

SE



GUSTY HERRIGEL
LO ZEN
E L'ARTE DI DISPORRE I FIORI

Il giapponese intende le arti come metodi particolari di formazione che permettono di cogliere la bellezza dell'esistenza, quella bellezza che supera ogni comprensione razionale, ogni significato utilitaristico, e che è il mistero stesso. In questo senso lo Zen è strettamente imparentato con tutte le arti: con la pittura, la cerimonia del tè, l'ikebana, il kendo, il tiro con l'arco. [...]

In Giappone non si studia un'arte per amore dell'arte, ma per ricevere l'illuminazione spirituale che essa può donare. Se l'arte si limita alla dimensione esteriore, se non conduce a ciò che è più profondo e più essenziale, in altre parole se non diventa una forma di spiritualità, il giapponese non la riterrà degna di studio. Arte e « religione » sono intimamente unite nella storia della cultura giapponese. L'arte di « disporre i fiori » non è un'arte nel senso proprio del termine, ma è l'espressione di una concezione della vita molto più profonda. I fiori devono essere disposti in modo da suscitare la visione dei « gigli dei campi », di cui si dice che Salomone in tutta la sua gloria non poteva uguagliare lo splendore.

(Dalla prefazione di Daisetz T. Suzuki)

TRADUZIONE DI LUCIA CORRADINI

PREFAZIONE DI DAISSETZ T. SUZUKI

In copertina: Eisui, *La cortigiana Hinazuru di Choji-ya*, 1790 circa (particolare).

€ 13,00



PICCOLA ENCICLOPEDIA

·15·

GUSTY HERRIGEL
LO ZEN
E L'ARTE DI DISPORRE
I FIORI

PREFAZIONE DI DAISETZ T. SUZUKI
TRADUZIONE DI LUCIA CORRADINI

SE

Titolo originale: *Zen in der Kunst der Blumenzeremonie*

© 1958 BY OTTO WILHELM BARTH VERLAG, MÜNCHEN

© 1986, 1993 SE SRL
VIA MANIN 13 - 20121 MILANO

INDICE

PREFAZIONE	
<i>di Daisetz T. Suzuki</i>	9
INTRODUZIONE	11
L'INSEGNAMENTO	13
Presentazione	13
Prima lezione	14
Seconda lezione	18
Terza lezione	19
Dopo molte lezioni	21
Mostra di fiori	26
La lezione in comune	28
Primo principio	33
IL MAESTRO	37
Le parole del maestro	37
Il principio della triade	37
Istruzioni per meditare	40
Una riunione di Maestri	41
La trasmissione della dottrina	42
LA VIA DEI FIORI	48
Le dieci virtù	48
Condizione indispensabile	52
Il giusto comportamento verso le piante	58
Arte o natura?	68
CERIMONIE	71
La cerimonia dei fiori	71
Origine religiosa dell'arte di disporre i fiori	73
La cerimonia del tè	80
La cerimonia dell'incenso	83
L'ospite e i fiori	83
LA VERA DOTTRINA	88
Le tappe della conoscenza	93
LE TECNICHE	95
Il seika	96
Il nageire	101
Il moribana	104
NOTA CONCLUSIVA	109

PREFAZIONE

DI DAISSETZ T. SUZUKI

In ogni tentativo di espressione artistica giunge un momento in cui è necessario prendere coscienza della duplice dimensione dell'arte: l'aspetto metafisico e quello pratico, il significato irrazionale e quello accessibile al ragionamento o, secondo la terminologia della filosofia indiana, *prajñā* e *vijnāna*. L'aspetto positivo e razionale della pittura, il suo *vijnāna*, è l'uso del pennello, la mescolanza dei colori, il tracciato delle linee: in una parola, la tecnica.

Tuttavia, l'artista non può limitarsi a dominare la tecnica; noi sentiamo nel profondo della nostra coscienza che c'è dell'altro da raggiungere e da scoprire. L'insegnamento e l'esercizio non bastano e non possono rivelarci il segreto dell'arte; sin quando il suo mistero ci rimane nascosto, essa non è autentica arte. Questo mistero è di ordine metafisico, è al di là della comprensione logica; proviene dal *prajñā*, la saggezza trascendentale. Lo spirito occidentale è ossessionato dalla tecnica e dalla precisione delle proprie strutture; lo spirito orientale, invece, ha una tensione mistica e il suo fine è soprattutto ciò che può venir definito il segreto dell'essere.

In un certo senso la vita stessa è un'arte. Breve o lunga che sia, e quali che siano le condizioni della nostra esistenza, non solo cerchiamo di viverla nel modo più positivo, ma vogliamo anche comprenderne il significato; in altri termini, cerchiamo di cogliere qualche bagliore del suo mistero. È da questa prospettiva che il giapponese considera le arti; egli le intende come metodi particolari di formazione che permettono di cogliere la bellezza dell'esistenza, quella bellezza che supera ogni comprensione razionale, ogni significato utilitaristico, e che è il mistero stesso. In questo senso lo Zen è strettamente imparentato con le arti: con la pittura, la cerimonia del tè, l'ikebana, la spada, il tiro con l'arco.

L'opera del defunto professor Eugen Herrigel, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, suscita ancora un vivo interesse tra i letterati. In una recente conferenza sul « Segreto dello Zen » tenuta alla radio, il professor Gilbert Highet, dell'Università di Columbia, racconta: « Alcuni anni fa un editore mi mandò un libretto affinché lo esaminassi ». Era il libro di Herrigel. Ma alla prima lettura il professor Highet si disse: « Che cosa posso avere a che fare con il buddhismo Zen e il tiro con l'arco, e chi di noi può pro-

vare interesse per temi così estranei alla nostra vita? ». E il libro fu messo da parte. Ma evidentemente in esso c'era un qualcosa « che non si poteva dimenticare ». Perciò lo rilesse. « Questa volta il libro mi sembrò ancora più strano, e nello stesso tempo indimenticabile. Incominciai a cogliere i suoi rapporti con altre questioni che mi interessavano in quel momento, soprattutto con l'arte giapponese dell'ikebana. In seguito, quando io stesso scrissi un articolo sulla poesia giapponese nella forma degli *haiku*, questi rapporti si precisarono ancor meglio. »

Dopo avere letto *Lo Zen e il tiro con l'arco*, il professor Highet si rivolse alla signora Herrigel, che aveva raggiunto il grado di Maestro in due arti giapponesi, la pittura con inchiostro di china e l'ikebana, e insistette con lei: « Vorrei convincerla a scrivere un libro sullo "Zen nell'arte della composizione con fiori", nello stesso spirito di quello del professor Herrigel. Presenterebbe un interesse ancora più complessivo ». In quel periodo la signora Herrigel aveva già terminato il libro. Spero che dopo la pubblicazione in tedesco sarà tradotto in inglese.

In Giappone non si studia un'arte per amore dell'arte, ma per ricevere l'illuminazione spirituale che essa può donare. Se l'arte si limita alla dimensione esteriore, se non conduce a ciò che è più profondo e più essenziale, in altre parole se non diventa una forma di spiritualità, il giapponese non la ritiene degna di essere studiata. Arte e « religione » sono intimamente unite nella storia della cultura giapponese. L'arte di « disporre i fiori » non è un'arte nel senso proprio del termine, ma è l'espressione di una concezione della vita molto più profonda. I fiori devono essere disposti in modo da suscitare la visione dei « gigli dei campi », di cui si dice che Salomone in tutta la sua gloria non poteva uguagliare lo splendore. Bashō, poeta giapponese del XVII secolo, guardava con rispetto il più modesto fiore selvatico (*nazuna*),¹ giacché esso testimonia il più profondo segreto della natura, che è un'« arte senza arte ».

Mi auguro che anche il lettore di questo libro sia sfiorato dal soffio dello spirito.

New York City, 1956.

¹ Il nome scientifico è *capsella bursapastoris*, o « borsa di pastore ». (N.d.T.)

INTRODUZIONE

Dal nostro ritorno dal Giappone, avvenuto nel 1930 dopo un soggiorno di sei anni durante il quale mio marito aveva insegnato all'Università di Tohōku, a Sendai, mi è stato chiesto a più riprese di scrivere sull'arte giapponese di « disporre i fiori ». Per molto tempo non ho saputo decidermi. La mia esitazione nasceva principalmente dal rispetto dovuto al « silenzio » come fonte di forza positiva, e all'esperienza che mi era stato dato di vivere nell'ambito del non-sapere. Così come non è possibile esprimere l'« essenziale » e ci si deve limitare a circoscriverlo con perifrasi, allo stesso modo può sembrare paradossale voler spiegare la « via dei fiori ». Ero inoltre convinta che l'interesse crescente per questo aspetto della cultura giapponese fosse dettato più da una curiosità per ogni forma esotica e inconsueta di cultura che dal desiderio reale di penetrarne il senso profondo con pazienza e perseveranza.

Tuttavia, le sollecitazioni si fecero più insistenti, al punto di farmi ritenere autentico quell'interesse. Ho così tentato di esprimere in un linguaggio chiaro almeno una parte dell'essenza di un'arte di per sé ineffabile e misteriosa. Colui che vive con la più totale naturalezza nella tradizione di quest'arte non avverte il bisogno, e non ne avrebbe alcun motivo, di giustificare la propria conoscenza e la propria esperienza ricorrendo al ragionamento discorsivo. Ed è proprio per questo che fino ad oggi non si è mai tentato di esprimere in modo esauriente il significato nascosto delle « composizioni di fiori ». Inoltre, e questo è uno degli impedimenti più seri, i rari documenti antichi in grado di fare luce su quest'arte sono di decifrazione e di interpretazione assai ardue.

Ben pochi stranieri hanno avuto la possibilità di ricevere l'insegnamento dell'antica tradizione direttamente da un Maestro, ossia di acquisire proprio in Giappone un'esperienza personale illuminata dalla trasmissione orale diretta. A questo riguardo posso forse permettermi di dire che dopo essermi esercitata per molti anni in questa arte, nel 1929, davanti al Maestro Bokuyo Takeda, ho potuto sostenere l'esame pubblico di maestro.

Secondo l'antico rituale, il Maestro mi fece indossare cerimoniosamente un mantello nero con il suo stemma ricamato in bianco. Ricevetti un diploma artisticamente tracciato a china, che mi conferiva il nome d'arte di « Luna crescente ». In seguito il baule in cui erano riposti i miei appunti presi in Giappone andò perduto in Germania con tutto il suo contenuto. È dunque senza documentazione alcuna che cercherò di far rivivere quei giorni.



L'INSEGNAMENTO

PRESENTAZIONE

Poiché non conoscevo il giapponese, all'inizio fui costretta a prendere lezioni private, e il Maestro Bokuyo Takeda si dichiarò disponibile a impartirmi il suo insegnamento a casa. Così un pomeriggio venne a prendere il tè da noi, accompagnato da un assistente dell'Istituto botanico dell'università che parlava inglese correntemente. Per queste lezioni private erano stati presi accordi particolari, e anche mio marito poteva assistervi. A volte erano presenti anche il dottor Chiba, insegnante di psicologia, e il dottor Aono. La lezione si svolgeva nella nostra stanza arredata all'europea, poiché sarebbe stato troppo faticoso per noi rimanere in ginocchio per un'ora su cuscini piatti, secondo l'uso giapponese.

Il famoso Maestro Bokuyo Takeda era un uomo di alta statura: indossava un semplice kimono di seta e il consueto mantello sulle cui maniche era stampato lo stemma di famiglia. Teneva in mano un ventaglio dipinto con un disegno semplice ma pregevole. Dopo gli inchini e i complimenti di prammatica prendemmo posto. Con grande cortesia il Maestro si sedette con noi davanti al tavolo, affinché non fossimo costretti a rimanere troppo a lungo sui cuscini. Al momento opportuno, secondo il cerimoniale, il boy portò su un vassoio di bambù il piccolo asciugamano umido e fumante, che è così piacevole passarsi sul viso e sulle mani durante la calura estiva. Poi fu servito il tè fresco « Ban-cha » in ciotole finemente dipinte, e si fumò la sigaretta di rito (*sikishima*).

Allora la conversazione si fece animata e il Maestro ci incantò con il fascino e la vivezza dei suoi

racconti, e alla fine diede prova di un talento senza pari nel recitare un frammento da un *Nō*: era infatti cultore entusiasta anche di quest'arte. Non era noto soltanto come artista, ma anche come degno rappresentante del « buon gusto ». Nella vita di tutti i giorni egli attribuiva un'importanza particolare all'educazione del carattere e del cuore, alla delicatezza, alla discrezione, alla lealtà. Non si parlò del suo onorario, essendo consuetudine regolarlo alla fine di un anno di corso. Viene consegnato al Maestro in una busta particolare adibita a questo scopo e rigorosamente sigillata. L'onorario viene stabilito dall'allievo stesso, con larghezza e secondo le sue possibilità.

PRIMA LEZIONE

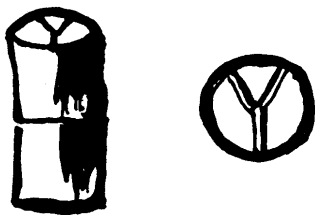
Trascorsi alcuni giorni dalla sua visita, e dopo avermi fatto avere gli accessori indispensabili, il Maestro si presentò per la prima lezione.

Innanzitutto c'era un fascio di rami di salice in un grande recipiente allungato; un vaso di bambù naturale era pronto su un basamento nero laccato; c'erano poi un paio di forbici da giardiniera — un po' pesanti, a mio parere, ma solide — una piccola sega e un telo quadrato di cotone per asciugare gli oggetti; tutto fu disposto in ordine, compresa la piccola brocca d'acqua per annaffiare le piante quando la composizione fosse stata ultimata.

Il filo di rafia non viene tagliato, ma sciolto con metodo, e poi arrotolato con cura e messo da parte su una tavoletta. Niente viene strappato. Nessun moto di impazienza, nessun disordine. Tutto viene fatto con calma, senza preoccuparsi del tempo, ogni gesto è misurato e compiuto in silenzio. Questo procedimento metodico ha lo scopo di favorire la concentrazione sull'opera vera e propria.

In un legno tenero e flessibile si taglia una spe-

cie di forcella che ha la funzione di mantenere i rami nella posizione voluta. Questa forcella, chiamata *kubari*, più o meno consistente a seconda dell'importanza dei rami, viene infilata saldamente nel vaso a un paio di centimetri dal bordo.



Segue l'esame dei singoli rami. Il Maestro li considera sotto tutti gli aspetti. Di ogni ramo si studiano e si saggiano con amore la curvatura e l'inclinazione naturali. Davanti agli occhi del Maestro già si delinea la figura da realizzare. Prende il primo ramo e ne prova l'elasticità per vedere come potrà essere collocato nella posizione prevista, senza sforzo eccessivo ma con l'inclinazione voluta. In primo luogo è necessario scegliere il ramo più alto e poi gli altri due rami principali. A questo scopo è importante sentire se un ramo si presta docilmente al ruolo che gli viene assegnato, e sperimentarne la tensione particolare. L'elasticità è variabile e bisogna valutarla esattamente affinché il ramo mantenga la propria forma senza sforzo, e sembri spuntato naturalmente dalla composizione. Essendo necessario un lungo esercizio per avvertire questa sensazione precisa, si comprende che riuscire a conferire la forma voluta è un'arte estremamente sottile. A volte una leggera pressione della mano è sufficiente per imprimere allo stelo il movimento desiderato, a volte è necessario anche tagliarlo o accorciarlo. Ma si direbbe che ogni sofferenza debba essere risparmiata alle piante, tanto esse vengono maneggiate con

precauzione, fino a far loro raggiungere la forma desiderata.

All'inizio si tratta soltanto di collocare i tre rami principali: un ramo alto, uno medio e uno basso.

Le loro estremità devono formare un triangolo.

Elementi della forma dello schema



1. Il Cielo
(*shin*)



2. L'Uomo
(*sō*)



3. La Terra
(*gyō*)



Lo schema può essere orientato a destra o a sinistra

1. a destra
(*bon doko*)

La Terra è a destra

2. a sinistra
(*gyaku doko*)

La Terra è a sinistra

E se vengono composti secondo le regole produrranno l'effetto di un ramo unico che si sviluppa in diverse direzioni per mezzo di rametti laterali.

Quando la composizione è ultimata, il vaso viene riempito d'acqua e appoggiato, in solitudine e in evidenza, su un grande basamento al posto d'onore. Nella casa giapponese questo luogo è il *tokonoma*, la nicchia murale destinata precisamente a questa funzione.

Poi il Maestro mi indicò il compito per la lezione successiva, e ogni cosa venne riposta: la prima lezione era terminata. Una tazza di tè, una sigaretta, e inchini.

Questa prima lezione, che si svolse senza istruzioni preliminari e quasi in silenzio, mi lasciò un'impressione strana. Mi era parso che il Maestro non udisse neppure le mie domande, e ogni cosa sembrava confermare l'importanza attribuita alla comprensione silenziosa e alla trasmissione diretta del sapere. Il più delle volte anche l'interprete svolgeva soltanto il ruolo di spettatore. Tuttavia, quando mi furono date le « istruzioni alla meditazione », fu proprio lui che mi tradusse gli ideogrammi di questi antichi e venerabili documenti.

Per la lezione successiva dovevo disporre tre rami in un vaso alto, in modo che sembrassero crescere dallo stesso ramo, restando in equilibrio, fissati nella forcilla. Potevo, a mio piacimento, prendere i rami già utilizzati dal Maestro la prima volta e copiare la sua composizione provando a disporli io stessa. Ma dovevo anche sistemare altri rami in un vaso diverso, secondo il suo modello.

Avevo seguito e osservato lo svolgimento della prima lezione con lo sguardo attento del neofita. Come tutto sembrava semplice! Pensavo di venire a capo in poche lezioni, tanto più che disporre fiori nei vasi era sempre stata la mia occupazione preferita, e non mi mancavano né lo zelo né la buona volontà in campo artistico.

Mi misi all'opera con entusiasmo, ma già preparando e disponendo la forcella mi resi conto che questo lavoro esigeva tempo e pazienza, e che era necessario altro tempo per collocare i rami alti e farli rimanere in equilibrio. Dopo molti faticosi tentativi attesi la lezione successiva con una certa soddisfazione. Il vaso di bambù, adeguatamente decorato, era lì in tutto il suo splendore!

SECONDA LEZIONE

Quel giorno il Maestro Bokuyo Takeda portò alcuni di quei quaderni di carta fine che si addicono particolarmente alla pittura con inchiostro di china. E così, dopo le lezioni nascevano piccoli capolavori, copie delle composizioni appena realizzate. A fianco del disegno veniva scritto il nome delle piante a caratteri tracciati con arte.

Anche questa nuova seduta ebbe inizio con il tè. Quindi, dopo qualche scambio di parole cortesi, venne il momento di esaminare la mia opera. Il Maestro la considerò attentamente, il volto impassibile. Poi, senza una parola, tolse i rami dal vaso: questo significava evidentemente che non era soddisfatto del mio lavoro. Dopodiché rimise i rami nel recipiente.

Sulle prime rimasi interdetta per questo strano modo di procedere. Ma poiché era mia intenzione comprendere le cose a fondo, mi limitai a chinare il capo in silenzio. Tuttavia, questo agire privo di spiegazioni mi sembrava in contrasto con la cortesia tanto spiccata del Maestro. Perché, mi chiedevo, non può tener conto della psicologia dell'europeo, che non ammette a priori di essere incapace di riuscire?

Il giardiniere aveva portato rami di salice appena tagliati, il Maestro aveva disposto i fiori nel recipiente e li disegnava sul quaderno. Ancora una

tazza di tè e la sigaretta di rito e ci congedammo. Come era passata in fretta questa lezione!

TERZA LEZIONE

Nei giorni seguenti mi esercitai assiduamente. L'incidente dell'ultima lezione non doveva più ripetersi. Ma anche durante le lezioni successive il mio modo di procedere e i miei sforzi creativi non furono particolarmente apprezzati. La sicurezza e la superiorità del Maestro mi facevano dubitare sempre più del valore dell'intelligenza e dell'azione personale. Bisognava dunque farsi piccoli piccoli e lasciarsi ricondurre all'annullamento di se stessi?

Questa volta mi proposi di osservare con la massima attenzione in che cosa consistesse il segreto della riuscita. Ma l'ora era già trascorsa! L'orologio non contava nulla. A volte la lezione era più lunga, a volte più breve.

All'inizio il mio lavoro era soltanto un'imitazione superficiale del modello, oppure cercavo d'infondervi un'intenzione più o meno volontaria. Ma nulla che sembrasse scaturire da un Centro segreto per realizzarsi spontaneamente. Alla mia domanda: « Come far nascere questa decisione interiore? », quasi invariabilmente il Maestro rispondeva: « Bisogna esercitarsi incessantemente a copiare il più fedelmente possibile la composizione data come modello ». Ero convinta che questo consiglio fosse giusto, eppure mi riusciva difficile seguirlo. E tuttavia l'insegnamento non era per nulla monotono. Rami e foglie erano sempre diversi, si creavano giochi di luci e ombre sempre nuovi. I rami di salice sono particolarmente adatti per i principianti, giacché si piegano facilmente nella forma voluta, e quando hanno germogli l'effetto che producono è veramente affascinante. Ma anche l'utilizzo di piante a grandi foglie come l'*Aspi-*



Ginestra. *Genista spec. (enishida)*.
Seika composto da tre rami di ginestra.

distra e la *Rhodea japonica* è interessante. Facendo giocare le due facce della foglia, con le loro diverse tonalità di verde, si ottengono composizioni varie e piene di vita.

Procedendo nello studio, si può osservare come il tema fondamentale del Triangolo si presti a molteplici variazioni.

DOPO MOLTE LEZIONI

Le ore di lezione trascorrevano quasi in silenzio: in Oriente si è sempre attribuito un valore particolare alla tradizione orale, o più esattamente alla tradizione « da cuore a cuore ».

Da una parte, si ritiene che la trasmissione diretta impedisca l'irrigidirsi dello spirito della dottrina in un sapere dogmatico; dall'altra, è importante che le regole consacrate dai Maestri e le esperienze acquisite con i loro sforzi non vengano a conoscenza dei profani. Infine, la pretesa di esporre chiaramente il senso autentico della dottrina può sembrare un'impresa audace. Per questo il modo originario di trasmissione era chiamato il « modo segreto ». Il Sapere passava dal padre a uno dei suoi figli, dal Maestro al suo allievo prediletto, a condizione che tra i due esistesse un'affinità spirituale, e che l'allievo avesse dimostrato la propria attitudine a comprendere intuitivamente l'insegnamento del Maestro.

Questo spiega perché esistono rarissimi documenti scritti sull'arte di disporre i fiori, e perché questi stessi si limitano a disegni illustrativi e a istruzioni pratiche. La maggior parte di questi testi parla di regole da seguire nel processo compositivo, ma al suo significato nascosto, segreto, si accenna appena. Nelle « Istruzioni » date agli allievi, si esorta soprattutto a ritrovare e a rivivere, nell'insegnamento dell'attuale Maestro, l'« autentica » dottrina degli antichi Maestri. Ma non viene detto

nulla di più sul significato di questa dottrina autentica. Probabilmente, l'intenzione profonda racchiusa nella tradizione « da cuore a cuore » è che l'allievo non si limiti a imparare a memoria il contenuto di una lezione o alcune nozioni pratiche, ma che giunga a scoprire e a vivere da solo lo spirito della sua arte.

Per questo un buon Maestro difficilmente si mostra soddisfatto del lavoro del suo allievo, e senza neppure spiegargliene il motivo lo costringe a ricominciare sempre da capo. In realtà, la vera sostanza dell'insegnamento si rivela soltanto a chi è pronto ad assimilarla e a coglierla ogni volta che essa gli si offre. Il suo « spirito autentico » non può essere espresso in un linguaggio chiaramente articolato. Le parole non sono altro che punti di riferimento per orientarsi verso il significato più profondo. È detto: « Chi parla non sa, chi sa non parla ». Per questo il Maestro il più delle volte si limita a eseguire in presenza del suo allievo una composizione che possa servirgli da modello. Il compito dell'allievo è ritrovare nell'esempio proposto l'elemento inafferrabile che è la sua ragione di essere e, partendo da questa forma visibile, penetrare fino all'invisibile su cui essa si fonda.

Dopo anni di esercizio l'allievo può acquisire la disposizione spirituale che gli permetterà di realizzare opere significative da questo punto di vista. Anche i lavori più semplici vengono approvati dal Maestro solo se esprimono un aspetto di questa autenticità. Ma una composizione corretta soltanto dal punto di vista tecnico lo lascia freddo e indifferente. Essa è priva di vita.

Con questo metodo di insegnamento il Maestro si propone di trasmettere all'allievo lo « spirito vivente » della dottrina; lo aiuta così nel modo più efficace, e senza un intervento diretto, a progredire in una dimensione spiritualmente propizia alla maturazione della sua esperienza e della sua facoltà creatrice.

Era questo il metodo di insegnamento del Maestro Bokuyo Takeda.

Per anni lo vedemmo comparire ogni settimana tra i boschetti di camelie e i ciliegi della casa in cui abitavamo vicino al fiume Hirose. La calma e la naturalezza dei suoi movimenti, quando tra le sue mani nasceva una nuova composizione, comunicavano un'impressione di estrema bellezza. Al nostro sguardo non si offrivano più rami isolati ma un tutto armonioso, un organismo vivo, espressione del ritmo della natura, della vita e dell'arte nello stesso tempo.

A volte le piante parevano ondeggiare al vento o intrecciare una danza gioiosa; a volte sembravano piegarsi sotto la tempesta; oppure, assecondando le stagioni, esse celebravano la festa della primavera o si rivestivano del sontuoso manto dell'autunno.

Ma l'influsso della personalità del Maestro era efficace quanto la sua opera e conferiva al suo insegnamento un particolare valore. Ad ogni lezione non mancava di esortare, tacitamente o esplicitamente, a coltivare con attenzione il giusto rapporto con il mondo circostante. E poiché egli viveva secondo questi stessi precetti, il suo esempio era convincente.

L'attenzione e l'impegno sono più importanti di un'attività multiforme. Non basta mettersi al lavoro così come ci si recherebbe al tè delle cinque. Disporre fiori non è un passatempo né una distrazione. È necessario prepararsi con raccoglimento e concentrazione; bisogna incominciare fin dal mattino a compiere ogni gesto con calma e senza fretta, affinché ogni azione esprima equilibrio e armonia interiori. Questo atteggiamento dello spirito deve divenire così spontaneo e naturale da compenetrare la vita stessa. Nell'arte della composizione con fiori l'« azione interiore » deve andare di pari passo con l'azione esteriore. Soltanto così questa arte può esprimere la Totalità del Cie-



Begonia. *Begonia evansiana* (*shukaido*).

Tre steli di begonia con foglie ben articolate. Questo genere di composizione, chiamato semplicemente *seika*, produce un effetto di lieve movimento.

lo, dell'Uomo e della Terra. Il momento in cui si esegue la composizione non è separato dal resto della giornata, esso va dal mattino fino alla sera. Tuttavia non è facile seguire l'invisibile sentiero dei fiori dall'alba al tramonto!

Il Maestro vede ogni cosa, nulla gli sfugge. Osservando, sa giudicare se l'allievo è in grado di procedere speditamente e se può autorizzarlo a collocare cinque, sette o nove rami, affinché abbia una maggiore libertà di composizione. Ma lo fa soltanto quando è certo che non compirà più errori.

Cercare accordi di colori e di forme è un lavoro molto affascinante. Ma la pietra angolare dell'edificio, il punto di riferimento della costruzione, la base dell'esperienza e della visione interiore rimane sempre il principio dello schema ternario. E l'apprendimento di questa arte non può mai considerarsi concluso, neppure dopo anni di esercizio. E quando l'estraneo esclama: « Ma come, è necessario tanto tempo? », il suo stupore dimostra che egli ha di quest'arte una concezione del tutto superficiale. Con l'andare del tempo il vero allievo comprende che più l'esercizio si protrae, più è fecondo di risultati. In quest'arte non esiste una « fine degli studi ». Anche la composizione realizzata con tre soli rami, che in apparenza è la più semplice di tutte, può essere molto difficile, se si vuole che anch'essa manifesti qualcosa del « cuore universale ».

L'allievo l'ha compreso e le mostre di fiori che si tengono frequentemente gli permettono di capire questo problema in modo concreto. In queste circostanze il Maestro non presenta un'opera appariscente: in una semplice ciotola egli colloca una piccola radice coperta di licheni, qualche filo d'erba o un po' di muschio. Con gli elementi più semplici compone un paesaggio naturale che s'impone all'attenzione per quello che è, senza dover ricorrere all'attrattiva rappresentata dai colori sgargianti. I

giapponesi dispongono di un termine espressivo, *shibui*, che approssimativamente significa: autentico, vero, semplice, retto, e che si riferisce al Maestro e alla sua arte. E questo viene espresso anche dal suo nome: Bokuyo, infatti, significa semplice, onesto.

MOSTRA DI FIORI

Ogni anno, al termine del corso, il Maestro organizza una mostra di composizioni a cui partecipano tutti gli allievi. In una vasta sala, a volte quella di una Casa da Tè, le opere vengono disposte su ripiani in modo da offrire una visione complessiva. Ogni vaso porta un'etichetta di legno con il nome dell'allievo. Anche il Maestro partecipa a questa mostra; la sua composizione è collocata tra le altre, e non al posto d'onore. Come ho già detto, la sua opera è così priva di pretese che attira appena lo sguardo. Ma una volta che la si è scoperta, non è più possibile distoglierne lo sguardo tanto si è colpiti dalla sua potenza espressiva.

Quando un europeo affronta lo studio della composizione con fiori, è naturale che partecipi alle prime lezioni con molto ardore e con grande fiducia in se stesso. Queste qualità non dovrebbero essere indispensabili tanto quanto l'abilità manuale e l'inclinazione artistica? Tuttavia, da principio, chi affronta le lezioni con questo stato d'animo è pervaso da una certa perplessità. Egli si accorge che in questo modo non riesce a cogliere intimamente il punto di partenza di quest'arte. E ben presto viene a trovarsi in una situazione problematica: o lasciarsi sedurre dall'aspetto puramente estetico dell'arte, o cercare di penetrarne lo spirito totale e il significato complessivo. In questo caso dovrà rassegnarsi a muovere i primi passi come un bambino, e a riconoscere che ogni ambizione, ogni iniziativa personale è un ostacolo

che gli proibisce l'accesso alla via; dovrà accettare di farsi piccolo e modesto, di rinunciare alla propria individualità per poter operare con la serenità e il distacco da sé che costituiscono le basi dell'atteggiamento spirituale orientale. Fin dall'inizio, una simile disposizione preliminare ha la massima importanza. Infatti, se manca questa condizione primaria e indispensabile, tutto ciò che il principiante intraprende è un errore agli occhi del Maestro. Il Maestro sa, in base alla propria esperienza e a quella altrui, che nella vita l'inquietudine, la precipitazione, l'impazienza producono soltanto uno spreco di energie. Ha osservato le piante inclinarsi, ondeggiare, abbandonarsi senza opporre resistenza ad ogni soffio di vento o di tempesta, e in questo modo rimanere intatte.

Come si è detto, la realizzazione avviene in un secondo tempo; ciò che conta più di ogni altra cosa è la predisposizione interiore. Se l'allievo ha il coraggio d'imporsi la disciplina necessaria, e se questa si fonde con la sua attitudine artistica, egli stabilisce un rapporto con il suo operare, non solo come artista ma anche come essere umano, e la sua creazione fiorirà serenamente in armonia con tutte le sue energie interiori. All'inizio l'europeo ha anche difficoltà a comprendere per quale motivo debba preliminarmente conformarsi a uno schema prima di poter disporre i fiori liberamente. Poi, a poco a poco incomincia a capire che questa disciplina non ostacola la creatività, ma rappresenta invece un aiuto per realizzare la propria libertà compositiva. È ciò che accade al nuotatore, che prima di abbandonarsi all'acqua deve acquisire una tecnica perfetta del nuoto.

Ma se il suo spirito è aperto, l'allievo non si accontenterà mai di imitare meccanicamente un modello o di copiare la maniera del Maestro. La conoscenza e la trasformazione interiore, che qui interessano, non si possono acquisire con l'imitazione di un procedimento né si possono ricavare dal-

l'esperienza altrui. Lo schema che dapprima sembra soltanto una « forma esterna » diventa l'organismo motore dell'arte non appena lo spirito dell'insegnamento penetra l'esistenza stessa.

Tutto ciò che inizialmente sembrava oscuro e arbitrario all'allievo, gli apparirà semplice e naturale quando il seme sarà germogliato in lui. Le istruzioni date agli allievi hanno valore anche nella vita, in un abbandono volontario a tutte le esigenze della quotidianità. È dunque evidente che la formazione interiore e la rivelazione dell'essenza individuale si sviluppano parallelamente all'attitudine creativa nell'arte dei fiori. La tecnica non è così difficile, e non è decisiva. Grazie ai continui esercizi a cui l'allievo è sottoposto, l'abilità si acquisisce naturalmente. Ma la disposizione dell'animo, nello stesso tempo distaccata e fervida, può essere paragonata al gioco inconsapevole del bambino, al raccoglimento del credente o alla visione intuitiva dell'artista.

LA LEZIONE IN COMUNE

Ritorno col pensiero nel centro della città universitaria di Sendai, non lontana dal mare, in prossimità di Matsushima, l'isola dei mille pini, una delle località più note del Giappone. Lì, a Sendai, si trova una casa costruita nello stile dell'antico Giappone, circondata da un giardino ben curato. È la dimora del Maestro Bokuyo Takeda, e qui egli tiene i suoi corsi divenuti famosi. Tutti gli allievi, i principianti e i più esperti, uomini e donne, si riuniscono in una grande sala. Ma la formazione e l'insegnamento rispettano la natura di ciascuno. Da decine di anni, per più giorni alla settimana, il Maestro rimane in quella sala dalla mattina alla sera, a disposizione dei numerosi allievi che desiderano ricevere il suo insegnamento.

Le donne, giovani e meno giovani, sono decisa-

mente la maggioranza, sebbene in origine l'arte dei fiori sia stata prerogativa degli uomini, e sebbene nel corso dei secoli nobili e samurai l'abbiano tenuta in grande considerazione. In seguito le cose cambiarono, e ogni donna giapponese era tenuta a possedere qualche nozione sull'arte di disporre i fiori. Era — e continua a essere — un dovere per la padrona di casa saper adornare le stanze della propria abitazione. Ho appreso indirettamente che questa usanza encomiabile ha continuato a estendersi e a svilupparsi anche dopo la seconda guerra mondiale. Proprio come in passato, i Maestri sono invitati in alcune dimore raffinate per offrire consigli su come la padrona di casa debba decorare il *tokonoma*. Anche aziende e banche danno ai loro impiegati la possibilità di coltivare questa nobile arte durante gli intervalli, sotto la guida di Maestri esperti, e questo esercizio costituisce un'occasione di distensione e di raccoglimento.

Presso il Maestro Takeda ogni allievo può scegliere il giorno e l'ora che preferisce per conciliare le lezioni con le sue altre attività. Nella sua dimora sono sempre presenti dieci o quindici donne di ogni età. Il costo dei corsi è così modesto da essere accessibile a chiunque.

Sul pavimento coperto di spesse stuoie di paglia l'andirivieni è così silenzioso quanto il lavoro. Molti allievi frequentano i corsi per anni allo scopo di penetrare sempre più profondamente il segreto di questa arte difficile, eppure così affascinante. Quando una allieva entra nella sala, prima di tutto si inchina in silenzio davanti al Maestro, fino a sfiorare il suolo con la fronte. Con la stessa devozione saluta anche l'assistente, poi si dirige a un posto libero e appoggiandosi sulle mani distese si siede su un cuscino piatto, le gambe ripiegate alla maniera giapponese. Su una tavoletta quadrata di lacca nera l'allieva colloca un vaso di bambù o di metallo (che di solito le appartiene), a seconda del tipo di rami e di fiori da utiliz-



Pino. *Picea*
jezoensis (Yezo-matsu).
Seika composto da sette rami di pino.

zare, presi da un mazzo posto accanto al vaso.

Poi scioglie con cura il fascio di rami e di fiori, li esamina e li controlla attentamente per scegliere quelli che le sembrano più adatti al posto che devono avere nella sua composizione. Quindi incomincia a piegarli. Profondamente assorta in se stessa, l'allieva cerca di raggiungere quello stato d'animo in cui può sentirsi unita al « cuore del fiore »; attraverso una lunga esperienza ha appreso che questa non è semplicemente una frase fatta e che soltanto quando il suo cuore sarà letteralmente unito al « cuore dei fiori », e attraverso questo al « cuore universale » — secondo la felice espressione di un Maestro dei fiori — essa riposerà in quella quiete assoluta da cui la composizione scaturirà da sola spontaneamente, naturalmente. Allo sguardo sagace del Maestro l'opera rivela allora, sotto l'aspetto visibile, se lo stato di unione è stato veramente raggiunto o se era soltanto un'illusione dell'allieva. Quando l'unione si è realizzata, il volto della giapponese, che spesso è rigido come una maschera, si anima di colpo e risplende di una bellezza interiore.

Quando l'allieva ritiene di avere terminato il proprio compito, presenta il vaso al Maestro. Questi, nel frattempo, si aggira nella stanza, osserva e interviene qua e là. Esamina l'opera che gli viene portata, per lo più senza dire parola, fa un gesto di disapprovazione, oppure sposta uno stelo, corregge un particolare e dispone nuovamente il tutto. L'allieva ringrazia inchinandosi, riporta il vaso al proprio posto e lo considera attentamente per comprendere in che cosa consiste l'errore. Se pensa di averlo scoperto prende nuovi rami e ricomincia a sistemarli; oppure, se non ha altro materiale a disposizione, cerca di realizzare un'altra composizione con le stesse piante. Quando finalmente il Maestro approva la sua composizione, essa lascia la sala.

Durante queste lezioni in comune certe allieve,



Camelia. Camellia (*tsubaki*).
Seika di cinque rami in un vaso cloisonné.

soprattutto le più giovani, vivono un'esperienza singolare. Dapprima la presenza delle altre sembra loro imbarazzante. Non possono fare a meno di seguirne i movimenti con la coda dell'occhio, oppure si lasciano distrarre dallo sfavillio dei kimono dai colori vivaci. Nella stanza si evita ogni rumore inutile; l'andirivieni con vasi e piante si svolge in silenzio, tuttavia la presenza e i gesti degli altri sono sufficienti a distogliere l'attenzione. Poi, a poco a poco, ci si abitua a non attribuirvi nessuna importanza e si constata allora con piacere che la concentrazione può essere tanto più profonda quanto più viene messa alla prova. Non si presta più nessuna attenzione ai rumori che vengono dall'esterno. Da ciò risulta evidente che la condizione indispensabile per l'esercizio di questa arte, e di tutte le altre arti giapponesi, è raggiungere il silenzio e la quiete assoluti dentro di sé. E si comprende anche che questa condizione è realizzabile se si ha la costanza di esercitarsi ogni giorno e se non ci si lascia scoraggiare dagli insuccessi.

La concentrazione quotidiana, anche solo di mezz'ora, è il sistema migliore per compensare la dispersione dello spirito e lo spreco di energie causati dalla vita di ogni giorno e dalle sue molteplici occupazioni. Ci si accorge di quanto si è ricchi di tempo solo quando si smette di pensare che non se ne possiede abbastanza.

PRIMO PRINCIPIO

Avere la perseveranza necessaria per praticare un esercizio e perseguire uno studio arduo per tutta la vita, è la condizione più difficile da realizzare. In realtà, imparare quasi a memoria le forme tradizionali delle composizioni con fiori, o copiarle superficialmente, forse non richiederebbe tanto tempo. Ma chi vuole spingersi oltre le apparenze si accorge che il progresso in quest'arte pre-



Aster. *Aster tartaricus* (*shion*).

Seika di tre rami fioriti contornati da cinque foglie, in un vaso di ceramica posto su una piccola base.

suppone innanzitutto una evoluzione lenta e una maturazione interiore che si sviluppino parallelamente. Solo allora si entra nella « via dei fiori ». Tutto il resto dipende da questa condizione primaria. Può darsi che essa sembri troppo « semplice » e quindi trascurabile. Può anche darsi che ci si faccia un'idea vaga di questa opera interiore e che si provi interesse soltanto per le capacità di realizzazione che si spera di acquisire in breve tempo, nella convinzione che tutto il resto verrà da sé. Grave errore! Ma più si procede, più si riconosce l'importanza decisiva di questa regola fondamentale, e più si verifica l'impossibilità di creare un'opera autentica se non si cerca con perseveranza di realizzare questa « semplice » condizione. È una caratteristica dell'Estremo Oriente quella di incominciare dai particolari minimi, dai dettagli insignificanti, e di pensare che nulla va da sé e che nulla deve essere fatto a metà, ma che, al contrario, bisogna esercitarsi fino a quando la perfezione non solo è stata raggiunta ma si è anche connaturata al nostro essere. I primi passi sono i più difficili. Chi fallisce a questo punto non è più in grado di procedere. È quindi necessario incominciare con semplicità. Questa arte non è una scuola di abilità, o un esercizio manuale, è un'esperienza dell'essere. La tecnica ne è il sostegno esteriore, ma non bisogna sopravvalutarne l'importanza. L'elemento decisivo è la disciplina del « cuore », l'unione armoniosa di corpo, anima e mondo circostante. La presenza del Maestro è un aiuto per raggiungere questo « autentico » stato di armonia, indispensabile per comprendere la « via dei fiori » e progredire in essa.

A questo proposito, è importante non perdere di vista il significato del principio ternario, non soltanto nella disposizione dei fiori ma anche nei rapporti con i nostri simili e con il mondo animale. L'allievo deve cercare di rispettare i diritti naturali di ogni creatura. Egli trova intuitivamente

l'atteggiamento giusto, giacché il Maestro lo ispira con la sua stessa presenza e con il suo esempio, e gli mostra la via da seguire. Il principio della Triade sarà continuamente presente al suo spirito, sia che egli esegua sia che contempli. Nel loro linguaggio simbolico, i tre rami rappresentano il « Cielo », l'« Uomo » e la « Terra ». Questo simbolismo non è solo una rappresentazione visiva. Esso esprime, nel suo principio essenziale, il ritmo eterno della forma e del contenuto, del Pieno e del Vuoto. Lo spettatore, l'« Uomo » stesso, sta al centro del movimento ciclico, da cui può forse ricevere un riflesso di eternità. Arricchito da questa conoscenza l'allievo può seguire l'insegnamento con la perseveranza e la pazienza necessarie. Ha imparato che l'oblio di sé conduce al grande distacco, alla grande pace, al raccoglimento interiore, alla « quiete dentro di sé ». Convinto del valore di questo atteggiamento, egli lo mantiene non solo durante gli esercizi ma anche nelle più piccole circostanze e occupazioni della vita quotidiana. Vive in sintonia con questo Centro che l'arte dei fiori gli fa cogliere visivamente nella Triade, come simbolo della Totalità: l'« Uomo » (*Sō*) occupa la posizione intermedia tra il « Cielo » (*Shin*) e la « Terra » (*Gyō*).



IL MAESTRO

LE PAROLE DEL MAESTRO

Come ricordo del mio venerato Maestro Bokuyo Takeda, vorrei riportare qui le sue parole e il suo insegnamento:

L'uomo e le piante mutano e periscono; soltanto il significato e l'essenza delle composizioni con fiori sono eterni.

Quando si lavora, è nel proprio intimo che va cercata la forma esteriore.

Quali che siano, i materiali utilizzati sono secondari. Il pensiero è giusto solo se conduce a Dio; è in questo senso che bisogna celebrare il rito.

La bellezza unita alla virtù è potente.

La sola bellezza è insufficiente; essa può realizzarsi se è associata al sentimento « giusto ».

Trattare i fiori con il rispetto che meritano perfeziona la personalità.

Governare la propria casa con serenità, padronanza di sé ed equità.

Essere sottomessi alle autorità e ai genitori.

Non trascurare nulla, né in casa né sul lavoro.

Coltivare l'amicizia con sincerità e devozione.

IL PRINCIPIO DELLA TRIADE

Secondo il principio della Triade, la Totalità universale, sebbene nella sua essenza sia una e indivisibile, può essere triplicemente divisa: il Cielo, l'Uomo, la Terra. La concezione ternaria, che è alla base delle composizioni con fiori, ha la sua origine nel buddhismo. È un principio spirituale e, come si è già detto, ha un significato cosmico. La concezione della Triade buddhista si è estesa



Narciso. *Narcissus tazetta* (*suisen*).

Seika formale. Tre gruppi fioriti, ciascuno con quattro foglie le cui estremità sono rivolte verso il fiore. Le foglie sono state dapprima separate dalla guaina, poi riunite in modo che le più lunghe si trovino all'esterno e le più corte all'interno del gruppo.

dall'India alla Cina e al Giappone. I sacerdoti dei tempi antichi, che hanno istituito il culto dei fiori, hanno introdotto nelle regole di quest'arte l'accordo ternario come espressione del suo senso religioso, insieme ad altri numeri dispari più o meno significativi. Questa struttura esprime il senso profondo delle leggi che regolano l'Universo. Poiché il numero tre è il primo numero della creazione, esso a poco a poco è diventato il termine assiale consapevole di un sistema strutturale esteso all'arte. Ci si « pone » immediatamente al centro del Ternario e d'altra parte non in quanto se stessi, essendo il cuore del fiore, il cuore dell'uomo e il cuore universale un'unica realtà. L'uomo vive in naturale comunità con la pianta e con tutto l'universo. È l'intermediario tra la dimensione spirituale e quella terrestre, e il tutto forma l'indivisibile triade nell'Unità.

Nel movimento ciclico della Triade l'uomo sta al centro tra il Cielo e la Terra. Egli è nutrito dall'elemento sottile e sorretto dall'elemento terrestre in cui ha le proprie radici. In tal modo egli è unito al « cuore del tutto » come all'« abisso originario ». L'uomo vive nel proprio centro, che per lui è il centro del mondo e dell'universo. Come la Verità del Cielo si è incarnata nell'individualità a lui concessa, così la forza che fa crescere la pianta è la stessa che guida la sua mano ispirata nelle composizioni con fiori, e che scaturisce direttamente dal « cuore universale ». Nell'esercizio di quest'arte il vero discepolo non è al di fuori del mondo né se ne allontana; al contrario, egli si trova al centro del Divenire universale, in equilibrio sul proprio fondamento terrestre. Egli accetta il mondo così come si presenta, lo accoglie come destino. Vive con gioia nel mondo e non lo rinnega. Lo considera come l'ambito in cui la sua esistenza deve trovare il proprio compimento.

Essendo asimmetrico, il principio ternario permette l'azione reciproca della pienezza e del « vuoto ».

to », dello sbocciare della vita e del suo dissolversi, di tutto ciò che si lega e si scioglie: comprende il ciclo completo della creazione. Quando costruisce il proprio edificio di fiori, l'allievo riproduce sotto forma visibile e simbolica un « nuovo manifestarsi » della totalità cielo-uomo-terra; egli ricrea. Poiché partecipa a questa creazione con tutto il proprio essere, il suo piccolo « io », che è privo d'importanza nella totalità del cosmo, si annulla in essa, e lascia spazio al « non-io ». Dal suo punto di vista, l'europeo potrebbe formulare così questo processo: una volta superato lo stadio della discriminazione, la via è aperta per l'autentico « Sé » e per l'accesso all'unità del Tutto. Da quell'istante l'allievo non deve più aderire allo schema, ed è necessario che dimentichi il principio ternario. Esso non esiste più, i punti di riferimento sulla via sono superati, si è giunti alla fonte originaria.

Shubun, pittore Zen vissuto nel xv secolo, ha ripreso nei propri dipinti e ha fatto rivivere l'antico motivo del guardiano di vacche che simboleggia il processo di questa « nuova nascita ».

ISTRUZIONI PER MEDITARE

In una serie di istruzioni date agli allievi si possono cogliere le direttive più importanti rispetto all'atteggiamento interiore e al comportamento che conviene tenere nell'arte di disporre i fiori.

Bisogna seguire attentamente la lezione e non perdersi in chiacchiere oziose.

È riprovevole voler far credere di sapere più di quanto realmente si sa, ed è necessario essere modesti.

Non bisogna mai farsi vincere dall'orgoglio: esiste sempre un grado superiore a quello che si è raggiunto.

Chi dà prova di abilità manuale nel disporre i

fiori senza possedere intuizione artistica e sensibilità, resta comunque ignorante.

Può dirsi abile chi sa decorare la casa con fiori disposti armoniosamente e con buon gusto, anche se manca di abilità nella disposizione.

L'evitare movimenti bruschi va considerato saggezza di vivere.

Il procedere con calma e delicatezza è una condizione indispensabile per disporre fiori.

I fiori vanno trattati con tenerezza.

A un fiore bisogna chiedere solo ciò che è conforme alla sua natura.

Le altre scuole non vanno considerate con sufficienza: da esse bisogna piuttosto prendere il meglio. Rifiuta invece ciò che è dannoso, anche se proviene dalla tua scuola.

Una visione superficiale conduce sempre all'assurdo.

I Maestri oggi scomparsi erano veri Maestri. Dobbiamo onorarli attraverso coloro che oggi sono i nostri Maestri.

UNA RIUNIONE DI MAESTRI

Nel 1928 il Maestro Takeda invitò a Sendai i principali Maestri di fiori del Giappone, e mi fu data la possibilità di assistere a queste riunioni. Ciascuno di essi doveva rappresentare attraverso le composizioni la propria maniera di interpretare quest'arte.

Incominciavano la mattina di buon'ora e le loro opere venivano esposte in vasi scelti con cura. Fino a sera c'era una processione ininterrotta di visitatori esperti e rispettosi che non si stancavano di ammirare la perfezione e la diversità infinita delle opere realizzate su un unico tema.

Alla fine della settimana i Maestri si riunirono per l'ultima volta. Nel corso di quest'ultimo incontro fu espresso il rammarico che i fiori usati per le

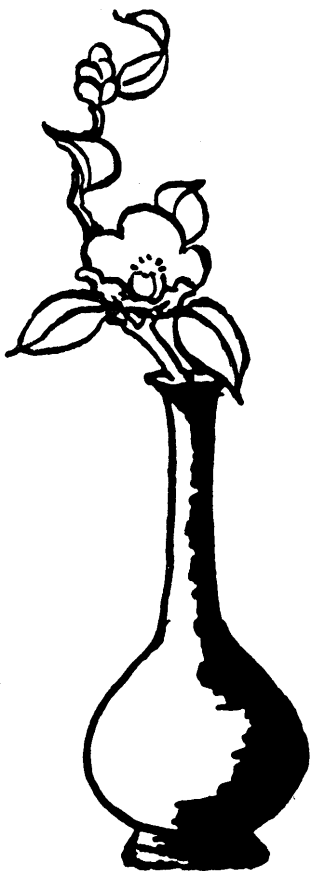
composizioni dovessero essere tolti dall'acqua la sera stessa, allo scopo di preparare i vasi per il giorno seguente. Così essi morivano prima di aver raggiunto il pieno fulgore. Il loro destino era effimero. Come creature viventi, essi non potevano raggiungere quel limite della perfezione in cui la maturità culmina nello splendore del declino. I Maestri decisero di onorare, con un rito solenne, i fiori che da sempre vengono recisi per essere usati nelle composizioni, e che poi, quando sono appassiti, vengono gettati via, oppure, secondo un'antica tradizione, abbandonati alla corrente di un fiume.

Decisero dunque all'unanimità di sotterrare i fiori nel giardino del Maestro Takeda. Fu innalzata una stele che sul lato anteriore portava questa iscrizione: « Per l'anima dei fiori sacrificati », mentre sull'altro lato furono scritti i nomi dei Maestri presenti. In seguito venni a sapere che era stato aggiunto anche il mio nome.

LA TRASMISSIONE DELLA DOTTRINA

Non soltanto l'essenza spirituale della dottrina, ma anche certe conoscenze tecniche erano tenute rigorosamente segrete. Per esempio i molteplici accorgimenti per prolungare la vita delle piante recise. I principi della tradizione venivano comunicati oralmente, o addirittura senza parole, dal Maestro all'allievo quando quest'ultimo possedeva la maturità necessaria per essere chiamato a sostituire il Maestro nel suo compito.

Oggi è subentrata un'altra consuetudine. Infatti il mio Maestro D.B. Takeda, rappresentante della dottrina Hōgen-Ensshu, ha pubblicato una grande opera in quattro volumi sull'*ikebana* (nome giapponese dell'arte di disporre i fiori), molto chiara, illustrata e commentata da lui stesso. Da più parti gli è stato rimproverato di avere rivelato troppo al pubblico. A ciò egli ha obiettato che og-



Camelia. *Camellia (tsubaki)*.

Nageire. Un fiore, un bocciolo e cinque foglie su un solo ramo,
in un vaso di bronzo.



Hosta obovata (giboshi).

Seika di forma precisa, composto da larghe foglie collocate a livelli diversi nella disposizione richiesta; vaso di ceramica.

gi le antiche conoscenze sono ormai superate e che la divulgazione di certi segreti non può nuocere in nessun modo allo spirito dell'insegnamento.

Tuttavia, per quanto esplicito egli sia stato nel trattare i principi della composizione con fiori, non ha potuto esporli in maniera accessibile al ragionamento discorsivo. Ogni spiegazione appare inadeguata quando si giunge all'essenziale, al « fondamento », a ciò che non può essere espresso, ma soltanto sentito e vissuto. In realtà è così per tutte le arti: di esse si coglie solo ciò di cui si ha un'intima esperienza.

Questo è particolarmente vero per le arti orientali, cioè per la composizione con fiori, per la pittura, per il tiro con l'arco e per altre ancora. Queste arti non esigono soltanto attitudini artistiche, ma richiedono un atteggiamento spirituale acquisito in anni di esercizi di concentrazione, ed è proprio questo che permette all'allievo di accedere a ciò che conta più di ogni altra cosa: l'ineffabile, l'assoluto, lo « spirito » stesso.

Benché ci si debba rallegrare che il Giappone contemporaneo, al fine di rendere la conoscenza accessibile a un pubblico più vasto, si allontani sempre più dalla tradizione orale, non bisogna dimenticare che questo metodo di insegnamento praticato fino ad oggi ha avuto un'influenza generale estremamente significativa. Il segreto mantenuto intorno a una dottrina e al suo significato profondo ha ispirato al giapponese il rispetto per tutte le manifestazioni dell'arte, rispetto che in molte circostanze stupisce lo straniero. Basta osservare l'atteggiamento rispettoso di un giapponese in occasione di una mostra di fiori, davanti a un disegno a china, basta osservarlo mentre maneggia una spada preziosa: è come se gli fosse concesso, grazie alla contemplazione dell'opera, di partecipare allo spirito della sua creazione.

Questo spiega anche la reverenza che il giapponese manifesta per il Maestro, per il *Sensei*, per

colui che gli ha trasmesso, con la propria spiritualità, il sapere più segreto, più profondo, e l'ha gradatamente guidato fino alla conoscenza ultima.

Da parte sua il Maestro, cosciente dell'importanza del proprio compito, offre l'esempio personale più alto al discepolo in grado di apprezzare le virtù umane almeno quanto la possibilità di ricevere l'insegnamento. L'esempio vivente del Maestro è la misura del significato e della profondità delle sue lezioni; la sua vita di uomo e di artista imprime all'insegnamento il sigillo della verità. È proprio questa trasmissione diretta ciò che ha ispirato al giapponese, nel profondo del suo essere, il rispetto del sapere, che si è conservato fino ai nostri giorni.

Il Maestro non è soltanto l'« insegnante ». Con il proprio esempio vivente egli rafforza negli allievi il senso della dignità umana, dell'equità, della misura, della responsabilità, e questo influsso ha la stessa importanza e la stessa eloquenza del sapere che egli trasmette. Se questa condizione essenziale mancasse, egli non sarebbe un vero Maestro, un uomo degno di fede, un uomo compiuto. L'allievo ha una particolare sensibilità nell'avvertire in che modo il Maestro adempie alla propria « missione ». Vede in lui l'amico paterno e nello stesso tempo il confidente degno di completa fiducia e verso cui nutrirà gratitudine e devozione per tutta la vita.

Si racconta che un principe, mentre era in viaggio, volle rendere visita al suo vecchio e venerabile Maestro. Tutti si preparavano a ricevere il grande signore con gli onori che gli erano dovuti. Ma il Maestro, ricordando che il visitatore era stato un suo buon allievo, ritenne opportuno attenderlo con la stessa semplicità di un tempo. Questa narrazione testimonia la nota dominante dei rapporti umani tra Maestro e allievo. Colui che è stato un esempio vivente per il discepolo, che gli ha trasmesso buoni principi e l'ha sorretto nel cam-

mino della vita, gode per sempre della sua assoluta fiducia e della sua venerazione, e conserva un posto nel cuore del discepolo.

Ecco un altro piccolo esempio della natura di questi rapporti. Un giorno Herrigel, insieme a un amico, il professor Sozo Komachiya, visitò la famosa esposizione di perle coltivate di Mikimoto, a Tokyo. Il metodo consiste nell'introdurre nella conchiglia dell'ostrica un piccolo corpo estraneo. Il mollusco si difende contro l'intruso secernendo una sostanza che, con il tempo, diviene materia perlifera: la causa irritante si trasforma così in bellezza. Una di queste perle artificiali eppure autentiche piacque a mio marito per la sua forma rara e per il suo meraviglioso splendore. Gli fu regalata come ricordo della sua visita. E tuttavia questa perla non fu mai portata, né in Giappone né altrove, sebbene rappresentasse un ricordo prezioso. In Giappone un filosofo non fa uso di ornamenti esteriori; egli è il più modesto degli uomini, il più distaccato dalle cose e da se stesso. La sua vita ha un significato interiore che si riflette in tutto il suo comportamento.



LA VIA DEI FIORI

LE DIECI VIRTÙ

Secondo un'antica tradizione, per penetrare lo spirito della « dottrina autentica », l'artista deve possedere particolari virtù che egli acquisisce contemporaneamente al fatto stesso di penetrare questo spirito. Enunciate con un linguaggio semplice, sulle prime esse sembrano poco importanti, o addirittura puerili. Ma ciò che conta, secondo una norma cara all'Oriente, è saper leggere tra le righe.

Ecco, sia pure approssimativamente, il senso di queste dieci massime, attraverso cui si può cogliere lo spirito vivente dell'insegnamento:

1. L'arte di disporre i fiori crea un rapporto tra ciò che è in alto e ciò che è in basso.
2. Portare il Nulla nel cuore è portarvi il Tutto.
3. Disposizione calma e pura. Si può trovare la soluzione senza pensare.
4. Eliminare ogni inquietudine.
5. Avere rispetto e attenzioni per le piante e le altre creature.
6. Amare e onorare tutti gli uomini.
7. Occupare un luogo con armonia e rispetto.
8. Lo « spirito autentico » sostiene la vita; associare un sentimento religioso alla disposizione dei fiori.
9. Corpo e anima in armonia.
10. Rinuncia a se stessi e discrezione; essere liberati dal male.

Chi ha vissuto in Oriente abbastanza a lungo sa che « eliminare ogni inquietudine » significa accettare con rassegnazione i più spietati colpi della sorte. In Giappone, dove i cataclismi naturali sono così frequenti, queste parole rivelano una forza spi-

rituale straordinaria, che si manifesta anche nelle persone semplici.

Allo stesso modo, « avere riguardi per le piante e per tutte le creature » non è soltanto un modo di dire, ma significa molto più di quanto si potrebbe supporre. Per esempio, all'epoca della festa dei ciliegi in fiore, così popolare, nessuno stacca fiori dagli alberi, anche se i rami bassi sembrano invitare proprio a questo i passanti. Anche nel più umile *coolie*¹ si può osservare un sentimento molto delicato nei confronti dei fiori, e l'amore per la natura si esprime in lui sinceramente e senza artificio. È raro che un passante colga un fiore sul proprio cammino, egli preferisce lasciarlo vivere dove è spuntato; neppure i bambini strappano le piante nei boschi, e tanto meno poi le gettano lungo la strada.

Chi conosce la pittura giapponese a china sa che « i rapporti di familiarità con le piante » oltrepassano l'ambito delle fantasticherie sentimentali. Con questo si intende che l'approccio intuitivo conduce fino all'essenza delle cose e ne scopre il cuore. Portare il « nulla » nel cuore significa possedere il Bene supremo e ultimo, l'infinito stesso. Essere vicino all'essenza del Tutto, vivere secondo le pulsazioni del cuore originario, significa possedere « lo spirito autentico che sostiene la vita ». Chi è « in intimità con l'essenza della natura » comprende anche l'essenza dell'uomo, che egli ama e onora in nome dello « spirito autentico » suscettibile di risvegliarsi anche in lui. Il giapponese dà un bell'esempio di questa virtù con lo spirito di solidarietà reciproca che egli manifesta nelle catastrofi naturali così frequenti nel suo paese.

Come si può notare, le dieci Virtù non sono così umili come sembra sulle prime. Se comprese adeguatamente, esse rappresentano piuttosto una disciplina rigorosa dello spirito. L'attività di chi

¹ Portatore, uomo che conduce il *rikshaw*. (N.d.T.)



Pino. *Pinus (matsu)*.

Seika. Tre rametti di pino che si dipartono dallo stesso ramo offrono con estrema naturalezza la struttura perfetta delle tre linee principali. Il vaso di bronzo è adatto a questa composizione.

ne ha penetrato il senso profondo e ad esso si conforma, ben lungi dall'essere meccanica, riceve il proprio impulso dal Tutto originario, che è anche la Quiete originaria.

Si raccomanda anche di essere « vuoti di se stessi », di realizzare « l'armonia tra corpo e anima », senza pensieri meschini o importuni, di aprirsi al « cuore universale » e di essere « nulla e insieme tutto », senza preoccupazioni, come il fiore di campo.

La realtà di queste situazioni è sperimentata e vissuta nella pratica delle arti giapponesi. Così, nell'arte di disporre i fiori, gli spazi vuoti lasciati tra le piante fanno parte della composizione al pari delle piante stesse. Essi sono altrettanto significativi delle tre linee dello schema. Rappresentano per analogia l'ineffabile, l'informale, il silenzio senza voce. Gli spazi vuoti assumono tutto il loro valore ritmico e una particolare capacità espressiva in un'armonia asimmetrica. Anche il fiore più modesto, scelto proprio per la sua semplicità, parla eloquentemente del silenzio, e precisamente per questo assume tanta importanza nella Stanza del Tè: il suo colore pallido e la sua forma essenziale si armonizzano con il significato e con l'atmosfera di questa cerimonia destinata al raccoglimento e al silenzio.

Nella vastità del Vuoto tutto si condensa, si concentra, tutto acquisisce rilievo, tutto si illumina e nello stesso tempo si riflette nel vuoto illimitato, nella potenza di rappresentazione della Fonte originaria. La costruzione asimmetrica di tre linee del sistema Ternario diventa più familiare all'artista quando egli la vede profilarsi nel vuoto vivente dello spazio. In questa associazione del vuoto e della forma piena, l'opera supera i propri limiti e il proprio soggiacere alle leggi. Essa vive come una figura nuova, ricreata precisamente dalla potenza infinita del vuoto.

Nella pittura a china anche gli spazi bianchi

hanno un valore positivo molto importante, e sono essenziali mezzi di espressione. Solo alcuni tratti per indicare le superfici d'acqua, e tutto lo spazio è lasciato all'aria, alle nuvole, alla nebbia! Un proverbio orientale dice: « Un dipinto vale mille parole ».

Nelle rappresentazioni Nō, o nelle antiche opere del teatro Kabuki, le situazioni più importanti e più significative non sono tradotte in parole ma in silenzi, e l'artista, con una mimica estremamente sobria e concentrata, sa esprimere ogni sfumatura dell'azione senza parole.

Nel tiro con l'arco il bersaglio dell'arciere è il « Nulla vuoto ». La traiettoria della freccia è una tensione estrema nell'estremo distacco. Essere vuoto significa essere una cosa sola con il Tutto.

Lo *haiku*, notevole per l'estrema sobrietà della sua espressione verbale, lascia al silenzio eloquente il compito di dire tutto, tacendolo.

La calligrafia giapponese esige espressamente un gioco combinato di bianchi e di neri. I caratteri dipinti a china ricevono il loro significato più completo dall'ampiezza e dalla collocazione degli spazi bianchi.

Questi spazi vuoti esprimono la « forma di ciò che non ha forma ».

Ciò spiega il significato di espressioni come « Contenuto del vuoto », « figura dell'invisibile ».

La Stanza del tè porta il nome significativo di « Soggiorno del vuoto »: solo il vuoto, lo spazio che contiene ogni cosa offre la possibilità di sprofondare muovendosi in esso.

CONDIZIONE INDISPENSABILE

Per acquisire le dieci Virtù è indispensabile unirsi al « cuore dei fiori » (*hana-no-kokoro*) e al « cuore del Tutto ».

È dunque comprensibile che nel corso del lavo-

ro siano vietate ogni conversazione e ogni attività rumorosa, che turberebbero la quiete dell'ambiente. Ma non si tratta solo di evitare tutto ciò che può distrarre lo spirito o impedire la concentrazione. In questo modo si vuole ricordare il significato originario della composizione con fiori, che era prima di tutto una cerimonia religiosa. Da ciò deriva anche la rigorosa osservanza della pulizia e dell'ordine. In origine, il locale riservato alle composizioni era sacro. Questa concezione si è conservata fino ai giorni nostri: dal momento in cui è destinato alle composizioni con fiori concepite nello « spirito autentico », questo locale, per modesto e semplice che sia, diventa in qualche modo un luogo consacrato.

Sin dall'inizio il principiante è invitato a meditare sul « cuore dei fiori »; dapprima per cogliere la natura del fiore nella sua autenticità, e poi per trovare e vivere in se stesso la semplicità e la naturalezza del proprio cuore. Egli deve risplendere come il « cuore del fiore » e come questo deve effondersi, rimanendo contemporaneamente immerso in se stesso, nella propria gioia. L'allievo allora divide con gli altri, generosamente e spontaneamente, ciò che gli ispira il cuore del fiore e ciò che ritrova nel suo stesso cuore. Una corrente d'amore si manifesta così in un fluire e in un rifluire perpetuo, dal cuore del fiore al cuore dell'uomo e al cuore del tutto. Un'atmosfera sacra e indicibile regna nel luogo in cui Maestro e allievi lavorano in comunità di spirito. Le opere fioriscono in essa nello splendore della Quietè eterna.

Il « cuore del fiore » conduce direttamente al « cuore del tutto », ai rapporti umani. In realtà, tutto ha la stessa importanza, tutto ha lo stesso diritto all'esistenza. Nell'ambito della vita non ci sono aspetti privilegiati, né limiti precisi, sempre che non si voglia considerare l'uomo un essere a parte, come se fosse il re della creazione. Per il giapponese l'insieme di tutte le esistenze costitui-

sce un'unità indivisibile, poiché esse emanano da un'unica fonte. Quando distingue la pianta dall'animale, ed entrambi dall'uomo, egli non stabilisce una scala di valori, come se un essere fosse più in alto dell'altro, più importante o più prezioso rispetto all'esistenza e ai suoi scopi. Un fiore o un ramoscello fiorito può riflettere l'essenza della vita con più purezza di un uomo che ha la pretesa di essere una creatura eccezionale.

Sarebbe dunque errato credere che per imparare l'arte dei fiori sia sufficiente trattare le piante con delicatezza e limitarsi a tollerare gli animali vivendo in pace con loro; ugualmente, non sarebbe meno sbagliato coltivare in prevalenza i rapporti umani, considerando le piante e gli animali come creature secondarie, più o meno piacevoli, che « anche » esistono, ma niente di più. Secondo un simile punto di vista, queste creature potrebbero scomparire senza provocare alcuna perdita nella sfera dell'esistenza umana! Fiori per ornare i giardini, animali allo zoo: questi rapporti di estraneità bastano per l'uomo che crede di aver di meglio da fare! Ma in realtà l'attenzione che si riserva ai fiori ha la stessa importanza di quella che si dona alla vita e alla sua ricchezza, l'intimità con l'uomo o con l'animale ha la stessa importanza di quella con i fiori. Nell'arte dei fiori il principiante non deve specializzarsi trascurando tutto ciò che non è fiore, ma assumere tutto in se stesso.

È bene che il bambino apprenda presto a familiarizzarsi con la vita dalle piante. Il fiore è spesso la prima « creatura vivente » del mondo vegetale che viene ad arricchire il suo piccolo mondo. Dal momento in cui una pianta può essere affidata a un bambino, le cure che egli le prodiga risvegliano in lui il senso di protezione e di responsabilità. Curare una pianta, spiarne la crescita impone al bambino il compito di vegliare teneramente su di essa. Legami sensibili si creano istintivamente tra la vita umana e l'esistenza naturale. Osservare la cresci-

ta e lo sbocciare di un fiore è un arricchimento della vita affettiva. Questa comprensione, attraverso la partecipazione, in seguito può estendersi agli animali, alla natura, all'intera esistenza.

Osservando la germinazione e il divenire nella natura si rende possibile un ritorno su se stessi e sulla propria « crescita » nell'ambito del proprio compito. La vita della pianta riguarda ognuno di noi. La presenza dei fiori nobilita e vivifica l'atmosfera. Sembra che al cospetto della loro bellezza l'uomo non possa agire bassamente, e che il rispetto che ha verso di loro nobiliti la sua natura. È certo che una semplice composizione di fiori su una tavola accogliente contribuisce a formare l'animo del bambino diversamente dai pasti consumati in un ambiente tetro. Se è naturalmente sensibile, il bambino può sentirsi riconoscente per il beneficio della loro presenza.

Offrire fiori a un malato significa donargli la speranza della guarigione. Sulla tomba di una persona cara i fiori simboleggiano il ciclo eterno di « morte e rinascita »; essi parlano di consolazione e di speranza.

Ovunque i fiori lasciano la loro impronta sovrana; essi ci parlano come se la loro vita fosse legata alla nostra. Nell'ufficio più desolato, dei fiori sul tavolo da lavoro possono donarci miracolosamente serenità e restituirci a noi stessi malgrado la stanchezza.

E anche il linguaggio popolare afferma che « dire qualcosa con i fiori non può mai ferire ».

Ricordiamo infine che spesso le giovani donne sono paragonate ai fiori. Tutto ciò indica che esistono relazioni e reciprocità di influssi tra uomo, pianta e universo.

Di conseguenza, se cammina deciso sulla « via dei fiori », all'allievo appare chiaramente, fin dall'inizio, che il modo di procedere è unico. Egli è così preservato dalla tentazione di aggrapparsi all'aspetto esteriore e tangibile della sua attività.



Rhodea japonica (omoto).

Seika. Undici foglie riunite in un fascio. I diversi piani sono disegnati chiaramente dagli effetti di luce e ombra. Le foglie più larghe racchiudono le bacche rosse.

Sulle prime il silenzioso immergersi in se stesso gli permette di affrontare il lavoro in condizioni di distensione e di raccoglimento. Egli sperimenta l'azione benefica di questo tipo di esercizio, adatto a conferire un'espressione sincera alla sua opera. Dal centro della sua essenza e della sua visione interiore la via conduce direttamente e armoniosamente verso il mondo esterno. Egli guarda incantato la bellezza delle piante che ha davanti, e si immerge nella contemplazione del prodigio di questa vita naturale. Unito all'Essere universale, congiunto alla Totalità del cosmo, egli crea una forma generata dal Centro del proprio essere.

Con questo stato d'animo egli colloca nel vaso, secondo il loro significato simbolico, il ramo dell'« Uomo » tra il « Cielo » e la « Terra ». La volta del Cielo (la Verità) è tesa al di sopra dell'Uomo e la Terra è ai suoi piedi. Intimamente unito al principio della Triade che rappresenta la Totalità universale, l'allievo cerca di conformarsi alla « Verità del Cielo » attraverso la sincerità e di adempiere all'esistenza terrena attraverso l'amore compassionevole.

A poco a poco l'allievo comprende sempre meglio che quest'arte implica compiti di vasta portata. Gli impegni esterni corrispondono al lavoro interiore, essi si condizionano reciprocamente. Egli sa per esperienza quanto la concentrazione interiore sia importante per l'opera: senza pace, senza calma, senza distacco da sé non c'è serenità né libertà reale, e la « via dei fiori » rimane chiusa e inaccessibile.

Lo schema che all'inizio gli stava davanti come un enigma, non gli appare più come una semplice figura divisa in tre parti. Molte volte egli ne ha riprodotto la forma visibile traendo ispirazione dalla sua bellezza. Ma già allora non era più una semplice costruzione formale; essa si era interiorizzata. L'allievo è divenuto consapevole del prin-

cipio cosmico immanente allo schema e delle sue connessioni profonde.

È possibile che inizialmente l'allievo abbia considerato il proprio compito sotto un duplice aspetto prima di riuscire a realizzarne l'unicità. Da una parte, nel lavoro egli avrà sviluppato la calma, la pazienza, la perseveranza. Dall'altra, avrà cercato di trasfondere il più possibile queste qualità nella vita pratica. Così egli non è più fermo lungo il cammino, ma sviluppa le diverse potenzialità prima di trovare la giusta via. Mentre l'allievo conferiva nuova vita ai fiori realizzando composizioni ogni volta diverse, la forma andava delineandosi dentro di lui spontaneamente. Gli effetti reciproci dei suoi sforzi si manifestano in tutto il suo essere come un completamento, secondo il significato della dottrina originaria. Egli vive in accordo armonioso con se stesso, con il mondo che lo circonda e con l'universo. È sorretto contemporaneamente dal Cielo e dalla Terra. Non è più senza « patria », senza meta, lacerato, incerto del proprio scopo. L'unità della sua essenza si è realizzata. Ma la via naturale conduce ancora al di là della manipolazione simbolica delle piante, dell'acqua vivificatrice, della forma minerale. L'allievo non procede lungo la « via dei fiori » soltanto durante gli esercizi. Quel momento di vita creativa è sempre presente, l'ispirazione è sempre viva in lui. Egli può procedere per tutta la vita su questa via che gli apre incessantemente nuove prospettive e nuove possibilità. Così si chiarisce il senso di questa frase: si cammina per questa via « come se non si camminasse », cioè la via e l'allievo sono una cosa sola.

IL GIUSTO COMPORTAMENTO VERSO LE PIANTE

A questo proposito esiste una leggenda famosa: si racconta che un *coolie*, che arrancava per un sentiero di montagna sotto il suo pesante fardello,

scoprì un fiorellino che languiva tra due pietre, rischiando di morire di sete in mezzo ai sassi roventi. Egli si inginocchiò malgrado il carico e versò le ultime gocce del suo tè sulle tenere radici affinché il fiorellino potesse vivere fino a sera. Poi proseguì il cammino verso la sua meta lontana. Questa leggenda si è trasmessa di generazione in generazione non tanto per la singolarità del fatto, quanto invece per la sua chiarezza.

Spesso gli artisti si sono ispirati a motivi simili a questo, come nel caso della fiaba del convolvolo in fiore che nella notte si è arrampicato attorno alla corda del pozzo. Narra la leggenda che una graziosa fanciulla di buon mattino si recò ad attingere acqua al pozzo del villaggio. Ma durante la notte un convolvolo si era avvolto attorno alla corda del pozzo e un unico fiore beveva la luce, ebbro di piacere. La fanciulla, estasiata e commossa, non osò turbare quella festa. Incurante della fatica, essa andò ad attingere l'acqua al pozzo successivo, molto più lontano, e ne ritornò tutta lieta.

Alla corda del mio pozzo
Si è avviluppato un convolvolo -
Dammi acqua, amico.

(Haiku: *Il convolvolo*)

(Mio marito ed io avevamo un *kakemono* di seta su cui questo motivo era dipinto con pochi tratti sobri ma espressivi. A fianco del disegno era scritta questa breve poesia.)

Si racconta che l'imperatrice cinese Kōmyō toccava i fiori con immenso rispetto, per timore di contaminarne la purezza: « O fiore! se ti cogliessi, la mia mano ti offenderebbe », diceva. Lo stesso genere di sensibilità ispira il « giusto comportamento » e la considerazione dovuti a tutto ciò che ci circonda. Più ci si esercita a perfezionare questo atteggiamento, più si riconosce che esso fa parte in modo essenziale dell'arte di disporre i fiori.

Si può penetrare nell'intimità della vita delle



Una delle numerose varietà di iris. *Iris ensata* (*bana shobu*).
Seika. Undici foglie incorniciano tre fiori. Il « Cielo » fa corona all'edificio, ma l'accento è posto sulla linea della Terra (*gyō*).

piante anche osservandole in natura, o disegnandole, e si impara così a conoscerle come se si fosse partecipi del segreto della loro crescita.

Donarsi totalmente dimenticando se stessi, essere pazienti, non attribuire importanza alla propria persona ma rapportarsi agli altri con bontà, senza imporsi, senza attendersi riconoscenza: tutto ciò fa parte della via dei fiori.

Anche il giardiniere che prima di ogni lezione si reca dagli allievi con un grosso involucro sotto il braccio sembra possedere alcune di queste virtù. Egli presenta nel modo più amabile una ricca varietà di rami e di fiori, riuniti con estrema cura in una stuoia di paglia.

Non li ha colti a caso, ha scelto con cura quelli che potevano essere usati per le composizioni. Non prende mai i fiori che fanno corona naturalmente a un arbusto, né i boccioli necessari alla riproduzione della pianta. Con quale pazienza e amabilità egli attende che i clienti abbiano fatto la loro scelta! Com'è modesto il prezzo dei suoi tesori fioriti! E come li offre cortesemente!

Il Giappone è noto come il paese dei fiori, sebbene questo vada inteso in un senso molto particolare. Nei giardini privati, infatti, non si coltivano fiori da recidere, bensì arbusti e piante perenni curati con amore, e proprio per questo li si taglia raramente. Le piante dei giardini sono disposte con arte in relazione alle loro forme e colori, e nulla, né un cespuglio né un albero, potrebbe essere tolto da queste composizioni. Forse i fiori da giardino sono tanto pregiati perché quasi non esistono prati fioriti. I fiori che crescono in libertà sono rari, se si escludono alcuni parchi famosi in cui la gente passeggia con grande rispetto. I giardinieri dispongono di uno spazio limitato per coltivare fiori e arbusti destinati alle composizioni, giacché le risaie coprono gran parte delle terre arabili e ogni zolla di terra deve servire alle colture alimentari.



Peonia. *Paeonia spec. (botan).*

Seika informale, che produce un effetto naturale. L'accento è posto decisamente sulla Terra (*gyō*). I vasi di bambù come questo sono molto apprezzati; ne esistono di ogni forma e misura.

Tuttavia, ogni stagione fornisce l'occasione per una gioiosa *o-hana-mai*, o festa della visita ai fiori. Intere famiglie si recano in luoghi noti sin dall'antichità, dove ciliegi in fiore a perdita d'occhio si offrono agli sguardi ammirati. In primavera i bianchi narcisi profumano le valli. Negli antichi giardini dei templi Shinto i glicini lilla gareggiano in splendore con le tegole rosse, e i grappoli fioriti ricadono a cascata dai ponti, davanti ai visitatori muti per l'ammirazione. In primavera il fogliame dell'acero giapponese incanta con il suo rosa delicato; d'estate si veste di verde brillante e in autunno i boschi di aceri incendiano l'orizzonte di colori infuocati.

Il crisantemo (*kiku*), il fiore d'oro dell'Oriente, è anche un emblema araldico. Si conoscono circa duecento specie e varietà di questa pianta così pregiata, che anche i più poveri coltivano con facilità. La grande festa dei crisantemi si celebra il 9 settembre, ed è una giornata solenne. Anche l'iris e il loto hanno fedeli amici e ammiratori.

La particolare predisposizione che il giapponese manifesta per l'arte di disporre i fiori trova origine nel suo amore per la natura e nella sua intimità con essa. Egli possiede anche la comprensione del linguaggio simbolico dei fiori e lo traduce nelle mille circostanze della vita. Per esempio, il loto è il fiore del culto religioso. Esso simboleggia la purezza e l'immortalità, essendo le sue corolle di luce, circondate di lucide foglie di un verde splendente, rivolte verso il cielo al di sopra delle acque glauche e dei fondi melmosi.

I boccioli e le foglie ancora chiuse rappresentano il futuro; i fiori sbocciati, o quelli che stanno per schiudersi, sono il simbolo del presente. Appassiti e carichi del tesoro dei loro semi, essi parlano del passato. Il *prunus* in fiore esprime la resistenza alle ingiurie del tempo e la speranza del rinnovamento. Un vecchio ramo con nuovi germogli rappresenta la maturità unita alla delicatez-



Peonia. *Paconia (botan).*

Nageire formato da tre rami. Vaso di bronzo, appeso, a forma di primo quarto di luna.

za. La peonia, con la sua sensualità esuberante, parla di magnificenza e di ricchezza. Il pino esprime la costanza, la forza, la fermezza di carattere. Il bambù è simbolo di longevità, di stabilità, di superfluo.

Quando si dispongono i fiori in una composizione bisogna quindi tenere conto non solo delle caratteristiche naturali di ciascuno di essi, ma anche del significato espresso dall'insieme. Dal modo in cui sono composti si può cogliere immediatamente il significato della composizione finita. Ma l'osservatore attento saprà andare oltre, e sarà in grado di intuire in essa la tempra spirituale dell'artista, o più esattamente ciò che da essa traspare: l'infinito, l'indicibile.

L'insegnamento di Bokuyo Takeda consisteva nell'esprimersi sempre nel modo più sintetico. Soltanto una vita interiore ricca di esperienza conferisce la forza creativa necessaria per giungere a questo.

Nelle mostre di fiori ho notato che i colori scelti dalle allieve erano tanto più vivaci quanto più esse erano giovani. Il principiante vorrebbe vedere la propria opera collocata in una posizione privilegiata, mentre l'allievo più esperto è lieto che il suo vaso sia disposto tra gli altri, e la composizione del Maestro è situata in un punto che non attiri l'attenzione. Il Maestro ha la capacità di scegliere e di raggruppare le composizioni in un insieme che sappia offrire una meravigliosa armonia di colori chiari e scuri, vivaci e delicati, luminosi e intensi. Perciò queste mostre richiamano molti visitatori. Non solo i genitori e gli amici di coloro che espongono, ma tutta la città prende parte a questi festeggiamenti. Non c'è giapponese, uomo o donna, che non si interessi all'arte dei fiori, che non conosca il significato o il ruolo che essa gioca nella sua vita.

Malgrado la delicatezza del materiale, in origine quest'arte era praticata da uomini particolar-

mente virili. Assorto nell'Unità dei fiori, lo spirito del Samurai conquistava la concentrazione necessaria per assumere le decisioni supreme.

Si può immaginare quale forza d'animo straordinaria, quale padronanza interiore possedesse un feudatario che, mentre il palazzo già subiva l'assalto del nemico, riusciva a mantenere la calma, la concentrazione e l'imperturbabilità necessarie per disporre fiori. Questo atto, inevitabilmente estremo, è colmo di una profonda serenità. Non pretende di avere un significato particolare, ma ha il segno del destino accettato, della vita nobile e distaccata, dell'arte senza artificio – così come la intende anche l'« autentico » arciere.

Il feudatario non è un cavaliere soltanto agli occhi del mondo, egli è vincitore dentro di sé rispetto a un nemico che non ha potere su di lui. Egli è imperturbabile nella vita così come resta impassibile di fronte alla morte. L'essere nasce dal Centro che sostiene il Cielo e la Terra e che riposa su entrambi.

Ancora oggi donne e fanciulle coltivano quest'arte cavalleresca e « delicata ». Come si potrebbe immaginare una casa giapponese senza questa nicchia rialzata, dove ogni ciclo stagionale è simboleggiato da una composizione particolare in armonia anche con il rotolo dipinto appeso alla parete? Secondo la circostanza o la stagione, la scelta ha il compito di favorire la concentrazione o di ispirare serenità.

Entrare nella « via dei fiori » può rappresentare una conversione radicale nella vita di un individuo. L'atteggiamento fermo, o addirittura inflessibile, che egli mantiene sia in sé che nel rapporto con i fiori, a volte si esprime nel modo più discreto. La giovane giapponese, delicata come un fiore di mimosa, nella cerchia della propria famiglia testimonia un'abnegazione, una forza d'animo o addirittura un eroismo che sono la regola stessa della sua vita.



Patrinia scabiosaefolia (ominaeshi).

Tredici rami in un'elegante coppa di bronzo a treppiede.

La « via dei fiori » va dunque dal « cuore dei fiori » al « cuore dell'Uomo » e al « cuore del Tutto »: ciò significa una « nuova vita » sia per le piante che per l'uomo.

Tutte le contraddizioni vengono risolte nel cuore dell'uomo, al centro del tutto, in cui si riunificano il Cielo, la Terra e l'Uomo.

ARTE O NATURA?

Una composizione di fiori compiuta – in grado quindi di rivelare totalmente la sua essenza in una struttura perfetta – deve essere considerata come un'autentica opera d'arte, anche se si tratta di un'arte messa al servizio della vita religiosa?

Quando l'artista raggiunge la perfezione della propria arte, è in grado di comporre opere che sembrano essere state realizzate dalla natura. Con rami e fiori recisi e separati dalla terra, egli deve comporre una nuova unità in cui la « natura » di ogni elemento sia rispettata e rimanga immanente alla viva bellezza dell'opera. Infatti, tutte le posizioni e le inclinazioni che si possono far assumere alle piante devono rispettare il carattere particolare di ciascuna di esse.

Dunque, queste composizioni sono creazioni artistiche o effetti di natura? Oppure un fenomeno intermedio tra la natura e l'arte, un qualcosa di più della natura, e tuttavia non ancora autentica arte? Non è facile rispondere in modo esauriente a questa domanda, giacché per il giapponese la vita e l'arte, la natura e lo spirito formano un tutto pressoché indissolubile. Egli ha la sensazione che la natura sia dotata di anima propria, e che lo spirito sia una manifestazione spontanea, altrettanto naturale. Per questo egli non comprende il senso di una domanda che presuppone una scissione tra natura e spirito, tra arte e vita, come se fossero estranee l'una all'altra. Per lui la natura non è

inanimata né priva di spirito, essa non è solo il simbolo formale di una realtà diversa. L'eternità stessa è immanente e si manifesta nella sua viva bellezza. Questa concezione è alla base di tutte le arti giapponesi. Non si può quindi comprendere la loro essenza autentica se si presume che esse « idealizzino » il proprio oggetto elevandolo al di sopra della molteplicità in contrasto con il mondo oggettivo, per far nascere l'armonia. Al contrario, per il giapponese l'armonia è il fondamento originario, la prima forma assoluta di manifestazione della natura, della vita e del mondo, e l'unico oggetto dell'arte è l'espressione di questa armonia ricondotta fino a un livello di « coscienza inconsapevole ». L'artista ascolta le sue lontane modulazioni, la fa emergere dalle sue profondità, la domina e la porta alla luce. Una nuova creazione si manifesta sullo sfondo di questa armonia originaria e prende forma in una figura visibile. Dal momento in cui l'allievo rinuncia ad anteporre se stesso alla propria opera, è in grado di cogliere direttamente, insieme alla natura del fiore in cui si manifesta l'universo, le leggi della propria natura e quelle che regolano la natura del fiore. L'artista attinge dalla « forma informale » la sostanza e la forma della propria opera. In lui si ricongiungono e si fondono l'impulso creativo e la realizzazione, il vuoto e il pieno. Egli innalza la propria opera su questa armonia che è al di là di tutte le apparenze contraddittorie, e la porta alla luce.

Questo processo creativo è particolarmente evidente nell'arte di disporre i fiori. L'artista autentico non accorda un'attenzione eccessiva alle forme esteriori della natura, né a ciò che egli deve realizzare con esse. Infatti la forma esteriore non è lo scopo ultimo, ma soltanto il segno visibile che deve condurre verso la forma interiore della figura. Essa deve piacere allo sguardo soltanto per attrarre lo spirito nel profondo, dove si riunificano natura e spirito, ideale e vita. L'artista ha con la natura

un rapporto simile a quello di un giapponese dallo spirito intatto, che riposa, cioè, sulla sua straordinaria attitudine a discernere in ogni cosa la Totalità vivente.

La scelta delle piante e dei fiori non dipende quindi unicamente dagli accordi di forme e colori che essi rendono possibili. L'essenziale è che essi siano in grado di tradurre la visione interiore dell'artista, che corrisponde al suo sentimento dell'universo. Tutto può convergere in questo disegno: fiori, arbusti o alberi, con il loro molteplice simbolismo. Una composizione di fiori può esprimere un profondo significato anche solo per la scelta del materiale. Ma lo è ancora di più se si presenta come un insieme sapiente di ricchezza e di semplicità, in cui gli « spazi vuoti » riflettono la concentrazione, la forza, la discrezione. Malgrado l'assoggettamento a una forma, la creazione di un insieme di questo tipo lascia all'artista la massima libertà e non pone alcun limite all'espressione della sua fantasia: in ciò consiste l'arte senz'arte di disporre i fiori.

Ma l'apprendimento di quest'arte non è sufficiente di per se stesso. Come si è detto, il Maestro veglia continuamente sull'allievo affinché possa accedere alla « dottrina non scritta » con tutte le forze del suo essere, sin quando questa sia divenuta la regola naturale della sua vita, sin quando abbia modellato il suo carattere e la « via dei fiori » sia ormai per lui un modo di esistenza, il suo cammino di ogni giorno. Allora tutte le esitazioni e le incertezze scompaiono. La via è divenuta una realtà viva e creatrice.



CERIMONIE

LA CERIMONIA DEI FIORI

Lo stesso spirito che ha ispirato l'arte di disporre i fiori ha dato vita anche alla cerimonia dei fiori. Per il suo carattere estremamente contemplativo e simbolico, questa cerimonia si ricollega alle primitive « presentazioni dei fiori » – secondo la denominazione antica – e attraverso queste al culto del Buddha.

Nella cerimonia sono essenziali in primo luogo la meditazione e la concentrazione profonda, mentre le regole del rituale riguardano soltanto il suo svolgimento.

Prima di tutto l'ospite deve raccogliersi in meditazione davanti al *kakemono* (rolo dipinto) appeso nel *tokonoma* (nicchia murale); quindi deve contemplare intensamente la composizione di fiori collocata in primo piano nel *tokonoma*. Se il dipinto rappresenta un paesaggio di montagna, per la composizione il padrone di casa avrà scelto un ramo di pino e un fiore montano. In questo caso, infatti, una pianta di pianura non sarebbe adatta e non potrebbe fondersi armonicamente con il resto, giacché tutto deve suggerire all'ospite un'impressione di felice accordo.

L'ospite deve poi concentrare la sua attenzione sulla composizione di fiori e contemplarla in ogni particolare, incominciando dal ramo più alto, per comprenderne il senso.

Questa è la prima parte della cerimonia. Naturalmente l'ospite mantiene sempre un atteggiamento raccolto e pieno di rispetto.

Incomincia poi la seconda parte. Il padrone di casa invita l'ospite a realizzare a sua volta una composizione di fiori. Quest'ultimo dapprima si scher-

misce modestamente, per poi cedere alle ripetute sollecitazioni del padrone di casa, che predispone tutto il necessario. Porta ramoscelli e svariati fiori dallo stelo più o meno lungo, il *kubari* indispensabile per sostenere le piante, un paio di forbici e un piccolo telo di cotone. Tutto viene messo in ordine perfetto sulla tavola apposita. Poco distante si colloca una brocca d'acqua e il vaso destinato alla composizione sopra il basamento.

Il padrone di casa si ritira in una stanza vicina con gli altri invitati presenti e attende pazientemente che l'ospite prescelto abbia realizzato l'opera. Costui si inginocchia, e rimanendo seduto sui talloni contempla a lungo le piante messe a sua disposizione. Forse pensa ai luoghi che le hanno viste nascere: monti o pianure, rive del mare o placidi fiumi. Il motivo del *kakemono* lo aiuta a perfezionare le immagini del suo sogno. Anche una statuetta o il bruciaprofumi che si trova nel *toko-noma* possono contribuire a creare l'armonia propizia alla nascita dell'opera. La fantasia creativa si precisa nell'accordo tra la disposizione interiore e l'ambiente esterno. Colui che crea non si limita alla meditazione sui simboli e sulla natura delle piante che ha di fronte. Egli si abbandona all'essenza delle cose fino a esserne colmato. Pervaso dal cuore ardente dell'uomo, è in grado di parlare la lingua del cuore universale.

Il padrone di casa invita i famigliari e gli ospiti ad ammirare l'opera quando è terminata. Dapprima l'artista si schermisce: l'opera non è degna degli sguardi e non merita di essere esposta. Il padrone di casa, con altrettanta cortesia, insiste nel richiedere il favore di poterla offrire all'ammirazione degli invitati. Infine tutti si dispongono in semicerchio intorno all'edificio di fiori confrontando e ammirando le due composizioni con atteggiamento raccolto. La bellezza e l'armonia dell'opera si riflettono su tutti i volti: un'atmosfera mistica indicabile regna nella stanza.

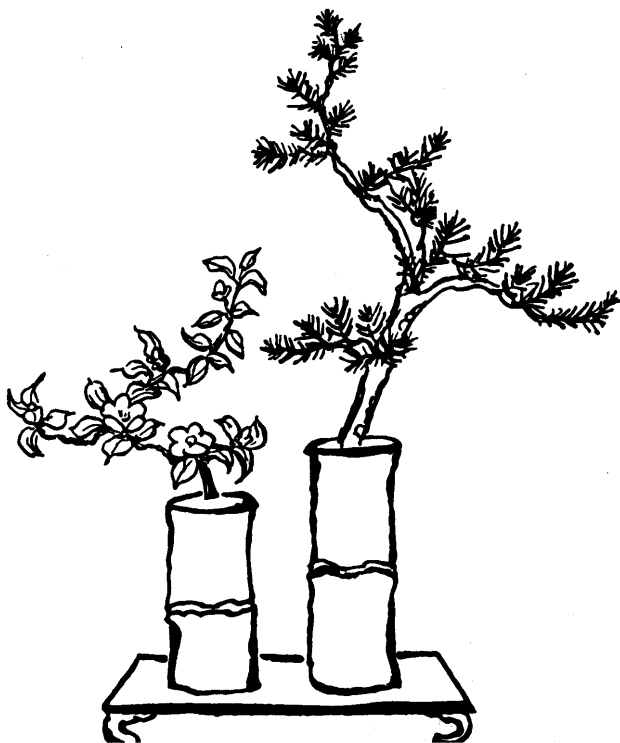
Talvolta questa cerimonia si celebra ancora ai giorni nostri. Ovviamente non nelle grandi città, ma laddove la vita giapponese ha saputo preservare le antiche tradizioni.

Il carattere di questa cerimonia permette di comprendere che parlare di « spirito autentico » dell'arte floreale non è un'espressione priva di senso. Soltanto quando è animata dallo « spirito autentico » l'arte adempie all'alta missione a cui è destinata. Essendo quest'arte generata dallo « spirito autentico », deve sempre rimanere fedele ad esso, evitando così il rischio di degenerare in una semplice tecnica di decorazione, incapace di toccare l'uomo intimamente e di risvegliare in lui risonanze profonde.

ORIGINE RELIGIOSA DELL'ARTE DI DISPORRE I FIORI

I rami con bacche hanno un significato simbolico. Quando un uomo in età matura abbandona la vita attiva per condurre un diverso tipo di esistenza, questo mutamento è rappresentato da un ramo guarnito di bacche. Esso sta a indicare che la nuova forma di esistenza (qualunque essa sia: meditativa, di devozione umanitaria, o artistica) non è sinonimo di ozio, ma può ancora produrre frutti.

La tradizione racconta che i monaci indiani, ispirati dal loro amore universale, furono i primi a raccogliere fiori spezzati dalla tempesta o appassiti per il sole ardente, e a immergerli nell'acqua per prolungarne la vita. Nella cinta dei templi buddhisti, davanti alle immagini sacre furono creati giardini in miniatura entro vasi di bronzo molto pesanti o in grandi casse piene di sabbia. Vi si collocavano piante di ogni specie, rami o tronchi d'albero, disposti ancora in forme molto primitive. Il ramo centrale, il più importante, saliva diretta-



Decorazione per un matrimonio.

Due vasi di semplice bambù, spesso cinti da una cordicella colorata (*mizubiki*) in segno di reciproco e durevole attaccamento. Nel vaso grande un vigoroso ramo di pino (un po' nodoso), rappresenta il simbolo maschile. La camelia bianca simboleggia la femminilità dolce e malleabile. Il fiore non deve stare di fronte a chi guarda, né essere nascosto dalle foglie; deve piuttosto essere collocato un po' obliquamente.

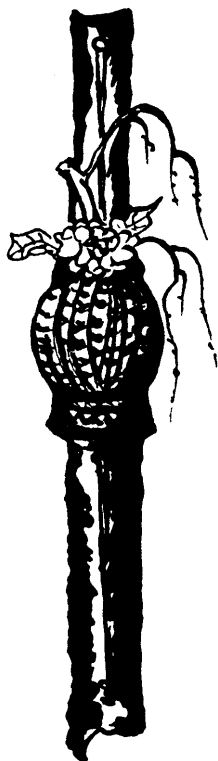
mente al cielo. Ai due lati di questo asse si disponevano rami più bassi secondo un ordine simmetrico e verticale. Un terzo gruppo di piante era destinato a « sostenere » l'insieme e a conferirgli coesione. In antichi dipinti si possono distinguere, ai due lati dell'altare, composizioni di questo genere, realizzate in modo molto primitivo. Gli edifici di piante concepiti dai monaci indiani per essere collocati come offerta nei templi, nei giardini dei templi o anche davanti ai sepolcri, furono conosciuti in Giappone con i nomi di *shin-no-hana*, *rikka*, *sunamono-rikka* o anche *bukka*.

Queste costruzioni, stratificate verticalmente e sovraccariche, con il passare del tempo si trasformarono in composizioni nuove, di linee più semplici e sapienti, il cui stile era tipicamente giapponese. Ciò accadde nel v secolo, quando il buddhismo si diffuse in Giappone attraverso la Corea. Con questa dottrina religiosa, i sacerdoti cinesi introdussero nel paese molte usanze nuove. I templi buddhisti, oltre a essere luoghi di preghiera e di meditazione, divennero centri di studio in cui si insegnavano la filosofia, la poesia, la calligrafia e molte altre arti, tra cui la pittura. La vita monacale era dunque strettamente associata alla vita artistica.

Una regola fondamentale diceva: Prima di incominciare devi rimanere seduto completamente immobile, placare la tua anima, liberare il tuo spirito da tutto, tacere, concentrarti.

Anche il rituale della cerimonia del tè, come l'usanza di bruciare incenso, ha avuto origine nelle sale dei monasteri Zen.

Verso la fine del xiv secolo e nel xv, epoca della massima diffusione della cerimonia del tè, la maggioranza di coloro che sarebbero divenuti grandi Maestri del tè si formò nei monasteri. Contemporaneamente al culto del tè (anche l'istituzione del *tokonoma* si ricollega a questa usanza), essi praticavano l'arte dei fiori in una forma del tutto



Camelia. *Camellia (tusbaki)*.

Nageire con aggiunta (*nejime*) di qualche rametto di salice, in un cesto intrecciato. Il vaso e la mensola sono appesi a un pilastro di legno pregiato, reso lucido e levigato dalla cura quotidiana.

particolare e adatta a questo culto, e divennero così anche grandi Maestri dei fiori.

La composizione dei giardini subì lo stesso influsso. Si cercò di creare un insieme armonioso di linee combinando l'effetto di contrasto tra esterno e interno. Le porte scorrevoli rimanevano aperte tutto il giorno sul giardino o sul parco, affinché il passaggio dall'abitazione all'esterno fosse quasi impercettibile.

Questi Maestri dai molteplici talenti diedero anche nuovo impulso alla cultura dei giardini e la arricchirono di creazioni durature. Imitando la semplicità rigorosa e la purezza dei monasteri Zen, le Stanze del tè, che erano all'interno della casa o si ergevano nei giardini dei palazzi e delle case private, furono ideate secondo uno stile monacale. Nei periodi successivi la raffinata semplicità di linee e di materiali della Stanza del tè ha esercitato un notevole influsso sull'architettura.

Per essere associata al culto del tè e corrispondere al suo spirito, la pianta scelta per la Stanza deve essere presentata nel modo più naturale. Spesso non vi si vede altro che un rametto accuratamente scelto, o un fiore unico con le sue verdi foglie. Anche il recipiente utilizzato è senza pretese: un semplice pezzo di bambù, una zucca, una corteccia d'albero. Esso è fissato a uno dei pilastri di legno pregiato nella piccola Stanza del tè, e il fiore ricade nel modo più naturale. Particolarmente adatte a questa funzione sono le piante rampicanti o sarmentose, i fiori di campo e le piante selvatiche.

Questa maniera estremamente semplice, e nello stesso tempo molto studiata, di disporre i fiori, è stata chiamata *nageire*, che significa « mettere dentro », « lasciar cadere », e indica che il fiore deve produrre un effetto naturale, deve dar l'impressione di essere stato semplicemente posato lì, in un vaso da cui ricade liberamente. Ma la melodia delle tre note, l'accordo ternario viene sempre ri-

spettato, e lo si ritrova nell'asimmetria della disposizione. In contrasto con questo modo naturale di disporre i fiori si svilupparono altri metodi di composizione, che maggiormente si addicevano alla sala spaziosa destinata a ricevere gli ospiti, e nella quale il *tokonoma* – il corrispettivo dell'altare originario – diventò il posto d'onore.

A seconda delle possibilità e del gusto del padrone di casa, gradualmente ogni cosa acquistò un aspetto più solenne, quasi rituale.

Le composizioni di fiori erano concepite in modo tale da armonizzarsi con il carattere delle riunioni o delle feste previste per la giornata, così da conferire loro una certa solennità o una piacevole consacrazione. Esse potevano partecipare alla gioia generale con la loro esuberanza, rispecchiare la serietà di un colloquio, risplendere nell'apparato delle feste per lo sfavillio dei loro colori, o esprimere con la loro semplicità una dignità senza pretese.

La diversa indole dei cultori di quest'arte e la varietà delle circostanze esigeva dai Maestri, a cui spettava il compito di queste composizioni, una intuizione particolare e una grande capacità di adattamento sia nella pratica che nella trasmissione della dottrina. Per questo motivo nacquero del tutto naturalmente nuove concezioni e nuovi metodi e si formarono diverse scuole, ognuna delle quali aveva norme precise. Ma in ogni caso il fondamento delle composizioni rimase quasi sempre l'idea originaria delle tre linee principali. L'arte di disporre i fiori raggiunse l'apogeo nel XVI e soprattutto nel XVII secolo. Sacerdoti, letterati, poeti e artisti, nobili e uomini d'azione che desideravano liberarsi dalle preoccupazioni quotidiane, erano gli adepti ferventi di questa meravigliosa forma di ritorno nel proprio intimo.

Il termine *ikebana*, che significa « mettere nell'acqua fiori viventi », implica il dovere di amare i fiori per se stessi e di trattarli con rispetto. Anche dare acqua ai fiori comporta un senso di re-



Decorazione per l'Anno Nuovo.

Bambù (*take*), simbolo di abbondanza, di agile vigore, di ricchezza; pino (*matsu*), simbolo di perseveranza e di forza; prunus (*ume*), simbolo di nuove speranze dopo l'inverno: a un vecchio ramo di solito si aggiungono teneri germogli.

Il principio ternario è rispettato, sia nell'insieme della composizione che nella disposizione di ogni pianta. Ci si serve di un solo recipiente o di tre vasi separati, e li si colloca davanti alla porta d'ingresso o nella casa stessa. Se si usano due steli di bambù, il più alto rappresenta il simbolo maschile e l'altro il simbolo femminile.

sponsabilità nei confronti della loro vita. Questo atteggiamento spiega anche per quale motivo le decorazioni particolarmente fastose dell'Anno Nuovo, concepite per esprimere auguri di felicità, non devono essere gettate via con noncuranza alla fine della settimana festiva. Queste composizioni, che si collocano davanti alla porta d'ingresso, comprendono tre tipi di piante: pino, bambù e *prunus*. Trascorsa la festa dell'Anno Nuovo, una sera i fiori vengono portati al tempio, ammutoliti e bruciati. Dal falò si levano alte fiamme che illuminano il vecchio tempio e le scure crittomerie, davanti alla folla riunita.

Benché l'arte della composizione con fiori sia divenuta, nel tempo, un'arte secolare, non ha mai perduto il fascino misterioso dovuto al suo ruolo originario nelle cerimonie sacre. Il giapponese ancor oggi spesso si inchina davanti alla composizione che egli stesso ha realizzato, così come s'inchina davanti all'opera di un altro prima di contemplarla, o prima di allontanarsene dopo averla ammirata.

LA CERIMONIA DEL TÈ

I fiori dei boschi e dei campi si addicono particolarmente alla Stanza del tè, in cui regna una semplicità estrema, propizia al raccoglimento: essi ricordano la vastità inviolata della natura libera. La presenza di questi fiori che si offrono spontaneamente nella loro semplice apparenza può produrre un effetto sorprendente, soprattutto in questa stanza tanto modesta eppure tanto raffinata, che è stata costruita appositamente per la cerimonia del tè.

A volte un solo fiore è chiamato a contribuire alla solennità del momento: in ogni caso esso non deve imporsi all'attenzione, né per il profumo intenso né per i colori vivaci. Al contrario. La scel-



La nicchia murale (il *tokonoma*).

In un angolo del *tokonoma* un giglio in un corno appeso a un pilastro di legno pregiato, reso liscio dal tempo. In primo piano un bruciaprofumi.

ta può anche cadere su un modesto convolvolo con le sue tenere foglie. Anch'esso simboleggia la disposizione spirituale indispensabile alla cerimonia. Nel suo vaso di bambù appeso a uno dei pilastri di legno pregiato, il fiore si sporge sognante e pensoso verso l'ingresso. Gli ospiti, poco numerosi, si chinano per varcare la piccola porta. Essi entrano lentamente, in atteggiamento umile. Si sono lavati le mani alla fontana, e prima di incamminarsi sul viale lastricato di pietre irregolari, bordate di muschio, hanno abbandonato i sandali, e con i sandali ogni realtà esteriore. Una pace incantevole regna nella penombra della Stanza del tè, dove ogni cosa risplende, perfettamente pulita. Attraverso le siepi di bambù e di crittomerie si sente solo il soffio leggero del vento, che alita sul braciere di carbone di legna incavato nel pavimento, su cui canta il bollitore del tè. Gli ospiti ascoltano il mormorio metallico dell'acqua, destinata alla bevanda, che bolle. A volte, secondo l'antica scuola, la polvere di tè verde viene mescolata nell'acqua con uno speciale utensile di bambù; a volte, secondo le circostanze, si prepara il tè nero con un cerimoniale minuzioso. Con atteggiamento riservato e raccolto gli ospiti attendono che il rito della preparazione del tè si compia in un susseguirsi di gesti metodici e immutabili. Praticare questa arte con calma e naturalezza richiede uno stato d'animo quasi sacerdotale, che si trasmette anche ai presenti. Tutti gli utensili del tè sono di una semplicità estrema, ma di un gusto raffinato. A volte sono oggetti antichi, che da secoli vengono usati per questo rito. Il convolvolo, dall'alto del suo pilastro, partecipa alla cerimonia. In precedenza è stato spruzzato con qualche goccia d'acqua affinché non abbia sete quando gli invitati riceveranno a turno la loro tazza di tè e ne assaporeranno il contenuto lentamente, in silenzio.

CERIMONIA DELL'INCENSO

Uno degli atti rituali più suggestivi consiste nel bruciare incenso. Per questa circostanza si sceglie di preferenza, per il *tokonoma*, un dipinto che rechi una iscrizione che si addica alla solennità e allo spirito della cerimonia. I caratteri così vivi sono stati tracciati da un monaco, maestro di calligrafia, e lo spirito che animava l'autore dell'opera nei tempi antichi si manifesta ancora in tutta la sua influenza eloquente. Il dipinto è una rappresentazione della disciplinata semplicità della forma esteriore e interiore, e induce chi lo osserva a pensare ai riti sacri.

In questa circostanza si comprende il significato della parola *Sesshin* che ricorre spesso sulle labbra del Maestro per indicare una disciplina spirituale rigorosa unita alla concentrazione del pensiero.

Un semplice bocciolo di fiore circondato da qualche foglia si accorda con l'atmosfera della cerimonia. Nella sua modestia esso non pretende di rivaleggiare con il profumo raro che si leva in volute dai bastoncini di incenso, né con la linea elegante del brucia-profumi antico collocato in mezzo al *tokonoma*. Senza ostentazione, dimentico di se stesso, il bocciolo di fiore lascia che la nuvola di incenso lo nasconda, lascia che si compiano i riti, come se sapesse che quel profumo non è nulla se paragonato al suo futuro splendore.

L'OSPITE E I FIORI

In questo paese ospitale, quando si costruisce una casa è sempre prevista l'esistenza di un ambiente destinato all'onorevole invitato. Allo stesso modo è prevista una sede per i fiori. All'ospite è riservata la parte migliore della stanza, davanti al *tokonoma*; al fiore, la bassa sopraelevazione del



Peonia. *Paeonia* spec. (*botan*).

Seika della Terra (*gyō-seika*). Appartiene di preferenza al genere informale per l'importanza attribuita alla linea della Terra.

tokonoma stesso. In una stanza di dimensioni più vaste, che serve come sala di ricevimento, spesso si appendono due rotoli dipinti i cui motivi si accordano e si completano. Questi *kakemono*, di seta o di carta fine, vengono dipinti a china e incorniciati da broccato di seta. A volte non sono immagini dipinte, ma iscrizioni i cui ideogrammi, tracciati dalla mano di un Maestro, esprimono una massima breve ma profonda.

Se sono esposti due *kakemono*, la composizione di fiori è situata tra di essi, nella parte anteriore del *tokonoma*. In ambienti particolarmente vasti e sontuosi la parete più larga può essere abbellita con tre dipinti che si completano reciprocamente. In alcune dimore ci sono due saloni ognuno dei quali possiede il proprio *tokonoma*, e in tal modo si possono avere composizioni diverse in ogni stanza.

L'ospite manterrà tra sé e i fiori una distanza adeguata. Poco lontano, il padrone di casa colloca a volte un prezioso oggetto artistico di lacca, di bronzo o di ceramica, che attira l'attenzione per la sua raffinata semplicità. Ma solo gli amici intimi possono permettersi di esaminarlo più attentamente o di tenerlo tra le mani. Colui che possiede simili tesori li presenta sempre uno alla volta, perché ciascuno di essi è degno di ammirazione particolare. Probabilmente l'opera d'arte è stata presa da uno scrigno e liberata dagli involucri di seta proprio per onorare l'ospite atteso, eppure viene mostrata senza ostentazione: e in questo incontro voluto dell'opera d'arte con i fiori, i primi onori spettano sempre alla bellezza vivente delle composizioni floreali.

La padrona di casa, o un altro membro della famiglia, troverà il tempo necessario per dedicarsi con intima armonia alla composizione dei fiori, così da allietare l'ospite con questa forma artistica e testimoniargli rispetto e simpatia. Nell'attesa dell'invitato, i fiori sono stati rinfrescati ancora una

volta affinché sembrino turgidi di rugiada quando lo accoglieranno e lo saluteranno.

Generalmente ci si limita a un'unica composizione, ben scelta e ben realizzata, che favorisce la serenità della contemplazione e del raccoglimento. Si può eventualmente aggiungere nella stessa stanza qualche fiore in un vaso appeso.

Ma a volte l'attenzione dell'ospite è attratta sin dal primo momento dalla forza magica dei simboli grafici tracciati su un *kakemono*. In questo caso la scelta dei fiori che accompagnano il dipinto è più delicata. La forza espressiva è concentrata nell'arte sublime della scrittura, nell'alternarsi ritmico di caratteri e spazi bianchi.

Lo spettatore è colpito dalla forza di questa « pienezza del vuoto » espressa dall'arte della scrittura e dal significato delle parole, che spesso possono avere diverse interpretazioni.

Cogliere immediatamente tutto ciò a volte richiede un'intuizione e una conoscenza profonde. Ma un dipinto di questo genere deve essere apprezzato in base all'espressione d'insieme e non analizzato a lungo nei particolari. La disposizione di spirito nella quale è stato concepito deve riflettersi sullo spettatore: essa si traduce nell'accordo intimo tra la sostanza dello scritto e la sua forma esteriore. In Giappone sono stati composti infiniti poemi brevi (*haiku*) che con un numero limitatissimo di parole descrivono uno stato d'animo. Questo genere poetico estremamente concentrato e soprattutto allusivo lascia libero gioco alla fantasia del lettore. Gran parte di questi poemi brevi, per esempio, ha come tema la luna piena o la luna crescente. Uno di essi dice: « La luna sgombra di nuvole » e può trovare il suo accordo complementare in una coppa di lacca nera o argentata, piena d'acqua, nella cui trasparenza la luna si riflette quando è alta nel cielo.

Altri *haiku* cantano le « foglie di acero trascinate dal vento d'autunno » e possono essere accom-

pagnati da una grande coppa piena di foglie di acero dalle sfumature accese.

Un altro di questi dipinti, dai caratteri sciolti e molto distanziati, rappresenta un Samurai o un religioso ed esprime il distacco sublime con cui egli attende la morte. Per creare armonia con questo dipinto sono sufficienti alcuni petali di fiori di ciliegio, come quelli dispersi dal vento in primavera sulla superficie degli stagni addormentati.

Se all'onorevole ospite è riservato un dono, esso gli sarà offerto in una cassetta di legno di *kiri* meravigliosamente leggera, o in una scatola di cartone ricoperta di una carta destinata appositamente ai doni e legata con un nastro bianco e rosso secondo la tradizione. Anche se il dono si limita a qualche fiore, verrà presentato nello stesso modo cerimonioso. Questa delicatezza nell'offrire un dono rientra anche nelle abitudini degli uomini più semplici. E anche se ciò che si offre non ha alcun valore materiale, si utilizzerà la stessa confezione ricercata. A questo proposito, ricordo i nostri due portatori di *rikshaw* che, dopo aver ricevuto i doni per il Nuovo Anno, vollero contraccambiare la gentilezza offrendoci bastoncini di bambù per mangiare, fatti da loro stessi. Il dono ci fu presentato in maniera commovente, con la stessa solennità e lo stesso cerimoniale in uso nella buona società.



LA VERA DOTTRINA

Esaminando l'« insegnamento autentico » si può comprendere con estrema chiarezza la concezione della libertà propria dell'Oriente. Per libertà interiore in Oriente s'intende un'accettazione volontaria di norme che hanno valore di leggi cosmiche. Rispettandole, l'uomo si inserisce nella concatenazione dei rapporti universali. Lo schema ternario che è alla base delle composizioni con fiori non rappresenta altro, in effetti, che il principio dell'universo. Conformandosi con la massima naturalezza a questo schema, l'artista acquisisce la capacità di manifestare pienamente la sua forza creativa. E può in tal caso fondarsi su di essa per edificare secondo lo schema proposto un'opera vivente. Ma non si tratta di un'imitazione metodica dello schema, né di una malintesa originalità che porterebbe a poco a poco, quasi impercettibilmente, su una cattiva strada: entrambe, infatti, sono una deviazione dall'« insegnamento autentico » e una violazione dello spirito dell'arte dei fiori.

Come ho già sottolineato più volte, dall'allievo si esigono disciplina interiore, docilità e attitudine all'abnegazione. Il Maestro attribuisce sempre, e a priori, la più grande importanza a questa disciplina rigorosa e a queste qualità che devono con naturarsi sempre più alla personalità dell'allievo. Ai suoi occhi esse hanno più valore dell'abilità manuale o del buon gusto.

Se la rinuncia a sé e la facoltà di accedere al principio spirituale dell'universo e della vita sono per l'orientale il valore supremo, e se egli vede in questo atteggiamento il senso profondo della vita religiosa, ciò non significa che un'opera creata con tale atteggiamento debba essere completamente impersonale. Neppure l'orientale può evitare che la sua

opera rechi qualche indizio della sua natura — anch'essa appartiene all'opera — ma la sua individualità non deve imporsi allo spirito della composizione; essa, invece, deve essere completamente assorbita dalla composizione stessa. Ciò significa che l'artista non deve cercare volontariamente di dare una nota personale alla propria opera, poiché tale nota sarebbe giustificata soltanto se trasparisse senza premeditazione e se compenetrasse intimamente l'unità dell'insieme; in questo caso potrebbe anche avere un significato profondo.

Anche se in misura più modesta, la concezione artistica che si viene delineando nella composizione con fiori è propria a tutte le arti orientali, e soprattutto a quelle che subiscono l'influsso del buddhismo Zen. Esse si basano tutte, in definitiva, sul superamento della dualità e sull'abolizione delle tendenze oggettive dell'Io, sullo « spirito » e sulla facoltà dell'uomo di immergersi in se stesso nella concentrazione fervida, e di vivere contemporaneamente nel mondo con lo stesso atteggiamento distaccato che ha acquisito nell'esercizio dell'arte.

Ma in qualunque modo cerchi di penetrare la vita spirituale dell'Oriente, l'occidentale incontra alcune difficoltà. Egli è quasi sempre portato a voler comprendere razionalmente ciò che è al di là di questo tipo di comprensione, ciò che è colto direttamente dall'orientale come una realtà assoluta e indiscutibile. Le difficoltà sono anche aggravate dal fatto che l'orientale non avverte quasi mai la necessità di offrire, riguardo alla sua esperienza, chiarimenti che si prestino all'argomentazione. Di conseguenza, c'è spesso una differenza considerevole tra ciò che egli esprime con parole e ciò che vive nella realtà. Per lo più egli si limita a semplici allusioni, a metafore oppure a paradossi. Per orientarsi in questi discorsi e per non credere che basti comprendere le parole del Maestro per cogliere il loro significato autentico, all'occidentale sono ne-



Cetriolo. *Cucurbita* spec. (*hechima*).

Nageire. I viticci della pianta giocano attorno a un recipiente di legno che riproduce un vecchio secchio da pozzo.

cessarie molta intuizione e molta pazienza; deve anche ricominciare sempre da capo cercando di intuire e di sperimentare lui stesso la verità che ancora gli sfugge. Se dunque è possibile dire molto sull'arte dei fiori, qualunque cosa venga detta permane pur sempre, al di là delle realizzazioni tangibili e visibili per tutti, il mistero del suo principio nell'Essere insondabile.

Quando l'artista ha rinunciato completamente a porre il proprio Io in primo piano e si è spogliato di ogni volontà individuale, gli è dato di vivere intimamente il rapporto con la legge dell'essere universale, penetrando nella natura del fiore in cui si manifesta il cosmo. Il suo atteggiamento non è quindi separato dal mondo: egli non fugge la realtà.

Tutto ciò che si è detto lascia chiaramente capire che nell'arte di disporre i fiori si manifesta costantemente un'unica realtà segreta e spirituale. È necessario convincersi che la disposizione spirituale richiesta è completamente diversa da un semplice stato d'animo. Ciò che costituisce l'essenza dell'arte dei fiori e a cui è necessario abbandonarsi, è in sé una realtà indistinta e prende forma soltanto attraverso una rappresentazione visiva e simbolica. Questa forma informale e spirituale è precisamente l'«Idea» dell'arte dei fiori. In essa l'incommensurabile si fonde con il visibile per trapassare e mostrarsi attraverso le più modeste forme del mondo sensibile.

Restando rigorosamente fedele allo schema cosmico, a poco a poco l'artista impara a comprendere la legge dell'essenza universale, a cui deve abbandonarsi totalmente facendo astrazione dalla propria volontà, secondo l'atteggiamento orientale. Proprio per questa via, egli penetra nel profondo della propria essenza, che ubbidisce alla stessa legge.

La chiave per comprendere l'arte e più in generale la spiritualità dell'Oriente sta indubbiamente



Crisantemo. *Chrysanthemum spec. (kiku)*.

Seika. Sette fiori sbocciati e due appena dischiusi, in un cesto.

nel fatto che l'orientale sa « distaccarsi da se stesso », e manca totalmente di premeditazione di fronte alle più alte espressioni e manifestazioni dello spirito. Il pittore non guarda se stesso « mentre traccia » una linea, ma vede la linea come se « si tracciasse da sola » sullo sfondo della sua causa originaria. La capacità dell'artista di disporre i fiori non nasce da prove e da tentativi tormentosi — solo il principiante procede in questo modo — ma, esattamente al contrario, dall'aver fissato il suo sguardo nell'interiorità. Questa immersione in se stesso non deve essere turbata neppure dalla più lieve intenzione di « riuscire », e neppure dall'intenzione di liberarsi di ogni intenzione. Quando l'artista riesce a raggiungere questo atteggiamento spirituale e a conservarlo in tutta la sua purezza, allora la sua mano agisce da sola, spontaneamente, inconsciamente e infallibilmente. Questo atteggiamento è solo in apparenza passivo. Secondo la concezione orientale, è in realtà la fonte di ogni forza spirituale.

LE TAPPE DELLA CONOSCENZA

È evidente che la « via dei fiori » si svolge attraverso una successione di tappe, che il Maestro sa riconoscere e interpretare. Egli è in grado di dire all'allievo a quale grado di conoscenza sia giunto, e sa anche cogliere con sorprendente esattezza il carattere dell'allievo dal modo in cui dispone i fiori e dal suo metodo di lavoro.

È raro che all'inizio emerga l'autentica individualità impersonale dell'artista. Ma a poco a poco, con un lungo esercizio, egli si trasforma e acquisisce l'abitudine del lavoro impersonale, fino a quando la sua opera riflette la purezza della sua « forma » interiore.

Ai livelli più elevati, il « carattere personale » dell'artista si manifesta più liberamente, e quando

ha raggiunto la perfezione si confonde con la « pura Verità » nell'Unità di espressione dell'opera e della sua essenza.

La Verità trova così, nella natura particolare dell'arte dei fiori, la scena in cui essa riveste una « forma visibile ». Dare un volto alla « Verità del Cielo » è il compito più alto che un artista possa assumersi: solo il grande pittore o il grande poeta sono in grado di realizzarlo. Se gli è dato di riuscire, l'allievo porterà alla luce questa verità, involontariamente e spontaneamente, come un tesoro nascosto in lui, grazie all'opera del Maestro.

Lo ripetiamo ancora una volta: dietro alla manifestazione concreta e visibile si cela l'intangibile, l'invisibile, il « mistero primo » che invano si tenta di penetrare, ma che può svelarsi all'improvviso.



LE TECNICHE

In giapponese l'arte di disporre i fiori si chiama *ikebana* (*hana* o *bana* significa fiore).

Il significato di questo termine può essere così espresso: collocare piante vive in vasi pieni d'acqua per mantenerle in vita.

La parola *bana* (fiore) comprende tutte le specie di vegetali: tronchi, rami, fogliame di ogni tipo, canne, erbe, ecc. L'*ikebana* comprende sia gli antichi metodi che le tecniche di composizione più evolute e più recenti.

Ciò che si intendeva con *rikka*, il genere compositivo più antico, era già « collocare fiori viventi in vasi pieni d'acqua ».

Nel *Suna-no-mono-rikka* le piante erano sistemate in cassette piene di sabbia. Questi edifici floreali, imponenti sia in altezza che in larghezza, erano collocati nei templi o nei giardini dei templi.

In antichi dipinti raffiguranti paesaggi montani si possono vedere disposizioni di vette e contrafforti il cui disegno d'insieme, che si allunga verso l'alto e si allarga verso il basso, forma chiaramente un triangolo. Le valli sembrano spazi vuoti tra le montagne. Questi disegni servivano da modello e da riferimento nell'esecuzione del lavoro pratico. In seguito questi modelli sono stati semplificati e resi più lievi. La forma triangolare si è accentuata sempre più e infine è stata fissata in uno schema.

Questi schemi hanno numerose varianti:

I. Il *seika* (il significato di questa parola comporta l'idea di « piante tagliate »). *Seika* ha lo stesso significato di *ikebana* e deriva dalla lingua cinese scritta.

II. Il *nageire* è la tecnica di composizione libera.

III. Il *moribana* è un paesaggio.

Queste diverse tecniche di composizione hanno tutte come base lo schema simbolico del principio ternario.

IL SEIKA

Poiché il triangolo può assumere diverse forme, il *seika* si suddivide in tre tipi: formale, semi-formale, e informale. (Questa tripartizione si trova anche nella pittura e nella scrittura giapponesi e cinesi, e inoltre nell'impianto dei giardini artistici.)

Il *seika* formale è chiamato anche *seika* classico perché è serio, severo, quasi solenne. Le sue linee, molti verticali, si proiettano verso il cielo. Questa composizione cerimoniosa, un po' ricercata, quasi rigida, serve a decorare i templi e l'altare degli avi, e spesso è rivolta verso l'altare. Benché la si consideri antiquata, svolge ancora una funzione nei riti religiosi.

Il ramo più alto: il Cielo (*Shin*)
Il ramo di media altezza: l'Uomo (*Sō*)
Il ramo basso: la Terra (*Gyō*)

Il *seika* semi-formale, o forma mediana, si addice particolarmente alle case private. Nel *tokonoma* di ogni abitazione i fiori trovano una cornice degna di loro, e qui il *seika* può assumere forme molto diverse, secondo l'ispirazione del momento o la circostanza.

Il *seika* informale, o naturalistico, è stato paragonato a una signora elegante in *déshabillé* mattutino. Questa forma più sciolta lascia libero gioco alla fantasia e offre svariate possibilità di costruzione; essa trova posto sia nel *tokonoma* che su una base di lacca o in un vaso appeso, e in ogni caso riesce ad abbellire l'ambiente con la sua grazia naturale e affascinante.

Nello *shin-seika*, o *seika* del Cielo, come nel *seika* formale, l'accento è posto sul « Cielo », il



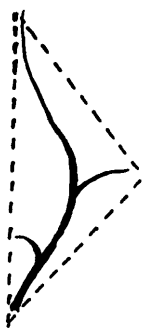
Albicocco o prunus (*ume*).

Seika formale, cerimonioso. Cinque rami di prunus in fiore, quasi verticali, costituiscono una composizione decisamente solenne.

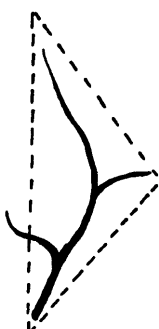
ramo che deve dominare nettamente sugli altri. Questa linea deve descrivere una curva allungata, quasi verticale, come l'arco teso di un arciere giapponese. Secondo la natura delle piante utilizzate, i rami saranno più o meno slanciati o vigorosi e le loro estremità più o meno decisamente rivolte verso l'alto.

Il *sō-seika* o *seika* dell'Uomo è di uno stile più duttile, così flessibile e fantasioso da assomigliare ai caratteri della scrittura giapponese. Anche in questo caso l'effetto è originato dalla forma della composizione. Il *sō*, il ramo dell'Uomo, deve distendersi orizzontalmente in un movimento naturale, risaltando nettamente tra gli altri rami.

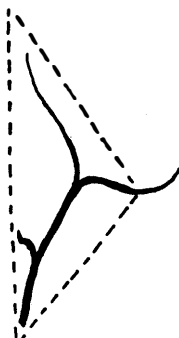
Accentuazione di uno dei rami



Seika del Cielo
(*shin-seika*)



Seika della Terra
(*gyō-seika*)

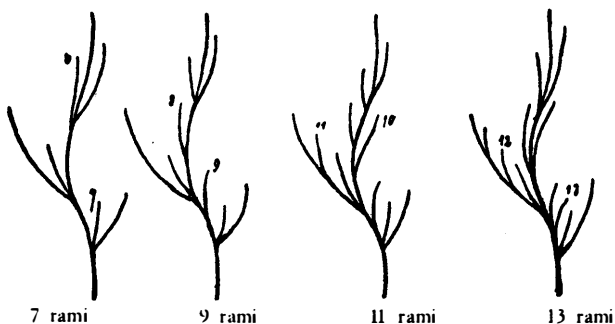
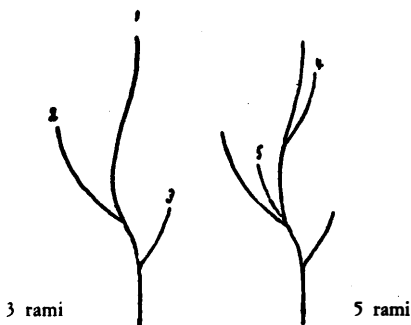


Seika dell'Uomo
(*sō-seika*)

Il *gyō-seika*, o *seika* della Terra, ha una forma più contenuta, più raccolta. Deve produrre un effetto di semplicità, di solidità, di vigore.

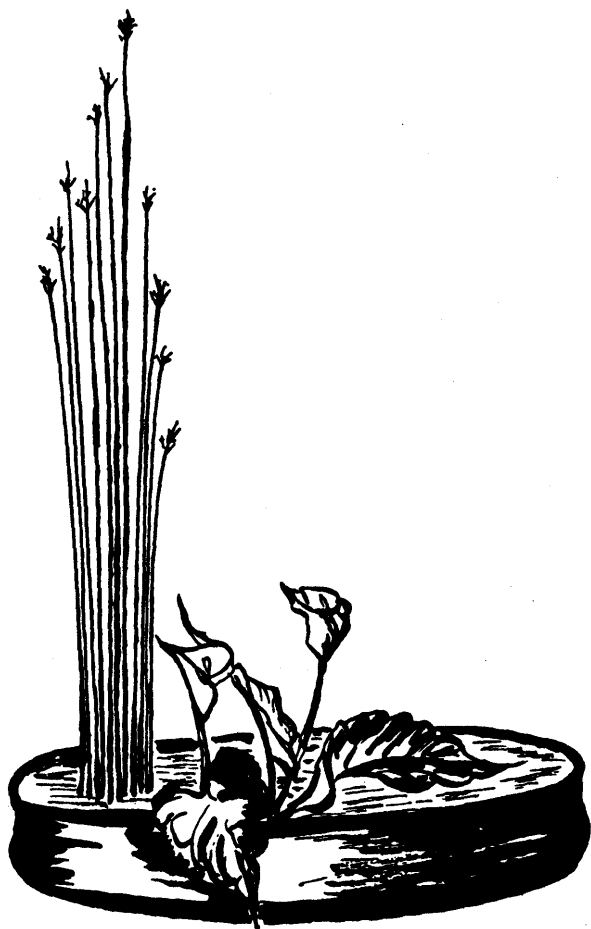
Ma in tutti questi generi di composizione, e qualunque sia quello scelto, per formare una linea di partenza ben definita è necessario che i rami bassi siano solidamente legati insieme.

Dopo avere tagliato il *kubari* (la forcilla per sostenere i rami) in un legno tenero, e dopo averlo fissato nel vaso, l'allievo esamina attentamente i



Denominazione dei rami di un insieme

1. Il Cielo (*shin*), il ramo più alto;
2. L'Uomo (*sō*), il ramo mediano;
3. La Terra (*gyō*), il ramo più basso;
4. Ausiliare posteriore del Cielo (*shin-ura-no-soe*);
5. Sostegno del ramo mediano (*dō* o *daki*), che riempie lo spazio tra questo ramo e la linea centrale;
6. Ausiliare del Cielo (*shin-no-soe*);
7. Ausiliare o sostegno della Terra (*gyō-no-soe*);
8. Complementare del Cielo (*shin-no-soe*);
9. Germoglio o pollone (*su-sho*);
10. Ausiliare posteriore del Cielo (*shin-ura-no-soe*);
11. Ausiliare aggiunto dell'Uomo (*sō-no-soe*);
12. Ausiliare aggiunto dell'Uomo (*sō-no-soe*);
13. Ausiliare aggiunto della Terra, chiamato anche l'ultimo ramo (*gyō-no-soe* o *ōku-eda*).



Scirpus, o giunco. *Scirpus lacustris* (*futo-i*). Calla con foglie.

Calla palustris (*kai-u*).

Moribana, giunchi e calle in un'ampia prospettiva d'acqua.

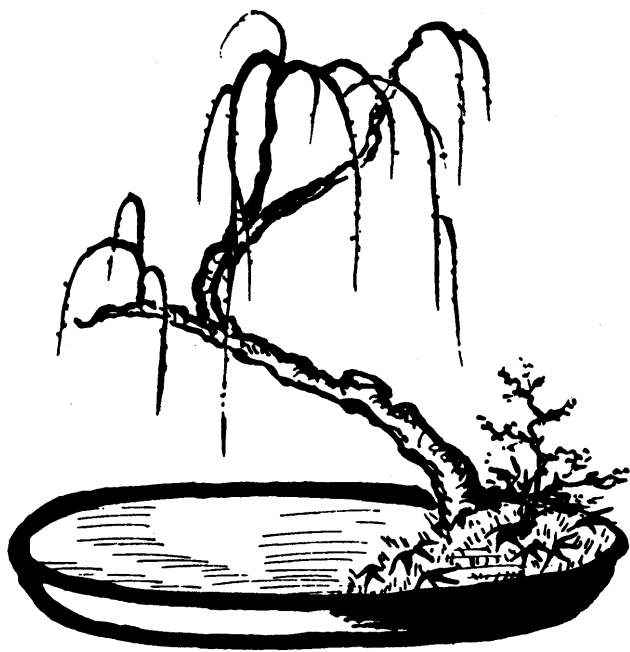
materiali che ha a disposizione per vedere come possano armonizzarsi tra loro secondo lo schema. Poi tenta di disporli secondo la funzione assegnata a ciascuno. Per questo è indispensabile rispettare la natura di ogni pianta. Prima di tutto l'allievo definisce le tre linee fondamentali per evidenziarle adeguatamente, poi, individuata questa struttura di base, può aggiungere le linee secondarie, che servono a sostenere, arricchire e completare quelle principali. La disposizione di tutti i rami, sia principali che secondari, è indicata nei disegni delle pagine precedenti.

In primavera e d'estate la composizione sarà più ricca, più allegra; d'inverno essa diventerà più sobria, ma non meno suggestiva e avvincente. Collocando i rami, l'allievo farà in modo che non si nascondano a vicenda e che non si incrocino. Tutti devono tendere liberamente verso l'alto, e ogni fiore deve essere visibile, qualunque sia il numero di foglie. Una costruzione rigorosamente simmetrica è sempre considerata come un'opera superficiale e insignificante. È necessario osservare l'asimmetria e prevedere spazi vuoti, avendo il « vuoto » un significato essenziale.

Via via che progredisce, in base alla sua evoluzione personale, l'allievo riesce sempre a lasciar trasparire qualcosa di sé nella propria opera. Lo schema non è fatto per opprimere, ma costituisce il punto di partenza verso la conquista della libertà interiore, che permette all'artista di creare e di agire in completa autonomia.

IL NAGEIRE

In questo genere di composizione le tre linee principali possono essere variamente modificate, in rapporto al tipo di pianta utilizzata. Che siano dritte in un vaso, inclinate o appese, è sempre possibile accennare alle tre direttive schematiche.



Salice. *Salix (yanagi)*.

Moribana. Salice in primavera sulla riva di un lago.
La coppa è di lacca nera, argentata all'interno.

In una composizione destinata ad essere appesa, il ramo inclinato si chiama anche « ramo che scorre », perché cerca di adattarsi all'ambiente. I rami o i fiori ricadono liberamente dall'orlo del vaso, senza bisogno di sostegno. C'è una sola linea di partenza, meno accentuata di quella di una composizione verticale, e formata da vari steli legati tra loro. La composizione ultimata deve produrre un effetto di leggerezza, come se si offrisse naturalmente ai capricci del vento.

Inclinato sull'orlo del vaso,
Appeso,
Il ramo « scorre ».

A volte è sufficiente un solo ramo per ottenere con grande naturalezza la forma desiderata. Ovviamente la scelta del materiale richiede un'intuizione perfezionata. Riuscire a realizzare la composizione più semplice è di gran lunga la cosa più difficile, e spesso può nascerne un capolavoro.

Quanto alla scelta del recipiente, le possibilità sono molte, ma per lo più la scelta è dettata dal tipo di pianta. Per i rami pesanti si prenderà un vaso di bronzo ben solido; per composizioni leggere e vaporose, un vaso di ceramica. Alle piante rampicanti, munite di viticci, e a quelle che crescono naturalmente inclinate, maggiormente si addicono i vasi pensili o appesi. Per questi rami si possono utilizzare anche cesti di bambù intrecciati, il cui manico funge da sostegno naturale, particolarmente adatto alla pianta.

Il più semplice *nageire* in un modesto vaso è l'arredamento più suggestivo per la Stanza del tè, dove tutto deve concorrere a creare un'impressione di nudità e di purezza. Nella sua solitudine, il fiore scelto non distrae lo spirito, anzi invita alla concentrazione e al raccoglimento, irradia la pace e l'armonia nell'unità.

IL MORIBANA

Il *moribana* si costruisce in recipienti larghi e bassi, di porcellana, di ceramica, di bronzo o di lacca. È un paesaggio¹ in miniatura, che può essere composto in un modo estremamente espressivo con un numero molto limitato di elementi. Per sostenere le piante del *moribana* esistono vari tipi di *shippō* di metallo pesante.

Qualche canna o giunco, qualche ninfea o un fiore di campo che cresce vicino all'acqua bastano a far sognare, sul filo della propria immaginazione, rive selvagge o scene campestri.

D'estate in questo genere di composizione sarà prevalente la presenza dell'acqua, mentre d'inverno ciò che domina è il paesaggio. Con acqua e piante abilmente distribuite si può suggerire la visione di una campagna in riva al mare o a un fiume. Il paesaggio può essere boschivo o montano, può rappresentare un'isola o una penisola. Il principio del triangolo è rispettato da un gioco congiunto di alberi, di arbusti e di piante basse che formano un primo piano, un secondo piano e uno sfondo. L'impressione di armonia e di unità dell'insieme sarà data da abili contrasti e dalla diversità degli elementi utilizzati. Un ramo alto o un piccolo ceppo possono significare un « albero » sullo sfondo. Il secondo piano sarà formato da ciuffi di piante che rappresentano un boschetto o qualche cespuglio. Al primo piano si addicono i fili d'erba, le piante basse, il muschio. L'autunno può essere raffigurato da un albero spoglio, e qualche filo d'erba ai suoi piedi è sufficiente per rappresentare la riva di un corso d'acqua.

Un piccolo ceppo coperto da lichene o da muschio è un elemento compositivo molto apprezzato,

¹ Il *moribana* comprende non solo diversi tipi di paesaggio, ma anche diversi stili, come il Celestiale, il Contrasto, ecc. (N.d.T.)



Moribana.

Un vecchio tronco di pino su una riva selvaggia.
In primo piano tre pietre.

soprattutto se è ravvivato dal contrasto di germogli primaverili (che devono essere disposti abilmente affinché sembrino spuntati dal ceppo stesso). Le pietre rappresentano montagne e rocce. Per segnare un passaggio tra la terraferma e l'acqua si useranno piante basse, giunchi, muschio o anche dei ciottoli. Una pietra isolata nell'acqua può simboleggiare uno scoglio flagellato dalle onde.

Se si utilizzano « tre » pietre, quella più massiccia e più alta rappresenta il principio maschile, « *Yo* », mentre la più bassa, necessaria all'equilibrio della figura, rappresenta il simbolo femminile, « *Yin* ». Questa divisione binaria è tratta dalle dottrine cinesi e ha valore in diversi campi, non soltanto artistici.

Secondo la tradizione, « *Yo* » rappresenta il lato del sole, il piano dominante, quello che si offre per primo a chi guarda. La sua collocazione è a destra; esso è diritto, luminoso, forte, attivo, potente e simboleggia la natura fecondatrice. I suoi colori sono il rosso, il porpora e il rosa.

Il principio femminile rappresenta la natura ricettiva, che concepisce. Essa è oscura e avvolta nell'ombra. La sua forma, molto curvilinea e sfuggente, è quella di un germoglio. La sua collocazione è a sinistra; i suoi colori prevalenti sono il bianco, il giallo e l'azzurro.

Questo tipo di divisione non deve dar luogo ad alcun contrasto; gli elementi devono fondersi nell'insieme e produrre un effetto di unità.

Se si utilizzano tre pietre, quella più alta e imponente rappresenterà dunque il tendere verso l'alto, il « Cielo »; una pietra orizzontale, decisamente più bassa, rappresenterà l'« Uomo » e una pietra piatta di una forma qualsiasi la « Terra ».

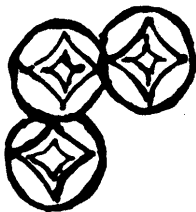
Il Cielo significa luce e la Terra ombra. L'Uomo è posto tra Luce e Tenebre. È la stessa posizione che occupa nelle composizioni di fiori.

Poiché il *moribana* comprende una varietà infinita di forme espressive, è necessario vigilare affin-

ché l'insieme produca sempre un'impressione di unità, e soprattutto non va mai dimenticato che questa unità deve anche esprimere in modo eloquente l'indicibile, l'intangibile, la vacuità.

Se in un recipiente largo e basso si dispongono, ad esempio, due tipi di piante acquatiche, è necessario che tra esse ci sia uno spazio sufficiente per « lasciar passare i pesci ». (In genere si evita di usare piante acquatiche e piante terrestri nella stessa composizione.)

Il *moribana* offre ampie possibilità di dare vita alle composizioni di fiori e di rapportarci alla grande natura attraverso il prodigio di poche piante disposte nell'acqua di un vaso.



Kubari speciale (*shippō*) per fissare le piante in un *moribana*.



Moribana.

NOTA CONCLUSIVA

Per rispondere alla richiesta che mi era stata fatta di descrivere la « via dei fiori » nel modo più completo e articolato possibile, mi sono consapevolmente ripetuta formulando il mio pensiero con espressioni ed esempi diversi.

L'approccio alla « via dei fiori », così semplice e nello stesso tempo così complesso, può anche aiutare a comprendere le forme paradossali dello spirito orientale.

Le illustrazioni di questo libro in parte sono state disegnate da me sulla base di mie fotografie e di miei schizzi, in parte sono state tratte da album giapponesi del periodo Tokugawa, o da disegni del Maestro Bokuyo Takeda.



FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI GENNAIO 1993

INTERNO:
GRAFICA 2 EMME SNC - PIOLTELLO (MILANO)

COPERTINA:
TIPOLITOGRAFIA LUCCHI SNC - MILANO