale del suo popolo. L'intero paese assomiglierebbe a una dimora abbandonata, senza mobilia, quadri, paraventi o sculture, senza drappi e giar-

dini, senza fiori ordinatamente disposti, senza drammi Nō né arte del tè e senza molto altro.

1

Per limitarmi allo Zen e alla sua influenza sulla cultura giapponese, o piuttosto ai suoi rapporti con essa, mi piacerebbe ancora una volta soffermarmi in breve su alcuni aspetti del buddhismo zen, di particolare richiamo per la mentalità giapponese.

La filosofia dello Zen si rifà senza dubbio a quella più generale del buddhismo Mahāyāna, ma per tradurla nella pratica lo Zen ha elaborato un suo metodo specifico, che consiste nello scrutare direttamente il mistero del proprio essere, ovvero, secondo lo Zen, la Realtà stessa. Lo Zen ci consiglia quindi di non seguire gli insegnamenti orali o scritti di Buddha, di non credere in un essere superiore altro da sé, di non praticare alcuna forma di ascetismo, ma di ricercare un'esperienza interiore che si realizzi nei più intimi recessi del nostro essere. Si fa perciò ricorso a una modalità di comprensione intuitiva che si basa sul raggiungimento di quello stato che i giapponesi chiamano *satori* e i cinesi *wu*. Senza *satori* non c'è Zen. Zen e *satori* sono sinonimi. La centralità dell'esperienza del *satori* è ormai unanimemente considerata una peculiarità zen.

Il principio del *satori* è di non basarsi sui concetti per giungere alla verità delle cose, dal momento che i concetti sono utili per definire la verità delle cose ma non per farcela conoscere direttamente. È possibile che la conoscenza concettuale ci renda sotto certi aspetti più saggi, ma solo superficialmente. Questo tipo di conoscenza non è la verità vivente in sé e dunque non possiede alcuna creatività, in quanto mero accumulo di materia morta. In questo, lo Zen è in perfetta sintonia con lo spirito del pensiero orientale.

Si può dire che la mente orientale è più intuitiva mentre quella occidentale è più logica e discorsiva. Una mente intuitiva ha i suoi difetti, è vero, ma la sua forza si manifesta quando affronta ciò che è fondamentale nella vita, vale a dire ciò che riguarda la religione, l'arte e la metafisica. Ed è lo Zen, in particolare, ad averlo comprovato con la pratica del *satori*. L'idea che la verità ultima della vita e delle cose in generale deve essere intuita e non afferrata concettualmente, e che questa comprensione intuitiva sta alla base non solo della filosofia ma anche di ogni altra attività culturale è il contributo che la scuola buddhista zen ha dato alla formazione di una consapevolezza artistica nel popolo giapponese.¹

1. Il termine « intuizione » ha diverse sfumature di significato. Da un punto di vista ontologico, la sua qualità essenziale è di entrare in contatto diretto con la Realtà. Si ritiene comunemente che la mente umana sia colma di idee e di concetti: quan-

È qui che si salda il rapporto spirituale fra lo Zen e la concezione dell'arte in Giappone. A prescindere dalle definizioni utilizzate, tale rapporto nasce dalla consapevolezza del significato della vita. Si potrebbe anche dire che i misteri della vita permeano la composizione artistica. Quindi l'arte, quando presenta tali misteri in maniera particolarmente profonda e creativa, ci conduce nella parte più intima del nostro essere, divenendo un'opera divina. Le grandi creazioni artistiche, che si tratti di pittura, musica, scultura o poesia, possiedono invariabilmente tale qualità, una prossimità all'operato divino. Al massimo della sua creatività, l'artista si trasforma in un agente del creatore. Questo momento supremo nella vita di un artista, espresso in termini zen, equivale all'esperienza del *satori*, ossia, per usare il linguaggio della psicologia, prendere coscienza dell'Inconscio (*mushin*, non-mente). In un certo modo l'arte ha sempre a che fare con l'Inconscio.

L'esperienza del *satori* non va quindi realizzata con i comuni metodi dell'insegnamento o della comprensione. Si ottiene con una tecnica propria che segnala la presenza in noi di un mistero che va oltre l'analisi intellettuale. La vita è effettivamente piena di misteri e ogni volta che ne abbiamo la percezione possiamo dire in un certo senso che sia presente lo Zen. Gli artisti parlano di questa sensazione definendola *shin-in* (*shên-yün*) o *ki-in* (*ch'i-yün*): ritmo spirituale, cogliere ciò che costituisce il *satori*.

Il *satori* rifiuta quindi di essere inquadrato in categorie logiche, qualunque esse siano, e lo Zen ci offre un metodo specifico per raggiungerlo. La conoscenza intellettuale possiede una propria tecnica, un metodo progressivo che ci permette di comprenderla gradualmente, anche se non ci consente di entrare in contatto con il mistero dell'essere, con il senso della vita, con la bellezza della realtà circostante. Non si può essere maestri o artisti (di qualsivoglia tipo) senza cogliere tali valori. Ogni arte ha il suo mistero, il suo ritmo spirituale, il suo *myō* (*miao*), direbbero i giapponesi. Co-

do un uomo osserva un fiore, attorno a esso vede raggruppate nozioni analitiche di ogni sorta e non il fiore nella sua essenza. È solo quando viene esercitata l'intuizione-*prajñā* che «il fiore è rosso e il salice è verde». Per un'esposizione dettagliata dell'argomento, si veda, nel mio *Studies in Zen Buddhism*, il capitolo intitolato «Ragione e intuizione nella filosofia buddhista».

Di recente, tuttavia, sono giunto alla conclusione che «sensazione» sia un termine migliore di «intuizione» per l'esperienza che lo Zen afferma di ottenere: «sensazione» nel suo significato più profondo, vasto ed essenziale, non quella «sensazione» che gli psicologi distinguono in genere da altre attività mentali. L'esperienza della mente umana quando si identifica con la totalità delle cose o quando ciò che è finito diventa consapevole dell'infinito che dimora in esso è la sensazione primaria, alla base di ogni forma di attività psichica di cui siamo capaci. Un'intuizione, qualunque sia la sua forma o il suo senso, possiede ancora un residuo intellettuale.

me abbiamo visto, è in questo che lo Zen si lega in maniera quanto mai profonda a ogni forma di arte. Il vero artista, come il maestro zen, è colui che sa percepire il *myō* delle cose.

Nella letteratura giapponese, a volte il *myō* viene chiamato anche *yūgen* (*yu-hsüan*) o *gemmyō* (*hsüan-miao*). Secondo alcuni critici, tutte le grandi opere d'arte incarnerebbero lo *yūgen*, grazie al quale ci è possibile cogliere l'eternità delle cose in un mondo in continuo mutamento, vale a dire scrutare nei segreti della Realtà. Dove splende il *satori*, si avverte il tocco dell'energia creativa; dove si avverte l'energia creativa, l'arte emana *myō* e *yūgen*.¹

Il termine *satori* possiede un'aura tipicamente buddhista, dal momento che deve penetrare nella verità del suo insegnamento in merito alla realtà delle cose o al mistero e al senso della vita. Quando il *satori* si esprime attraverso l'arte, genera opere che vibrano di « ritmo spirituale (o divino) » (*ki-in*), che svelano il *myō* (o il misterioso) o che gettano uno sguardo nell'Insondabile, che è *yūgen*. Lo Zen ha quindi aiutato enormemente i giapponesi a entrare in contatto con il misterioso impulso creativo presente in ogni ambito artistico.

2

Il mistero non può essere colto e utilizzato dagli strumenti propri dell'analisi intellettuale, all'interno di una struttura sistematica o di uno schema consapevole: si può quindi dedurre che il *satori* dev'essere un atto di grazia divina, come direbbero i cristiani, e il privilegio di un genio artistico. Lo Zen, tuttavia, ha sviluppato un

1. *Yūgen* è una parola composta. Ciascuna delle sue parti, *yū* e *gen*, significa « impenetrabilità nebulosa » e la loro combinazione significa « oscurità », « inconoscibilità », « mistero », « impossibile da determinare attraverso l'intelletto », ma non « oscurità totale ». Un oggetto così designato non è sottoposto all'analisi dialettica, né gli si può dare una definizione chiara. Non si può in alcun modo presentare al nostro intelletto o ai nostri sensi come qualcosa di preciso, ma questo non significa che sia completamente fuori dalla portata dell'esperienza umana. Ne facciamo esperienza, è vero, eppure non possiamo portarlo alla luce del sole, condividerlo e renderlo oggettivo. Lo percepiamo dentro di noi, eppure è un oggetto di cui si può parlare, un oggetto di comunicazione reciproca, possibile però solo fra coloro che lo percepiscono. È celato dietro le nubi, ma non del tutto invisibile alla vista, giacché avvertiamo la sua presenza mentre il suo messaggio segreto viene trasmesso attraverso l'oscurità, per quanto risulti impenetrabile all'intelletto. La sensazione è l'elemento essenziale. L'oscurità, la nebulosità e l'indefinitezza sono in effetti caratteristiche della sensazione, ma sarebbe un grave errore considerarle prive di valore per la nostra esperienza o prive di significato per la nostra esistenza quotidiana. È necessario ricordare che per la comprensione umana la Realtà o fonte di ogni cosa è un'entità imprecisata, anche se possiamo percepirla in modo quanto mai concreto.

proprio metodo per raggiungere il *satori*, per metterlo a disposizione di ogni mente comune, distinguendosi in questo da tutte le altre scuole buddhiste. In realtà, non si tratta esattamente di un metodo, nel senso comune del termine, e a volte si dimostra tremendamente « brutale », in quanto privo di scientificità e « umanità ».

Si dice che la leonessa, pochi giorni dopo aver partorito, getti i suoi cuccioli in un burrone per vedere se sono abbastanza forti e coraggiosi da risalire il precipizio da soli. Se non ce la fanno, la leonessa li ignora, ritenendoli indegni della propria razza. Simile a quello della leonessa è il metodo « disumano » del ladro che vuole insegnare al figlio la propria arte, affinché possa proseguire con onore la tradizione di famiglia. Di questa storia si è già parlato in un capitolo precedente, dove sono state presentate anche le tecniche di addestramento usate dal maestro di spada. Il principio del sistema zen si fonda sul fatto che ogni arte o conoscenza appresa attraverso mezzi esterni non ci è propria, non ci appartiene fino in fondo; solo ciò che si sviluppa dal nostro intimo si può dire che ci appartenga a pieno titolo. E il nostro essere più profondo svela i propri segreti più riposti solo dopo aver esaurito tutto ciò che appartiene al nostro intelletto o alle considerazioni derivanti dalla nostra coscienza. È vero che geni si nasce e non si diventa, ma il genio non emergerà mai completamente senza essere sottoposto a una disciplina seria e severa. Il « genio » dello Zen dorme in ciascuno di noi e chiede di essere risvegliato. Quel risveglio è il *satori*.

In genere, si può dire che il *satori* irrompe quando un uomo ha esaurito le proprie risorse, ma sente dentro di sé che per raggiungere il dominio totale di un'arte manca ancora qualcosa, pur non riuscendo a capire di che cosa si tratti. Non gli resta più niente da imparare nella tecnica, ma se si è davvero dedicato al campo prescelto ed è sincero con se stesso proverà di certo un senso di insoddisfazione derivante da qualcosa che, dal suo Inconscio, sta cercando di spostarsi nell'area più vasta della coscienza, provocandogli disagio. Per quanto riguarda lo studio dello Zen, la pratica si basa ancora oggi su una sfida tra maestro e studente a colpi di *kōan*. Nell'ambito delle discipline artistiche, le singole esperienze possono mutare, ma sempre all'interno di un certo numero di modelli prefissati.

Ecco un esempio di *satori* raggiunto da un monaco maestro di lancia.

Gli esperti della scuola Hōzōin usano un tipo particolare di lancia inventata da Inyei (1521-1607), fondatore della scuola e monaco del tempio Hōzōin, appartenente alla setta buddhista Kegon. Tale lancia presenta un corno a forma di mezzaluna nella parte superiore dell'asta. Pare che al monaco l'idea di questo accessorio

sia venuta in un'occasione particolare. Ogni sera era solito allenarsi con la lancia nei dintorni del tempio. Essendo già un esperto in quest'arte, la sua mente, durante gli esercizi, non era concentrata sulla padronanza della tecnica. Ciò che intendeva perseguire era piuttosto uno stato mentale in cui ci fosse unità perfetta fra lui e la sua lancia, fra l'uomo e lo strumento, fra il soggetto e l'oggetto, fra colui che compie l'azione e l'azione stessa, fra il pensiero e l'atto. La realizzazione di tale unità, chiamata *samādhi* (in giapponese *sammai*), era lo scopo che il monaco maestro di lancia cercava di ottenere attraverso gli esercizi quotidiani. Mentre tirava colpi di lancia a destra e a manca, una sera Inyei notò all'improvviso nel laghetto il riflesso della luna crescente che incrociava la punta scintillante della sua lancia. Questa visione gli permise di superare la sua coscienza dualistica. Vuole la tradizione che, dopo questa esperienza, egli aggiungesse la mezzaluna alla punta della sua lancia. Comunque sia, mi interessava evidenziare non tanto l'innovazione da lui apportata quanto piuttosto il modo in cui venne escogitata.

L'esperienza del monaco Hōzōin mi ricorda quella del Buddha (figg. 12, 45-47). La sua Illuminazione si verificò quando, all'alba, Egli levò lo sguardo verso la stella del mattino. Era rimasto in meditazione per molti anni; la sua ricerca intellettuale non gli aveva dato alcun appagamento spirituale: si era impegnato con tutte le forze per scoprire, se possibile, qualcosa di più profondo all'interno della sua personalità. Quando vide la stella, prese coscienza di quel qualcosa che stava cercando dentro di sé. Fu allora che divenne il Buddha.

Nel caso della scuola Hōzōin, Inyei si immerse nei segreti dell'arte della lancia e ne divenne un *meijin*. Un *meijin* è più di un esperto o di uno specialista, è colui che si è spinto addirittura oltre la massima abilità possibile nella sua arte. È un genio creativo. A prescindere dall'arte praticata, è la sua personale originalità a contraddistingerlo. Per definire un artista del genere, in giapponese viene appunto utilizzata la parola *meijin*. Nessuno nasce *meijin*, ma si diventa tali solo dopo essersi sottoposti a una disciplina estremamente scrupolosa, dal momento che solo ripetute esperienze del genere conducono all'intuizione delle profondità nascoste dell'arte, ovvero della fonte della vita.

Chiyo (1703-1775), la poetessa di Kaga, ansiosa di perfezionare la sua arte, si recò in visita da un famoso maestro di *haiku* dell'epoca, che era di passaggio nella sua città. Chiyo era già nota fra i suoi amici come una pregevole autrice di *haiku*, ma non si accontentava più di una fama esclusivamente locale; non si trattava però solo di questo, altre questioni inerenti alla sua attività creativa la spingevano a conoscere il poeta viandante. Voleva sapere come comporre un autentico *haiku*, uno *haiku* che fosse davvero degno di nota, uno

haiku in cui l'ispirazione poetica fosse reale. Il maestro le diede un tema sul quale scrivere, ne scelse uno decisamente convenzionale: il cuculo, uno degli uccelli preferiti dagli autori giapponesi di *haiku* e di *waka*.¹ Fra le principali caratteristiche del cuculo vi è quella di cantare in volo di notte: per questa ragione è molto difficile per i poeti sentirlo cantare o vederlo volare. Un *waka* sul cuculo recita:

<i>Hototo-gisu</i>	Sentendo cantare il cuculo,
<i>Nakitsuru kata wo</i>	alzai lo sguardo nella direzione
<i>Nagamureba,</i>	da cui veniva il suono:
<i>Tada ariake no</i>	che cosa vidi?
<i>Tsuki zo nokoreru.</i>	Solo la pallida luna nel cielo dell'alba.

Chiyo scrisse parecchi *haiku* sul tema che il maestro le aveva assegnato, ma costui li scartò tutti, giudicandoli meramente concettuali e non fedeli alla condizione emotiva. Chiyo non sapeva cosa dire né come esprimersi in maniera più autentica. Una notte rifletté sul suo tema con tale intensità da non accorgersi che stava già albeggiando. Dietro i paraventi di carta si intravedeva una luce fioca, quando il seguente *haiku* si formò nella sua mente:

<i>Hototogisu,</i>	Chiamo « cuculo », « cuculo »
<i>Hototogisu tote,</i>	tutta la notte.
<i>Akenikeri!</i>	Poi finalmente l'alba!

Quando la poesia fu mostrata al maestro, questi immediatamente riconobbe che si trattava di uno dei migliori *haiku* mai composti sul tema del cuculo, in quanto comunicava con esattezza le emozioni autentiche dell'autrice sullo *hototogisu*, oltre a essere privo di modelli artificiali o predisposti intellettualmente al fine di ottenere qualche effetto. Vale a dire che non c'era alcun « io », da parte dell'autrice, che mirava a essere celebrato. Lo *haiku*, come lo Zen, detesta l'egoismo in ogni sua manifestazione. Il prodotto artistico deve essere completamente privo di artifici e di qualsiasi secondo fine. Non ci deve essere mediazione fra l'ispirazione artistica e la mente dalla quale proviene. L'autore deve essere quindi uno strumento del tutto passivo, cosicché possa dare piena espressione all'ispirazione, che è come la « melodia celeste » (*t'ien-lai*) di Chuang-tzù: gli artisti devono ascoltare la melodia celeste, non quella umana, e quando la sentono devono agire come automi, senza interferenze umane. Si lascerà così emergere l'Inconscio, il mondo in cui gli impulsi artistici sono tenuti accuratamente lontani dalla nostra esistenza utilitaristica e superficiale. Anche lo Zen

1. Un *waka* o *uta* consiste di trentun sillabe (5+7+5+7+7) ed è più lungo di uno *haiku* (che ne ha diciassette: 5+7+5). Di conseguenza il poeta può introdurre un numero maggiore di oggetti o riflessioni.

dimora lì, ed è in questo che lo Zen sarà di grande aiuto a ogni artista.

Meditando tutta la notte sullo *hototogisu*, Chiyo era riuscita a schiudere il proprio Inconscio. Prima di questa esperienza non aveva fatto altro che contemplare il tema da utilizzare per comporre lo *haiku*. Di conseguenza, ogni *haiku* che componeva risentiva costantemente di una certa artificiosità o di mero ingegno, che non avevano assolutamente niente a che fare con il senso più profondo dell'arte poetica. Chiyo comprese per la prima volta che uno *haiku*, in quanto frutto della creatività poetica, doveva esprimere le sensazioni interiori, prive del senso dell'io. L'autore dello *haiku*, in questo senso, deve essere anche un uomo zen. Il *satori* del poeta è, per così dire, artistico, mentre quello dell'uomo zen proviene da un retroterra metafisico. Il primo si potrebbe definire « parziale », mentre il secondo riguarda la totalità del suo essere. Forse il *satori* artistico non può permeare l'intera personalità dell'artista, perché non riesce a spingersi oltre quello che mi piace chiamare l'aspetto artistico dell'Inconscio.

Tuttavia, non si potrà mai sfruttare alcun aspetto potenziale dell'Inconscio, se non si fa esperienza del *samādhi* o *sammai*, lo stato in cui ci si focalizza su un unico oggetto (*ekāgratā*), uno stato cioè di estrema concentrazione. Tale condizione si raggiunge solo quando l'artista, per quanto già esperto di tutti gli aspetti tecnici della propria arte, cerca con lealtà e sincerità di ottenerne una padronanza assoluta. Senza lealtà e senza sincerità, nessun artista potrà mai dire di essere originale e creativo. La sincerità e la lealtà o la devozione totale permetteranno all'artista di raggiungere il gradino più alto della scala, dato che il « genio » da solo non realizzerà mai niente di importante ai fini dello sviluppo completo del proprio essere. Ciascuno di noi, per quanto comune, possiede qualcosa dentro di sé, nel proprio Inconscio, nascosto al livello superficiale della coscienza. Per risvegliarlo, per permettergli di realizzare opere di grande valore per l'umanità, dobbiamo sforzarci al massimo e purificarci completamente di ogni nostro interesse egoistico. Raggiungere il fondamento del nostro essere significa riuscire a ripulire interamente il nostro Inconscio dall'egoismo, dal momento che l'io pervade anche il cosiddetto Inconscio. Non è l'« Inconscio Collettivo », ma l'« Inconscio Cosmico » a doversi svelare senza riserve. Per questo motivo lo Zen sottolinea l'importanza della « non-mente » (*mushin*) o del « non-pensiero » (*munen*), dove troviamo preservati tesori infiniti.

Prima di procedere, vorrei aggiungere qualcosa sullo *haiku*, la forma più breve di poesia che si possa trovare in letteratura a livello mondiale. Consiste di diciassette sillabe, nelle quali vengono condensate alcune delle emozioni più sublimi che gli esseri umani siano in grado di provare. Qualche lettore, forse a ragione, si è chiesto come sia possibile che una sequenza di parole così breve possa esprimere un moto profondo della mente. Milton non ha forse scritto il *Paradiso perduto*? E Wordsworth *Presagi di Immortalità*? Dobbiamo però ricordare che «Dio» si è limitato a pronunciare «E luce sia» e, a opera compiuta, ha semplicemente osservato che la luce era «buona». Così, ci viene detto, è stato creato il mondo, questo mondo nel quale eventi grandiosi di ogni genere hanno avuto luogo dopo un inizio avvenuto in una maniera tanto semplice. «Dio» ha usato pochissime sillabe, ma la sua opera è stata realizzata con successo. Quando Mosè chiese a Dio con quale nome avrebbe dovuto trasmettere il messaggio divino al suo popolo, Dio rispose: «Io sono colui che sono» oppure «il Dio che è». Non è forse l'affermazione più grandiosa che si possa fare su questa terra? Non dite che è stato Dio, e non l'Uomo, a pronunciare queste parole. Io direi piuttosto che è stato l'Uomo e non Dio a mettere per iscritto tutte le parole pronunciate da Dio. Chi ha preso nota è «Colui che è», non chi ha pronunciato queste parole, perché quest'ultimo appartiene al passato, si perde nella storia, mentre chi le ha registrate è qui per sempre. È senza dubbio lui, e nessun altro, a essere «colui che è». Comunque sia, la brevità di uno *haiku* in quanto a numero di sillabe non ha niente a che vedere con il valore del suo contenuto. Nel momento supremo della vita e della morte lanciamo un urlo o agiamo, senza metterci a discutere o lasciarti andare a lunghi discorsi. Le sensazioni non vogliono essere trattate concettualmente e uno *haiku* non è il prodotto dell'intelletto. Da qui la sua brevità e la sua pregnanza.

Vorrei ora presentarvi qualche esempio di *haiku*. Il primo è di Bashō (1643-1694) (fig. 49), il fondatore della scuola moderna di questo genere poetico. Con la seguente composizione si dice che abbia inaugurato un movimento di portata rivoluzionaria:

<i>Furu ikeya!</i>	Il vecchio stagno, ah!
<i>Kawazu tobikomu,</i>	Una rana ci salta dentro:
<i>Mizu no oto.</i>	il suono dell'acqua!

Non può esserci niente di più breve, eppure alcuni di noi potrebbero domandarsi: «Ma questa è davvero poesia? Esprime qualcosa che si rivolge al profondo del nostro essere e che è degno di

essere comunicato? Cosa hanno a che fare “il vecchio stagno”, la “rana che salta” e il “tonfo nell’acqua” con l’ispirazione poetica?».

Per citare Reginald Horace Blyth, un’autorità nel campo di questo genere letterario, « uno *haiku* è espressione di un’illuminazione momentanea, nella quale riusciamo a cogliere l’esistenza delle cose ». « Momentanea » o no, Bashō ci presenta in diciassette sillabe un’intuizione significativa della Realtà.

Prosegue Blyth: « Ogni cosa proclama incessantemente la legge [*dharma*], ma la legge non è diversa dalla cosa in sé. Lo *haiku* è la rivelazione di ciò, in quanto ci presenta la cosa priva di tutte le nostre contorsioni mentali e degli offuscamenti emotivi; o meglio, mostra la cosa che esiste al tempo stesso dentro e fuori la mente, perfettamente soggettiva, noi stessi indivisi dall’oggetto, l’oggetto nella sua unità originaria con noi stessi ... È una via per tornare alla natura, alla nostra natura luna, alla nostra natura fiore di ciliegio, alla nostra natura foglia che cade, in breve alla nostra natura Buddha. È una via nella quale la fredda pioggia invernale, le rondini della sera, lo stesso giorno con la sua calura e la lunga notte diventano realmente vivi, condividono la nostra umanità, parlano la loro lingua silenziosa ed espressiva ».¹

Quella che Blyth chiama « natura luna » o « natura fiore di ciliegio » non è altro che l’essenza delle cose. In termini cristiani, equivale a vedere Dio in un angelo in quanto angelo o in una pulce in quanto pulce. Bashō la trovò nel rumore dell’acqua mentre una rana saltava in un vecchio stagno. A Bashō parve che il tonfo proveniente dal vecchio stagno riempisse l’intero universo. L’ambiente circostante venne tutto assorbito dal suono, nel quale svanì, e lo stesso Bashō fu completamente strappato alla sua coscienza. Soggetto e oggetto, *en-soi* e *pour-soi*, smisero di essere entità che si contrapponevano e si condizionavano a vicenda. Non si può tuttavia parlare di uno stato di annichilimento totale: Bashō era ancora lì, anche il vecchio stagno era ancora lì, insieme a tutto il resto. Bashō però non era più il vecchio Bashō. Era « risorto ». Era il « Suono » o il « Verbo » che esisteva già prima che il cielo fosse separato dalla terra. Ora Bashō sperimentava il mistero dell’essere-divenire e del divenire-essere. Il vecchio stagno non era più lo stesso, nemmeno la rana era ancora una rana. Entrambi ora gli apparivano avvolti nel velo del mistero che non era il velo del mistero. Quando provò il desiderio di comunicare tutto questo ad altri, non riuscì a evitare tale paradosso, ma dentro di lui ogni cosa era trasparente, ad avvolgerlo non c’era alcun velo di ambiguità. *Haiku* e Zen, tuttavia, non vanno confusi. Lo *haiku* è lo *haiku* e lo Zen è lo Zen. Lo *haiku* ha il

1. Reginald Horace Blyth, *Haiku*, vol. I, pp. 270 sgg.

proprio ambito, è poesia, ma partecipa anche dello Zen, nel momento in cui si rapporta allo Zen.

Voglio sottoporvi un bell'esempio della relazione che intercorre fra uno *haiku* e lo Zen. Se nel « vecchio stagno » di Bashō si può riscontrare quasi fin troppo Zen, il caso seguente esprime invece una squisita mescolanza di Zen e *haiku*, e l'umanesimo tipico della personalità dell'autore. Mentre Bashō percorreva « lo stretto sentiero dell'Oku », gli capitò di incontrare due prostitute dirette al santuario di Ise e si fermò in una locanda per la notte insieme a loro. Dopo aver ascoltato la storia della loro misera esistenza, che entrambe detestavano, Bashō scrisse questo *haiku*:

<i>Hitotsu ya ni</i>	Sotto un unico tetto,
<i>Yūjo mo netari,</i>	anche le prostitute dormono;
<i>Hagi to tsuki.</i>	fiori di <i>hagi</i> ¹ e luna.

È necessario un lungo lavoro di interpretazione per chiarire il significato complessivo di questo *haiku* ai lettori che non hanno una precisa conoscenza della società giapponese del XVII secolo e che per di più non hanno mai visto la lespedeza fiorire sotto la luce radiosa e splendente della luna d'autunno. Mi limito ad alcune osservazioni: vediamo qui un poeta che vaga in solitudine, con quel distacco che è tipico dello Zen; incontra due prostitute dirette a Ise, dove hanno intenzione di pregare nel santuario dedicato agli spiriti ancestrali del popolo giapponese; ascolta le loro storie di miseria, sofferenza e punizioni karmiche; il poeta ne prova compassione, ma non sa cosa fare nella situazione in cui si trovano; ingiustizia umana, indignazione morale, impotenza. In più, Bashō è un poeta della natura. Colloca quindi se stesso e le prostitute insieme alla lespedeza e alla luna nella cornice naturale del trascendentalismo. Ne risulta questo *haiku* di diciassette sillabe:

Sotto un unico tetto,
anche le prostitute dormono;
fiori di *hagi* e luna.

Le prostitute, non più esempi di umanità caduta, sono elevate a un livello poetico trascendentale insieme ai fiori di lespedeza, con la loro bellezza priva di pretese, mentre la luna illumina indifferentemente buoni e cattivi, belli e brutti. Non compare qui alcuna concettualizzazione, eppure questo *haiku* svela il mistero dell'essere-divenire.

Prima di Bashō, gli autori di *haiku* indulgevano in giochi di parole e ciò lo spinse a elevare questo genere poetico a un livello supe-

1. La lespedeza (*Lespedeza striata*) fiorisce all'inizio dell'autunno ed è molto amata dai giapponesi, in particolari dagli autori di *haiku* e di *waka*.

riore e di maggiore dignità. Per molti aspetti, si può dire che lo *haiku* rifletta il carattere giapponese. In primo luogo, i giapponesi non tendono alla verbosità; non sono argomentativi, sfuggono alle astrazioni intellettuali. Sono piuttosto intuitivi e vorrebbero esprimere i fatti in quanto tali senza troppi commenti emotivi o concettuali. Il loro credo è *Kami nagara no michi*:¹ « Lasciare le cose al volere degli dèi » senza interferire con macchinazioni umane, e concorda pienamente con l'insegnamento buddhista della quiddità (*tathatā*), che è, nel linguaggio colloquiale giapponese, *sono-mama*. *Sono-mama* (o *kono-mama*) è la realtà ultima: gli esseri umani, per quanto si sforzino e si dibattano con impeto o disperazione, non vi si potranno mai spingere oltre. Tutto ciò che possiamo fare è dunque scrivere uno *haiku* riconoscendo questo stato di cose, senza farci troppe domande. Qualcuno la potrebbe definire come una specie di rassegnazione, ma il giapponese non si lamenta né impreca come fanno molti popoli occidentali: si limita ad accettare la realtà con ironica leggerezza.

4

Una delle caratteristiche più notevoli dei giapponesi è probabilmente quella di accorgersi dei più piccoli elementi che esistono in natura e prendersene cura teneramente. Piuttosto che discutere di grandi ideali o di pensieri esageratamente astratti, preferiscono coltivare i crisantemi e i convolvoli, e quando arriva la bella stagione si entusiasmano nel vederli sbocciare, splendidi come avevano previsto. Enumerando alcuni temi per *haiku*, fra i tanti affrontati dai poeti nelle loro amate composizioni di diciassette sillabe, i lettori potrebbero forse ritenerli non del tutto degni della solenne professione del poeta. Mi chiedo se la mente occidentale sia mai stata toccata poeticamente da creature insignificanti come quelle che seguono:

1. Una raganella su una foglia di banano:

*Amagaeru**Bashō ni norite,**Soyogi keri.*

Una ranocchia

attraversa una foglia di banano
tremolante.

Qualunque cosa Kikaku (1660-1707),² l'autore di questo *haiku*, desiderasse descrivere, io vi vedo innanzitutto una grossa foglia di banano, perfettamente verde e vivida nella sua freschezza, in quel

1. Si veda S. Radhakrishnan *et al.*, a cura di, *History of Philosophy Eastern and Western*, vol. I, pp. 596 sgg. (cap. xxv: « Il pensiero giapponese »).

2. Uno dei « Dieci discepoli » di Bashō.

periodo dell'anno in cui la raganella inizia a saltellare nel giardino. È primavera, ed è probabile che la rana sia appena uscita dal suo rifugio dopo uno scroscio di pioggia, sebbene le rane amino farsi bagnare dalla pioggia. Si ritrova ora ad avanzare verso l'estremità della foglia, che trema sotto il peso della piccola creatura. La foglia è abbastanza grande e forte da sostenere il peso della rana, se questa se ne resta seduta accanto al gambo. I termini « attraversare » e « tremare », tuttavia, suggeriscono un movimento nella quiete del giardino primaverile, in cui domina il colore verde in ogni sua sfumatura, e accentuano il contrasto fra il verde della rana e quello della foglia di banano.

2. Una scimmia fradicia di pioggia:

Hatsu shigure

Saru mo komino wo

Hoshige nari.

La prima pioggia d'inverno:

anche la scimmia sembra che desideri
una mantellina di paglia.

Nei suoi vagabondaggi lungo i sentieri montani, Bashō deve essersi imbattuto in una scimmietta seduta su un ramo, completamente bagnata sotto la pioggia gelida. Questo spettacolo penoso avrà di certo colpito il suo tenero cuore, ma mi piace vedere in questa poesia qualcosa di più profondo di una banale manifestazione di sentimentalismo. Un poeta solitario, pur essendo per certi aspetti simile alla scimmia che desidera una mantellina per ripararsi dalla pioggia, sa perfettamente che si sta avvicinando l'inverno buio e gelido, preannunciato da torrenziali acquazzoni. Nella filosofia cinese, l'inverno sta a simboleggiare il limite del principio femminile, quando l'universo, privato di tutta la sua apparenza esteriore, trattiene dentro di sé la creatività necessaria per la stagione seguente. Quel « viaggiatore solitario » che è Bashō sente qualcosa di sé nell'inverno imminente. Questa è una vita di eterno desiderio.

3. Un « oggetto del tutto indistinto »¹ come un'insignificante pianta senza nome che sboccia:

Kusa mura ya:

Na mo shiranu,

Shiroku saku.

Fra l'erba

un fiore sconosciuto

sboccia bianco.

È una poesia di Shiki (1869-1902), uno dei più moderni autori di *haiku*. Shiki non è un pedissequo seguace di Bashō, anzi spesso lo accusa di eccessivo soggettivismo, ma questo suo *haiku*, che ha come tema una pianta su cui sbocciano dei fiori bianchi, assomiglia a quello di Bashō sulla pianta *nazuna*. Shiki, a differenza di Bashō,

1. Reginald Horace Blyth, *Haiku*, vol. I, p. 289.

non fa alcun riferimento a quella « attenta osservazione » (*yoku mireba*) dalla quale sembra trasparire il soggettivismo di Bashō, ma i suoi versi in pratica ne riecheggiano il « sentimentalismo », se è lecito applicare questo termine alla spiritualità del « fiore nella crepa del muro » o al biblico « giglio del campo ». *Na mo shiranu* significa « il nome sconosciuto », « insignificante », « umile » ed « essere pronto a finire in forno domani ». È un epiteto che si dovrebbe applicare a qualunque cosa esistente di per sé, grande o piccola che sia, in quanto è nulla, di nessun valore, fino a che non la si mette in relazione con la totalità dell'essere o non viene avvolta dalla grazia divina, come direbbero i cristiani. Bashō osservava sotto questa luce la sua *nazuna* accanto alla siepe selvatica,¹ e mi piacerebbe vedere anche Shiki osservare la « pianta che sboccia bianca » fra l'erba sotto la stessa luce.

4. Il polipo nel vaso:

<i>Tako tsubo ni</i>	I polipi nei vasi:
<i>Hakanaki yume wo</i>	sogni fugaci,
<i>Natsu no tsuki.</i>	la luna d'estate.

Mi sembra di capire che un pescatore abbia gettato un vaso in mare e il polipo, ritenendolo un buon riparo, vi sia entrato. Mentre il polipo sta dormendo, e forse si gode un sogno innocente, l'astuto pescatore recupera il vaso insieme al suo o ai suoi ospiti, nel caso ce ne sia più di uno. È quella che chiamiamo « intelligenza umana », grazie alla quale non solo ci manteniamo in vita ma, in misura maggiore o minore, ci distruggiamo reciprocamente man mano che l'intelligenza si trasforma in « conoscenza sistematica ». In quanto ai poveri polipi intrappolati, ci sembra che continuino a sognare « sogni fugaci » sotto la luna d'estate. Ma chi potrebbe mai sostenere che gli uomini possiedono un'intelligenza superiore, visto che non smettono di progettare « splendide » armi di ogni genere per annientarsi a vicenda? Chi non parlerebbe anche nel nostro caso di « sognare sogni fugaci sotto la luna d'estate » o in qualunque altro luogo? *Haka naki* non significa solo « fugace », ma anche « vano », « inutile », « futile », « insensato ». E non è solo il polipo a sognare, al riparo nel vaso del pescatore: ciascuno di noi, compreso il pescatore stesso, continua a fare sogni oziosi e vani. Se non fosse per la luna della quiddità, in qualsiasi stagione, estate o inverno, la nostra esistenza qui sulla terra non sarebbe altro che « vanità delle vanità ». Come grida l'Ecclesiaste: « quale profitto trae l'uomo dalle fatiche che intraprende sotto il sole? ».

1. Si veda, sotto, pp. 219-20.

5. Una lucciola che vola tremolante:

<i>Ō-botaru,</i>	Una grossa lucciola
<i>Yurari-yurari to,</i>	tremolando
<i>Tōri kerī.</i>	svolazza.

Yurari-yurari to è tradotto da Blyth con «waveringly», «tremolando». Non so se sia una buona resa per *yurari-yurari to*, una di quelle parole doppie che si rifanno alle emozioni più che all'intelletto e quindi non sono facili da rendere in termini concettuali astratti. Il cinese e il giapponese sono entrambi ricchi di parole doppie, a dimostrazione del fatto che chi usa queste lingue non è abituato a usare il pensiero in modo astratto, come fanno molti popoli occidentali, e che gli orientali sono più vicini all'esperienza incontaminata della realtà rispetto a quei popoli che hanno sviluppato maggiormente i loro sistemi di analisi e di astrazione. Non c'è forse alcun termine equivalente a *yurari-yurari to*: «tremolando», «in modo irregolare», «con instabilità», «discontinuo», «fluttuante», «vibrante», «tumultuosamente» sono tutti termini concettuali, mentre *yurari-yurari to*, pur descrivendo senz'altro un movimento inconstante, si spinge oltre: suggerisce sensazioni di libertà, di assenza di preoccupazioni, di dignità; indica che niente al di fuori di noi può metterci fretta, che possiamo prenderci tranquillamente tutto il tempo che ci serve. Se queste sensazioni sono collegate a un verbo d'azione come *tōri kerī*, allora la lucciola, che non è piccola ma grande, ci rimanda a chi vive un'esistenza libera, intrepida e pienamente degna, con un atteggiamento distaccato e trascendentale. La lucciola che attraversa l'aria non è legata al suolo e al suo squallore. Pare che Issa (1763-1827), l'autore di questo *haiku*, abbia passato parecchi mesi a correggerlo prima di scegliere la forma definitiva, anche se la poesia risulta spontanea come se fosse il frutto di un'ispirazione improvvisa.

Vorrei aggiungere, a questo proposito, una breve annotazione sull'uso frequente dei termini raddoppiati e di altre espressioni avverbiali dello stesso genere che offrono al cinese e al giapponese notevoli vantaggi nel comunicare particolari esperienze. Tradotte in termini concettuali e circoscritti intellettualmente, queste espressioni perdono la loro caratteristica ricchezza di senso, la loro profondità immaginativa e la loro seducente vaghezza, come si può facilmente comprendere se paragoniamo gli originali cinesi, le descrizioni di Lao-tzū o di Chuang-tzū dell'uomo-Tao per esempio, con le corrispondenti versioni occidentali.¹ Come sono prosaiche,

1. Ci sono diverse traduzioni inglesi del *Tao Tê Ching* di Lao-tzū, ma quella di Arthur Waley, a mio parere, è una delle migliori. Ciò che segue è tratto dalla sua versione del cap. xx, dove l'uomo ideale, l'uomo-Tao, descrive se stesso: «Tutti gli uomini sono *avvolti in sorrisi* (*hsi-hsi*) ... io sono *scoraggiato e perso* (*ch'êng-ch'êng*)

fredde e insipide queste ultime! È stato detto a volte che gli orientali sono carenti nel campo del pensiero filosofico e della precisione analitica. Sarà anche vero, ma possiedono comunque una riserva di esperienze ben più ricca nell'ambito della realtà stessa, che si rifiuta di essere definita in modo talmente netto che un «sì» non possa mai significare «no» e viceversa. Mi dicono che oggi i fisici stanno cercando di usare il concetto di complementarità, avendo compreso che escludere una teoria a favore di quella opposta non basta a spiegare tutto. La vita va avanti anche se ce ne sfugge la logica e se perdiamo ogni controllo meccanico su di essa. Questo non significa che bisogna abbandonare tali tentativi, ma è bene riconoscere come nella vita permanga una sorta di mistero che travalica la nostra comprensione intellettuale. Il modo *yurari-yurari* con cui una grossa lucciola passa davanti alla mia finestra contiene in sé una sfida radicale alla nostra indagine relativistica.

6. Foglie cadute sotto la superficie dell'acqua:

<i>Mizu soko no</i>	Sotto l'acqua,
<i>Iwa ni ochitsuku</i>	riposano sulla roccia
<i>Kono ha kana.</i>	le foglie cadute.

Questa poesia è di Jōsō (1661-1704), uno dei principali discepoli di Bashō. Di solito, e in modo alquanto superficiale, la maggior parte di noi non si sofferma a riflettere sulle foglie che cadono d'autunno e trovano la loro ultima dimora sulle rocce del torrente. Tutte scolorite, hanno perso completamente quella tinta giallastra o rossastra che avevano sui rami, ma dopo essere state sbattute in ogni direzione, in ogni angolo del giardino o sopra i tetti della casa, hanno finalmente trovato pace sotto l'acqua e sono al sicuro sulle rocce. Forse un nuovo destino le attende, ma per quel che vede il poeta ora riposano tranquillamente, come se questa fosse la loro ultima meta. Jōsō non si arrischia a immaginare cosa accadrà loro in seguito, si limita a osservarle mentre giacciono sulle rocce e non ci fornisce alcuna indicazione di ciò che gli passa per la mente.

come se non appartenessi ad alcun luogo ... La mia mente è quella di un vero idiota, tanto sono *ottuso* (*tun-tun*) ... Loro sembrano *brillanti e sicuri di sé* (*ch'a-ch'a*); io solo *depresso* (*mên-mên*). Sembro *instabile* (*tan-hsi*) come l'oceano, *sospinto alla deriva* (*liao-hsi*), mai giungo a un punto fermo». Le parole in corsivo traducono i termini cinesi tra parentesi.

In realtà, la lingua cinese non si dovrebbe mai esprimere se non attraverso ideogrammi. La mentalità cinese è profondamente radicata in quelle parole-segni dall'aspetto alquanto goffo ma a mio parere più che mai espressive. I pensieri e le emozioni dei cinesi sono inseparabili dagli ideogrammi. A scopo pratico, i suoni sono stati traslitterati, ma per i caratteri originali si rimanda il lettore all'indice analitico. Per inciso, vorrei far notare che il traduttore inglese non ha interpretato correttamente gli ultimi due versi. L'idea espressa da Lao-tzū è: «Sono sereno come l'oceano, sono mutevole come il vento».

È proprio il silenzio del poeta a rendere questi versi ancora più eloquenti. Anche noi ci fermiamo dove si ferma il poeta, nonostante l'impressione di poter esprimere molto altro. È qui che lo *haiku* raggiunge i livelli più alti. Blyth vi vede l'essenza delle cose, a me piace vedervi il mistero dell'essere.

7. Pulci, pidocchi e la stalla:

*Nomi shirami,
Uma no nyō suru
Makuramoto.*

Pulci, pidocchi,
il cavallo che piscia
accanto al mio cuscino.

Strano accostamento. Se evoca qualcosa, si tratta di qualcosa di disgustoso, di estremamente fastidioso, di ripugnante. Cos'altro provò Bashō in quella situazione? C'è forse qualcosa qui in grado di richiamare emozioni poetiche? Ci piacerebbe saperlo.

Questo *haiku* ha un prologo: a Bashō capitò di fermarsi in una misera capanna di montagna mentre viaggiava lungo « lo stretto sentiero dell'Oku ». Pioveva senza interruzione da tre giorni. Il povero viandante solitario non poteva fare altro che restarsene pazientemente nella stalla. Il viandante, però, era un poeta. Citerò ora il commento di Blyth sulla situazione e sul poeta: è senza dubbio illuminante e mostra quanto il commentatore abbia compreso lo spirito dello *haiku*.

« I versi di Bashō vanno letti con la massima compostezza mentale. Se nella mente del lettore predomina una sensazione di disgusto o di ripugnanza, l'intenzione di Bashō verrà fraintesa. Le pulci sono fastidiose, i pidocchi disgustosi, un cavallo che urina vicino a un giaciglio comunica estrema sgradevolezza. Dentro e attraverso tutto questo, però, deve esserci un sentimento di totalità in cui urina e champagne, pulci e farfalle occupano inevitabilmente il posto che è a loro assegnato.

« Questo, evidentemente, non è il significato di Bashō: è stata quella la sua esperienza, ma qui ci interessa la sua esperienza *poetica*, che è una cosa diversa, pur essendo in qualche modo la stessa cosa. A volte, ma non sempre, le esperienze semplici, elementari delle cose, che si tratti di pidocchi o di farfalle, dell'urina di cavallo o del volo delle aquile, hanno un significato profondo, relativo all'essenza della loro natura, senza un rimando a qualcosa che le trascenda. Dobbiamo però provare queste esperienze per una notte, per un giorno, per tre giorni. Dobbiamo avere freddo e fame, essere soli e infestati dalle pulci, accompagnarci al dolore e conoscere la sofferenza. Sebbene Bashō provasse irritazione e disagio, i suoi versi non sono un lamento o un'espressione di disgusto. Non esprimono neppure un'indifferenza filosofica o un'assurda passione per i pidocchi, lo sporco e la mancanza di riposo. Cosa esprimo-

no, allora? Esprimono la sensazione: “anche queste cose...”. Ma chi cerca di terminare questa frase non comprende ciò che Bashō intendesse dire ».¹

Questi sono alcuni temi che hanno impegnato gli autori giapponesi di *haiku*. Anche la luna e il sole, le tempeste e le onde, le montagne e i fiumi – i cosiddetti grandi fenomeni naturali – hanno attratto la loro attenzione, ma quello che voglio sottolineare è la sensibilità giapponese per le piccole manifestazioni della natura che vengono in genere ignorate dagli occidentali, oltre al fatto che queste insignificanti e ignobili creature sono in intimo rapporto con la grandiosa totalità del sistema cosmico. Il misticismo giapponese non le disdegnerà ritenendole troppo meschine per la considerazione umana e, ancor meno, divina. Non si tratta solo di un delicato sentimentalismo femminile: è qui che appare lo Zen e si accompagna allo *haiku*.

5

Furu ikeya!

Kawazu tobikomu,

Mizu no oto.

Il vecchio stagno, ah!²

Una rana ci salta dentro:

il suono dell'acqua!

Pare che questo sia stato il primo squillo della rivoluzione iniziata da Bashō nel mondo dello *haiku* del Giappone seicentesco. Prima di Bashō, lo *haiku* era solo un susseguirsi di giochi di parole senza spessore, poco più che arguzie. Bashō diede nuova vita allo *haiku* con questa sua composizione sul « vecchio stagno ». Quella che segue è la storia di come Bashō compose la sua poesia.

Bashō studiava lo Zen sotto il suo maestro Bucchō. Un giorno quest'ultimo si recò a fargli visita e gli chiese: « Come te la passi ultimamente? ».

Bashō rispose: « Dopo le recenti piogge, il muschio è più verde che mai ».

Bucchō lanciò allora un'altra frecciata per saggiare la comprensione dello Zen da parte di Bashō: « Che buddhismo c'era prima che il muschio diventasse più verde? ».

1. Reginald Horace Blyth, *Haiku*, vol. III, pp. 195-96.

2. « Ah! » traduce qui il giapponese *ya*, che è spesso una particella importante nella composizione di uno *haiku* quando l'enfasi dell'intera composizione si pone su di essa. In questo *haiku* di Bashō, tuttavia, *ya* non ha un ruolo di particolare rilievo come avviene invece in altri casi, per esempio nell'*Asagao ya!* di Chiyo (sotto, p. 205). Il « vecchio stagno » viene qui usato per indicare il luogo nel quale il « suono » è stato prodotto. L'elemento più significativo in questo *haiku* di Bashō è infatti proprio il « suono », come cercherò di spiegare.

Questa domanda equivale alle parole di Gesù Cristo: «Io sono prima di Abramo». Il maestro zen desidera sapere chi sia questo «Io». È probabile che per un cristiano la semplice affermazione «io sono» sia sufficiente, ma nello Zen la domanda deve essere posta e merita una risposta più concreta. È questa, infatti, una parte essenziale dell'intuizione zen. Bucchō chiese quindi: «Che cosa c'era prima che esistesse il mondo?», vale a dire: «Dov'era Dio prima di pronunciare le parole "E luce sia"?». Il maestro zen Bucchō non sta parlando soltanto delle piogge recenti o del muschio che cresce sempre più fresco. Vuole sapere invece del paesaggio cosmico precedente alla creazione di tutte le cose. Quand'è che il tempo è senza tempo? Si tratta forse solo di un concetto vuoto? Se così non è, bisogna riuscire in qualche modo a descriverlo. La risposta di Bashō è stata: «Una rana salta nel lago, ascolta».

La prima volta che fu pronunciata, la risposta di Bashō mancava del primo verso, «il vecchio stagno», che a quanto pare fu aggiunto in seguito per ottenere uno *haiku* completo di diciassette sillabe. Che cosa c'è di così rivoluzionario in questa poesia, al punto da segnare l'inizio della poesia *haiku* moderna? È l'intuizione da parte di Bashō della natura della vita stessa, o della vita della natura, a creare lo sfondo dei suoi versi. Bashō si è spinto negli abissi dell'intero creato e ha descritto ciò che ha visto nel suo *haiku* sul vecchio stagno.

Tenterò ora di dare un resoconto più chiaro della poesia di Bashō, in modo che risulti comprensibile per le nostre menti prosaiche e troppo moderne. Molti di noi tendono a interpretare lo *haiku* sul vecchio stagno come la descrizione di una scena di solitudine e di tranquillità. In tale ottica, è questa la linea immaginativa che seguiamo: «È probabile che un antico stagno si trovi nei pressi di un vecchio tempio, gremito di alberi maestosi. Intorno allo stagno ci sono anche arbusti dall'aspetto bizzarro e cespugli con ramoscelli che si protendono tutt'intorno e foglie che crescono fitte. Un ambiente che accresce la tranquillità della placida superficie dello stagno. Quando tutto questo viene turbato dal salto di una rana, la confusione stessa non fa che rafforzare la tranquillità dominante. Il rumore del tuffo riecheggia e l'eco accresce la nostra consapevolezza della complessiva serenità. Questa consapevolezza, tuttavia, si risveglia solo in chi possiede uno spirito in perfetta armonia con lo spirito stesso del mondo. Serviva Bashō, sommo poeta di *haiku*, per dare voce a questa intuizione o a questa ispirazione».

Mi devo ripetere: interpretare lo Zen come un vangelo della contemplazione è del tutto sbagliato, né è il modo giusto per leggere lo *haiku* di Bashō, ben lontano dall'essere un'esaltazione della tranquillità. Si commette in questo modo un duplice errore. Ho a-

vuto occasione di esprimere le mie opinioni a proposito dello Zen nei diversi libri che ho scritto sull'argomento e perciò qui mi limiterò a una corretta interpretazione di Bashō. Innanzitutto, bisogna sapere che uno *haiku* non esprime idee, ma propone immagini che riflettono intuizioni. Tali immagini non sono però rappresentazioni figurative utilizzate dalla mente poetica: rimandano piuttosto a intuizioni originali, anzi sono intuizioni esse stesse. Quando si intuisce qualcosa, le immagini diventano trasparenti e si fanno espressione immediata dell'esperienza. Un'intuizione in sé, essendo troppo intima, troppo personale, troppo immediata, non si può comunicare ad altri; per riuscirci si devono allora evocare immagini per mezzo delle quali trasferire ad altri quell'intuizione. Per chi non ha mai fatto un'esperienza del genere, tuttavia, è difficile, se non impossibile, cogliere il fatto in sé solo attraverso le immagini, perché in questo caso le immagini sono trasformate in idee e concetti e la mente tenta quindi di interpretarle intellettualmente, come fanno alcuni critici con lo *haiku* di Bashō sul vecchio stagno. Un tentativo del genere distrugge completamente la verità e la bellezza intrinseca dello *haiku*.

Finché ci muoviamo sulla superficie della coscienza, non possiamo sperare di sfuggire ai ragionamenti: il vecchio stagno viene interpretato come un simbolo di solitudine e di tranquillità, mentre una rana che ci salta dentro e il suono che ne consegue vengono presi per strumenti attraverso i quali mettere in risalto o perfino accrescere il senso generale di quiete assoluta. Il poeta Bashō, però, non vive sulla superficie della coscienza come noi: ha oltrepassato il suo strato esterno per sondarne i recessi più profondi e raggiungere il regno dell'inconcepibile, l'Inconscio, che si estende ben oltre l'inconscio così come lo intendono in genere gli psicologi. Il vecchio stagno di Bashō si trova sull'altra sponda dell'eternità, dove il tempo è senza tempo. È talmente « vecchio », in effetti, che non esiste niente di più antico. Non c'è livello di coscienza in grado di misurarlo. È da lì che provengono tutte le cose, è la fonte di questo mondo di particolari, anche se non presenta in sé alcuna particolarizzazione. Lo raggiungiamo quando ci spingiamo al di là della « pioggia » e del « muschio che cresce più verde ». Ma nel momento in cui viene concepito con l'intelletto, diventa un concetto che inizia ad avere un'esistenza al di fuori di questo mondo di particolari, trasformandosi in un oggetto intelligibile. È solo per mezzo dell'intuizione che si può effettivamente cogliere l'atemporalità dell'Inconscio. E questa comprensione intuitiva della Realtà non avrà mai luogo se si presume l'esistenza di un mondo di Vacuità al di là del mondo quotidiano che i nostri sensi ci presentano, poiché questi due mondi, quello dei sensi e quello al di là dei sensi, non sono separati ma sono una cosa sola. Il poeta, quindi, scruta nel

suo Inconscio non attraverso la calma del vecchio stagno, ma attraverso il suono provocato dalla rana che vi salta dentro. Senza questo suono, è impossibile per Bashō scrutare nell'Inconscio, dove si trova la fonte delle attività creative e dal quale tutti i veri artisti traggono la loro ispirazione. È difficile descrivere questo momento di consapevolezza in cui la polarizzazione cessa o meglio inizia, perché questi termini contraddittori vi possono confluire senza causare alcun inconveniente logico. È il genio poetico o religioso che riesce effettivamente a vivere un'esperienza del genere. E, a seconda di come viene plasmata, questa esperienza diventa nel primo caso lo *haiku* di Bashō e nel secondo un motto zen.

Si può ritenere che la mente umana sia fatta, per così dire, da diversi strati di coscienza, che vanno da una coscienza strutturata in modo dualistico fino all'Inconscio. Il primo livello è quello in cui generalmente ci muoviamo: qui ogni cosa segue una disposizione dualistica, in base a un principio di polarizzazione. Lo strato successivo è quello del piano semiconscio: le cose qui depositate si possono portare alla piena coscienza ogni volta che lo si desidera. È lo strato della memoria. Il terzo strato è l'Inconscio, come viene generalmente definito dagli psicologi: sono qui racchiusi ricordi perduti da tempo immemorabile, che possono essere risvegliati da un totale sconvolgimento mentale; quando avviene una catastrofe, programmata o casuale, i ricordi sepolti vengono portati in superficie. Questo strato inconscio della mente non è l'ultimo, ne esiste ancora un altro, che costituisce il fondamento della nostra personalità: il cosiddetto « inconscio collettivo », che corrisponde per certi versi all'idea buddhista di *ālayavijñāna*, vale a dire la « coscienza che tutto conserva ». L'esistenza di questo *vijñāna*, o inconscio, non può essere dimostrata dall'esperienza, ma presumere la sua esistenza è necessario per spiegare la realtà della coscienza in genere.

In termini psicologici, *ālayavijñāna*, o « inconscio collettivo », può essere considerato la base della nostra vita mentale. Se però vogliamo dischiudere i segreti della vita artistica o religiosa, dobbiamo presupporre quello che potremmo definire « Inconscio Cosmico », ossia il principio della creatività, il laboratorio divino dove è raccolta l'energia che muove l'universo. Ogni creazione artistica, la vita e le aspirazioni delle persone devote, lo spirito indagatore che muove i filosofi, tutto ciò proviene dalla sorgente dell'Inconscio Cosmico, che è la vera riserva (*ālaya*) delle possibilità.

Bashō si è imbattuto in questo Inconscio e con il suo *haiku* ha elaborato la sua esperienza in forma suggestiva. Questo *haiku* non è solo il canto di uno stato di calma immaginato al di sotto della superficie tumultuosa della vita terrena. Nel momento in cui viene articolato, rimanda a qualcosa di più lontano, che incontriamo in questo mondo di pluralità e per mezzo del quale il nostro mondo

acquisisce valore e senso. Se non crediamo nell'Inconscio Cosmico, la nostra vita, vissuta nel regno della relatività, perde completamente ogni punto di riferimento.

Ora possiamo comprendere perché lo *haiku* giapponese non ha bisogno di essere lungo, elaborato e intellettuale: rifugge una costruzione fondata su concetti o idee. Se ricorre alle idee, il suo legame diretto con l'Inconscio viene tarpato, guastato, interrotto: la sua vitalità rigenerante si perde per sempre. Lo *haiku* cerca pertanto di presentare le immagini più appropriate per richiamare nel modo più vivido possibile l'intuizione originaria. È possibile che le immagini così fissate e combinate in uno *haiku* risultino poco comprensibili alle menti non abituate a leggere il senso che convogliano. Come avviene nel caso della poesia di Bashō, chi non è abituato ad apprezzare uno *haiku* che cosa può vedere nell'enumerazione di elementi così familiari quali un vecchio stagno, il tuffo di una rana e il suono che ne consegue? È vero che non compare soltanto un nudo elenco di oggetti. Ci sono anche la particella esclamativa *ya* e un verbo di moto, *tobikomu*. Temo però che i profani non riescano a trovare niente di poeticamente rilevante in quelle diciassette sillabe dai richiami tanto oscuri. Eppure, quanto è profonda la verità dell'intuizione espressa in una simile maniera, una verità che non si può trasmettere in modo altrettanto ispirato neanche attraverso un formidabile assortimento di idee!

Le intuizioni religiose vengono trasmesse di solito usando termini semplici: la loro espressione è diretta, immediata, non lascia possibilità di equivoco, anche se nello Zen troviamo un gran numero di citazioni poetiche, *haiku* compresi. I filosofi e i teologi però, finché si basano sull'analisi intellettuale, devono competere fra loro scrivendo un volume dopo l'altro su tematiche religiose. Allo stesso modo, le intuizioni poetiche e le aspirazioni che muovono il poeta di *haiku* possono essere facilmente occasioni per composizioni poetiche più lunghe ed elaborate, se messe nelle mani di un poeta di altro genere. A livello di ispirazione originale, Bashō è pari ai sommi poeti occidentali. Il numero di sillabe non ha niente a che vedere con la reale qualità del poeta. Lo strumento usato dai poeti, che è del tutto casuale, può variare, ma noi giudichiamo le cose, come anche le persone, non per ciò che possiedono di accidentale, quanto per quello che hanno di essenziale.

A mo' di poscritto, vorrei aggiungere il classico commento di Sengai su Bashō e la sua rana. Sengai (1750-1837) era l'abate di Shōfukuji, a Hakata, nel Kyūshū (figg. 43, 50, 51, 58, 63). Sengai non fu solo un acuto maestro zen, ma anche un pittore, un calligrafo e un poeta, di grande spirito e arguzia, amato da persone di ogni classe sociale, uomini e donne, giovani e vecchi. Una volta dipinse l'immagine di un banano con una rana rannicchiata sotto una sua

foglia. In giapponese *bashō* significa banano, da cui deriva il nome d'arte del poeta. Sengai scrive quindi uno *haiku* sopra il disegno: il soliloquio della rana.

*Ike araba,
Tonde bashō ni
Kikasetai.*

Se ci fosse uno stagno [qui intorno],
ci salterei dentro, così che Bashō
senta [il tonfo]!

6

*Asagaya!
Tsurube torarete
Morai mizu.*

Ah, la campanula!
Il secchio preso prigioniero!
Vado a chiedere acqua altrove.

Questo *haiku* è stato composto dalla poetessa Chiyo di Kaga (1703-1775), autrice anche di quello sul cuculo.¹ Il suono prodotto dal tuffo della rana di Bashō ha permesso al poeta di entrare in comunione con lo spirito del vecchio stagno, uno stagno antico quanto l'Eternità stessa. Nel caso di Chiyo è stata la campanula a introdurla allo spirito della bellezza.

A questo proposito, credo serva una spiegazione per mettere in luce il rapporto che lega la campanula, il secchio e la richiesta d'acqua. In passato, il pozzo che forniva l'acqua di uso quotidiano era in genere situato fuori dalle abitazioni, soprattutto nelle zone rurali, ed era dotato di un secchio collegato a un congegno simile allo *shadufarabo*.² Una mattina di fine estate la poetessa Chiyo trovò il secchio intrecciato a una campanula che gli era fiorita intorno. Rimase talmente colpita dalla sua bellezza che per un momento dimenticò il motivo che l'aveva condotta lì. Quando tornò in sé, si ricordò che era uscita a prendere l'acqua per le faccende mattutine, probabilmente per preparare da mangiare. Non volendo disturbare il fiore, si recò allora dalla sua vicina. Si tratta di uno fra i tanti semplici episodi di vita quotidiana che possono verificarsi ovunque in un mattino di fine estate.

Si potrebbe sostenere che questo componimento non ha nulla di poetico e che la campanula dopo tutto è un fiore molto comune in Giappone, specialmente nelle zone rurali, dove tra l'altro non ci si prende neppure troppa cura della pianta, poiché i suoi fiori sono così comuni da non suscitare alcuna ammirazione nel poeta. Recarsi dalla vicina a chiedere dell'acqua può sembrare quindi una vera e propria sciocchezza da parte di Chiyo. Perché non ha distri-

1. Si veda, sopra, p. 189.

2. Questo strumento, in uso in Cina già al tempo di Chuang-tzū (circa 369-286 a.C.), lo è ancora in alcune zone del Giappone, come anche in Egitto.

cato o tagliato il viticcio per liberare il secchio? Sarebbe stata la soluzione più semplice del mondo. E poi, come si può ottenere un effetto emozionante con uno *haiku* ispirato da un evento così prosaico? Non c'è niente di straordinario in questo episodio che valga lo spreco di diciassette sillabe, per poche che siano.

In risposta a questa interpretazione prosaica dello *haiku* di Chiyo sulla campanula, mi verrebbe da dire che, per chi è banale, ogni cosa diventa banale e ordinaria. Si dimentica così, o si è incapaci di capire, che quando ci si trova in un determinato stato d'animo (che oserei dire divino), anche l'oggetto più comune, accanto al quale passiamo ogni giorno senza prestarvi la benché minima attenzione, può suscitare un'emozione religiosa o spirituale mai provata prima. È questo il momento in cui si diventa poeti, malgrado se stessi. Chiyo lo era già, e ci ha lasciato questo *haiku* immortale.

Vorrei far notare che quando Chiyo si accorge della campanula – alle prime ore del mattino, le migliori per ammirare il fiore – è talmente assorbita dalla sua bellezza soprannaturale che l'intero universo, lei compresa, si trasforma in un'immensa campanula che sboccia. È questo il momento, direbbe lo Zen, in cui Chiyo vede davvero il fiore e il fiore a sua volta vede la poetessa. È un caso di identificazione perfetta fra soggetto e oggetto, fra chi vede e chi è visto: l'intero universo è un fiore, un vero fiore che sfida il mutamento e la caducità. Nessuno è lì a vederlo e ammirarlo. È il fiore che vede se stesso, assorbito in sé. In questo momento supremo, pronunciare anche solo una parola sarebbe totalmente fuori luogo. Chiyo, tuttavia, è umana, si riscuote dal suo sogno a occhi aperti e mormora: «Ah! La campanula!». E per un po' non riesce ad aggiungere nulla. Ci vuole qualche attimo perché nella sua mente si facciano strada altri pensieri – per esempio ricordarsi di essere uscita a prendere l'acqua per le sue faccende domestiche. Ma neanche allora se la sente di toccare il fiore, sarebbe una profanazione. Una sensazione, questa, comune a molti spiriti inclini al sentimento religioso, uno dei quali¹ ha scritto il seguente *waka*:

Se li spezzo
le mie mani potrebbero profanarli.
Li lascerò lì dove sono, nel campo;
e lasciatemi offrire con riverenza questi fiori
a tutti i Buddha, passati, presenti e futuri.

Chiyo non pensò mai neppure per un momento di districare il viticcio per liberare il secchio e poterlo usare. Si recò quindi dalla vicina a chiedere dell'acqua. Nessuno *haiku*, in genere, esplicita quello che passa per la mente dell'autore, il quale di solito si limita

1. Il *Sōjō Henjō* (816-890) è una delle raccolte di *waka* compilate per ordine dell'imperatore.

semplicemente a enumerare, per così dire, gli oggetti che più lo hanno colpito o ispirato. Per quanto concerne invece il significato di tali oggetti nel loro insieme, spetta al lettore costruirlo e interpretarlo, secondo le sue esperienze poetiche o le sue intuizioni spirituali. È probabile che spesso un'interpretazione di questo tipo si discosti da quella dell'autore, ma poco importa. Lo *haiku* originale è qui davanti a noi e noi siamo liberi di usare i nostri criteri di valutazione dei suoi meriti artistici. Non possiamo in alcun modo spingerci al di là di noi stessi. Per chi ha la mente pura, ogni cosa è pura. Il mondo è in fondo una nostra costruzione soggettiva. Nella misura in cui ciascuno di noi possiede una propria vita interiore, non c'è nulla che si possa definire una realtà oggettiva assoluta. Ciò è nella natura di uno *haiku*, potremmo dire, e ne costituisce la sua bellezza.

Vedendo il fiore, Chiyo uscì da se stessa. Quando tornò sul piano della coscienza ordinaria, si trovò con un secchio in mano e, ricordando il motivo per cui era uscita di casa, si recò dalla vicina. Se la sua psicologia avesse seguito un percorso diverso da quello di una mente orientata allo *haiku*, la sua poesia avrebbe potuto presentare una disposizione ordinata di idee con una descrizione dettagliata delle sue visioni celestiali. In questo caso, però, non avremmo avuto uno *haiku* di diciassette sillabe, ma un componimento simile a quelli che troviamo nella poesia occidentale. Chiyo era giapponese, era nata nel contesto della sua cultura ancestrale, e per sua natura non poteva che esprimersi nello *haiku* che è giunto fino a noi. Lo *haiku* è la forma poetica più naturale, appropriata e vitale per il genio giapponese che desidera manifestare i propri impulsi artistici: forse per questa ragione ci vuole la mente di un giapponese per apprezzare fino in fondo il valore di uno *haiku*. È probabile che i critici europei – il cui sentire non concorda con quello giapponese, essendo nati e cresciuti in una diversa atmosfera e tradizione culturale – non riescano a entrare nello spirito di uno *haiku*. Per comprendere lo spirito dello Zen, e quindi lo *haiku*, è essenziale una conoscenza profonda della psicologia e del contesto giapponesi.

7

Per mostrare quanto sia auspicabile avere una conoscenza completa del contesto giapponese, fisico, morale, estetico e filosofico, mi permetto di citare un altro *haiku*, scritto questa volta da Buson (1716-1783), che fu anche un raffinato pittore vissuto alla fine dell'era Tokugawa.

Tsuri-gane ni
Tomarite nemuru
Kochō kana

Posata sulla campana
 del tempio, dorme
 la farfalla. Oh!

Non sarà facile comprendere appieno questi versi senza conoscere tutto quel che c'è da sapere sulla campana del tempio, sulla farfalla e sul loro modo di ammalciare l'immaginazione giapponese. Per quanto concerne la stagione, questo *haiku* rimanda evidentemente all'inizio dell'estate, dal momento che la farfalla appare in genere in quel periodo dell'anno e l'immaginazione poetica non può che notarla. La farfalla è poi associata ai fiori, e i fiori sbocciano proprio in questa stagione intorno al tempio in cui si trova la campana. L'immaginazione ci conduce ora in un monastero di montagna, lontano dalle città, fra monaci dediti alla meditazione, alberi antichi, fiori selvatici e forse il mormorio di un ruscello: tutto suggerisce un'atmosfera placida e spirituale, distante dall'avidità e dai conflitti umani.

La torre campanaria non si eleva troppo e la campana è bene in vista, la si può quasi toccare. È di bronzo massiccio, ha forma cilindrica e un colore scuro e austero. Appesa alla sua trave, è il simbolo dell'immobilità. Quando viene colpita con un robusto batacchio di legno (del diametro di una dozzina di centimetri, lungo quasi due metri), sospeso in posizione orizzontale, la campana diffonde una serie di onde sonore che acquietano l'anima. L'eco è una caratteristica tipica delle campane dei templi giapponesi, e a volte sembra quasi che lo spirito del buddhismo vibri attraverso i loro rintocchi, specialmente quando gli uccelli tornano esausti al nido dopo una giornata di fatiche.

Ecco, ora, in questo ambiente naturale, storico e spirituale, notiamo una farfallina bianca appoggiata sulla campana, dove si è addormentata. Siamo immediatamente colpiti dal contrasto, per diversi aspetti: la farfalla è una piccola creatura evanescente, la sua vita non si protrarrà oltre l'estate, ma finché è viva gode della vita con la massima intensità, svolazzando di fiore in fiore e ogni tanto crogiolandosi al sole. Ecco, adesso la vediamo sonnecchiare soddisfatta sul bordo della grande campana del tempio che ispira soggezione in chi la guarda, simbolo di valori eterni. Per dimensioni e dignità, notevole è il contrasto fra l'insetto e la campana; anche nel colore, la delicata e bianca creatura risalta nettamente sullo sfondo massiccio e cupo del bronzo. Da un punto di vista puramente descrittivo, lo *haiku* di Buson risulta assai poetico, perché raffigura una meravigliosa scena d'inizio estate in un monastero di montagna. Se si trattasse solo di questo, però, non sarebbe altro che un grazioso enunciato. Alcuni potrebbero sostenere che il poeta volesse creare un effetto scherzoso, avendo collocato la farfalla addormentata sulla campana di un tempio, che un monaco incuran-

te avrebbe potuto colpire in qualsiasi momento: il rimbombo e la vibrazione avrebbero spaventato certamente la povera, piccola innocente, facendola fuggire. L'inconsapevolezza assoluta degli eventi futuri, propizi o nefasti che siano, è anch'essa tipica dell'esistenza umana: danziamo sull'orlo di un vulcano, del tutto ignari della possibilità di un'esplosione improvvisa, proprio come la farfalla di Buson. Per questo, alcuni ritengono che in Buson sia presente un monito morale contro la frivolezza. Questa interpretazione non è insensata. L'incertezza del destino accompagna da sempre la nostra vita sulla terra. Oggi cerchiamo di prevenirla per mezzo delle cosiddette scienze, ma sempre incombe la nostra bramosia, immancabilmente pronta ad affermare se stessa, di solito in modo violento, e così ogni calcolo «scientifico» ne viene stravolto. Se non sarà la natura a distruggerci, saremo noi stessi a farlo. Sotto questo aspetto, siamo di gran lunga peggio della farfalla. La piccola «scienza», di cui andiamo tanto fieri, ci rende consapevoli dell'incertezza che ci circonda a ogni livello e ci invita a fugarla per mezzo dell'osservazione, della misurazione, dell'esperimento, dell'astrazione, della sistematizzazione e così via. C'è però una grande Incertezza, nata dall'Ignoranza e generatrice di tutte le altre incertezze, che sfida tutti i nostri calcoli «scientifici»: e di fronte a questa Incertezza, a questa Insicurezza, l'homo sapiens non è migliore della farfalla che dorme sulla campana del tempio. L'ironia pungente che si può riscontrare in Buson, sempre che ci sia, è rivolta contro noi stessi. È una riflessione che ha come fine il risveglio della coscienza religiosa.

A mio parere, tuttavia, c'è nello *haiku* di Buson un altro aspetto che rivela la sua profonda comprensione della vita. Mi riferisco all'intuizione dell'Inconscio, nella maniera in cui è espressa dalle immagini della farfalla e della campana. Per quanto riguarda la farfalla e la sua vita interiore, nella visione di Buson essa è inconsapevole che la campana esista separatamente da sé. Anzi, non è neppure consapevole di sé. Quando si è posata sulla campana e si è messa a sonnecchiare, come se la campana fosse il fondamento stesso di tutte le cose, il luogo in cui trovare l'ultimo riparo, la farfalla ha forse seguito, alla stregua di un essere umano, un ragionamento aprioristico? Quando, scossa dal rintocco del monaco che annuncia il mezzogiorno, la farfalla si allontana dalla campana, si pente forse del suo errore di valutazione? O viene colta di sorpresa dal rimbombo «inatteso»? Non stiamo forse proiettando troppo del nostro intelletto umano nella vita interiore della farfalla, anzi nella nostra vita interiore, o meglio ancora nella Vita stessa? La nostra esistenza ha davvero legami così stretti con l'attività analitica che occupa la nostra coscienza superficiale? Non c'è in ciascuno di noi una vita molto più profonda e vasta di quella dominata dalla

riflessione e dalla discriminazione intellettuale, la vita dell'Inconscio stesso, o di quello che io chiamo « Inconscio Cosmico »? La nostra vita conscia acquisisce il suo significato reale solo se riesce a legarsi a qualcosa di essenziale, vale a dire all'Inconscio. In questo caso, la vita interiore, che è la nostra vita religiosa così come viene rappresentata dalla farfalla nello *haiku* di Buson, non sa niente della campana in quanto simbolo di eternità e non è per nulla turbata dall'improvviso rintocco. Ha svolazzato sui fiori dai profumi incantevoli che adornano il fianco della montagna, a profusione. Ora è affaticata, le sue ali desiderano ardentemente riposare dopo aver trasportato il minuscolo corpo di quella forma di vita chiamata comunemente farfalla dagli esseri umani, che sempre fanno discriminazioni. La campana è appesa inerte, la farfalla vi si appoggia e, stanca com'è, si addormenta. Ora avverte delle vibrazioni, attese e insieme inattese. Le percepisce come un fatto reale e vola via, con la stessa noncuranza di prima. Non fa alcuna « discriminazione » e pertanto è del tutto libera da angosce, preoccupazioni, dubbi, esitazioni e così via; in altre parole, vive una vita di fede e coraggio assoluti. È la mente umana a far vivere alla farfalla una vita di « discriminazioni », e quindi di « scarsa fede ». Lo *haiku* di Buson è davvero denso di intuizioni religiose della massima importanza.

Leggiamo nel *Chuang-tzū*: « Un tempo io, Chuang-tzū, sognai di essere una farfalla che svolazzava di qua e di là, una farfalla in tutto e per tutto. Ero consapevole solo dei miei capricci di farfalla, ignaro della mia individualità come essere umano. D'un tratto mi risvegliai ed eccomi qui, di nuovo me stesso. Ora non so se ero un uomo che sognava di essere una farfalla o se sono una farfalla che sogna di essere un uomo. Fra un uomo e una farfalla c'è necessariamente una reciprocità che è chiamata Divenire ».

Qualunque cosa significhino « reciprocità » (*fên*) e « divenire » (*wu-hua*), Chuang-tzū è Chuang-tzū quando è Chuang-tzū, mentre la farfalla è una farfalla quando è una farfalla; « reciprocità » e « divenire » sono termini umani, del tutto fuori luogo nel mondo di Buson, di Chuang-tzū e della farfalla.

Lo stesso tipo di intuizione espressa da Buson si può ritrovare nello *haiku* di Bashō sulla cicala:

Yagate shinu
Keshiki wa miyezu,
Semi no koye.

Di una morte prossima
non mostra segni
la voce della cicala.

Questo *haiku* viene interpretato da quasi tutti i critici e i commentatori come se Bashō avesse voluto dire che la vita è provvisoria e che noi, senza rendercene conto, ci abbandoniamo a piaceri di ogni genere, allo stesso modo in cui la cicala canta a voce spiegata,

come se fosse eterna. Si è detto che Bashō intende offrire con questo *haiku* un monito morale e spirituale attraverso un esempio concreto e familiare. Per quanto mi riguarda, invece, mi sembra che un'interpretazione del genere distorca radicalmente l'intuizione dell'Inconscio da parte di Bashō. I primi due versi, o meglio le prime dodici sillabe, sono certamente una riflessione umana sulla transitorietà della vita, ma questa riflessione è solo una prefazione alla frase conclusiva, *semi no koyo*, ovvero il canto della cicala, « *jyū, jyū, jyū, jyū...!* », sul quale grava il peso dell'intero *haiku*. Con il suo « *jyū, jyū, jyū, jyū...!* » la cicala afferma se stessa, ovvero rende nota la sua esistenza agli altri, e così facendo raggiunge la perfezione, è soddisfatta di sé e del mondo, e nessuno può contraddire questo fatto. L'idea di transitorietà viene introdotta e affermata dalla nostra coscienza e dalle nostre capacità riflessive nei confronti della cicala, che non sarebbe consapevole del suo destino imminente. La cicala, invece, non condivide le preoccupazioni dell'uomo, né è tormentata dalla brevità della sua esistenza, che potrebbe avere fine in ogni istante, non appena le giornate si faranno più fredde. Finché può cantare è viva e finché è viva la sua vita è eterna. Perché preoccuparsi della transitorietà? La cicala forse ride di noi quando i nostri pensieri ci portano a preoccuparci di eventi futuri che ancora non sono accaduti. La cicala ci ripeterebbe senza dubbio l'ingiunzione divina: « Se Dio così riveste l'erba del campo, che oggi c'è e domani sarà gettata nel forno, quanto più non vestirà voi, uomini di poca fede? » (*Mt*, 6, 30).

« Fede » è un'altra parola che equivale all'intuizione dell'Inconscio. Il Bodhisattva Avalokiteśvara (*Kwannon Bosatsu*) (fig. 64) è « colui che dona l'audacia »: a chi crede in lui sarà concessa l'audacia, che è fede e intuizione. Tutti i poeti che scrivono *haiku* adorano Kwannon e sono molto audaci. Possono quindi comprendere la vita interiore della cicala e della farfalla, che non provano mai paura del domani e delle sue conseguenze.

Spero di aver chiarito almeno un aspetto della relazione esistente fra l'esperienza zen del *satori*, o della non-discriminazione, e l'intuizione dell'Inconscio da parte dei poeti di *haiku*. Aggiungo che lo *haiku* è una forma poetica possibile solo per la mente e la lingua giapponese, al cui sviluppo lo Zen ha contribuito in maniera ragguardevole.

Nel prossimo capitolo, dedicato all'arte del tè, avrò modo di riferirmi a ciò che è conosciuto fra i maestri di quest'arte come *wabi* o *sabi* e che ne costituisce la vera essenza. *Wabi* significa letteralmen-

te «solitudine», «isolamento» e più concretamente «povertà»: è la caratteristica dell'intera cultura giapponese che meglio incarna lo spirito dello Zen. «Povertà» da intendersi in senso non solo materiale ma anche spirituale. In realtà, tutte le religioni caldeggiavano una vita di povertà. Gesù Cristo esalta i poveri di spirito, perché a loro apparterrà il Regno dei Cieli. Nel *Padre Nostro* una vita indigente è considerata beata. Riferimenti al «pane quotidiano», ai «debiti», ai «debitori», così come affermazioni quali «non pensare al domani», «nutrirsi delle croste che cadono dalla tavola del padrone», e richiami alla «pietra scartata dai muratori», alla «bocca dei bimbi e dei lattanti» da cui «trarre la lode contro chi ti avversa», al «cammello che passa per la cruna dell'ago» e così via, stanno tutti a indicare come i cristiani siano inclini alle virtù della povertà, tanto materiale quanto spirituale. Anche lo Zen, per sua natura, è orientato alla povertà: finché rimaniamo attaccati alle cose materiali, infatti, e finché siamo posseduti dall'idea del possesso, non potremmo mai essere spiriti liberi. Ci si deve spogliare della vita stessa poiché «colui che trova la vita la perderà e colui che perde la vita per amor mio la troverà». La povertà è zen¹ così come lo *haiku*. Uno *haiku* ricco di idee, speculazioni e immagini è inconcepibile. Lo *haiku* è la solitudine stessa. Bashō era un'incarnazione di questo spirito.

Bashō fu in primo luogo un grande poeta vagabondo, un amante appassionato della natura, una sorta di *trobador* della natura. Trascorse la vita girovagando da un capo all'altro del Giappone. E per fortuna ai suoi tempi non esisteva la ferrovia: gli agi moderni non credo vadano molto d'accordo con la poesia. Lo spirito moderno dell'analisi scientifica e della meccanizzazione non lascia celato alcun mistero, mentre parrebbe che la poesia e lo *haiku* non riescano a fiorire senza misteri o senso di meraviglia. Il problema della scienza sta nel fatto che fa di tutto per non lasciare spazio all'incerto o all'indefinito, vuole vedere ogni cosa in maniera chiara, odia ciò che non viene analizzato e rivelato. Dove domina la scienza, l'immaginazione deve battere in ritirata. Per fortuna, però, la scienza non è onnisciente né onnipotente e non mancherà mai lo spazio per lo *haiku*, e la poesia continuerà a prosperare.

Tutti noi uomini dei tempi moderni siamo messi di fronte alla cosiddetta «verità dei fatti», alla «dura realtà», altrimenti detta «verità oggettiva», che tende a fossilizzare la nostra mente. Dove non c'è tenerezza né soggettività, la poesia muore; dove domina una vasta distesa di sabbia, non crescerà mai una rigogliosa vegetazione. Ai tempi di Bashō, la vita non era ancora tanto prosaica o sottoposta a pressioni così incalzanti. Un cappello di bambù, un

1. Si veda la stanza di Kyōgen sulla povertà citata sotto, p. 241.

bastone da viandante e un sacco di cotone costituivano il necessario per la vita errabonda del poeta, che si fermava per qualche giorno nei villaggi o in qualsiasi altro luogo colpisse la sua immaginazione e godeva di ogni esperienza vissuta, anche delle scomodità di quei viaggi poco agevoli. Dobbiamo ricordare che il viaggio, quando è troppo facile e confortevole, perde il suo significato spirituale. Qualcuno potrebbe parlare a questo proposito di sentimentalismo, ma un certo senso di solitudine generato dal viaggio spinge a riflettere sul significato della vita, poiché in fondo la vita non è altro che un viaggio da un luogo ignoto a un altro, altrettanto ignoto. Nell'arco di tempo che ci è concesso, di settanta, ottanta o perfino novant'anni, non ci è data la possibilità di oltrepassare il velo del mistero. Un percorso troppo agevole durante la nostra vita ci priva del senso di Solitudine Eterna.

Bashō nutriva una passione irresistibile per i viaggi, come traspare chiaramente dalla prefazione a uno dei suoi diari intitolato *Okuno Hosomichi*, «Lo stretto sentiero dell'Oku» (fig. 52).

«Eterni viandanti sono il sole e la luna¹ e con loro le stagioni che vanno e vengono, anno dopo anno. Per chi trascorre la propria esistenza su una barca fluttuante e per chi invecchia tenendo un cavallo per le briglie, il viaggio è un'occupazione quotidiana, il proprio ambiente naturale. Nei tempi antichi, erano molti quelli che morivano nel corso di un viaggio.

«Non so dire quando, ma anch'io ho concepito lo struggente desiderio di condurre la vita del viandante, affidandomi alla sorte della nube solitaria sospinta dal vento. Dopo aver trascorso qualche tempo lungo la costa, lo scorso autunno mi sono stabilito per un po' in una capanna cadente accanto al fiume. L'ho ripulita dalle vecchie ragnatele, rendendola più ospitale.

«Quando l'anno volgeva al termine, tuttavia, il mio spirito errabondo si fece nuovamente sentire con forza. Sembrava che a spingermi fosse uno spirito soprannaturale alla cui tentazione non mi era possibile resistere. Mi possedette l'idea di visitare il distretto di frontiera di Shirakawa sotto il cielo nebbioso della primavera imminente. La pace abbandonò il mio cuore. Rattoppai in fretta i miei gambali, sostituii i lacci del mio copricapo da viaggio e bruciai la moxa sugli stinchi.² Infine lasciai la capanna a un amico e iniziai

1. L'espressione «il sole e la luna» indica il Tempo, e l'intera frase significa: «Il Tempo vola, con noi dietro il suo carro».

2. Il termine «moxa» viene dal giapponese *mogusa*, «erba che brucia». Composta da giovani foglie secche dell'erba chiamata *yomogi* (*Artemisia moxa*), assomiglia a un batuffolo di lana soffice, facile da bruciare. Viene applicata alla pelle e fatta bruciare per prevenire le irritazioni. Bruciare la moxa è un'abitudine molto diffusa in Giappone e viene utilizzata per curare diversi disturbi fisici.

il mio viaggio verso nord, con il cuore pieno della luce della luna che presto mi avrebbe salutato a Matsushima».

Predecessore di Bashō durante il periodo Kamakura era stato Saigyō (1118-1190), anch'egli poeta errante. Dopo aver lasciato la sua attività ufficiale di guerriero legato alla corte, dedicò la sua vita ai viaggi e alla poesia. Si fece anche monaco buddhista. Chiunque abbia viaggiato per il Giappone si sarà certamente imbattuto nel ritratto di un monaco vestito da viandante, tutto solo, che guarda il monte Fuji. Non ricordo il nome del pittore, quel quadro ad ogni modo evoca diverse riflessioni, in particolare sulla misteriosa solitudine dell'esistenza umana. Non comunica però desolazione, o deprimente senso di solitudine, bensì una sorta di comprensione del mistero dell'Assoluto. La poesia che compose Saigyō è la seguente:

Il vapore del monte Fuji
portato dal vento
svanisce lontano!
Chi conosce il destino
dei miei pensieri, con esso sospinti?

Bashō non era un monaco buddhista, ma un seguace dello Zen. All'inizio dell'autunno, quando arrivano i primi acquazzoni, la natura diventa l'incarnazione della Solitudine Eterna. Gli alberi si spogliano, le montagne iniziano ad assumere un aspetto austero, i ruscelli si fanno più trasparenti e la sera, quando gli uccelli stanchi delle fatiche del giorno tornano al nido, un viandante solitario inizia a riflettere sul destino dell'esistenza umana. Il suo umore è in armonia con quello della natura. Canta Bashō:

<i>Tabi-bito to</i>	Un viandante
<i>Waga na yobareru</i>	(con questo nome vorrei essere noto),
<i>Hatsu shigure.</i>	questa pioggia d'autunno.

Non siamo necessariamente tutti asceti, ma credo che in ciascuno di noi sia presente il desiderio inappagabile di un mondo al di là di questa realtà empirica, nel quale l'anima possa placidamente contemplare il proprio destino.

Lo *haiku*, prima di Bashō, non era che un calembour privo di legami con la vita. Come abbiamo osservato, Bashō, interrogato dal suo maestro sulla verità ultima delle cose, vide per caso una rana saltare nel vecchio stagno: il suo tonfo squarciò la quiete del momento. Bashō colse così una volta per tutte la fonte della vita, un inizio privo di inizio che va verso una fine senza fine. Fu allora che divenne un artista, osservando ogni stato della propria mente mentre entrava in contatto con un mondo in costante divenire. E il risultato è l'enorme quantità di composizioni di diciassette sillabe

che abbiamo ricevuto in eredità. Bashō era un poeta della Solitudine Eterna.

Ecco un altro dei suoi *haiku*:

Kare eda ni

Karasu no tomari keri,

Aki no kure.

Un ramo privo di foglie,

con sopra un corvo appollaiato:

vigilia d'autunno.

La semplicità della forma non sempre implica un contenuto banale. Si profila un vasto Aldilà nel corvo solitario appollaiato sul ramo morto di un albero. Tutte le cose provengono da un ignoto abisso di mistero e attraverso (ciascuna) di esse ci è possibile gettare uno sguardo in quell'abisso. Non è necessario comporre un poema grandioso di centinaia di versi per comunicare le emozioni risvegliate da quello sguardo nell'abisso. Quando una sensazione raggiunge il suo climax, restiamo in silenzio perché non ci sono parole adeguate. Perfino diciassette sillabe possono essere troppe. In ogni caso gli artisti giapponesi, più o meno influenzati dalla via dello Zen, tendono a usare il minor numero possibile di parole o pennellate per esprimere le loro sensazioni. Quando i sentimenti vengono espressi in maniera troppo dettagliata, non resta spazio per l'ignoto, e in Giappone le arti hanno origine proprio da questo ignoto.

Secondo Bashō, ciò che ho qui indicato come lo spirito della Solitudine Eterna è lo spirito di *fūga* (o *fūryū*, come direbbero alcuni). *Fūga* significa «perfezionamento dell'esistenza», ma non nel senso moderno di miglioramento delle condizioni di vita. Riguarda piuttosto il puro godimento della vita e della natura, il desiderio ardente di *sabi* o *wabi*, e non la ricerca di *agi* materiali o di continui stimoli. Una vita di *fūga* inizia quando si identifica il proprio sé con lo spirito creativo e artistico della natura. Un uomo di *fūga*, quindi, trova i suoi migliori amici nei fiori e negli uccelli, nelle rocce e nelle acque, nelle piogge e nella luna. Nei brani che seguono, tratti dalla prefazione a uno dei suoi diari,¹ Bashō rivendica la sua appartenenza a un gruppo di artisti che comprende Saigyō (1118-1190), Sōgi (1421-1502), Sesshū (1421-1506) e Rikyū (1521-1591): tutti *fūrabō*,² «folli», nel loro amore per la natura. Ecco la prefazione di Bashō:

«C'è qualcosa in questo corpo formato da cento membra e nove orifizi, che si può chiamare per il momento un *fūrabō*. Ci si riferisce forse a brandelli di tessuto sottile che fluttuano al vento? Colui che

1. Il «Diario di Yoshino».

2. *Fū* è «vento», *ra* è «tessuto sottile» e *bō* è «monaco». Il termine, nel suo insieme, significa: «un vecchio monaco che se ne va in giro fluttuando come un pez-zetto di stoffa nel vento».

scrive è da parecchio tempo un fervente compositore di *kyōku*,¹ perché ha ritenuto che fosse questa la sua missione nella vita. A volte, però, se ne stanca e vorrebbe liberarsene; altre volte, nutrendo l'ambizione esplicita di superare ogni rivale, la sua mente viene sviata oltremodo da questioni mondane e per questo motivo si sente a disagio. In effetti, spesso aspira a ottenere una buona posizione in società, ma [la sua inclinazione per lo *haiku*] lo porta a reprimere questo pensiero. In fondo, egli è solo un ignorante che non ha realizzato niente di buono, a parte attenersi fermamente a una sola linea, che è in verità quella seguita da Saigyō nei suoi *waka*, da Sōgi nei suoi *renga*,² da Sesshū nei suoi disegni e da Rikyū nella sua arte del tè. Un unico spirito è attivo in tutte le loro opere, lo spirito di *fuga*. Chi lo serba nel cuore accetta la natura e diviene amico delle quattro stagioni. Tutti gli oggetti che vede rimandano ai fiori; tutti i pensieri che concepisce sono legati alla luna. Quando gli oggetti non rimandano ai fiori, si è dei bruti; quando i pensieri non sono legati alla luna, si è simili agli animali. Pertanto io dichiaro: superate la bestialità, distaccatevi dagli animali e accettate la natura, tornate alla natura ».

Definandosi *fūrabō*, « un uomo la cui vita è come un pezzo di tessuto leggero portato dal vento », Bashō crea un'interessante catena di associazioni, poiché sin dai tempi più remoti il vento è carico di significati misteriosi. Non si sa da dove proviene né dove soffia, ma, mentre viaggia, produce fenomeni strani e imprevedibili. Chuang-tzū ce ne dà una bella descrizione parlando di « musica terrena ». Cristo paragona il vento allo spirito: « Il vento soffia dove vuole e voi ne sentite il suono ma non sapete da dove viene né dove va; lo stesso accade a chiunque sia nato dallo Spirito » (Gv, 3, 8). Un poeta giapponese scrive:

L'autunno è giunto!
Pur se non visibile
chiaramente allo sguardo,
lo si riconosce dal suono
del vento che soffia.

Lieh-tzū, il grande filosofo taoista, presenta una concezione mistica del vento. Cito l'intera storia, dal momento che è densa delle tipiche idee taoiste che sono state instillate nella sensibilità zen, e quindi nell'atteggiamento verso la vita del poeta di *haiku*.

« Lieh-tzū ebbe per maestro Lao-shang e per amico Po Kao-tzū. Quando si fu impadronito alla perfezione del metodo di questi due filosofi, tornò a casa cavalcando sulle ali del vento.

1. Letteralmente « espressione folle », vale a dire *haiku*.

2. *Waka* è una poesia giapponese di trentun sillabe. *Renga* è una forma di *waka* incatenati.

«Yin-shêng lo venne a sapere e divenne suo discepolo. Abitò insieme a Lieh-tzù per alcuni mesi senza mai tornare a casa. Quando ne ebbe l'opportunità, lo pregò di iniziarlo alle sue arti. Per dieci volte lo implorò e per dieci volte non ricevette alcuna risposta. Spazientitosi, Yin-shêng annunciò che se ne sarebbe andato, ma Lieh-tzù non manifestò alcuna reazione. Così Yin-shêng se ne andò, ma dopo qualche mese la sua mente continuava a essere inquieta. Così tornò nuovamente da Lieh-tzù come suo discepolo.

«Perché questo continuo andirivieni?» gli chiese Lieh-tzù.

«Yin-shêng rispose: "Qualche tempo fa cercai la conoscenza presso di voi, signore, ma non voleste dirmi nulla. Ciò mi irritò. Ma ora non provo più quel sentimento e quindi sono tornato".

«Disse allora Lieh-tzù: "In passato pensavo che tu fossi un uomo intuitivo. Come mai sei caduto così in basso? Siediti e ti dirò che cosa ho appreso dal mio Maestro. Dopo averlo servito e aver goduto dell'amicizia di Po Kao per tre anni, la mia mente non si azzardava più a riflettere sul torto e sulla ragione, le mie labbra non si arri-schiavano a parlare di perdita e profitto. Poi, per la prima volta, il Maestro posò uno sguardo su di me – e questo fu tutto.

«Trascorsi cinque anni, ebbe luogo un cambiamento: la mia mente rifletteva di nuovo sul torto e sulla ragione, le mie labbra avevano ripreso a parlare di perdita e profitto. Allora, per la prima volta, il mio Maestro ammorbidì il suo contegno e sorrise.

«Trascorsi sette anni, si verificò un altro cambiamento. **Lasciai** che la mia mente riflettesse su ciò che voleva, **ma essa non si occupava** più di ciò che è giusto o sbagliato. **Lasciavo** che le mie labbra esprimessero ciò che volevano, **ma non parlavano** più di perdita e di profitto. Allora, infine, il mio **Maestro mi permise** di sedere sulla stuoia accanto a lui.

«Trascorsi nove anni, la mia mente diede libero sfogo alle sue riflessioni, la mia bocca libero transito a ogni discorso. Di torto e di ragione, di guadagno e di perdita non avevo alcuna conoscenza, che riguardassero me o il mio prossimo. Non sapevo neppure che il Maestro era il mio istruttore, né che l'altro uomo era mio amico. Dentro e fuori erano concetti vuoti. Inoltre non c'era distinzione fra occhio e orecchio, orecchio e naso, naso e bocca: erano tutti la stessa cosa. La mia mente era concentrata, il mio corpo in dissoluzione, la mia carne e le mie ossa si erano sciolte. Ero totalmente ignaro di ciò su cui il mio corpo poggiava o di quello che avevo sotto i piedi. Il vento mi trasportava di qua e di là, come fossi paglia secca o una foglia caduta da un albero. Non sapevo se il vento cavalcava su di me o se io cavalcavo il vento. Tu non hai trascorso neppure una sola stagione per intero nella casa del tuo maestro, eppure hai già perso la pazienza due o tre volte. Di questo passo, l'atmosfera non reggerà mai un solo atomo del tuo corpo e perfino la terra sarà

inadeguata al peso di uno solo dei tuoi artigli. Come puoi aspettarti di camminare nel vuoto o essere trasportato nel vento?».

«Udite queste parole, Yin-shêng sentì un profondo senso di vergogna. Non riusciva quasi a emettere fiato e passò molto tempo prima che si avventurasse a pronunciare un'altra parola». ¹

Chuang-tzū, tuttavia, è un po' deluso da Lieh-tzū, dal momento che questi deve aspettare il vento per cavalcarlo. Chuang-tzū ² non vorrebbe avere niente a che fare con il vento, addirittura con nulla di esterno:

«Lieh-tzū cavalcava il vento e si muoveva a suo piacere. Tutto questo è ottimo. A volte stava via perfino quindici giorni. Fra coloro che hanno raggiunto la felicità, il suo è un caso raro. Sebbene si fosse liberato dall'atto del camminare [e dall'attaccamento alla terra], doveva comunque aspettare che qualcosa si manifestasse. Ma se egli, cavalcando la ragione eterna ³ dell'universo e controllando i sei elementi della natura, poteva agevolmente vagabondare nel regno dell'Infinito, che cosa mai avrebbe dovuto aspettare?».

Qualunque sia l'opinione del filosofo taoista, Lieh-tzū e Chuang-tzū stanno dicendo la stessa cosa, dal momento che entrambi vagano nel regno dell'Illimitato, dove tutto ha inizio e a cui tutto ritorna. I loro scritti mistici erano certamente noti a Bashō. La mente cinese è abbastanza pratica, ma aspira di frequente a infrangere le barriere che la costringono nelle regole convenzionali. La mente giapponese, invece, è talmente attaccata alla terra da non riuscire a dimenticare, per quanto ciò possa essere volgare, l'erba che cresce sotto i piedi. Bashō aveva profondamente interiorizzato il taoismo, ma allo stesso tempo non volava via sulle ali del vento, né trascurava l'ambiente circostante o perdeva di vista la sua vita terrena.

Uno dei detti preferiti dello Zen è il seguente:

Dopo tanti anni di privazioni, le mie vesti sono a brandelli
e il vento se n'è portata via una buona metà.

9

Queste considerazioni mi hanno indotto a trattare alcuni *haiku* in rapporto al carattere giapponese. I maestri dello *haiku* sono poeti di povertà, ma non si preoccupano affatto di se stessi, come chi vive nell'indigenza spesso tende a fare. Altrimenti non sarebbero

1. *Taoist teachings from the Book of Lieh-tzū*, pp. 39-42, con alcune variazioni minime al testo apportate dall'autore.

2. Si veda il libro I.

3. Il termine per «ragione eterna» nel testo originale è *chêng*, che indica lo stato delle cose così come sono: il fuoco brucia, l'acqua scorre, il vento soffia, la pietra cade, il gas sale e così via.

poeti. Il poeta, infatti, deve essere innanzitutto libero dall'egoismo, così da potersi espandere fino a racchiudere l'universo intero nelle sue braccia. Ryōkwan di Echigo (1758-1831) non solo lasciava che i pidocchi gli infestassero la biancheria, ma faceva perfino prendere aria alla «sua veste nera monacale che non era abbastanza ampia da poter accogliere tutte quelle povere creature». Si tratta forse di un caso estremo, ma il poeta di *haiku*, se aspira a essere tale, non può affermare il suo sé in alcuna circostanza.

*Yamaji kite
Naniyara yukashi
Sumire-gusa.*

Camminando lungo il sentiero di montagna
mi commuovono, non so perché,
queste viole.

È uno *haiku* di Bashō. «Non so perché» traduce il giapponese *naniyara yukashi*, anche se la traduzione non rende giustizia al sentimento originale. Non so dire con certezza a quale parola possa equivalere *yukashi*. *Naniyara* significa «senza sapere perché». Per *yukashi* potrei scegliere fra termini quali «affascinante», «dolce», «squisito», «attraente». La parola giapponese li comprende tutti, ma possiede un ulteriore significato: indica qualcosa di più profondo, qualcosa di commovente e affascinante nel suo mistero, che tuttavia per certi versi impedisce un'eccessiva vicinanza o familiarità, in quanto esige un certo rispetto.

Bashō doveva aver camminato a lungo per uno scosceso passo montano, era di certo stanco e annoiato quando si imbatté in alcune viole fiorite fra gli arbusti selvatici. Le viole non sono fiori particolarmente superbi e non attirano l'attenzione; sono modesti, insomma, ma nella loro semplicità c'è qualcosa di dolce e attraente, che al tempo stesso manifesta una dignità tale da sconsigliare un'eccessiva confidenza. La loro dignità discreta e la loro semplicità priva di affettazione devono avere inspiegabilmente colpito Bashō. Da qui la frase *naniyara yukashi sumire-gusa*.

Un altro *haiku* di Bashō parla di un fiore modesto, per la precisione di una pianta dai fiori bianchi che in Giappone viene chiamata *nazuna*. Non ha nulla di bello o affascinante, è piuttosto insignificante se paragonata alla viola e dubito che sia mai stata elevata a oggetto degno di essere cantato in poesia. Il suo nome latino è *capsella bursa pastoris*. Con ogni probabilità Bashō è stato il primo a utilizzarla come fonte di ispirazione per uno *haiku*:

*Yoku mireba
Nazuna hana saku,
Kakine kana.*

Esaminata da vicino,
la *nazuna* fiorisce
accanto alla siepe.

Apparentemente lo *haiku* non dice molto su questa pianta che fiorisce senza pretese accanto a una siepe di campagna a cui nessuno bada. L'attenzione di Bashō viene inizialmente risvegliata da un biancore lungo la strada. Incuriosito, Bashō si avvicina e, dopo avere

esaminato con attenzione il fiore, scopre che si tratta della *nazuna*, di solito ignorata da quasi tutti i passanti. La scoperta deve aver suscitato molteplici emozioni, sulle quali Bashō non è affatto esplicito nelle sue diciassette sillabe, lasciando ai lettori il piacere della scoperta e dell'apprezzamento. Come interpretare, dunque, questo *haiku*?

Wordsworth, in *Presagi di Immortalità*, scrive:

Ma c'è un Albero, uno solo fra tanti,
 uno solo dei Campi su cui ho posato lo sguardo,
 ed entrambi parlano di qualcosa che non c'è più:
 la Pansé ai miei piedi
 la stessa storia ripete:
 dove è fuggito il bagliore visionario?
 Dove sono, ora, la gloria e il sogno?

Forse la *nazuna* ha risvegliato in Bashō il ricordo di un paradiso perduto? Wordsworth menziona una pansé, ma la pansé è colorata, non assomiglia per niente alla *nazuna*. Mi chiedo se una *nazuna* avrebbe mai potuto attrarre il poeta inglese, tanto da spingerlo a chinarsi per esaminarla con attenzione.

Tennyson, un altro grande poeta inglese, scrive nella sua famosa poesia *Fiore nel muro pieno di crepe*:

Fiore nel muro pieno di crepe,
 ti colgo da una fessura
 e ti tengo qui, nella mano, radice e tutto.
 Piccolo fiore, *se solo* io riuscissi a comprendere
 che cosa sei, radice e tutto, e tutto in tutto,
 allora saprei che cosa sono Dio e l'uomo.

Tennyson mostra un atteggiamento che si può definire indagatore, da un punto di vista filosofico. Pensa che se potesse sapere che cosa ha in mano – il fiorellino, la sua radice e tutto il resto – saprebbe anche che cosa sono Dio e l'uomo. Bashō aveva forse una mente altrettanto curiosa? No, per niente. In primo luogo, non avrebbe mai pensato di cogliere la povera *nazuna* con tutta la radice e, tenendola in mano, porsi qualsivoglia domanda. Bashō la sapeva più lunga di Tennyson. Non era uno scienziato intento ad analizzare o impegnato in un esperimento, e neppure un filosofo. Quando vide crescere in mezzo alla vegetazione la *nazuna* dai fiori bianchi, così umile e innocente, ma dotata di una propria individualità, comprese immediatamente che quella pianta non era altro che se stesso. Se si fosse mostrata « più di Salomone in tutta la sua gloria », Bashō sarebbe stato altrettanto glorificato. Se « oggi è nei campi e domani viene gettata nel forno », anche Bashō avrebbe avuto lo stesso destino. Un maestro zen afferma di poter trasformare un filo d'erba in un corpo del Buddha alto cinque metri e al tempo stesso trasformare il corpo del Buddha in un filo d'erba. È questo il mistero dell'es-

sere-divenire e del divenire-essere. È questo il mistero dell'identificazione del sé e della compenetrazione o fusione universale.

Un giorno Mañjuśrī ordinò a Sudhana di portargli una pianta medicinale e aggiunse: « Cerca una pianta che non sia medicinale ». Sudhana andò a cercarla, ma invano. Tornato da Mañjuśrī, gli annunciò che non c'era pianta nel prato che non fosse medicinale. « Allora portamene una medicinale » disse Mañjuśrī. Sudhana colse quindi una pianta qualsiasi fra quelle che crescevano nella zona e la porse a Mañjuśrī, che levandola in alto fece la seguente affermazione: « Questa pianta è medicinale: prende la vita, ma dà anche la vita ». La pianta di *nazuna* di Bashō e la pianta nella mano di Mañjuśrī: ognuna delle due possiede in sé questo misterioso potere. Pensò forse a questo Bashō quando si fermò a osservare attentamente la *nazuna* sotto la vecchia siepe?

In appendice, vorrei aggiungere soltanto qualche parola a quanto già esposto. A proposito della poesia sulla natura in Occidente, si può dire in genere che è dualistica e personale, indagatrice e analitica. Quando un poeta vede la « primula lungo il bordo del sentiero », chiede:¹

È possibile che qualcosa di tanto bello e libero
sia plasmato dall'argilla?

Quando vede una rosa, si meraviglia e pensa che chi gliela offre stia compiendo un miracolo:

Riflettiamo sui miracoli che paiono
così lievi su una rosa.
Chi le dà la fragranza o il bagliore
di magnificenza che *essa* manifesta?

Quando Wordsworth osserva « una viola accanto a una pietra coperta di muschio, seminascosta allo sguardo », il suo interesse non è rivolto alla viola in quanto tale. Se ne accorge solo mentre riflette sulla sorte di una fanciulla di campagna che vive e muore sconosciuta e senza elogi. La viola può fiorire e appassire senza che nessuno lo sappia o la elogi. Il poeta non le presterebbe alcuna attenzione. Se ne avvede solo quando pensa alla fanciulla che ama. La sua contemplazione romantica si verifica solo se qualcosa di umano attrae la sua attenzione.

Il bucaneeve che fiorisce « vicino alla zolla ... bianco e verde » viene considerato « privo di macchia e di impurità » solamente se porta con sé « il pensiero di Dio ». Se non fosse per Dio, non sarebbe mai « tanto

1. Quanto segue è tratto da James D. Morrison, a cura di, *Masterpieces of Religious Verse*, pp. 19-21. I primi tre poeti citati sono Anna Bunston de Bary, Edith Daley e Ralph Hodgson.

sacro eppure tanto umile». Se non fosse per Dio, non «fenderebbe» mai il terreno, sarebbe destinato di certo alla «distruzione» e non si proverebbe alcun desiderio di «inginocchiarsi al suo cospetto».

Un'altra poetessa scrive della rosa:

Egli venne e mi condusse per mano
sotto un cespuglio di rose rosse.
Non disse cosa aveva in mente
ma mi donò una rosa.
Non Lo implorai di svelarmi
quel mistero.
Il profumo celestiale della rosa mi bastava
e il Suo volto davanti a me.

Perché il poeta deve inserire questo «Lo» accanto alla rosa per cogliere il «profumo celestiale» e insieme vedere il Suo volto? La rosa non è forse il «mistero» nella sua essenza? Non serve farla dipendere da uno sconosciuto. Bashō non sa che farsene di dualismi e personalismi.

Anche se fiori quali la giunchiglia, la viola, il giacinto, il giglio, la margherita, la verbena, la pansé non sono sconosciuti ai poeti occidentali, è la rosa ad aver reclamato con più forza la loro attenzione. La poesia di G.A. Studdert-Kennedy che segue rivela sensibilità per molti aspetti tipiche dell'Occidente e del cristianesimo:

...
Tutti i misteri
si incontrano in questo fiore
e vi si intrecciano,
l'universale è concreto,
l'umano e il divino
in una cosa sola, unica e perfetta, si fondono
in un'unità d'Amore:
questa rosa sotto i miei occhi;
...
In essa ci sono
le lacrime di Cristo
e il Suo sangue
l'ha tinta di rosso,
non la vedrei se non fosse per Lui
perché Lui mi ha guidato
verso l'Amore divino,
fonte della Bellezza.
Io e la mia rosa
siamo una cosa sola.

Nella prima parte della citazione, l'autore è filosofico, nella seconda forse religioso. Ma deve usare immagini e simboli quali le lacrime e il sangue per comprendere l'unità fra sé e la rosa!

VIII. *Lo Zen e l'arte del tè, I*

1

Lo Zen e l'arte del tè hanno in comune una costante tendenza alla semplificazione. L'eliminazione del superfluo si raggiunge nello Zen cogliendo in modo intuitivo la realtà finale; nell'arte del tè, invece, il superfluo è bandito nello stile di vita incarnato dal maestro del tè. L'arte del tè è l'estetica della semplicità primigenia. Il suo ideale, la vicinanza alla natura, si realizza riparandosi sotto un tetto di paglia in una stanza di appena tre metri quadrati, predisposta e arredata però con gusto artistico. Lo Zen mira inoltre a rimuovere tutte le sovrastrutture artificiali che l'umanità ha escogitato, presumibilmente per celebrare se stessa. Lo Zen si batte in primo luogo contro l'intelletto, che, per quanto utile a livello pratico, ostacola il nostro tentativo di immergerci nelle profondità dell'essere. La filosofia può chiedere all'intelletto di risolvere questioni di ogni tipo, ma non potrà mai garantire quell'appagamento spirituale che deve essere accessibile a tutti, anche a chi è dotato di scarso intelletto. La filosofia è praticabile solo per chi adotta un punto di vista intellettuale e quindi non può essere una disciplina universalmente apprezzata. Lo Zen, o in senso più ampio la religione, porta a disfarsi di tutto ciò che si crede di possedere, compresa la vita stessa, per tornare allo stato ultimo dell'essere, la « Dimora Originaria », il proprio padre o la propria madre. Ciascuno di noi può farlo, perché siamo ciò che siamo a causa sua, e se ne veniamo privati non siamo niente. Si parla, a questo proposito, di ultimo grado di semplificazione, non potendo procedere oltre nella riduzione dei termini della questione. L'arte del tè simboleggia la semplificazione, attraverso alcuni suoi elementi caratteristici: innanzitutto la capanna solitaria e modesta, dal tetto di paglia, a volte collocata sotto un vecchio pino per far sì che sembri parte della natura e non

costruita da mani umane. Quando la forma, come in questo caso, viene resa definitivamente simbolo, si presta a essere trattata in modo artistico. Va da sé che il principio di tale processo deve essere in perfetta conformità con l'idea originaria che l'ha generato, vale a dire l'eliminazione del superfluo.

Il tè era conosciuto in Giappone ancor prima dell'era Kamakura (1185-1338), ma il primo, importante momento di diffusione viene in genere legato alla figura di Eisai (1141-1215), un maestro zen che portò con sé dalla Cina dei semi di tè per piantarli nelle terre del monastero di un amico. Si dice che il suo libro sul tè, insieme alla bevanda stessa ricavata dalle sue piante, sia stato offerto a Minamoto Sanetomo (1192-1219), lo shōgun in carica, per aiutarlo a guarire da una malattia. Eisai passò dunque alla storia come il padre della coltura del tè in Giappone. Riteneva in particolare che il tè possedesse proprietà medicinali e potesse curare diversi malanni. A quanto pare, però, non insegnò come eseguire la cerimonia del tè, che aveva di certo osservato durante il periodo trascorso nei monasteri zen in Cina. Questa cerimonia serviva a intrattenere i visitatori del monastero o a volte chi dimorava nel monastero stesso. Il monaco zen che introdusse il rituale in Giappone fu il Maestro Nazionale Dai-ō (1236-1308),¹ una cinquantina d'anni dopo Eisai. Successivamente, parecchi monaci divennero maestri di quest'arte e infine Ikkyū (1394-1481) (fig. 57), il famoso abate del Daitokuji, insegnò la tecnica a Shukō (1422-1502), un discepolo che attraverso il suo genio artistico la sviluppò adattandola al gusto giapponese. Shukō divenne così l'iniziatore dell'arte del tè, poi tramandata allo shōgun e grande mecenate Ashikaga Yoshimasa (1435-1490). In seguito Jō-ō (1504-1555) e soprattutto Rikyū raffinarono ulteriormente il rito, dando il tocco finale a ciò che oggi è noto come *cha-no-yu*, tradotto generalmente con « cerimonia del tè » o « culto del tè ». La cerimonia originale, quella che si svolgeva nei monasteri zen, continua a essere eseguita in una forma indipendente dall'arte oggi in voga presso il grande pubblico.

Credo che l'arte del tè sia strettamente connessa con lo stile di vita buddhista, di cui sembra condividere molte caratteristiche. Il tè conserva la mente fresca e vigile, pur senza inebriare. Possiede qualità che sono notoriamente apprezzate da studiosi e monaci. È naturale che il tè si sia diffuso in maniera così capillare nei monasteri buddhisti e che siano stati proprio i monaci a introdurlo nel paese. Se il tè simboleggia il buddhismo, non si potrebbe forse dire altrettanto per il vino e il cristianesimo? Il vino è onnipresente nei riti cristiani: viene usato nelle chiese come simbolo del sangue di Cristo che, secondo quella tradizione, fu versato per i peccati del-

1. Dai-ō tornò dalla Cina nel 1267.

l'umanità. Per questo, probabilmente, i monaci medioevali creavano delle cantine nei loro monasteri e venivano spesso raffigurati con un aspetto gioviale e soddisfatto, sempre intorno alle botti o con una coppa di vino in mano. Il vino prima eccita, poi inebria. Sotto molti aspetti è il contrario del tè, e la stessa differenza si può ritrovare nel rapporto fra buddhismo e cristianesimo.

Possiamo ora comprendere come l'arte del tè presenti stretti legami con lo Zen, non solo nel suo sviluppo pratico, ma soprattutto nell'osservanza dello spirito che pervade la cerimonia stessa. È uno spirito che, per quanto concerne le emozioni, è costituito da «armonia» (*wa*), «riverenza» (*kei*), «purezza» (*sei*) e «tranquillità» (*jaku*). Questi quattro elementi sono necessari per portare l'arte a un esito soddisfacente ed essenziali nella vita ordinata di una comunità, proprio come quella dei monasteri zen. Dalle osservazioni di Tei Meidō (Ch'êng Ming-tao in cinese), uno studioso confuciano dell'era Sung che visitò un monastero chiamato Jōrinji (Ting-lin Ssū), possiamo dedurre come i monaci seguissero una condotta rigorosa: «Qui, senza dubbio alcuno, assistiamo alla forma classica del rituale, così come veniva praticato nelle tre antiche dinastie». Le tre antiche dinastie rappresentano per ogni studioso e statista cinese il periodo storico ideale, durante il quale regnava una situazione più che mai desiderabile, e la gente godeva di tutta la felicità che può derivare da un buon governo. Ancora oggi i monaci zen apprendono, da soli o in gruppo, come eseguire i cerimoniali. Si ritiene che la scuola di cerimoniale Ogasawara fondi la sua origine nelle «Regole Monastiche» compilate da Hyakujō,¹ conosciute con il nome di *Hyakujō Shingi*. Se da un lato l'insegnamento zen consiste nel cogliere lo spirito trascendendo la forma, dall'altro non smette mai di ricordarci che il mondo in cui viviamo è fatto di forme particolari e che lo spirito si esprime solo attraverso le forme. Lo Zen, pertanto, è antinomista, ma allo stesso tempo crede nella disciplina.

2

L'ideogramma usato per indicare «armonia» si può leggere anche come «delicatezza di spirito» (*yawaragi*), espressione particolarmente adatta, a mio parere, a descrivere lo spirito che governa l'intero rituale dell'arte del tè. L'armonia si riferisce più all'ambito della forma, mentre la delicatezza rimanda a un sentimento interiore. L'atmosfera che regna nella stanza del tè tende a evocare in ogni suo aspetto questo tipo di sentimento: delicatezza di tatto, di

1. Pai-chang Hui-hai (720-814), grande maestro zen della dinastia T'ang.

odore, di luce, di suono. Sollevate una tazza da tè, realizzata a mano e dalle forme irregolari, probabilmente smaltata in modo non uniforme. A dispetto della sua semplicità, questo piccolo utensile possiede un fascino proprio, fatto di delicatezza, quiete e discrezione. L'incenso che viene bruciato non ha mai un aroma eccessivo o eccitante, ma permea con dolcezza la stanza. Le finestre e i paraventi sono un'altra fonte di fascino gentile: la luce che filtra nella stanza è sempre tenue e rilassante, così da indurre uno stato d'animo meditativo. La brezza che sfiora gli aghi del vecchio pino si fonde armoniosamente con il sibilo della teiera di ferro sul fuoco. L'ambiente, nel suo insieme, riflette così la personalità di chi lo ha creato.

«La delicatezza di spirito è più che mai preziosa; è fondamentale non contraddire gli altri»: sono queste le prime parole della cosiddetta «Costituzione dei Diciassette Articoli» compilata dal principe Shōtoku nel 604,¹ una serie di moniti etici e spirituali offerti dal Principe Reggente ai suoi sudditi. È significativo che tali raccomandazioni, a prescindere dalla loro importanza politica, esordiscano con un insolito risalto dato alla delicatezza di spirito. È questo infatti il primo precetto offerto alla coscienza dei giapponesi, che hanno risposto con un'adesione alquanto discontinua durante i secoli della loro storia. Il Giappone, si sa, di recente ha goduto della fama di nazione bellicosa, ma questa rappresentazione è del tutto fuori luogo se pensiamo al suo popolo, la cui natura è sostanzialmente delicata. Tale giudizio poggia su basi fondate, dal momento che l'atmosfera fisica che avvolge l'intero arcipelago nipponico è caratterizzata da una mitezza generale, non solo climatica ma anche meteorologica, dovuta in gran parte all'abbondante umidità dell'aria. Le montagne, i villaggi, i boschi, avvolti in una sorta di foschia, acquistano spesso un aspetto indistinto; i fiori in genere non hanno colori sgargianti, ma piuttosto smorzati e tenui, mentre il fogliame primaverile è vivace nella sua freschezza. È impossibile che menti sensibili cresciute in un ambiente simile non ne siano rimaste impregnate, assorbendone la delicatezza di spirito. Tuttavia tendiamo a deviare da questa virtù fondamentale del carattere giapponese quando ci scontriamo con problemi sociali, politici, economici e culturali. Dobbiamo guardarci da tali influenze sovvertrici e lo Zen è qui per aiutarci.

Quando Dōgen (1200-1253) tornò dalla Cina dopo alcuni anni trascorsi a studiare lo Zen, gli fu chiesto che cosa avesse imparato. «Non molto,» rispose «tranne la dolcezza di cuore (*nyūan-shin*)». «Dolcezza di cuore» è «sensibilità di mente» e in questo caso equivale a «delicatezza di spirito». Di solito siamo troppo concentrati su noi stessi, prigionieri di uno spirito duro e respingente.

1. Si veda, sotto, pp. 248-49 e nota 3.

Siamo individualisti, incapaci di accettare le cose così come sono o come ci si presentano. Respingere significa creare attrito e l'attrito è la fonte di tutti i problemi. Quando il sé è assente, il cuore è tenero e non offre resistenza alle influenze esterne. Questo non implica necessariamente un'assenza di sensibilità o emotività, bensì il loro controllo all'interno di una visione spirituale dell'esistenza. Sotto questo aspetto, sono certo che sia i cristiani che i buddhisti sanno come seguire le parole di Dōgen, quando esalta l'assenza del sé e la « dolcezza di cuore ». Nell'arte del tè, si parla di « delicatezza di spirito » nello stesso senso in cui la raccomandava il principe Shōtoku. La « delicatezza di spirito » e la « dolcezza di cuore » sono il fondamento della nostra vita sulla terra. Se l'arte del tè si propone di fondare una terra di Buddha nel piccolo gruppo che si riunisce, deve basarsi sulla delicatezza di spirito. Per illustrare meglio questo concetto, citerò il maestro zen Takuan (1573-1645).

TAKUAN SULL'ARTE DEL TÈ («CHA-NO-YU»)

Il principio del *cha-no-yu* è lo spirito di armoniosa fusione di Cielo e Terra e fornisce i mezzi per affermare la pace universale. Oggi si è trasformato in una mera occasione per incontrare amici, parlare di questioni mondane, mangiare e bere di gusto. Inoltre, si esibiscono con orgoglio le proprie stanze del tè arredate con eleganza, nelle quali, in mezzo a preziosi oggetti d'arte, viene servito il tè in maniera quanto mai esperta, facendosi beffe di chi non possiede altrettanta maestria. Ma tutto ciò è assai lontano dall'intenzione originaria del *cha-no-yu*.

Costruiamo piuttosto una stanzetta in un boschetto di bambù o sotto gli alberi, disponiamo tutt'intorno ruscelli e rocce, piante e cespugli, mentre [dentro la stanza] ammucciamo il carbone, prepariamo una teiera, sistemiamo i fiori e ordiniamo gli utensili necessari per il tè. E ogni cosa sia eseguita in modo che in questa stanza si possa godere del ruscello e delle rocce – così come in natura godiamo dei fiumi e delle montagne – e apprezzare gli stati d'animo e le sensazioni suscitate dalla neve, dalla luna, dagli alberi e dai fiori, quando il passare delle stagioni li trasforma, facendoli apparire e scomparire, fiorire e appassire. Accogliendo i visitatori con il dovuto rispetto, ascoltiamo in silenzio l'acqua che bolle nella teiera e produce un suono simile a quello della brezza che sfiora gli aghi di pino, e dimentichiamo le pene e le preoccupazioni del mondo. Versiamo quindi un mestolo d'acqua presa dalla teiera a ricordo del ruscello di montagna, eliminando in tal modo la polvere della nostra mente. Questo è in verità un mondo di reclusi, santi sulla terra.

Il principio del decoro è il rispetto, che nella vita pratica si esprime sotto forma di rapporto armonioso. Lo afferma Confucio quando ne definisce l'uso, ma è anche l'abitudine mentale che si dovrebbe coltivare nel *cha-no-yu*. Quando per esempio un uomo frequenta persone di alto rango sociale, la sua condotta dovrebbe essere semplice e naturale, senza manifestazioni di avvilito servilismo. Quando siede in compagnia di persone socialmente inferiori, dovrebbe mantenere un atteggiamento rispettoso verso di loro, del tutto privo di presunzione. Ciò è frutto dell'atmosfera che pervade l'intera stanza del tè e che genera un rapporto armonioso fra tutti i presenti. Per quanto sia lungo il sodalizio, il senso di rispetto persiste. Si deve riconoscere che qui si aggirano lo spirito sorridente di Kāśyapa e quello di Tsêng-tzū che annuisce. Questo spirito, se vogliamo definirlo in parole, è la misteriosa Quiddità che è al di là di ogni comprensione.

Per tale motivo, il principio che anima la stanza del tè – dal suo progetto originario fino alla scelta degli utensili, la tecnica con cui servire, la preparazione del cibo, le vesti indossate e tutto il resto – va ricercato nella volontà di evitare i rituali complicati e la mera ostentazione. Anche se gli utensili sono vecchi, la mente può risultarne rinvigorita, così da essere sempre fresca e pronta a reagire al passaggio delle stagioni e ai diversi scenari che ne derivano: non cerca mai di ingraziarsi qualcuno, non è mai avida, mai incline alla stravaganza, ma sempre vigile e sollecita verso gli altri. Chi possiede una mente del genere possiede anche per natura maniere gentili ed è sempre sincero: questo è *cha-no-yu*.

La via del *cha-no-yu*, pertanto, consiste nell'apprezzare lo spirito di una fusione naturalmente armoniosa di Cielo e Terra, nel cogliere la presenza dei cinque elementi (*wu-hsing*) accanto al proprio focolare, dove montagne, fiumi, rocce e alberi si ritrovano così come sono in natura, nell'attingere acqua dissetante dal pozzo della natura, nel gustare nella propria bocca il sapore offerto dalla natura. Com'è solenne il godimento della fusione armoniosa di Cielo e Terra!

[*Fine delle parole di Takuan*]

Ci si potrebbe domandare se l'arte del tè e lo Zen abbiano contribuito in qualche modo alla formazione di un certo spirito democratico nella vita sociale del Giappone. Nonostante la rigida gerarchia sociale istituita nel periodo feudale, le idee di uguaglianza e di fraternità sono ancora vive nel popolo nipponico. La stanza del tè, grande poco più di tre metri quadrati, accoglie senza alcuna distinzione ospiti di diverso livello sociale; una volta varcata la soglia, le ginocchia del plebeo sfiorano quelle del nobile e i due si mettono

a discorrere con rispetto reciproco di argomenti di comune interesse. Nello Zen, ovviamente, non sono ammesse discriminazioni terrene e i monaci possono confrontarsi con persone di ogni classe sociale, sentendosi a proprio agio con chiunque. Non c'è dubbio che nella natura umana sia radicata l'aspirazione a liberarsi di tanto in tanto di tutte quelle restrizioni che la società ci ha artificiosamente imposto, per tornare ad avere un rapporto naturale, libero e sincero con i nostri simili ma anche con gli animali, le piante e i cosiddetti oggetti inanimati. Accogliamo sempre con piacere, quindi, ogni occasione in cui ci si presenta tale opportunità. È di certo questo che intende Takuan quando si riferisce alla « fusione armoniosa di Cielo e Terra » nella quale tutti gli angeli prendono parte al coro.

Il « rispetto » è sostanzialmente e originariamente un sentimento religioso, rivolto a un essere che si suppone superiore a noi, che siamo, dopo tutto, solo poveri mortali. Il termine è stato utilizzato in seguito per definire i rapporti sociali ed è quindi degenerato in puro formalismo. In epoca moderna, nella cosiddetta democrazia, ciascuno è uguale agli altri, quantomeno da un punto di vista sociale, e nessuno ha diritto a un rispetto particolare. Ma se questo sentimento viene analizzato in base al suo significato originario, ne può scaturire una riflessione sulla propria indegnità, vale a dire sulla comprensione dei propri limiti, fisici e intellettuali, morali e spirituali. Tale comprensione evoca in noi un desiderio di trascendenza, l'impulso a entrare in contatto con un essere che è quanto di più opposto a noi. Si tratta di un desiderio che dirige sovente il nostro fervore spirituale verso un oggetto esterno; quando però è diretto verso noi stessi, diventa negazione di sé e senso del peccato. Tutte qualità negative, che ci portano però in senso positivo al rispetto, al desiderio di non offendere il prossimo. Siamo esseri contraddittori: per certi versi sentiamo di essere sullo stesso piano degli altri, ma nel medesimo tempo nutriamo il sospetto innato che tutti gli altri siano meglio di noi: una sorta di complesso d'inferiorità.

Nel buddhismo Mahāyāna¹ compare un Bodhisattva conosciuto come Sadāparibhūta (Jōfukyō Bosatsu), « colui che non denigra mai il prossimo ». Forse quando siamo sinceri fino in fondo con noi stessi, vale a dire quando siamo soli nell'intimità del nostro essere, ci imbattiamo in un sentimento che ci spinge verso gli altri con un senso di mortificazione. Di qualunque cosa si tratti, nel rispetto c'è un atteggiamento mentale profondamente religioso. Lo Zen può bruciare tutte le statue sacre del tempio per riscaldarsi in una fredda notte invernale; può distruggere tutti i testi che custodiscono i suoi preziosi lasciti per salvare la sua stessa esistenza di verità priva

1. *The Saddharma-puṇḍarīka*, traduzione inglese di Hendrik Kern, p. 356.

di orpelli esteriori, per quanto possano apparire preziosi a occhi estranei. Lo Zen però non tralascia mai di adorare un umile filo d'erba spezzato dal vento e macchiato dal fango, né manca mai di offrire tutti i fiori selvatici del campo, così come sono, a tutti i Buddha dei tremila chiliacosmi. Lo Zen sa come mostrare rispetto perché sa come denigrare. Ciò che è necessario nello Zen, come in ogni altro ambito, è la sincerità di cuore e non il mero concettualismo.

Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) fu un grande protettore dell'arte del tè e un fervido ammiratore di Sen no Rikyū (1521-1591), che è considerato il fondatore di quest'arte. Passò la sua vita alla ricerca di qualcosa che fosse sensazionale, grandioso, appariscente, ma sembra che alla fine arrivò a comprendere, almeno parzialmente, lo spirito di quell'arte, nel modo in cui era promossa da Rikyū e dai suoi seguaci, quando consegnò questi versi a Rikyū durante uno dei « ricevimenti » da lui organizzati:

Quando si fa il tè con l'acqua attinta dalle profondità della Mente
di cui mai si può misurare il fondo,
abbiamo infine ciò che viene chiamato *cha-no-yu*.

Per molti versi, Hideyoshi fu un despota rozzo e crudele, ma nel suo apprezzamento per l'arte del tè possiamo ritrovare un sentimento autentico, che va oltre il semplice « uso » per fini politici. La sua poesia coglie lo spirito del rispetto quando parla dell'acqua attinta dalle profondità del pozzo della mente.

Rikyū insegna che « l'arte del *cha-no-yu* risiede soltanto nel far bollire l'acqua, nel preparare il tè e nel sorvegliarlo ». Presentata in questo modo, sembrerebbe piuttosto semplice. Potremmo dire che la vita umana consiste nel nascere, mangiare e bere, lavorare e dormire, sposarsi e generare figli, e infine andarsene. Dove, nessuno lo sa. Niente sembra più semplice che vivere la propria vita, espressa in questi termini. Ma quanti di noi riescono davvero a vivere una vita così concreta, o meglio così inebriata da Dio, senza nutrire desideri né rimpianti, ma con una fede assoluta in Dio? Quando siamo in vita pensiamo alla morte, morendo desideriamo la vita. Mentre stiamo per realizzare qualcosa, molti altri pensieri, non necessariamente attinenti e per lo più irrilevanti, si affollano nella nostra mente, sviando e dissipando l'energia che si dovrebbe concentrare sulle questioni di cui ci stiamo occupando. Quando l'acqua viene versata nella tazza, non è solo acqua ciò che finisce nella tazza, ma un insieme di altre cose, buone e cattive, pure e impure, imbarazzanti, cose che non si potrebbero riversare se non nel proprio inconscio più profondo. Se analizziamo l'acqua del tè, vediamo che contiene tutte le impurità che disturbano e contaminano il flusso della nostra coscienza. Un'arte è perfetta solo quando cessa di essere tale, quando possiede la perfezione della naturalezza,

quando si afferma la più profonda sincerità del nostro essere. Questo è il significato del rispetto nell'arte del tè. Il rispetto è quindi sincerità o semplicità di cuore.

È possibile ritenere la « purezza », considerata un elemento costitutivo dell'arte del tè, come il contributo a quest'arte da parte della mentalità giapponese. La purezza è pulizia, o a volte ordine, riscontrabile in tutto ciò che è legato a quest'arte, ovunque sia praticata. L'acqua fresca è presente in abbondanza nel giardino, chiamato *roji* (cortile); nel caso in cui l'acqua corrente naturale non sia disponibile, troveremo una vasca di pietra piena d'acqua nelle vicinanze della stanza del tè, che viene naturalmente tenuta pulita e libera dalla polvere e dallo sporco.

La purezza nell'arte del tè può ricordarci l'insegnamento taoista della Purezza. Hanno in comune, infatti, l'oggetto della loro disciplina: la liberazione della mente dall'inquinamento dei sensi.

Un maestro del tè dice: « Lo spirito del *cha-no-yu* consiste nel mondare i sei sensi dalla contaminazione. Vedendo il *kakemono* nel *tokonoma* (alcova) e il fiore nel vaso, il nostro olfatto viene purificato; ascoltando l'acqua che bolle nella teiera di ferro e gocciola dal tubo di bambù, le orecchie vengono purificate; sorseggiando il tè, la bocca viene purificata; adoperando gli utensili per il tè, il nostro tatto viene purificato. Quando tutti gli organi sensoriali sono stati così purificati, la mente stessa è mondata da ogni impurità. In fondo l'arte del tè è una disciplina spirituale e la mia aspirazione in ogni ora del giorno è di non allontanarmi dallo spirito del tè, che è lungi dall'essere solo un intrattenimento ».¹

In una delle poesie di Rikyū si legge:

Il *roji* dovrebbe essere un sentiero
del tutto estraneo alla vita terrena.
Com'è possibile, allora, che si riesca solo
a cospargerlo con la polvere della mente?

Qui, come nelle poesie che seguono, Rikyū fa riferimento al proprio stato mentale mentre guarda placidamente fuori dalla sua stanza del tè.

Il cortile è ancora coperto
di foglie cadute

1. Si tratta di Nakano Kazuma nello *Hagakure*. *Hagakure* significa letteralmente « nascosto sotto le foglie », vale a dire « essere privo di ostentazione nel praticare una vita di bontà » oppure « non essere "come gli ipocriti che amano pregare stando ritti nelle sinagoghe o negli angoli delle strade" » (Mt, 6, 5). Questo testo contiene i detti che il saggio Yamamoto Jōchō, filosofo ed eremita zen, pronunciò in presenza del suo discepolo Tashiro Matzaemon, quando entrambi vivevano nella tenuta feudale del signore Nabeshima. Consiste in undici fascicoli compilati fra il 1710 e il 1716 ed è conosciuto anche con il nome di *Nabeshima Rongo*, a imitazione degli *Analecta* (*Rongo*) confuciani.

dagli alberi di pino;
non si solleva polvere
e calma è la mia mente!

La luce della luna
alta nel cielo
attraverso le grondaie
risplende su una mente
che il rimorso non turba.

È certo una mente pura, serena e libera da fastidiose emozioni
quella che può godere della solitudine dell'Assoluto:

Il sentiero di montagna coperto di neve
che sale sinuoso tra le rocce
finisce qui
dove sorge una capanna.
Il maestro è tutto solo:
non ci sono visitatori
né aspetta qualcuno.

In un libro intitolato *Nanbō-roku*, un testo sacro sull'arte del tè, troviamo il seguente brano che ci mostra come l'ideale per chi pratica la cerimonia del tè consista nel realizzare una Terra-Buddha di Purezza nel nostro mondo, anche se in scala ridotta, e vedervi riunita una comunità ideale, di numero ristretto e per un tempo limitato:

«Lo spirito di *wabi* consiste nel dare espressione alla Terra-Buddha di Purezza, del tutto monda da impurità, e quindi in questo *roji* (cortile) e in questa capanna dal tetto di paglia non dovrebbe esserci neppure un granello di polvere; maestro e ospiti dovrebbero essere in rapporti di sincerità assoluta; non si dovrebbero seguire i criteri consueti nei rapporti, nell'etichetta o nelle formalità. Accendere il fuoco, far bollire l'acqua e servire il tè: questo è tutto ciò che serve, nessun'altra considerazione mondana deve intromettersi. Qui si intende dare piena espressione alla mente-Buddha. Quando ci si sofferma sulla cerimonia, sull'etichetta e aspetti simili, si insinuano considerazioni mondane di vario tipo e sia il maestro che i suoi ospiti tendono a rilevare le pecche altrui. Diventa quindi sempre più difficile trovare persone che comprendano a fondo il significato di quest'arte. Che incontro felice se avessimo Jōshu¹ per maestro e per ospite Bodhidharma, il primo patriarca zen, mentre io e Rikyū puliamo il *roji* dalla polvere! ».

Si può notare come questo passo di uno dei principali discepoli di Rikyū sia completamente intriso di spirito zen.

1. Un antico maestro zen cinese famoso per il suo detto: « Prendi una tazza di tè ». Si veda il mio *Introduction to Zen Buddhism*, p. 80, e, sopra, p. 48.

La sezione che segue sarà dedicata al chiarimento del concetto di *sabi* o *wabi*, che costituisce il quarto principio dell'arte del tè, la « tranquillità ». In realtà, si tratta del fattore fondamentale, senza il quale non può esserci *cha-no-yu*. Ed è infatti a questo proposito che lo Zen penetra a fondo nell'arte del tè.

3

Ho usato il termine « tranquillità » per definire il quarto elemento che costituisce lo spirito dell'arte del tè, anche se probabilmente non si tratta del termine più adatto per esprimere tutto ciò che è implicito nell'ideogramma cinese *chi* (*jaku* in giapponese). *Jaku* è *sabi*, ma *sabi* contiene un significato molto più vasto dell'idea di « tranquillità ». Il suo equivalente sanscrito, *śānta* o *śānti*, significa « tranquillità », « pace », « serenità », mentre *jaku* è stato usato spesso nella letteratura buddhista come sinonimo di « morte » o « *nirvāṇa* ». Utilizzato nell'ambito del tè, tuttavia, questo termine implica anche i concetti di « povertà », « semplificazione », « solitudine », e in questo senso *sabi* diventa sinonimo di *wabi*. Per apprezzare la povertà, per accettare ogni tipo di offerta, è necessaria una mente tranquilla, passiva, ma sia *wabi* che *sabi* suggeriscono oggettività. Trovarsi in uno stato di semplice tranquillità o passività non è né *sabi* né *wabi*. Permane qualcosa di oggettivo quando si evoca uno stato d'animo che si può definire *wabi*. E *wabi* non è soltanto una reazione psicologica a una certa condizione ambientale: racchiude anche un principio estetico attivo, in mancanza del quale la povertà diventa indigenza, la solitudine diventa ostracismo o misantropia o assenza di socialità. *Wabi* o *sabi*, quindi, possono essere definiti come una rivalutazione attiva ed estetica della povertà: quando quest'ultima diventa un elemento della cerimonia del tè, il modo in cui crea o riorganizza un ambiente risveglia la sensazione di *wabi* o *sabi*. Secondo l'uso attuale di questi termini, possiamo dire che *sabi* si applica maggiormente ai singoli oggetti e al contesto più generale, mentre *wabi* designa uno stile di vita caratterizzato per lo più da povertà, carenza o imperfezione. *Sabi* ha quindi una valenza maggiormente oggettiva, mentre *wabi* è più soggettivo e personale. Parliamo di *wabi-zumai*, « stile di vita *wabi* », ma se dovessimo valutare un recipiente – un contenitore per il tè, una tazza o un vaso di fiori – diremmo che ha un « gusto *sabi* », o *kan-mi*. *Kan* e *sabi* sono sinonimi, mentre *mi* significa « gusto ». Riguardo agli utensili da tè, a quanto ne so, non si parla mai di « gusto *wabi* ».

Delle due poesie che seguono, nella prima emerge il concetto di *wabi*, mentre la seconda comunica un'idea di *sabi*:

Fra le erbacce che crescono lungo il muro
i grilli si nascondono, come dimenticati,
dal giardino umido per le piogge autunnali.

Le piante *yomogi* nel giardino
iniziano ad appassire dal basso.
Ci si addentra nell'autunno,
i suoi colori sbiadiscono;
senza sapere perché, il mio cuore si colma di malinconia.

È stato detto che il concetto di *sabi* deriva principalmente dai maestri *renga*, che manifestano una spiccata sensibilità estetica per tutto ciò che suggerisce il trascorrere del tempo, l'aridità, l'intorpidimento, il gelo, l'oscurità: tutti aspetti negativi contrapposti a calore, primavera, espansività, trasparenza, ecc. Sono senza dubbio sensazioni che nascono dall'indigenza e dalla penuria, pur possedendo una certa qualità che ben si presta a un'estasi estetica di particolare raffinatezza. Il maestro del tè parlerà di una « negazione oggettiva e di un'affermazione soggettiva » con la quale il vuoto esteriore si colma di ricchezza interiore. Per certi versi, *wabi* è *sabi* e *sabi* è *wabi*: sono termini interscambiabili.

Shukō (morto nel 1502), un discepolo di Ikkyū (1394-1481) che insegnò l'arte del tè a Ashikaga Yoshimasa (1435-1490), era solito spiegare ai suoi allievi lo spirito del tè con la seguente storia. A un poeta cinese capitò di comporre questo distico:

Nei boschi lassù, sepolti di neve, la notte scorsa
sono fioriti alcuni rami del pruno all'improvviso.

Lo mostrò a un suo amico che gli suggerì di sostituire « alcuni rami » con « un ramo ». Il poeta seguì il consiglio dell'amico, lodandolo come suo « maestro di un solo ideogramma ». Un ramo solitario di pruno in fiore nei boschi coperti di neve: ecco il concetto di *wabi*.

In un'altra occasione, si narra che Shukō abbia affermato: « È bello vedere un nobile destriero legato in una baracca dal tetto di paglia. Allo stesso modo, è assai raffinato trovare un raro oggetto d'arte in una stanza arredata in modo ordinario ». Questo ci ricorda un'espressione zen: « Riempire la veste a brandelli del monaco di una brezza fresca e stimolante ». Esteriormente non si ha alcun segno di distinzione, le apparenze si contrappongono ai contenuti, che sono sotto ogni aspetto inestimabili. Una vita *wabi* si può quindi definire come una gioia quieta e inesprimibile celata dietro una povertà assoluta. E l'arte del tè cerca di esprimere in modo artistico questo concetto.

Se però si profila un'ombra di insincerità, l'insieme ne viene completamente rovinato. I contenuti inestimabili devono darsi nella loro forma più autentica, esserci come se non ci fossero, o

ancor meglio andrebbero scoperti per caso. All'inizio non si deve sospettare la presenza di alcunché di straordinario, anche se qualcosa ci attrae: avvicinandoci per un esame più attento, ecco una miniera d'oro puro sfavillare in modo del tutto inatteso. L'oro però rimane sempre lo stesso, anche se noi non lo scopriamo. Mantiene intatta la sua realtà, ovvero la sua sincerità rispetto a se stesso, a prescindere dalle circostanze. *Wabi* significa restare fedeli a se stessi. Un maestro conduce la sua placida vita in una capanna senza pretese. Arriva inaspettatamente un amico, si serve il tè, si raccoglie un mazzetto di fiori freschi e l'ospite si gode un pomeriggio gradevole, allettato dalla conversazione e dallo svago. Non è forse questo il rito del tè in tutta la sua autenticità?

Per inciso, qualcuno potrebbe chiedere: « In tempi come questi, quanti di noi si trovano nella condizione del maestro del tè? È assurdo parlare di piacevole svago. Prima dateci il pane e meno ore di lavoro ». Sì, è vero che dobbiamo guadagnarci il pane con il sudore della fronte e lavorare per un determinato numero di ore come schiavi delle macchine. I nostri impulsi creativi sono stati miseramente calpestati. Non è però solo per questo, a mio parere, che noi moderni abbiamo perso il gusto di un'esistenza di ozioso godimento, ormai incapaci di trovare spazio nei nostri cuori inquieti per goderci la vita senza inseguire un'eccitazione fine a se stessa. Come è stato possibile arrendersi completamente a una vita del genere, reprimendo sia pur temporaneamente le nostre esigenze interiori? È questa la domanda che dobbiamo porci. Come mai non riflettiamo più a fondo sulla vita, con maggiore serietà, così da poterne comprendere il significato riposto? Quando ci poniamo tali questioni, è giusto, se necessario, sottrarsi all'intero meccanismo della vita moderna e ricominciare da capo. Spero che la nostra meta non sia un continuo assoggettamento a bisogni e conforti materiali.

Un altro maestro del tè scrive: « Da Amaterasu Ōmikami¹ deriva lo spirito del *wabi*. In quanto sommo regnante di questo paese, egli era libero di erigere i palazzi più belli, intarsiati d'oro, argento e pietre preziose; e nessuno avrebbe osato parlare male di lui. Prese invece dimora in una casa dal tetto di canne, nutrendosi di solo riso grezzo. Egli, tuttavia, era autosufficiente sotto ogni aspetto, umile e laborioso. Era davvero uno fra i migliori maestri del tè, e viveva una vita *wabi* ».

È interessante notare come l'autore del brano consideri Amaterasu Ōmikami, dedito alla sua vita *wabi*, un modello per i maestri del tè. Questo ci conferma come il tè rappresenti l'apprezzamento

1. Ōmikami è in realtà la dea del sole nella mitologia giapponese, ma l'autore sembra considerarla una divinità maschile e anacronisticamente la collega all'arte del tè.

estetico della semplicità originaria. In altre parole, il tè è un'espressione estetica del desiderio che molti di noi sembrano provare in fondo al cuore: tornare alla natura, per quanto la nostra esistenza ce lo permetta, ed essere una cosa sola con essa.

Alla luce di quanto detto, immagino che il concetto di *wabi* sia ora più chiaro. Possiamo dire che in un certo senso sia stato Sōtan, un nipote di Rikyū, a inaugurare un autentico stile di vita *wabi*. È lui a spiegarci come il *wabi* sia l'essenza del tè, e come corrisponda alla vita improntata alla moralità dei buddhisti:

«È certamente un grave errore ostentare *wabi* se interiormente non c'è niente che vi si conformi. È come costruire una stanza del tè che in apparenza contiene tutto ciò che è necessario per il *wabi*: si dilapidano ingenti quantità d'oro e d'argento; si acquistano rari oggetti d'arte con il denaro ricavato dalla vendita delle tenute e tutto questo solo per pavoneggiarsi davanti ai visitatori. Si ritiene che questa sia una vita *wabi*, ma non è affatto così. *Wabi* significa scarsità di oggetti, incapacità di realizzare qualsiasi desiderio si nutra, in generale una vita di povertà e avvilito. Fermarsi in preda allo sconforto nel corso della vita perché si è incapaci di andare avanti: questo è *wabi*. Ma senza rimuginare sulla propria condizione. Si impara a essere autosufficienti anche quando le cose non sono sufficienti. Non si cerca qualcosa che è al di là dei propri mezzi. Si cessa di essere consapevoli del fatto che ci si trova in una situazione di ristrettezze. Se però ci si sofferma sull'idea che la nostra condizione è misera, inadeguata o squallida, allora non si è più uomini di *wabi*, ma solo persone afflitte dalla povertà. Colui che sa davvero cos'è il *wabi* è libero dall'avidità, dalla violenza, dalla rabbia, dall'indolenza, dall'inquietudine e dalla stoltezza. Il *wabi* corrisponde quindi alla Pāramitā di Moralità, così come viene osservata dai buddhisti ».

Nel *wabi*, l'estetica si fonde con la moralità o spiritualità: per questo motivo i maestri del tè dichiarano che il tè è la vita stessa e non soltanto qualcosa che procura un piacere, per quanto raffinato possa essere. Lo Zen, quindi, è strettamente connesso al rito del tè, anzi, molti antichi maestri del tè hanno studiato a fondo lo Zen, applicando i risultati conseguiti alla loro arte.

La religione è stata definita in alcuni casi un modo per sfuggire alla monotonia dell'esistenza terrena. Gli studiosi potrebbero obiettare che la religione non aspira a fuggire dalla vita bensì a trascenderla per raggiungere l'Assoluto o l'Infinito. In pratica, quindi, è una fuga nella quale si ha ben poco tempo per fermarsi a riprendere fiato e recuperare le proprie forze. Lo Zen, in quanto disciplina spirituale, non fa eccezione, ma i maestri del tè, considerata la sua estrema trascendenza, la sua inaccessibilità alle menti ordinarie, hanno escogitato un modo per mettere in pratica sotto

forma di arte gli insegnamenti dello Zen. È in questo modo che probabilmente si affermano le loro aspirazioni estetiche.

Spiegando il *wabi* come ho fatto poc'anzi, potrei indurre i lettori a pensare che si tratti di una qualità tutto sommato negativa, di cui solo chi ha fallito nella vita può godere. Forse è vero, sotto certi aspetti. Ma quanti di noi sono davvero così sani da non aver bisogno di alcun genere di tonico o di medicina in un momento particolare della propria vita? E poi tutti siamo destinati a morire. La psicologia moderna ci propone molti casi di uomini d'affari attivi e forti dal punto di vista fisico e mentale, che una volta in pensione crollano di colpo. Perché? Perché non hanno imparato a mettere da parte la loro energia, vale a dire non hanno mai predisposto un piano per ritirarsi mentre lavoravano. Il guerriero giapponese, in un'epoca di lotte e tensioni, mentre riversava tutto il suo fervore nella guerra, sapeva di non poter mantenere in eterno i suoi nervi tesi al massimo dell'allerta e di aver bisogno a un certo punto di una via di fuga. E nel tè deve aver trovato proprio quello che cercava. Si ritirava per qualche tempo in un angolo tranquillo del suo Inconscio, simboleggiato dalla stanza per il tè, larga meno di tre metri quadrati. E quando ne usciva, non solo si sentiva rinvigorito nella mente e nel corpo, ma con ogni probabilità anche la sua memoria godeva di un rinnovamento, colmandosi di cose il cui valore era più durevole del semplice combattimento.

Ecco come la « tranquillità », il quarto e più importante fattore che costituisce lo spirito del tè, implica in fondo una sorta di contemplazione estetica della povertà in senso eckhartiano, ciò che i maestri del tè chiamano *wabi* o *sabi*, a seconda dell'oggetto cui questo termine si riferisce.¹

1. Nel capitolo seguente tratterò gli stessi argomenti, ma con un approccio per certi aspetti diverso. Si tratta della rielaborazione di una conferenza tenuta nel 1954 alla presenza di un gruppo di stranieri residenti a Yokohama. Spero che contribuirà a rendere più chiari gli argomenti affrontati in questo capitolo.

IX. *Lo Zen e l'arte del tè, II*

1

Due maestri discutevano di Zen. Il primo, Chōkei (Ch'ang-ch'ing Hui-ling, 853-932), disse: «Perfino un *arhat* che ha raggiunto la piena illuminazione potrebbe celare ancora in sé un residuo delle tre passioni venefiche,¹ il Buddha invece non potrebbe mai fare un'affermazione equivoca. Tutto ciò che asserisce è verità assoluta. Tu cosa ne pensi?».

Hofuku (Pao-fu Ts'ung-chan, morto nel 928) chiese: «Qual è, dunque, l'affermazione che fa il Buddha?».

«Il sordo non può udirla» rispose Chōkei.

Hofuku lo criticò: «Ti stai abbassando a un livello secondario».

«Quale sarebbe allora l'affermazione del Buddha, a tuo parere?».

«Prendi una tazza di tè, fratello monaco».²

Bere il tè è un atto banale, che compiamo ogni giorno, soprattutto in Oriente. Quando a compierlo però sono i maestri zen, allora si trasforma in un evento decisivo, che conduce direttamente alla buddhità e alla sua verità assoluta. Come è possibile, si chiede l'uomo comune, che una tale trasformazione abbia luogo, anche dando per scontati i sottili artifici verbali dei maestri zen? Il fatto è che il mondo di un saggio zen non è lo stesso in cui vive la gente comune, la cui mente è guidata dal buonsenso. Questo non significa che in un determinato mondo un albero non è un albero, mentre nell'altro un albero è un albero, sebbene nel mondo zen avvenga qualcosa del genere, dal momento che in esso «ciò che è» è al tempo stesso «ciò che è» e «ciò che non è». Il monte di fronte a noi, a voi e a me,

1. Avidità, ira e follia.

2. *Dentōroku* («Trasmissione della Lampada»), fasc. 19, «Hofuku».

è e non è un monte; la penna che tengo in mano è e non è una penna. Chi conosce lo Zen vede la realtà in questa prospettiva. L'atto di « bere il tè », dunque, non è solo bere il tè, ma attinge direttamente dalle radici dell'esistenza e in esse sprofonda. Secondo Eckhart, « una pulce, se è in Dio, si colloca al di sopra dell'angelo più eccelso. In Dio, infatti, tutte le cose sono uguali e sono Dio stesso ».¹

Mentre Shōzan (Sung-shan), maestro zen, e Hō Kōji (P'ang Chū-shih), laico zen, vissuti entrambi nell'VIII secolo durante la dinastia T'ang, sorseggiavano tè, Hō sollevò il *takusu*² e disse: « Ognuno di noi ha il suo. Perché non possiamo parlarne? ».

Rispose Shōzan: « Proprio perché ciascuno di noi ha il suo, siamo impossibilitati a parlarne ».

Hō ribatté: « Come mai, allora, si direbbe che tu riesca a parlarne? ».

« Non si può rimanere senza dire niente » protestò Shōzan.

« Proprio così! » concluse Hō.

Anche per questi due esperti di Zen, il *takusu* non era solo un *takusu*, ma aveva un significato ben più profondo di quello che noi, persone comuni, generalmente gli attribuiamo.

È per questa ragione, in fondo, che i giapponesi tengono in così alta considerazione il tè, come se berlo rappresentasse un fatto misterioso che sfiora il fondamento stesso della realtà. Con ogni probabilità, « come se » non è l'espressione esatta: bere il tè è la cosa in sé e attraverso l'arte del tè ci è possibile cogliere lo spirito della cultura orientale.

2

La « cerimonia » o « culto » del tè, come viene chiamato in Occidente, o *cha-no-yu*, come è più noto in Giappone, non consiste soltanto nel bere il tè, ma comprende anche tutte le attività che lo precedono, tutti gli utensili adoperati, l'atmosfera che avvolge il rituale e infine la sua fase più importante: la disposizione mentale o spirituale che emerge misteriosamente dalla combinazione di tutti questi fattori.

Bere il tè, quindi, non consiste solo nel bere tè, ma è l'arte di coltivare quella che si potrebbe definire « psicosfera »³ o atmosfera

1. *Meister Eckhart*, a cura di Franz Pfeiffer, p. 311 (sermone 96).

2. Oggetto simile a un piattino, ma in legno e dotato di una base. La storia è tratta dal *Dentōroku* (« Trasmissione della Lampada »), fasc. 8.

3. Vale a dire quella struttura o modello della coscienza in cui convergono tutte le proprie attività psichiche, che condividono il tono generale o la qualità tonale della struttura stessa. Corrisponde a quello che nella psicologia buddhista viene

psichica, o ancora area interiore della coscienza. Tale « psicosfera » si può generare dentro di noi quando ci troviamo seduti in una stanza dal soffitto basso immersa nella penombra, costruita in modo asimmetrico, tenendo in mano una tazza di tè, grezza ma perfettamente in grado di esprimere la personalità del suo creatore, ascoltando il suono dell'acqua che bolle in un bricco di ferro sopra un fuoco di carboni. Con il trascorrere del tempo, ci sentiremo invasi da una sensazione di serenità e inizieremo ad avvertire un altro suono che giunge dall'esterno: l'acqua che gocciola da un condotto di bambù, collegato a un punto imprecisato della montagna. Il gocciolio non è mai troppo scarso né eccessivo, ma sufficiente a condurre la mente verso uno stato di placida passività. La mente, però, è più che mai attiva, tanto da poter apprezzare appieno l'effetto complessivo di tutto ciò che si trova all'interno e all'esterno della stanza del tè.

Elemento costitutivo della disposizione mentale o « psicosfera » così generata è la percezione dello spirito di povertà, scevro da ogni forma di dicotomia: soggetto e oggetto, bene e male, giusto e sbagliato, onore e ignominia, corpo e anima, profitto e perdita, e via dicendo. Kyōgen Shikan (Hsiang-yen Chih-hsien), un maestro zen della tarda dinastia T'ang, esprime la sua idea di povertà (*hin* in giapponese, *p'in* in cinese) nei seguenti versi:

La povertà dello scorso anno non era ancora perfetta.

La povertà di quest'anno è totale.

Nella povertà dello scorso anno c'era ancora posto per la punta di
un succhiello.

Nella povertà di quest'anno, anche il succhiello è scomparso.¹

La povertà che non lascia spazio a niente, neppure a una punta di spillo, è ciò che nella filosofia della *Prajñāpāramitā* (*hannya, pan-jo*) viene definito Vuoto (*śūnyatā, kū, k'ung*) ed è il principio fondante della cerimonia del tè, poiché *wabi* o *sabi*² altro non è che l'apprezzamento estetico della povertà assoluta.

3

En passant, è interessante notare a questo proposito come la nozione di povertà (*armut*) che troviamo in Meister Eckhart coincida esattamente con quella appena citata di Kyōgen. In uno dei suoi

definito *cittagocara* (« campo del pensiero o della coscienza »). In cinese è *ching-chieh* o *ching-ai* (entrambi i termini diventano *kyōgai* in giapponese) o semplicemente *ching* (*kyō*).

1. *Dentōroku* (« Trasmissione della Lampada »), fasc. 11.

2. Si veda, sopra, pp. 233 sgg. per i diversi usi di questi due importanti termini.

sermoni Eckhart si riferisce a colui che è «divinamente povero, perché Dio non riesce a trovare spazio dentro di lui in cui operare». «Quest'uomo è libero dagli oggetti, nel tempo e nell'eternità ... Ci sono due oggetti: uno è l'alterità, l'altro è il sé proprio dell'uomo».¹ Questo tipo di uomo che è libero dagli oggetti, vale a dire dalla dicotomia fra soggetto e oggetto, è un «uomo privo di dimora» che vive nel Vuoto. «La vera povertà di spirito esige che l'uomo si svuoti di Dio e di tutte le sue opere, così che, se Dio vuole operare nella sua anima, egli stesso dovrà essere il luogo nel quale agire».²

Da questo stesso stato di povertà assoluta prediletta da Meister Eckhart discende la filosofia del tè. Anzi, Jōshu,³ Hofuku, Hō e gli altri maestri zen sorseggiano la loro tazza di tè proprio nel Vuoto dove non c'è spazio (*Stätte*) non solo per le creature di Dio, ma neppure per Dio, perché il Vuoto è Dio e Dio è il Vuoto – in altre parole nel luogo senza luogo e nel tempo senza tempo. La filosofia del tè è quindi la filosofia della povertà, dello *śūnyatā*, o Vuoto. Una volta compreso questo, si comprenderà anche da dove trae origine il piacere che i giapponesi ricavano dal tè e l'alta considerazione in cui lo tengono.

4

A questo proposito, è significativa l'antica poesia giapponese di Fujiwara Sadaiye, spesso citata dai maestri del tè come loro motto:

Mi guardo attorno:
niente fiori né foglie d'acero.
Questo villaggio di pescatori,
questa sera d'autunno!

La desolazione non è solo una landa deserta di sabbia; non siamo di fronte alla vastità senza limiti del mare. Si vede già, infatti, qualcosa di primaverile risvegliarsi dietro le barche abbandonate e le reti lacere poste ad asciugare sulla spiaggia:

A chi arde sempre di brama per i fiori
come vorrei indicare le macchie verdi fra la neve,
chiaro segno di una primavera imminente.

A un occhio attento e perspicace, la landa desolata del tardo autunno promette già qualcosa della primavera che verrà e ogni foglia caduta che si accumula sul terreno, ogni filo d'erba appassito che aveva ospitato insetti canterini, vengono già considerati un pre-

1. *Meister Eckhart*, a cura di C. de B. Evans, vol. I, pp. 122-23.

2. *Meister Eckhart: A Modern Translation*, a cura di Raymond B. Blakney, p. 230.

3. Si veda, sopra, pp. 48 sg.

ludio della vita che si rinnova. Come dice Rikyū, l'acqua che riempie il bollitore è attinta dal pozzo della mente il cui fondo non conosce fondo, e il Vuoto, che si potrebbe erroneamente scambiare da un punto di vista concettuale per mero nulla, è in realtà una riserva (*ālaya*) di potenzialità infinite. Nella desolazione dell'autunno inoltrato, cogliamo i frammenti di ciò che canta Secchō (Hsüeh-tou Chung-hsien, 980-1052), un poeta zen della dinastia Sung:

Le montagne a primavera, coperte di strati di molteplici colori,
e i ruscelli a primavera, pieni di fantasiose immagini riflesse.

Secchō prosegue descrivendo il maestro che siede da solo nella sua stanza del tè:

Da solo fra cielo e terra,
di fronte all'infinità degli esseri.

In primo luogo, lo spirito del tè è solitudine, «stare seduti da soli sulla cima del monte Mahāvīra» come afferma Hyakujō. Il *sake*, che viene considerato come l'opposto del tè, è riservato alle occasioni mondane, alla convivialità, e frequentemente a situazioni chiasiose e allegre. Il tè è aristocratico, il *sake* democratico. Il tè non è estroverso e anti-individualista come il *sake*. È introverso e non ama il gruppo. Rihaku (Li Po), il grande poeta dell'epoca T'ang, era schiavo del *sake*, senza il quale non riusciva a comporre le sue poesie. Quando il maestro del tè è ispirato, le sue opere sono concentriche o centripete, cariche di pensiero contemplativo. Il *sake* va quindi bevuto in compagnia di amici cordiali, mentre il tè si deve bere da soli, nelle stanze rituali, di tre metri quadrati o anche meno, in un angolo remoto, lontano dai luoghi affollati.

5

La seguente descrizione di una stanza del tè è ripresa da un mio articolo pubblicato nel 1945 su «The Cultural East».

«La stanza del tè è rappresentativa di alcuni aspetti della cultura orientale, in particolare di quella giapponese. Vi ritroviamo in forma oltremodo marcata e altamente concentrata quasi tutti gli elementi caratteristici dell'anima giapponese, osservata nei suoi aspetti statici. In quanto ai suoi aspetti dinamici, sono pochi i segni che li suggeriscono nella stanza del tè, dove perfino i movimenti sono talmente controllati da accentuare la quiete che di solito vi domina.

«La stanza è piccola e l'altezza del soffitto è minima, anche per la statura di un giapponese medio. È priva di decorazioni, tranne

che nella nicchia (*tokonoma*),¹ dove è appeso un *kakemono*² dietro a un vaso che a volte contiene un solo fiore, appena in boccio. Mi guardo intorno. Nonostante la sua evidente semplicità, la stanza tradisce sotto ogni aspetto un'attenta progettazione: le finestre sono disposte in modo irregolare; il soffitto non segue sempre lo stesso schema; i materiali usati, semplici e privi di ornamenti, sono eterogenei; la stanza è divisa da un palo che delinea obliquamente un angolo con gli utensili per il tè; il pavimento presenta una piccola apertura quadrata che funge da braciere, sopra il quale l'acqua calda bolle in un bricco di ferro dalle fattezze artistiche.

« Lo *shōji* di carta che copre le finestre lascia filtrare una luce soffusa, bloccando i raggi diretti del sole, ma se la sensibilità di un maestro del tè lo richiede, viene appeso all'esterno, a mo' di schermo ulteriore, un rustico *sudare*. Sedendo in silenzio accanto al caminetto, mi accorgo che sta bruciando dell'incenso. L'aroma ha lo straordinario effetto di placare i nervi. Il profumo del fiore produce sui sensi un effetto opposto. Il bastoncino d'incenso, a quanto mi viene detto, proviene da vecchi alberi dei paesi tropicali, immersi a lungo nell'acqua.

« Con la mente così rasserenata, sento passare una dolce brezza attraverso gli aghi di pino; il suono si fonde con il ticchettio dell'acqua che scende da un tubo di bambù e cade in un catino di pietra. Le gocce e la brezza hanno un loro ritmo che placa la mente di chi siede nella capanna. O meglio, spingono il suo stato d'animo meditativo a muoversi verso il fondo dell'essere ».

Vediamo dunque che lo spirito del tè è pervaso totalmente dalla filosofia *prajñā*³ del Vuoto, così come viene insegnata dallo Zen. Il concetto di Vuoto può sembrare troppo astratto se riferito al maestro del tè che sorseggia la verde bevanda da una tazza fatta a mano, eppure il Vuoto non è altro in verità che la concretezza della realtà stessa. Dipende tutto da come si osserva la natura delle cose. Se i nostri sensi sono vigili solo sul piano della relatività, non ci si potrà mai spingere oltre. L'uomo che vede con gli occhi e ascolta con le orecchie non andrà mai al di là di questo piano. Finché non farà sentire gli occhi e vedere le orecchie, resterà imprigionato dai sensi. Solo liberandosene potrà compiere miracoli immergendosi nel regno del Vuoto, poiché il Vuoto è fonte di possibilità infinite. Daitō Kokushi, fondatore del Daitokuji di Kyōto, una volta disse:

1. L'ospite principale siede di fronte a questo posto d'onore.
2. Rotolo con un disegno o dei caratteri, appeso alla parete per decorare la nicchia.
3. Questo termine sanscrito viene generalmente tradotto con « saggezza trascendentale ». Si tratta di una sorta di conoscenza intuitiva, nel suo senso più profondo. Quando viene risvegliata, si ha l'esperienza dell'illuminazione che costituisce il fulcro della filosofia buddhista.

Se le tue orecchie vedono
e i tuoi occhi ascoltano,
non nutrirai più dubbi.
Con quanta naturalezza l'acqua
scende dalle gronde!

6

Per comprendere ancor meglio questo punto può esserci d'aiuto conoscere la storia del tè, introdotto in Giappone verso la fine del XII secolo da un monaco zen che ne aveva studiata l'arte in Cina. Il monaco non introdusse in Giappone solo i semi del tè, ma anche la cerimonia celebrata dai seguaci cinesi dello Zen in occasione dell'offerta di una tazza di tè al loro primo patriarca, Bodhidharma. Fu allora che si creò uno stretto legame fra tè e Zen. In effetti, nel sapore del tè c'è qualcosa che collega chi lo beve al trascendentalismo zen. Come ho già detto, il *sake* ci spinge alla convivialità e alla socievolezza, e non di rado anche alla manifestazione bestiale dell'energia che scatena.

Nell'era Ashikaga, l'arte di bere il tè si fece conoscere al di fuori dei monasteri zen e iniziò a essere apprezzata soprattutto dalla classe dei samurai. Quando lo shōgunato perse il controllo dei signori feudali, emerse la figura di Oda Nobunaga (1534-1582), il più forte di loro. Mentre si apprestava a unificare il paese sotto la sua guida, Nobunaga incontrò una morte tragica e il suo posto venne preso da Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) (fig. 59), il più capace dei suoi luogotenenti, che proseguì l'opera di unificazione. Hideyoshi e Nobunaga erano entrambi grandi mecenati dell'arte del tè, che aveva già conosciuto un notevole sviluppo, in particolare sotto Hideyoshi. Fu però Sen no Rikyū (1521-1591) l'uomo che più di altri contribuì alla diffusione di quest'arte e che ne è considerato a ragione il fondatore.

Si tratta probabilmente soltanto di semplici coincidenze cronologiche, ma a mio parere era inevitabile che la vita di Rikyū finisse per illustrare tutte le contraddizioni e le tragedie, l'estetica e l'eroismo, le assurdità e le ragioni sepolti nelle profondità abissali del Vuoto. Rikyū si trovò a vivere in un periodo dominato a livello politico dal caos e dalla disgregazione. Appartenente alla classe mercantile, di cui i bellicosi signori feudali conoscevano assai bene l'importanza, Rikyū a poco a poco e senza clamore giunse a esercitare nell'ombra un notevole ruolo politico, grazie al suo genio artistico e alla sua personalità, e col tempo diventò un grande amico di Hideyoshi. Nonostante la posizione di potere conquistata per merito dell'abilità militare e dell'astuzia politica, Hideyoshi rimaneva

per molti versi un rozzo guerriero ignorante. Pare tuttavia che riuscisse a comprendere a fondo l'arte del tè. È singolare che, a dispetto dell'estrema durezza che caratterizzò l'intero periodo Momoyama, i guerrieri abbiano sviluppato una grande predilezione per il tè. Di tanto in tanto capitava loro di isolarsi nella stanza del tè e, sorseggiando pensierosi una tazza calda, respirarne l'atmosfera di quiete e trascendenza. Le loro menti dimoravano così nel regno del Vuoto, almeno temporaneamente. Rikyū, grande maestro dell'arte del tè, sembra aver risvegliato questo spirito nei bellicosi samurai che, pur essendo in gran parte incolti, erano comunque sempre ben disposti a esplorare quel mondo di grandi tradizioni artistiche. D'altro canto Rikyū, pur provenendo dalla classe mercantile, finì per essere influenzato dallo spirito dei samurai, tanto da diventare un simbolo di un aspetto della vita giapponese particolarmente centrale nel periodo Momoyama.

Dove regna la forza, basta il minimo sospetto di una violazione perché questa venga spazzata via con la massima rapidità. Quando Hideyoshi venne informato, a torto o a ragione, di un presunto complotto da parte di Rikyū, quest'ultimo dovette immediatamente sottomettersi all'onnipotente volontà del despota: avrebbe dovuto darsi la morte di propria mano, privilegio concesso a un onorevole samurai. L'ultimo atto della sua vita ci viene descritto in toni drammatici da Okakura Kakuzo (1862-1913), autore del *Libro del tè*, nel seguente modo [trad. it., pp. 81-82]:

« Il giorno fissato per il suo sacrificio, Rikyū invitò i discepoli che gli erano più cari a un'ultima cerimonia del tè. All'ora stabilita, gli ospiti si riunirono mestamente sotto il portico. Quando volsero lo sguardo al sentiero nel giardino, sembrò loro che gli alberi rabbrivissero, e nel fruscio delle foglie credettero di udire il bisbiglio degli spiriti erranti. Le lanterne di pietra grigia erano i solenni guardiani all'ingresso dell'Ade. Dalla stanza del tè giunse l'effluvio di un prezioso incenso; era il segnale che invitava gli ospiti a entrare. Fecero il loro ingresso uno alla volta e presero posto. Nel *tokonoma* era appeso un *kakemono*: il meraviglioso scritto di un monaco antico sulla caducità di tutte le cose terrene. Il canto del bricco, quando l'acqua incominciò a bollire sul braciare, sembrava quello di una cicale che dà libero sfogo al proprio dolore per l'estate che finisce. Di lì a poco il padrone di casa entrò nella stanza. A turno servì il tè a ogni ospite, e a turno ogni ospite vuotò la tazza in silenzio; il padrone di casa fu l'ultimo. Come prescritto, l'invitato di maggior riguardo chiese il permesso di esaminare il servizio da tè. Rikyū dispose davanti a loro i vari oggetti, insieme al *kakemono*. Quando tutti ebbero espresso la loro ammirazione per la bellezza degli oggetti, Rikyū ne donò uno a ogni ospite, come ricordo. Si tenne solo la tazza. "Che questa tazza, contaminata dalle labbra

della sventura, non possa mai più essere usata!" e così dicendo la ruppe in mille pezzi.

« La cerimonia è conclusa; gli ospiti, trattenendo a stento le lacrime, dicono addio al maestro e lasciano la stanza. Solo a uno, il più intimo e il più amato, viene chiesto di rimanere per assistere alla fine. Rikyū si toglie l'abito da tè e lo piega con cura sulla stuoia, scoprendo così la veste immacolata della morte, che fino allora aveva celato. Contempla dolcemente la lama lucida dell'arma fatale, e le rivolge questi mirabili versi:

Che tu sia la benvenuta,
spada dell'eternità!
Attraverso Buddha
e attraverso Bodhidharma
ti sei aperta la via.¹

« E con un sorriso Rikyū entra nell'ignoto ».

Quale legame potrà mai esserci fra l'evasione dalla realtà, caratteristica dell'arte del tè, e la tragica fine del maestro? Come ci si può aspettare di vedere la spada solitaria del Vuoto volare verso il cielo, uccidere Buddha e Māra (i demoni), amici e nemici, tiranni e schiavi? Hideyoshi esprime una volta il desiderio di vedere le campanule del giardino di Rikyū, e questi recise tutti i fiori del suo giardino: quando Hideyoshi entrò nella stanza del tè, vide nel vaso una sola campanula. Per quell'unico fiore, tutti gli altri erano stati sacrificati. E ora persino quest'Uno doveva essere sacrificato dalla stessa mano che aveva tagliato gli altri cento. Ma fu davvero un sacrificio? Scompare davvero dalla storia della cultura giapponese? No, resta ancora « l'unica spada che scintilla fredda contro il cielo ».

1. Questa poesia in cinese ha dato molto da pensare ai seguaci di Rikyū sul modo più corretto di interpretarla. Contiene, innanzitutto, una citazione da una fonte cinese (gli ultimi tre versi) che di per sé non è molto chiara. Ne fornirò una mia versione nel prossimo capitolo, p. 258. Può essere interessante per il lettore sapere che sette anni più tardi, nel 1598, sarebbe morto anche Hideyoshi, nel pieno della campagna in Corea. Questo fu il suo congedo:

Come una goccia di rugiada sto,
come una goccia di rugiada svanisco.
Ahimè, questa mia vita!
E gli affari di Naniwa,
un sogno in un sogno!

Come ho già detto, lo spirito del tè è povertà, solitudine e fede in un principio assoluto, oltre a essere il mezzo per rendere concreta la filosofia del Vuoto. Di conseguenza, quando la stanza del tè inizia a riempirsi, sia pure di poche persone, il suo spirito viene violato e vanno stabiliti alcuni « principi regolatori ». Come dice Lao-tzū, « il grande Tao si nasconde quando si affermano benevolenza e rettitudine ». La stanza del tè è riservata in realtà a un'unica persona che, da sola, siede con lo stesso spirito che ha ispirato Buddha alla sua nascita a esclamare: « I cieli sopra di me, la terra sotto di me, io solo sono l'onorato! ». Quando entra un secondo individuo, l'Uno si scinde e dà inizio a un dualismo dal quale deriva il mondo della moltitudine. La stanza del tè esige quindi certe regole per mezzo delle quali preservare in qualche modo la quiete originaria. L'arte del tè, o la cosiddetta cerimonia del tè, costituisce una degenerazione, ma fu per suo tramite che i guerrieri del Periodo degli stati combattenti (1467-1590) impararono a gettare uno sguardo nel regno del trascendentalismo o del Vuoto. La stanza del tè divenne così un luogo di esercizio spirituale e l'arte del tè una tecnica che insegnava la disciplina ai samurai.

In generale, i principi che regolano la stanza del tè sono quattro: armonia (*wa*), riverenza (*kei*), purezza (*sei*) e tranquillità (*jaku*). I primi due sono principi sociali o etici, il terzo è insieme fisico e psicologico, il quarto è spirituale o metafisico.

Esaminando questi quattro principi, si vedrà come essi rappresentino le quattro scuole della dottrina orientale: il confucianesimo nel caso dei primi due, il taoismo e lo shintoismo per il terzo e il buddhismo e il taoismo per il quarto.

L'armonia, il primo dei principi, si potrebbe anche considerare taoista, dal momento che uno dei suoi insegnamenti pratici ha il fine di mantenere un rapporto armonioso con la natura, vale a dire fra il principio maschile e quello femminile. Si deve a questa armonia se il mondo continua (*ch'ang*) a esistere senza esaurire la sua energia.¹ Il neonato può strillare per un'intera giornata, eppure conserva la sua voce, che non diventa roca. Evidentemente, strillare non è segno di disarmonia, secondo Lao-tzū. L'armonia viene quindi chiamata eternità o infinito.²

Nella « Costituzione » del principe Shōtoku³ (fig. 61) si parla di

1. *Tao Tê Ching*, cap. XLII.

2. *Tao Tê Ching*, cap. LV.

3. Si veda, sopra, p. 226. La « Costituzione » di Shōtoku Taishi (574-622) consiste in diciassette articoli basati sull'etica e sulla filosofia del buddhismo e del confucianesimo, e si apre con una dichiarazione relativa all'armonia. L'ideogramma cinese di « armonia » (*ho*) significa anche « delicatezza di spirito » (*juan ho ho ti*),

armonia, definita come « ciò che è maggiormente degno di stima ». Si tratta senza dubbio di un concetto politico, che riflette la situazione tipica dei tempi in cui visse il principe.

Purezza, il terzo principio, è indubbiamente di matrice shintoista: l'atto di lavarsi le mani e sciacquarsi la bocca ci ricorda le abluzioni. Quando però si va oltre la semplice apparenza e se ne coglie il senso profondo, si giunge al taoismo. « Il cielo è puro a causa della sua unicità ».¹ La purificazione del cuore è buddhista, ma l'arte del tè è maggiormente interessata a una purificazione e a un ordine più generali, che tendono a liberare la mente da impedimenti psicologici inutili.

Tranquillità, l'ultimo principio che governa l'arte del tè, è il più pregnante: se viene meno, l'arte perderà completamente il suo significato. Ogni singola esecuzione dell'arte del tè che viene portata a termine con successo andrà compiuta con l'intento di creare un'atmosfera di tranquillità. La disposizione delle rocce, il gocciolio dell'acqua, la capanna dal tetto di paglia, i vecchi pini che la proteggono, le lanterne di pietra coperte di muschio, il brontolio dell'acqua nel bricco, la luce che filtra dolcemente attraverso i paraventi di carta: tutto contribuisce uniformemente a creare uno stato d'animo incline alla meditazione. In verità, tuttavia, il principio di tranquillità si sprigiona dalla propria coscienza interiore, così come viene concepita in modo specifico nell'arte del tè. È qui che entra in causa il buddhismo zen, trasformando l'intera situazione in un rapporto profondo con la sfera più ampia della realtà. La stanza del tè è un organo sensoriale che il maestro ha a disposizione per esprimere se stesso. Ogni cosa che vi si trova viene fatta vibrare dal maestro in armonia con la sua soggettività. L'uomo e la stanza diventano una cosa sola, l'uno parla dell'altra e viceversa. Chi entra nella stanza lo comprende immediatamente. È questa l'arte del tè.

In genere, il maestro del tè è molto suscettibile nei confronti di ciò che di stridente lo circonda. I suoi nervi sono sotto questo aspetto ben affinati, persino in modo eccessivo. Per apprezzare e godere il tè, tuttavia, non è necessario prestare troppa attenzione a particolari del genere. Non bisogna lasciare che la mente si soffer-

secondo quanto ho spiegato sopra, pp. 225-26, ma anche « calore » (*nuan ho ho ti*). Come ci si ristora alla dolce e calda brezza primaverile, così ci si sente nella stanza del tè. Non sappiamo con esattezza in che modo il compilatore della « Costituzione » avrebbe voluto che i suoi sudditi interpretassero *wa* (o *ho*), ma non c'è dubbio che per un maestro del tè il *wa* consiste nel vedere un'atmosfera gentile, delicata, conciliante e docile pervadere la stanza, escludendo lo spirito arrogante, individualista e invadente, caratteristico della gioventù giapponese odierna.

1. *Tao Tê Ching*, cap. II.

mi sui dettagli, bensì porsi in uno stato d'animo ricettivo, per cogliere il ticchettio dell'acqua e il fruscio degli aghi di pino. Si potrà così respirare l'essenza della tranquillità in tutti gli oggetti che ci circondano. La purezza può essere propria dell'oggetto come del soggetto, ma la tranquillità o serenità è una qualità spirituale. Lavate le mani e la bocca, il corpo del maestro del tè si può considerare purificato e degno di entrare nella stanza del tè. Questo tipo di purezza, però, non basta per raggiungere la tranquillità. L'ambiente ha un ruolo importante nella formazione del carattere e del temperamento di ciascuno, ma è altrettanto vero che ciascuno plasma o perfino crea il proprio ambiente, dal momento che l'uomo è al tempo stesso creatura e creatore. La tranquillità è dunque un aspetto che l'uomo aggiunge al proprio ambiente a partire dal suo sé interiore. Anche se la stanza del tè, il *mji* (cortile), il vaso di pietra, i sempreverdi che circondano la capanna sono disposti con cura e attenzione per trasmettere un effetto generale di tranquillità, lo spirito di chi beve il tè può vagare altrove. Se manca questa caratteristica spirituale fondamentale, l'arte del tè non sarà che una farsa.

8

L'arte del tè condensa tutte le riflessioni filosofiche che hanno prosperato durante i periodi Ashikaga (1338-1568), Momoyama (1568-1615) e Tokugawa (1615-1867), quando il culto raggiunse i livelli di perfezione più elevati. Se è vero che il Giappone non ha prodotto alcun sistema filosofico autonomo, è stato comunque abbastanza originale da incarnare nella sua esistenza pratica tutto ciò che si poteva ricavare con profitto dal confucianesimo, dal taoismo e dal buddhismo, trasformandolo in materiale destinato alla propria crescita spirituale e alla propria sensibilità artistica. È possibile affermare che i giapponesi non abbiano sviluppato tutte le implicazioni del pensiero indiano e cinese in modo tale da dimostrarne l'intero potenziale intellettuale. Al contrario, si sono impegnati a fonderle nella monotonia della loro vita quotidiana, trasformandola così in qualcosa di godibile su un piano artistico più elevato. Il genio giapponese non è finora riuscito ad affermarsi sul piano intellettuale e razionale, ma non si può forse dire che si sia manifestato soprattutto nell'arte di vivere? Mi sembra che i giapponesi siano stati eccellenti nel trasformare la filosofia in arte, il ragionamento astratto in vita, il trascendentalismo in immanentismo empirico. Per questo motivo, è possibile asserire che la stanza del tè sintetizza le tre grandi scuole del pensiero filosofico-religioso orientale. La mente cinese è costruita in maniera diversa: quando è entrata

in contatto con il modo di pensare indiano, rappresentato dal buddhismo, le sue facoltà intellettuali sono state sottoposte a un potentissimo stimolo. Così, da una parte ha elaborato la filosofia del Kegon (Hua-yen), del Tendai (T'ien-t'ai) e del Sanron (San-lun); dall'altra ha sviluppato la filosofia della dinastia Sung conosciuta con il nome di Rigaku (Li-hsüeh), che è l'elaborazione cinese del pensiero buddhista Mahāyāna in risposta alla sua interpretazione Zen-Kegon. Gli stimoli esterni non sono stati rielaborati intellettualmente dai pensatori giapponesi, anche se oggi appaiono nel paese segni evidenti di un futuro fecondo per il pensiero razionalista. Purtroppo l'eccessivo nazionalismo ha ostacolato la crescita di un pensiero vigoroso e originale in Giappone. Invece di esprimere se stessi attraverso un'analisi sincera e una salutare riflessione sulla vita stessa, i giapponesi hanno cercato di sfuggire all'oppressione feudale attraverso la danza Nō, l'arte del tè, la letteratura e altre manifestazioni sociali e artistiche. Credo che il sistema politico giapponese sia da considerarsi responsabile dell'impotenza o dello sviluppo imperfetto del genio filosofico autoctono.

9

La tranquillità è una qualità buddhista per antonomasia. L'ideogramma che la rappresenta (*jaku* in giapponese, *chi* in cinese) ha una connotazione particolare nel buddhismo. Originariamente, come al giorno d'oggi, *jaku* significa « essere tranquillo », ma anche « essere solo »; quando però viene usato in senso buddhista, e in particolare nello Zen, acquista un profondo significato spirituale: indica una vita che trascende l'esistenza terrena, un regno al di là della nascita e della morte, dove può trovare dimora solo chi possiede un'acuta visione spirituale. La quartina buddhista che si trova in genere alla fine di un *sūtra* Mahāyāna dice:

Tutte le cose composite sono transitorie,
appartengono al regno della nascita e della morte;
quando nascita e morte sono trascese,
si realizza la tranquillità assoluta e siamo benedetti.

Nel buddhismo, *jaku* viene in genere unito a *metsu* (*mieh*) e la loro combinazione sta a significare « tranquillità assoluta », frequentemente intesa come uno stato di totale annichilimento o di nulla assoluto, tanto che i buddhisti vengono criticati per il loro nichilismo o acosmismo. Gli studiosi che hanno affrontato seriamente la questione comprenderanno di certo come queste critiche non possiedano una visione sufficientemente lucida dei recessi più profondi del pensiero buddhista. Non è questo, tuttavia, il luo-

go in cui intraprendere una discussione del genere, quindi non farò ulteriori commenti a tale riguardo.

Ho detto che l'arte del tè è stata un mezzo per sfuggire all'irregimentazione feudale, ma sarebbe meglio dire che in tutti noi abita un desiderio innato di trascendenza, che si viva in un sistema politico feudale o in una democrazia liberale. A prescindere dal contesto politico e sociale in cui ci troviamo, siamo sempre alla ricerca di una nuova vita che si profila davanti a noi. Spronati in tal modo, non siamo mai soddisfatti di ciò che abbiamo e non ci risparmiamo alcuno sforzo in vista della realizzazione di una nuova fase culturale. Se si scopre però che questa nuova epoca non concorda con i nostri bisogni spirituali e non ci dà alcuna speranza di sviluppi futuri, allora essa è condannata.

Se l'arte del tè si fosse fermata al confucianesimo e al taoismo, non sarebbe stata che un semplice passatempo, un placido intrattenimento per la borghesia, né saremmo riusciti in alcun modo a usarla per accrescere la nostra vita spirituale. Spettava pertanto ai maestri del tè il compito di introdurre nella loro arte qualche aspetto della metafisica buddhista: e loro scelsero il concetto di *jaku*, «tranquillità», da non intendersi come attributo dell'ambiente circostante ma come una disposizione idealistica che ogni maestro del tè, se desidera davvero recuperare una visione, dovrebbe coltivare.

Nell'arte del tè la tranquillità è pertanto una qualità spirituale che trascende la vita e la morte e non una caratteristica prettamente fisica o psicologica. Bisogna tenere ben presente questo concetto quando si parla del tè come di un percorso che ci porterà a consacrare la nostra esistenza a un livello superiore dal quale osservare il nostro mondo ordinario e a viverci come se non ci vivessimo. Ecco qual era la concezione del tè di Seisetsu (1746-1820), un maestro zen giapponese del tardo periodo Tokugawa:

«Il mio Tè è un Non-tè, che non è un Non-tè contrapposto al Tè. Che cos'è allora questo Non-tè? Quando un uomo entra nello squisito regno del Non-tè, comprenderà che Non-tè è semplicemente la Grande Via (*ta-tao*) stessa.

«In questa Via non si costruiscono fortificazioni contro nascita e morte, ignoranza e illuminazione, giusto e sbagliato, assenso e negazione. Raggiungere uno stato di non-fortificazione, questa è la via del Non-tè. E per quanto riguarda le cose belle, niente può essere più bello della virtù del Non-tè.

«Ecco una storia: un monaco si recò da Jōshu (Chao-chou Ts'ung-shên) che gli chiese: "Sei mai stato qui?". Il monaco rispose: "No, maestro". "Prendi una tazza di tè" gli disse allora Jōshu. Un altro monaco andò a trovarlo e anche a lui il maestro chiese: "Sei mai stato qui?". "Sì, maestro" fu la risposta. "Prendi una tazza di tè" gli disse allora Jōshu.

«La stessa tazza di tè viene offerta a entrambi i monaci, a quello che ha già fatto visita a Jōshu e a quello che non è mai andato a trovarlo. Come mai? Quando il senso di questa storia viene compreso fino in fondo, si entra nel santuario più recondito di Jōshu per apprezzare l'amarezza del tè temperata dal sale della dolcezza. Bene, ora però sento una campana che sta suonando ».

10

Il « Non-tè » di Seisetsu è una misteriosa variante del tè. Seisetsu intende raggiungere lo spirito dell'arte del tè per mezzo della negazione. Questa è la logica della filosofia *prajñā*, adottata a volte dai maestri zen. Finché ci sarà un evento denominato « tè », la nostra visione ne sarà oscurata e non potremo penetrare nella vera essenza del « tè ». Ciò vale specialmente per quella che si può chiamare la psicologia del tè. Quando si è consapevoli di praticare l'arte del servire il tè, è questa stessa consapevolezza a vincolare ogni movimento, finendo per creare una « fortificazione » artificiale. Si ha quindi la sensazione di trovarsi sempre di fronte a questa cosa formidabile che dà il via a un mondo di opposti: torto e ragione, nascita e morte, « Tè » e « Non-tè », all'infinito. Quando il maestro del tè è catturato in queste reti dualistiche, devia dalla Grande Via e la tranquillità è persa per sempre. L'arte del tè è infatti quella della Grande Via, anzi è la Grande Via stessa.

Non bisogna però ritenere che questa concezione trascendentalista dell'arte del tè sia impossibile da individuare nella nostra prosaica esistenza quotidiana. Interpretarla in questa luce non sarebbe in armonia con lo spirito del tè. La tranquillità è alla base di ogni gesto, come quando il maestro prende il tè in polvere dal barattolo e lo mescola nella tazza con un frullino di bambù. La tranquillità va concepita in modo dinamico. In caso contrario, dividerebbe la mente in due e costringerebbe il maestro del tè a risiedere fuori di sé: l'uomo e il suo operato si separerebbero e il tè cesserebbe di essere « Non-tè ». Se c'è coscienza di una frattura fra il gesto e chi lo compie, l'opposizione genera attrito e l'attrito costruisce « fortificazioni ». Il filosofo *prajñā* direbbe: « Il Tè è Tè solo quando il Tè è Non-Tè ». Fino a che esiste una « fortificazione » di qualche genere, non ci sarà un « flusso privo di ostacoli » e il principio di tranquillità che costituisce l'arte del tè sarà decisamente negato.

Plotino aveva espresso a suo modo la stessa idea: « Non c'erano due. L'osservatore era una cosa sola con chi osservava. Non era una visione circoscritta ma un'unità percepita. L'uomo formato da questa unione con il Supremo deve, se solo riuscisse a ricordarla, portarne l'immagine impressa su di sé: è diventato l'Unità, niente

in lui o fuori di lui provoca alcuna diversità. Non c'è movimento, ora, né passioni, desideri o aspettative, una volta che si è realizzata questa ascesa. Si sospende l'uso della ragione così come ogni attività dell'intelletto e perfino, se è lecito spingersi a tanto, lo stesso sé: catturato, ricolmo di Dio, ora nella sua perfetta immobilità ha raggiunto l'isolamento. Placato in tutto il suo essere, non si volge da una parte o dall'altra e neppure dentro di sé: nella quiete assoluta, è diventato la quiete stessa». ¹ La quiete di Plotino non è altro che il *jaku* del maestro del tè.

La *Bhagavad Gītā* esprime lo stesso concetto in termini decisamente più forti e respira profondamente quello spirito esalato da Rikyū nel suo ultimo istante di vita, mentre scaglia la spada verso il cielo.

Ma colui la cui mente dimora
al di là di ogni attaccamento,
incontaminata dall'io,
nessun atto lo legherà
con alcun legame:
pur se ucciderà queste migliaia
non sarà un assassino. ²

Se prese in maniera oggettiva e parziale, queste parole potrebbero sconcertare alcuni dei nostri lettori. Dobbiamo tuttavia ricordare che l'autore della *Gītā* ha un proprio punto di vista che sfugge alla nostra valutazione, intellettualmente limitata. Emerson ne è forse stato influenzato quando ha scritto la sua poesia *Brahma*, i cui primi quattro versi recitano:

Se il rosso assassino pensa di uccidere
o l'ucciso pensa di essere ucciso,
allora essi non conoscono bene le vie sottili
che percorro e ripercorro.

Come mai? Perché

Ciò che è lungi o obliato è prossimo per me;
ombra o luce sono identici;
gli dèi scomparsi mi appaiono.
Sono una cosa sola per me vergogna e gloria.

La spada con la quale Rikyū si sventrò è la stessa che uccide Buddha e patriarchi, santi e peccatori, creatore e creato. Quando l'arte del tè raggiunge questo vertice di illuminazione, si realizza il « Tè Non-tè » del maestro zen.

Per citare Eckhart:

«Allora, come lo amerò [Dio]?».

1. Plotino, *Enneadi*, VI, 9, 11.

2. *Bhagavad Gītā*, XVIII, 17.

« Amalo così com'è. Un non-Dio, un non-spirito, una non-persona, una non-immagine; semplicemente come un essere, puro e limpido, alieno da ogni forma di dualità. E in Lui sprofondiamo eternamente di nulla in nulla ».¹

Se posso aggiungere un commento superfluo, bere tè in quanto non-tè, come raccomandato dal maestro zen giapponese Seisetsu, non è altro che « amare Dio in quanto non-Dio (*niht got*) ... sprofondare (*versinken*) eternamente di nulla in nulla ». In questo senso va inteso il « principio di tranquillità ».

11

Qualche lettore potrebbe rimproverarmi di aver fatto di una mosca un elefante: « Bere tè è un fatto insignificante. Elevare questa pratica a una delle massime riflessioni che possano impegnare la mente umana è davvero un'esagerazione. Se dovessimo esaminare ogni piccolo avvenimento della vita in questo modo, non riusciremmo più a godere di nulla, né saremmo mai liberi da pensieri che ci confondono e ci affaticano. Cosa ha a che fare, in fondo, l'atto di bere il tè con una metafisica così estrema? Il tè è il tè, né può essere altro. Quando abbiamo sete ci beviamo una tazza di tè, tutto qui. Che senso ha costruirci sopra un'arte astrusa? Gli orientali complicano tutto. Noi occidentali non abbiamo tempo per queste sciocchezze ».

Chiedetevi allora se un rito funebre sia un evento più significativo dell'atto di bere del tè. O se la celebrazione di un matrimonio possieda un significato etico o metafisico superiore a quello dell'atto di bere del tè. Da un punto di vista divino o da quello di una pulce, la morte è ciò che ineluttabilmente segue alla nascita. Non ha niente di infausto. La stesso si può dire per il matrimonio. Perché dunque diamo loro tanta importanza? Volendo, potremmo tranquillamente metterli sullo stesso piano del fare colazione o dell'andare al lavoro. Ne facciamo delle cerimonie solenni solo perché siamo noi a volerlo. Quando pensiamo che la vita sia troppo noiosa, cerchiamo di spezzarne la monotonia attraverso vari tipi di situazioni, a volte eccitanti, a volte deprimenti. Tutti vorrebbero una vita ricca di avventure e di novità. Quando un universo giunge al termine, un monaco zen chiede: « Finisce anche questo? ». Un maestro risponde: « Sì ». Un altro dice: « No ».² Chi dei due è nel giusto? « Hanno ragione entrambi » dichiarerebbe lo Zen, prima di

1. Meister Eckhart, a cura di C. de B. Evans, vol. I, pp. 247-48 (sermone 83).

2. *Hekigan-shū* (La raccolta della roccia blu), caso 29: « Taizui Hōshin sull'universo ». Si veda anche, sotto, Appendice I.

riprendere la sua strada, celebrando o lamentando la fine dell'universo, incurante degli stadi del divenire.

Nella vita, tempo e spazio non hanno grande importanza, anche se sono i mezzi attraverso i quali la vita si esprime dal nostro punto di vista umano. I nostri sensi e il nostro intelletto sono stati concepiti in modo da interpretare ciò che è oggettivo attraverso le coordinate dello spazio e del tempo. Per questo motivo tendiamo così di frequente a fare stime quantitative. Ci sembra che l'eternità sia qualcosa che vada oltre le misurazioni dei nostri sensi, ma dalla prospettiva interna alla vita un minuto o un secondo sono lunghi e importanti come mille anni. La campanula che vive solo per poche ore in un mattino d'estate ha la stessa importanza di un pino, il cui tronco coriaceo sfida il gelo invernale. Le creature microscopiche sono manifestazioni della vita tanto quanto l'elefante o il leone. Anzi, possiedono maggiore vitalità perché, quand'anche tutte le altre forme di vita svanissero dalla superficie della terra, i microbi proseguirebbero tranquillamente la loro esistenza. Chi può negare, allora, che quando sorseggiò il tè nella mia stanza non stia ingoiando anche l'intero universo? O che l'istante esatto in cui porto la tazza alle labbra sia eterno e trascenda tempo e spazio? L'arte del tè, quindi, non ci insegna soltanto l'armonia delle cose, il modo in cui preservarle dalla contaminazione, o a immergerci in uno stato di tranquillità contemplativa. L'insegnamento dell'arte del tè è molto più di questo.

X. *Rikyū e altri maestri del tè*

Credo sia opportuno a questo punto offrire un rapido profilo della vita di Sen no Rikyū, fondatore dell'arte del tè così come è praticata oggi in Giappone. Ogni maestro del tè riceve la qualifica di idoneità a questa professione dalle mani dei discendenti di Rikyū. Nella nostra epoca moderna, l'arte del tè probabilmente non trasmette più quello stesso spirito che animava i primi maestri, né vi si ritrova tutto lo Zen che vi era racchiuso ai tempi di Rikyū. Ma direi che è inevitabile.

Sen no Rikyū (1521-1591) era figlio di un facoltoso mercante di Sakai, un porto fiorente della provincia di Idzumi, rinomato all'epoca per gli scambi commerciali con l'estero. Pare che l'arte del tè si sia diffusa inizialmente fra i ricchi mercanti della città, per i quali rappresentava una sorta di svago: grazie ai loro lauti guadagni, potevano permettersi numerosi e raffinati utensili di terracotta, importati soprattutto dalla Corea, dalla Cina e dall'Asia meridionale, che usavano per il rito del tè. Con ogni probabilità, quindi, l'insolita passione nell'ambito della cerimonia del tè per rari oggetti d'arte si sviluppò proprio fra i mercanti di Sakai, che sotto questo aspetto riflettevano anche il raffinato gusto estetico di Ashikaga Yoshimasa. Più avanti riporterò alcuni aneddoti relativi alla storia dell'arte del tè, dai quali emerge la straordinaria, persino smodata, passione per gli utensili da tè, tipica non solo di chi praticava il rito, ma anche dei signori feudali di ogni rango. Costoro erano disposti a pagare cifre esorbitanti per comprare tazze rare o recipienti pregiati, e chi possedeva tali pezzi attirava le invidie di nobili, mercanti e intellettuali.

Rikyū iniziò molto presto a studiare i rudimenti dell'arte del tè e quando raggiunse i cinquant'anni era ormai unanimemente rico-

nosciuto come uno dei maestri più esperti. L'imperatore Ōgimachi gli conferì uno speciale nome buddhista con il quale è passato alla storia, vale a dire Rikyū. Oda Nobunaga fu un grande mecenate e sostenne con fervore Rikyū. Dopo la morte di Nobunaga, Rikyū passò sotto la protezione di Toyotomi Hideyoshi, che era succeduto a Nobunaga, riuscendo infine a consolidare e a imporre la sua influenza politica e militare su tutto il Giappone. Hideyoshi assegnò a Rikyū un compenso di tremila *koku* di riso in cambio dei suoi servizi come maestro del tè e volle che lui lo accompagnasse anche nelle numerose campagne militari contro i suoi oppositori. In quei giorni tumultuosi, il tè costituiva il passatempo preferito dei signori feudali, al punto di non potervi rinunciare nemmeno sui campi di battaglia. La cerimonia del tè nascondeva spesso trame politiche e si può immaginare quali importanti accordi venissero presi dai generali, chiusi nelle loro stanze di quattro stuoie e mezzo. È probabile che Rikyū fosse un ospite assai riservato, un uomo perfetto per questo tipo di compito.

Rikyū aveva studiato lo Zen al Daitokuji, una delle « Cinque Montagne » di Kyōto. Sapeva che il concetto di *wabi*, da lui abbracciato con il rito del tè, derivava dallo Zen e che senza un periodo di apprendistato non sarebbe riuscito a cogliere lo spirito della sua arte. In fondo al cuore non desiderava altro che condurre una vita di *wabi*, di « povertà », ma la realtà era ben diversa: godeva infatti di ricchezze materiali, di potere politico e di un'insolita dose di genio artistico. Le circostanze, tuttavia, gli furono avverse: contro la sua volontà, venne sempre più coinvolto in complesse trame di potere e per questioni tuttora ignote si attirò le ire del suo dispotico padrone. Hideyoshi gli ordinò quindi di suicidarsi. I motivi addotti a giustificazione della pena capitale furono banali, ma è assai probabile che dietro tali pretesti ci fossero ragioni più serie, forse di natura politica.

Rikyū aveva allora più di settant'anni. Ricevuto l'ordine, si ritirò nella sua stanza, preparò per l'ultima volta il tè, lo gustò nella calma assoluta e vergò, in cinese e in giapponese, le sue parole d'addio. I versi cinesi, approssimativamente tradotti, sono i seguenti:

Settant'anni di vita:
ah, ah! Che trambusto!
Con questa mia spada sacra
uccido Buddha e Patriarchi!¹

Questi invece i versi in giapponese:

Levo la spada,
questa mia spada,

1. Si veda, sopra, p. 247, la versione di Okakura, che si basa evidentemente su una fonte diversa.

da tanto in mio possesso.
Il tempo infine è giunto
e verso il cielo la scagliol

Questa tragica fine, che mise termine a una vita brillante dedicata all'arte del tè e alla ricerca ideale del *wabi*, si consumò il ventottesimo giorno del secondo mese del diciannovesimo anno di Tensho (1591).

Le storie che seguono parlano di Rikyū e, reali o inventate che siano, restano comunque interessanti per la luce che gettano sulla sua personalità.

1

Hideyoshi venne a sapere che delle bellissime campanule erano fiorite nel giardino di Rikyū ed espresse il desiderio di vederle. Il mattino seguente Hideyoshi fece il suo ingresso nel giardino di Rikyū, ma dei fiori non era rimasta neppure l'ombra. Gli parve strano, ma non disse nulla. Quando però entrò nella stanza del tè, ecco che vi trovò una campanula solitaria appena sbocciata.

2

Un giorno Hideyoshi, colto dal desiderio di battere in arguzia Rikyū, mostrò al maestro del tè un catino d'oro con dell'acqua fresca e un ramoscello di pruno in fiore, chiedendogli di disporli nel modo più appropriato. Senza esitare un solo istante, Rikyū afferrò il ramoscello e raschiò via i fiori, lasciandoli cadere alla rinfusa nel catino. I boccioli e i fiori già sbocciati, sparpagliati contro lo sfondo dorato del catino, offrirono uno spettacolo incantevole.

3

Un giorno di primavera Hideyoshi, ospite di Rikyū, fu introdotto in una stanzetta larga poco meno di due stuoie, equivalenti oggi a quasi due metri quadrati. Hideyoshi stava per entrare quando notò alcuni rami di ciliegio curvi sotto il peso dei fiori, che pendevano da un vaso appeso al soffitto. I fiori riempivano la stanza fino all'altezza dell'ingresso. Hideyoshi ne fu molto compiaciuto: nonostante la sua passione per il tè, era segretamente incline a sfarzose stravaganze. Si trattenne così fuori dalla stanza, ammirando quei meravigliosi fiori di ciliegio, che letteralmente la riempivano.

Quando Rikyū era ancora un apprendista dell'arte del tè, il suo maestro gli disse di spazzare il *roji*, il cortile attiguo alla stanza del tè. Il *roji* era già stato ripulito a dovere dal maestro stesso. Quando Rikyū uscì per eseguire il suo compito, non era rimasto un solo granello di polvere, ma Rikyū seppe subito leggere nella mente del maestro. Scrollò leggermente un albero facendo cadere a terra alcune foglie. Il maestro ne fu soddisfatto.

Rikyū possedeva una mente estremamente sensibile alla bellezza, intesa come *wabi* o *sabi*, e avvertiva ogni minimo particolare che ne alterasse l'armonia. Invitato alla prima cerimonia invernale del tè, si fece accompagnare dal genero. Entrando nel cortile, essi notarono che il portone aveva un aspetto antico. Il genero osservò che era di gusto *sabi*, ma Rikyū rispose con un sorriso vagamente sarcastico: « Non ha affatto gusto *sabi*, ragazzo mio, anzi, è un pezzo molto costoso. Guardalo da vicino: è impossibile trovare nei dintorni un portone del genere. Certamente proviene da qualche tempio sperduto di montagna, lontano dal mondo abitato. Pensa alla mole di lavoro che è stata necessaria per portarlo qui, e per la quale si sarà pagato un prezzo certamente salato. Se il proprietario avesse compreso che cos'è l'autentico *sabi*, si sarebbe messo alla ricerca di un portone nei dintorni o l'avrebbe ordinato a un mercante della zona, e poi l'avrebbe montato con qualche vecchia tavola di legno trovata nei paraggi. Allora sì, il portone sarebbe stato *wabi*. Quello che vediamo ora davanti a noi non è autentico ». Fu così che il genero ricevette una lezione pratica di arte.

Rikyū partecipava a un *cha-no-yu* offerto dal figlio maggiore. Giunto nel *roji*, si rivolse all'amico che lo accompagnava dicendogli: « Fra queste pietre su cui stiamo camminando ce n'è una un po' più alta delle altre. Pare che mio figlio non se ne sia accorto ». Il figlio udì per caso quel commento e disse fra sé e sé: « Lo sospettavo già da tempo. Che mente rapida e intuitiva ha mio padre! ». Mentre gli ospiti si riposavano dopo il primo tè, il figlio di Rikyū uscì di nascosto dalla stanza e si recò nel *roji*. Tolse un po' di terra sotto la pietra in questione e quindi la riposizionò in modo che fosse allo stesso livello delle altre. Per celare il lavoro appena fatto, spruzzò tutt'intorno

dell'acqua fresca. Più tardi, quando riattraversò il *roji* uscendo dalla stanza del tè, Rikyū si accorse del ritocco eseguito con tanta destrezza e osservò: « Bene, bene! Dō-an [il nome del figlio] deve aver udito la mia critica... con quanta prontezza ha preso a cuore la questione, vi ha posto rimedio addirittura prima che ce ne andassimo! ».

7

Una volta Rikyū fu invitato a una cerimonia del tè insieme ad alcuni amici. Trovarono il cortile pieno di splendidi *kashi* e il sentiero coperto di foglie. Sembrava di attraversare un passo montano. « Che bello! » disse Rikyū. Dopo aver riflettuto un momento, tuttavia, riprese: « Temo però che il padrone di casa pulirà il sentiero, visto che non ha ancora idea di cosa sia il *sabi* ». In effetti, uscendo dalla stanza dopo che il tè era stato servito una prima volta, notarono che le foglie erano state tutte spazzate via. Rikyū spiegò allora ai suoi amici come predisporre ogni cosa in occasioni del genere. In seguito, mentre impartiva istruzioni a uno dei suoi discepoli addetto alla cura del *roji*, citò i seguenti versi di Saigyō per esprimere il concetto che aveva in mente:

Foglie degli alberi di *kashi*.
Ancor prima di mutare colore
sono tutte sparse
lungo il sentiero del monastero di montagna.
Lungo il sentiero, solitario e desolato.

(Si noti che rocce, muschi e licheni sono alcuni degli elementi essenziali per il giardino giapponese, in particolare per quello annesso alla stanza del tè: essi infatti evocano la vita dei monaci zen fra le montagne e il principio del *sabi*, che domina su tutto ciò che riguarda l'arte del tè. L'uso di pietre che provengono da monti, valli, letti di fiume e luoghi simili accresce l'atmosfera di solidità, di solitudine e di antichità che pervade il *roji*. Diverse varietà di muschio coprono le rocce e il terreno, creando l'atmosfera di una zona montuosa, distante dalla vita cittadina. Questa sensazione è fondamentale per la stanza del tè, dal momento che lo scopo principale dell'arte del tè è di rifuggire dallo spirito utilitaristico e da tutto ciò che lo ricorda).

8

Rikyū era un'autorità nel campo del *wabi*, come ben si comprende dalla storia che segue. Un maestro del tè di Sakai possedeva un

recipiente particolarmente prezioso, chiamato «Unzan Katatsuki». Si trattava di un oggetto molto famoso fra gli esperti, che lo tenevano in grande stima, e il proprietario ne andava ovviamente fiero. Un giorno il maestro invitò Rikyū per il tè e volle utilizzare proprio quel recipiente. Rikyū, però, non si mostrò particolarmente colpito e lasciò la casa senza fare alcun commento. Il proprietario ne rimase talmente contrariato che scagliò il recipiente contro il *gotoku*, mandandolo in frantumi. «Che senso ha possedere di questi tempi un oggetto che non sia stato approvato da Rikyū?» disse fra i sospiri.

Un amico del maestro raccolse allora i cocci e li incollò con cura, così da ripristinare la forma originaria. La riparazione fu eseguita con estrema abilità e alla fine il recipiente così aggiustato parve aver acquistato un certo pregio. Prese pertanto la decisione di invitare Rikyū a prendere il tè da lui, usando quel recipiente per vedere cosa avrebbe detto il maestro.

Mentre il tè veniva servito, l'occhio attento di Rikyū si accorse che si trattava del vecchio recipiente, che era stato fatto a pezzi e poi ricomposto. «Non è lo stesso recipiente che ho visto da qualche parte tempo fa?» chiese Rikyū. «Ora sì che è diventato davvero un pezzo di gusto *wabi*». L'amico del maestro di Sakai rimase molto compiaciuto del commento e restituì il recipiente al precedente proprietario.

Dopo numerosi passaggi di proprietà, questo «Katatsuki», prima rotto e quindi perfettamente ricostruito, finì nelle mani di un signore feudale. Kyōgoku Anchi, uno dei più famosi maestri del tè di Kyōto dell'epoca, lo desiderava con ardore. Un medico suo amico, saputo ciò, si recò in visita al signore feudale e in modo del tutto casuale, almeno in apparenza, accennò al desiderio di Kyōgoku Anchi. Il signore feudale ne fu compiaciuto e disse scherzosamente: «Se è disposto a pagare due sacchi d'oro, sono pronto a separarmene».

Il medico prese seriamente le parole del signore feudale e le riferì ad Anchi, che disse: «Se le cose stanno così, vorrei che gli comunicassi che sono disposto a pagare due sacchi d'oro».

Quando il signore feudale venne a sapere che Anchi era pronto a consegnare l'oro richiesto, ne rimase sbigottito e disse: «Non ho mai avuto intenzione di separarmi dal mio "Katatsuki", per nessuna somma di denaro». Questo complicò parecchio la faccenda. Il medico che si era ritrovato a fare da tramite fra i due non sapeva più come comportarsi e si recò più volte da Anchi e dal signore feudale. L'uno e l'altro, ritenendo che fosse in gioco il proprio onore, assunsero posizioni sempre più rigide. Tutti i maestri del tè della città si interessarono alla questione e offrirono i loro servizi per appianare il contrasto. Grazie a un accorto lavoro diplomatico,

si riuscì infine a raggiungere un compromesso: al signore feudale sarebbero andati due sacchi d'oro, che non era certo il prezzo del tesoro conteso, ma sarebbe stato da considerarsi come una sorta di fondo di sostegno ai poveri e ai bisognosi delle proprietà feudali del signore, mentre il recipiente sarebbe stato un dono che il signore feudale offriva di sua spontanea volontà ad Anchi. I due sacchi d'oro equivalevano in valuta corrente a dodicimila *ryō*, ovvero ad almeno centomila yen attuali.¹

Anchi fu pienamente soddisfatto del modo in cui la faccenda si era conclusa, sebbene le sue finanze ne uscissero piuttosto disestate. Non era però del tutto appagato dall'oggetto di cui era entrato in possesso; riteneva infatti che si potesse migliorare, sistemandone meglio alcuni frammenti. Chiese allora il parere di Kobori Yenshū, un altro grande maestro del tè e un'autorità del suo tempo, sull'opportunità di sostituire alcuni pezzi. Kobori Yenshū, che era un critico più assennato, gli disse: «Sono state proprio queste particolarità che hanno colpito tanto Rikyū e che hanno conferito a questo recipiente la fama di cui gode fra i maestri del tè. Faresti meglio a lasciarlo esattamente così com'è».

9

Nell'architettura giapponese, il *tokonoma* ricopre un ruolo significativo sotto vari aspetti. Questa nicchia ricavata nella parete di una delle stanze principali veniva utilizzata in primo luogo nell'architettura zen, dove era destinata a ospitare un'immagine o una statuetta sacra. Oggi è possibile trovarvi un *kakemono*, ma la presenza di un vaso di fiori e di un incensiere ne rivela la storia passata. In ogni caso, il vaso di fiori è un elemento essenziale del *tokonoma*, senza il quale una stanza del tè non può ritenersi completa. Durante l'assedio di Toyotomi Hideyoshi al castello di Odawara, Hōjō Yasutoki, che ne garantiva la difesa, offrì una strenua resistenza e trascorsero diversi mesi prima che la situazione si sbloccasse. Hideyoshi chiese che si organizzassero delle cerimonie del tè per lo svago dei suoi generali, ma pare fosse impossibile trovare dei vasi di fiori per allestire la stanza. Chiese allora a Rikyū di procurarne uno, e il maestro del tè ebbe la trovata di servirsi delle canne di bambù. Era un'idea alquanto originale, dal momento che fino allora nessun vaso del genere era mai stato creato, né utilizzato per scopi pratici. Rikyū si recò nei boschi di bambù della zona per trovare il materiale più adatto e quindi si mise all'opera per realizzare il vaso. Una volta asciugato il bambù, si formò una crepa, che divenne il

1. Circa trentamila dollari di oggi.

marchio caratteristico di quel vaso, conosciuto da allora con il nome di « Onjōji ». L'Onjōji è uno storico tempio buddhista che si trova sulle rive del lago Biwa, e la sua campana è celebre proprio per la presenza di una crepa. Ed è a causa di questa coincidenza che il vaso di Rikyū ne ereditò il nome.

Il vaso di bambù costruito da Rikyū, con il suo aspetto modesto, divenne col tempo un oggetto sacro e prezioso fra gli esperti del tè, non solo per il suo valore artistico, ma anche per il suo legame con la storia giapponese. Finì da ultimo, tra l'invidia di molti, nelle mani di un tale Iyehara Jisen. Un suo amico di Nagoya, Nomura Sōji, si recò a Kyōto con l'intenzione di vedere quel vaso, ma Jisen si rifiutò di mostrarglielo, chiedendogli di aspettare un anno. Nel frattempo Jisen si diede da fare per costruire una nuova stanza del tè nella quale fosse bandita la presenza di bambù, in qualsiasi forma: il vaso nel *tokonoma* sarebbe stato l'unico elemento visibile fatto con questo materiale. Sōji venne quindi invitato e l'oggetto prezioso gli venne mostrato nel contesto più appropriato possibile. Un anno prima, quando la sua richiesta di vedere il vaso era stata respinta, Sōji si era mortificato; quando però comprese le intenzioni dell'amico, si sentì colmo di gratitudine e ne apprezzò pienamente l'atteggiamento estetico di riverenza nei confronti di Rikyū e della sua opera.

Fuyuki, un ricco mercante di Fukagawa, a Yedo, avrebbe voluto acquistare il vaso per la propria stanza del tè, ma Jisen non aveva alcuna intenzione di separarsene. In seguito Jisen, quando si venne a trovare in circostanze avverse, ripensò all'offerta di Fuyuki, che un tempo si era detto disposto a pagare cinquecento *ryō* per il vaso di bambù. Inviò quindi un messaggero a Yedo, per far sapere a Fuyuki che gli avrebbe venduto il vaso a un prezzo inferiore di cinquanta *ryō* rispetto a quello offerto, vale a dire a quattrocentocinquanta *ryō*. Fuyuki fece tornare il messaggero senza alcuna risposta, ma ordinò a un proprio corriere di seguirlo, affidandogli cinquecento *ryō* invece che quattrocentocinquanta. Il corriere di Fuyuki riportò quindi il vaso fino a Yedo con la massima cura. L'intenzione non era di svalutare un oggetto così prezioso ma, a prescindere da qualsiasi interesse economico, di trattarlo con il dovuto rispetto.

Successivamente, il vaso finì a un altro barone feudale del regime Tokugawa, Fumai (1751-1819), un seguace del culto del tè che aveva un gusto *sabi* molto spiccato. Una volta, mentre usava il vaso nella sua stanza del tè intrattenendo gli amici, il suo attendente notò che l'acqua gocciolava dalla crepa, bagnando così la stuoia sottostante. Chiese al padrone se non fosse il caso di far costruire un involucro cilindrico per contenere il vaso. « Il *fūryū* [o *sabi*] di questo vaso di bambù consiste proprio nel perdere acqua » rispose Fumai.

Credo che il nome del pittore Kanō Tannyū (1602-1674) sia ben noto agli amanti dell'arte giapponese e non è del tutto fuori luogo, credo, citarlo a proposito del rito del tè, dato il grande interesse da lui manifestato per quest'arte. Tannyū studiò l'arte del tè sotto la guida di Sōtan, nipote di Rikyū e grande sostenitore del *wabi*, probabilmente ancor più del nonno. Tannyū era ancora giovane quando iniziò a frequentare Sōtan: aveva da poco compiuto vent'anni. Un giorno vide che nella nuova stanza del tè venivano sistemati dei paraventi bianchi e provò l'irrefrenabile desiderio di dipingerli con il proprio pennello. Il suo insegnante, però, non volle esaudire la richiesta, ritenendo il giovane discepolo ancora privo dell'esperienza necessaria per eseguire un'opera di tale livello. Tannyū non insistette.

Qualche tempo dopo gli capitò per caso di trovarsi nella nuova stanza di Sōtan, un giorno in cui il maestro era assente. I paraventi erano sempre intonsi. Gli sembrò un'occasione più unica che rara, e il suo desiderio tornò a farsi sentire. Già da molto, peraltro, rifletteva su quale disegno sarebbe stato più adatto per mettere alla prova le sue capacità. Prese i pennelli e si mise immediatamente all'opera. Avrebbe dipinto gli « otto saggi bevitori ». Man mano che procedeva con il lavoro, il suo entusiasmo cresceva, ma proprio mentre stava per terminare l'opera sentì qualcuno avvicinarsi. Pensò che si trattasse del maestro. Sarebbe stato estremamente imbarazzante essere colto sul fatto, quindi decise di finire quel che mancava in fretta e furia. I passi si facevano sempre più vicini. Gli restavano da completare solo le mani di un personaggio. Riuscì in qualche modo a terminarle e lasciò la stanza nell'istante in cui vi entrava Sōtan. Il maestro rimase stupefatto nel vedere un'opera così raffinata realizzata dal pennello di un artista tanto giovane e il cui valore non aveva tenuto fino allora in particolare conto. Tuttavia, esaminando l'opera con attenzione, vide che le mani di una delle figure erano attaccate male: la mano destra a sinistra e viceversa. Non disse niente però a questo proposito. E il dipinto è giunto a noi così come è stato eseguito di getto.

Più avanti, quando in tutto il paese Tannyū divenne noto come il maggior pittore del suo tempo e l'artista preferito dallo shōgun Iyeyasu, il suo vecchio dipinto con le mani collocate al contrario suscitò un rinnovato interesse da parte degli appassionati d'arte.

Tannyū possedeva un recipiente per il tè « Katatsuki » chiamato « Tanemura », un oggetto molto ammirato dagli esperti di tè, per il quale lui stesso stravedeva. Quando nel 1657 il grande incendio dell'era Meireki ridusse in cenere l'abitazione di Tannyū, questi chiese a uno dei suoi servi di mettere in salvo il prezioso oggetto,

ma le fiamme divamparono in ogni dove e il fidato servitore abbandonò il recipiente fuggendo per salvarsi la vita. Domato l'incendio, un facchino di Kyōto ritrovò per caso l'oggetto sul bordo della strada. Lo raccolse e, una volta tornato a Kyōto, lo vendette a un mercante d'arte. Il sindaco Makino Chikashige venne a sapere del ritrovamento e quando, dopo un attento esame, comprese che si trattava del « Tanemura Katatsuki », lo ricoprò dal mercante.

In seguito, Chikashige invitò Tannyū a bere del tè. Quando, in buona fede, fece un accenno al suo recipiente, Tannyū gli disse che il suo dolore era indicibile e che avrebbe preferito non sentirne più parlare. Chikashige chiese allora al suo attendente di portare l'oggetto in questione al cospetto del suo invitato, commentando candidamente: « Ecco un duplicato del Tanemura ». La gioia travolse Tannyū, che non sapeva più come contenere la sua emozione. Il sindaco fu talmente cortese che accettò di separarsene in cambio del prezzo pagato al mercante, aggiungendo la richiesta di dodici vedute del monte Fuji dipinte da Tannyū, come ricompensa del suo zelo. Tannyū ovviamente acconsentì. L'impresa però si rivelò tutt'altro che semplice, tanto che il pittore dovette riflettere a lungo prima di mettersi all'opera, e impiegare tutta la sua abilità per eseguire quei dipinti che, una volta terminati tra grandi fatiche, furono annoverati fra i suoi capolavori.

XI. *Amore per la natura*

I

1

Mi capita spesso di pensare che l'amore dei giapponesi per la natura sia dovuto in gran parte alla presenza del monte Fuji, svettante al centro dell'isola maggiore del paese. Ogni volta che mi trovo a viaggiare ai piedi del monte, sul treno della linea di Tokaido, non posso fare a meno di fermarmi a osservarlo, tempo permettendo, e ammirare la sua splendida sagoma, dalla cima sempre innevata, che « si leva verso il cielo simile a un bianco ventaglio rovesciato », come lo descrisse un poeta del periodo Tokugawa.¹ Non direi però che le emozioni suscitate dal monte siano puramente estetiche, come quelle che si provano di fronte alle bellezze artistiche. Il Fuji possiede qualcosa di puro e rassicurante per lo spirito.

Uno dei primi poeti giapponesi² che omaggiarono il monte Fuji scrisse:

Alla spiaggia di Tago
io giungo ed ecco,
avvolto nel puro biancore,
là si leva il monte Fuji:
pare che nevichi su di noi!³

Un altro poeta del periodo Nara,⁴ con toni più religiosi di quelli di Akahito, canta nel *Mannyōshū*:

1. Ishikawa Jōzan (1583-1672).

2. Yamabe no Akahito (morto intorno al 736) nel *Mannyōshū*, la « Raccolta di diecimila foglie ».

3. Come già osservato, in queste traduzioni di poesie giapponesi non si è fatto alcun tentativo di riprodurre il ritmo originale. Si tratta di versioni sostanzialmente letterali, con quelle poche aggiunte necessarie a renderne il senso un po' più chiaro ai lettori occidentali.

4. Poeta anonimo del periodo Nara, la cui poesia si trova nel *Mannyōshū*, V, III.

Disteso su Suruga e Kai,
 il monte Fuji leva alta la sua cima.
 Perfino le nubi del cielo, colte dal timore,
 non osano oltrepassare quella ripida vetta;
 gli uccelli tentano invano di librarsi
 al di sopra delle sue alture vertiginose.

...

È un dio che veglia sul Giappone,
 su Yamato, la Terra del Sole Nascente,
 è il suo tesoro sacro e la sua gloria:
 Ah, poter fissare a lungo la vetta del Fuji
 a Suruga, e non stancarsene mai.

La poesia di Saigyō sul monte Fuji, di cui si è già parlato, rivela una vena mistica. Ai tempi in cui fu scritta, vale a dire nel XII secolo, il Fuji doveva essere ancora un vulcano attivo o, quanto meno, poteva capitare che esalasse di tanto in tanto qualche sbuffo di fumo. Uno spettacolo del genere era certo una fonte d'ispirazione. Vedere una nuvola solitaria trascinata dal vento sopra un'alta vetta trasporta i pensieri lontano dalle questioni mondane.

Il monte Fuji non colpiva solo i poeti. Anche un guerriero si mostrava sensibile al suo fascino e così si esprimeva:

Ogni volta che vedo il Fuji
 mi sembra mutato
 e ho l'impressione di osservarlo
 per la prima volta.
 Come descrivere il Fuji
 a chi non l'ha ancora visto?
 Mai lo si vede due volte uguale
 e non conosco alcun modo
 per descrivere ciò che vedo.

L'autore è Date Masamune (1565-1636),¹ uno dei generali più famosi del tempo di Hideyoshi e di Iyeyasu. Intrepido combattente, uscì vincitore da numerose aspre battaglie alle quali prese parte personalmente e fu nominato in seguito signore feudale del distretto di Sendai, nel Giappone nord-orientale. Chi potrebbe immaginare che un guerriero del XVI e del XVII secolo, così impegnato in guerra, trovasse spazio nella sua mente per apprezzare la natura e scrivere poesie tanto ispirate? Eppure è successo e da ciò possiamo capire appieno come l'amore per la natura sia innato nel cuore dei giapponesi. Perfino Hideyoshi, che proveniva da una famiglia contadina, ovvero da una classe sociale all'epoca oppressa e irrimediabilmente ignorante, compose poesie e divenne un pro-

1. Masamune viene ricordato nella storia giapponese per aver inviato un messo al Papa nel 1613.

tettore delle arti. L'epoca in cui visse è conosciuta nella storia dell'arte giapponese come il periodo Momoyama.

Oggi il monte Fuji si identifica totalmente con il Giappone. Ogni volta che si parla o si scrive del Giappone, non si può non citarlo. Ed è perfettamente comprensibile, perché se la montagna sacra fosse cancellata dalle mappe, il paese perderebbe gran parte della sua bellezza. È una montagna che, per suscitare la più viva impressione, deve essere vista dal vero. Dipinti e fotografie, per quanto raffinati, non rendono giustizia al panorama reale. Come scrive Masamune, il Fuji non è mai lo stesso, cambia continuamente a seconda delle condizioni atmosferiche, ma anche a seconda delle diverse prospettive e della distanza da cui lo si osserva. Neppure Hiroshige (1797-1858) riesce a comunicare il valore artistico effettivo della montagna a chi non l'ha mai vista, e sul monte Fuji Yamaoka Tesshū (1836-1888)¹ scrive una poesia da una prospettiva diversa da quella di Masamune:

Che sia bel tempo
o nuvoloso,
sempre è splendida
e mai mutevole
la vetta del Fuji!

In questa nostra epoca prosaica, fra i giovani giapponesi si è diffusa la moda di scalare alte vette solo per il gusto di farlo: lo chiamano «conquistare la montagna». Che sacrilegio! Si tratta di una moda importata certamente dall'Occidente, insieme a molte altre che non sempre vale la pena di assimilare. Suppongo che l'idea di andare alla «conquista della natura» abbia le sue radici nel pensiero greco, che considerava la terra schiava dell'uomo, e il vento e il mare servitori obbedienti. Anche l'ebraismo concorda con questa visione. In Oriente, invece, l'idea di porre la natura agli ordini o al servizio dell'uomo, piegandola ai suoi desideri egoistici, non ha mai preso piede. La natura per noi non è mai stata spietata, non è una sorta di nemico su cui l'uomo deve esercitare il suo potere. Noi orientali non abbiamo mai concepito la natura come una forza avversa, ma al contrario come un'amica e compagna fedele, della quale fidarci ciecamente, nonostante i frequenti terremoti che tormentano la nostra terra. L'idea di una sua conquista ci ripugna. Se riusciamo a scalare un'alta montagna, perché non dire: «Ce la siamo fatta amica?». Guardarsi attorno in cerca di mete da conquista-

1. È possibile che l'autore della poesia non sia Tesshū, anche se ricordo di averla letta fra le sue innumerevoli opere calligrafiche. Tesshū non era un poeta di professione, ma uno dei grandi uomini di spada moderni: studiò a fondo lo Zen e applicò il suo sapere all'arte della spada. Si veda, sopra, pp. 165-68.

re non è l'atteggiamento che abbiamo noi orientali nei confronti della natura.¹

È vero, anche noi scaliamo il monte Fuji, ma non con lo scopo di «conquistarlo», bensì per farci colpire dalla sua bellezza, dalla sua magnificenza, dalla sua grandiosità, oppure per venerare uno splendido sole che la mattina sorge meravigliosamente dietro a nuvole dai mille colori. Non si tratta per forza di un atto di adorazione nei confronti del sole, anche se non ci sarebbe in questo niente di degradante dal punto di vista spirituale. Il sole è il grande benefattore di ogni forma di vita sulla terra ed è giustissimo per noi esseri umani avvicinarci a un benefattore, di qualunque genere sia, animato o inanimato, con un profondo senso di gratitudine e di riconoscenza. È un sentimento delicato concesso solo a noi, che pare assente negli animali. Alcune delle montagne giapponesi più alte che godono di maggior favore popolare sono oggi dotate di un sistema di funivie che permette di raggiungerne facilmente la vetta. L'utilitarismo materialistico della vita moderna richiede ogni tipo di congegno e può darsi che non ci sia modo di farne a meno: anch'io ne faccio spesso uso, per esempio quando salgo sullo Hiei a Kyōto. Ne ho disprezzo però: la vista notturna del sentiero illuminato dalla luce elettrica rispecchia lo spirito moderno e la sua squallida ricerca di guadagno e di piacere. Trattare in una maniera così spietatamente consumistica il monte Hiei, a nord-est dell'antica capitale del Giappone, che Dengyō Daishi (767-822) consacrò per primo con il suo monastero Tendai e altre istituzioni² del suo ordine, è di certo causa di dolore per molti devoti miei connazionali. Nell'atteggiamento di venerazione nei confronti della natura è insito un sentimento altamente religioso che mi piacerebbe ritrovare anche nei tempi odierni, in cui dominano scienza, economia e guerra.

2

Si può comprendere quanto i giapponesi amino la natura, a dispetto della loro recente adesione all'idea di una sua «conquista», quando si tratta di costruire uno studio o una stanza per la meditazione in un bosco di montagna. Gli occidentali non parlerebbero in questo caso di un edificio, dato che probabilmente si troverebbero di fronte solo una stanza di quattro stuoie e mezzo o sei stuoie

1. Si veda il mio «The Role of Nature in Zen Buddhism», in *Studies in Zen Buddhism*.

2. Nel 1956 uno degli edifici del complesso, chiamato «Sala dei Sermoni», è stato incendiato dolosamente da uno dei custodi. È una perdita irreparabile non solo per i seguaci del Tendai ma anche per tutta la storia culturale del paese. L'episodio è fra i peggiori esempi che riflettono lo spirito moderno del vandalismo gratuito.

(poco più di tre metri quadrati, al massimo quattro e mezzo), con un tetto di paglia, situata sotto un grosso pino e protetta da ogni lato dai rami degli alberi. Vista da lontano, questa capanna costituisce una porzione insignificante del paesaggio, ma al tempo stesso sembra farne parte. Per nulla appariscente, è come se appartenesse alla composizione generale del panorama. Quando il maestro zen siede in questa semplice stanza, senza mobili ingombranti, tutt'al più un tavolo, un cuscino, un vaso di fiori e un incensiere, si rende subito conto che quel luogo non è separato dall'ambiente circostante, dalla natura intorno alla capanna. Un gruppo di banani cresce vicino a una delle finestre dalla forma insolita; alcune delle loro grandi foglie sono state squarciate in modo brutale da un recente temporale e ora ricordano la veste a brandelli di un monaco; e per questo motivo sembrano più evocative delle poesie zen di Kanzan.¹ Non soltanto è poetica la disposizione delle foglie, ma anche il modo in cui traggono origine dalla terra, come in realtà tutte le piante, che induce chi le osserva a pensare di condividere la loro stessa vita. Il pavimento della stanza della meditazione non è molto più alto del livello del suolo, quanto basta a preservare dall'umidità chi vi sta seduto, ma lasciandogli pur sempre percepire la fonte comune da cui sgorga tutta la vita.

Una capanna costruita con questi criteri è parte integrante della natura e chi siede al suo interno è un oggetto naturale, come tutti gli altri: non è diverso in nulla dagli uccelli che cantano, dagli insetti che ronzano, dalle foglie che ondeggiano, dalle acque mormoranti, neppure dal monte Fuji, che si profila in lontananza dall'altra parte della baia. Ecco una completa fusione della natura, dell'uomo e delle sue opere, illustrata in maniera pratica. Sempre a proposito del Fuji, mi torna in mente una poesia di Ōta Dōkwan (morto nel 1486), un generale del XV secolo. Quando l'imperatore Gotsuchimikado gli chiese della sua dimora, il generale rispose con questi versi:

La mia capanna è sulla spiaggia
circondata dai pini
e l'alta vetta del Fuji
si profila sopra la grondaia.

L'imperatore viveva a Kyōto, quindi non aveva mai visto con i suoi occhi quella montagna. Ecco dunque il motivo per cui il poeta-soldato fa un riferimento specifico al Fuji. Ed è interessante notare il modo in cui egli descrive la sua dimora come una capanna (*ihori* o *ihoin* in giapponese). Ōta fu il primo a stabilire il suo quartier

1. Han-shan, un monaco folle della dinastia T'ang. Era sempre in compagnia di Jittoku (Shih-tê) e ha lasciato molte poesie. Si vedano le figure 6, 18, 19 e, sopra, p. 40.

generale nell'area dove oggi si trova Tōkyō, prima che Iyeyasu vi facesse costruire il suo grandioso castello, quindi la sua dimora non deve essere stata di dimensioni modeste. Tuttavia egli la definisce un *ihori*, termine con il quale di solito indichiamo l'umile casetta dal tetto di paglia di un eremita. Il suo spirito poetico, amante della natura, si ribellava contro tutto ciò che fosse eccessivamente artificioso. La sua « capanna » è in perfetta armonia con la distesa dei pini, con la spiaggia battuta dalle onde e con il Fuji coperto di neve. Sotto questo aspetto, Dōkwan riflette davvero l'amore per la natura, che è la nota dominante del carattere giapponese.¹

Un edificio grandioso² è troppo appariscente per trovarsi in sintonia con gli elementi naturali circostanti. Certo, è possibile che in

1. Mi chiedo a volte se qualcuno dei grandi soldati occidentali sia mai diventato un poeta. È possibile immaginare, per fare due esempi recenti, il generale MacArthur o il generale Eisenhower che compongono una poesia mentre visitano una città distrutta dalle bombe? Il generale Nogi, durante la guerra russo-giapponese, dopo una grande battaglia combattuta attorno a Port Arthur, nella quale aveva perso due figli, scrisse questa poesia in cinese:

Quanto tetri e sconsolati appaiono fiumi, montagne, alberi e piante.

L'aria del campo di battaglia, subito dopo la vittoria, per dieci miglia tutt'intorno
è colma dell'odore del sangue versato.

Il destriero rifiuta di avanzare e l'uomo, torvo e silenzioso,

se ne sta tutto solo fuori dalla fortezza di Chinchow, all'ombra del sole

che declina.

2. La predilezione americana per gli edifici alti è di certo dovuta a necessità economiche e anche, in certi casi, topografiche. Sospetto tuttavia che ci sia un fattore psicologico in questa inclinazione per un'architettura in genere protesa verso l'alto. Fondamentalmente, si tratta del desiderio di liberarsi dalla terra, perché sotto certi aspetti la terra simboleggia il legame, la costrizione, l'asservimento: una restrizione, qualunque essa sia, della libertà e dell'indipendenza. In realtà non ci si può mai liberare dalla terra perché, per quanto si voli in alto, alla fine si dovrà comunque tornare a terra. Fin da quando ha iniziato a sviluppare le facoltà intellettuali, l'uomo ha concepito l'idea di realizzare questo suo desiderio fin dove possibile, sia pure a spese di altri suoi interessi, forse anche più importanti. Un'architettura protesa verso l'alto è simbolo dell'intelletto, e l'uomo moderno ha dimenticato – oppure ne è ancora inconsapevole – che una delle cause di tutti i disturbi mentali che vediamo intorno a noi è proprio la tendenza a intellettualizzare. Di recente mi trovavo a Chicago, dove ho conosciuto un architetto che vive all'ultimo piano di un grattacielo da lui progettato. Quando ho espresso la mia ammirazione per la bella vista sulla città e sul lago che si gode da una stanza dotata di grandi vetrate, l'architetto mi ha detto: « È vero, ma devo confessare che provo un senso di insicurezza, anche se non so perché ». Il senso di insicurezza non è forse una malattia particolarmente diffusa, non solo sul piano sociale ma a livello internazionale? L'intelletto preme un pulsante, l'intera città viene distrutta e centinaia di migliaia di anime umane vengono uccise ignominiosamente. E l'intelletto non proverà alcun rimorso. Tutto viene compiuto in maniera meccanica, logica, sistematica, e l'intelletto ne è pienamente soddisfatto, forse persino quando distrugge se stesso insieme alle sue vittime. Non è ora di pensare a noi stessi da una prospettiva diversa da quella della pura intellettualità? Non dovremmo essere piuttosto molto più vicini alla terra, dove si trova l'umile capanna di chi ama la natura?

tal modo risponda a determinate esigenze pratiche, ma è del tutto privo di poesia. Ogni costruzione artificiale che presenti una funzione troppo evidente ne viene sminuita dal punto di vista artistico. Ma se cade in rovina e il suo fine originario viene meno, allora si trasforma in un oggetto di natura e come tale può essere apprezzato, per quanto buona parte di tale apprezzamento resti legata al significato storico di quelle stesse rovine.

L'imperatore Gotsuchimikado doveva aver saputo che Dōkwan aveva un castello nella prateria di Musashino. Il Giappone ha un territorio prevalentemente montuoso, sono poche le pianure e il Musashino, dove sorge oggi la capitale del paese, è una delle più vaste. L'imperatore, che con ogni probabilità non aveva mai lasciato la sua Kyōto cinta da montagne, era curioso di sapere quanto fosse vasto il Musashino. Lo chiese quindi a Dōkwan, che rispose con questi versi:

Non si vedono gocce di rugiada attorno alla mia capanna,
anche se un temporale estivo è appena passato
sulla pianura di Musashino.
Ben più vasta deve essere delle nubi gonfie di pioggia.

L'imperatore ne fu immensamente compiaciuto e così rispose a quel valente poeta-guerriero dell'Est selvaggio:

Pensavo che il Musashino fosse solo una prateria
piena di cardi selvatici;
che piacevole sorpresa
scoprire che vi sbocciano tali parole!

Dōkwan è uno degli eroi giapponesi più popolari. Per sua sfortuna visse in un'epoca in cui lo shōgunato Ashikaga si stava rapidamente avvicinando al termine e il paese si trovava sull'orlo del caos più totale. Dōkwan venne vigliaccamente assassinato con un colpo di lancia da un nemico sleale. Il suo canto d'addio fu il seguente:

Fino a ieri questo mio corpo
come un sacco *hemunashi*,¹
era ricettacolo di attaccamenti sbagliati:
è adesso che per l'ultima volta si squarcia?

3

Il poeta-generale Ōta Dōkwan era fortunato, perché poteva godersi la vista della montagna coperta di candida neve che si stagliava contro le onde spumose dell'oceano azzurro; i cuori dell'uomo

1. *Hemunashi* o *hennashi* significa «senza bordo» o «senza orlo». Il sacco è quindi un «sacco senza orlo», forse un sacco consunto o privo di valore, in uso nel Giappone del XV secolo.

e della donna che abitavano nella fatiscante capanna di Ugetsu erano invece combattuti fra la luna e le gocce della pioggia autunnale, ed erano disperatamente incerti sul da farsi. Eppure, nell'indecisione sul futuro della loro capanna, in questo caso una capanna davvero umile, troviamo altrettanta, o persino più poesia che in Dōkwan. L'amore dei giapponesi per la natura è qui delineato in modo vivido. La storia, in breve, è la seguente.

Ugetsu, che significa « Pioggia e Luna », è uno dei drammi Nō relativi a un episodio che vedeva come protagonista Saigyō durante uno dei suoi vagabondaggi per il Giappone. Saigyō (1118-1190), monaco poeta dell'inizio dell'era Kamakura, giunse una sera in una casa solitaria e chiese ospitalità per la notte. La casa, apparentemente in rovina, era abitata da una coppia di anziani. L'uomo si rifiutò di accogliere la richiesta del monaco, sostenendo che la casa non era abbastanza decorosa per ricevere un ospite di tale riguardo; la moglie, invece, avendo notato che il viandante era un monaco buddhista, sembrava più propensa a ospitarlo. Restava comunque il fatto che la capanna non era nelle condizioni di ricevere un ospite in modo degno. Il motivo era il seguente: l'anziana donna amava a tal punto la luce della luna che le fessure nel tetto non erano mai state chiuse. All'uomo, invece, piaceva ascoltare il picchietto della pioggia, ma non poteva soddisfare il suo desiderio dato che il tetto non era mai stato aggiustato. Il tetto della capanna deve restare così com'è per far passare la luce della luna o essere riparato per permettere di ascoltare il rumore della pioggia? L'autunno è imminente. La più bella luna della stagione si avvicina e al tempo stesso i temporali autunnali sono più piacevoli che mai quando si sta placidamente seduti ad ascoltarli. Finché il problema non fosse stato risolto, sarebbe stato di certo scortese da parte dei padroni di casa accogliere un ospite. I due pensavano:

La nostra umile capanna,
dovrà riavere un tetto oppure no?

« Ecco una bella poesia già pronta per metà! » esclamò Saigyō. « Se ti intendi di poesia, » dissero i due vecchi « completa i versi e ti ospiteremo ». Saigyō rispose immediatamente:

Deve filtrare la luce della luna?
O picchiettare lo scroscio di pioggia?
I nostri pensieri sono divisi
e questa umile capanna
dovrà riavere un tetto oppure no?¹

1. C'è un'altra poesia di Saigyō simile a questa:

La capanna lascia filtrare l'acqua
e sono fradicio;
penso alle visite gentili della luce della luna.

Il monaco poeta allora fu invitato a entrare. Più calava la notte e più la luce della luna splendeva, illuminando i campi e le montagne lontane. Anche la capanna venne inondata dalla sua luce. Ma ecco avvicinarsi un temporale! Le foglie degli alberi iniziano a frusciare! No, sono le foglie morte che sbattono contro la casa e sembrano gocce di pioggia. Si è levato il vento, ma il cielo è sgombro di nubi. È uno scroscio di foglie cadute al chiaro di luna.

Quando le foglie morte cadono fitte
mentre siedo placidamente di notte nella mia stanza,
è difficile stabilire
se sta piovendo
o se non sta piovendo.¹

Le foglie che cadono in autunno hanno spesso risvegliato la sensibilità poetica dei giapponesi amanti della natura. La scena suggerisce un senso di solitudine e suscita un atteggiamento meditativo. Anche Saigyō, una volta, ne era rimasto profondamente colpito. Solo, nel suo umile eremo sui monti, venne svegliato durante la notte dalle foglie che, cadendo, colpivano il tetto e l'*amado*² della sua capanna, con un rumore simile a quello di uno scroscio di pioggia. Senza dubbio il senso di solitudine, che è lo spirito della natura autunnale, ne venne intensamente rafforzato. La poesia che segue non è solo descrittiva, ma riflette lo stato d'animo della stagione:

È forse un temporale passeggero
a tenermi sveglio nel letto?
No, sono le foglie d'autunno che cadono,
impotenti di fronte a una raffica di vento.

Da un punto di vista pratico, la pioggia è fastidiosa, ma nella poesia giapponese, come in quella cinese, si trovano molti riferimenti a questo fenomeno meteorologico, in particolare a quella pioggerella tipicamente nipponica, che ci sussurra i segreti più reconditi della Realtà. Ascoltiamo ancora Saigyō:

La pioggia primaverile mi tiene prigioniero,
me ne sto tutto solo nella capanna solitaria,
ignoto all'umanità.

Per comprendere a fondo la poesia e la filosofia della pioggia primaverile, bisogna vivere in Giappone, in una casetta dal tetto di paglia, possibilmente con un piccolo prato e uno stagno accanto

1. Poesia di Minamoto no Yoritane che risale al XIII secolo.

2. Letteralmente, « porta della pioggia ». In pratica, la casa giapponese non ha finestre, intese nel senso occidentale. È tutta porte: porte scorrevoli che fungono da divisori delle stanze, fanno entrare la luce, proteggono la casa dalla pioggia, dalla neve e dal vento. L'*amado* è una porta scorrevole esterna, che viene chiusa regolarmente di notte o quando il tempo è inclemente.

alla propria stanza di sei stuoie. « Ignoto all'umanità » ma profondamente a suo agio nella natura era il poeta.

Dōgen (1200-1253) fu il fondatore della scuola Sōtō del buddhismo zen giapponese. Quella che segue è la più rinomata delle sue poesie, che vale la pena citare a questo proposito:

Siamo come nuvole e vaghiamo tra vita e morte!
 Percorriamo la via dell'ignoranza e la via dell'illuminazione come
 in un sogno!
 Una cosa sola resta nella mia memoria dopo il risveglio:
 il suono di uno scroscio di pioggia sentito una notte nel mio ritiro
 di Fukakusa!

In *Walden*, Thoreau parla di quella che viene talvolta definita « coscienza cosmica » – o « sentimento cosmico » –, da lui colta ascoltando la pioggia che cade:

« Non mi sono mai sentito solo, o minimamente oppresso da un senso di solitudine, meno che una volta, cioè poche settimane dopo che ero venuto nei boschi, quando, per un'ora, mi chiesi se la prossima vicinanza umana non fosse necessaria a una vita serena e salutare. Essere solo diventava qualcosa di spiacevole. Ma, contemporaneamente, ero consapevole che nel mio umore v'era un leggero vizio, e mi pareva di poter già prevederne la guarigione. Stavo sotto una pioggia leggera, in preda a questi pensieri, e all'improvviso mi resi conto della benefica e dolce compagnia della natura, reperibile proprio nel picchiare delle gocce e in ogni altro suono e visione attorno alla mia casa, una infinita e inesplicabile condizione d'amicizia che d'improvviso mi sorreggeva come un'atmosfera, in quanto rendeva insignificanti i vantaggi immaginari derivanti dalla vicinanza umana; così da allora non vi pensai più. Ogni più piccolo ago di pino si inturgidiva e gonfiava rendendomi partecipe di se stesso e mostrandosi amico: tanto chiaramente ero fatto consapevole della presenza di qualcosa di affine a me stesso, persino in scene che solitamente noi chiamiamo selvagge e terrificanti, e anche del fatto che chi mi era più vicino, per sangue e umanità, non era né una persona né un compaesano, e che io pensavo che nessun luogo potesse mai essermi ancora straniero ».¹

4

Vorrei far notare a questo punto, en passant, come il pensiero e la sensibilità orientali abbiano influenzato durante il XIX secolo la mentalità americana. Il movimento trascendentalista, inaugurato

1. Henry D. Thoreau, *Walden*, cap. v, « Solitudine » [trad. it., pp. 174-75].

dai poeti e dai filosofi di Concord, è ancora fiorente in tutta l'America. Se l'espansione commerciale e industriale americana in Estremo Oriente e nel mondo intero ha caratterizzato il XX secolo, si deve ugualmente riconoscere il contributo dell'Oriente nel costruire parte della ricchezza intellettuale dell'Occidente, sia americana che europea. Nel 1844 Emerson rispose a Carlyle, che lo rimproverava per il suo spiritualismo, in questi termini assai significativi: «A volte mi accusi di non so quale idealismo, azzurro come il cielo e come il cielo vuoto. Per quanto si tratti di un'accusa ingiusta, temo di essere molto più contagiato di quanto tu creda. Faccio sogni assai gioiosi che non posso riportare su carta, e ancor meno mettere in pratica nella realtà quotidiana, e non mi sento affatto in colpa per le mie fantasticherie, se non perché non hanno ancora preso possesso della mia casa e del mio granaio ... venero solo il Buddha eterno, quando Brahma si ritira e si isola ».

L'allusione di Emerson a un idealismo simile al cielo vuoto è interessante. Sembrerebbe rimandare alla teoria buddhista dello *śūnyatā* («vuoto» o «vacuità»). Anche se non è possibile sapere quanto Emerson si fosse addentrato nello spirito di questa teoria, che è il principio alla base del pensiero buddhista e il punto di partenza dello Zen nel suo approccio mistico alla natura, è davvero eccezionale vedere la mente americana, qui rappresentata dagli esponenti del trascendentalismo, intenta a esplorare l'oscurità abissale dell'immaginazione orientale. Solo ora riesco a comprendere le ragioni della profonda impressione che la lettura di Emerson suscitò in me, durante gli anni universitari. Non era il filosofo americano che stavo studiando: sin dal risveglio della coscienza orientale, scavavo nei recessi del mio pensiero. Per questo mi era tanto familiare: in realtà stavo facendo conoscenza di me stesso. Lo si può dire anche a proposito di Thoreau. Come non riconoscere la sua affinità poetica con Saigyō o Bashō e il suo debito, forse inconsapevole, verso il modo orientale di percepire la natura?

Per concludere questa parte della mia ricerca, vorrei introdurre un maestro le cui osservazioni sulla pioggia sono assai note fra i seguaci dello Zen. Un giorno di pioggia il maestro Kyōshō (morto nel 937) disse a un monaco: «Cos'è questo rumore fuori dalla porta?». Il monaco rispose: «Il ticchettio della pioggia, maestro». Era una risposta onesta e il maestro lo capì immediatamente. Il suo responso, tuttavia, fu: «Tutti gli esseri sono confusi mentalmente. Perseguono solo obiettivi esterni e non sanno dove trovare il vero sé». È una critica dura: se il ticchettio all'esterno non si deve chiamare pioggia, allora che cos'è? E cosa significa perseguire obiettivi esterni ed essere confusi sulla nozione dell'io? Commenta Secchō:

Una stanza vuota e il ticchettio della pioggia!

Una domanda a cui non sa dare risposta neppure un maestro esperto!¹

L'atteggiamento del trascendentalismo americano verso la natura presenta senza dubbio una decisa componente mistica, i maestri zen però riescono a spingersi oltre, fino ai limiti dell'indecifrabilità. Ma adesso accantoniamo per un attimo la pioggia, è tempo di affondare lo sguardo negli insegnamenti dello Zen.

II

1

Per comprendere la cultura giapponese in tutti i suoi diversi aspetti, compreso il vivo amore per la natura di cui ho appena parlato, è essenziale, come ho più volte affermato, esaminare a fondo i segreti del buddhismo zen. Senza una loro conoscenza, sia pur parziale, sarà difficile cogliere l'autentico carattere dei giapponesi. Questo non significa, ovviamente, che lo Zen sia l'unico elemento ad aver forgiato il carattere e la cultura giapponesi nel loro insieme, ma certo, una volta compreso lo Zen, è possibile addentrarci con maggiore facilità nel cuore della vita spirituale nipponica in tutte le sue molteplici espressioni.

Su questo concordano, più o meno apertamente, sia gli studiosi che la gente comune. I primi lo affermano attraverso le analisi critiche tipiche della loro professione; i secondi attraverso la vita, direttamente, nel piacere che provano ascoltando storie e racconti tradizionali le cui origini si possono far risalire agli insegnamenti del buddhismo zen.

Lo Zen ha avuto un ruolo fondamentale nella costruzione del carattere e della cultura giapponesi, come hanno messo in evidenza anche alcuni autori europei che si sono occupati del mio paese.

Sir Charles Eliot, che sfortunatamente non è riuscito a rivedere *Japanese Buddhism*, il brillante saggio a cui stava lavorando prima di morire, scrive: «Lo Zen ha esercitato una forte influenza sulla vita artistica, intellettuale e persino politica dell'Estremo Oriente. In una certa misura, ha plasmato il carattere giapponese, pur essendo anche una sua espressione. Nessun'altra forma di buddhismo è così integralmente giapponese». ² Lo Zen è espressione del carattere giapponese: questo è il concetto più significativo che e-

1. Dallo *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu*), caso 46.

2. Sir Charles Eliot, *Japanese Buddhism*, p. 396.

merge dalla citazione. Da un punto di vista storico, lo Zen è nato in Cina circa millecinquecento anni fa, ma solo alla fine della dinastia Sung (961-1280), ovvero nella prima metà del XIII secolo, è giunto in Giappone. Tuttavia, seppur radicato da meno tempo, lo Zen ha saputo adattarsi a tal punto al carattere dei giapponesi, specialmente nei suoi aspetti etici ed estetici, da penetrare nella vita del paese in maniera assai più profonda e capillare di quanto sia avvenuto in Cina. Ecco perché l'affermazione di Sir Charles Eliot è tutt'altro che esagerata.

Sir George Sansom, un altro autore inglese che ha scritto con acutezza di cultura giapponese, osserva a proposito dello Zen nel suo *Japan, A Short Cultural History*: « L'influenza di questascuola [il buddhismo zen] in Giappone è stata talmente penetrante e vasta da diventare l'essenza della sua cultura più raffinata. Seguirne le ramificazioni nel pensiero e nel sentimento, nell'arte, nelle lettere e nel comportamento significherebbe scrivere in modo esauriente il capitolo più difficile e affascinante della storia spirituale del paese ». ¹ Avrò occasione in seguito di criticare le idee di Sansom sull'amore dei giapponesi per la natura, ma il concetto che esprime in queste righe è esatto e mi trova in totale accordo.

Quali sono gli aspetti caratteristici dello Zen, che lo distinguono dalle altre forme di buddhismo? Sarà necessario conoscerli prima di procedere a esaminare il rapporto fra lo Zen e l'amore dei giapponesi per la natura. Ovviamente esula dai limiti del nostro studio affrontare nei dettagli l'essenza dello Zen. Molto si è già detto a questo proposito, direttamente o indirettamente, nei capitoli precedenti. Mi auguro, quindi, che le brevi osservazioni a seguire, relative all'insegnamento e alla disciplina dello Zen, siano sufficienti per illustrarne i quattro aspetti principali: religioso, morale, estetico ed epistemologico.

2

In primo luogo, va chiarito che lo Zen non è semplicemente una disciplina ascetica. Quando vediamo un monaco che vive in un'umile capanna nutrendosi solo di riso, cibo in salamoia e patate, ce lo immaginiamo come un eremita in fuga dal mondo, il cui principio di vita è la rinuncia. In effetti, una parte della sua esistenza è tesa a questo ideale, dato che lo Zen predica una forma di distacco e di autocontrollo. Ma dedurne che lo Zen sia solo questo è una visione assai superficiale. Le intuizioni zen si spingono ben oltre, sino alla fonte della vita, acquisendo una dimensione profonda-

1. Sir George Sansom, *Japan, A Short Cultural History*, p. 336.

mente religiosa. Con ciò intendo dire che lo Zen si trova a stretto contatto con la Realtà, anzi se ne impossessa e la vive, ed è in questo che assume un aspetto religioso.

Chi conosce solo il cristianesimo o alcune forme religiose di induismo Bhakti potrebbe chiedersi dove si trovi nello Zen un equivalente della nozione di Dio e di devozione nei confronti della divinità. Il termine « Realtà » viene considerato troppo concettuale e filosofico, non abbastanza devozionale. In effetti, il buddhismo usa molto spesso termini che possono suonare ancora più astratti di « Realtà », come per esempio « quiddità » (*tathatā*), « vuoto » o « vacuità » (*śūnyatā*) e « limite del reale » (*bhūtakoti*). Tutto questo ha portato alcuni critici cristiani, e perfino qualche studioso giapponese, a considerare lo Zen come una dottrina votata a una vita contemplativa di meditazione. Per i seguaci dello Zen, tuttavia, questi termini non hanno un valore concettuale, anzi sono reali e diretti, vitali e stimolanti, perché la Realtà, il Vuoto o la Quiddità vengono colti proprio nei fatti concreti e vivi dell'universo, e non attraverso una loro astrazione a opera del pensiero.

Lo Zen non si stacca mai dal mondo concreto. Lo Zen vive sempre al centro del reale. Non è proprio dello Zen allontanarsi o tenersi a distanza da un mondo di nomi e di forme. Se esiste un Dio, personale o impersonale, deve essere con lo Zen e nello Zen. Se un mondo oggettivo, considerato in termini religiosi, filosofici o poetici, resta una forza minacciosa e distruttiva che ci ostacola, lì non c'è Zen. Lo Zen, infatti, fa « agire un umile filo d'erba come il corpo del Buddha alto cinque metri,¹ e per contro fa agire il corpo del Buddha alto cinque metri come un umile filo d'erba ». Lo Zen, per così dire, ha tutto l'universo nelle sue mani. È questa la religione dello Zen.

Spesso si crede che lo Zen sia una forma di panteismo. Apparentemente potrebbe sembrare vero, tanto che a volte sono gli stessi buddhisti, dimostrando scarsa competenza, a considerarlo tale. Ma ritenere questa la vera caratteristica dell'essenza zen è del tutto fuorviante: lo Zen, infatti, non è di certo panteistico, così come non lo è il cristianesimo. Basta leggere il seguente dialogo fra Ummon (Yün-mên, morto nel 949) e un suo discepolo.

Monaco: « Che cos'è il Puro Corpo del *dharma*? ».

Maestro: « La siepe ».

Monaco: « Qual è il comportamento di chi l'ha compreso? ».

Maestro: « È un leone dalla criniera dorata ».²

Se Dio è la siepe che divide le terre del monastero dai campi vici-

1. Il corpo del Buddha viene tradizionalmente ritenuto di colore dorato e alto circa cinque metri.

2. *Hekigan-shū* (La raccolta della roccia blu), caso 39.

ni, allora potremmo convenire sul fatto che un vago sentore di panteismo forse esiste. Ma cosa dire del leone dalla criniera dorata? Questo animale non è una manifestazione di qualcos'altro, è supremo, è autonomo, è il re degli animali, è completo in sé. E nulla suggerisce che si tratti della manifestazione di qualcosa in un'altra forma.

Per chi non è abituato al modo di esprimersi dello Zen non è certo facile comprendere « il leone dalla criniera dorata », così come appare nella frase di Ummon, neppure con questo breve commento esplicativo. Può essere utile citare un altro *mondō* zen.

Monaco: « So che quando un leone azzanna il suo avversario, che si tratti di una lepre o di un elefante, usa tutta la sua forza. Vi prego di dirmi che cos'è questa forza ».

Maestro: « Lo spirito di sincerità » (letteralmente, la forza del non-inganno).¹

« Sincerità », vale a dire « non-inganno » o « esporre tutto il proprio essere », è, secondo Rinzai,² « l'essere intero in azione » (*zentai sayū*) nel quale niente viene tenuto in serbo, niente si esprime sotto mentite spoglie, niente va sprecato. Quando una persona vive seguendo questo principio, viene definito un leone dalla criniera dorata: è il simbolo della virilità, della sincerità, dell'integrità. È divinamente umano. Non è una manifestazione, ma la realtà stessa, poiché non ha niente dietro di sé, è la « verità assoluta », la « cosa in sé ».

Questa visione zen della vita e del mondo deve essere compresa con chiarezza, data la sua importanza nell'ambito dell'assenza di simbolismo nell'amore dei giapponesi per la natura – di cui parleremo in seguito.

Per utilizzare una qualche classificazione, si potrebbe definire lo Zen politeista, dove però il prefisso « poli » deve essere equiparato alle « sabbie del fiume Gaṅgā » (*gaṅgānadīvālukā*): non alcune migliaia di dèi, ma centinaia di migliaia di *koṭi* di dèi. Nello Zen, ciascun individuo è un'entità assoluta e in quanto tale è legato a tutti gli altri individui: questo groviglio di interrelazioni infinite è reso possibile nel dominio del Vuoto, perché tutti trovano qui il proprio essere, così come sono, vale a dire quali realtà individuali. Chi non è avvezzo al pensiero buddhista troverà difficile comprendere questo concetto, ma non posso ora soffermarmi a spiegare l'intero sistema filosofico dalle sue basi, devo affrettarmi verso l'argomento principale.

1. *Dentōroku* (« Trasmissione della Lampada »), fasc. 27. Non si conosce il nome del maestro.

2. *I detti di Rinzai Gigen*. Rinzai Gigen (Lin-chi I-hsüan, morto nell'867) fu uno dei maggiori maestri zen della dinastia T'ang, e i suoi analetti, conosciuti con il nome di *Rinzai-roku* (*Lin-chi Lu*), sono considerati da alcuni gli esempi più alti della letteratura zen.

In poche parole, lo Zen ha un modo proprio di trattare la Realtà, un modo che rappresenta il significato profondo dell'amore dei giapponesi per la natura. Questa passione, infatti, non va intesa nel senso in cui generalmente la interpretiamo. Tutto diventerà più chiaro man mano che procederemo.

3

Lo Zen è ascetico quando assume il ruolo di una disciplina morale, poiché tende alla semplicità in tutte le sue forme. Manifesta qualcosa dello stoicismo nel quale veniva educata la classe samurai-giapponese. Durante l'era Kamakura del regime Hōjō, nel XIII secolo, l'influenza dello Zen fu determinante nel promuovere uno stile di vita semplice e frugale. Inoltre, l'ardore etico e lo spirito indomito di Hōjō Tokimune (1251-1284), senza il quale la storia nipponica avrebbe preso molto probabilmente tutt'altra strada, vennero stimolati dall'insegnamento dello Zen di alcuni maestri cinesi che, su invito del governo Hōjō, trovarono riparo in Giappone. Anche Tokiyori (1227-1263), padre di Tokimune, era profondamente devoto allo Zen e fu proprio grazie alla sua sollecitazione che il figlio visitò i monasteri zen dove acquisì quella disciplina morale e spirituale che lo portò a diventare una delle figure di maggior rilievo negli annali giapponesi.

Nello Zen si può vedere come il pragmatismo cinese si unisca saldamente alla metafisica indiana e alle sue ardite speculazioni. Senza la fusione perfetta di queste due forme apicali della cultura orientale, sarebbe stato assai improbabile per lo Zen riuscire a svilupparsi nel terreno congeniale, e quindi fecondo, del Giappone. Peraltro lo Zen giunse in Giappone in un momento storico particolarmente favorevole, quando cioè le vecchie scuole buddhiste di Nara e Kyōto si erano ormai dimostrate inadeguate alla nuova atmosfera spirituale dominante. Fu una vera fortuna per lo Zen trovare agli albori del suo sviluppo in terra giapponese dei discepoli capaci come Hōjō Tokiyori e Tokimune. Ancora oggi, l'importanza del ruolo ricoperto dalla famiglia Hōjō nella storia culturale, politica ed economica del Giappone non è stata riconosciuta fino in fondo, soprattutto per colpa di chi, seguendo tendenze militaristiche, cerca di interpretare tale storia in maniera faziosa. Tuttavia gli studiosi giapponesi, non appena inizieranno ad analizzare la storia del loro paese da una nuova prospettiva, oggi possibile in seguito alla tragica esperienza della guerra, comprenderanno senz'altro la grandezza dell'era Kamakura, della quale Yasutoki, Tokiyori e Tokimune sono stati i rappresentanti più considerevoli. E si capirà anche il ruolo fondamentale esercitato in questo periodo

dallo Zen, uno dei più efficaci agenti che abbiano plasmato il carattere giapponese.

Qual è la caratteristica dell'ascetismo zen che riguarda specificamente l'amore dei giapponesi per la natura? Offrire alla natura tutto il rispetto che merita. E questo significa che la natura non va considerata come una realtà da sottomettere e piegare arbitrariamente al servizio dell'uomo, bensì come un'amica, una compagna destinata come noi alla buddhità. Lo Zen vuole che si vada incontro alla natura considerandola un agente benigno, amichevole, la cui essenza più profonda è del tutto simile alla nostra, sempre pronta a operare in armonia con le nostre legittime aspirazioni. La natura non è mai una nemica che ci ostacola con fare minaccioso. Non è una forza pronta a schiacciarci se non siamo noi i primi a sottometterla o a costringerla all'obbedienza.

L'ascetismo zen non consiste necessariamente nel dominare o distruggere i nostri desideri e istinti, quanto piuttosto nel rispettare la natura e non violarla, che si tratti della nostra stessa natura o della natura del mondo oggettivo. La mortificazione non è l'atteggiamento corretto da adottare verso noi stessi, e l'utilizzo egoistico della natura non può essere un'idea giustificabile, in nessun senso. Di conseguenza, l'ascetismo zen non concorda minimamente con le tendenze materialistiche tanto in auge nel mondo, in campo scientifico, industriale, economico e in molte altre correnti di pensiero.

Lo Zen si prefigge di rispettare la natura, di amarla, di condividerne la vita. Riconosce che la nostra natura coincide con la natura oggettiva, non in senso matematico ma nel senso che la natura vive in noi e noi nella natura. Per questo motivo, l'ascetismo zen privilegia la semplicità, la frugalità, la franchezza, la virilità, evitando in ogni modo di sfruttare la natura per fini egoistici.

C'è chi teme che l'ascetismo porti a un abbassamento del tenore di vita. Ma, a essere franchi, perdere la propria anima è più che accumulare beni in questo mondo. Non siamo forse costantemente impegnati a portare la guerra in qualsiasi angolo della terra per accrescere o preservare il nostro prezioso tenore di vita? Se proseguiremo così, finiremo senza dubbio per distruggerci a vicenda, non solo come singoli individui ma anche come popoli. Invece di elevare il cosiddetto tenore di vita, non sarebbe più utile migliorare il livello di uguaglianza degli esseri viventi? Sarà un'ovvietà, ma nel corso della storia non è mai stato tanto urgente proclamare a gran voce questa verità, in tempi come i nostri segnati dall'avidità, dall'invidia e dalla disuguaglianza. Chi, al pari di noi, segue lo Zen dovrebbe sostenere con forza l'ascetismo che esso propugna.

L'aspetto estetico dell'insegnamento zen è strettamente connesso con l'ascetismo, dal momento che in entrambi i casi il senso dell'io è assente, mentre soggetto e oggetto si fondono in un unico Vuoto assoluto (*śūnyatā*). È un'affermazione insolita ma, trattandosi del principio basilare dello Zen, la si può trovare in qualunque suo testo. Spiegarla è un compito filosofico arduo, denso di insidie intellettuali. Non solo richiede una riflessione ampia e complessa, ma di frequente la riflessione stessa finisce per condurre a gravi fraintendimenti del vero significato dell'esperienza zen. Per questo, come si è già accennato, lo Zen evita affermazioni astratte e ragionamenti concettuali; la sua letteratura è formata in sostanza da interminabili elenchi di cosiddetti «aneddoti» o «casi» (*innen* in giapponese) o di «domande e risposte» (i *mondō*). Per chi non è stato iniziato ai suoi misteri, si tratta di un territorio impervio e inaccessibile, di spini e di rovi. I maestri zen, tuttavia, non rinunciano a rivendicare un proprio modo di esprimersi; ritengono di saperne più di altri in questo campo e sono nel giusto perché la natura della loro esperienza è determinante per il loro metodo comunicativo o dimostrativo. Citando il seguente *mondō* al fine di illustrare l'estetica zen, spero non pensiate che voglia deliberatamente confondervi.

Rikkō (Lu Kêng), un alto funzionario governativo della dinastia T'ang, durante una conversazione con il suo maestro zen Nansen¹ citò un detto di Sōjō,² famoso monaco e studioso di una dinastia più antica:

Il cielo, la terra e io veniamo dalla stessa radice,
io e le diecimila cose siamo di un'unica sostanza.

E proseguì: «Non è forse un'affermazione degna di nota?».

Nansen richiamò l'attenzione dell'ospite sulla pianta che fioriva in giardino e disse: «Chi vive nel mondo guarda questi fiori come se stesse sognando».

Questa «storia» o *mondō* descrive in maniera eloquente l'atteggiamento estetico dello Zen verso gli elementi naturali. Molte persone non sanno come osservare davvero i fiori: per prima cosa se ne tengono lontane e non riescono ad afferrarne lo spirito; non cogliendolo con sicurezza, è come se sognassero il fiore. Chi guarda è separato dall'oggetto osservato, c'è un baratro impossibile da

1. Nan-ch'üan (748-834); *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu*), caso 40.

2. Sêng-chao (384-414) era uno dei quattro principali discepoli di Kumārajīva: partito da Kucha, nell'Asia centrale, giunse nel 401 a Ch'ang-an, in Cina. Da uno dei suoi numerosi saggi sul buddhismo è tratta questa citazione, ispirata a sua volta dal *Chuang-tzū*, cap. II.

colmare. Ed è altrettanto impossibile che l'osservatore stabilisca un contatto profondo con l'oggetto osservato. Non si colgono i fatti reali neppure quando li si ha di fronte. Se il cielo e la terra, con tutti gli innumerevoli elementi che si trovano in mezzo, provengono dalla stessa radice dalla quale proveniamo anche noi, tale radice allora va afferrata con decisione in modo da trarne una reale esperienza: è infatti all'interno di questa esperienza che il fiore, in tutta la sua bellezza naturale, attrae il senso estetico di Nansen. Il cosiddetto amore dei giapponesi per la natura si collega allo Zen quando giungiamo a questo tipo di esperienza della natura: vivere la natura.

Dobbiamo ricordare, a questo proposito, che l'esperienza della fusione non basta per apprezzare davvero la natura. Tale esperienza fornisce indubbiamente una base filosofica all'aspetto sentimentale dell'amore per la natura dei giapponesi, che in questo modo sono indotti a penetrare nei segreti della loro coscienza estetica. Si potrebbe dire che il sentimentalismo, spinto così a fondo, finisca per purificarsi. Il sentimento amoroso, tuttavia, è possibile solo nel mondo della molteplicità; l'osservazione di Nansen è inefficace laddove esista solo unicità. È vero, però, che chi vive nel mondo sogna perché non riesce a vedere il fondamento reale dell'esistenza. L'equilibrio fra l'uno e il molteplice, o meglio la fusione del sé con gli altri come nella filosofia dell'Avatamsaka (Kegon), è fondamentale per una comprensione estetica della natura.

Scrive Tennyson:

Piccolo fiore, *se solo* io riuscissi a comprendere
che cosa sei, radice e tutto, e tutto in tutto,
allora saprei che cosa sono Dio e l'uomo.

È superfluo dire che non si può compiere questo percorso solo in maniera esclusivamente filosofica e concettuale, bensì come propone lo Zen: non attraverso una visione panteistica e neppure attraverso una vita di quiete e di meditazione, ma «vivendolo» come fanno Nansen e i suoi seguaci. Per riuscirci, e per apprezzare davvero Nansen, si deve prima accogliere Rikkō e diventarne amici, solo in questo modo si può percepire la forza dell'osservazione di Nansen. La bellezza autentica del fiore, così come egli lo vide, si riflette inizialmente nello specchio della propria anima.

L'apprezzamento estetico della natura implica sempre una componente religiosa. E con «religioso» intendo «sovrumano», qualcosa che va al di là del mondo della relatività dove siamo destinati a incontrare opposizioni e limitazioni. Le opposizioni e le limitazioni che intralciano ogni nostro movimento, fisico o psicologico, pongono anche un freno al libero flusso delle nostre emozioni estetiche nei confronti degli oggetti che le ispirano. La bellezza si perce-

pisce quando c'è libertà di movimento e libertà di espressione. La bellezza non è nella forma ma nel significato che esprime, un significato che si coglie quando il soggetto che osserva rivolge tutto il suo essere a ciò che possiede quel significato, muovendosi insieme a esso. Questo è possibile solo se si vive in un « supermondo » dove non esiste alcuna opposizione fra termini che si escludono reciprocamente, o meglio dove queste opposizioni, delle quali siamo fin troppo consapevoli nel nostro mondo di molteplicità, sono trasportate, esattamente così come sono, su un piano che è proprio di un ordine più elevato. L'estetica si fonde allora con la religione.

Sir George Sansom, a proposito dell'amore zen per la natura, afferma: « Gli artisti e i poeti zen (ed è spesso arduo dire dove finisca la loro poesia e dove inizi la loro pittura) non avvertono alcuna antitesi fra l'uomo e la natura, anzi vi percepiscono un'identità piuttosto che un'affinità. A loro non interessa il movimento incessante sulla superficie della vita ma, per dirla con le parole del professor Anezaki, la tranquillità eterna colta attraverso, e dietro, ogni mutamento ».¹ Questa riflessione non è per nulla zen. Né il professor Anezaki né George Sansom hanno colto l'autentico atteggiamento zen nei confronti della natura. Non si tratta di un'esperienza di identificazione, né del senso di « tranquillità eterna » di cui parlano i due studiosi. Quando i poeti e gli artisti si soffermano su quello che viene colto « attraverso, e dietro, ogni mutamento », allora si accostano a Rikkō e Sōjō, e quindi sono ben lungi dall'essere in confidenza con Nansen. Si può godere del fiore autentico solo quando l'artista-poeta vive con esso, e in esso; e quando scompare perfino il senso di identità, e ancor più la « tranquillità eterna ».

Vorrei dunque sottolineare che lo Zen non si sofferma su quello che viene definito « il movimento incessante sulla superficie della vita », dato che la vita è una e indivisibile, e non possiede né una superficie né una parte interna; di conseguenza, non esiste alcun « movimento incessante » che possa essere separato dalla vita stessa. Come ho spiegato a proposito del « leone dalla criniera dorata » di Ummon, la vita si muove nella sua unicità assoluta. La si può percepire incessante o serena, ma la nostra interpretazione non altera i fatti. Lo Zen coglie la vita nella sua totalità e si muove « incessantemente » con essa, oppure insieme a essa si ferma placidamente. Dove c'è un segno di vita, c'è Zen. Se tuttavia la « tranquillità eterna » viene separata dal « movimento incessante sulla superficie della vita », allora sprofonda nella morte e sparisce anche la « superficie ». La tranquillità dello Zen si trova in mezzo all'« olio bollente », alle onde che si sollevano, e nelle fiamme che avviluppano il dio Acala.

1. Sir George Sansom, *Japan, A Short Cultural History*, p. 392.

Kanzan (Han-shan) era uno dei più famosi poeti folli della dinastia T'ang (lo Zen genera spesso « folli » di questo genere) e una delle sue poesie recita:

La mia mente è come la luna d'autunno;
com'è chiaro e trasparente lo stagno profondo!
Tuttavia, nessun paragone, in nessuna forma, è possibile:
essa è completamente al di là di ogni descrizione.

In apparenza, questo componimento suggerisce un'idea di pace o di serenità. La luna d'autunno è placida e la sua luce, che inonda in egual misura i campi, i fiumi e le montagne, ci fa pensare all'unità di tutte le cose. È a questo punto, però, che Kanzan rifiuta di paragonare le sue impressioni alla realtà di questo mondo, senza dubbio per non incorrere nell'errore di scambiare il dito per la luna, come fanno spesso i nostri valenti critici. A dire il vero, non c'è qui la minima traccia di pace o di tranquillità, tanto meno di identità fra uomo e natura. Se qualcosa viene suggerito, è l'idea della trasparenza assoluta che il poeta sente nell'animo. Egli viene completamente elevato al di sopra della sua esistenza corporea, che racchiude sia il suo mondo oggettivo sia la sua mente soggettiva. Dentro e fuori di sé non c'è più alcuna barriera. È totalmente puro e da questa condizione di purezza e trasparenza assoluta guarda verso il cosiddetto mondo della molteplicità. Vede fiori, montagne e diecimila altre cose, dirà che sono belli e appaganti. Apprezza tanto i « movimenti incessanti » quanto la « tranquillità eterna ». Supporre che i poeti e gli artisti zen giapponesi sfuggano all'irrequietezza del mondo della molteplicità per ritirarsi nella tranquillità eterna delle idee astratte significa fraintendere totalmente lo spirito dello Zen e la concezione giapponese dell'amore per la natura. Si sperimenti prima la trasparenza, poi si potrà amare la natura e i suoi molteplici oggetti, eludendo una visione dualistica. Finché si nutrono illusioni concettuali derivanti dalla separazione fra soggetto e oggetto, e le si considerano assolute, la trasparenza ne risulterà appannata e il nostro amore per la natura sarà contaminato dal dualismo e dai sofismi.

Si può citare a questo proposito un altro poeta zen, questa volta giapponese: Jakushitsu (1290-1367), che fondò un grande monastero chiamato Eigenji, nella provincia di Ōmi:

Il vento smuove la cascata che scorre rapida evocando una musica
ristoratrice.
La luna si è levata dalla vetta di fronte e l'ombra dei bambù si allunga
sulla mia finestra di carta:
invecchiando, il romitaggio montano ha un richiamo per me sempre
più forte;
anche dopo morto, sepolto sotto la roccia, le mie ossa saranno tutte
trasparenti come sempre.

Alcuni lettori potrebbero essere tentati di leggere in questa poesia un senso di solitudine o di pace, ma chi conosce lo Zen vede con chiarezza che questa lettura è inesatta. Se non possiede quella sensibilità che Jakushitsu esprime qui con tanta vivezza, l'artista zen non può sperare di comprendere la natura, men che meno di amarla sinceramente. La trasparenza è essenziale per la comprensione zen della natura, è da lì che ha origine l'amore zen per la natura. Lo Zen ha fornito una base filosofica e religiosa all'amore dei giapponesi per la natura, e perciò dobbiamo considerare con estrema attenzione questo atteggiamento o sensibilità. Quando George Sansom ipotizza che « [gli aristocratici, i monaci e gli artisti] erano mossi dalla certezza che tutta la natura è permeata da un solo spirito » e che « scopo di chi pratica lo Zen, in particolare, è di purificare la mente da ogni tumulto [dell'io] per raggiungere una comprensione placida e intuitiva della sua identità con l'universo », ¹ ignora il contributo fondamentale dello Zen all'apprezzamento estetico dei giapponesi per la natura. Non riesce a liberarsi dall'idea di « tranquillità eterna » o di un'identità spirituale fra soggetto e oggetto.

La nozione di « identità spirituale », per mezzo della quale ogni tumulto egoistico sarebbe tenuto a freno e nella quale si coglierebbe la tranquillità eterna, è un'idea affascinante. Numerosi studiosi di cultura e filosofia orientali si aggrappano a questa concezione come se potesse fornire loro una chiave per schiudere l'impenetrabile psicologia dell'Oriente. In questo modo, però, la mente occidentale cerca di risolvere il mistero a modo suo, e del resto non potrebbe fare altrimenti. Ma noi giapponesi non possiamo accettare l'interpretazione dei critici occidentali astenendoci dal commentarla. Per essere chiari, lo Zen non riconosce un « unico spirito » che permea l'intera natura, né cerca di realizzare un'identità purificando la mente da « tumulti egoistici ». Secondo l'autore di queste affermazioni, cogliere l'« unico spirito » è evidentemente la consapevolezza di un'identità che permane, se liberi dall'egotismo. Per quanto sia difficile confutare in modo convincente questa idea fin tanto che si discute con la logica del Sì e del No, cercherò nei paragrafi successivi di fornire spiegazioni più efficaci.

5

È ora necessario introdurre alcuni elementi dell'epistemologia zen. Il termine potrebbe suonare troppo filosofico forse, ma il mio obiettivo è semplicemente quello di commentare alcune questioni relative all'intuizione zen. Nel caratterizzare se stesso, lo Zen cerca

1. *Loc. cit.*

in primo luogo di rifiutare ogni mezzo concettuale, di qualunque genere. Ogni intermediario che si frappone tra lo Zen e il suo tentativo di comprendere i dati di esperienza non può che oscurarne la natura. Invece di chiarire o semplificare, la presenza di un terzo elemento finisce sempre per creare complicazioni e incertezze. Lo Zen rifugge quindi ogni tipo di intermediazione e raccomanda ai suoi seguaci di avere un rapporto diretto con la propria realtà, qualunque essa sia. Parliamo spesso di identificazione, nella nostra disciplina zen, ma questo termine non è esatto. L'identificazione presuppone la contrapposizione originaria di due termini, soggetto e oggetto, ma la verità è che non sono mai esistiti termini opposti che lo Zen deve rendere identici. È più corretto dire che non è mai esistita alcuna separazione fra soggetto e oggetto e che tutta la discriminazione e la separazione che ammettiamo o, meglio, che costruiamo sono creazioni successive, anche se così finiremmo per introdurre in modo errato una dimensione temporale. Scopo dello Zen è ripristinare l'esperienza di inseparabilità originaria, il che significa, in altre parole, tornare allo stato originario di purezza e di trasparenza. Per questo motivo lo Zen dà scarsa importanza alla discriminazione concettuale. Chi è alla ricerca di identità e tranquillità va messo in guardia: è dominato dai concetti. Ci si dovrebbe invece elevare all'altezza dei fatti, vivere in loro e con loro.

Chōsha,¹ della dinastia T'ang, tornò un giorno da una passeggiata in montagna. Quando giunse alla porta del monastero, il capo dei monaci gli chiese: « Dove siete stato tutto questo tempo, reverendo signore? ».

Il maestro rispose: « Sono appena tornato da una passeggiata fra i monti ».

« Dove esattamente? » insisté il monaco.

« Prima sono andato nel campo che profumava di piante, poi sono tornato a casa guardando i fiori cadere ».

Si può forse rintracciare in questo dialogo qualcosa che suggerisca la « tranquillità vista attraverso, e dietro, ogni mutamento »? O un'identità che si possa percepire fra Chōsha, l'erba e i fiori tra i quali passeggiava?

Una sera Chōsha si godeva il chiaro di luna insieme all'amico Kyōzan.² Indicando la luna, quest'ultimo disse: « Ogni persona, nessuna esclusa, la possiede, solo che non la si può usare ». (C'è in queste parole qualcosa che suggerisca un « unico spirito » o la « tranquillità »?).

Disse allora Chōsha: « È proprio così. E posso chiederti di usar-

1. Chōsha Keishin (Chang-sha Ching-ts'ên) fu discepolo di Nansen. La storia è tratta dallo *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu*), caso 36.

2. Kyōzan Ejaku (Yang-shan Hui-chi, 814-890) fu discepolo di Isan Reiyū (Kuei-shan Ling-yu, 770-853); *ibid.*, note di Yengo.

la? ». (Fino a che « identità » e « tranquillità » accecano i tuoi occhi, come puoi « usarla »?).

E Kyōzan: « Mostrami come la usi tu ». (Entrò forse allora nel *nirvāṇa* sereno per l'eternità?).

Chōsha prese allora a calci il suo confratello fino a che questi non cadde a terra. Kyōzan, rialzandosi con calma, osservò: « Fratello mio, sei davvero una tigre ». (Quando questa tigre, come il leone dalla criniera dorata, ruggisce, l'evanescente « spirito unico », di cui parlano tanto gli studiosi, svanisce e non c'è più « tranquillità »).

La scena, bizzarra ma vivace, ha come protagonisti due poeti zen che si sarebbero dovuti godere la quiete di una serata al chiaro di luna e ci spinge a soffermarci e a riflettere sul significato dello Zen in relazione all'amore dei giapponesi per la natura. Che cosa muove davvero i due monaci, in apparenza intenti alle loro meditazioni e amanti della natura?

L'epistemologia dello Zen non fa quindi ricorso ai concetti come intermediari. Se si vuole comprendere lo Zen, bisogna comprenderlo direttamente e non intenzionalmente, senza voltarsi da una parte o dall'altra. Così facendo, l'oggetto che si sta cercando scompare. La dottrina dell'intuizione immediata è tipica dello Zen. Se i greci ci hanno insegnato a ragionare e i cristiani a credere, lo Zen ci insegna ad andare oltre la logica e a non indugiare neppure quando ci troviamo di fronte « a ciò che non si vede ». La prospettiva dello Zen è infatti quella di un punto di vista assoluto, nel quale non c'è spazio per il dualismo, qualunque forma assuma. La logica nasce dalla separazione fra soggetto e oggetto, la fede distingue ciò che viene visto da ciò che non viene visto. Il modo di pensare degli occidentali non potrà mai eliminare questo eterno dilemma: questo o quello, ragione o fede, uomo o Dio e così via. Nello Zen tutto ciò viene cancellato perché confonde la nostra intuizione della natura, della vita e della realtà. Lo Zen ci conduce nel regno del Vuoto o della Vacuità dove non domina alcun tipo di concettualismo, dove gli alberi crescono senza radici e una brezza salutare spazza via ogni impurità.

Da questo rapido sommario delle caratteristiche dello Zen, si può comprendere quale sia il suo atteggiamento nei confronti della natura. Non è una sensazione di identità o di tranquillità quella che lo Zen ritrova e apprezza nella natura. La natura è in continuo cambiamento, non si ferma mai. Per essere amata, deve essere colta in movimento, ed è così che se ne deve apprezzare il valore estetico. Cercare la tranquillità significa uccidere la natura, arrestare il suo battito e abbracciare il cadavere che ne rimane. I fautori della tranquillità adorano l'astrazione e la morte, nelle quali non c'è niente da amare. Anche l'identità è una condizione statica e innegabilmente associata alla morte. Una volta defunti, torniamo alla

polvere da cui proveniamo, ci identifichiamo di nuovo con la terra. Non bisogna aspirare a tutti i costi all'identificazione. Distruggiamo tutte queste barriere artificiali che alziamo fra noi e la natura, poiché solo quando saranno rimosse riusciremo a vedere fin dentro al cuore palpitante della natura e vivere con essa, che è il vero significato dell'amore. Per questa ragione, quindi, è indispensabile eliminare tutte le impalcature intellettuali. Quando lo Zen parla di trasparenza, si riferisce proprio a questa rimozione, questa pulizia definitiva della superficie della mente-specchio. Lo specchio, però, in realtà non si è mai appannato e non c'è mai stato alcun bisogno di pulirlo; ma a causa di nozioni come quelle di identità, di tranquillità, di spirito unico, di tumulto egoistico e quant'altro siamo costretti a intraprendere un'operazione di pulizia radicale.

A seguito di queste spiegazioni, qualcuno potrebbe concludere che lo Zen è una forma di misticismo della natura, di intuizionismo filosofico, e una religione fautrice della semplicità stoica e dell'austerità. Comunque la si veda, lo Zen ci fornisce una visione quanto mai esauriente del mondo, dato che il suo campo d'azione si estende fino ai limiti estremi di migliaia di *koti* di chiliacosmi e perfino oltre. Lo Zen offre una visione così penetrante della Realtà perché scandaglia gli abissi stessi di tutta l'esistenza. Lo Zen sa come apprezzare davvero ciò che è autenticamente bello, perché vive nel corpo stesso della bellezza, noto anche come il corpo del Buddha dorato con i trentadue segni maggiori e gli ottanta minori della sovrumanià. In tale contesto, l'amore dei giapponesi per la natura si dispiega non appena entra in contatto con il suo oggetto.

III

1

In origine, l'amore dei giapponesi per la natura derivava certamente dal loro innato senso estetico per la bellezza, per quanto la consapevolezza del bello sia in fondo religiosa: se non fosse tale, non si potrebbe individuare ciò che è autenticamente bello e goderne. Né si può negare che lo Zen abbia dato un notevole impulso alla passione giapponese per la natura, non solo affinandone acutamente la sensibilità, ma anche fornendole un alone metafisico e religioso. È probabile che all'inizio i giapponesi fossero spontaneamente attratti da ciò che di bello li circondava: forse ritenevano che tutto in natura fosse animato in egual misura di vita propria, così come le popolazioni primitive considerano ogni cosa non sen-

ziente da una prospettiva animistica. Coltivando l'insegnamento dello Zen, tuttavia, la loro sensibilità estetica e religiosa si arricchì ulteriormente, assumendo la forma di un'elevata disciplina morale e di un'intuizione profondamente spirituale.

In altre parole, la vetta coronata di neve del Fuji viene ora vista come se si stagliasse sullo sfondo del Vuoto; i pini che adornano le terre intorno al monastero sono sempre verdi e giovani in quanto « privi di radici » e « senza ombra »; la pioggia che cade picchiettando sul tetto della mia umile capanna rimanda l'eco dei tempi andati, quando Kyōshō e Secchō, Saigyō e Dōgen commentavano quel medesimo suono. La luce della luna che « filtra » nella stanza vuota di Kanzan e della coppia di anziani di *Ugetsu* è la stessa che stanotte visiterà il vostro albergo, dotato di ogni comfort moderno. Si potrebbe obiettare che l'universo è sempre lo stesso, con o senza lo Zen. Tuttavia un nuovo universo si crea ogni volta che lo Zen volge il suo sguardo all'esterno del suo rifugio di quattro stuoie e mezzo e dal tetto di paglia. Sono parole troppo mistiche forse, ma se non fossero state comprese fino in fondo, non sarebbe mai stata scritta una sola pagina sulla storia della poesia, delle arti e dell'artigianato giapponesi. Non solo la storia delle arti, ma anche la storia della morale e della vita spirituale giapponese perderebbe il suo significato più profondo se venisse separata dal modo in cui lo Zen interpreta la vita e il mondo. Sarebbe stato forse impossibile per i giapponesi resistere all'assalto frontale e senza precedenti della scienza moderna, delle macchine e della produzione industriale su larga scala di prodotti commerciali.

Permettetemi di illustrare lo spirito dello Zen così come lo visse Ryōkwan (1758-1831), un monaco buddhista che trascorse una vita modesta nella provincia di Echigo all'inizio del XIX secolo. Il fatto che fosse un monaco non indebolisce, come si potrebbe supporre, la forza della mia affermazione secondo la quale lo Zen è penetrato a fondo nella vita dei giapponesi: chiunque lo abbia frequentato, infatti, ovvero l'intera comunità a cui apparteneva, approvava la sua esistenza e vi intravedeva un valore duraturo. Per stabilire la direzione del vento è sufficiente osservare un solo filo d'erba. Conoscere un Ryōkwan significa conoscere centinaia di migliaia di Ryōkwan nei cuori dei giapponesi.

2

Ryōkwan era un monaco zen della scuola Sōtō.¹ La sua capanna sorgeva nel Nord del paese, di fronte al mar del Giappone. Era

1. Scuola fondata da Dōgen nell'era Kamakura (1185-1338).

quello che comunemente si definirebbe un « perfetto sciocco », un folle. Gli mancava il cosiddetto buonsenso, del quale noi uomini di mondo disponiamo in abbondanza. Tuttavia era molto amato e rispettato da chi gli viveva accanto: i litigi e gli altri spiacevoli episodi che a volte rabbuiano la nostra vita quotidiana svanivano non appena egli faceva la sua comparsa. Era un abile poeta, scriveva sia in cinese che in giapponese ed era un ottimo calligrafo. Gli abitanti dei villaggi e delle città lo tormentavano per avere un suo autografo, e lui non riusciva mai a tirarsi indietro, tanti erano gli espedienti che essi usavano per raggiungere il loro obiettivo.

Come ho detto, era un folle e un « perfetto sciocco » (è questa la traduzione letterale del suo nome d'arte), ma nei confronti di ogni essere umano e di ogni oggetto naturale mostrava la massima sensibilità. Si può dire che fosse l'amore fatto persona, una manifestazione di Kwannon Bosatsu.¹ Il suo eremo di montagna, lontano dal villaggio, fu una volta (o forse due) visitato da un ladro. Doveva trattarsi di certo di un forestiero, altrimenti avrebbe saputo che nella casa di quel pover'uomo non c'era niente da rubare. Naturalmente il ladro non trovò niente da portare via e ne fu molto deluso. Ryōkwan se ne accorse, e il suo cuore ne fu colpito a tal punto che egli diede all'uomo i vestiti che aveva indosso. Il ladro si allontanò in fretta lasciando aperto l'amado esterno, dal quale la luna riversò la sua luce splendente nella stanza di Ryōkwan. In quel momento si manifestò il poeta che era in lui:

Un ladro non è riuscito a portare via la luna
che ora risplende attraverso la mia finestra!

Un'altra delle sue poesie recita:

Dove, mi chiedo, passerà la notte,
questa notte di freddo e di gelo,
con la tempesta che incombe,
un viandante solitario in un mondo d'oscurità?

Si dice che anche questa poesia sia stata composta dal poeta eremita e amante dell'umanità a seguito di una nuova sgradita visita da parte di uno sconosciuto. Sicuramente lo stesso poeta avrà sofferto il gelo della notte nella sua capanna solitaria. E senza dubbio la mattina seguente si sarà recato a casa dei suoi familiari, con il naso bagnato, tremante di freddo, per chiedere delle coperte.

Ryōkwan era generoso anche con i mendicanti. Tornando a casa dopo aver chiesto l'elemosina, non esitava a dare tutto ciò che gli era stato donato a qualunque sventurato gli capitasse d'incontrare. Questa poesia deve essere stata composta in un'occasione del genere:

1. Il Bodhisattva Avalokiteśvara.

Se la mia veste tinta di nero
fosse ampia e larga abbastanza,
coprirei tutti i poveri del mondo
con le mie maniche.

Per se stesso, non nutriva grandi ambizioni. Quando uno dei signori feudali dei distretti circostanti giunse nella sua capanna per portarlo con sé in città, forse con l'intenzione di costruire un tempio dove potesse dimorare e svolgere i suoi riti religiosi, il poeta mendicante rimase in silenzio per qualche minuto. Quando gli venne richiesta cortesemente una risposta, scrisse:

Tutto il combustibile di cui ho bisogno
me lo fornisce il vento:
queste foglie cadute che raccolgo!

Beato nella miseria, questo poeta zen fu un grande cantore della povertà. Le sue poesie, in particolare quelle in cinese, traboccano di questi sentimenti. Deve essere stato un fervente ammiratore di Kanzan (Han-shan), della dinastia T'ang, visto che le sue poesie rimandano in modo diretto all'atmosfera di elevata spiritualità in cui era vissuto Kanzan. Eccone una sulla povertà:

In cenci, in cenci,
sempre in cenci: questa è la mia vita.
Per cibarmi raccolgo erbe sul ciglio della strada;
sotto al chiaro di luna me ne sto seduto a meditare tutta la notte;
guardando i fiori, dimentico di tornare a casa.
Questa vita primitiva sono giunto ad abbracciare
da quando mi sono unito alla Confraternita buddhista.

3

Quali lezioni imparò dalla Confraternita buddhista? Alcune si ritrovano in questa poesia:

Il passato è già passato,
il futuro non è ancora qui,
il presente non è mai fisso;
le cose mutano costantemente, non c'è niente su cui fare affidamento;
quante parole e quanti nomi si creano da soli, generando confusione:
a che serve sprecare la propria vita nell'ozio ogni giorno in questo modo?
Non restare attaccato alle tue opinioni consumate dal tempo,
non seguire le tue fantasie appena formate:
poniti domande in tutta sincerità e schiettezza, quindi rifletti,
domanda e rifletti, rifletti e domanda,
fino a quando non sarà possibile porti altre domande;
allora comprenderai come tutto il tuo passato sia stato vissuto nel torto.

È chiaro qui con quanta assiduità Ryōkwan si sia dedicato allo studio del buddhismo prima di arrivare a condurre la sua «vita primitiva» nel flusso eterno del *karman*.

Da dove viene la mia vita?

Dove è diretta?

Siedo da solo nella mia capanna

a meditare in tranquillità ma assiduamente;

nonostante tutte le mie riflessioni, non so da dove vengo,

né scorgo una direzione.

Lo stesso vale per il mio presente,

in eterno mutare: tutto nel Vuoto!

In questo Vuoto resta l'Io per un po'

con i suoi sì e i suoi no;

non so su cosa poggiarli,

seguo il mio *karman* così come si muove, perfettamente appagato.

Qual è il risultato pratico di questa filosofia del «non sapere niente» e di lasciare che il *karman*, qualunque cosa sia, agisca per proprio conto? In breve, che cos'è questa vita di Ryōkwan, una vita di assoluta passività, di dipendenza o ancora di vuoto? La sua capanna di paglia era modestissima, grande appena da contenerlo. Da qui il nome di «Gogō», che significa mezzo *shō* di riso (uno *shō* era la dose considerata sufficiente per la sopravvivenza quotidiana di un adulto).

Questa capanna solitaria chiamata «Gogō-an»

ricorda per forma una campana;

è circondata dai cedri che crescono fitti,

qualche poesia ne decora le pareti interne;

a volte il pentolino è ricoperto di polvere

e spesso non esce fumo dal camino;

il visitatore solitario è un vecchio che viene dal Villaggio Orientale,

che di tanto in tanto bussava alla porta quando splende la luna.

Una sera d'autunno non riuscivo a dormire,

presi un bastone e uscii;

i grilli cantavano sotto le antiche tegole,

le foglie morte cadevano rapide dagli alberi tremanti;

da lontano si sentiva mormorare il ruscello,

la luna risaliva lentamente la vetta più alta:

tutto concorreva a indurmi in una profonda meditazione

e ci volle tempo prima di accorgermi che avevo la veste zuppa di rugiada.

Questo apostolo della povertà e della solitudine (non sarebbe forse meglio definirlo un grande mistico della natura?) provava un

immenso amore per la natura e per tutte le sue creature, animate e inanimate. Nelle sue poesie allude a un boschetto di bambù che circonda la sua capanna, ciò vuol dire che nella zona crescevano parecchi germogli di questa pianta. A lui dovevano piacere molto, immagino, perché si possono mangiare, ma soprattutto perché crescono dritti, verdi e rigogliosi tutto l'anno. Le loro radici sono saldamente piantate nel terreno, mentre il tronco cavo è simbolo del Vuoto. Ryōkwan amava questa caratteristica del bambù. Si dice che una volta un germoglio spuntò dal pavimento della sua stanzetta. Ryōkwan decise di prendersene cura. A un certo punto, vedendo che cresceva parecchio, pensò di bucare il tetto, bruciandolo con una candela, per fargli spazio. Pensava che quello fosse il modo più semplice per raggiungere il suo scopo? Forse non aveva in mente nulla di preciso, voleva soltanto fare posto alla giovane pianta e, trovando una candela a portata di mano, pensò bene di usarla. Purtroppo, però, il tetto prese fuoco e l'intera capanna bruciò, credo insieme alla piantina di bambù. Non può esserci niente di più stupido che incendiare il soffitto di casa per lasciar crescere un germoglio di bambù, almeno dal nostro punto di vista pratico. Mi sento però di assolvere, anzi, di ammirare la stupidità di Ryōkwan. C'è una sincerità assoluta o, per meglio dire, qualcosa di divino nelle attenzioni mostrate per il germoglio di bambù, qualcosa che ritroviamo in ogni autentico atto d'amore. In quanto esseri umani, dediti a squallide considerazioni materiali di ogni genere, siamo incapaci di seguire uno slancio puro di amorevole tenerezza. Con che frequenza sopprimiamo o mettiamo a tacere deliberatamente quell'impulso? Forse il nostro istinto non è sempre così puro come nel caso del poeta folle: per questo lo sopprimiamo, mettendolo a tacere. Se così fosse, dovremmo ripulire la nostra vita da ogni impurità prima di permetterci di criticare Ryōkwan.

Nelle sue poesie si sente spesso il grande amore che nutriva per i pini. Sembra che non sia stato un gran conversatore e neppure uno scrittore prolifico: tutto ciò che attraversava la sua mente sensibile veniva catturato nelle sue poesie, che prendevano varie forme a seconda dell'umore del momento, in cinese o nella forma classica giapponese di trentun sillabe o in quella più breve di diciassette, o ancora nello stile della canzone popolare o in quella *Mannyō* polisillabica. Ryōkwan padroneggiava tutte queste forme poetiche, senza tuttavia essere legato ad alcuna regola letteraria convenzionale, che spesso peraltro ignorava. L'altra forma da lui preferita per esprimersi era la calligrafia.¹ Ai fini del nostro discorso, la sua produzione letteraria ci sarà di maggiore aiuto per comprendere i

1. Un esempio è riportato nella figura 62.

suoi sentimenti più intimi. Ecco come celebra un vecchio pino solitario a Kugami:

A Kugami,
di fronte all'Otono,
sorge un pino solitario,
di certo da più generazioni;
se ne sta lì,
divino nella sua dignità!
Al mattino
gli passo accanto;
la sera
mi fermo sotto le sue fronde,
e resto a guardarlo,
mai stanco
di questo pino solitario!

Il fascino ispirato da questo albero antico deve essere stato profondo. In realtà, ogni vecchio albero, di qualunque specie, riempie chi lo osserva di un sentimento mistico che lo trasporta in un mondo di eternità atemporale.

Un altro pino a Iwamuro suscitava in lui un profondo senso di compassione. Si trattava di un albero più giovane, privo di rami maestosi. Cadeva una pioggia fitta e Ryōkwan lo vide tutto bagnato:

A Iwamuro,
in mezzo al campo,
c'è un pino solitario;
quanta pena provo per questo albero solitario
che se ne sta tutto solo,
fradicio di pioggia;
se fosse un essere umano
gli darei un abito per coprirmi,
lo aiuterei regalandogli un cappello:
è davvero misero questo pino solitario!

Il Giappone è il paese dei pini e dei cedri. Il miglior modo per godere della vista dei cedri è osservarli quando si trovano in gruppo o in filari, mentre i pini sono più belli se sveltano solitari. Il pino giapponese è la specie conosciuta come *matsu*, che ha tronco nodoso e rami che si dispiegano in modo irregolare. Un vecchio pino solitario che da anni cresce di fronte alla propria stanza è un amico che dona conforto allo studioso o al monaco. L'atteggiamento di Ryōkwan verso l'albero fradicio di pioggia in mezzo al campo era naturalmente compassionevole, mentre l'albero di Saigyō si trovava in un ambiente diverso, così com'era diverso il carattere del poeta, o almeno era diverso il suo umore quando lo vide. Ecco due poesie di Saigyō:

Per molto tempo ancora
resta rigoglioso come sei sempre stato
e ricorda i giorni in cui eravamo compagni
anche dopo che sarò morto, o pino!
Giacché io sono colui che vive in questo mondo
sconosciuto e senza affetti.

Stanco di stare qui
se riprendo a vagabondare,
non ti sentirai solo, o pino?

5

Ryōkwan, l'amante degli alberi, era anche un grande amico dei pidocchi, e forse persino delle pulci, delle zanzare e di altri insetti. Dimostrava una tenerezza profondamente umana per ogni essere vivente. Di lui si ricorda un aneddoto curioso, anche se non proprio accattivante, dal quale traspare il suo affetto per i pidocchi e che ben illustra il suo tipico atteggiamento verso altre forme di vita. Si poteva incontrare spesso Ryōkwan all'inizio dell'inverno, quando il freddo ancora non era pungente, mentre faceva prendere un bagno di sole ai suoi pidocchi e li addestrava all'aria aperta. Li estraeva uno a uno dai suoi indumenti intimi, li deponeva su alcuni fogli di carta e li esponeva ai raggi del sole. Nel pomeriggio, prima che iniziasse a fare troppo freddo, raccoglieva i pidocchi e li rimetteva nel suo *fudokoro*, come ci racconta lui stesso:

O pidocchi, pidocchi,
se foste gli insetti
che cantano nei campi d'autunno,
il mio petto (*fudokoro*) sarebbe davvero
per voi la prateria di Musashino.

L'argomento non è particolarmente attraente, ma l'affetto autentico e genuino di Ryōkwan per quelle creature ha in sé qualcosa di tenero e toccante. La nostra concezione moderna di pulizia e igiene avrebbe molto da obiettare sulla scelta di ospitare creature di questo genere, ma mi dicono che non molto tempo fa in Inghilterra dame e nobili delle classi più agiate non erano certo privi di pidocchi e che il fatto di indossare delle parrucche era dovuto, almeno in parte, alla loro fastidiosa presenza; anzi, non di rado le parrucche stesse erano invase dai parassiti. Uno scienziato ha osservato che «per gran parte del XVIII secolo, i pidocchi erano ancora considerati come una presenza inevitabile».¹ Lo stesso autore osserva inoltre che George Washington a quattordici anni aveva co-

1. Hans Zinsser, *History of the Louse*.

piato un paragrafo sulle « Regole del vivere civile » contenente i seguenti, straordinari consigli: « Non uccidete parassiti quali le pulci, i pidocchi, le zecche se qualcuno vi osserva; se vi capita di imbatervi in un rifiuto o in uno sputo denso, metteteci sopra il piede con destrezza; se si trovano sull'abito di uno dei vostri compagni, toglieteli in privato, e se sono sul vostro abito ringraziate chi ve li toglie ». ¹

Ryōkwan amava molto anche i bambini, come ci si può aspettare da una personalità come la sua che preservava tratti infantili. Gli piaceva giocare con loro a nascondino o anche a *temari* (la nostra pallamano). Una sera, quando toccò a lui nascondersi, s'infilò sotto un mucchio di fieno nel campo. I bambini non riuscirono a trovarlo e, al calare del buio, se ne tornarono a casa. Il mattino seguente, un contadino si recò di buon'ora al lavoro e, prima di mettersi all'opera, si mise a spostare il fieno. Quando trovò Ryōkwan nascosto tra il fieno esclamò: « Oh Ryōkwan-sama, cosa ci fai qui? ». Il poeta folle rispose: « Zitto! Non gridare o i bambini mi troveranno! ». Era rimasto ad aspettare i bambini tutta la notte, nascosto nel fieno? Non gli era passato per la mente che i bambini potessero essere sleali e inaffidabili quanto gli adulti? Ma questo è il nostro modo umano di pensare in questo mondo di irrealtà. Ryōkwan probabilmente ragionava in modo diverso, come quando aveva dato fuoco al tetto per salvare la pianticella di bambù. Era stato il suo candore a fargli trascorrere tutta la notte nel campo, determinato a nascondersi dai suoi giovani amici, sinceri ma al tempo stesso birichini. La storia appare persino esagerata ed è comprensibile dubitare della sua autenticità, ma il fatto che sia circolata dimostra in maniera inequivocabile che Ryōkwan non esitava a comportarsi così in qualsiasi situazione si trovasse.

Oggi viviamo seguendo svariate convenzioni che regolano la nostra vita. Siamo fondamentalmente schiavi di idee e nozioni, di mode e tradizioni che costituiscono il substrato psicologico, o quella che viene comunemente chiamata l'ideologia dell'uomo moderno dentro il sistema. Non ci potremmo mai comportare come consiglia Whitman. Siamo in una condizione di totale asservimento anche se non ce ne rendiamo conto, o meglio non siamo disposti ad ammetterlo. Quando vediamo Ryōkwan dare libero sfogo ai suoi sentimenti, totalmente privi, per usare il linguaggio corrente, di ogni impurità dettata dall'individualismo, ci sentiamo rigenerati come se fossimo stati trasportati in un altro mondo. Nel suo amore per i bambini riconosciamo gli stessi tratti psicologici dell'indipendenza e della spontaneità che si manifestavano in lui di fronte a un pino solitario o a un germoglio di bambù sul pavimento della sua

1. *Ibid.*

capanna. Anche la sua disponibilità a giocare a *temari* o a *otedama*¹ con i bambini è un segno del suo spirito libero e scherzoso, presente in tutti noi ma al quale siamo obbligati a opporci, convinti che giochi del genere non siano degni di un adulto.

Quando si gioca a *temari* o a *otedama*, ai vincitori viene cantata una canzoncina popolare. I rimbalzi del *temari*, il ruotare delle mani e il canto ritmico delle voci, per quanto semplici, aiutavano probabilmente lo spirito di Ryōkwan, altrettanto semplice e incapace di falsità, a esprimersi. Lo stesso vale per la sua passione per i dozzinali balli popolari che si tenevano durante le feste di villaggio. Una volta fu sorpreso a danzare insieme agli abitanti del villaggio travestito da ragazza. Uno dei partecipanti che ballava al suo fianco, avendolo riconosciuto, osservò che era un ottimo danzatore, o meglio danzatrice, con un tono abbastanza alto da farsi sentire da Ryōkwan. Si dice che in seguito Ryōkwan abbia riferito con esultanza il commento ai suoi amici.

6

In ognuno di noi vive il desiderio di tornare a una forma di esistenza più semplice, in cui poter esprimere genuinamente i nostri sentimenti e acquisire nuove conoscenze. La cosiddetta « via degli dèi » va esattamente in questa direzione. Non conosco con precisione il significato che i seguaci del *Kami nagara no michi* danno a questo termine, ma mi sembra evidente che ci si riferisca a un ritorno alla vita degli dèi prima della comparsa della razza umana: un'esistenza libera, naturale e spontanea. Come abbiamo fatto ad allontanarcene? Affrontiamo qui un problema religioso fondamentale, la cui soluzione ci offre la chiave per comprendere alcuni aspetti del buddhismo zen e dell'amore dei giapponesi per la natura. Quando parliamo di essere naturali, intendiamo innanzitutto il sentirci liberi e spontanei nell'esprimere i nostri sentimenti, diretti e privi di secondi fini rispetto a ciò che ci circonda, incuranti delle conseguenze delle nostre azioni sugli altri o su noi stessi, insomma disinteressati a vantaggi e svantaggi, valori, meriti o risultati da conseguire. Essere naturali significa quindi essere come bambini, pur senza dividerne necessariamente la semplicità intellettuale o l'immatunità emotiva. Per certi versi, il bambino è un coacervo di impulsi egoistici, ma nel momento in cui li afferma è del tutto « naturale », privo di scrupoli, non pensa ai meriti e demeriti pratici o mondani che gliene deriveranno. Sotto questo aspetto il bambino è angelico, addirittura divino. Ignora tutti i meccanismi sociali che

1. Si tratta di giochi che un tempo erano quasi esclusivamente femminili.

rendono gli adulti accettabili, convenzionali e rispettosi delle leggi. Vive al di fuori delle restrizioni artificiali create dall'uomo. Forse gli effetti di un simile comportamento nella vita reale non incontreranno sempre il favore delle persone cosiddette sofisticate, colte e raffinate. Ma non ci interessa ora tirare in ballo considerazioni pratiche, qui si sta parlando dell'autenticità delle motivazioni, dell'esternazione disinteressata delle proprie emozioni e dell'immediatezza delle reazioni. Se nel nostro cuore non c'è slealtà, allora siamo naturali e simili ai bambini. Vediamo in questo un aspetto fortemente religioso, tant'è che gli angeli vengono spesso rappresentati come dei putti alati. Ed è per la stessa ragione che gli artisti zen amano particolarmente ritrarre Kanzan, Jittoku o Hotei attornati da bambini.

Tornare alla natura, quindi, non significa tornare alla vita naturale delle popolazioni primitive o preistoriche, quanto piuttosto intraprendere una vita di libertà e di emancipazione. Ciò che maggiormente ostacola e complica la vita moderna è la visione teleologica, che tutti noi siamo spinti a riconoscere in ogni fase della nostra esistenza. Nulla da eccepire su questa prospettiva se ci si limita alla nostra esistenza morale, economica, intellettuale e terrena. La nostra vita però ha un senso che si spinge molto al di là di tali ambiti: non saremo mai del tutto soddisfatti, si è sempre alla ricerca di qualcosa che si trova a un livello più profondo di quello morale o intellettuale. Finché ci limitiamo al piano di una concezione teleologica dell'esistenza, non saremo mai liberi. E la mancanza di libertà è la causa di tutti i problemi, di tutte le sofferenze, di tutti i conflitti di questo mondo.

La libertà da ogni regola o concetto che tende a condizionarci è l'essenza della vita religiosa. Quando abbiamo coscienza che nelle nostre azioni c'è uno scopo, qualunque esso sia, non siamo liberi. Essere liberi significa essere privi di scopo, ma non vuol dire ovviamente cadere nella dissolutezza. L'intelletto umano attribuisce a certe azioni l'idea che abbiano necessariamente un fine. Quando la teleologia entra nella nostra vita, cessiamo di essere religiosi e diventiamo esseri morali. La stessa cosa avviene nell'arte. Se una cosiddetta opera d'arte ha uno scopo troppo scoperto, perde la sua natura artistica e diventa una macchina o un annuncio pubblicitario. La bellezza fugge via, la mano sgraziata dell'uomo si fa troppo palese. L'essenza dell'arte sta nella sua mancanza d'arte, vale a dire di scopo. Da questo punto di vista l'arte si avvicina alla religione e la natura costituisce un perfetto esempio d'arte: non esiste alcun fine apparente nelle onde del Pacifico che si inseguono ininterrotte sino dalla notte dei tempi o nel monte Fuji coperto dalla neve antica, che si staglia nel cielo nella sua purezza assoluta. Ossessionati come siamo da idee utilitaristiche, vediamo il fiore che produce il seme e nel seme il nutrimento di una vita per gli anni a venire; tuttavia, da

una prospettiva estetico-religiosa, i fiori in quanto fiori sono rossi o gialli e le foglie in quanto foglie sono verdi, escludendo così ogni concezione utilitaristica, teleologica o biologica.

Possiamo ammirare una macchina che presenta un equilibrio particolarmente raffinato e delicato e che funziona con la massima efficienza, ma non ne siamo attratti: è un oggetto separato da noi, pronto a obbedire ai nostri ordini. Ne conosciamo i meccanismi e la funzione per cui è stata costruita: non c'è mistero, se così si può dire, nella sua composizione, non ci sono segreti, non c'è alcuna creatività autonoma. Tutto è perfettamente spiegabile, è soggetto a leggi individuate dalla fisica, dalla dinamica, dalla chimica o da altre scienze. Invece uno schizzo a inchiostro realizzato con alcuni tocchi di pennello da un artista, eseguito in apparenza in maniera approssimativa, risveglia in noi sentimenti più profondi e cattura tutta la nostra attenzione. Allo stesso modo, quando ci troviamo di fronte alla natura, ci immergiamo totalmente in essa e ne avvertiamo ogni pulsazione come se fosse la nostra. Parlare di identificazione sarebbe un'eresia: è una visione logica e meccanica, che non riguarda questa fase della nostra vita. È qui che regna il buddhismo zen, è da questa prospettiva che persone come Ryōkwan contemplano il mondo (fig. 64).

7

Non posso esimermi, a questo proposito, dal fare riferimento all'immagine del Buddha che entra nel *nirvāṇa* (fig. B), anche se in apparenza sembra un argomento poco pertinente al tema trattato. Che cosa c'entra la rappresentazione del *nirvāṇa* con l'amore dei giapponesi per la natura o con il buddhismo zen? Ebbene, quel che desidero mettere in evidenza in questa rappresentazione del *nirvāṇa*, quale viene generalmente riprodotta in Giappone, è significativo per l'atteggiamento buddhista verso la natura. E dal momento che questa immagine ha legami assai stretti con i monasteri zen in Giappone ed esercita un fascino particolare su tutto il popolo giapponese, intendo ora soffermarmi su alcuni elementi dell'iconografia del *nirvāṇa*.

Non sono in grado di tracciare con esattezza lo sviluppo storico della concezione del *nirvāṇa* così come è pervenuta fino a noi. La tradizione attribuisce l'ideazione o meglio la paternità di questa immagine a Wu Tao-tzū, rinomato pittore dell'era T'ang, quindi è probabile che essa abbia avuto origine in Cina. Al momento, tuttavia, non ho strumenti per stabilire con certezza la vastità e la profondità dell'influenza che questa iconografia ha esercitato sull'immaginario cinese. È certamente in Giappone, comunque, che essa

è penetrata a fondo nella coscienza religiosa della popolazione. Si è creato infatti un legame indissolubile fra questa immagine e il buddhismo giapponese, lo Zen in particolare. Evidentemente possiede dei richiami che affascinano profondamente tutti noi.

La caratteristica principale dell'immagine del *nirvāṇa* è naturalmente la figura centrale del Buddha e la sua serena dipartita in mezzo ai discepoli. Confrontatela con la crocifissione di Cristo, con il sangue che sgorga dalla fronte e dal costato. Cristo è inchiodato alla croce, con un'espressione di dolore e di sofferenza assoluta sul volto, mentre il Buddha sembra addormentarsi placidamente sul suo giaciglio, senza alcun segno di angoscia. Il Cristo verticale simboleggia un intenso spirito combattivo, mentre il Buddha orizzontale trasmette una sensazione di pace. Se osserviamo il Buddha, tutto ciò che si oppone a un senso di appagamento viene escluso dalla nostra coscienza.

Il Buddha è sdraiato, in pace non solo con sé ma anche con tutto il mondo e i suoi esseri, animati e inanimati. Osserviamo quegli animali, quelle divinità e quegli alberi che piangono per la sua dipartita. A mio avviso, si tratta di una scena preguata di un significato della massima importanza. Non è forse una dimostrazione inconfutabile del fatto che i buddhisti non solo non sono in conflitto con la natura, ma piuttosto formano una cosa sola con essa nel vivere la vita del *dharma*?

Questo tipo di concezione, e la sensazione concreta di vivere una stessa esistenza nel *dharma*, fa sì che i buddhisti si sentano immediatamente a proprio agio in un ambiente naturale. Quando ascoltano il canto di un uccello di montagna, riconoscono la voce dei propri genitori. Quando osservano i fiori di loto nello stagno, vi scoprono lo splendore indicibile e la magnificenza del Buddha-Kṣetra o regno di Buddha. Perfino quando si scontrano con un nemico e gli tolgono la vita in nome di una causa più nobile, pregano per lui in modo che i propri meriti contribuiscano alla salvezza futura del nemico ucciso. È questo, inoltre, il motivo per cui si compiono riti di conforto per le campanule sacrificate per fare spazio a piante più pregiate, o per tutti i poveri animali uccisi per servire in vari modi l'umanità, o ancora per i pennelli consumati dai pittori, che li hanno utilizzati per produrre capolavori nei più disparati stili. L'amore dei giapponesi per la natura è dunque profondamente intriso della loro visione e del loro sentimento religioso. Sotto questo aspetto, la rappresentazione del *nirvāṇa* è illuminante e getta una luce particolare sulla psicologia giapponese.

A quanto ne so, si deve al genio degli artisti zen dell'era Sung se il Buddha o i Bodhisattva sono spesso ritratti insieme a piante o animali (fig. C). Prima di allora, il Buddha e i Bodhisattva venivano rappresentati come esseri che trascendevano la sfera delle emozio-

ni umane: erano entità, per così dire, soprannaturali. Però, nel momento in cui lo Zen cominciò a dominare la coscienza religiosa dei cinesi e dei giapponesi, le figure buddhiste persero quell'aria distaccata, indifferente, quasi inavvicinabile che le aveva caratterizzate fino allora, e uscirono dalla loro dimensione trascendentale per mescolarsi a noi, persone comuni, e agli animali, alle piante, alle rocce e alle montagne. Quando esse parlavano, le pietre annuivano col capo e le piante drizzavano le orecchie. Per questa ragione qualsiasi forma di esistenza partecipa in maniera così sentita al *nirvāṇa* del Buddha, come possiamo osservare nel quadro.

Il famoso quadro del *nirvāṇa* del monastero zen di Tōfukuji, a Kyōto, venne realizzato da uno dei suoi monaci, Chō Densu (1352-1431), tra i maggiori pittori giapponesi. Si tratta di uno dei più grandi quadri del suo genere in Giappone e misura dodici metri per otto. Secondo una leggenda, durante la guerra civile che all'inizio del XVI secolo devastò gran parte della città di Kyōto, l'esercito della famiglia Hosokawa utilizzò questa tela per riparare l'accampamento dai venti. Esiste un racconto sulla creazione di questo famoso quadro che richiama esemplarmente la filosofia di vita buddhista. Mentre Chō Densu lavorava alla sua grandiosa opera, un gatto era solito andarlo a trovare e sedersi accanto a lui, per osservare il procedere del lavoro. A un certo punto l'artista si trovò ad aver bisogno del blu ultramarino in forma minerale e osservò scherzosamente: «Se riesci a portarmi quello che mi serve, dipingerò anche te in questo *nirvāṇa*». Per comprendere appieno la frase di Chō Densu, bisogna sapere che i gatti, per motivi a noi ignoti, di solito non comparivano nelle scene del *nirvāṇa* eseguite fino allora. Il giorno dopo, come per miracolo, il gatto portò all'artista l'ingrediente che gli serviva per il suo quadro e come se non bastasse lo condusse in un luogo dove se ne poteva trovare in gran quantità. L'artista ne fu straordinariamente felice e mantenne la parola data, dipingendo l'animale nella sua rappresentazione del *nirvāṇa*. Da allora il gatto ha goduto di grande fama in tutta la nazione. Non è una storia singolare? Ed è peraltro esemplificativa dell'atteggiamento dei buddhisti, così come dei giapponesi, nei confronti degli animali.

8

La letteratura giapponese è ricca, in effetti, di storie di questo genere. Invece di citarne di nuove, tuttavia, sarà più utile per noi proporre alcuni riferimenti alla storia culturale giapponese, mettendo in luce come i nostri poeti e artisti esprimono la loro profonda ammirazione per gli elementi della natura. Vale la pena osserva-

re che fra questi elementi non ci sono solo quelli generalmente considerati belli o che rimandano a un ordine che va al di là del nostro mondo effimero e in perenne mutamento. La fugacità stessa è spesso oggetto di ammirazione in quanto implica movimento, progresso, giovinezza eterna, ed è legata al non-attaccamento, valore buddhista per eccellenza, nonché componente centrale del carattere giapponese.

La campanula è uno dei fiori più comuni in Giappone. Per chi la coltiva è quasi un'arte predisporre trattamenti estetici per questo fiore, tanto che all'inizio dell'estate in molte località giapponesi si tengono delle vere e proprie gare di bellezza. Ci sono molte varianti da prendere in considerazione se si spera che la pianta produca fiori grandi e belli. Di solito, tuttavia, la campanula regala abbondanti fioriture durante l'intera estate, sulle siepi e i muretti di campagna o altrove. Ha la particolarità di sbocciare ogni mattina con fiori diversi da quelli del giorno precedente. Seppur splendidi, i fiori del mattino appassiranno ancor prima di mezzogiorno. Questa gloria effimera ha sempre colpito molto l'immaginario giapponese.

Non saprei dire se l'inclinazione della psicologia giapponese verso ciò che è fugace sia innata o sia un portato in qualche misura della Weltanschauung buddhista. Resta il fatto che la bellezza viene considerata momentanea ed evanescente, e se non la si apprezza quando è nel pieno della sua carica vitale, diventa presto un ricordo e la sua vitalità va persa per sempre. Ne è un esempio la campanula:

Ogni mattina quando sorge il sole
i fiori hanno una forma nuova,
magnifici nel loro primo risveglio alla vita.
Chi dice che il rampicante ha una vita breve?
Continua a fiorire tanto a lungo...

La bellezza è sempre viva, perché non concepisce il passato o il futuro, ma solo il presente. Se aspetti troppo, ti volti e la bellezza è scomparsa. La campanula va ammirata al suo primo risveglio, al sorgere del sole, e lo stesso vale per il loto. È così che i giapponesi hanno imparato dagli insegnamenti zen ad amare la natura, a entrare in contatto con la vita che scorre in ogni cosa, compresi gli esseri umani.

Un'altra poesia sull'argomento recita:

Il pino vive mille anni,
la campanula un solo giorno:
ma entrambi hanno compiuto il loro destino.

Non c'è fatalismo in questi versi. Ogni istante pulsa di vita, per il pino come per la campanula. Il valore di questo istante non va misurato sulla base dei mille anni del pino o dell'unico giorno della

campanula, ma in base al momento stesso, che è assoluto per entrambi. La bellezza non è quindi scalfita dal pensiero del fatalismo o dell'evanescenza.

Quando Chiyo (1703-1775), la poetessa di *haiku* cui si è già accennato in un capitolo precedente, trovò una campanula fiorita intorno al suo pozzo, la sua mente era talmente colma della bellezza del fiore e dall'impressione di sacralità che non provò il minimo desiderio di disturbare il fiore per scopi pratici. Chiyo avrebbe potuto togliere senza alcuna fatica la pianta dalla fune o dalla pertica attorno alle quali era cresciuta. Questa idea, però, non la sfiorò neppure. Il senso di bellezza e di sacralità non doveva essere profanato da mani terrene. E scrisse così la poesia che ho citato sopra. Un'ispirazione divina: ecco come si può definire ciò che illumina la nostra coscienza alla vista di un elemento naturale, non necessariamente bello, ma che addirittura potrebbe essere considerato brutto dal cosiddetto senso comune. Di fronte a un'esperienza simile, ci spogliamo delle nostre occupazioni terrene a tal punto che limitarsi a esprimere questa esperienza può suonare curiosamente prosaico, oggettivo, perfino sacrilego. Solo elevandoci alla sua altezza riusciamo a cogliere pienamente il senso di quell'espressione e scrutare i segreti nascosti nel sentimento che il poeta ha provato di fronte alla natura.

La rana solitamente non è considerata una creatura graziosa, ma se vista su una foglia di loto o di *bashō*, ancora madida di rugiada mattutina, diventa uno stimolo per l'immaginazione del poeta di *haiku*:

Una rana solitaria fradicia di pioggia
cavalca una foglia di *bashō*,
malferma.

Un anfibio dal dorso verdastro viene qui utilizzato per tratteggiare una tranquilla scena estiva. Ad alcuni, un episodio del genere potrebbe apparire troppo insignificante per suscitare un componimento poetico, ma per un giapponese, e in particolare per un buddhista giapponese, niente di quel che avviene al mondo è insignificante. La rana è importante quanto l'aquila o la tigre: ogni suo movimento è legato direttamente alla fonte originaria della vita, e nella rana e per suo tramite è possibile cogliere la più solenne verità religiosa, come nella poesia di Bashō sulla rana che salta nel vecchio stagno del suo giardino. Quel salto è fondamentale quanto la Caduta di Adamo perché anche quel gesto contiene una verità che svela i segreti del creato.

Accanto a un gattino
che la sta annusando,
striscia indifferente la lumaca.

Anche questo è un frammento di giocosa allegria e di dolcezza umana. Riferimenti a eventi naturali di questo genere si incontrano di continuo in tutta la letteratura giapponese, soprattutto negli *haiku*, che videro una straordinaria fioritura durante il periodo Tokugawa. Lo *haiku* in particolare è solito occuparsi di piccoli esseri viventi, quali mosche di ogni specie, pulci, pidocchi, cimici, insetti canterini, uccelli, rane, gatti, cani, pesci, tartarughe e così via. Lo *haiku* mostra inoltre un interesse speciale per vegetali, piante, rocce, montagne e fiumi. E, come sappiamo, lo *haiku* è una delle forme più popolari usate dai giapponesi per esprimere le loro intuizioni filosofiche e la loro ammirazione poetica per la natura. In un'emozione condensata nel minor numero possibile di sillabe si può cogliere il riflesso trasparente dell'animo giapponese, che mostra tutta la sua sensibilità, poetica o intuitiva, nei confronti della natura e dei suoi elementi, senzienti e non senzienti.

Inutile dire che lo *haiku* incarna lo spirito di Bashō, l'iniziatore della sua forma moderna, e che lo spirito di Bashō è lo spirito dello Zen che si esprime in diciassette sillabe. Ne abbiamo già dati numerosi esempi e ampie spiegazioni nei capitoli dedicati allo *haiku* e allo Zen.

9

Il modo migliore per illustrare la relazione che lega l'amore dei giapponesi per la natura e lo spirito del buddhismo zen consiste, con ogni probabilità, nell'analizzare i vari elementi che sono entrati a far parte della creazione della sala o stanza del tè, dove la cosiddetta arte del tè viene praticata seguendo un preciso cerimoniale. Tale rituale non è in alcun modo frutto di una compilazione arbitraria, ma si è gradualmente e inconsapevolmente sviluppato nelle menti dei maestri del tè, durante l'esercizio della loro arte. Fra i principi che sono andati a costituire la loro mente ritroviamo l'inclinazione dei giapponesi verso il mondo naturale, che nella filosofia dello Zen trova una disciplina regolata in senso etico, estetico e intellettuale. Quando sapremo tutto sull'arte del tè, quando ne conosceremo la storia, la pratica, ciò che la circonda, il retroterra spirituale e anche l'atmosfera morale che da essa si irradia, potremmo dire di aver compreso i segreti della psicologia giapponese. Si tratta di un argomento estremamente interessante, ma richiederebbe un approfondimento più esteso, che preferisco rimandare a un'altra occasione.¹

1. Nelle sezioni precedenti si è già detto qualcosa sull'arte del tè, senza tuttavia avere la pretesa di esaurire l'argomento. Per una trattazione completa, sarebbe necessario un lavoro molto impegnativo.

Vorrei invece descrivere una stanza del tè in uno dei templi contigui al Daitokuji, il tempio zen che rappresenta il quartier generale dell'arte del tè. Al termine di un sentiero di pietre piatte disposte in modo irregolare, sorge una capanna con il tetto di paglia dall'aspetto insignificante, bassa e senza alcuna pretesa. Non vi si accede da una porta vera e propria, ma da una sorta di apertura. Per entrare, il visitatore deve liberarsi di ogni impedimento, vale a dire di entrambe le spade, sia la lunga sia la corta, che durante l'epoca feudale un samurai era solito portare sempre con sé. L'interno della capanna è costituito da una stanzetta di circa tre metri quadrati, illuminata da una luce soffusa. Il soffitto è basso, dalla struttura e dall'altezza irregolari. I pilastri non sono levigati e rifiniti, ma quasi sempre di legno grezzo. Dopo qualche minuto, la stanza acquista luminosità man mano che i nostri occhi iniziano ad adattarsi all'insolita situazione. Notiamo nella nicchia un *kakemono*, apparentemente antico, su cui posa una calligrafia o un'immagine *sumiye*. Un incensiere sprigiona una nuvola fragrante che ha il particolare effetto di placare i nostri nervi. Dal vaso spunta un unico fiore con il suo stelo, per nulla sontuoso o appariscente. Tuttavia, come nel caso di un piccolo giglio bianco sbocciato sotto una roccia circondata da pini solenni, l'ambiente circostante accresce la bellezza di quell'umile fiore che cattura l'attenzione del gruppetto riunito nella capanna.

Ora ascoltiamo il suono dell'acqua che bolle nella teiera, poggiata su un treppiedi sopra un fuoco che arde in una cavità quadrata, ricavata nel pavimento. Il suono, in realtà, non è quello dell'acqua bollente, ma proviene dal pesante bricco di ferro; chi si occupa di quest'arte lo paragona in modo quanto mai appropriato alla brezza che attraversa un boschetto di pini. È un suono che dà un notevole contributo alla creazione di un clima sereno nella stanza: sembra di stare seduti in una capanna sui monti, dove una nuvola bianca e la musica dei pini sono la sola compagnia che offra conforto.

Prendere una tazza di tè con gli amici in un ambiente come questo, discutendo dello schizzo *sumiye* della nicchia o di altre questioni artistiche suggerite dagli utensili per il tè presenti nella stanza, innalza la mente al di sopra delle difficoltà della vita di ogni giorno. Il guerriero mette da parte la sua occupazione quotidiana della guerra, l'uomo d'affari accantona l'ossessione di accumulare denaro. Non è in effetti importante trovare in questo mondo di conflitti e di vanità un angolo, per quanto umile, in cui ci si possa elevare oltre i limiti della relatività e cogliere, forse, persino un barlume di eternità?

IV

In questa sezione ho raccolto alcuni versi sui ciliegi scelti liberamente fra tutta la produzione poetica nipponica per mostrare la passione dei giapponesi per i fiori, o meglio per qualsiasi elemento naturale. Le emozioni che vi si ritrovano non sono necessariamente connesse con l'insegnamento dello Zen ma, come ho detto altrove, lo Zen ha contribuito in maniera decisiva ad accrescere la sensibilità estetica giapponese, radicandola infine nelle intuizioni religiose che nascono da un'interpretazione mistica della natura.

Come nei casi precedenti, le traduzioni sono quasi letterali, ho solo aggiunto quel minimo di spiegazione necessaria a rendere comprensibile il senso originale. Non è possibile tradurre le poesie giapponesi, come quelle di qualsiasi altra lingua, riuscendo a preservarne tutte le gradazioni emotive e la raffinatezza artistica e letteraria. Vorrei osservare a questo proposito che, come nel caso della pittura *sumiye*, anche qui la mente giapponese è stata capace di esprimere i suoi sentimenti poetici nel minor numero di parole possibile. Il *waka* di trentun sillabe è diventato lo *haiku* di diciassette sillabe. Alcuni ritengono che la mente giapponese non sia ancora riuscita a separare la filosofia dalla vita e le idee dalle esperienze immediate: non avrebbe raggiunto insomma un piano intellettuale più elevato. Per questo motivo si accontenterebbe di una forma poetica breve, come il *waka* o lo *haiku*, nel quale è impensabile una disposizione ordinata dei concetti o un'elaborazione intellettuale delle emozioni particolarmente complessa. Altri sostengono che il lessico giapponese è povero e limitato, il che non consentirebbe di produrre grande poesia. Queste critiche possono anche avere un fondamento, ma ogni generalizzazione esprime solo una parte di verità. Le motivazioni che sono alla base della poesia giapponese aspettano ancora di ricevere un'analisi adeguata sotto diversi aspetti, compreso lo studio del contesto psicologico, filosofico e storico nel quale è fiorita.

Un'osservazione a proposito della poesia giapponese posso tuttavia farla: data la sua brevità, manca di ogni riferimento specifico alle idee, alle esperienze e alle circostanze che hanno portato alla sua composizione e anche a quelle che ne possono conseguire. Spetta al lettore colmare tali lacune, e può farlo solo se conosce molto bene il contesto materiale e psicologico nel quale vive il poeta. L'abilità poetica di uno scrittore consiste nell'individuare alcuni punti di riferimento significativi che consentano al lettore di evocare in modo efficace tutte le associazioni poetiche contenute nelle diciassette sillabe. Dobbiamo comunque tenere presente che

i segreti dello *haiku* non si esauriscono nella sua potenzialità suggestiva.

Ecco alcuni esempi. Ryōta, un poeta del XVIII secolo, scrisse uno *haiku* in cui esprimeva l'impressione provata quando la luna, dopo essere rimasta nascosta per diverse notti a causa di molti ininterrotti temporali primaverili, spuntò sommersa e inattesa in mezzo ai pini. Dev'essere stata per lui una sorpresa incantevole. La stagione delle piogge in Giappone è assai cupa e logorante per chi ama la luminosità delle sere di luna primaverili, quando un'ombra lieve, mite e riposante si diffonde sulla superficie della terra velata e caliginosa.

Fra le piogge di giugno,
una notte, di soppiatto,
la luna fra i pini.

Lo *haiku*, così com'è in giapponese, è indubbiamente incomprensibile per gran parte dei lettori occidentali, mentre la sua traduzione cinese di quattro versi, con cinque caratteri per ogni verso, riesce a comunicare un'idea meno vaga:

Mezza estate e la mia capanna d'erba è desolata;
ogni sera mi addormento al suono della pioggia.
D'un tratto la luna piena sospesa [nel cielo]
e l'ombra dei pini nel mio giardino.¹

Dallo spirito di solidarietà umana di Tentoku è nato il seguente *haiku*, che oggi è diventato una massima:

Questa è la prima neve!
Quello, anche lui figlio dell'uomo,
raccolge barili.

In apparenza, versi privi di senso. Tuttavia, per un giapponese che conosce il significato della prima neve dell'anno e che sa cosa volesse dire raccogliere i barili nel periodo feudale, questo *haiku* è pieno di pathos. Il giorno della prima nevicata è di solito la prima giornata fredda dell'inverno, ma è anche il giorno in cui le classi agiate organizzano piacevoli rinfreschi a base di *sake* nei locali fuori città dotati di piacevoli giardini. Con ogni probabilità, il poeta era diretto a uno di questi ricevimenti quando vide un bambino povero che raccoglieva delle piccole botti di *sake* gettate per strada. Il bambino non indossava abiti pesanti, probabilmente solo degli stracci, e aveva i piedi scalzi. Il poeta ne provò compassione. Anche quel bambino era figlio dell'uomo, perché allora doveva soffrire tanto mentre molti altri suoi coetanei vivevano nel lusso e nell'ozio? Si fa strada in lui un senso di giustizia che finisce per prevalere.

1. Traduzione inglese di Basil Hall Chamberlain, in *Bashō and the Epigram*, quarta parte di *Japanese Poetry*.

Se Tentoku fosse stato un Thomas Hood, avrebbe certamente scritto il suo *Canto della camicia*.

Un *waka* o *uta* ha trentun sillabe e può esprimere più immagini di uno *haiku*, ma sono spesso necessarie parole di commento per collegare pensieri appena suggeriti. Il poeta giapponese, per esprimersi con maggiore completezza, poteva ricorrere al cosiddetto « poema in prosa », presente in varie forme nella nostra letteratura. Ed è per questo che il *waka* non ha avuto bisogno di acquistare nuove sillabe.

Le poesie sui fiori di ciliegio che vado a citare sono divise in quattro gruppi. Nel primo (A) sono presenti principalmente la pioggia e il vento, sempre pronti a disperdere anzitempo i fiori. Non parliamo affatto di fiori particolarmente longevi, dal momento che vivono solo una settimana all'incirca. Sbocciano all'improvviso verso l'inizio di aprile, creando una distesa fiorita sulle montagne e le sponde dei fiumi. È un fenomeno che balza subito agli occhi, dato che in quel periodo gli alberi sono per lo più ancora spogli. Il secondo gruppo di poesie (B) celebra la vista meravigliosa che si gode durante la piena fioritura dei ciliegi. È davvero uno spettacolo magnifico: si pensi alla montagna di Yoshino interamente ricoperta di splendidi fiori, quasi tutti di color rosa. Lasciate che un sole caldo e riposante risplenda nell'aria leggermente nebbiosa, e allora vedrete tutti gli abitanti di Tōkyō o di Kyōto perdere completamente la testa. Il terzo gruppo di poesie (C) fa riferimento allo spirito del fiore, qualunque sia il modo in cui viene interpretato dai poeti. L'ultimo gruppo (D) descrive la *speranza*, colma di *ansia*, che i ciliegi fioriscano. C'è almeno un *motivo* che spiega perché noi giapponesi attribuiamo così tanta *importanza* ai ciliegi: per noi sono il simbolo della primavera. Quando sono in fiore, la stagione è al culmine, i giorni si fanno più lunghi e gioiamo di esserci lasciati definitivamente alle spalle l'inverno.

A

Dov'è il rifugio del Vento che disperde i fiori?
Qualcuno sa dirmelo?
Voglio andare a fargli visita a casa sua
e lamentarmi con lui.

IL MONACO SŌSEI (X secolo)

Pensavo che questo fosse il passo di frontiera¹
dove ai venti non è concesso passare [come indica il nome].

1. La poesia è stata composta al posto di frontiera di Na-ko-so. *Na-ko-so* significa letteralmente « non venire ».

E invece, guardate! Il sentiero di montagna è cosparso
di petali caduti dai ciliegi!

MINAMOTO YOSHIIYE (1051-1108)¹

Che peccato, quei fiori di ciliegi sparsi così presto a terra!
Perché non seguire lo spirito della primavera,
così pacifico, riposante, eternamente soddisfatto?

FUJIWARA TOSHINARI (1114-1204)

Non diamo la colpa al vento, indiscriminatamente,
che disperde i fiori senza pietà;
sono loro, io credo, che desiderano morire prima che giunga la loro ora.

IL MONACO JIYEN (1155-1225)

In nessun luogo ora è primavera.
Non biasimo il vento e neppure il mondo;
neanche nelle lande più remote di Yoshino
si vedono ormai fiori di ciliegio.

FUJIWARA SADAIYE (1162-1241)²

B

Avanti con gli anni, sono proprio vecchio,
non lo si può negare.
Ma di fronte a questi ciliegi in fiore
come si rallegra il mio spirito!

FUJIWARA YOSHIFUSA (804-872)

Un uomo che ha raccolto la legna
scende lungo il tortuoso sentiero montano:

1. Yoshiye del clan Minamoto fu un grande soldato, specializzato nel tiro con l'arco e conoscitore del *fūryū*. Quando sconfisse Abe Sadatō al Forte delle Vesti, gli inviò i seguenti versi:

Ah, il tuo Forte delle Vesti
è infine ridotto in stracci.

Sadatō, deciso a non farsi sconfiggere anche nell'arte poetica, rispose immediatamente:

Che peccato!
L'uso continuo ha fatto sì
che i fili si logorassero.

2. Uno dei compilatori dello *Shin Kokinshū*. Questa raccolta di poesia *waka*, che comprende le migliori composizioni del tempo dell'ex imperatore Gotoba, fu preparata nel 1205 sotto la supervisione personale dell'ex imperatore.

«Dimmi, amico mio,
quelli sulla vetta sono fiori di ciliegio o nubi?».

MINAMOTO NO YORIMASA (1104-1180)

Lo stesso desiderio nel mio cuore, anno dopo anno:
vedere i ciliegi di Yoshino in fiore.
Oggi l'ho realizzato!

TOYOTOMI HIDEYOSHI (1536-1598)¹

Come è raggiante, ma insieme quieto e riposante,
lo spirito della primavera!
È di certo grazie a questo spirito
che i ciliegi montani sono colmi di fiori.

KAMO NO MABUCHI (1697-1769)

Ah, se tutti i popoli che abitano il globo
venissero in questa nostra terra,
venissero in questa montagna di Yoshino
a guardare i ciliegi in fiore!

KAMO NO MABUCHI

La stagione che i ciliegi hanno scelto per fiorire
è quanto mai opportuna: queste lunghe giornate di primavera.
Mentre li contemplo, penso ai giorni antichi degli dèi [giorni di
appagamento]

ISHIKAWA YORIHIRA (1791-1859)

Yoshino-yama fra le nebbie.
Non so com'è,
ma fin dove giunge il mio sguardo
c'è solo una distesa di ciliegi in fiore.

HATTA TOMONORI (1799-1874)

Con indosso un'armatura di color scarlatto e un'antica spada in mano,
sarei uno spettacolo più appropriato
fra questi ciliegi di montagna in tutto il loro splendore.

OCHIAI NAOBUMI (1861-1903)

Saigyō, di cui ho parlato più volte nel mio libro, è un nome indimenticabile non solo nella storia della letteratura giapponese, ma anche in quella dell'influenza del buddhismo sulla cultura giappo-

1. Sulla predilezione di Toyotomi Hideyoshi per l'arte del tè, si veda, sopra, pp. 245 sgg., 259.

nese. Visse nel periodo antecedente l'arrivo dello Zen, ma il suo spirito, la sua comprensione della natura e la sua ardente aspirazione a vivere con la natura fino a sentirsene parte lo legano strettamente a Sesshū, a Rikyū, a Bashō e a molti altri. Lo stesso Bashō si considera un sodale di Saigyō in quanto appartenente alla sua stessa classe. L'amore di Saigyō per i ciliegi era tale da fargli scrivere questi versi:

La mia preghiera è di morire sotto i ciliegi in fiore
in quel mese primaverile dei fiori
quando la luna è piena.

In Giappone e in Cina si fa risalire la morte del Buddha al quindicesimo giorno della seconda luna, in base al calendario lunare. Da qui il desiderio di Saigyō di morire nello stesso periodo, quando è probabile che i ciliegi stiano per fiorire. La seconda luna corrisponde in genere alla fine di marzo o all'inizio di aprile nel nostro calendario. La preghiera di Saigyō fu esaudita, dato che morì il sedicesimo giorno della seconda luna, nel primo anno di Kenkyū (1190). La sua devozione per i ciliegi superò perfino la morte, come emerge da questa sua richiesta:

Offrite a Buddha fiori di ciliegio,
se in futuro doveste ricordarvi di me.

Le seguenti poesie di Saigyō mostrano quanta passione nutrisse per i ciliegi, così come per altri elementi naturali:

Ignoto e senza stima, io vivo ugualmente in questo mondo.
Perché allora questi ciliegi scompaiono
così crudelmente dalla vista di folle adoranti?

In un tempo così tardivo, nessun fiore potrebbe dimenticare
la primavera.

Presto, senza dubbio, spunteranno.
In oziosa attesa, quindi, trascorrerò la giornata sotto questi alberi.

Sono davvero ansioso di scoprire
sulla cima di quale montagna
i ciliegi inizieranno a fiorire per primi:
quanto desidero vederli!

Saigyō, come moltissimi giapponesi, amava ammirare la luna. Il chiaro di luna è un elemento centrale dell'immaginario giapponese e se uno di noi volesse comporre un *waka* o uno *haiku* non s'azzarderebbe di certo a tralasciare la luna. Le condizioni meteorologiche del paese contano molto a tale proposito. I giapponesi amano la delicatezza, il garbo, la penombra, le suggestioni impalpabili e tutto ciò che si può ascrivere a queste categorie. Non hanno un'emotività focosa. Anche quando vengono sorpresi da un terremoto, sono soliti restare seduti tranquillamente sotto la luna, avvolti dai

suoi pallidi raggi azzurrognoli che leniscono l'anima. In genere provano avversione per tutto ciò che è eccessivamente luminoso, eccitante o appariscente nella sua singolarità. La luce della luna illumina a sufficienza, ma per via delle condizioni atmosferiche tutti gli oggetti su cui si posa non risaltano in maniera troppo vistosa: si diffonde una sorta di oscurità mistica che sembra colpire favorevolmente i giapponesi. Saigyō, tutto solo nel suo rifugio montano, conversa con questo spirito lunare: non può fare a meno di pensarci anche dopo la morte, oppure a causa sua esita a lasciare questa vita, pur non avendo altri attaccamenti al mondo. In effetti, la Terra di Purezza non è altro che la proiezione ultraterrena di tale percezione estetico-spirituale.

Non c'è anima che visiti la mia capanna
tranne la luce amica della luna
che fa capolino nel bosco.

Verrà il giorno in cui per sempre
dovrò lasciare questo mondo, ahimè,
con il cuore colmo di desiderio
per la luna, la luna!

C

Giungo al villaggio montano in questa sera di primavera,
e ascolto le campane del monastero
guardando i ciliegi in fiore
e i petali che cadono piano.

IL MONACO NŌIN (X secolo)

L'antica capitale di Shiga è ora desolata
tranne che per i ciliegi di montagna
in fiore, come sempre splendidi.

TAIRA NO TADANORI (1144-1184)

È scesa la sera.
Mi sistemerò sotto quel ciliegio laggiù
e i fiori stanotte saranno miei ospiti.

TAIRA NO TADANORI

Prima sbocciano, poi tutti si disperdono,
affidati alla pioggia e al vento:
i fiori di ciliegio non ci sono più!
Ma il loro spirito è per sempre sereno.

DATE CHIHIRO (1803-1877)

D

« Quando i ciliegi iniziano a fiorire
avvertitemi subito ».

L'uomo della montagna non ha dimenticato le mie parole.

Lo sento arrivare. « Sellate il cavallo, presto! ».

MINAMOTO NO YORIMASA

Quando a Yoshino i ciliegi stanno per fiorire,
il mio cuore impaziente è attratto dalle bianche nubi
che velano le cime dei monti in queste mattine di primavera.

SAKAWADA MASATOSHI (1580-1643)

Appendici

I. Due « *mondō* » tratti dallo « *Hekigan-shū* »

Per illustrare ulteriormente il modo in cui lo Zen affronta alcuni importanti problemi filosofico-religiosi, vorrei citare i due esempi che seguono, tratti da un classico dello Zen,¹ ampiamente utilizzato e stimato da tutti gli studiosi di questa scuola.

1

Un monaco chiese a Taizui Hōshin (Ta-sui Fa-chên), della dinastia T'ang, che era discepolo di Taian (Ta-an, morto nell'883) di Fukushū (Fu-chou): « Quando il fuoco alla fine del *kalpa* brucerà consumando tutti i mondi, mi chiedo se anche "questo" sarà distrutto ».

Taizui: « Sì, sarà distrutto! ».

1. Lo *Hekigan-shū* o *Hekigan-roku* (*Pi-yen Chi* o *Pi-yen Lu*), che si può tradurre come « La raccolta della roccia blu » o « Gli archivi della roccia blu », è un'opera composta collettivamente da Secchō Jūken (Hsüeh-t'ou Chung-hsien, 980-1052) e Yengo Bukkwa (Yüan-wu Fo-kuo, 1062-1135), della dinastia Sung. Secchō selezionò cento « casi » dalla storia dello Zen e scrisse una sorta di commento in versi a ciascuno di essi. Possedeva un notevole talento letterario e i suoi versi suscitarono grande ammirazione. In seguito Yengo, su richiesta dei suoi discepoli, tenne dei sermoni in almeno due diverse località sui cento casi di Secchō e sui suoi versi. Yengo, a quanto risulta, non aveva alcuna intenzione di compilare un libro a partire dai suoi sermoni o dai suoi commenti. I suoi monaci presero però nota di entrambi e conservarono i manoscritti. Ci furono almeno due tentativi dei suoi discepoli, ciascuno indipendente dall'altro, di raccogliere e ordinare le sue note. Il primo tentativo ebbe luogo nel 1124 e il secondo nel 1128. A quanto pare, i due compilatori vivevano in località diverse. Il testo attualmente in circolazione si basa probabilmente sul libro stampato nel 1304, durante la dinastia Yüan.

Monaco: «Allora anch'“esso” farà la fine di tutto il resto?».

Taizui: «Sì, anch'“esso”». ¹

Di questo *mondō*, Yengo fornisce il seguente commento:

Hōshin di Taizui, nato ad Entei (Yen-t'ing), nel Tosen (Tung-ch'uan), era un discepolo di Taian e studiò lo Zen con più di sessanta maestri. Quando era allievo di Isan (Kuei-shan), lavorava in cucina, occupandosi del fuoco (*huo-t'ou*). Un giorno Isan gli chiese: «Sei qui con me già da qualche anno, ma sembra che tu non sappia come pormi una domanda e vedere che cosa succede». «Ma che domanda dovrei farti?» rispose Taizui. Gli propose allora Isan: «Se non lo sai, chiedi semplicemente: “Che cos'è il Buddha?”». Allora tutt'a un tratto Taizui mise la mano sulla bocca del maestro e lo zittì. Osservò quindi Isan: «Se ti comporti così, non riuscirai mai a trovare neppure chi spazzi per terra al tuo posto».

In seguito Taizui tornò nella sua città natale e ai piedi del monte Hōkō (P'eng-k'ou) eresse un piccolo capanno dove per tre anni servì il tè ai passanti. Quindi fu chiamato per costruire un monastero sul monte Taizui, da cui prese il nome. Uno dei monaci una volta gli chiese: «Quando il fuoco alla fine del *kalpa* brucerà consumando tutti i mondi, anche “questo”² sarà distrutto o no?».

Questa domanda trae origine da un testo sacro buddhista nel quale si dice che la storia fisica dell'universo attraversa quattro stadi: «inizio dell'esistenza», «perdurare dell'esistenza», «distruzione» e infine «scomparsa». Quando al termine del *kalpa* («era») avrà luogo una conflagrazione, le fiamme si leveranno fino al terzo paradiso *dhyāna*. Il monaco non conosce davvero il senso ultimo della storia di cui parla il testo sacro.

Chiediamoci: «Che cosa si intende effettivamente con il termine “questo” a cui si allude nella domanda?». C'è chi fornisce un'interpretazione intellettuale, sostenendo che «questo» indichi la natura originaria di tutti gli esseri. Taizui risponde: «Sì, sarà distrutto!». Il monaco fa un'ulteriore domanda: «Allora anch'“esso” farà la fine di tutto il resto?» e Taizui risponde: «Sì, anch'“esso”». Diverse persone, che non riescono a cogliere il vero significato del testo perché propense alla concettualizzazione, fraintendono questo scambio verbale. Quando Taizui dichiara che «questo» seguirà tutto il resto, dove andrà mai a finire? E se Taizui avesse detto invece: «No, “esso” non farà la fine di tutto il resto», cosa sarebbe cambiato? Forse questo antico maestro vuole affermare che se davvero

1. *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu*), caso 29. Si veda anche *Dentōroku* («Trasmissione della Lampada»), fasc. 11.

2. *Shakoin* giapponese, *chê-ko* in cinese.

si vuole arrivare al cuore della questione, non si dovrebbero porre domande.¹

In seguito, un altro monaco chiese al maestro che dirigeva il monastero di Shuzan (Hsiu-shan): «Quando il fuoco alla fine del *kal-pa* brucerà consumando tutti i mondi, anche «questo» sarà distrutto oppure no?».

Il maestro rispose: «No, non sarà distrutto!».

Il monaco chiese ancora: «Perché no?».

«Perché «questo» e tutti i mondi sono la stessa cosa» fu la risposta del maestro.

In effetti, che si dica che «questo» sarà distrutto o che «questo» non sarà distrutto, il risultato è lo stesso: entrambe le affermazioni ci lasciano esterrefatti.

Il primo monaco non era riuscito a comprendere Taizui ma la questione lo preoccupava molto. Si recò allora da Tōsusan (T'ou Tzū-shan) di Joshū (Shu-chou), sperando di risolvere il problema con l'aiuto del maestro locale.

Il maestro Tōsu gli chiese: «Da dove vieni?».

Il monaco rispose: «Da Taizui, nello Shoku (Shu) occidentale».

Disse allora Tōsu: «Che cosa ha da dire Taizui?».

Il monaco ripeté allora l'intero dialogo che aveva avuto luogo sul monte Taizui, riguardante la sorte di «questo». Tōsu si alzò in piedi, bruciò dell'incenso inchinandosi rispettosamente in direzione del monte Taizui e osservò: «Un Buddha è apparso nello Shoku occidentale. Affrettati a tornare sul monte Taizui».

Il monaco rivolse allora i suoi passi in direzione dello Shoku, ma quando raggiunse nuovamente il monte Taizui scoprì – ahimè! – che il suo vecchio maestro era già entrato nel *nirvāṇa*.

In seguito, durante l'era T'ang, un monaco di nome Keijun (Ching-tsun) visitò il monte Taizui e compose la seguente poesia in memoria del maestro Hōshin:

Tutto si è fatto chiaro! Completamente solo!

Chi dice che Enō ebbe il sigillo della trasmissione?²

Il detto «farà la fine di tutto il resto»

fece correre il povero monaco di monte in monte.

I grilli cantano in questa fredda notte sul muro di pietra.

Si vedono spettri pregare nell'ombra della lanterna che si spegne.

1. Si veda la concezione del tempo in sant'Agostino, *Confessioni*, XI, 17.

2. Keijun si riferisce qui alla storia di Enō (Hui-nēng, morto nel 731), il sesto patriarca, al quale Gunin (Hung-jên, 602-675), il quinto patriarca, diede il sigillo mentale della trasmissione per certificare la sua profonda comprensione dell'ortodossia zen. Il concetto è che è impossibile trasmettere il *dharma* da un individuo all'altro. Nel regno del «vuoto assoluto» (*śūnyatā*) nessuna dicotomia è possibile.

Ora tutto è tranquillo e sereno attorno al tempio solitario
e mi ritrovo a camminare avanti e indietro, profondamente assorto
in meditazioni inesprimibili.

[Secchō, come vedremo fra poco, utilizzerà due versi di questa poesia nel suo commento in versi sulla vicenda del monaco perplesso. Dice Yengo:] Ti metto in guardia, in questo momento: non considerare « esso » come qualcosa che può essere o non essere distrutto. « Dove siamo, allora, in definitiva? » potresti chiedere. Tieni aperti gli occhi e affronta direttamente la questione! Commenta Secchō:

Nel mezzo delle fiamme ardenti del *kalpa* viene posta una domanda.
Il monaco resta esitante di fronte al dilemma.
Che peccato! Una sola frase, « farà la fine di tutto il resto », gli è fatale
e lo costringe a vagare per sempre tutto solo.

I versi di Secchō sono particolarmente appropriati e colgono nel segno, poiché egli sa come sciogliere il dilemma, da qualunque parte lo affronti. È nel giusto chi dice: « Distrutto! ». È altrettanto nel giusto, tuttavia, chi dice: « Non distrutto! ». Ciò che importa davvero è cogliere la verità in sé, transcendendo ogni sorta di interpretazione dualistica. Altrimenti saremo costretti a seguire il povero monaco mentre se ne va avanti e indietro per i monti, senza trovare mai il tempo di fermarsi e riposare.

2

Un monaco chiese a Hyakujō Ekai (Pai-chang Hui-hai, 720-814):
« Qual è l'evento più miracoloso al mondo? ».

Hyakujō rispose: « Siedo qui tutto solo ».

Il monaco si inchinò allora di fronte al maestro, che lo colpì.

Commenta Yengo:¹ Chi possiede una vista acuta non esita a rischiare, se necessario; se non ci si avventura nella tana della tigre, infatti, non si catturerà mai un cucciolo. Hyakujō è un grande maestro: è simile a una tigre alata. Tuttavia questo monaco che sfida la morte non teme di toccare i baffi della tigre. Da qui la sua domanda: « Qual è l'evento più miracoloso al mondo? ». Ha la vista acuta e quindi Hyakujō si prende il disturbo di rispondere: « Siedo qui tutto solo ». Il monaco si inchina. Questo si potrà comprendere tornando a un tempo anteriore alla domanda del monaco. L'inchino del monaco non è un normale inchino. Il monaco conosce a fondo Hyakujō. I buoni amici, però, a volte si comportano come se non si conoscessero, guardandosi dall'esprimere liberamente tut-

1. *Hekigan-shū* (*La raccolta della roccia blu*), caso 26.

to ciò che hanno dentro di sé. L'inchino è seguito da un bastone. Vediamo qui che, quando il maestro si lascia andare, tutto torna immediatamente a posto; quando si ritrae, tutto è cancellato e non resta alcuna traccia.

Poniamoci la seguente domanda: Cos'è questa storia dell'inchino del monaco? È un gesto appropriato? Se è così, per quale motivo Hyakujō lo colpisce? Se non è un gesto appropriato, in che cosa è mancante? Giunti a questo punto, ci accorgiamo che una volta arrivati sulla vetta più elevata è necessaria una mente allenata a distinguere il bianco dal nero, il bello dal brutto. L'inchino del monaco è come una sfida al leone nella sua tana, in cui l'animale sa dove e come muovere il proprio corpo. È stata una fortuna che Hyakujō, il vecchio maestro, non si sia fatto trarre in inganno dal comportamento ingannevole del monaco: aveva un occhio sulla fronte e un amuleto sotto le braccia e questo gli ha permesso di cogliere immediatamente cosa c'era nella mente di chi si stava inchinando davanti a lui. Quindi ha brandito con efficacia il suo bastone. Se al posto di Hyakujō ci fosse stato qualcuno a lui inferiore, forse non avrebbe fatto niente al monaco.

Questo monaco [d'altro canto] sa come rispondere a una sfida con un'altra sfida, qualunque essa sia. Ecco il motivo del suo inchino.

Nansen Fugwan (Nan-ch'üan P'u-yüan, 748-834) disse una volta alla sua confraternita: «Nel mezzo della notte appena trascorsa, Mañjuśrī e Samantabhadra hanno adorato il pensiero di Buddha, hanno adorato il pensiero del *dharma*, e io ho dato a ciascuno di loro venti colpi con il mio bastone, scacciandoli dall'altra parte delle montagne». A questo punto Jōshu Jūshin (Chao-chou Ts'ung-shên, 778-897) si fece avanti fra gli altri monaci e disse: «Chi sarà colpito dal tuo bastone?». Rispose Nansen: «Quale colpa scorgi in un vecchio come me?». Jōshu si inchinò.

Un maestro zen degno del suo nome assai di rado si lascia sfuggire la posizione dell'avversario e quindi, non appena nota un movimento qualsiasi, entra in azione, senza perdere un solo istante. Il mio vecchio maestro Goso Hōyen (Wu-tsu Fa-yen, morto nel 1104) era solito dire: «È come nella lotta, non c'è tempo per riflettere. Tutto quello che passa attraverso i sensi, tutto ciò che appartiene alla sfera della vista e dell'udito è da accantonare immediatamente. Quando così si prenderà pieno possesso di sé, si diventerà maestri di se stessi e allora si riuscirà a vedere dov'è Hyakujō».

Ma che succederebbe se ci lasciassimo andare? Vediamo cosa ha da dire a questo proposito Secchō:

Guarda il cavallo alato che galoppa sfrenato per i campi del patriarcal
Com'è libero e indipendente quando scende nel mondo della
moltitudine, contraendo e spiegando i suoi muscoli!

Come un lampo lucente, come una scintilla della selce quando colpisce l'acciaio, ciascuno sa come reagire alla situazione: attenti alla tigre che non permette a nessuno di toccarle i baffi.

[Dal commento di Yengo a questo *gāthā* ho tratto i seguenti brani, utili a mio avviso per chiarire l'episodio del maestro Hyakujō e del monaco].

Un monaco chiese a Baso Dōichi (Ma-tsu Tao-i, morto nel 788):¹ « Qual è l'insegnamento ultimo del buddhismo? ». Baso lo colpì dicendo: « Se non ti colpissi, il mondo intero riderebbe di me! ».

Un altro monaco gli chiese: « Qual è il significato dell'arrivo di Bodhidharma da occidente? ».² Baso rispose: « Avvicinati e te lo dirò ». Quando il monaco si accostò, il maestro lo colpì sull'orecchio dicendo: « È difficile custodire i segreti! ».

Yengo cita inoltre Gantō Zenkatsu (Yen-t'ou Ch'üan-huo, 828-889), che una volta affermò: « Il meglio è rifiutare le cose, mentre affannarsi dietro di esse è il peggio ». Nel mezzo di un combattimento, bisogna essere sempre padroni della situazione, comunque questa si evolva. Dice Secchō: « La ruota del divenire resta sempre ferma. Una volta in movimento, tuttavia, si muoverà certamente in due direzioni [soggetto e oggetto] ». In effetti, se non si muovesse affatto, non sarebbe di alcuna utilità. Chi possiede una natura realmente virile dovrebbe individuare dove si verifica il minimo movimento, poiché in questo modo si diventa padroni di se stessi. Oggi tutti sono impegnati a inseguire qualcun altro. Fino a che ci si comporterà così, ci si farà traviare dagli altri. Come si può sperare, quindi, di raggiungere il proprio scopo? Il monaco sapeva bene, anche nel mezzo di un lampo accecante, come volgersi e fare un inchino al maestro. Secchō paragona qui Hyakujō a una tigre feroce e spiega come la reazione del monaco fosse simile a quella di chi cerca di giocare con la barba della tigre: un gioco davvero pericoloso.

3

Per chi non è iniziato ai segreti del modo in cui lo Zen tratta questi problemi filosofico-religiosi, temo che i *mondō* e i commenti so-

1. Ma-tsu, o Baso come viene comunemente chiamato in Giappone, fu tra coloro che contribuirono a dare allo Zen una linea autonoma nell'ambito del buddhismo cinese. Ebbe molti discepoli: uno dei più famosi fu Hyakujō, il maestro della storia citata. Yengo introduce qui Baso per illustrare il modo magistrale in cui Hyakujō ha trattato il monaco.

2. Questa domanda equivale a chiedere qual è l'insegnamento ultimo del buddhismo. Bodhidharma fu il primo patriarca zen cinese a introdurre il buddhismo in Cina dall'India.

pra esposti risultino veri e propri enigmi. Risulterà evidente, tuttavia, che lo Zen non segue le leggi ordinarie del ragionamento, ma adotta una maniera differente di vedere e giudicare il reale. «Perché lo Zen non è più esplicito» ci verrebbe da chiedere «quando vuole dimostrare una questione specifica invece di ammantarla, come appare ad alcuni di noi, di inutili “misteri”?». La risposta è la seguente: lo Zen non pratica di proposito questa mistificazione, se è lecito definirla tale, ma nella natura delle cose non c'è altro modo di dimostrare lo Zen di quello adottato dai maestri che si sono avvicendati in Cina e in Giappone. Se essi avessero adottato, come i filosofi, il cosiddetto metodo logico o dialettico, lo Zen non esisterebbe; in realtà i maestri fanno del loro meglio per esprimersi nella maniera più vitale e pertinente possibile. È più corretto dire che il loro atteggiamento è inevitabile. Quando il frutto è maturo, cade al suolo. Quando la vita è pronta, acquista un'altra forma, diversa dalla precedente. Quando arriva la primavera, i campi verdeggiano e noi ci sentiamo in pace; quando il gelo li copre, rabbriviamo e vediamo gli alberi completamente spogli. Non compare per prima la logica che, applicata alla natura, la costringe alle sue leggi. La logica è un prodotto successivo e siamo noi ad averla creata. Quando la logica non è disponibile, dobbiamo costruire un'altra «logica». Lo Zen precede la cosiddetta logica e i suoi maestri ci guidano verso un incontro con un Dio che non ha ancora detto: «E luce sia».

Prendiamo in considerazione il primo *mondō*, relativo alla sorte di «questo» quando l'intero universo sarà distrutto: un maestro dice che «questo» seguirà la sorte di tutto il resto, il che potrebbe significare che l'anima distinta dal corpo scomparirà alla scomparsa di quest'ultimo. Un altro maestro, però, contraddice apparentemente questa affermazione, dichiarando che l'anima non seguirà la sorte del corpo. Quando gli viene chiesto un chiarimento, prosegue così: «L'anima è il corpo e il corpo è l'anima. Dal momento che sono identici, nessuno dei due viene distrutto». Si potrebbe però interpretare l'affermazione del maestro diversamente: è un errore di fondo distinguere l'anima dal corpo, la mente dal mondo, chi pensa da ciò che viene pensato, chi guarda da ciò che viene guardato, chi agisce dalla sua azione, il soggetto dall'oggetto, il *meum* dal *tuum*, l'*en-soi* dal *pour-soi*, come fa di solito la maggior parte dei filosofi, ma anche l'uomo comune. Proprio a causa di questo errore di fondo restiamo invischiati in una serie infinita di complicazioni logiche. Il modo migliore per giungere a una comprensione reale della questione è «non porre una domanda», poiché è qui che sta lo Zen. Se si pone la domanda «“Questo” sarà distrutto?» o «“Questo” non sarà distrutto?», ne seguirà una serie infinita di complicazioni. Se si risponde che «questo» sarà distrutto, iniziamo a preoccuparci del destino della nostra preziosa «anima» o di

tutto ciò a cui teniamo. Se d'altra parte si dice che « questo » non sarà distrutto, ci preoccupiamo ugualmente del « perché », del « da dove » o « verso dove ».

Il secondo *mondō* elimina tutte queste complicazioni logiche e inquietudini fisiche, dato che Hyakujō è, nel modo più esplicito possibile, assertivo e definitivo: « Siedo qui tutto solo! ».

Il filosofo che fa proprio il *cogito ergo sum* è in genere irresoluto. Il maestro zen non ha nulla a che vedere con questi sofismi dialettici, si limita a offrirci direttamente il suo proclama ultimo e irrevocabile: « Siedo qui tutto solo! ». Egli non « pensa », anzi si trova proprio laddove non si è ancora iniziato a pensare. Se inizia a farlo, è perduto. Quindi passa direttamente a « io sono » o soltanto a « sono » o « è ». Il maestro zen non perde tempo. Non aspetta che gli si ponga una domanda, infatti dice: « Se desideri essere in intimità [con il reale], non c'è bisogno di fare domande, poiché la risposta si trova dove la domanda non è stata ancora fatta ». Un « lampo di luce » o la « scintilla della selce quando colpisce l'acciaio » non implicano necessariamente istantaneità, quanto piuttosto im-mediatezza. Quando si fa una domanda, o perfino quando si pensa, entrano in gioco la mediazione e il tempo. Lo Zen detesta la mediazione, in ogni sua forma. È sempre diretto e vuole toccare la realtà nella sua nudità o nella sua essenza. Le domande e le risposte, il pensiero e l'uso della logica sono mediazioni e quindi fanno perdere tempo, e irritano il maestro zen, sempre alla ricerca di im-mediatezza. Non vuole delle molle per il fuoco, vuole che lo afferriamo a mani nude e – cosa mirabile – una volta afferrato non ci brucia le mani. Questo è il significato del detto: « Chi perde la vita la conserva ».

Non è forse questo l'evento più miracoloso del mondo? E che lo Zen colga pienamente questo miracolo senza fare domande al riguardo, non è forse anche questo un prodigio straordinario nella nostra esperienza? È fuor di dubbio infatti che sia impossibile formulare una qualsiasi domanda. Non c'è una conclusione da raggiungere dopo un faticoso ragionamento. Hyakujō ci offre tutta la verità, senza riserve, e noi dobbiamo accettarla con lo stesso spirito, con generosità e senza esitazione. Se ci fermassimo a questo, però, non ci sarebbe Zen. Per fortuna, se così si può dire, il monaco si è inchinato e il maestro lo ha colpito. È un fatto inedito nella storia della cultura umana. Ed è qui che sta il vero Zen.

« Siedo qui tutto solo! » si può paragonare a « Qui io sto » di Lutero e all'« Ero prima di Abramo » di Gesù Cristo, o ancora a « Io sono colui che sono » di Jahvè. Ma cosa dire dell'inchino, a questo riguardo? L'inchino certo non è una reazione inconscia, ma che senso ha qui, in risposta all'affermazione di Hyakujō? Lo Zen non dà alcuna spiegazione, almeno a livello verbale. E poi, che rapporto

c'è fra l'inchino e il colpo inferto dal maestro? L'inchino si trasforma in un autentico enigma.

Il colpo, poi? Yengo lo paragona a quello di Baso, quando colpisce chi lo interroga e loda grandemente Hyakujō, dicendo che controlla la situazione e sa perfettamente come affrontare ogni suo mutamento. Per chi non conosce lo Zen, tutto ciò è incomprensibile. Che religione è mai questa? In quale filosofia niente è intelligibile? Non mi dilungherei ulteriormente, tuttavia, se non per affermare che lo Zen è la più intima di tutte le esperienze individuali e che tutti questi comportamenti enigmatici sono legati, direttamente e inevitabilmente, alla sua dottrina.

II. *Il « sūtra » « Vimalakīrti »*

Il *sūtra Vimalakīrti*, uno dei testi più importanti del Mahāyāna, fu composto in India, probabilmente all'inizio dell'era cristiana. Sorprende che sia definito « *sūtra* »: la storia infatti riguarda un episodio della vita del Buddha, ma è narrata da un filosofo buddhista e non dal Buddha stesso. Si tratta in realtà di un discorso filosofico in forma dialogica nel quale le dottrine Mahāyāna vengono presentate secondo uno stile caratteristico della psicologia induista, opposto a quello cinese. Per chi ha familiarità con la maniera di illustrare la Realtà dello Zen, questo *sūtra* risulterà senz'altro eccessivamente involuto e incline al soprannaturale. Lo scenario fantastico nel quale il dramma viene allestito è tuttavia particolarmente solenne e ricco di episodi meravigliosi che superano di gran lunga l'immaginario cinese: se i cinesi dipingono ogni oggetto paradisiaco con grigi colori realistici, gli indiani trasformano le nostre esistenze terrene in magnifici campi elisi. Comunque sia, sono molte le strade che conducono alla vetta così come molte sono le stanze nella « dimora del Padre ».

Il *sūtra*, chiamato in giapponese *Yuima kyō*, fu uno dei primi tre testi Mahāyāna che il principe Shōtoku (574-622) studiò e commentò all'inizio del VII secolo. Sotto diversi aspetti, è a questo principe, considerato a ragione da molti il padre del buddhismo nipponico, che si deve il successo nel nostro paese di questo culto, fondamentale nella formazione del carattere del popolo giapponese. Shōtoku non fu solo un devoto studioso del buddhismo, ma anche uno statista, un pedagogo, un architetto, un riformatore sociale e un protettore delle arti. Lo Hōryūji di Nara è il monumento che lo ha reso immortale. Conoscere il contenuto dello *Yuima kyō* è dunque uno dei modi per avvicinarci alla filosofia zen.

Lo *Yuima kyō* fu tradotto per la prima volta da Kumārajīva, giunto in Cina nel 401 d.C. Grazie alla profondità del suo contenuto filosofico e religioso – ma anche probabilmente per merito della struttura dialogica e della raffinatezza letteraria –, questo *sūtra* ha esercitato una vasta influenza spirituale e intellettuale non solo in Giappone, ma anche in Cina. Conoscere i suoi insegnamenti faciliterà di sicuro la nostra comprensione del buddhismo. Non si sa con esattezza quando avvenne la stesura di questo *sūtra*. Possiamo ritenere, tuttavia, che fu scritto prima della comparsa di Nāgārjuna, vale a dire all'inizio dell'era cristiana. Il personaggio principale del *sūtra* è Yuima, descritto come un facoltoso proprietario che viveva nella città di Vaiśālī al tempo del Buddha. Yuima era un profondo conoscitore della filosofia Mahāyāna, un grande filantropo e un acuto filosofo buddhista. Pur vivendo da laico, suscitava l'ammirazione generale per la sua condotta irreprensibile. Un giorno si mostrò indisposto, anche se in realtà si trattava di uno dei suoi *hōben*, « astuti mezzi » o « modi misteriosi » (*upāyakauśalya*) attraverso i quali cercava di insegnare al suo popolo la transitorietà della vita. Tutta la città di Vaiśālī, i grandi signori, i brahmani, i funzionari e le persone di ogni classe sociale corsero ansiosi a fargli visita e a chiedere notizie sul suo stato di salute.

Il Buddha ne venne a conoscenza e decise di mandare uno dei suoi discepoli da Yuima. Nessuno di loro, però, volle soddisfare il desiderio del Buddha: si scusarono dicendo di non sentirsi all'altezza di sostenere un colloquio con il grande santo e filosofo. In passato tutti loro si erano già confrontati con lui almeno una volta, ma ne erano usciti miseramente sconfitti, senza riuscire a difendere le loro argomentazioni. Può essere interessante citare un paio di questi dibattiti filosofico-religiosi fra Yuima e i discepoli di Buddha, perché vi possiamo ritrovare il genere di discorso utilizzato da Yuima per sconfiggere i seguaci della scuola Hinayāna.

Una volta il grande Kāśyapa se ne andò a mendicare cibo fra la povera gente. Yuima si recò da lui e gli disse: « Non dovresti evitare di proposito i ricchi. Quando ti rechi a mendicare, la tua mente deve essere completamente libera da tali discriminazioni, il tuo cuore deve essere colmo di un amore imparziale. Sarebbe bene accettare il cibo come se non lo si stesse ricevendo. L'idea stessa di riceverlo è già una discriminazione. Se ti elevi al di sopra dei concetti di sé e non-sé, di bene e male, di guadagno e perdita, potrai per la prima volta omaggiare tutti i Buddha e i Bodhisattva con una sola ciotola di cibo ricevuta dai tuoi benefattori. Se non raggiungi questo stato spirituale, sprecherai il cibo che mendichi ai poveri, a cui credi che si dovrebbe dare l'occasione di mostrarsi caritatevoli ».

Quando venne chiesto a Subhūti di recarsi in visita da Yuima, e gli fece questa confessione, scusandosi di essere indegno della mis-

sione: « Una volta mi recai nella dimora del vecchio filosofo a chiedere del cibo. Yuima riempì la mia ciotola e disse: “Degno del cibo è solo colui che non prova per esso alcun attaccamento, poiché per lui tutte le cose sono uguali. Anche in mezzo agli inganni del mondo, qualunque sia la loro forma, egli ne è immune; accetta tutto ciò che esiste così com’è, senza essere attaccato a niente. Non ascoltare il Buddha, non recarti da lui, ma segui i tuoi maestri eretici. Se sono diretti all’inferno, vai con loro. E quando, così facendo, non proverai esitazioni o riluttanza di sorta, allora ti sarà permesso di prendere questo cibo. Chi dona non accumula meriti, la carità non genera gioia. Se non te la senti di accompagnarti ai demoni e operare con loro, non hai diritto a questo cibo”. Dopo queste parole, restai attonito e mi alzai, pronto ad andarmene in fretta senza ciotola. Ma Yuima proseguì: “In fondo tutte le cose sono simili a fantasmi, non sono che nomi. Solo il saggio che non è attaccato a niente va al di là della logica e sa che cos’è la Realtà. Egli è affrancato e quindi mai niente lo turba”. Alla luce di questo episodio, mi sembra chiaro che non sono io la persona più adatta per andare a chiedere notizie sulla sua salute ».

Citerò un solo esempio fra i molti altri disponibili. Quando fu il turno di Maitreya, egli disse: « Una volta, mentre mi trovavo nel Paradiso Tuṣṭita e discorrevo con il Signore del Cielo e i suoi seguaci su una vita di non-regressione, apparve Yuima e mi parlò nel seguente modo: “O Maitreya, ho saputo che il Buddha Śākyamuni ha profetizzato che raggiungerai l’illuminazione suprema nel corso di una sola vita. Ora, vorrei sapere che cosa significa davvero questa sola vita. È la tua vita passata, quella futura o quella presente? Se è quella passata, il passato è passato e non è più. Se è quella futura, il futuro non è ancora qui. Se è quella presente, il presente è privo di dimora. [Vale a dire, il presente non ha un punto fisso nel tempo. Quando si dice che questo è presente, il presente è già passato]. Stando così le cose, in base agli insegnamenti del Buddha la cosiddetta vita presente così come è vissuta in questo stesso momento da ciascuno di noi non si può includere nelle categorie di nascita, vecchiaia e morte.

« “Secondo il Buddha, tutti gli esseri sono di una sola quiddità (*tathatā*) e sono nella quiddità: non soltanto tutte le persone sagge e sante, ma ciascuno di noi, compreso te ovviamente, o Maitreya. Se il Buddha ti ha assicurato che otterrai l’illuminazione suprema ed entrerai nel *nirvāṇa*, tutti gli esseri senzienti e non senzienti dovrebbero essere altrettanto sicuri della loro illuminazione. Poiché se tutti siamo di una sola quiddità e nella quiddità, questa quiddità dev’essere unica e identica. E quando uno di noi raggiunge l’illuminazione, tutti gli altri la raggiungono insieme a lui. E in questa illuminazione non c’è traccia di discriminazione. Dove poni

allora, o Maitreya, la tua vita di non-regressione se in realtà non c'è né raggiungimento né non-raggiungimento, né corpo né mente?».

«O Benedetto, quando Yuima terminò questo discorso nel Paradiso Tuṣita, i duecento Deva compresero immediatamente la «*kṣānti* del loro *dharma* non nato».¹ Per questo motivo non ho i requisiti per confrontarmi con il vecchio filosofo di Vaiśālī».

Allo stesso modo, l'uno dopo l'altro i discepoli di Buddha riuniti in assemblea declinarono quella richiesta, carica di un profondo significato. Alla fine, però, Mañjuśrī accettò la missione. Accompagnato da ottomila Bodhisattva, cinquecento Śrāvaka e centinaia di migliaia di Deva, entrò nella città di Vaiśālī. Yuima, che ne era a conoscenza, fece togliere dalla sua stanza ogni mobile, tranne un divano sul quale si distese, e congedò tutto il suo seguito. Rimase solo nella sua stanza di tre metri quadrati.

La conversazione fra l'astuto filosofo-santo e il Bodhisattva la cui saggezza non aveva pari fra i discepoli di Buddha iniziò in questo modo:

Yuima: «Sei davvero il benvenuto, o Mañjuśrī. Ma il tuo arrivo è un non-arrivo e il mio vederti è un non-vederti».

Mañjuśrī: «Hai ragione. Arrivo come se non arrivassi, me ne vado come se non me ne andassi. Vengo infatti da nessun luogo e, quando me ne andrò, non sarò diretto verso alcun luogo. Parliamo di vederci, eppure non c'è chi veda fra noi. Accantoniamo tuttavia la questione per un istante: sono qui perché Buddha era preoccupato per la tua salute. Stai meglio? Come ti sei ammalato? Ti stai curando?».

Yuima: «Dalla follia proviene il desiderio e questa è la causa della mia malattia. Poiché tutti gli esseri senzienti sono malati, io sono malato e quando essi saranno curati da questa malattia, anch'io guarirò. Un Bodhisattva accetta una vita di nascita-e-morte per il bene di tutti gli esseri. Finché ci sarà nascita-e-morte, ci sarà malattia».

Mentre la conversazione fra Yuima e Mañjuśrī proseguiva su questo tono, si verificarono un paio di episodi riguardanti Śāriputra, uno degli Śrāvaka più intelligenti fra i seguaci di Buddha lì radunati.

Śāriputra notò che la stanza di Yuima era priva di mobilio, a parte il divano, e si domandava come l'ospite sarebbe riuscito a far accomodare tutti i Bodhisattva e i discepoli che accompagnavano

1. In sanscrito *Anuṭpattika-dharma-kṣānti*, uno dei termini più importanti del buddhismo Mahāyāna, che purtroppo è stato frainteso da alcuni dei primi traduttori del buddhismo sanscrito. Il termine *kṣānti* non significa qui «pazienza» o «sopportazione», come viene generalmente inteso, ma piuttosto «accettazione», «riconoscimento» mentre il «non nato» (*anuṭpattika*) si riferisce alla Realtà stessa (*dharma*), che non è soggetta a nascita e morte. L'espressione nel suo insieme è quindi sinonimo di illuminazione suprema (*samyak-sambodhi*).

Mañjuśrī. Yuima lesse nella mente di Śāriputra e gli chiese se si fosse recato da lui per il *dharma* o per accomodarsi su una sedia. Rassicurato sul fatto che Śāriputra si trovava lì per il *dharma*, Yuima gli disse come cercarlo. « Cercare il *dharma* consiste nel non cercare niente, nel non essere attaccato a niente: dalla ricerca o dall'attaccamento derivano ostacoli di ogni tipo, morali e intellettuali, e si finisce impigliati in reti di contraddizioni e dispute dalle quali non si riesce a sfuggire. Di conseguenza non ci sarà fine alla malattia in questa vita ».

Mañjuśrī suggerì a Yuima dove trovare le sedie migliori, dal momento che nel suo pellegrinaggio spirituale aveva visitato ogni possibile terra di Buddha nell'intero chiliacosmo. Yuima mandò immediatamente a prendere trentaduemila sedie da quella terra di Buddha. Ciascuna delle sedie presentava ornamenti elaborati, era grande e imponente, degna di essere usata da un augusto Bodhisattva. La stanza di Yuima, apparentemente minuscola, accolse tutte queste sedie, ognuna delle quali raggiungeva l'altezza del monte Sumeru. Tutti i visitatori furono invitati a sedersi. I Bodhisattva si accomodarono senza problemi, mentre gli Śrāvaka non riuscirono a salire sulle sedie, decisamente troppo alte per loro. Śāriputra, viste le dimensioni esigue della stanza, si chiese ancora, pieno di meraviglia, come sarebbe stato possibile far accomodare la folla presente, dal momento che nessun seme di senape può contenere in sé tutte le montagne del mondo e anche perché non c'è poro della pelle (*romakūpa*) che possa assorbire tutti e quattro gli oceani con i loro pesci, le tartarughe, i coccodrilli e ogni altro animale. Questo era un riferimento all'insegnamento del *sūtra Keron* (*Gaṇḍavyūha* o *Avatamsaka*), che costituisce la base della cosiddetta filosofia Keron, sviluppatasi in Cina nel VII secolo.

Un altro episodio, esemplare dello stile di questo *sūtra*, vide ancora protagonista Śāriputra: mi riferisco al suo incontro con una fanciulla celeste, che se ne stava fra le persone raccolte nella stanza ad ascoltare l'augusta conversazione che si svolgeva fra Yuima e Mañjuśrī, gettando una pioggia di fiori celestiali sui presenti. I fiori scivolavano lungo il corpo di tutti i Bodhisattva, ma si attaccavano a quelli degli Śrāvaka, fra i quali stava Śāriputra, che cercava invano di toglierseli di dosso. La dea gliene chiese il motivo.

Śāriputra rispose: « Perché non è conforme al *dharma* ».

E la dea: « Non dire così. Questi fiori sono liberi dalla discriminazione, è a causa della tua discriminazione se ti rimangono attaccati. Guarda i Bodhisattva: essendo del tutto privi di questo difetto, nessun fiore indugia su di loro. Quando tutti i pensieri generati dalla discriminazione saranno rimossi, neppure gli spiriti malvagi riusciranno ad avere la meglio su quegli esseri ».

Śāriputra: « Da quanto tempo sei in questa stanza? ».

La dea: « Da quanto dura la tua liberazione ».

Śāriputra rimase sorpreso dall'intelligenza di questa leggiadra conversatrice celeste e infine le chiese perché non si trasformasse in una figura maschile. La dea rispose immediatamente: « Da dodici anni cerco la femminilità della mia persona ma non riesco a trovarla. Perché dovrei sottopormi a una trasformazione? ».

Questi dialoghi sono comunque marginali e dobbiamo adesso tornare ai protagonisti del *sūtra*, Yuima e Mañjuśrī. La loro conversazione passò alla questione della non-dualità, vale a dire dell' *advaitam*. Yuima chiese che fosse affrontata da ciascuno dei principali Bodhisattva lì riuniti. Dopo che ognuno ebbe espresso la propria opinione, Yuima chiese a Mañjuśrī la sua. Parlò allora Mañjuśrī: « A mio parere, quando non c'è parola da pronunciare né segno da vedere, niente di cui prendere atto, e quando c'è distacco totale da ogni forma di interrogazione, allora si entra nella porta dell' *advaitam* ("non-dualità") ».

Domandò allora Mañjuśrī: « O Yuima, qual è la tua opinione, ora che noi tutti ci siamo espressi sulla questione? ». Yuima rimase in silenzio e non disse una parola. Mañjuśrī allora osservò: « Ben fatto, davvero ben fatto, o Yuima! È proprio questo il modo per entrare nella porta dell' *advaitam*, che nessuna parola o lettera può spiegare! ».

La questione dell' *advaitam* costituisce certamente il soggetto principale dello *Yuimasūtra*, ma viene citato anche un altro episodio. Il curioso Śāriputra, resosi conto che si stava avvicinando l'ora del pasto, si chiese come avrebbe fatto Yuima a sfamare i Bodhisattva e tutti gli altri esseri radunati nella sua stanza di tre metri quadrati. Yuima avvertì i pensieri che occupavano la mente di Śāriputra e annunciò che a breve sarebbe stato servito a tutti i presenti un cibo soprannaturale. Entrò quindi in meditazione e tramite i suoi poteri divini attraversò tutti i mondi, enumerandone tanti quanti sono i granelli di sabbia dei quarantadue fiumi di Gaṅgā. Raggiunse quindi una terra di Buddha chiamata « Fragrante ». Yuima chiese allora al Buddha che presiedeva quella terra di dargli un po' del suo cibo. La richiesta venne accolta e Yuima tornò con quel cibo alla folla riunita nella sua stanza. Il cibo sfamò tutti, a dispetto della quantità estremamente esigua. Il nutrimento, tuttavia, non consisteva nel condividere un normale cibo materiale: si trattava bensì di un alimento etereo, la cui fragranza bastò a placare ogni sensazione di fame che questi esseri misteriosi potessero provare.

In seguito tutti, compreso Yuima, il grande filosofo-santo, comparvero alla presenza del Buddha, che quindi rivelò loro da quale paese provenisse Yuima. Il paese si chiamava Abhirati, la « Terra della Perfetta Gioia », presieduta dal Buddha Akṣobhya (« Imperurbabile »). Su richiesta del Buddha, Yuima portò miracolosamen-

te di fronte ai presenti l'intera terra di Abhirati, con il Buddha che la presiedeva, Akṣobhya, i Bodhisattva, gli Śrāvaka, i Deva di ogni classe, i Nāga e altri esseri spirituali, con le sue montagne, i suoi fiumi e gli oceani, le sue piante e i suoi fiori, con i suoi abitanti di entrambi i sessi. Una delle caratteristiche di questa terra-Buddha consiste nel fatto di essere provvista di tre serie di scalinate che scendono verso questo mondo. I presenti furono deliziati da quella vista e provarono il desiderio di nascere nella terra di Akṣobhya. Il *sūtra* si conclude con la consueta richiesta del Buddha affinché il *dharma* persista su questa terra e la promessa di tutti i presenti di seguire le ingiunzioni del Buddha.

III. « *Yamamba* », un dramma Nō

Studiare il teatro Nō significa in realtà studiare la cultura giapponese nel suo complesso. Questa forma di teatro tradizionale racchiude gli ideali etici, le credenze religiose e le aspirazioni artistiche del popolo nipponico. Sostenuto un tempo principalmente dalla classe samuraica, il Nō rimane ancora oggi avvolto in un'atmosfera solenne. Il dramma di cui intendo parlare, scelto fra i duecento più popolari, è per noi di particolare interesse.

Yamamba è un'opera teatrale buddhista completamente pervasa di profonde riflessioni, ispirate soprattutto allo Zen. Con ogni probabilità fu scritta da un monaco buddhista allo scopo di diffondere l'insegnamento dello Zen. Molti appassionati di Nō non riescono tuttavia a cogliere il vero messaggio dell'opera, spesso fraintesa. « *Yamamba* » significa letteralmente « la vecchia delle montagne » e rappresenta il principio dell'amore che segretamente vive in ciascuno di noi. Di solito non ne abbiamo consapevolezza e ne facciamo continuamente un uso sbagliato. Molti di noi si figurano l'amore come qualcosa di bello da guardare, di giovane, delicato e affascinante. In realtà non è così, poiché l'amore opera con decisione e discrezione, senza risparmiarsi: ciò che vediamo è solo il risultato superficiale delle sue fatiche, e lo riteniamo bellissimo, come naturalmente ci immaginiamo dovrebbe essere il frutto dell'amore. Ma l'amore in sé, come una contadina che passa il giorno a lavorare, appare stremato: a forza di prendersi cura degli altri, il suo viso è coperto di rughe, i suoi capelli imbiancati. Un'infinità di problemi spinosi vengono sottoposti alla sua attenzione per essere risolti. L'amore ha una vita piena di sofferenze, che tuttavia sopporta di buon grado. Si sposta da un capo all'altro del mondo, senza conoscere riposo, tregua, pause. In questa sua fase, vale a dire fra le sue

incessanti fatiche, l'amore trova un'appropriata rappresentazione nella figura di Yamamba, la vecchia delle montagne.

La storia di Yamamba era certamente nota ai giapponesi fin dai tempi antichi. Non è detto che si trattasse di una vecchia megera. Anche se di solito veniva rappresentata come una donna anziana, era una persona benevola e, quando lasciava un villaggio, al suo passaggio si levavano benedizioni. Si riteneva che vagasse di monte in monte, prendendosi cura degli abitanti dei villaggi e dei montanari. L'autore di *Yamamba* traspose questa idea nella sua opera, trasfigurandola in un'energia ignota e invisibile, al di là della natura e dell'umanità. In genere ci piace parlare di tale forza in campo filosofico, teologico o letterario, ma non ci spingiamo al di là delle parole ed esitiamo al momento di affrontarla in maniera diretta. Siamo come quel pittore che era solito dipingere draghi, ma che perse i sensi, terrorizzato come mai gli era successo in vita sua, quando un drago in carne e ossa si presentò al suo cospetto, per offrirgli l'opportunità di ritrarlo con maggiore fedeltà. Celebriamo in versi Yamamba, ma quando ci appare di persona e ci mostra il lato nascosto della sua vita, ne siamo turbati e non sappiamo cosa fare. Se però desideriamo scavare nei recessi più remoti della nostra coscienza, come ci consiglia lo Zen, non dovremmo esitare a toccare con mano la realtà.

Grazie a tali osservazioni preliminari, quest'opera teatrale, il cui significato è stato grossolanamente frainteso da studiosi stranieri e giapponesi, diverrà comprensibile. I drammi Nō sono difficili da tradurre, forse impossibili, e non ho alcuna intenzione di tentare un'impresa impossibile. Quel che segue è un sunto dell'opera nelle sue linee essenziali, privo di tutti gli splendidi abbellimenti letterari di cui è tanto ricca.

Nella capitale viveva una danzatrice conosciuta come Hyakuma Yamamba. Tutti la chiamavano così perché cantava e danzava la canzone di Yamamba in modo sublime. Un giorno fu colta dal desiderio di visitare il tempio di Zenkōji, nella provincia di Shinano. Accompagnata dalla sua assistente, intraprese allora un lungo e faticoso viaggio fra le montagne del Giappone settentrionale. Il dramma descrive il loro percorso nel consueto stile ameno tipico della letteratura del periodo. Alla fine del viaggio le due donne giunsero al fiume Sakai, che separa la provincia di Ecchū da quella di Echigo.

Assistente: «Eccoci finalmente al confine fra Ecchū ed Echigo. Riposiamoci un poco e chiediamo informazioni su come proseguire il viaggio».

Danzatrice: «Ci hanno già detto che la Terra Pura Occidentale si trova al di là di migliaia di milioni di Terre-Buddha, ma ora siamo

sulla strada del tempio di Amida, dove nel nostro ultimo istante sulla terra egli verrà ad accoglierci. Proseguiamo a piedi allora, lasciando qui i nostri mezzi di trasporto, oltre il passo montano di Agero, poiché maggiori sono i meriti che si acquisiscono camminando. Il nostro viaggio deve insegnarci la disciplina ».

Assistente: « Che strano! Si sta già facendo buio, anche se è ancora presto. Cosa facciamo? ».

Le due viaggiatrici iniziarono a preoccuparsi quando apparve una donna che disse loro: « Viandanti, lasciate che vi offra un alloggio, adesso siete sul passo di Agero, lontano da ogni dimora umana, e la sera cala in fretta. Venite a passare la notte da me nella mia umile capanna ».

Le due donne accettarono l'offerta di buon grado. Una volta sistemate, l'ospite misteriosa fece un'altra proposta: avrebbe gradito che le facessero ascoltare la canzone di Yamamba. Era un desiderio che nutriva da tempo e proprio a questo scopo aveva fatto sì che il giorno affrettasse i suoi passi verso la notte, così che il suo eremo potesse accogliere le viandanti. Le due donne rimasero sconcertate, non capendo come la loro ospite potesse essere a conoscenza della loro identità.

Donna: « È inutile che cerciate di nascondere chi siete. Di fronte a me c'è Hyakuma Yamamba in persona, la cui fama riempie ora tutta la capitale. La canzone parla di Yamamba che erra di monte in monte. Fatemi quindi ascoltare la sua splendida melodia. Anche se canti di Yamamba, potresti non sapere chi è realmente. Pensi forse che sia una specie di spirito maligno che vive sulle montagne? Che sia uno spirito o un essere umano non ha importanza. Se con "Yamamba" ti riferisci a una vecchia che vive sui monti, allora si tratta proprio di me. Canti di lei e se davvero pensi a lei con affetto, perché ora non esegui un rito buddhista e offri una preghiera per la sua illuminazione e la sua liberazione? Fa' per una volta che il tuo canto e la tua danza siano dedicati al Buddha, da cui fluiscono tutte le virtù. Provavo il desiderio di vederti per questo motivo ».

Danzatrice: « Ma è meraviglioso! Allora "Yamamba" sei proprio tu ».

Donna: « L'unico scopo della mia apparizione in questo luogo, dopo aver attraversato tante montagne, era quello di ascoltare con le mie orecchie tutte le virtù legate al mio nome. Canta per me, mia amica danzatrice, la tua canzone di "Yamamba" ».

La danzatrice della capitale acconsentì per compiacere la sua ospite e mentre stava per iniziare la sua esibizione, la donna misteriosa annunciò che avrebbe mostrato la sua forma originaria e si sarebbe unita al canto per tutta la notte. Quindi scomparve. (Permettetemi di osservare che noi, soprattutto se filosofi o razionalisti, amiamo giocare con le idee e non con i fatti reali. E quando i fatti

reali ci appaiono, ne siamo atterriti o cerchiamo di piegarli al corso delle nostre idee. Questo in una certa misura è corretto, dato che siamo degli incorreggibili idealisti, nonostante tutto l'entusiasmo che suscita il realismo. Non si dovrebbe però dimenticare che c'è qualcosa che rifiuta di essere incluso nelle due categorie dell'idealismo e del realismo, qualcosa che dobbiamo affrontare direttamente se vogliamo cogliere il fondamento stesso dell'esistenza).

INTERVALLO

Mentre la danzatrice e la sua assistente iniziavano a prepararsi, acconsentendo così alla accalorata richiesta della « Vecchia delle Montagne », ascoltarono il suo monologo, che in sostanza recitava così:

« Come è profonda la valle! Senza fine è l'abisso! Vedo uomini che soffrono per il cattivo *karman* del passato, vedo uomini che godono del buon *karman* del passato. Bene e male, tuttavia, sono solo concetti relativi, discendono da un'unica fonte. Cosa merita davvero dolore o gioia? Se volgiamo lo sguardo lontano, nella terra della saggezza trascendentale, vediamo un mondo di particolari che si dispiega sotto i nostri occhi, niente ci viene nascosto. I fiumi scorrono sinuosi nelle valli, le rocce fronteggiano le onde che si levano dall'oceano. Chi ha scolpito la cresta di quelle montagne rosso fuoco che si levano laggiù? Chi ha tinto queste acque che sfavillano al sole con il colore dello smeraldo? ».

La Vecchia apparve quindi di fronte a loro nelle sue sembianze naturali, uscendo da un boschetto fitto di alberi. Le danzatrice e la sua assistente si spaventarono. La voce della donna era umana, i suoi capelli argentei, gli occhi brillavano come due stelle luminose, il viso era rossastro come le tegole dei tetti. La Vecchia, tuttavia, le rassicurò: i loro timori erano infondati, dal momento che l'idea di mostrarsi nella sua vera forma le era venuta solo per far comprendere alle due donne qual era l'opera da lei compiuta dietro le apparenze della vita, quell'opera di cui vediamo solo gli aspetti più superficiali, e anche perché cogliessero le conseguenze esteriori della sua energia spirituale, simboleggiate nelle sue fattezze. Seguì allora una sorta di prologo al canto di « Yamamba », eseguito dalla stessa Yamamba e dalla danzatrice della capitale. In realtà, era difficile distinguere Yamamba che cantava di sé dalla danzatrice che cantava di lei. I due canti si mescolarono: l'idea era quella di esprimere con il canto il ruolo della « Vecchia delle Montagne » nel dramma del mondo, messo in scena ogni giorno sotto gli occhi dell'intera umanità.

Il canto iniziò con un riferimento all'insolita occasione che ave-

va determinato l'incontro fra la danzatrice e la Vecchia, fra immaginazione e realtà, fra teatro e vita.

« Il poeta ha belle parole per la sera di primavera in cui i fiori sbocciano e la luna è piena, e dice che un momento come quello vale mille pezzi d'oro. Ma l'incontro con Hyakuma Yamamba ne vale molti di più. Cantiamo allora insieme questo evento senza precedenti, come se le nostre parole potessero davvero comunicarne tutta la portata.

« Cantiamo come uccelli che sbattono le ali, suoniamo il tamburo come una cascata, ruotiamo le nostre maniche come i bucanee che ondeggiano nella dolce brezza. Ogni suono, ogni movimento proviene dal *dharma*. Anche l'errare di Yamamba di monte in monte, per quanto faticoso e gravido di preoccupazioni, ha le sue radici nel *dharma*».

Si passò quindi alla descrizione della dimora di Yamamba, raffigurata come una montagna accanto all'oceano.

« La montagna in origine non è che un accumulo di particelle di polvere, ma quando diventa sempre più alta, fino a raggiungere molte migliaia di piedi, la sua vetta si perde fra le nubi. L'oceano non è altro che l'accumulo di gocce di rugiada sul muschio, ma quando si ripete all'infinito diviene una distesa illimitata d'acqua con onde sempre più alte. Quando le onde si schiantano contro le rocce, in tutte le valli, grandi e piccole, risuona un rumore simile al tuono: le cavità delle grotte si riempiono di echi che si spengono nella vacuità dello spazio.

« È qui che ho il mio rifugio, circondato dalle alte vette, che si affaccia sulle valli profonde, mentre un'immensa coltre d'acqua si scorge al di là delle creste montane. Quando la luna della Quiddità (*tathatā*) sorge dall'altro lato dell'orizzonte, la sua ombra si distende sulle onde in perenne movimento che si illuminano di argento. Quando la brezza attraversa le foreste dietro il mio rifugio, il fruscio profondo è tale da svegliare il mondo dal suo sogno di fantasmi. In mezzo a tutto questo, con la luce serena della luna davanti a me, ascoltando il mormorio degli alberi alle mie spalle, è come se fossi seduta tutta sola in un antico tribunale, dove non si sentono rumori di contese, e nessuno che picchia i criminali.

« Quando siedo da sola fra le montagne, lontana più che mai dal tumulto degli uomini, ascolto spesso un uccello cantare solitario o un audace taglialegna e mi accorgo della quiete assoluta che mi circonda. Quando alzo gli occhi verso la vetta più alta della natura-*dharma*, penso alla nostra ricerca infinita della verità più sublime; quando abbasso gli occhi verso l'insondabile valle che si spalanca sotto di me, mi sovengono gli abissi della Non-Conoscenza (*avidyā*), nei quali tutti gli esseri sono sprofondata e comprendo che il mio compito non si estinguerà mai.

«Potreste chiedermi da dove vengo, ma in verità non c'è un dove, né una fissa dimora che possa chiamare mia. Mi muovo insieme alle nuvole di monte in monte, lasciando le mie orme nelle zone più impervie del mondo. Non appartengo al mondo degli uomini, ma vivo con esso nei miei corpi-trasformazione (*nirmāṇakāya*).¹ Mi presento qui a voi sotto le sembianze di una donna della montagna, secondo il mio *karman*. Visti dalla prospettiva dell'identità assoluta, bene e male sono solo forme di relatività e "la Forma è Vuoto e il Vuoto è Forma" (*rūpam eva śūnyatā śūnyatā eva rūpam*). Le sacre dottrine del Buddha sono mescolate alle cose del mondo. L'Illuminazione (*bodhi*) va cercata in mezzo alle passioni e ai desideri. Dove c'è il Buddha ci sono le creature e dove ci sono le creature esiste anche Yamamba. I salici con le loro foglie verdi appena nate e i fiori, con tutta la gamma dei loro colori, salutano la primavera. È questa la via del mondo e del *dharma*.

«Quando sono nel mondo e con il mondo, a volte aiuto gli abitanti dei villaggi che salgono verso i boschi di montagna a raccogliere sterpi; con il loro carico pesante, si godono qualche minuto di riposo all'ombra degli alberi in fiore e io ne condivido il fardello, camminando con loro al chiaro di luna, e li accompagno al villaggio, dove li aspetta una notte di riposo dopo una giornata di fatiche. A volte mi rendo utile ai tessitori, anche se non se ne accorgono; quando sistemano i loro telai accanto alla finestra e iniziano

1. Nel buddhismo Mahāyāna, si ritiene che il Buddha abbia un corpo triplice (*trikāya*):

1) *Dharmakāya*, «il corpo del *dharma*», che corrisponde alla divinità cristiana: è il Buddha nella sua quiddità, nella sua essenza, nello stato di identità con il *dharma* (la verità).

2) *Sambhogakāya*, che significa letteralmente «corpo di godimento». Quando il Buddha era ancora nello stato di Bodhisattva, compì atti meritori di ogni genere e mortificò se stesso in tutti i modi possibili. Di conseguenza, finì per assumere una forma di esistenza completamente diversa da quella dei comuni mortali, in base alla legge morale karmica di causa ed effetto, secondo la quale, prima o poi, si godranno i frutti di qualunque azione si commetta, buona o cattiva che sia.

3) *Nirmāṇakāya*, che significa «corpo di trasformazione». L'essenza della buddhità è duplice: *prajñā* e *karuṇā*, che corrispondono, con qualche approssimazione, ai concetti cristiani di saggezza e amore. La *karuṇā* del Buddha per tutti gli esseri è talmente grande e intensa da spingerlo a escogitare ogni mezzo possibile (*upāya*) per condurli a uno stato di illuminazione e di felicità. Se un uomo si può salvare, il Buddha assumerà ogni forma di esistenza corporea (*kāya*) – essere umano, animale, demone – tendendo al suo fine in modo antagonistico o in forma amichevole, a seconda di ciò che ritiene più efficace per quella particolare situazione, né cesserà la sua opera fino al raggiungimento del suo obiettivo. Questa fase dell'attività del Buddha è chiamata *nirmāṇakāya*, ovvero «corpo di trasformazione». Quando i buddhisti affermano che il tuo nemico mortale è il tuo salvatore, si riferiscono a questa concezione dello spirito *karuṇā* del Buddha, in grado di assumere qualunque forma per raggiungere il suo scopo. Si può quindi ritenere che Yamamba sia il Buddha in uno dei suoi corpi di trasformazione.

a lavorare, fuori si sentono cinguettare gli usignoli che riprendono la melodia delle loro ruote e dei loro pedali: il lavoro allora si fa più lieve, sembra procedere da solo, senza che nessuno se ne occupi o come guidato da mani invisibili. Quando il gelo inizia a indurire la superficie della terra alla fine dell'autunno, le donne di casa cominciano a pensare ai vestiti più pesanti per il rapido avvicinarsi della stagione fredda e da ogni casa del villaggio si può udire il suono degli abiti e della seta che vengono follati sotto la luce pallida della luna. Mai sospetterebbero che la mano di Yamamba si muove insieme alle loro.

«Tornata nella capitale, potrai cantare il ruolo che Yamamba ricopre in tutte queste attività. Ma anche questo desiderio che esprimo è una forma di attaccamento. Qualunque cosa tu possa dire a proposito, il mio compito è vagare per sempre di monte in monte, per quanto possa essere faticoso.

«Condividere l'ombra di un albero o prendere l'acqua dallo stesso fiume: anche questo dipende dal proprio *karman* passato. Tanto più nel nostro caso! Non è una casualità che tu sia diventata celebre cantando la mia storia. Ogni suono, ogni canto, seppure dal tema frivolo e banale, conduce infine all'accrescimento delle virtù-Buddha. Addio, danzatrice della capitale, è giunto il momento di separarci. Addio».

Con queste parole, Yamamba prese commiato da Hyakuma e dalla sua assistente. Le due sentirono quindi in lontananza il canto montano di Yamamba, che era svanita sotto i loro occhi, diretta verso una meta che nessuno conosce: «Vi saluto, torno fra i miei monti. Cercando in primavera gli alberi carichi di fiori, vago di monte in monte. In autunno, al chiaro di luna, viaggio in cerca del luogo da cui godere della vista migliore. D'inverno mi muovo con la neve che avvolge di bianco ogni montagna. Trasmigrare in eterno: ecco il mio destino. È il mio attaccamento a tutti gli esseri che alla fine, per qualche tempo, ha preso la forma di Yamamba, diventando il tema della tua arte».

Ecco, poco fa era qui,
ora non la si vede più;
vola sopra le montagne,
la sua voce riecheggia nelle valli;
per sempre, di monte in monte, continua a vagare,
è svanita nel Nulla.

IV. *La gatta e l'uomo di spada*¹

Un uomo di spada, Shōken, era esasperato da un topo che in casa sua ne faceva di tutti i colori. Il topo era talmente audace che usciva dal suo nascondiglio anche in pieno giorno, combinando guai di ogni genere. Shōken cercò di farlo acchiappare dalla sua gattina, che però non riusciva a tenergli testa. Anzi, il topo la morse e la gatta corse via miagolando. L'uomo di spada chiese allora in prestito i gatti dei vicini, famosi per il loro coraggio e per l'abilità nel prendere i topi, e li sguinzagliò per la casa. Il topo se ne stava acquattato in un angolo e quando li vide avvicinarsi li attaccò a uno a uno con ferocia, fino a che i gatti, terrorizzati, non batterono in ritirata.

L'uomo, ormai disperato, decise di uccidere il topo personalmente: sguainata la sua spada di bambù gli si avvicinò, ma ogni sforzo dell'esperto spadaccino risultò vano, perché il topo schivava la spada con estrema abilità, tanto che sembrava volteggiare nell'aria come un uccello o addirittura come un fulmine. Shōken non poteva seguire i suoi movimenti, e il topo riuscì perfino a saltargli in testa. Tutto sudato, l'uomo si risolse infine a rinunciare alla caccia.

L'uomo di spada decise allora di fare un ultimo tentativo e mandò a cercare una Gatta della zona che era famosissima per una sua virtù misteriosa, grazie alla quale era considerata la migliore cacciatrice di topi. In apparenza, la Gatta non aveva niente che la distinguesse dalle altre che avevano tentato la caccia senza successo. L'uomo di spada non ne rimase particolarmente colpito, ma la fece entrare nella stanza dove si trovava il topo. La Gatta fece il suo

1. Tratto da un antico testo sull'arte della spada, scritto probabilmente da uno dei primimaestri della scuola Ittōryū, fondata da Itō Kagehisa nel XVII secolo.

ingresso placida e senza fretta, come se ignorasse l'insolita presenza. Il topo, invece, fu colto da un immenso terrore alla vista dell'animale che si avvicinava, e se ne rimase immobile, quasi attonito, in un angolo. La Gatta, con totale noncuranza, raggiunse il topo e uscì dalla stanza tenendolo per il collo.

Quella sera, tutti i gatti che avevano partecipato alla caccia al topo si riunirono in una grande assemblea a casa di Shōken e chiesero rispettosamente alla grande Gatta di sedere al posto d'onore. Si inchinarono profondamente davanti a lei e le dissero: «Tutti noi siamo famosi per il nostro valore e la nostra astuzia, ma non avremmo mai pensato che al mondo ci fosse un topo così straordinario. Nessuno di noi era riuscito ad acchiapparlo fino a che non sei arrivata tu. E con quanta disinvoltura hai portato a termine il tuo compito! Ci terremmo che tu ci rivelassi i tuoi segreti per trarne beneficio. Prima, però, verifichiamo il livello della nostra conoscenza sull'arte di prendere i topi».

Il gatto nero si fece avanti e disse: «La famiglia da cui provengo è famosa per la sua abilità in quest'arte. Fin da quando ero un gattino, mi sono allenato per diventare un giorno un grande cacciatore di topi. Sono capace di saltare sopra un paravento alto più di due metri; so come infilarmi in un buco capace di contenere un solo topo. Sono esperto in acrobazie di ogni genere. Sono anche bravo a fingermi addormentato, così da saltare sulle mie prede non appena sono alla mia portata. Neppure quelli che corrono sulle travi riescono a sfuggirmi. È una vera vergogna che oggi abbia dovuto arretrare davanti a quel vecchio topo».

La grande veterana di tutti i gatti disse: «Quella che hai appreso è la tecnica di quest'arte. La tua mente è concentrata nel formulare piani su come affrontare l'avversario. Il motivo per cui gli antichi maestri hanno sviluppato questa tecnica è farci conoscere il metodo più adatto per portare a termine l'opera. Tale metodo, che comprende tutti gli aspetti fondamentali della nostra arte, è ovviamente semplice ed efficace. Chi segue il maestro non riesce ad afferrare il principio che egli insegna, impegnato com'è a migliorare la propria perizia tecnica e l'abilità di abbindolare gli altri. Lo scopo è conseguito e la destrezza acquisita è superba, ma a che serve tutto ciò? La destrezza è un'attività della mente, questo è certo, ma deve essere in armonia con la Via. Se la Via viene trascurata e si ricerca solo la destrezza, quest'ultima devia dal suo obiettivo e finiamo per abusarne. A ciò bisogna fare molta attenzione nell'arte del combattimento».

Il gatto tigrato si fece avanti ed espresse così la sua opinione: «A mio parere, quel che conta nell'arte del combattimento è lo spirito (*ki*; *ch'i* in cinese); da tempo mi alleno a coltivarlo e a svilupparlo. Ora possiedo uno spirito fortissimo, che riempie cielo e terra.

Quando affronto un avversario, il mio spirito lo sovrasta incutendogli soggezione e la vittoria è mia prima ancora di iniziare a combattere. Non pianifico il modo in cui userò la mia preparazione tecnica: essa emerge spontaneamente a seconda di come si evolve la situazione. Se un topo corre sopra una trave, mi basta fissarlo intensamente con tutta la potenza del mio spirito e di certo finirà da solo per cadere nelle mie grinfie. Quel vecchio topo misterioso, però, si muoveva senza lasciare ombra. E il motivo mi sfugge ».

La risposta della grande vecchia Gatta fu la seguente: « Tu sai utilizzare al meglio i tuoi poteri psichici, ma il fatto stesso di esserne consapevole ti si ritorce contro; la tua forte psiche si oppone a quella del tuo avversario ma non avrai mai la certezza che la tua sia più forte della sua, poiché c'è sempre la possibilità che egli ti sopravvanti. Hai la sensazione che la tua psiche attiva e vigorosa riempia l'universo, ma non si tratta dello spirito, bensì solo della sua immagine illusoria. Può ricordare il *Kōzen no ki* (*hao-jan chi ch'i*) di Mencio, ma in realtà non è così. Il *ch'i* di Mencio, come sappiamo, è splendente e illumina, e per questo motivo è pieno di vigore, mentre il tuo acquista vigore a seconda delle situazioni. A causa di questa differenza basilare, anche il suo agire varia. Il primo è un grande fiume che scorre incessantemente, il secondo è un torrente che si forma dopo un impetuoso temporale ma che esaurisce tutta la sua forza non appena incontra una corrente più potente. Un topo disperato si dimostra spesso più forte del gatto che lo attacca. Messo all'angolo, si batte per avere salva la vita: la vittima disperata non nutre alcuna speranza di sottrarsi alla morte. Il suo atteggiamento mentale sfida ogni possibile pericolo che può incombere su di lui. Tutto il suo essere incarna il *ch'i* ("spirito" o "psiche") combattente e non c'è gatto che possa spezzare la sua resistenza pari all'acciaio ».

Si fece allora avanti con calma il gatto grigio e disse: « Come ci hai detto, la psiche, per quanto forte, è sempre accompagnata dalla sua ombra e il nemico certamente trarrà vantaggio da tale ombra, per quanto sia impalpabile. A lungo mi sono addestrato nel seguente modo: non induco il nemico in soggezione, non lo spingo alla lotta, ma assumo un atteggiamento arrendevole e conciliante. Se il nemico appare forte, io mi mostro accondiscendente e mi limito a seguirne i movimenti. Sono come una tenda che cede alla pressione di un sasso scagliatole contro. Nessun topo aveva mai trovato un modo per battermi. Quello con cui abbiamo avuto a che fare oggi, però, non ha pari, si è rifiutato di sottomettersi alla mia sopraffazione psichica, e non è stato confuso dal fatto che manifestassi una psiche arrendevole. Una creatura quanto mai misteriosa. In tutta la mia vita non ho visto nessuno come lui ».

La grande vecchia Gatta rispose: « Quella che tu chiami una psiche arrendevole non è in armonia con la natura: è una creazione

dell'uomo, è un espediente elaborato dalla tua mente conscia. Quando la usi per tentare di annientare la fervente psiche del tuo avversario all'attacco, lui sarà abbastanza rapido da individuare ogni segno di esitazione psichica che attraversa la tua mente. La psiche arrendevole da te evocata ad arte produce un certo grado di confusione e di ostruzione nella tua mente, che di certo ostacolerà l'acutezza della percezione e l'agilità dell'azione, perché la natura ne risulterà intralciata al momento di seguire il corso originario e spontaneo dei suoi movimenti. Per permettere alla natura di seguire il proprio misterioso metodo nell'ottenere i suoi obiettivi, bisogna liberarsi di tutti i pensieri, di ogni piano e di ogni finzione: fa' che la natura segua il proprio corso, lasciala agire in te così come si sente di fare e non ci saranno ombre, né segni, né tracce a coglierti di sorpresa. Nessun nemico saprà resisterti con successo.

«Non intendo dire, comunque, che tutta la disciplina a cui vi siete finora sottoposti sia stata inutile. In fondo, la Via si esprime attraverso i suoi canali. Gli espedienti tecnici conservano in sé la Ragione (*ri, li*), la forza spirituale opera nel corpo e, quando è in armonia con la natura, agisce in perfetto accordo con i mutamenti circostanti. Quando la psiche arrendevole gode di tale sostegno, non si confronta più sul piano fisico ed è in grado di resistere anche contro la roccia. C'è però una considerazione essenziale che, se trascurata, porterà a un fallimento sicuro, ed è la seguente: non serbare una sola briciola di pensiero autocosciente. Se è nella tua mente, allora ogni tua azione diventerà un artificio ostinato, pianificato, in disaccordo con la Via. L'avversario rifiuterà quindi di cedere al tuo assalto e si preparerà a un antagonismo psichico. Quando ti trovi in quello stato mentale conosciuto come "non-mente" (*mushin*), agisci all'unisono con la natura senza far ricorso a espedienti artificiali. La Via, comunque, va oltre ogni limitazione e tutte queste mie chiacchiere non esauriscono affatto la questione.

«Qualche tempo fa viveva dalle mie parti una gatta che passava tutto il tempo a dormire, senza manifestare alcun segno di potere spirituale animalesco, tanto da sembrare una statua di legno. Nessuno l'aveva mai vista acchiappare un solo topo, ma dovunque si trovasse non c'era topo che osasse mostrarsi. Una volta mi recai a farle visita e gliene chiesi il motivo, ma non rispose. Ripetei la mia domanda per quattro volte, ma rimase sempre in silenzio. Non era restia a rispondere, semplicemente non sapeva cosa dire. Allo stesso modo notiamo che chi sa non dice una parola mentre chi parla non sa. La vecchia gatta non solo non si curava di sé ma neanche di tutto ciò che le stava intorno: si trovava in uno stato mentale supremo in cui ogni fine era assente. Comprendeva la divina arte della guerra e non uccideva. Io non oso paragonarmi a lei».

Continuò la Gatta: «Sono solo una gatta; i topi sono il mio cibo,

quindi come posso conoscere le questioni degli uomini? Ma se mi permettete di aggiungere un'altra osservazione, dovete ricordare che l'arte della spada è l'arte di comprendere in un momento critico la Motivazione della vita e della morte, e non può avere come scopo solo quello di sconfiggere l'avversario. Un samurai dovrebbe tenerlo sempre a mente e sottoporsi a una disciplina che coltivi il suo spirito, oltre a imparare la tecnica del combattimento con la spada. In primo luogo, quindi, con la mente libera da ogni egoismo, deve individuare la Motivazione della vita e della morte. Una volta che ci sarà riuscito, non nutrirà più alcun dubbio, nessun pensiero lo distrarrà: non sarà calcolatore, né agirà con ponderazione; il suo Spirito sarà equilibrato e cedevole, in pace con ciò che lo circonda; sarà sereno e la sua mente sarà vuota. In questo modo sarà in grado di reagire liberamente ai mutamenti che si verificano ogni istante intorno a lui. D'altro canto, se un pensiero o un desiderio si agita nella sua mente, ciò evocherà un mondo di forme: ci sarà un "io", ci sarà un "non-io" e ne deriveranno varie contraddizioni. Finché questa opposizione avrà luogo, la Via si troverà limitata e ostacolata: le sarà impossibile agire liberamente. Il tuo Spirito è già sospinto nell'oscurità della morte, dopo aver perso completamente la sua misteriosa lucentezza originaria. Come puoi aspettarti in questo stato mentale di ergerti a sfidare la sorte contro il tuo avversario? Se ne uscirai vittorioso, sarà solo per caso, e certamente contro lo spirito dell'arte della spada.

« Con "assenza di scopo" non si intende la semplice assenza di cose in cui prevale un vuoto nulla. Lo Spirito è per natura privo di forma e non c'è "oggetto" che possa dimorarvi. Se però in Esso c'è qualcosa, la tua energia psichica ne è attratta e, quando la tua energia psichica perde il suo equilibrio, la sua attività originaria viene intralciata e non fluisce più seguendo la corrente. Se l'energia è squilibrata, abbonda in una direzione mentre scarseggia dall'altra. Dove eccede, trabocca e non è più possibile controllarla; dove scarseggia, non viene alimentata a sufficienza e si inaridisce. In entrambi i casi, è incapace di affrontare una situazione in continuo mutamento. Ma quando prevale uno stato in cui c'è "assenza di scopo" [che è anche uno stato di "non-mente"], nello Spirito non alberga alcunché, né esso viene sospinto nell'una o nell'altra direzione, ma trascende soggetto e oggetto, reagisce con la mente vuota a ciò che lo circonda e non lascia tracce. Nel *Libro dei Mutamenti (I Ching)* si legge: "Non c'è in esso alcun pensiero, alcuna azione [o alcuna volontà], quiete assoluta e alcun movimento. Esso tuttavia sente e, quando agisce, fluisce attraverso ogni oggetto ed evento del mondo". Quando si comprende tutto questo riguardo all'arte della spada, si è prossimi alla Via ».

Dopo aver ascoltato con attenzione le sagge parole della Gatta,

Shōken pose la seguente domanda: « Che cosa si intende con “non c'è soggetto né oggetto”? ».

Rispose la Gatta: « L'avversario c'è perché c'è il sé; dove non c'è sé non c'è avversario. L'avversario indica un'opposizione, come il maschio si contrappone alla femmina e l'acqua al fuoco. Qualunque cosa abbia una forma possiede per necessità un suo opposto. Se non ci sono segni [di movimenti concettuali] che si formano nella tua mente, non vi si verificano né conflitti né opposizioni; e se non ci sono conflitti, e nessuno che cerca di avere la meglio sugli altri, questo si definisce “né avversario, né sé”. Quando poi la mente stessa viene dimenticata insieme ai segni [di movimenti concettuali], si gode di uno stato di assoluto far niente, ci si trova in uno stato di passività perfettamente quieta, si è in armonia con il mondo, si diventa tutt'uno con esso. Quando la forma-avversario cessa di esistere, non ne abbiamo consapevolezza, né allo stesso tempo possiamo dire di esserne del tutto inconsapevoli. La propria mente è purificata da ogni movimento concettuale e si agisce solo quando veniamo spinti [dall'Inconscio].

« Quando la tua mente si trova in uno stato di assoluto far niente, il mondo si identifica con il tuo sé: ciò significa che non scegli più fra quanto è giusto e quanto è sbagliato, fra quanto ti piace e quanto non ti piace, e sei al di sopra di ogni forma di astrazione. Condizioni quali il piacere e il dolore, il guadagno e la perdita, sono creazioni della tua mente. L'intero universo, invece, non va cercato fuori dalla Mente. Un antico poeta canta: “Quando hai un granello di polvere nell'occhio, il triplice mondo diviene uno stretto sentiero. Libera del tutto la mente dagli oggetti: quanto si espanderà la tua vita!”. Quando una minuscola particella di sabbia entra nell'occhio, non riusciamo a tenerlo aperto; l'occhio si può paragonare alla Mente che per sua natura brilla lucente ed è libera dalle cose. Non appena però qualcosa vi entra, la sua virtù si perde. Si dice anche che “quando si è circondati da centinaia di migliaia di nemici, questa forma [conosciuta come il mio Sé] può essere fatta a pezzi, ma la mia Mente è tale che nessun esercito, per quanto travolgente, potrà sopraffarla”. Dice Confucio: “Neppure il più semplice degli uomini comuni può essere privato della sua volontà”. Quando però la mente è confusa, si trasforma nel proprio nemico. Questo è tutto ciò che posso spiegarvi, poiché il compito del maestro consiste solo nel trasmettere la tecnica e illustrarne le motivazioni. Tocca a voi comprenderne la verità. La verità si manifesta da sola, viene trasmessa da mente a mente, è un tipo di trasmissione particolare che va al di là dell'insegnamento scritto. Non c'è qui alcuna deviazione intenzionale dall'insegnamento tradizionale, poiché anche il maestro è impotente a questo riguardo. Né tutto questo riguarda solo lo studio dello Zen. Dall'addestramento men-

tale iniziato dai saggi dell'antichità fino alle diverse branche dell'arte, la comprensione di sé è la chiave di ogni cosa e viene trasmessa da mente a mente: è un tipo di trasmissione particolare che va al di là degli insegnamenti scritti, attraverso i quali è possibile soltanto additare ciò che abbiamo dentro di noi. Non si ha trasmissione di segreti da maestro a discepolo. Insegnare non è difficile, ma neppure ascoltare è difficile. Difficile è invece prendere consapevolezza di ciò che è dentro di noi per poi riuscire a usarlo come qualcosa di proprio. La comprensione di sé così ottenuta viene definita "scrutare nel proprio essere", che è *satori*. *Satori* è risvegliarsi da un sogno. Risveglio, comprensione di sé e scrutare nel proprio essere sono tutte espressioni che hanno lo stesso significato ».

1. IL SENSO DELLA VITA

Lieh-tzŭ chiese a Kwan-yin: « L'uomo perfetto avanza tra le rocce senza incontrare ostacoli. Cammina sul fuoco senza bruciarsi. Si muove al di sopra delle diecimila cose senza provare timore. Spiegami, ti prego, com'è possibile ».

Kwan-yin rispose: « Ciò è dovuto alla concentrazione di Puro Spirito (*ch'un ch'i*), che non ha niente a che fare con l'acume intellettuale o la mera audacia fisica. Siediti e te lo spiegherò. Tutto ciò che è dotato di forma o di aspetto, di suono o di colore, è da annoverare tra gli oggetti fisici, che si influenzano reciprocamente e sono incapaci di andare al di là di se stessi, in quanto semplice materia. C'è però qualcosa che è privo di forma e si eleva fino al livello del non-creato. Chi raggiunge questo livello supremo è al di là della materialità di tutte le cose.

« Costui non è mai intemperante, si cela nel sistema dell'illimitato e dimora là dove iniziano e finiscono le diecimila cose. La sua natura è unitaria, il suo spirito (*ch'i*) è nutrito, tutte le sue virtù sono in armonia. Egli è pertanto in comunione con la Fonte Creativa delle cose. Chi è come lui mantiene il suo cielo omogeneo e la sua anima (*shên*) consolidata. Come possono penetrarvi oggetti esterni?

« Se un ubriaco cade dal carro, potrà farsi male, ma non in maniera letale. Le sue ossa e le sue articolazioni sono come quelle di ogni altra persona, ma accusa il colpo in maniera diversa, grazie al fatto che la sua anima è omogenea. Quando guida il suo carro non ne è consapevole, quando cade non ne è consapevole. L'idea della

1. Ho tradotto i passi che seguono dal *Chuang-tzŭ*, cap. XIX, con l'eccezione dell'ultima sezione su Lieh-tzŭ e il tiro con l'arco, che proviene dal cap. XXI.

vita o della morte, la sensazione di allarme o di paura non penetrano nel suo cuore. Pertanto, di fronte a un pericolo, egli non prova alcun turbamento. Deve la sua integrità all'alcol. È impossibile sapere se avrebbe potuto ricevere dal cielo un'integrità maggiore. Il saggio si nasconde nei cieli e quindi non subisce alcun danno.

« Neanche una persona vendicativa se la prenderebbe con la spada che avrebbe potuto ferirlo. Neppure un iroso proverebbe rancore per la tegola che cadendo avrebbe potuto colpirlo. Quindi il mondo è in pace [se si comprende che gli incidenti in sé non ci sono ostili]. La ragione per cui siamo al sicuro da attività belliche e da esecuzioni capitali consiste nella rivelazione della celestialità del cielo, non dell'uomo. Colui che rivela il cielo guadagna la vita, ma colui che rivela l'uomo ferisce la vita. Quando il cielo viene rispettato e ci si prende cura dell'uomo, ci si approssima alla verità ».

La sezione precedente appare anche nel *Lieh-tzū*, a eccezione dell'ultimo paragrafo. L'autore ci dice qui che il mondo è inquieto, pieno di rancore e lamenti, perché siamo troppo propensi al pensiero analitico e alla forza fisica. Se sapessimo come preservare l'integrità del puro spirito, che è la celestialità dei cieli (il cielo dei cieli), senza mescolarlo con la natura vile di ciò che è umano (il cielo dell'uomo), il mondo non sarebbe turbato da alcun tipo di problema. La natura vile dell'uomo è un portato dell'affermazione di sé. La presunzione dell'ubriaco è annebbiata: è la sua debolezza, ma al tempo stesso egli è incapace di farsi valere. In breve, il suo ego è temporaneamente sospeso, è come un « gallo di legno », vivo per certi aspetti ma completamente privo di quel rancore che mira solo all'affermazione di sé, né prova alcun senso di deliberata animosità verso il prossimo. È simile anche a una tegola che vola nel vento. Può ferire qualcuno, ma senza intenzionalità. Yagyū Tajima no kami paragona il perfetto uomo di spada a una marionetta incapace di muoversi da sola, che dipende dalle mani di chi la aziona. Allo stesso modo, la spada del guerriero, compreso l'uomo che è dietro di essa, non si muove da sola, né è mossa da lui: vale a dire che entrambi sono liberi da ogni motivazione egoistica. È l'Inconscio dell'uomo, non la sua intelligenza analitica, a controllarne il comportamento. Di conseguenza, l'uomo di spada avverte che la sua arma è sotto il controllo di un agente che gli è ignoto, seppure non del tutto indipendente da lui. La tecnica che ha appreso consapevolmente e con grande fatica ora opera come se provenisse direttamente dalla sorgente dell'Inconscio, che nei termini usati da Chuang-tzū è l'integrità del puro spirito (*ch'un ch'i*). Di conseguenza il vero uomo di spada deve avere una comprensione quanto meno parziale di ciò che è « l'uomo perfetto ».

2. IL FALEGNAME

Ch'ing, il falegname di corte, iniziò a costruire un supporto di legno per una campana. Una volta terminato, risultò un'opera d'arte tanto mirabile da sembrare addirittura soprannaturale. Anche il Duca di Lu lo vide e chiese a Ch'ing: « Quale tecnica hai usato per produrre una meraviglia del genere? ».

« Sono solo un artigiano » rispose Ch'ing. « Non conosco arti particolari. Ma tengo a dire che quando devo iniziare a lavorare al supporto per una campana, cerco di non dilapidare il mio spirito (*ch'i*). Digiuno per preservare la serenità della mente. Dopo tre giorni smetto di nutrire ogni desiderio di premi, benefici o lodi ufficiali. Dopo cinque giorni l'idea di ricevere lodi o biasimo e ogni questione relativa all'esecuzione dell'opera mi abbandonano. Dopo sette giorni raggiungo uno stato di serenità assoluta, dimenticando che possiedo un corpo e quattro arti. In quel momento dimentico di lavorare per la corte. La mia unica preoccupazione è l'opera, e nessun fattore esterno mi disturba. Mi reco quindi nel bosco e scelgo l'albero più adatto, quello la cui struttura naturale è in armonia con la mia natura interiore. In quel momento so che posso portare a termine il mio supporto per la campana e mi metto all'opera. Se tutte queste condizioni non vengono soddisfatte, allora non lavoro. Riconosco infatti che è il cielo [nella natura] che si unisce al cielo [nell'Uomo]. Per questo, probabilmente, molti sospettano che il prodotto finito sia soprannaturale ».

3. IL GALLO DA COMBATTIMENTO

Chi Hsing-tzū addestrava un gallo da combattimento per il suo signore. Passati dieci giorni il signore gli chiese: « È pronto? ». « No, signore » rispose Chi. « Non è pronto. È ancora superbo e avampa di rabbia ». Trascorsi altri dieci giorni il principe chiese nuovamente del gallo. Chi rispose: « Non è ancora pronto, signore. Si mette in stato di allerta non appena vede l'ombra di un altro gallo o lo sente cantare ». Passarono altri dieci giorni e, alla nuova richiesta del principe, Chi rispose: « Non ancora, signore. Il senso della lotta cova ancora in lui, sempre pronto a essere risvegliato ». Quando furono trascorsi altri dieci giorni, Chi rispose alla domanda del principe: « È quasi pronto. Anche se sente un altro gallo cantare, non mostra alcuna emozione. Ora sembra un gallo di legno. Le sue qualità si sono armonizzate. Nessun altro gallo sarà alla sua altezza, tutti fuggiranno non appena lo vedranno ».

4. L'ARTE DEL TIRO CON L'ARCO

Lieh-tzũ faceva sfoggio della sua destrezza con l'arco in presenza di Po-hun Wu-jên. Dopo aver teso l'arco in tutta la sua lunghezza, gli veniva posta sul gomito una tazza d'acqua e iniziava a tirare le frecce. Mentre la prima era ancora in volo, una seconda era già incoccata e una terza seguiva immediatamente. Lieh-tzũ, nel frattempo, restava immobile come una statua. « La tua tecnica è buona, » disse Po-hun Wu-jên « ma il tuo tiro non è ancora un non-tiro. Andiamo in montagna, e in piedi, su una roccia protesa su un precipizio alto diecimila piedi, proverai a tirare con l'arco ».

Raggiunsero dunque un'alta vetta. In piedi su una roccia protesa su un precipizio alto diecimila piedi, Po-hun Wu-jên iniziò a camminare a ritroso finché i suoi piedi non furono per un terzo oltre il bordo della roccia. Fece allora cenno a Lieh-tzũ di raggiungerlo, ma questi si gettò al suolo, con il sudore che gli colava fino ai piedi.

Disse allora Po-hun Wu-jên: « L'uomo perfetto si leva sopra il cielo azzurro o si immerge nelle gialle sorgenti, o ancora vaga lungo gli otto confini del mondo senza che il suo spirito mostri alcun segno di alterazione. Tu invece mostri segni di trepidazione e i tuoi occhi sono annebbiati. Come puoi sperare di colpire il bersaglio? ».

Bibliografia

I. FONTI IN CINESE ANTICO

(Per le indicazioni bibliografiche delle traduzioni inglesi, si veda la seconda sezione).

Chuang-tzū. È formato da tre parti: « Interno », « Esterno » e « Miscellanea ». Fra le traduzioni in lingua inglese, si vedano quelle a cura di Herbert A. Giles, *Chuang Tzū, Mystic, Moralist and Social Reformer*; e di James Legge, *The Sacred Books of China: The Texts of Taoism* [*Zhuang-zi*, a cura di Liou Kia-hway, traduzione di Carlo Laurenti e Christine Leverd, Adelphi, Milano, 1982].

Ch'un Ch'iu (*Annali delle primavere e degli autunni*). Traduzione inglese a cura di James Legge, *The Ch'un Ts'ew, with the Tso Chuen* [Confucio, *Primavera e autunno. Con i commentari di Tso*, traduzione dal cinese e introduzione di Fausto Tomassini, Rizzoli, Milano, 1984].

Chung Yung (*Dottrina del Giusto Mezzo*). Traduzione inglese a cura di James Legge in *Confucian Analects, The Great Learning, The Doctrine of the Mean*; e di Ezra Pound in *The Unwobbling Pivot* [Confucio, *Studio integrale e L'asse che non vacilla*, versione e commento di Ezra Pound, con una nota di Achilles Fang, traduzione di Mary de Rachelwiltz, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1955].

I Ching (*Libro dei Mutamenti*). Fra le traduzioni in lingua inglese, si vedano quelle a cura di James Legge, *The Yi King*; e di Richard Wilhelm, *The I Ching, or Book of Changes* [*I Ching. Il Libro dei Mutamenti*, a cura di Richard Wilhelm, traduzione di Bruno Veneziani e A.G. Ferrara, Adelphi, Milano, 1991].

Lao-tzū (o *Tao Tê Ching*). Per il testo cinese, con traduzione in lingua inglese, si veda l'edizione curata da Paul Carus, *The Canon of Reason and Virtue: Being Lao-tze's Tao Teh King*. Per altre traduzioni in lingua inglese, si vedano quelle a cura di Raymond B. Blakney, *The Way of Life: Lao Tzu*; di Lionel Giles, *The Sayings of Lao-Tzū*; di Ernest Richard Hughes, *Chinese Philosophy in Classical Times*; di James Legge, *The Texts of Taoism*; e di Arthur Waley, *The Way and Its Power* [*Tao tê ching. Il libro della Via e della*

- Virtù*, a cura di J.J.L. Duyvendak, traduzione di Anna Devoto, Adelphi, Milano, 1973].
- Li Chi (Libro dei Riti)*. Traduzione inglese a cura di James Legge, *The Li Ki* [traduzione parziale: *Il Li-Ki o istituzioni, usi e costumanze della Cina antica*, traduzione, commento e note di Carlo Puini, Le Monnier, Firenze, 1883].
- Lieh-tzū*. È formato da sette sezioni. Traduzione inglese a cura di Leonard Giles in *Taoist Teachings from the Book of Lieh Tzū* [*Lieh-Tzu, Il vero libro della sublime virtù del cavo e del vuoto*, a cura di Fausto Tomassini, TEA, Milano, 1988].
- Lun Yü (Analecta)*. Fra le traduzioni in lingua inglese, si vedano quelle a cura di James Legge, *Confucian Analects*; di Lin Yutang, *The Wisdom of Confucius*; di Arthur Waley, *The Analects of Confucius* [Confucio, *Dialoghi*, con testo a fronte, traduzione e cura di Tiziana Lippiello, Einaudi, Torino, 2006].
- Mêng-tzū (Mencio)*. Traduzione inglese a cura di James Legge, *The Works of Mencius* [*Meng-tzu*, a cura di Fausto Tomassini, introduzione di Lionello Lanciotti, TEA, Milano, 1991].
- Shih Ching (Libro delle Odi)*. Traduzione inglese a cura di James Legge, *The She King; or, The Book of Poetry* [Confucio, *L'antologia classica cinese*, a cura di Ezra Pound, curata e volta in italiano da Carlo Scarfoglio, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1964].
- Shu Ching (Libro della Storia)*. Traduzione inglese a cura di James Legge, *The Shoo King; or, the Book of Historical Document*.
- Ta Hsüeh (Grande Studio)*. Fra le traduzioni in lingua inglese, si vedano quelle a cura di James Legge, *Confucian Analects*; e di Ezra Pound, *The Great Digest* [Confucio, *Studio integrale e L'asse che non vacilla*, versione e commento di Ezra Pound, con una nota di Achilles Fang, traduzione di Mary de Rachelwiltz, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1955].

II. OPERE IN LINGUA OCCIDENTALE

- (Abbreviazioni: CC = Chinese Classics; SBE = Sacred Books of the East; WES = Wisdom of the East Series).
- Analects of Confucius, The*, traduzione inglese di Arthur Waley, London - New York, 1939 [Confucio, *Dialoghi*, con testo a fronte, traduzione e cura di Tiziana Lippiello, Einaudi, Torino, 2006].
- Belmonte, Juan, *The Making of a Bullfighter*, in «Atlantic Monthly», CLIX, 2, febbraio 1937, pp. 129-48.
- Bhagavad Gītā*, traduzione in lingua inglese di Swami Prabhavananda e Christopher Isherwood, New York, 1954 [*Bhagavadgītā*, a cura di Anne-Marie Esnoul, Adelphi, Milano, 1976].
- Blyth, Reginald Horace, *Haiku*, 4 voll., Tokyo, 1947-1952.
- Book of Chao, The*, traduzione inglese di Walter Liebenthal, Beijing, 1948.
- Canon of Reason and Virtue: Being Lao-tze's Tao Teh King, The*, con testo cinese a fronte, traduzione inglese e note di Paul Carus, Chicago, 1945 [*Tao tē ching. Il libro della Via e della Virtù*, a cura di J.J.L. Duyvendak, traduzione di Anna Devoto, Adelphi, Milano, 1973].

- Chamberlain, Basil Hall, *Bashō and the Epigram*, parte quarta di *Japanese Poetry*, London, 1911.
- Chiang Yee, *Chinese Calligraphy*, 2ª ediz., London, 1955.
- Chuang Tzu, *Mystic, Moralist and Social Reformer*, traduzione inglese di Herbert A. Giles, 2ª ediz. riveduta, Shanghai, 1926 [*Zhuang-zi*, a cura di Liou Kia-hway, traduzione di Carlo Laurenti e Christine Leverd, Adelphi, Milano, 1982].
- Ch'un Ts'ew, with the Tso Chuen, *The*, con testo cinese a fronte, traduzione inglese e note di James Legge, 2 voll., CC, Hong Kong - London, 1872.
- Confucian Analects, *The Great Learning, The Doctrine of the Mean*, con testo cinese a fronte, traduzione inglese e note di James Legge, CC, 2ª ediz. riveduta, Oxford, 1893 [Confucio, *Studio integrale e L'asse che non vacilla*, versione e commento di Ezra Pound, con una nota di Achilles Fang, traduzione di Mary de Rachelwiltz, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1955].
- Coomaraswamy, Ananda K., *The Trasformation of Nature in Art*, 2ª ediz., Cambridge, Mass., 1935 [*La trasfigurazione della natura nell'arte*, a cura di Grazia Marchianò, Rusconi, Milano, 1975].
- Duthuit, Georges, *Chinese Mysticism and Modern Painting*, Paris - London, 1936.
- Eliot, Sir Charles, *Japanese Buddhism*, London, 1935.
- Eliot, Thomas Stearns, *Complete Poems and Plays*, New York, 1952 [trad. it. *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano, 1986].
- Emerson, Ralpho Waldo, *The Complete Writings of R. W. Emerson*, New York, 1929.
- Fenollosa, Ernest, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 2 voll., nuova ediz. riveduta, London, 1921.
- Fischer, Jakob, *Dew-drops on a Lotus Leaf: the Life of Ryōkwan*, 3ª ediz., Tokyo, 1954.
- Fung Yu-lan, *A History of Chinese Philosophy*, 2 voll., Princeton, 1952-1953.
- Giles, Herbert A., *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Shanghai, 1905.
- Great Digest and the Unwobbling Pivot, The*, traduzione inglese di Ezra Pound, New York, 1951 [Confucio, *Studio integrale e L'asse che non vacilla*, versione e commento di Ezra Pound, con una nota di Achilles Fang, traduzione di Mary de Rachelwiltz, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1955].
- Herrigel, Eugen, *Zen in the Art of Archery*, introduzione di D.T. Suzuki, New York - London, 1953 [*Lo zen e il tiro con l'arco*, traduzione di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano, 1975].
- Hughes, E. R., a cura di, *Chinese Philosophy in Classical Times*, London - New York, 1942.
- Li Ki, *The*, traduzione inglese e note di James Legge, 2 voll., SBE, Oxford, 1885 [traduzione parziale: *Il Li-Ki o istituzioni, usi e costumanze della Cina antica*, traduzione, commento e note di Carlo Puini, Le Monnier, Firenze, 1883].
- Lin Yutang, a cura di, *The Wisdom of Confucius*, New York, 1938.
- Meister Eckhart: *A Modern Translation*, traduzione inglese e cura di Raymond B. Blakney, New York, 1941.

- Meister Eckhart*, a cura di C. de B. Evans, 2 voll., London, 1924-1952.
- Meister Eckhart*, a cura di Franz Pfeiffer, Göttingen, 1857.
- Mencio, *The Works of Mencius*, con testo cinese a fronte, traduzione inglese e note di James Legge, CC, Hong Kong - London, 1861 [*Meng-tzu*, a cura di Fausto Tomassini, introduzione di Lionello Lanciotti, TEA, Milano, 1991].
- Morrison, James D., a cura di, *Masterpieces of Religious Verse*, New York - London, 1948.
- Okakura, Kakuzo, *The Book of Tea*, New York, 1900; con introduzione e note di Muraoka Hiroshi, Tokyo, 1934 [*Lo Zen e la cerimonia del tè*, a cura di Laura Gentili, Feltrinelli, Milano, 1997].
- Paine, Robert Treat - Soper, Alexander, *The Art and Architecture of Japan*, Harmondsworth - Baltimore, 1956.
- Plotinus, *The Enneads*, traduzione inglese di Stephen McKenna, 2ª ediz. riveduta da B.S. Page, London - New York, 1956 [Plotino, *Enneadi*, a cura di Giuseppe Faggin, presentazione e iconografia plotiniana di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000].
- Radhakrishnan, Sarvepalli, *et al.*, a cura di, *History of Philosophy Eastern and Western*, 2 voll., London, 1952 [traduzione parziale: *Storia della filosofia orientale*, 2 voll., Feltrinelli, Milano, 1978-1981].
- Richards, Ivor Armstrong, *Mencius on the Mind: Experiments in Multiple Definition*, London - New York, 1932.
- Saddharma-puṇḍarīka, or The Lotus of the True Law, The*, traduzione inglese di Hendrik Kern, SBE, Oxford 1909 [*Sutra del loto*, introduzione di Francesco Sferra, traduzione dal sanscrito e note di Luciana Meazza, Rizzoli, Milano, 2001].
- Sansom, Sir George, *Japan, A Short Cultural History*, ediz. riveduta, New York, 1943.
- Sayings of Lao-Tzū, The*, traduzione inglese di Lionel Giles, WES, London, 1905 [*Tao tê ching. Il libro della Via e della Virtù*, a cura di J.J.L. Duyvendak, traduzione di Anna Devoto, Adelphi, Milano, 1973].
- Sengai*, catalogo della mostra delle sue opere tenuta a Oakland, California, 1956.
- She King; or, The Book of Poetry, The*, con testo cinese a fronte, traduzione inglese e note di James Legge, 2 voll., CC, Hong Kong - London, 1871 [Confucio, *L'antologia classica cinese*, a cura di Ezra Pound, curata e volta in italiano da Carlo Scarfoglio, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1964].
- Shoo King; or, the Book of Historical Documents, The*, con testo cinese a fronte, traduzione e note di James Legge, 2 voll., CC, Hong Kong - London, 1865.
- Sickman, Laurence - Soper, Alexander, *The Art and Architecture of China*, Harmondsworth - Baltimore, 1956 [*L'arte e l'architettura cinese*, traduzione di Vittorio Defendi, Einaudi, Torino, 1969].
- Spirit of the Brush, The*, traduzione inglese di Shio Sakanishi, WES, London, 1939.
- Suzuki, Daisetz T., *Essays in Zen Buddhism*, 3 voll., London, 1950-1953 [*Saggi sul buddhismo zen*, 3 voll., introduzione di Julius Evola, traduzione di

- Julius Evola e Roberta Rambelli, Edizioni Mediterranee, Roma, 1975-1978].
- Suzuki, Daisetz T., *Introduction to Zen Buddhism*, con un'introduzione di Carl Gustav Jung, New York - London, 1949 [*Introduzione al Buddhismo Zen*, traduzione di Grazia Marchianò, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1970].
- Suzuki, Daisetz T., *Studies in Zen Buddhism*, London, 1955.
- Suzuki, Daisetz T., *The Essence of Buddhism*, 2ª ediz., London, 1947.
- Suzuki, Daisetz T., *Zen and Japanese Buddhism*, Tokyo - Rutland (Vermont), 1958.
- T'ao the Hermit: Sixty Poems by T'ao Ch'ien*, traduzione di William Acker, London - New York, 1952.
- Taoist Teachings from the Book of Lieh Tzu*, traduzione inglese a cura di Lionel Giles, WES, 2ª ediz., London, 1947 [*Lieh-Tzu, Il vero libro della sublime virtù del cavo e del vuoto*, a cura di Fausto Tomassini, TEA, Milano, 1988].
- Texts of Taoism, The*, traduzione inglese e note di James Legge, SBE, 2ª ediz. riveduta, London, 1927 [*Tao tê ching. Il libro della Via e della Virtù*, a cura di J.J.L. Duyvendak, traduzione di Anna Devoto, Adelphi, Milano, 1973].
- Thoreau, Henry David, *Walden*, Boston, 1854 [*Walden, ovvero la vita nei boschi*, traduzione di Piero Sanavio, Mondadori, Milano, 1970].
- Waley, Arthur, *Three Ways of Thought in Ancient China*, 2ª ediz., London, 1946.
- Waley, Arthur, *Zen Buddhism and Its Relation to Art*, London, 1922.
- Way and Its Power, The*, traduzione inglese di Arthur Waley, London, 1934 [*Tao tê ching. Il libro della Via e della Virtù*, a cura di J.J.L. Duyvendak, traduzione di Anna Devoto, Adelphi, Milano, 1973].
- Way of Life: Lao Tzu, The*, traduzione inglese di Raymond B. Blakney, New York, 1955 [*Tao tê ching. Il libro della Via e della Virtù*, a cura di J.J.L. Duyvendak, traduzione di Anna Devoto, Adelphi, Milano, 1973].
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass*, New York, 1855 [*Foglie d'erba*, traduzione di Enzo Giachino, Einaudi, Torino, 1950].
- Wilhelm, Richard, a cura di, *The I Ching, or Book of Changes*, con un'introduzione di Carl Gustav Jung, 2 voll., New York, 1950; London, 1951 [*I Ching. Il Libro dei Mutamenti*, a cura di Richard Wilhelm, traduzione di Bruno Veneziani e A.G. Ferrara, Adelphi, Milano, 1991].
- Yi King, The*, traduzione inglese e note di James Legge, SBE, 2ª ediz., Oxford, 1899 [*I Ching. Il Libro dei Mutamenti*, a cura di Richard Wilhelm, traduzione di Bruno Veneziani e A.G. Ferrara, Adelphi, Milano, 1991].
- Zinsser, Hans, *History of the Louse*, in «Atlantic Monthly», CLV, 1, gennaio 1935, pp. 22-31, poi nel suo *Rats, Lice and History*, Boston, 1935.

Indice analitico

I riferimenti all'elenco delle illustrazioni sono indicati con il numero della relativa illustrazione. Nell'indice, insieme agli ideogrammi, sono a volte indicate varianti degli stessi termini che non sono stati usati nel testo.

Abe Sadatō 安倍貞任, 312

Abhirati, 334-35

abluzione, 87, 249

abnegazione, 85

Abramo, 201, 326

Acala-vidyā-rāja / Fudō Myōō 不動
明王, 80, 86, 91, 172, 286, figg.
10, 25b

accessibilità, nell'arte, 42

acciaio e pietra, 85-97

aceto, tre saggi che lo degustano, fig.
60

acosmismo, 251

«acque del Fiume Occidentale», 110,
112-13, 119

Adachi Masahiro 安達正寛, 158-
62

Adamo, 172, 306

ādarśana jñānam / *daienkyōchi* (spec-
chio di saggezza) 大圓鏡智, 109,
143

addestramento / pratica / esercizio

– nell'arte della spada, 93

– cinquantadue stadi della pratica
buddhista, 90

– psichico, 132-34, 159-60

– spirituale e pratico, 94-95

– *si veda anche* tecnica

Adler, Gerhard, 159

advaitam / *funi* (non-dualità) 不二,
334

afflizioni, 90-91, 93-96, 102, 103

Agero, 339

Agostino, sant', 321

ai-nuke (salvezza reciproca) 相拔,
147, 149, 155

ai-uchi (uccisione reciproca) 相討,
147-49, 153, 155, 177

akago no kokoro (mente infantile) 赤
子之心, 115

Akṣobhya, 334-35

ālaya (riserva), 203, 243

ālayavijñāna / *arayashiki* (coscienza
che tutto conserva) 阿賴耶識,
143, 170, 203

albero, 92, 297

alcova, *si veda* *tokonoma*

amado (porta scorrevole esterna, det-
ta «della pioggia») 雨戸, 275, 293

Amaterasu Ōmikami, 235

ambiente, uomo e, 250

Amida / Amitābha 阿彌陀, 43, 339,
fig. 13

Amitābha, *si veda* Amida

amore

– e linguaggio, 28

- e Natura, 290-91
- principio dell', 337
- anabhiniveśa* (non attaccamento), 149
- Analecta* confuciani, *si veda Rongo*
- anarchia, 66
- aneddoti zen, 284
- Anezaki, Masaharu, 286
- angeli, 301
- angya* (viaggiare a piedi) 行脚, 114
- anima e corpo, 325
- animali, atteggiamento buddhista verso gli, 303-304
- animismo, 293
- Annali delle primavere e degli autunni*, *si veda Shunjū*
- annichilimento, 192, 251
- anupālabbha*, *si veda* inattingibile
- Anuṣṭupattika-dharma-kṣānti* / *mushō-bōnin* 無生法忍, 332
- apprendimento
 - e arte della spada, 133-34
 - e Tao, 133
- apraṭiṣṭha* (senza dimora), 149
- Araki Matayemon 荒木又右衛門, 75
- arayashiki*, *si veda ālayavijñāna*
- arcaismo, nell'arte, 39-40
- architettura
 - buddhista, 41
 - grattacieli, 272
- Arima Yūsei, 159
- armonia, *si veda wa*
- armut* (povertà), 241
- arte, 127
 - cinese, 71
 - fine dell', 301
 - giapponese, 37-50, 215
 - soggettiva, 140
 - Zen e, 134, 140, 185
 - *si veda anche* creatività
- Artemisia moxa*, 213
- artista
 - e inconscio, 203
 - mondo dell', 36
- e Zen, 36
- Asagao ya!*, 200, 205
- Asaṅga 無著, 58
- Asatsuma, 80
- ascetismo
 - e amore per la natura, 283
 - l'a. zen e il guerriero, 66, 72
 - etico, 42, 72
 - e Zen, 282-84
- Ashikaga, periodo 足利, 33, 51, 56, 63, 66, 71, 88, 109, 245, 250, 273
- commercio nel, 71
- nazionalismo nel, 56
- Ashikaga Takauji 足利尊氏, 86
- Ashikaga Yoshimasa 足利義政, 224, 234, 257
- asimmetria, 41-42, 241
- Assoluto, 38, 49, 134, 214, 232, 236
- Aśvaghōṣa / Memyō 馬鳴, 176
- «Atlantic Monthly», 107
- atrofia mentale, 130
- attaccamento, libertà dall', 133, 135, 331, 333
- attacco, tecniche di, 177-78
- Atti degli Apostoli*, 47
- autoconservazione, istinto di, 85, 165, 169, 177
- Avalokiteśvara 觀音 o 觀世音, 92, 211, 293; *si veda anche* Kwannon
- Avataṃsakasūtra* 華嚴, 58, 285, 333
- avidyā* / *mumyō* / *wu-ming* (Ignoranza, Non Conoscenza) 無明, 90, 96, 341
- azione, illuminazione attraverso l', 29-30
- Baki, *si veda* Ma Kuei
- Bakufu Kamakura, 62
- bambino, -i, 157-58, 299-301
- bambola di legno, 144
- bambù, 45, 49, 263-64, 296
- banano, 194-95, 204-205, 271
- Banzan Hōjaku / P'an-shan Pao-chi 盤山寶積, 128, 173
- barili, raccolta dei, 310

- base del maestro di spada, 141
bashō (banano), 205, 306
 Bashō 芭蕉, 114, 191-205, 210-22, 277, 306-307, 314, figg. 48-52
 Baso Dōichi / Ma-tsu Tao-i 馬祖道一, 29, 69, 110, 112, 119-20, 123, 324, 327
 bastone / *chu-chang* / *shujō* 拄杖, 28
 Bayen / Ma Yüan 馬遠, 38, 41, 44, figg. 5, 45
 Baynes, Cary F., 151
 bellezza, 285-86
 – e perfezione della forma, 39
 – e religione, 291-92
 – transitorietà della, 305
 Belmonte, Juan, 107-108
Bhagavad Gītā, 254
 Bhakti, 280
bhūtakoṭi (limite del reale) 實際, 280
 Biwa, lago, 75, 264
 Blyth, Reginald Horace, 192, 195, 197, 199, 200, figg. 48-49, 52
 Bodai Daruma, *si veda* Bodhidharma
bodhi (Illuminazione), 342
 Bodhidharma / P'u-t'i Ta-mo / Bo-dai Daruma 菩提達摩, 77, 121, 232, 245, 247, 324, figg. A, 21, 41-42
bodhimaṇḍala, *si veda* *dōjō*
 Bodhisattva / p'u-sa / *bosatsu* 菩薩, 43, 70, 303, 330, 332-35, 342
 Bokusai, fig. 57
bonnō, *si veda* *kleśa*
 bontà, 176
bosatsu, *si veda* Bodhisattva
 brutto, bellezza nel, 39, 47
Bubi Wakun, 178
 bucanave, 221
 Bucchō 佛頂, 200-201
 Buddha, 49, 79
 – affermazione al momento della nascita del, 154, 248
 – corpo del, 220, 280, 291, 342; triplice, 342
 – dipartita del, 81, 314
 – illuminazione del, 27, 188, fig. B
 – immagine del, mentre entra nel *nirvāṇa*, 302-304, fig. B
 – della Luce Infinita, 43
 – e la mente, 96
 – sala del, 41
 – e Yuima, 329-34
 – *si veda anche* Śākyamuni
 Buddha-Kṣetra, *si veda* Terra-Buddha / regno di Buddha
 buddhismo, 140, 250-51
 – e cultura giapponese, 37, 183-84
 – introduzione in Cina del, 25, 57-58
 – sette buddhiste e classi sociali, 67
 – e tè, 224-25, 250
 – e tranquillità, 251
 – *si veda anche* Hinayāna; Mahāyāna; Zen
Bujutsu Sōsho 武術叢書, 112
 Bukkō Kokushi / Mugaku Sogen / Wu-hsüeh Tsü-yüan 佛光國師, 68-69, 104, 172, fig. 36b
 Bukkoku Kokushi 佛國國師, 94, 108
bukkwa, *si veda* *wu-hua*
bun, *si veda* *fēn*
 Bunan Zenji 無難禪師, 95
 «Bungei Shunjū» 文藝春秋, 174
 Bunsei, fig. 30
 burattinaio, 175
 Bushidō (la Via del Guerriero) 武士道, 36, 44, 71, 73, 79, 81
 – e morte, 74
Bushidō Sōsho, 159
 Buson, *si veda* Yosa Buson
 calligrafia, 44-45, 204, 269, 293, 296, 308, figg. 21-26, 36b, 37b, 62
 calore, 249
 campana del tempio, 208-10
 campanula, 205-206, 247, 256, 259, 303, 305-306
 capanna, e arte del tè, 223-24; *si veda anche* stanza della meditazione
capsella bursa pastoris, *si veda* *nazuna*

Carlyle, Thomas, 277

cavallo di legno, 130

cedri, 295, 297

cerchio come certificato d'idoneità, 109-10

cerimonie sociali, 255

certificato finale

– nell'arte della spada, 109

– qualifica di idoneità relativa all'arte del tè, 257

ch'a-ch'a / *sassatsu* (brillanti e sicuri di sé) 察察, 198

Chamberlain, Basil Hall, 310

ch'an 禪, *si veda* Zen

ch'ang (per sempre) 常, 248

Chang Hêng-ch'ü / Chō Ō-kyo 張橫渠, 59

Ch'ang-an, 284

Ch'ang-ch'ing Hui-ling, *si veda* Chō-kei Eryō

Chang-sha Ching-ts'ên, *si veda* Chō-sha Keishin

ch'ang-tao, *si veda* «che sempre è»

cha-no-yu 茶の湯, 11, 41, 224, 230-31, 233, 240, 260

– Takuan sul, 227-28

– *si veda* anchetè, arte del

Chao, famiglia 趙宋, 52

Chao-chou Ts'ung-shên, *si veda* Jō-shu Jūshin

Charteris, Leslie, 107

«che sempre è» / *ch'ang tao* / *jōdō* 常道, 32

chê-ko, *si veda* shako

chên / *tei* (perseveranza) 貞, 151

Chên, *si veda* Shin

chêng (stato delle cose così come sono), 218

ch'êng / *makoto* (sincerità) 誠, 59, 152

Ch'êng Hao / Tei Kō 程顥, *si veda* Ch'êng Ming-tao

Ch'êng I-ch'uan / Tei Isen 程伊川, 59

Ch'êng Ming-tao / Tei Meidō 程明道, 59, 61, 225

ch'êng-ch'êng / *jōjō* (scoraggiato e per-
so) 乘乘, 197

Ch'êng-kuan / Chōkwan 澄觀, 59

chên-jên, *si veda* uomo, vero

chi (saggezza, tranquillità), 151, 233;

si veda anche *chih*; *jaku*

ch'ì / *ki* (spirito, energia) 氣, 59-60, 131, 139, 143, 346-47, 353-55

Chi Hsing-tzū 紀省子, 355

Chia-hsiang Ta-shih / Kajō Daishi 嘉祥大師, 57

Chicago, 272

Chigi, *si veda* Chih-i

Chigon, *si veda* Chih-yen

chih / *chi* (saggezza) 智, 151

Chih-i / Chigi 智顗, 58

chih-jên, *si veda* *shijin*

chih-mo (essenza), *si veda* *shih-mo*

Chih-yen / Chigon 智儼, 58

chikutō (spada di bambù), 174

Ch'ing, il falegname 梓慶, 355

ching, *si veda* *kei*

ching / *kyō*, 241

ching-ai, *si veda* *kyōgai*

ching-chieh, *si veda* *kyōgai*

Ching-ch'ing Tao-fu, *si veda* Kyōshō

ching-shên, *si veda* *seishin*

Ching-tsun, *si veda* Keijun

Ching-t'ü, *si veda* Jōdō

Chishō Daishi, fig. 10

Chi-tsang / Kichizō 吉藏, 57; *si veda*
anche Chia-hsiang Ta-shih

Chiyo 千代, 188-90, 200, 205-207, 306

ch'ì-yün, *si veda* *ki-in*

Chō Densu 兆殿司, 45, 304

Chō Ō-kyo, *si veda* Chang Hêng-ch'ü

Chōkei Eryō / Ch'ang-ch'ing Hui-ling 長慶慧稜, 239

Chōkwan, *si veda* Ch'êng-kuan

Chōrakuj i, fig. 36b

Chōsha Keishin / Chang-sha Ching-ts'ên 長沙景岑, 289-90

Chou, dinastia, 55

Chou Tun-i / Shū Ton-i 周敦頤, 59

- Ch'u, re di, 144
- Chu Hsi / Shūshi, Shūki 朱熹, 54, 56, 59-63
- Chu Hui-an / Shū Kwai-an 朱晦庵, *si veda* Chu-tzū
- Chuang-tzū / Sōji 莊子, 86, 94, 131, 144, 154, 176, 179, 189, 197, 205, 210, 218, 284, 353-56
- Ch'uan-têng Lu, *si veda* Dentōroku
- chu-chang, *si veda* bastone
- Chūgan Yengetsu 中巖圓月, 55
- ch'un ch'i (puro spirito) 純氣, 353-54
- Ch'un Ch'iu, *si veda* Shunjū
- Chung Yung, *si veda* Chūyō
- Ch'ung-hsin, *si veda* Sōshin
- Chu-tzū / Shūshi / Chu Hui-an / Shū Kwai-an 朱子, 53
- Chūyō / Chung Yung / Giusto Mezzo 中庸, 53, 55, 59
- cicala, 210-11, 246
- cielo, dei cieli e dell'uomo, 354-55
- Cina
- arte della spada in, 147-48
 - atteggiamento verso il buddhismo in, 25, 250-51
 - influenza dello Zen in, 37, 279
 - introduzione del buddhismo in, 25, 57
- cinese
- atteggiamento verso il buddhismo, 25
 - mentalità, 61-62
- cinque libri del Canone, 55
- Cinque Montagne, 54-55, 63, 258
- cittagocara (campo del pensiero o della coscienza), 241
- classe militare, e Zen, 65-66
- clima in Giappone, 226
- coltello per la dissezione, 86
- « come se », 240
- compassione, buddhismo e, 65
- compenetrazione, 221
- complementarità, 198
- complesso d'inferiorità, 108, 229
- composizione « decentrata », 37-42
- comunismo, 67
- concentrazione, 157, 190
- concettualismo, 125, 166, 184-85, 290
- concettualizzazione, 26-27, 34-35, 151-52, 156-57, 320
- e istinto, 165-66
 - come mezzo, 289-90
- Concord, 277
- Confraternita buddhista, 294
- confucianesimo, 36, 52, 250
- e cerimonia del tè, 248
 - e Mente Unica, 97
 - e taoismo, 56-57
 - e Zen, 36-37, 51-64
- Confucio, 60, 228, 350
- conoscenza, e
- quattro, 109
 - e Tao, 133
- contemplazione, 201, 280
- convenzioni, 299
- Corinzi, prima epistola di san Paolo ai, 124
- corpo, 36, 129, 142
- i cinque modi di disporre il, 95
 - relazione con la mente, 99
- corpo di trasformazione, 342
- coscienza, 142, 144, 168-70, 241
- cosmica, 276
 - e morte, 169
 - e rigidità mentale, 102
 - risveglio della, 126
 - strati di, 203
- così com'è, *si veda* essenza
- cosmogonia, 59
- « Costituzione dei Diciassette Articoli », 226, 248-49
- « Costituzione » di Shingen, 78
- creatività, 49-50, 124, 127-28, 137, 184-86, 203
- cristianesimo, 222, 290
- e vino, 224-25
 - e Zen, 280
- Cristo, 128, 201, 212, 216, 222, 224, 326

– crocifissione di, 303

cuculo, 189

cuore, 159

cuscino, 76, 199, 271

Daidōji Yūsan 大導寺友山, 73

daienkyōchi, *si veda ādarśana jñānam*

Daigaku / Ta Hsüeh / Grande Studio

大學, 53, 55, 59

Dai-ō, 224

Daishu Ekai / Ta-chu Hui-hai 大珠

慧海, 123

Daitō Kokushi / Shūhō Myōhō 大燈

國師, 112, 244, figg. 23, 55-56

Daitokuji 大徳寺, 89, 224, 244, 258

– stanza del tè al, 308

daiyū / ta-yung 大用, 126

Daley, Edith, 221

Dansō 談叢, 166

danza, 105, 300

Daruma, *si veda* Bodhidharma

Daśabhūmikasūtra 十地經, 58

Dasein, 112

Date Chihiro 伊達千廣, 315

Date Masamune 伊達正宗, 77, 268

de Bary, Anna Bunston, 221

decisione, 99, 128-29

decoro, 228

dèi

– via degli, 300

– nello Zen, 280-81

delicatezza di spirito / *yawaragi*, 225-27, 248-49

delinquenza giovanile, 166

democrazia, 67, 229

– nell'arte del tè, 228

– nel monachesimo zen, 26

Dengyō Daishi 傳教大師, 270

*Dentōroku / Ch'uan-têng Lu / «Trasmis-
sione della Lampada»* 傳燈錄,
50, 128, 239-41, 281, 320

desiderio, 135

determinismo, 162

Deva (esseri celestiali), 145-46, 332,
335

dharma / fa / hō 法, 49, 192, 303, 321,
323, 332, 333, 335, 341

dharmacakra, *si veda* Ruota del *dhar-
ma*

dharmakāya / hosshin / fa-shên (corpo
del *dharma*) 法身, 342

dhyāna, 78, 320; *si veda anche ch'an*,
Zen

diaframma, 159

dialettica, 27

– del buddhismo, 25

«Diario di Yoshino», 215

dilemma, 154

Dimora Originaria, 48, 223

Dio 158

– amore di, 254-55

– e creazione, 176, 191, 201

– «Io sono colui che sono», 191

– precarietà della conoscenza di, 35

– Zen e, 280

Dīpaṃkara 燃燈佛, 67

disciplina, 35, 137

discorso, 28, 46, 69-70, 75, 191, 217,
329-30, 331-32

discriminazione, 48, 99, 210-11, 289,
330, 333

distacco trascendentale, 38; *si veda
anche wabi*

divenire / *wu-hua / bukkwa*, 210

– ed essere, 192-93, 221

– ruota del, 324

Dō, *si veda* Tao

Dō-an 道庵, 261

dōgaku, *si veda* Tao, scienza del

Dōgen 道元, 226-27, 276, 292

Dōgō, *si veda* Tennō Dōgō

dōjō / bodhimaṇḍala 道場, 114

dōka (poesie del Tao) 道歌, 103

Dōkyō Yetan / Shōjū Rōnin 道鏡慧
端, 173-74

dolcezza di cuore, *si veda nyūnan-shin*

domanda e risposta, *si veda mondō*

Dōtoku-kyō, *si veda* Tao Tê Ching

drago, 338

- dramma Nō 能, 88, 274, 337-43; *si veda anche nō-gaku*
 – Kokaji, 88
 – Ugetsu, 274
 – Yamamba, 51, 337-43
 dualismo, dualità, 55, 59, 86, 89, 91, 102, 114, 128, 188, 203, 221-22, 248, 253, 255, 287, 290, 322; *si veda anche* soggetto e oggetto
 dubbio intellettuale, 66
 Duthuit, Georges, 45
- ebraismo, 269
 Ecchū, 80, 338
 Ecclesiaste, 196
 Echigo, 77, 80, 219, 292, 338
 edifici alti, 272
 egoismo, egotismo, 150, 189-90, 219, 288
 Eigenji 永源寺, 287
 Eisai / Yōsai 榮西, 66, 224
 Eisenhower, Dwight D., 272
 Eka / Hui-k'o, fig. 22
 ekāgratā (volgersi verso un unico obiettivo), 157, 190
 elementi
 – cinque / *wu-hsing*, 228
 – quattro, dell'arte del tè, 225
 Eliot, Sir Charles, 83, 278-79
 Eliot, Thomas Stearns, 29-30
 emancipazione, 27, 35, 331; *si veda anche satori*
 Emerson, Ralph Waldo, 111, 176, 254, 277
 empirismo e Zen, 58
 energia, 139; *si veda anche ch'i*
 – psichica, 349
 Engakuji, 68, 70, 172
 Enkai, fig. 61
 Enkei Kōmon / Yen-ch'i Kuang-wên, fig. 20
 Enō, *si veda* Hui-nêng
 en-soi, 112, 192, 325
 Entei / Yen-t'ing, 320
 epistemologia, 288-91
- equilibrio, 42, 130
 erudizione, inutilità dell', 51, 74, 93, 97, 118, 120
 esaurimento, 165
 esperienza poetica, 199
 essenza / quiddità, 33, 35, 36, 48-49, 96, 99, 112, 140, 151-52, 155, 158, 175, 192, 194, 196, 228, 279-80, 283, 331, 341, 342
 – nell'arte, 301
 – della mente, 100, 158
 – *si veda anche chih-mo; kono-mama; tai; tathatā*
 essere
 – e divenire, 192-93, 221
 – e non-essere, 89, 138
 essere senziente, 130
 essere vigili, 118-19
 estetismo, 42, 233-34, 236-37
 – e Zen, 284-88
 eternità, 210, 256
- fa, si veda dharma*
 fabbro, 87
faena, 107-108
fa-lin, si veda Ruota del dharma
fang-hsin, si veda hōshin
 «fare non facendo», 118
 farfalla, 199, 208-11
 fascismo, 67
fa-shên, si veda dharmakāya
 Fa-tsang / Hōzō 法藏, 58
 fede, 107, 158, 290
 – e intuizione, 211
fên / bun (reciprocità) 分, 210
 Fêng Hu-tzū, *si veda* Fukoshi
 fermarsi / sosta / blocco, 89, 92-93, 95-96, 99, 101-102, 106, 126-27, 138, 139, 142
 – psichico, 127
 filosofia
 – buddhista, 25
 – cinese, e lo Zen, 37, 56-57
 – fonte della, 203
 – in Giappone, 251, 309

- e intelletto, 223
- Sung, 51-53, 251
- dello Zen, 28, 53-54, 184
- fiori, 284-85
- disposizione dei, 51
- vaso di, 263-64, 308
- fiori di ciliegio, 80, 259, 309-15
- Fiume Azzurro / Yang-tze / Yang-tzū
Chiang 楊子江, 51
- « fiume dello Zen », 26
- fluidità, 34, 100, 127, 138; *si veda anche* mente, fluidità della
- foglie, morte o cadute, 198, 275
- « folli », 215, 287, 293
- forma, 226
- consapevolezza della, 350
- e vuoto, 342
- Forte delle Vesti, 312
- fortificazione, 252
- fraternità, 228
- Fu Daishi / Fu Hsi / Fu Ta-shih / Fu
Kyu 傅翁 (傅大士), 172
- Fu Hsi, *si veda* Fu Daishi
- Fu Kyu, *si veda* Fu Daishi
- Fu Ta-shih, *si veda* Fu Daishi
- fuchi / pu-chih 不知, 121
- Fu-chou, *si veda* Fukushū
- Fudō giallo, fig. 10
- Fudō Myōō, *si veda* Acala-vidyā-rāja
- fudokoro (petto), 298
- Fudō-shimmyō-chi, *si veda* prajñā i-
namovibile
- fudō-shin (mente inamovibile) 不動
心, 130
- fūga (perfezionamento dell'esisten-
za) 風雅, 215-16
- fuga dalla vita, arte del tè e, 236, 247,
252
- fugacità, 305
- Fugen Bosatsu, *si veda* Samantabha-
dra
- Fuji, monte, 77, 214, 266-72, 292, 301
- Fujiwara Iyetaka 藤原家隆, 40
- Fujiwara Sadaiye 藤原定家, 40, 242,
312
- Fujiwara Seikwa 藤原愔高, 63
- Fujiwara Toshinari 藤原俊成, 312
- Fujiwara Yoshifusa 藤原良房, 312
- Fukagawa, 264
- fukatoku, *si veda* inattingibile
- Fukoshi / Fêng Hu-tzū 風湖子, 144
- Fukui Kyūzō, 132
- Fukushū / Fu-chou, 319
- Fumai 不昧, 264
- funi, *si veda* advaitam
- funivie, 270
- fūrabō (folli) 風羅坊, 215-16
- furfante e maestro del tè, combatti-
mento tra, 162-65
- furto, arte del, 30, 187
- fūryū (godimento della natura) 風
流, 80, 215, 264, 312
- fushiki / pu-shih (al di là della cono-
scenza) 不識, 121
- Fuyuki 冬木, 264
- gallo
- da combattimento, 355
- di legno, 130, 354-55
- Gaṇḍavyūhasūtra 華嚴經 (入法界
品), 58, 333
- Gaṅgā (il fiume Gange) 恆河, 88, 281,
334
- gaṅgānadīvālukā / gōgasha (le sabbie
del fiume Gange) 恆河沙, 281
- Ganki / Yen Hui, fig. 6
- Gantō Zenkatsu / Yen-t'ou Ch'üan-
huo 巖頭全叢, 324
- gatto, 105
- la gatta e l'uomo di spada, 345-51
- e immagini del nirvāṇa, 304
- geiko / keiko (addestrare), 166
- Gekken Sōdan 擊刺叢談, 116, 180
- Gekkō Shōin, *si veda* Yüeh-chiang
- Chêng-yin
- gemmyō / hsüan-miao 玄妙, 186
- Gen, fig. 23
- gen / yüan (il sublime) 元, 151, 186
- generalizzazione, 31
- genio, 45, 134, 187, 190

Genjō, *si veda* Hsüan-chuang

Genshin Sōdzu, fig. 13

Genye 玄慧, 55

gi, *si veda i*

Giappone

– buddhismo e cultura del, 183-84

– XVI secolo in, 76, 79, 304

– e Zen, 37-50, 278-83, 292

giapponesi

– natura gentile dei, 226

– psicologia dei, 37

– Zen e carattere dei, 83, 278-79

giardini, 45, 51

Giardino dell'Eden, 102, 172

Gidō Shūshin 義堂周信, 55

Giusto Mezzo, *si veda* Chūyō

gobunsho (onorevoli lettere) 御文章, 43

Godaigo 後醍醐, 62, 71, fig. 53

Godōshi, *si veda* Wu Tao-tzū

gōgasha, *si veda* gāngānādivālukā

Gogō, 295

Gogō-an 五合庵, 295

go-hei 御幣, 88

Goō, *si veda* Wu-wêng

Goso Hōyen / Wu-tsu Fa-yen 五祖法演, 30, 323

Gotoba, ex imperatore 後鳥羽上皇, 312

gotoku 五徳, 262

Gotsuchimikado Tennō 後土御門天皇, 271, 273

Gottan / Wu-an 兀庵, 67

governanti, loro doveri, 60

Grande Limite, 59, 152

Grande Studio, *si veda* Daigaku

grande-perfetto-specchio-saggezza, 109

grazia divina, 186, 196

greci, 290

guerra coreana (1591-1598), 70

guerra sino-giapponese, 72

guerre, 83

Gunin / Hung-jên 弘忍, 113, 321

Gyō, *si veda* Yao

Hagakure 葉隠, 72, 74-75, 231

hagi (lespedeza), 193

haiku 俳句, 36, 51, 183-222, 307, 309-15

– e carattere giapponese, 218-22

– natura nello, 306-307

haka naki (fugace, vano), 196

hakama (gonna) 袴, 164

Hakata, 204

Hakuin 白隠, 173, figg. 25b, 40, 42, 55, 60

hakutaku / pai-tsē 白澤, 146

Han, dinastia, 52

– tarda, 57

Hanazono Tennō, imperatore 花園天皇, 55, 71

hannya, *si veda* prajñā

hannya-haramita, *si veda* Prajñāpāramitā

Han-shan, *si veda* Kanzan

Han-shan Shih, *si veda* Kanzan Shi

hao-jan chi ch'ī, *si veda* kōzen no ki

haori (giacca) 羽織, 164

happō biraki (aperto da ogni lato) 八方開, 126

Hariya Sekiun 夕雲, 146-49, 155-56, 171

Harunobu 晴信, 79; *si veda anche* Takeda Shingen

Hatta Tomonori 八田友範, 313

Hau-yen, scuola, *si veda* Kego

Hayashi Razan 林羅山, 63

Heian, periodo, 43

heijō-shin (mente ordinaria) 平常心, 129

Heijutsu Yōkun 兵術要訓, 158

Hekigan-roku / Pi-yen Lu, 319; *si veda anche* Hekigan-shū

Hekigan-shū / Pi-yen Chi / La raccolta della roccia blu 碧巖集, 29, 46-48, 121, 255, 278, 280, 284, 289, 319-27

hemunashi (senza bordo), 273

hen (parziale) 偏, 99

hêng, *si veda* kō

Henkei-shi / Pien Ch'ing-tzū, 176-77
Herrigel, Eugen, 109

hi, *si veda karuṇā*

Hideyoshi, *si veda* Toyotomi Hideyoshi

Hiei, monte, 270

hin / *p'in* (povertà), 241

Hinayāna, buddhismo 小乘, 27, 330

Hirosawa, laghetto di, 106

Hiroshige 廣重, 269

ho (armonia), 249; *si veda anche wa*

hō, *si veda dharma*

Hō (maestro zen), 242

«Ho!», *si veda* «Katsu!»

Hō Koji / P'ang Chū-shih 龐居士, 35, 110, 130, 240

hōben / *upāyakauśalya* (astuti mezzi)
方便, 330

Hodgson, Ralph, 221

Hofuku Jūten / Pao-fu Ts'ung-chan
保福從展, 239, 242

Hōjō, famiglia / regime 北條, 43-44, 66-67, 81-82, 282

Hōjō Takatoki 北條高時, 81-83

Hōjō Tokimune 時宗, 44, 68-71, 172, 282, fig. 36b

Hōjō Tokiyori 時頼, 44, 67, 71, 282

Hōjō Yasutoki 北條泰時, 67, 263, 282

hoko (arma cinese) 矛, 148

Hōkō / Pêng-k'ou, monte, 320

honrai no memmoku / *pên-lai mien-mu*
(volto originario) 本來面目, 175

honshin (mente originale) 本心, 101, 175-76

Hood, Thomas, 311

Hori Kintayū 堀金大夫, 117, 119-20

hōrin, *si veda* Ruota del *dharma*

Hōryūji 法隆寺, 329

hōshin, *si veda sambhogakāya*

hōshin / *fang-hsin* (mente che fugge via) 放心, 98

Hōshin di Taizui, 320-21

Hosokawa, famiglia, 304

hosshin, *si veda dharmakāya*

hossu (bastone corto) 拂子, 117

Hotei, 301

hototogisu (cuculo), 189-90

Hōzō, *si veda* Fa-tsang

Hōzōin, scuola 寶藏院, 187-88

Hsia Kuei, *si veda* Kakei

Hsiang-yen Chih-hsien, *si veda* Kyōgen Shikan

hsi-hsi / *kiki* (avvolto in sorrisi) 熙熙, 197

hsin, *si veda kokoro*

hsin-chai, *si veda shin-sai*

hsiu-hsing, *si veda shugyō*

Hsiu-shan, *si veda* Shuzan

hsü, *si veda kyo*

Hsüan-chuang / Hsüan-tsang / Genjō 玄奘, 58

hsüan-miao, *si veda gemmyō*

Hsüeh-fêng, *si veda* Seppō

Hsüeh-t'ou Chung-hsien, *si veda* Seichō Jūken

Hsü-t'ang Chih-yü / Kidō Chigu, fig. 21

Huai, fiume, 51

Huang-po, fig. 24b

hua-shên, *si veda nirmāṇakāya*

Hu-ch'i, *si veda* Kokei

Hui-k'o, *si veda* Eka

Hui-nêng / Enō 慧能, 102, 113, 138, 321

Hui-ssü / Yeshi 慧思, 58

Hui-wên / Yemon 慧文, 58

hu-jan nien ch'i / *kotsunen nenki* (improvviso risveglio del pensiero), 176

Hung-jên, *si veda* Gunin

huo-t'ou (fuoco), 320

Hyakujō Ekai / Pai-chang Hui-hai
百丈懷海, 29, 225, 243, 322-27

Hyakujō Shingi 百丈清規, 225

Hyakuma Yamanba 百萬山姥, 337-43

Hyōgo, 86

Hyūga, 55

- i/ gi*(giustizia) 義, 98, 151
I Ching, si veda Yekikyō
 Ichijō Tennō, imperatore 一條天皇, 88
ichinen / i-nien (un solo pensiero) 一念, 131, 176
 Ichi-ō, fig. 36b
 Ichion, *si veda* Odagiri Ichion
 idealismo
 – « come il cielo vuoto », 277
 – e realismo, 340
 identificazione / identità, 157, 206, 221, 286-91, 302, 342
 – con la natura, 290
 – fra lo spadaccino e la sua spada, 166, 174-75, 178
 – spirituale, 288
 identità, 175
 ideogrammi cinesi, 198
 ignoranza, 93-94, 96, 341
 – stadio persistente di 無明住心, 90-91; *si veda anche avidyā*
 « ignoto nell'arte della spada, L' », *si veda Kenjutsu Fushiki Hen*
iho / i-hori (capanna), 271-72
ikku, si veda parola unica
 Ikkyū 一休, 224, 234, figg. 25a, 57
i-k'ou, si veda parola unica
 illimitato, l', 162, 218, 353
 illuminazione, 27, 35, 192, 331, 342;
 si veda anche sambodhi; satori
 – di Buddha, 27, 188
 – improvvisa, 59; *si veda anche satori*
 – strada verso l'illuminazione centrata sulla parola o sull'azione, 27-28
 illusione, -i, 90-91, 96, 169
 – distruzione delle, 92
 Imagita Kōsen 今北洪川, 173
 immagini
 – nello *haiku*, 204
 – e intuizioni, 201-202
 immanenza, 47
 im-mediatezza, 34, 36, 166, 326
 immortalità, 75, 83, 126
 imperfezione, bellezza dell', 39-40
 impronta primitiva, nell'arte, 39
 inafferrabile, *si veda* inattingibile
 inamovibilità, *si veda prajñā*
 Inari, dio di 稻荷, 88
 inattingibile / *anupālābha / pu-k'o-tē / fukatoku* 不可得, 28
 incenso, 149, 226, 244, 246, 321
 inchino del monaco, 29, 322-27
 inconscio, 72, 89, 95, 101, 106, 107, 108, 118, 124, 126, 127, 141-42, 144, 157-58, 161, 164-65, 168-69, 187, 189-90, 202-204, 209-11, 230, 237, 350, 354
 – e arte, 185
 – e arte della spada, 134, 170
 – collettivo, 190, 203
 – cosmico, 143, 165, 170, 190, 203-204, 210
 – del maestro di spada e dello psicoanalista, 91
 – spada come strumento dell', 129, 178
 Indara / Indra, *si veda* Yin-t' o-lo
 indiani Pueblo, 159
 infantilismo / essere infantili, 152, 154-55, 157, 175
 infanzia, ritorno all', 152
 informalità, nell'arte, 42
 inibizioni, 143-44
 – rimozione delle, 101
i-nien, si veda ichinen
innen 因縁, 284
 innocenza, stato di, 102
 Inouye Tetsujirō, 159
 inseparabilità, 289
 insicurezza, 272
 insufficienza, *si veda wabi*
 integrità, 354
 intelletto, 30-31, 124, 127, 135-38, 154, 272
 – Zen e, 223
 intellettualizzazione, 34-35, 129, 136, 272
 intelligenza, 97, 124
 intelligenza, 196

- animale, 181
- intuizione, 36, 44, 46, 54, 58, 65-67, 110, 137-38, 165, 184, 185, 202-204, 211, 288-92
- e fede, 211
- *haiku* e, 201-202, 204
- religiosa, 204, 207, 210
- intuizione immediata, 290
- invasioni mongole, 61, 68-70, 172
- inverno, 195-96, 298, 310-11
- Inyei 胤榮, 187-88
- io, 127
- assenza dell', 114, 127
- coscienza dell', 118, 131
- isagi-yoku* (senza rimpianti), 83
- Isan Reiyū / Kuei-shan Ling-yu 瀟山靈祐, 289, 320
- Ise, santuario, 193
- Ishikawa Jōzan 石川丈山, 267
- Ishikawa Yorihiro 石川頼平, 313
- Issa 一茶, 197
- istantaneità, 96
- istinto, 165-66
- animale, 31-32, 126, 181
- di autoconservazione, 165, 169, 177
- *myōe*, 168
- sublimazione dell', 166
- Itō Kagehisa 伊藤景久, 345
- Ittōryū 一刀流, 345
- Iwamuro, 297
- Iyehara Jisen 家原自仙, 264
- Iyeyasu, 265, 268, 272
- Iyeyasu, tempio, 41
- Jahvè, 326
- jaku* (tranquillità) 寂, 225, 233, 248, 251-52, 254; *si veda anche chi; sabi; sānti*
- jakumetsu* (*nirvāṇa*) 寂滅, 251
- Jakushitsu 寂室, 287-88
- jên / jin* (amore) 仁, 98, 151
- ji / shih* (oggetto o evento particolare) 事, 95
- Jih-lien, *si veda* Nichiren
- jiji muge* 事事無礙, 139
- Jimmu-ryū (scuola di spada), 158
- jin, si veda jên*
- Jinnō Shōtō Ki (« Successione dei Regnanti Imperiali in Giappone ») 神皇正統記, 62
- jisei, si veda* « poesia di commiato dalla vita »
- Jittoku / Shih-tê 拾得, 40, 271, 301, figg. 6b, 19
- Jiun Onkō, fig. 24a
- Jiyen Sōjō 慈圓僧正, 312
- jiyū / tzū-yu* (dipendere da se stessi) 自由, 27
- jizai / tzū-tsai* (essere se stessi), 27
- Jizōin 地藏院, 114
- jñā*, 49
- jōdō, si veda* « che sempre è »
- Jōdō / Ching-t'u, scuola 淨土, 43, 67
- Jōfukyo Bosatsu, *si veda* Sadāparibhūta
- jōjō, si veda ch'êng-ch'êng*
- Jō-ō 紹鷗, 224
- Jōrinji / Ting-lin Ssū 定林寺, 225
- Josetsu 如拙, 35, 45, fig. 2
- Joshū / Shu-chou 舒州, 321
- Jōshu Jūshin / Chao-chou Ts'ung-shên 趙州從諗, 48, 232, 242, 252-53, 323
- Jōsō 丈草, 198
- ju, si veda tathatā*
- juan ho ho ti* (delicatezza di spirito) 軟和和的, 248
- Jung, Carl Gustav, 159
- Kaga, 188
- Kagawa Zenjiro 賀川善次郎, 167-68
- Kai, provincia di, 77, 78, 268
- Kajō Daishi, *si veda* Chia-hsiang Tashih
- Kakei / Hsia Kuei 夏珪, 44
- kakemono* (rotolo) 掛物, 231, 244, 246, 263, 308
- kalpa* (era), 319-22
- Kamakura, periodo 鎌倉, 37, 42-44,

- 51, 62, 66-67, 69-71, 81-82, 87, 108,
172, 214, 224, 274, 282, 292
– nazionalismo nel, 56
Kami nagara no michi 神ながら
の道, 194, 300
Kami-idzumi Ise no kami Hidetsu-
na 上泉伊勢守秀綱, 109, 115,
147-48, 155
Kamo no Mabuchi 加茂具淵, 313
Kan-gin, fig. 24a
kan-mi 閑味, 233
Kanō Motonobu, figg. 46-47
Kanō Tannyū 狩野探幽, 265-66
Kanzan / Han-shan 寒山, 40, 271,
287, 292, 294, 301, figg. 6a, 18, 23
Kanzan Shi / Han-shan Shih 寒山詩,
40
Kao Jan-hui / Kō Zenki, fig. 27
Kao Tsung, imperatore 高宗, 51
kara (indumento) 伽羅, 115
karman, 67, 97, 295, 340, 342-43
– di nascita-e-morte, 123
karuṇā / hi / pei 悲, 342
kāśāya, *si veda kesa*
kashi (quercia giapponese), 261
Kashima, dio di, 109
Kāśyapa 迦葉波, 228, 330
Katajima Takenori 片島武矩, 178
Katatsuki 肩衝, 262, 265-66
«Katsu!» / «Ho!» 喝, 69, 128
Katsura, palazzo, figg. 8-9
«Kätz!», 69
Kawanakajima, 77
kāya (esistenza corporea), 342
Kazu-Geiko 數稽古, 167-68
Kegon / Hua-yen 華嚴, 57-60, 95,
139, 179, 187, 251, 285, 333
– e lo Zen, 59
Kegonsūtra, 285, 333; *si veda anche A-*
vaṭaṃsakasūtra; Gaṇḍavyūhasūtra
kei / ching (riverenza) 敬, 98, 152, 225,
248
Kei Shoki 啓書記, 45
Keian 桂庵, 54-55
Keijun / Ching-tsun, 321
keiko, *si veda geiko*
Kenchōji 建長寺, 70
Kendō 剣道, 11, 113
Kenjutsu Fushiki Hen («L'ignoto nel-
l'arte della spada»), 剣術不識編,
118, 120
Kenshin, *si veda Uyesugi Kenshin*
kesa / kāśāya 袈裟, 115
keshin, *si veda nirmāṇakāya*
Kesō, fig. 57
ki, *si veda ch'i*
Kichizō, *si veda Chi-tsang*
Kidō Chigu, *si veda Hsü-t'ang Chih-*
yū
Kierkegaard, Søren, 32
ki-in / ch'i-yün (ritmo spirituale) 氣
韻, 185-86
Kikaku 其角, 194
kiki, *si veda hsi-hsi*
Kiki, *si veda K'uei-chi*
Kimura Kyūho 木村久甫, 118, 120
Kitabatake Chikafusa 北畠親房,
62
kleśa / bonnō (emozioni) 煩惱, 90, 96
kō / hêng (successo) 亨, 151
Kō Zenki, *si veda Kao Jan-hui*
kōan, 222
Kobori Yenshū 小堀遠州, 263
Kōfukuji, tempio di, 興福寺, 114
Kohaku 虎白, 148-49
Koishikawa, prigioniero di, 80
Kokaji (dramma Nō) 小鍛治, 88
Kokaji Munechika, *si veda Munechi-*
ka
Kokei / Hu-ch'i, figg. 30, 58
kokoro / hsin (mente, cuore) 心, 98,
100-101, 104, 111, 131, 136, 154,
159, 170
kokoro tomeru, 96
kokoro tomuna, 96
Kokwan Shiren 虎關, 55, fig. 26
kono-mama (quiddità) 此儘, 35, 194
kotsunen nenki, *si veda hu-jan nien ch'i*
Kōya, 70

kōzen no ki / *hao-jan chi ch'i* 浩然之氣, 347

kṣānti (mitezza di spirito), 154, 332

kū / *k'ung* / *śūnyatā*, 170, 241

Kucha, 284

K'uei-chi / Kiki 窺基, 58

Kuei-shan Ling-yu, *si veda* Isan Reiyū
kufū / *kung-fu* (cercare la soluzione a
un dilemma) 工夫, 97, 101, 103,
137, 154

Kugami, 297

Kumārajīva 鳩摩羅什, 57, 284, 330

k'ung, *si veda kū*

kung-fu, *si veda kufū*

Kusonoki Masatsura, 74

Kusunoki Masashige 楠木正成,
74, 86

Kuzumi Morikage, fig. D

Kwaisen 快川, 78-79

Kwannon Bosatsu 觀音菩薩, 92-
93, 211, 293, figg. C, 64; *si veda an-
che* Avalokiteśvara; mille braccia

Kwanto, 44

Kwan-yin 關尹, 353

Kwanzan 關山, 55

kyo / *hsü* (vuoto) 虛, 131

kyō, *si veda ching*; *sūtra*

kyōgai / *ching-chieh* / *ching-ai* 境涯,
241

Kyōgen Shikan / Hsiang-yen Chih-
hsien 香嚴志閑, 212, 241, fig. 47

Kyōgoku Anchi 京極安知, 262-63

kyōku (espressione folle) 狂句, 216

Kyōshō / Ching-ch'ing Tao-fu 鏡清
道惺, 277, 292

Kyōto, 43-44, 56, 63, 66-67, 71, 116,
258, 262, 264, 266, 270-71, 273,
282, 304, 311

– monasteri di, 54, 71, 148, 258

Kyōzan Ejaku / Yang-shan Hui-chi
仰山慧寂, 289-90

ladro di Ryōkwan, 293

lampo di luce, 104

lancia, 114, 181, 273

– afferrare la lancia del nemico, 90
– della scuola Hōzōin, 187-88

Lao-shang 老商, 216

Lao-tzū / Rōshi 老子, 32, 57, 59,
118, 131, 138, 154, 197, 198, 248

lealtà, 190

legge, 192; *si veda anche dharma*

leone, leonessa, 187

– dalla criniera dorata, 280-81, 286,
290

lespedeza (*Lespedeza striata*), 193

lessico giapponese, 309

li / *rei* (proprietà) 禮, 151

li / *ri* (miglioramento) 利, 151

li / *ri* (ragione) 理, 59-60, 94, 95, 103-
104, 348

Li Ao, *si veda* Rikō

Li Chi (*Libro dei Riti*), *si veda* Raiki

Li Lung-mien / Ri Ryūmin, fig. 4

Li Po / Rihaku, 243

Liang K'ai, *si veda* Ryōkai

liao-hsi / *ryōtari* (sospinto alla deriva)
閱今, 198

libero arbitrio, 162

libertà, 27, 145-46

– e arte della spada, 127, 138-39

– e creatività, 127

– e mancanza di scopo, 301

libri, 54-55

Libro dei Mutamenti, *si veda* Yekikyō

Libro dei Riti, *si veda* Raiki

Libro del tè, 246

Libro della Storia, *si veda* Shokyō

Libro delle Odi, *si veda* Shikyō

Lieh-tzū 列子, 216-18, 353-54, 356

Li-hsüeh, *si veda* Rigaku

limitatezza, 162

Lin-an 臨安, 51

Lin-chi Ch'an, *si veda* Rinzaï, scuola

Lin-chi I-hsüan, *si veda* Rinzaï Gigen

Lin-chi Lu, *si veda* Rinzaï-roku

linguaggio, 136

– e Zen, 27-28

lingue, cinese e giapponese, 197

Ling-yūn, *si veda* Rei-un

logica, 149, 290, 325

Lokarakṣa 略迦洛叉, 57

lotta con il toro, 107-108

Lu

– Duca di, 355

– stato di, 55

Lu Kêng, *si veda* Rikkō

lucciola, 197-98

lun, *si veda* śāstra

Lun Yü, *si veda* Rongo

luna

– all'alba, 104

– amore dei giapponesi per la, 314

– *haiku* di Ryōta sulla, 310

– «la luna nell'acqua», 106, 114, 130, 139, 141-42

– Saigyō e la, 314-15

Lutero, Martin, 326

Ma Kuei / Baki, fig. 29

Ma Yüan, *si veda* Bayen

MacArthur, Douglas A., 272

macchina, 301-302

«maestro di un solo ideogramma», 234

Mahākāśyapa, 22, 145, fig. B

Mahāvira, monte, 243

Mahāyāna, buddhismo 大乘, 27, 57, 90, 124, 131, 154, 171, 176, 184, 229, 251, 329-30, 332, 342

Maitreya / Miroku 彌勒, 331-32

Makino Chikashige 牧野親成, 266
makoto, *si veda* ch'êng

«malattie» nell'arte della spada, 134-35, 137, 142-43

male, 47

Mañjuśrī / Wên-shu / Monju 文殊, 86, 173, 221, 323, 332-34

Mannyō, 296

Mannyōshū 萬葉集, 267

«Manuale di Bushidō», 73

Maometto, 86

Māra (demoni), 247

Masashige, *si veda* Kusunoki Masashi-ge

materia primordiale, 59-60

materialismo, 283

matsu, 297

Ma-tsu Tao-i, *si veda* Baso Dōichi

Matsushima, 214

Māyā, regina, fig. B

meccanica routine, 36

mediazione, 326

meibun, *si veda* ming-fên

Meiji, era, 64

meijin (genio) 名人, 134, 188

Meireki, era, 265

Meister Eckhart, 237, 240-42, 254-55

melodia celeste / *t'ien-lai*, 189

memoria, 203

Memyō, *si veda* Āśvaghoṣa

Mencio / Mêng-tzū / Mōshi 孟子, 32, 53-54, 98, 347

mendicante, 293-94

mendicare, 330

Mêng-tzū, *si veda* Mencio

mên-mên (depresso), 198

mente, 28, 78, 94, 154

– assoluta e relativa, 136

– astinenza della, 131

– bestiale, 146, 150

– centro di immobilità della, 100

– consapevole di sé, 102

– direzione della, 98-102

– fluidità della, 100, 127, 138

– fuggitiva, 98

– inamovibile, 130, 161, 169

– localizzazione della, 98

– ordinaria, 129-30

– originale, 170, 175, *si veda anche* *honshin*; e ingannevole, 101-102

– che pervade il corpo, 99

– posizione della, 98-102

– Primaria, 158

– Unica, 97

– *si veda anche* coscienza; *kokoro* metafisica indiana

– e arte del tè, 252, 255

– e arte della spada, 131-32, 140

– della spada, 144

- zen, 26, 100, 184, 282
- e Zen, 282
- metodo zen, 186-87
- metsu* / *mieh*, 251
- mezzo concettuale, 289
- miao*, *si veda myō*
- miao-yung*, *si veda myōyū*
- mieh*, *si veda metsu*
- mille braccia 千手觀音, 92-93
- Milton, John, 191
- Minamoto, famiglia 源氏, 66
- Minamoto no Yorimasa 源頼政, 313, 316
- Minamoto no Yorizane 源頼實, 275
- Minamoto Sanetomo 源實朝, 224
- Minamoto Tokushū 源德修, 116-17
- Minamoto Yoshiie 源義家, 312
- Minato, fiume, 86
- ming-fên* / *meibun* (Nomi e Parti) 名分, 60
- Mino, 178
- Miroku, *si veda* Maitreya
- misai no ichinen* (sottile traccia di pensiero) 微細一念, 157
- misterioso, il, 186; *si veda anche myō*
- misticismo
 - giapponese, 200
 - Zen e, 45, 58, 291
- mistificazione, 325
- Miyaguchi Ikkwansai, fig. 34
- Miyamoto Musashi / Niten 宮本武藏, 111, 114, 126, 176, figg. 38-39, 41, 44
- mogusa* (erba che brucia), 213
- Mokkei / Mu-ch'i 牧溪, 44, figg. frontespizio, C, 3, 14-15
- mōku*, *si veda romakūpa*
- molteplicità e tranquillità, mondo della, 286-87
- Momoyama, periodo, 246, 250, 269
- monachesimo Zen, 26
- monastero zen, 25-26, 42, 44, 52, 54
- mondō* / *wên-ta* 問答, 46, 77, 86, 110, 123, 281, 284, 319-27
- mondo concreto e Zen, 280
- Monju, *si veda* Mañjuśrī
- montagne, 44
- scalare le, 269-79
- morale
 - e arte, 42
 - confuciana, 37
 - Pāramitā di Moralità, 236
- morte, 233
 - arte della spada e, 125, 156-57
 - atteggiamento verso la, 81
 - « grande morte », 168
 - paura della, 73-75, 177
 - poesie scritte in punto di, 81
 - samurai e, 73
 - trascendere la, 110, 125, 168
- morti, il buddhismo e i, 70
- Mosè, 191
- Mōshi, *si veda* Mencio
- mōshin* (mente ingannevole) 妄心, 101
- Motoori Norinaga 本居宣長, 63
- « movimento incessante », 286-87
- moxa, 213
- mu*, *si veda wu*
- Mu-ch'i, *si veda* Mokkei
- muga* (assenza dell'io, non-io) 無我, 114, 174
- Mugaku Sogen, *si veda* Bukkō Kokushi
- Mujūshin-ken* (« La Spada della Mente priva di Dimora ») 無住心劍, 142, 147, 171
- mumyō*, *si veda avidyā*
- Munakata Shikō, fig. B
- Munechika 宗近, 88
- munen* (non-pensiero, non-mente) 無念, 94, 102, 103, 106, 113, 119, 130, 157, 190
- Muramasa 村正, 87
- Muromachi, era 室町, 42
- Musashino, 273, 298
- muschio, 200-202, 221, 249, 261, 341
- musha-shugyō* (addestramento nella

- pratica della guerra) 武者修行, 115
mushin, *si veda* non-mente
mushin no shin (mente non-mente) 無心之心, 102-104, 129
mushō-bōnin, *si veda* *Anutpattika-dharma-kṣānti*
musō (non-pensiero) 無想, 113
Musō Kokushi 夢窓國師(疎石), 45, 55, fig. 28
Musō Sōseki, *si veda* Musō Kokushi
mutekatsu-ryū 無手勝流, 75
myō / *miao* (meraviglia) 妙, 124, 126, 139, 160-61, 168, 173, 185-86
Myōhō Renge Kyō, *si veda* *Saddharma-puṇḍarīka*
Myōki-an, stanza del tè, figg. 7, 54
Myōshinji 妙心寺, 55-56
myōyū / *miao-yung* 妙用, 124, 126-28
na mo shiranu (il nome sconosciuto), 196
Nabeshima, signore feudale, 231
Nabeshima Naoshige 鍋島直茂, 72
Nabeshima Rongo 鍋島論語, 231
Nāga, 335
Nagahama Inosuke 長濱猪之助, 74
Nāgārjuna 龍樹, 57, 330
Nagasaki Jirō Takashige 長崎次郎高重, 82
Nagoya, 264
Nakano Kazuma 中野數馬, 231
Na-ko-so, 311
Nanbō-roku 南方錄, 232
Nan-ch'üan P'u-yüan, *si veda* Nansen Fugwan
naniyara yukashi, 219
Nansen Fugwan / Nan-ch'üan P'u-yüan 南泉普願, 284-86, 289, 323
Nara, 114, 282, 329
Nara, periodo, 43, 267
natura, 39, 44, 154, 158, 267-315
– accettazione della, 216
– amore per la, 79-80, 267-315
– e arte del tè, 228
– e ascetismo, 283
– atteggiamento dello Zen nei confronti della, 290-92
– buddhisti e, 303
– Celeste, 140; *si veda anche* Tao
– conquista della, 269-70
– e coscienza, 126
– nello *haiku*, 307
– natura Buddha, 192
– osservazione della, 44
– piccoli elementi naturali, 194, 200, 306-307
– Primaria, 148-53
– e religione, 291-92
– stato di, 39
nazionalismo, 56, 61-64
– in Giappone, 251
nazuna (pianta, *capsella bursa pastoris*), 195-96, 219-21
nebulosità, 186
Nei Issan, *si veda* Ning I-shan
nichilismo, 49, 251
Nichiren, scuola 日蓮, 43
Nikko, 41
Ning I-shan / Nei Issan, fig. 22
nirmāṇakāya / *keshin* / *hua-shên* 化身, 342
nirvāṇa 涅槃, 16, 81, 123-25, 233, 290, 321, 331
– immagine di Buddha che entra nel, 302-304, fig. B
– *si veda anche* *jakumetsu*
Niten, *si veda* Miyamoto Musashi
Nitōryū, scuola, fig. 38
nō-gaku (danza Nō) 能樂, 51, 251
Nogi Kiten (Maresuke) 乃木希典, 272
Nōin Hosshi 能因法師, 315
nome e sostanza, 32
Nomi e Parti, *si veda* *ming-fên*
Nomura Sōji 野村宗二, 264
« non lo so » di Bodhidharma, 77
non mettersi in mostra, 94

- non-*ātman*, 114
 non-attaccamento, 139, 149, 305, 331
 non-azione, 145, 147, 152, 154-56
 noncuranza della morte, 83, 177
 non-dualità, 118, 334; *si veda anche*
 advaitam
 non-mente / non-pensiero / *mushin*
 / *munen* / *wu-hsin* 無心, 75, 89,
 93-94, 95, 102-106, 110-11, 113-14,
 119, 129-30, 143, 156-58, 172, 174,
 185, 190, 348-49
 non-resistenza, 154
 Non-tè, 252-55
 Noto, baia di, 80
nuan ho ho ti (calore) 暖 和 和 的,
 249
 nulla assoluto, 251
nusa (offerta) 幣, 88
 nuvole, 136-37
nyo, *si veda tathatā*
 Nyūdo 入道, 79
nyūnan-shin (dolcezza di cuore)
 柔軟心, 226-27

 oca selvatica, 29, 36, 80
 Ochiai Naobumi, 313
 Oda Nobunaga 織田 信 長, 79-80,
 245, 258
 Odagiri Ichium 小 田 切 一 雲, 146-
 50, 152-56, 166, 171-72, 176-78,
 180
 Odawara, castello di, 263
ofumi (onorevoli lettere), 43
 Ogasawara, scuola 小 笠 原 流, 225
 Ogasawara Genshin 小 笠 原 玄 信,
 147-48, 156
 oggetto, *si veda* soggetto e oggetto
 Ōgimachi Tennō, imperatore 正 親
 町 天 皇, 258
 Ogura Masatsune 小 倉 正 恒, 166
Ogura Masatsune Dansō, 166
 Okakura Kakuzō 岡 倉 覺 三, 246,
 258
 Okazaki Masamune 岡 崎 正 宗, 87
Oku no Hosomichi (« Lo stretto sentie-
 ro dell'Oku ») 奥 の 細 道, 193,
 199, 213, fig. 52
 ombra, 347-48
omou 思 ふ, 103
omowanu 思 は ぬ, 103
 Onjōji, vaso 圓 城 寺, 264
 ontologia, 59
 opposizione
 – opposizioni, 285-86
 – principio di, 91
 – fra tensione e rilassamento, 100-
 101
 opposti, e realtà, 144, 253
 organi di senso, pulizia degli, 231
 Ōsaka, 178
 Oshō (maestro) 和 尙, 114
 ossessioni, 135, 142
 Ōsumi, 55
 Ōta Dōkwan 太 田 道 灌, 271-73
otedama (gioco), 300
 Otsuka Tesshin 大 塚 鐵 心, 116-17
 « otto saggi bevitori », 265
 ozioso godimento, 235

Padre Nostro, 212
 paganesimo, 61-62
 Pai-chang Hui-hai, *si veda* Hyakujō
 Ekai
pai-tsê, *si veda hakutaku*
 pancia, 97, 98
 P'ang Chū-shih, *si veda* Hō Koji
pan-jo, *si veda prajñā*
 pansé, 220, 222
 P'an-shan Pao-chi, *si veda* Banzan
 Hōjaku
 panteismo, 45-47, 49, 280-81, 285
 Pao-fu Ts'ung-chan, *si veda* Hofuku
 Jūten
pao-shên, *si veda sambhogakāya*
 Papa, 268
 Pāramitā di Moralità, 236
 parapsicologi, 180
 paravento, 103, 183, 189, 226, 249,
 265, 346, fig. 52
 parola unica / *i-k'ou* / *ikku* 一 句, 29

- parole ripetute, 197
 parole vive, posizione dello Zen ver-
 so le, 28-29
 parrucca, 298
 particolari, mondo di, 202, 340
 patriottismo, 56, 61, 63, 85
 paura, scomparsa della, 165, 211
pei, si veda *karuṇā*
 Pêng-k'ou, si veda Hōkō, monte
pên-lai mien-mu, si veda *honrai no mem-*
 moku
 pennelli dei pittori, 303
 « pennello frugale », 38
 pensieri oziosi, 118
 pensiero, improvviso risveglio del,
 176
 pensiero greco, 269
 pensiero indiano
 – Chi-tsang e, 57
 – introduzione in Cina del, 25
 – e mente cinese, 52, 57-58, 250-51
 perfezione
 – assoluta / ultima, 81, 94
 – senso della, 44
 pescatore, 196
 pianta medicinale, 221
 pianta su cui sbocciano fiori bianchi,
 195-96
 pidocchi, 199, 298, 307
 – Washington e i, 298-99
 Pien Ch'ing-tzū, si veda Henkei-shi
 pietra, 95
 – su cui si cammina, 260
p'in, si veda *hin*
 pino, 49, 111, 223, 226-27, 232, 244,
 249-50, 256, 271-72, 276, 292, 296-
 99, 305, 308, 310
 pioggia, 275-78
 pittura
 – cinese, 37, 45
 – nell'epoca Sung meridionale, 37-
 38
 – essenzialità della, 38-40
 – si veda anche *sumiye*
Pi-yen Chi, si veda *Hekigan-shū*
Pi-yen Lu, si veda *Hekigan-roku*
 Plotino, 253-54
pneûma, 131
 Po Kao-tzū 伯高子, 216-17
 poema in prosa, 311
 poesia
 – giapponese, caratteristiche della,
 309-10; si veda anche *haiku*, *waka*
 – e mistero, 212
 – occidentale, 221
 « poesia di commiato dalla vita » / *ji-*
 sei 辞世, 81-82
 « poeti folli », 287, 296, 299; si veda
 anche « folli »
 Po-hun Wu-jên 伯昏無人, 356
 polarizzazione, 203
 polipo, 196
 politeismo, 281
 politica e buddhismo, 183
 Port Arthur, 272
 porta, 260
 – nella casa giapponese, 275
 positivismo
 – cinese, 61
 – Zen e, 49, 58
 posizione seduta orientale, 97-98
 potere
 – esterno, 27
 – interiore, 27
pour-soi, 192, 325
 povertà, 38, 42, 212, 218, 233-34,
 241-42, 248, 258, 294-95
 pragmatismo cinese, 25, 282
 Prajña, scuola, 49
prajñā / *pan-jo* / *hannya* (saggezza
 trascendentale) 般若, 46, 49, 96-
 97, 137-38, 165, 185, 244, 253, 342
 – spada-*prajñā*, 172
prajñā inamovibile / Fudō-shimmyō-
 chi 不動神妙智, 45, 73, 90-104,
 107-109
Prajñāpāramitā / *hannya-haramita* /
 pan-jo, 155, 241
Prajñāpāramitāsūtra 般若波羅密
 多, 57

- praṇidhāna* (voti), 70
 presente, 331
 previsione, 106
 primavera, 40-41, 80, 112, 234, 242-43, 311-15
 primula, 221
 Principio Creativo, 151
 principio maschile e principio femminile, 59, 248; *si veda anche yange yin*
 privo di dimora / senza dimora, 149, 171
 – spada, *si veda* «Spada della Mente priva di Dimora»
 privo di fine / scopo, 301, 349
 prostitute, 193
 psiche, 159, 347-48
 psichico, 159
 psicologia
 – del culto del tè, 253
 – dei giapponesi, 37
 psicosfera, 240-41
pu-chih, *si veda fuchi*
pu-k'o-tê, *si veda* inattingibile
 pulce, 199, 298-99
 punizione / *tera-iri*, 70
 purezza / *sei*, 225
 – nell'arte del tè, 231, 248-50
 – Terra di Purezza, 232, 315, 338
p'u-sa, *si veda* Bodhisattva
pu-shih, *si veda fushiki*
P'u-t'i Ta-mo, *si veda* Bodhidharma
- Quattro Libri, 53-54, 59
 «questo», 319-21, 325-26
 quiete assoluta, 202, 254, 341, 349
- raccolta della roccia blu*, *La*, *si veda Heigan-shū*
 Radhakrishnan, Sarvepalli, 194
 ragionamento, 114, 202, 258, 284, 325-26
 ragione
 – Celeste, 59, 140, 148-50, 152-56, 158; *si veda anche* Tao
 – eterna, 218
 – e fede, 290
Raiki / Li Chi / Libro dei Riti 禮記, 53, 55
rakusu 格子, 115
 rana, 191, 194, 200-201, 204-205, 214, 306
 razionalismo, 251
 realtà, 35, 136, 155, 165, 275, 331
 – accettazione della, 47
 – limite del reale, 280
 – ultima, 58, 67, 112, 120, 134, 170, 194
 – Zen e, 184, 280-82, 290-91, 329
 recipiente per il tè, 233, 257, 262-66; *si veda anche* utensili
 reciprocità / *fên / bun*, 210
 «Regole Monastiche», 225
rei, *si veda li*
 Rei-un / Ling-yün, fig. 46
 relatività, 27, 91, 136, 204, 244
 – trascendere la, 134, 145, 171
 relazioni sociali, 61
 religione, 223
 – e amore per la natura, 291-92
 – e bellezza, 286
 – come fuga, 236
 – Zen come, 279-80
renga 連歌, 216, 234
Rengekyō, *si veda* *Saddharmapundarika*
 Rennyō 蓮如, 43
ri, *si veda li*
 Ri Ryūmin, *si veda* Li Lung-mien
 ricerca e colui che cerca, 137-38
 ricordo, 106
 riflessione, 34
Rigaku / Li-hsüeh, filosofia 理學, 251
Rihaku, *si veda* Li Po
 Rikkō / Lu Kêng 陸亘大夫, 284-86
 Rikō / Li Ao 李翱, 50, fig. 29
 Rikyū 利休, *si veda* Sen no Rikyū
 rilassamento / distensione, 100-101
 – momento di distensione, 127

- Rin-an 輪庵, 78
 Rinzai, scuola / Lin-chi Ch'an 臨濟, 56
 Rinzai Gigen / Lin-chi I-hsüan 臨濟臨, 26, 29, 30, 69, 128, 281
Rinzai-roku / Lin-chi Lu / I detti di Rinzai 臨濟錄, 29, 281
 riserva delle possibilità / *ālayavijñāna*, 203
 risolutezza mentale, 157-58, 162
Risveglio della Fede, II, 176
 riti di conforto, 303
 riverenza, rispetto / *kei*, 78, 88, 98, 152, 206, 225, 248, 264
 rivoluzionario, spirito dello Zen, 67
 rocce, 261
 Rodin, Auguste, 97
 – *Il pensatore*, 97
roji (cortile) 露地, 231-32, 250, 260-61
romakūpa / mōku (poro) 毛孔, 333
ron, *si veda śāstra*
Rongo / Lun Yü / Dialoghi di Confucio 論語, 53, 59, 231
rōnin (samurai privo di padrone) 浪人, 163-64, 181
 rosa, 221-22
 rosario, 149
 Rōshi, *si veda* Lao-tzū
 Ruota del *dharma* / *dharmacakra* / *fa-lin* / *hōrin* 法輪, 79
ryō, 263-64
ryōchi (vera conoscenza) 良知, 152
 Ryōkai / Liang K'ai 梁楷, 44, figg. 1, 12, 16-17
 Ryōkwan 良寬, 219, 292-300, 302, fig. 62
 Ryōta 夢太, 310
ryōtari, *si veda* liao-hsi
 Ryūkō 龍光, 116-17
 sabi 寂, 39-42, 211, 215, 233-34, 237, 241, 260-61, 264
sabi-shiori (spirito di solitudine) 寂枝折, 114
 Saburozaemon / Shiaku 三郎左衛門(望飽), 81-82
 Sacro Sentiero, 27
 Sadāparibhūta / Jōfukyō Bosatsu 常不輕, 229
Saddharma-puṇḍarīka / Myōhō Renge Kyō / Rengekyō 妙法蓮華經, 58, 229
 Saga, 72
 saggezza
 – specchio di, 143
 – trascendentale, 49, 70, 71, 91, 244, 340
 – *si veda anche prajñā*
 Saigyō 西行, 95, 114, 214-16, 261, 268, 274-75, 277, 292, 297, 313-15
 Saitō Yoshitatsu 齊藤義龍, 178
 Sakai, 257, 261-62
 Sakai, fiume, 338
 Sakawada Masatoshi 佐川田昌俊, 316
sake, 81, 243, 245, 310
 Śākyamuni / Shakamuni 釋迦牟尼, 67, 331, fig. 12; *si veda anche* Buddha
 sala del *dharma*, 41
 sale, 77
samādhi / *san-mei* / *sammai* (integrazione) 三昧, 78-79, 188, 190; *si veda anche* satori
 Samantabhadra / Fugen Bosatsu 普賢菩薩, 323, fig. 11
sambhogakāya / *hōshin* / *pao-shên* 報身, 342
sambodhi (illuminazione), 90
sammai, *si veda samādhi*
saṃsāra 生死, 123, 125, 165
 samurai, 65-83, 117-19
 – e cerimonia del tè, 245-48
 – spada e, 85-89
samyak-sambodhi (illuminazione suprema), 332
saṅgha 僧伽, 26
San'in Shi / San-yin shih, 40
 Sankashū 山家集, 95
San-lai Shih, *si veda* Sanrai Shi

- San-lun / Sanron, scuola 三論, 57, 251
san-mei, si veda samādhi
 Sanrai Shi / San-lai Shih 三賴詩, 40
 Sanron, scuola *si veda* San-lun
 Sansom, George, 83, 279, 286, 288
śānta (pace, tranquillità), 233
śānti (pace, tranquillità), 233; *si veda anche jaku*
San-yin shih, si veda Sanin Shi
 Śāriputra / Sharihotsu 舍利弗, 332-34
sassatsu, si veda ch'a-ch'a
śāstra / lun / ron 論, 30
 satori (animale), 105
satori / wu 悟, 19, 27, 29, 31, 34-35, 104, 156, 165, 173, 184-87, 190, 211, 351; *si veda anche samādhi*
 Satsuma, 54-55
 scale musicali, 93
 scambi commerciali, con la Cina, 71
 scienza, 39, 212, 270, 292
 – del Tao, *si veda* Tao, scienza del
 scimmia, 181, 195
 sé
 – annullamento di, 41
 – assenza del, 227
 – comprensione di, 351
 – dipendere da se stessi, 27, 30
 – essere se stessi, 27
 – come forma, 350
 – profondo, 158
 secchio, 205-207
 Secchō Jūken / Hsüeh-t'ou Chung-hsien 雪竇重顯, 47, 243, 277, 292, 319, 322-24
sei (purezza) 清, 225, 248
 Sei Dinastie, 57
seigwan (voto, preghiera), 166
Seigwan-Geiko 誓願稽古, 166
 Seisetsu 誠拙, 252-53, 255
seishin / ching-shên (psiche) 精神, 159
 Sekiun, *si veda* Hariya Sekiun
 Sekkaku / Shi-k'o 石恪, 97, figg. 36a, 37a
 semiconscio, 203
 semplicità, 39-40, 49, 65, 223, 236, 282-83, 300
 semplificazione, 42, 223, 233
 Sen no Rikyū 千の利休, 128, 215-16, 224, 230-32, 236, 243, 245-46, 314
 – morte di, 246-47, 254, 258-59
 – versi di addio di, 258-59
 – vita di, 257-66
 Sendai, 78, 268
 Sengai 仙崖, 204-205, figg. 43, 51, 58, 63
 Sêng-chao, *si veda* Sōjō
 sensazione, 185
 sentimentalismo, 61, 195-96, 200, 213, 285
 «senza limite» / *wu-chi*, 60
 «senza spada», scuola, 76, 90-91
 Seppō / Hsüeh-fêng, fig. 22
 sermoni dei maestri zen, 26
 servo, 160-61
 Sesshū 雪舟, 45, 215-16, 314, figg. 32-33
shaduf, 205
 Shakamuni, *si veda* Śākyamuni
shako / chē-ko, 320
 Sharihotsu, *si veda* Śāriputra
shên / shin (anima) 神, 353
 Shên-tsung, imperatore, 60
shên-yün, si veda shin-in
 Shiaku, *si veda* Saburozaemon; Shiro
 Shiaku Shinsakon Nyūdo 鹽飽新左近入道, 81-82
Shichi Tsugan, si veda Tzū-chih T'ung-chien
shih, si veda ji
Shih Ching, si veda Shikyō
shih-mo (essenza) 是麼, 35
Shih-tê, si veda Jittoku
shijin / chih-jên 至人, 175, 177
 Shiki 子規, 195-96
 Shi-k'o, *si veda* Sekkaku
Shikyō / Shih Ching / Libro delle Odi
 詩經, 55

- Shimadzu, famiglia, 55, 70
 Shimadzu Nisshinsai 島津日新齋, 55, 70
 Shimadzu Yoshihiro, 70
 Shimbu-ryū (scuola di spada), 158
shimmyō-ken, *si veda* spada, mistica
shin, *si veda* shên
 Shin / Chên, scuola 眞, 43
Shin Kokinshū 新古今集, 312
shinai (spada flessibile), 174, 181
 Shinano, 338
 Shin-gachi-rin (mente-luna-cerchio), fig. 62
 Shingen, *si veda* Takeda Shingen
 Shingon 眞言, 43, 66-67
 – Eisai e, 66
shin-in / *shên-yün* 神韻, 185
shinjin, *si veda* uomo, vero
 Shinkage-ryū (scuola di spada) 新陰流, 109-10, 115, 147
 Shinobazu, stagno, 163
shin-sai / *hsin-chai* (astinenza della mente) 心齋, 131
 shintoismo / shintoisti, 51, 54, 63, 88, 93, 176, 248-49
 – spada nello, 86
 Shirakawa, 213
 Shiro / Shiaku 四郎 (鹽飽), 82
shō (giusto, vero) 正, 99
 Shōfukuji 聖福寺, 204
 Shōgen, fig. 57
 shōgun della dinastia Ashikaga, 71
 shōgunato, 245
shōji 障子, 244
 Shōjū Rōnin / Dōkyo Yetan 正受老人, 173-74
 Shōken 勝軒, 345-46, 350
 Shōkin-tei, fig. 9
 Shoku occidentale, 321
Shokyō / *Shu Ching* / *Libro della Storia* 書經, 54, 55
 Shōmon, *si veda* Śrāvaka
 Shōtoku, principe / Shōtoku Taishi 聖德太子, 226-27, 248, 329, fig. 61
 Shōzan / Sung-shan 松山, 240
 Shu, 321
Shu Ching, *si veda* Shokyō
 Shū Kwai-an, *si veda* Chu Hui-an; Chu-tzū
 Shū Ton-i, *si veda* Chou Tun-i
 Shuai-wêng / Sotsu-ō, fig. 20
 Shubodai, *si veda* Subhūti
 Shūbun 周文, 45, fig. 31
 Shu-chou, *si veda* Joshū
shugyō / *hsiu-hsing* (disciplina, addestramento) 修行, 137
 Shūhō Myōhō, *si veda* Daitō Kokushi
Shuji-shuri-ken 種字手利劍, 140, 142
shujō, *si veda* bastone
 Shūki, *si veda* Chu Hsi
 Shukō 珠光, 224, 234
 Shūmitsu, *si veda* Tsung-mi
 Shun, era 舜, 55, 62
Shunjū / *Ch'un Ch'iu* / *Annali delle primavere e degli autunni* 春秋, 55, 60
 Shunzan 春山, 114
shuri-ken, *si veda* Shuji-shuri-ken
 Shūshi, *si veda* Chu Hsi; Chu-tzū
 Shuzan / Hsiu-shan, 321
 Siddham, stile, fig. 25b
 simbolismo, 281
 simbolo, 58, 93, 106, 120, 222-24
 simmetria, 41-42
 sincerità, 59, 70, 88, 119, 143, 152, 170, 190, 230-31, 235, 281
 sincretismo
 – nell'arte del tè, 250
 – in Giappone, 63
 Sō, *si veda* Sung
 società moderna, 299-300
 Soga Jasoku, fig. A
 soggettività, 212, 249
 – lato soggettivo nell'arte, 140
 soggetto e oggetto
 – identità di, 157, 188, 192, 206, 284, 288
 – opposizione di, 91, 118, 129, 176, 241-42, 287, 289-90, 324-25, 349-50

- Sōgi 宗祇, 215-16, fig. 49
 Sōji, *si veda* Chuang-tzū
 Sōjō / Sêng-chao 僧肇, 284, 286
Sōjō Henjō 僧正遍昭, 206
 Sola Mente, filosofia della, 58
 sole, 270
 solitudine, 40, 42, 114, 211-15, 232, 242
 – in pittura, 38
 – e *sabi*, 40, 211-12
 – senso della, 38
 – *si veda anche sabi; wabi*
 Son-an Reigen / Ts'un-an Ling-yen, fig. 31
 Sonkyū / Sun-hsiu, 176
sono-mama (bontà delle cose così come sono) 其儘, 35, 176, 194
 Sonshi, *si veda* Sun-tzū
 Sōsei Hosshi 素性法師, 311
 Sōshin / Ch'ung-hsin 崇信, 33-34
 Sostanza, 154
 – e nome, 32
 Sōtan 宗旦, 236, 265
 Sōtō, scuola, 116, 276, 292
 Sotsu-ō, *si veda* Shuai-wêng
 spada
 – « anima del samurai », 85, 88
 – arte della, 125-28, 143-46; scuole dell', 155-56; Zen e, 34-35, 72-73, 85-181
 – di bambù, 167, 174
 – duplice compito della, 85
 – lavorazione della, 87
 – di legno, 174, 179
 – lunga impugnatura della, 177
 – mistica, 133-40
 – e shintoismo, 86-87
 – simbolo di spiritualità, 178
 – « Spada del Mistero » / *Shimmyō-ken* 神妙劍, 138-39, 141-42
 – « Spada della Mente priva di Dimora », 142, 147-56, 171-72; *si veda anche Mujūshin-ken*
 – « spada della non-spada », 90, 132, 166, 168
 – come strumento dell'inconscio, 129
 – « unica spada », 86
 – « uomo di spada », 115
 – della vita e della morte, 85
 spaventapasseri, 94
 specchio, 109, 141, 291
 spirito, *si veda* ch'i
 – unico, 216, 288-91
 spiritualità, 49, 94, 147, 154, 156, 178, 183, 196, 236, 294
 squilibrio, 42
 Śrāvaka / Shōmon 聲聞, 332-33, 335
 Ssū-ma Kuang 司馬光, 60
 stadi
 – cinquantadue, della pratica buddhista, 90
 – quattro, dell'universo, 320
 stampa, 51
 stanza del tè
 – descrizione, 243-44, 307-308
 – orgoglio e, 227
 – preparazione, 227-28
 – struttura, 41
 stanza della meditazione, 271
 stati combattenti, periodo degli, 60, 248
 stato giapponese e buddhismo, 183
 stoicismo, dei samurai, 66, 282, 291
 storia, filosofia Sung e, 60, 62
 « stretto sentiero dell'Oku, Lo », *si veda* *Oku no Hosomichi*
 Studdert-Kennedy, Geoffrey Anketel, 222
 Subhūti / Shubodai 須菩提, 330
 sublimazione, 166
 « Successione dei Regnanti Imperiali in Giappone », 62
sudare (tenda avvolgibile in bambù) 簾, 244
 Sudhana, 221
 Sui, dinastia, 57
 suicidio, 81-82, 89, 155, 168-69, 258
suki (momento di distensione) 隙,

- 100-101, 126-27, 131, 139, 157, 161, 166
- Sumeru, monte, 333
- Sumida, fiume, 146
- sumiye, pittura 墨繪, 40, 44, 49, 111, 308-309
- Sung / Sō, dinastia 宋, 30, 47, 51-53, 60, 61, 98, 172, 243, 279, 303, 319
- filosofia sotto la, 37, 51-53, 55-56, 58-60, 62-63, 225, 251
- Meridionale, 37-38, 51-53, 56, 61-62, 67
- Settentrionale, 51-52
- Sung-shan, *si veda* Shōzan
- Sun-hsiu, *si veda* Sonkyū
- Sun-tzū / Sonshi 孫子, 118
- sūnya (vuoto), 60
- sūnyatā / k'ung / kū (vuoto, vacuità) 空, 49, 57, 104, 106, 127, 131, 149, 155, 165, 170, 241-42, 277, 280, 284, 321, 342
- Suono, 192
- superfluo, eliminazione del, 223
- supermondo, 286
- sutete sutenu kokoro 捨て捨ぬ心, 129
- sūtra / ching / kyō 經, 27, 30; *si veda anche* Avatamsakasūtra; Gaṇḍavyūhasūtra; Kegonsūtra; Prajñāpāramitāsūtra
- Ta Hsüeh, *si veda* Daigaku
- Ta-an, *si veda* Taian
- Tachikiri-Geiko 立切稽古, 166
- Ta-chu Hui-hai, *si veda* Daishu Ekai
- Tada isshin no sute yō nite sōrō 唯一心の捨てやうにて候, 94
- taglialegna, 105, 341
- tai (quiddità) 體, 96
- Taia, Spada di 太阿劍, 140-41, 144-46
- Taian / Ta-an, 319-20
- t'ai-chi / taikyoku (Grande Limite) 太極, 59-60, 152
- Taiheiki 太平記, 81
- t'ai-hsü 太虛, 59
- taikyoku, *si veda* t'ai-chi
- Taira, famiglia 平氏, 66
- Taira no Tadanori 平忠度, 315
- Tai-sui Fa-chên, *si veda* Taizui Hōshin
- Taizui, monte, 320-21
- Taizui Hōshin / Ta-sui Fa-chên 大隋法真, 255, 319-21
- Takano Hiromasa 高野博正, 113-14
- Takano Shigeyoshi 高野茂義, 174-76
- Takeda Shingen 武田信玄, 76-81; *si veda anche* Harunobu
- Takuan 澤庵, 45, 75, 89, 90, 104-106, 109, 114, 119, 126, 129, 132
- sul cha-no-yu, 227-29
- lettera di, 73, 89-104, 107, 169-71
- «Spada di Taia», 140-41, 144-46
- takusu (piattino) 托子, 240
- Ta-mo, *si veda* Bodhidharma
- tan tari, *si veda* tan-hsi
- Tanemura 榎村, 265-66
- T'ang / Tō, dinastia 唐, 26, 31, 40, 46, 48, 50, 52-53, 58-59, 110, 123, 173, 225, 240-41, 243, 271, 281, 284, 287, 289, 294, 302, 319, 321
- tan-hsi / tan tari (instabile) 澹兮, 198
- tanteki (totale assenza di errore) 端的, 152
- Tao / Dō 道, 31-32, 48, 97, 98, 131, 138, 140, 158, 170, 248, 252
- e arte della spada, 118
- Mencio sul, 32
- e paganesimo, 61-62
- Yagyū Tajima no kami sul, 133
- Yakusan sul, 50
- Tao, scienza del / tao-hsiao / tao-hsüeh / dōgaku 道學, 56-57, 59
- Tao Tê Ching / Dōtoku-kyō 道德經, 33, 197, 248-49
- taoismo / taoisti, 25, 248-50, 252
- Bashō e, 218
- e confucianesimo, 53-54, 57

- declino del, 52
- filosofi taoisti e intellettualizzazioni, 124
- influenza sullo Zen del, 26
- purezza nel, 231
- Zen e, in Cina, 37
- Tashiro Matazaemon 田代又左衛門, 231
- Ta-sui Fa-chên, *si veda* Taizui Hōshin *tatami*, 38
- ta-tao (Grande Via), 252
- tathatā / ju / nyo / kono-mama 如, 35, 49, 194, 280, 331, 341; *si veda anche* *essenza*
- tattica, 141, 147, 153, 156, 159, 161
- offensiva, 177, 179
- ta-yung, *si veda* dai'yū
- tazza da tè, 226
- tè, arte del, 36, 51, 211, 223-56
- e classe guerriera, 245-46
- definizione di Rikyū, 230
- sua introduzione in Giappone, 224, 245
- e politica, 258
- *si veda anche* cha-no-yu
- tecnica, 147
- apprendimento di tecniche specifiche, 95
- importanza della, 117, 147, 150, 179-80
- insufficienza della, 33-34, 104
- *si veda anche* attacco, tecniche di
- tei (perseveranza), *si veda* chên
- Tei Isen, *si veda* Ch'êng I-ch'uan
- Tei Kō, *si veda* Ch'êng Hao
- Tei Meidō, *si veda* Ch'êng Ming-tao
- teiera, 226-27, 231, 308
- teleologia, 301-302
- telepatia, 105, 180
- temari (pallamano), 299-300
- templi buddhisti, 41, 43
- tempo, 213, 289
- sant'Agostino sul, 321
- tempo senza tempo, 201-202
- utilizzazione del, 157
- Tempyō, epoca, 43
- Tendai / T'ien-t'ai, scuola 天台, 43, 57, 67, 251, 270
- Eisai e, 66
- Tennō Dōgō / T'ien-huang Tao-wu 天皇道悟, 33-34
- Tennyson, Lord Alfred, 220, 285
- tenore di vita, 283
- tenrai, *si veda* t'ien-lai
- tenri, *si veda* t'ien-li
- tensione, 100-101, 126, 127, 161
- Tentoku 天徳, 310-11
- tenugui (salvietta) 手拭, 164
- tera-iri 寺入, 70
- terakoya 寺小屋, 54
- Terra della Perfetta Gioia / Abhirati, 334
- Terra Pura, 27, 43, 338
- Terra-Buddha / regno di Buddha, 232, 303
- Terutora 輝虎, 79; *si veda anche* Uye-sugi Kenshin
- « terzo uomo », 29
- Tê-shan, *si veda* Tokusan
- Tesshin-ryū, scuola 鐵心流, 116
- tetto pieno di fessure, 274
- « The Cultural East », 243
- Thoreau, Henry David, 38, 276-77
- T'ien-huang Tao-wu, *si veda* Tennō Dōgō
- t'ien-lai / tenrai (melodia celeste) 天籟, 189
- t'ien-li / tenri (Ragione Celeste) 天理, 59
- T'ien-t'ai, scuola, *si veda* Tendai
- tigre, 111, 290, 306, 322, 324, figg. 14, 37a
- Ting-lin Ssü, *si veda* Jōrinji
- tiro con l'arco, 130, 356
- Tō, *si veda* T'ang
- tobikomu, 191, 200, 204
- Toda Seigen 富田勢源, 178
- Tōfukuji 東福寺, 148
- quadro del *nirvāṇa* a, 304
- Tojun, *si veda* T'u-shun

- Tokaido, linea ferroviaria, 267
 Tōkaiji 東大寺, 89
 Tokimune, *si veda* Hōjō Tokimune
 Tokiyori, *si veda* Hōjō Tokiyori
 tokonoma (alcova) 床間, 231, 244, 246, 263-64
 Tokugawa
 – famiglia, 146
 – periodo / regime / shogunato, 56, 63, 66, 75, 80, 89, 117, 129, 132, 162, 207, 250, 252, 264, 267, 307
 Tokugawa Iyemitsu 徳川家光, 72, 89, 129
 Tokugawa Iyeyasu, *si veda* Iyeyasu
 Tokusan / Tê-shan, fig. A
 Tōkyō, 89, 146, 272, 311
 tomaranu kokoro 止まらぬ心, 129, 139
 tomaru (fermarsi) 止, 90
 Tongo Nyūmon Ron («Trattato sul conseguimento dell'illuminazione improvvisa») 頓悟入門論, 123
 tonton, *si veda* tun-tun
 tōri keri, 197
 torre degli edifici buddhisti, 41
 Tosa 土佐, 162-64
 Tosen / Tung-ch'uan, 320
 Tosotsu, *si veda* Tuṣita
 Tōsu, 321
 Tōsu Daidō / T'ou-tzū Ta-t'ung 投子大同, 46-50
 Tōsusan / T'ou Tzū-shan, 321
 totalità, 42, 99, 185, 190, 196, 199-200
 T'ou Tzū-shan, *si veda* Tōsusan
 T'ou-tzū Ta-t'ung, *si veda* Tōsu Daidō
 Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉, 230, 245-47, 258-59, 263, 268, 313
 Tōzan, *si veda* Tūng-shan
 tranquillità, 201-202, 225, 233, 237
 – eterna, 248-56, 286-91
 – *si veda anche* jaku; sabi; wabi
 transitorietà, 211
 – della bellezza, 305
 trascendentalismo
 – in America, 277-78
 – buddhista, 25, 47
 trascendentalista, movimento, 276
 trascendenza del dualismo, 91, 125
 trasmissione
 – non scritta, 211
 – segreta, 120
 – sigillo della, 321
 «Trasmissione della Lampada», *si veda* Dentōroku
 trasparenza, 287-89, 291
 tre antiche dinastie, 225
 tre passioni venefiche, 239
 tre saggi sorridenti, i, figg. 30, 58
 trenta colpi, 145
 Tsêng-tzū 曾子, 228
 Tsukahara Bokuden 塚原卜傳, 33, 74-76
 Tsukushi, mare di, 69
 Ts'un-an Ling-yen, *si veda* Son-an Reigen
 Tsung-mi / Shūmitsu 宗密, 59
 Tung-ch'uan, *si veda* Tosen
 Tung-shan / Tōzan, fig. 45
 tun-tun / tonton (ottuso) 沌沌, 198
 T'u-shun / Tojun 杜順, 58
 Tuṣita / Tosotsu, Paradiso 兜率天, 331-32
 Tutto nell'Uno, 46-48
 Tzū-chih T'ung-chien / Shichi Tsugan 資治通鑑, 60
 Tzū-ssū, 53
 tzū-tsai, *si veda* jizai
 tzū-yu, *si veda* jiyū
 uccidere, 118, 127-28, 140, 144
 Ugetsu 雨月, 274, 292
 uguaglianza, 228
 Umedzu, 178-79
 Ummon Monyen / Yūn-mên Wên-yen 雲門文偃, 280-81, 286, fig. 23
 Uno
 – e Molteplice, 42
 – nel Tutto, 45-49

- l'Uno e lo Zen, 41-42, 46
- Unzan Katatsuki 雲山肩衝, 262
- uomo
 - originario, 152
 - perfetto, 125, 175, 177-79, 258, 353-54, 356; *si veda anche shijin*
 - vero / *chên-jên* / *shinjin* 真人, 29, 177-78
 - uomo-Tao, 170, 197
 - upādhyāya*, 114; *si veda anche Oshō*
 - upāya* (mezzo), 342
 - upāyakaśālyā*, *si veda hōben*
 - ushin no shin* 有心之心, 101-102
 - uta* 歌, 112, 189, 311; *si veda anche wa-ka*
 - utensili, per la cerimonia del tè, 40-41, 226-28, 231, 233, 240, 244, 257, 308
 - utsuru* 移る, 96
 - Uyeno, 163
 - Uyesugi Kenshin 上杉謙信, 76-81, 161
 - vacuità, *si veda śūnyatā*; vuoto
 - vagare della mente, 96
 - Vairocana 毘盧遮那佛, 86
 - Vaiśālī 毘舍離, 330, 332
 - Vajrarāja, spada di, 69, 128
 - Vangelo secondo Giovanni, 216
 - Vangelo secondo Matteo, 211, 231
 - Vasubandhu 世親, 58
 - «Vecchia delle Montagne, la», 337-41
 - vecchio stagno, 191-93, 200-205, 214, 306
 - vedere con la mente, 130-31
 - vento, 216-18
 - verbalismo zen, 27-29, 35, 47, 141
 - Verbo, 192
 - verità
 - oggettiva, 212
 - ultima, 46-47, 121, 184, 214
 - Via, Grande, *si veda* Tao
 - Celestiale, 119
 - Via della Spada, 113-14, 132
 - viaggio, 213-14
 - vie, molte, 97
 - vigliaccheria, 68
 - vijñā* (conoscenza relativa), 49
 - vijñāna* (inconscio), 203
 - Vijñānamātra*, 58
 - Vijñāptimātra*, 109; *si veda anche* Wei-shih
 - Vimalakīrti, *si veda* Yuima
 - Vimalakīrtisūtra* / *Yuima Kyō*, 36, 171, 329-35
 - vino, e cristianesimo, 224-25
 - viola, 219, 221-22
 - virtù, quattro, 151
 - visibile e invisibile, 141
 - vita
 - desiderio inconscio di, 169
 - nella sua totalità, 286
 - volgersi verso un unico obiettivo / *ekāgratā*, 157, 190
 - volontà, 154, 169
 - e Zen, 44, 65-67
 - volto originario, 175
 - vuoto, vacuità, 49, 113-14, 121, 131, 134, 138, 142-43, 149, 170, 202, 241-48, 280-81, 284, 290, 292, 321
 - della mente, 104-105
 - uomo di spada e, 143, 175
 - *si veda anche śūnyatā*
 - wa* (armonia) 和, 225, 248, 249
 - wabi* 詫, 38-40, 42, 211, 215, 232-37, 241, 258-62, 265
 - wabi-zumai*, 233
 - waka* 和歌, 111, 112, 189, 193, 206, 216, 309, 311, 312, 314
 - Waley, Arthur, 197
 - wasan*, 43
 - Washington, George, sui pidocchi, 298-99
 - Watanabe Kazuma 渡邊數馬, 75
 - «waveringly» (tremolando), 197
 - Wei-mo Ching*, *si veda* *Vimalakīrtisūtra*
 - Wei-shih, scuola / Yuishiki 唯識, 57-58

- Wên-shu, *si veda* Mañjuśrī
wên-ta, si veda mondō
 Whitman, Walt, 299
 Wilhelm, Richard, 151
 Wordsworth, William, 191, 220-21
wu, si veda satori
 Wu, imperatore, 121
wu / mu (non-essere) 無, 57
 Wu Tao-tzū / Godōshi 吳道子, 302, fig. 64
 Wu-an, *si veda* Gotta
wu-chi 無極, 59-60
wu-hsin, si veda non-mente
wu-hsing (cinque elementi), 228
 Wu-hsüeh Tsü-yüan, *si veda* Bukkō
 Kokushi
wu-hua / bukkwa (divenire) 物化, 210
wu-ming, si veda avidyā
wu-nien, 102
 Wu-tsu Fa-yen, *si veda* Goso Hōyen
 Wu-wêng / Goō, fig. 21
- ya (ah!), 191, 200, 204-205
 Yagyū, scuola, 119
 Yagyū Tajima no kami Munemori
 柳生但島守宗矩, 72, 73, 89, 114, 119, 129-30, 132, 146-47, 166, 170-71, 176-77
 – lettera di Takuan a, 90-104, 107, 169
 – trattato sull'arte della spada, 133-44
 Yakusan Igen / Yao-shan Wei-yen
 藥山惟儼, 50, fig. 29
 Yamabe no Akahito 山邊赤人, 267
 Yamamba 山姥, 51, 337-43
 Yamamoto Jōchō 山本定朝, 231
 Yama-no-uchi 山内, 162
 Yamaoka Tesshū 山岡鐵舟, 165-68, 269
yang e yin 陽 e 陰, 55, 132, 144
 Yang-shan Hui-chi, *si veda* Kyōzan
 Ejaku
 Yao / Gyō 堯, 62
 – era, 55
 Yao-shan Wei-yen, *si veda* Yakusan Igen
 Yasutoki 泰時, 67, 282; *si veda anche*
 Hōjō Yasutoki
yawaragi (delicatezza di spirito), 225
 Yedo, 12, 146, 162-63, 264; *si veda anche* Tōkyō
 Yeguchi, cortigiana di, 96
Yekikyō / I Ching / Libro dei Mutamenti
 易經, 55, 59, 151, 349
 Yekiwo 益翁, 77
 Yemon, *si veda* Hui-wên
 Yen Hui, *si veda* Ganki
 Yen-ch'i Kuang-wên, *si veda* Enkei
 Kōmon
 Yengo Bukkwa / Yüan-wu Fo-kuo, 289, 319, 320, 322, 324, 327
 Yen-t'ing, *si veda* Entei
 Yen-t'ou Ch'üan-huo, *si veda* Gantō
 Zenkatsu
 Yerin-ji 慧林寺, 78, 81
 Yeshi, *si veda* Hui-ssü
yin, si veda yang e yin
 Ying-tsung, imperatore, 60
 Yin-shêng 尹生, 217-18
 Yin-t'o-lo / Indara / Indra, figg. 18-19
 Yogācāra, scuola, 109
yoku mireba (attenta osservazione), 196
yomogi (Artemisia moxa), 213, 234
 Yosa Buson 蕪村, 208-10, fig. 52
 Yōsai, *si veda* Eisai
 Yoshino, 311-13, 316
yū / yung, 124
yüan, si veda gen
 Yüan, dinastia 元, 51, 104, 172, 319
 Yüan-wu Fo-kuo, *si veda* Yengo Bukkwa
 Yüeh-chiang Chêng-yin / Gekkō
 Shōin, fig. 24b
yūgen / yu-hsüan 幽玄, 186
yu-hsüan, si veda yūgen
 Yuima / Vimalakīrti, 330-34, fig. 4

Yuima Kyō, si veda *Vimalakīrtisūtra*

Yuishiki, scuola, si veda Wei-shih

yung, si veda *yū*

Yūn-mên Wên-yen, si veda Ummon

Monyen

yurari-yurari to (tremolando), 197-98

Zen / *ch'an* 禪 / *dhyāna*

– e arte della spada, 89, 115-16, 134-35, 143-49

– aspetti caratteristici, 279-82

– cultura giapponese e, 37-40, 42-43, 278

– definizione, 25

– morale e, 41-42

– e morte, 73-75, 81-83

– nazionalismo e, 56

– origini in Cina, 58

– rapporti con il confucianesimo, 51-64

– e *satori*, 35, 184

– temperamento giapponese e, 83, 183-84, 278-79

– Zenkōji, tempio di, 338

zentai sayū 全體作用, 281

Zinsser, Hans, 298