

Toshihiko Izutsu

*LA FILOSOFIA*  
*del*  
**BUDDHISMO**  
**ZEN**

Non è senza motivo che lo Zen tenda ad aborrire profondamente il filosofare e il parlare dell'esperienza zen in termini razionali. Infatti il mondo dello Zen è un mondo di silenzio, un mondo di esperienza straordinaria che sfida il pensiero e la parola. Ma il 'silenzio' dello Zen è in realtà un silenzio denso di parole, che si esprime naturalmente - se non può fare a meno di esprimersi - nel linguaggio.

TOSHIHIKO IZUTSU: LA FILOSOFIA DEL BUDDHISMO ZEN

Ubal dini  
Roma

Ubal dini Editore - Roma



LA FILOSOFIA  
DEL BUDDHISMO ZEN  
*di*  
TOSHIHIKO IZUTSU

*Titolo originale dell'opera*  
TOWARD A PHILOSOPHY OF  
ZEN BUDDHISM  
(Prajna Press)

*Traduzione di*  
PATRIZIA NICOLI

*Toshibiko Izutsu*

LA  
FILOSOFIA  
*del*  
BUDDHISMO  
ZEN



Ubalдини Editore - Roma

## Prefazione

Ho dato a questo libro il titolo 'La Filosofia del Buddhismo Zen' poiché sono convinto che lo Zen abbia innate possibilità filosofiche. Questa mia convinzione si basa sull'opinione che al nucleo originale di qualsiasi sistema di *Philosophiren* vi sia, e vi debba essere, una particolare esperienza della realtà. La filosofia empirista, ad esempio, si basa e deriva da un'esperienza 'empirica' della realtà. Il pensiero empirista inizia con l'osservare la realtà proprio al livello in cui l'uomo incontra il mondo esteriore tramite quel che è considerato l'esercizio 'normale' delle sue facoltà conoscitive, considerando la sensazione e la percezione come le forme di conoscenza più fondamentali. La filosofia empirista prende forma quando si comincia a riflettere sulla propria esperienza percettiva in modo razionale e analitico.

Anche lo Zen ha la sua esperienza particolare della realtà, notevolmente diversa da quella 'empirica'. Non che lo Zen 'trascenda' d'un colpo solo — come si dice spesso — la dimensione empirica della realtà. Proprio il contrario: allo stadio finale, il mondo dello Zen è anche un mondo di sensazioni e percezioni, non meno 'empirico' del mondo quale appare all'empirista. "La via ordinaria — precisamente quella è la Via", oppure, "il salice è verde e il fiore è rosso". Il punto è, piuttosto, che la sensazione e la percezione, quando sono attivate dall'esperienza Zen, assumono un significato del tutto diverso poiché operano in un modo completamente diverso da quelle stesse facoltà attivate al livello dell'esperienza conoscitiva cosiddetta 'normale'. Donde la particolarità dell'esperienza Zen della realtà. E naturalmente questa particolare esperienza noetica produce, o è in grado di produrre, un genere unico di ontologia. Qual è, quindi, la natura dell'esperienza noetica specificamente Zen? Ecco uno dei problemi principali che tratterò in questo libro.

A questo punto sarà chiaro che con la frase 'filosofia dello Zen' intendo l'atto del filosofare sull'esperienza Zen, ovvero la sua elaborazione filosofica. Non voglio affatto affermare che esista una cosa quale la

'filosofia dello Zen' già stabilita come un sistema definito di pensiero filosofico e del suo risultato, e che io abbia l'intenzione di esporla in modo oggettivo e descrittivo. In questo libro intendo discutere il *potenziale* filosofico nascosto nell'esperienza Zen della realtà.

Lo Zen non ama essere associato alla filosofia nel senso ordinario della parola, perché 'filosofia' implica il pensiero razionale e discorsivo e la concettualizzazione. In questo senso, lo Zen non solo è non-filosofico; più positivamente, è antifilosofico. A molti tra coloro che hanno già una certa dimestichezza con lo Zen, l'espressione 'filosofia dello Zen' sembrerà semplicemente una chiara contraddizione di termini. Infatti, lo studente Zen viene sempre ammonito rigorosamente a non cadere nella trappola della concettualizzazione e del ragionamento. Egli deve afferrare la 'verità' direttamente tramite un atto di realizzazione spirituale, distante da tutti i grovigli del pensiero. Le complessità del pensiero concettuale in merito alla 'verità' sono di una natura tale da indurre inevitabilmente lo studente Zen a deviare dal sentiero retto, sbarrando così la porta alla 'vera' — secondo il punto di vista dello Zen — esperienza della realtà. E, in effetti, in passato sono accaduti non pochi casi di alterazione filosofica dello Zen, vale a dire, la manipolazione razionale o intellettuale dei concetti Zen da parte di quei 'filosofi' che non ne avevano alcuna comprensione empirica.

Pertanto non è senza motivo il fatto che lo Zen tenda a nutrire una violenta avversione verso l'elaborazione filosofica e la discussione dell'esperienza Zen in termini razionali. Perché il mondo dello Zen è il mondo del silenzio. È il mondo di un'esperienza straordinaria che sfida il pensiero e la descrizione linguistica. È il mondo in cui tutte le parole sono ridotte infine al Silenzio. Il motivo di ciò sarà spiegato esaurientemente nelle pagine seguenti.

Filosoficamente, il Silenzio è l'Unità metafisica della non-articolazione assoluta, la realtà prima che sia articolata nelle innumerevoli forme — 'il Volto che avevi prima della nascita di tuo padre e di tua madre', come dice spesso lo Zen. Ma il non-articolato non rimane eternamente non-articolato.

Il 'silenzio' dello Zen è un silenzio gravido di parole. Naturalmente si esprime — non può fare a meno di esprimersi — con il linguaggio. Dagli abissi del Silenzio emerge il linguaggio. L'emersione del linguaggio dalla consapevolezza Zen della realtà si può descrivere ontologicamente come un evento di auto-articolazione della non-articolazione. Quindi il Silenzio si trasforma in linguaggio. L'unità primordiale della non-articolazione si articola 'al di fuori' di se stessa ed entra nella dimensione delle parole. Quello che importa realmente è il solo che conti agli occhi dello Zen è il linguaggio considerato in questa luce — intendo

dire, quel tipo particolare di linguaggio che emerge direttamente dall'esperienza Zen della realtà, come l'attività auto-articolante del non-articolato. Tuttavia un tale linguaggio può essere benissimo sottoposto a un'analisi intellettuale ed elaborato in una particolare forma, o forme, di filosofia. Una filosofia di questa specie — la sola giustificabile dal punto di vista Zen — deve essere il risultato del filosofare dal cuore stesso della consapevolezza Zen. La si deve realizzare come l'auto-elaborazione filosofica dello Zen, vale a dire, lo Zen che riflette su se stesso. E come tale lo Zen, come ho già detto, ha considerevoli potenziali per creare il pensiero filosofico.

Si sarà compreso che il problema dell' 'articolazione', sia metafisica sia linguistica, è di un'importanza suprema per la filosofia Zen. L'articolazione è il centro stesso e il nodo di tutta la questione. E il mio libro si concentra su questo problema fondamentale. Il problema dell'articolazione metafisica od ontologica della realtà è trattato nel IV Saggio, mentre il suo aspetto linguistico o semantico è discusso tematicamente nel III Saggio. Il IV Saggio tratta specificamente il problema di come e in che senso il linguaggio Zen — il linguaggio che emerge direttamente dal Silenzio — comunichi il 'significato' in modo tale da permettere un suo sviluppo filosofico.

L'articolazione della realtà, tuttavia, è ritenuta un problema filosofico dalla natura così importante solo quando si siano intraviste la natura e la struttura della stessa esperienza Zen della realtà, la cui comprensione soltanto può chiarire il vero significato di 'articolazione'. Questo e gli altri problemi connessi sono discussi nel I e nel II Saggio.

Si deve osservare inoltre che il Silenzio Zen, quando si esprime, non si esprime necessariamente in forma verbale. Vale a dire, il linguaggio dello Zen non è necessariamente verbale; può assumere forme divergenti. Il linguaggio pittorico, ad esempio, è una delle forme più notevoli del linguaggio Zen. Questo aspetto dello Zen è delucidato nel VI e nel VII Saggio.

Sarà chiaro che il libro non è una presentazione sistematica e oggettiva delle idee filosofiche dello Zen. E piuttosto un modesto tentativo di lasciare che l'esperienza Zen filosofica se stessa. Tuttavia, non sta a me giudicare in quale misura io sia riuscito in ciò. Spero soltanto che questo mio tentativo non si sia concluso dopo tutto con l'aggiungere un ulteriore 'inutile groviglio' alla massa di grovigli concettuali già in esistenza.

Il libro è composto da sette Saggi, che erano tutti all'origine articoli o conferenze indipendenti tra loro, da me preparati in occasioni diverse. Sinceri ringraziamenti sono dovuti agli editori dei libri e delle riviste



che mi hanno concesso di ripubblicarli nella forma presente. In questa occasione vorrei esprimere anche la mia profonda gratitudine verso Peter L. Wilson per la sua eccellente opera editoriale.

T. IZUTSU

*Teheran, 10 marzo 1977*

*I Saggio*

## Il Vero Uomo al di sopra di Qualsiasi Categoria

Il Problema della Consapevolezza del  
Campo nello Zen

NOTA: Questo Saggio era originariamente una conferenza patrocinata da Eranos tenuta ad Ascona, Svizzera, nel 1969, e pubblicata nell'Eranos-Jahrbuch xxxviii, 1971, Zurigo, con il titolo: "La Struttura del Sé nel Buddismo Zen".



## I

### Lo Zen e il Problema dell'Uomo

Si può dire giustamente che il Buddhismo si sia interessato fin dal suo stesso inizio storico del problema dell'Uomo, ed esclusivamente di questo. Il punto di partenza nella ricerca della Verità fu fornito al Buddha dalle sofferenze inquietanti dell'esistenza umana che egli osservava intorno a sé. E le dottrine che sviluppò dopo la realizzazione dell'illuminazione erano da cima a fondo umane e umanitarie. La filosofia buddhista, che iniziò a svilupparsi poco dopo la sua morte, era anch'essa 'umana', nel senso che si occupava seriamente del concetto di 'non-io' come uno dei suoi problemi più fondamentali. Qui, di nuovo, osserviamo che l'Uomo è reso oggetto della considerazione filosofica nella forma particolare della problematica dell' 'io'.

Questa tendenza antropocentrica del Buddhismo fu molto rinvigorita dalla nascita e dallo sviluppo della setta Zen. Rendendo l'esperienza effettiva dell'illuminazione il cardine della propria visione del mondo, lo Zen sollevò, o riformulò, il problema tradizionale dell'Uomo, come il problema del sé assoluto. Tuttavia, a questo proposito, dobbiamo osservare che lo Zen pone la domanda in un modo molto caratteristico. Invece di formulare il proprio quesito sull'Uomo in forma aristotelica: "Cos'è l'uomo?", il Buddhismo Zen comincia direttamente con il chiedere: "Chi sono io?".<sup>1</sup> Quel che è in discussione non è il problema classico della natura dell'Uomo in generale, ma il problema infinitamente più personale ed essenziale di *chi* sia proprio questo soggetto umano che, esistendo in questo modo qui e ora in un sistema spazio-temporale, pone la domanda in merito al proprio sé. È semplicemente naturale che l'immagine dell'Uomo ottenuta in base a un tale atteggiamento sia un qualcosa totalmente diverso dall'immagine dell'Uomo che si forma nella mente dell'osservatore oggettivo che si accosti al problema chiedendo innanzitutto: "Cos'è l'uomo?".

Ciascuno di noi, in quanto essere umano, ha un'autocoscienza ed è conscio degli altri esseri umani che lo circondano. Donde avviene naturalmente che al livello dell'esistenza ordinaria noi tutti abbiamo un'idea più o meno precisa di che specie di cosa sia l'uomo. La filo-

sofia classica occidentale risalendo ad Aristotele elabora e definisce quest'immagine dell'uomo di senso comune come un 'animale razionale'.

L'immagine dell'Uomo propria del Buddhismo Zen emerge esattamente quando una tale immagine dell'uomo di senso comune, sia questa pre-filosofica o filosofica, è frantumata. Secondo la concezione tipicamente Zen, l'immagine dell'uomo ordinaria su cui si basa la nostra vita quotidiana, e si esplica la nostra vita sociale, non rappresenta la vera realtà dell'Uomo. Perché l'uomo, rappresentato in tal modo, non è che una 'cosa', nel senso che non è altro che un uomo oggettivato, cioè l'uomo come oggetto. Questa non può essere una rappresentazione reale perché, secondo lo Zen, l'Uomo nella sua realtà effettiva è, e deve essere, un sé assoluto.

Senza indugiare sul piano del senso comune o pensiero empirico, in cui l'esperienza primaria della Realtà, compreso anche l'io assoluto nella sua pura 'quiddità',<sup>2</sup> è necessariamente spezzata in frammenti oggettivati, lo Zen propone di afferrare l'Uomo direttamente come un sé assoluto prima che sia oggettivato in una 'cosa'. Solo allora, afferma, possiamo sperare di ottenere un'immagine reale dell'Uomo che lo rappresenti com'egli è realmente, vale a dire, nella sua reale e immediata 'quiddità'.

L'immagine dell'Uomo caratteristica dello Zen deriva quindi da una dimensione che trascende assolutamente la biforcazione in soggetto e oggetto, tanto peculiare dell'intelletto umano. Come sarà facile comprendere, non si può mai ottenere una tale immagine dell'Uomo finché perseguiamo la domanda nella forma di 'cos'è l'uomo?'. La domanda deve necessariamente e inevitabilmente assumere la forma di 'chi sono io?'. In altre parole, è necessario intuire l'Uomo nella sua soggettività più essenziale. Perché, per quanto possiamo progredire nella ricerca del nostro 'sé' sul piano dell'analisi intellettuale, il 'sé' continua a essere oggettivato. Per quanto possiamo progredire in questa direzione, finiamo sempre con l'ottenere un'immagine del nostro 'sé' visto come un oggetto. Il 'sé' stesso, il reale soggetto individuale che continua a ricercare se stesso, rimane sempre oltre la nostra portata, eludendo eternamente la nostra comprensione. La pura soggettività viene raggiunta soltanto quando l'uomo oltrepassa la sfera dell'attività intellettuale generatrice di dicotomie, cessa di considerare il proprio 'sé' dall'esterno come un oggetto, e *diviene* immediatamente il proprio 'sé'. Lo *Zazen*, il 'sedere in meditazione a gambe incrociate', è un metodo concepito specificamente perché il soggetto possa scavare sempre più profondamente nel proprio interno così che il 'sé' biforcuto — il 'sé' dicotomizzato nel 'sé' come soggetto e nel 'sé' come oggetto — possa riconquistare la propria unità originaria. Quando, al culmine di una

tale unità, l'uomo diviene realmente se stesso e si trasforma in un sé puro e assoluto, quando, in altre parole, non rimane più assolutamente nessuna distinzione tra il 'sé' *qua* soggetto e il 'sé' *qua* oggetto, si raggiunge uno stadio epistemologico in cui il 'sé' è divenuto così perfettamente identificato con se stesso, ed è divenuto così totalmente una cosa sola con se stesso, che ha trascorso anche la consapevolezza di essere un 'sé'. Il preciso istante in cui il 'sé' diviene una cosa sola con 'sé' stesso in un modo così assoluto è noto, conformemente alla terminologia tecnica di Dōgen,<sup>3</sup> come 'la-mente-e-il-corpo-si-distaccano' (*shin jin datsu raku*). Questo stadio è seguito immediatamente dal successivo — per essere più esatti, è uno stadio che viene realizzato contemporaneamente al primo — lo stadio de 'la-mente-e-il-corpo-distaccati' (*datsu raku shin jin*). Questo secondo stadio si riferisce al fatto empirico che al momento in cui la mente-e-corpo, vale a dire il 'sé', precipita nel Nulla, dal Nulla risuscita la stessa mente-e-corpo, cioè lo stesso vecchio 'sé', ma questa volta completamente trasformato in un Sé assoluto. Il 'sé' così risuscitato dalla propria morte a se stesso mantiene esteriormente la stessa mente-e-corpo, ma quest'ultima è la mente-e-corpo che si è 'distaccata', cioè ha trascorso se stessa una volta per tutte. L'immagine dell'Uomo nel Buddhismo Zen è l'immagine dell'Uomo che ha già attraversato una tale trasformazione assoluta di se stesso, il 'Vero Uomo al di sopra di qualsiasi categoria', come lo definisce Lin Chi.<sup>4</sup>

È evidente che una tale immagine dell'Uomo quale quella or ora delineata occupò implicitamente nel Buddhismo Zen un posto d'importanza fondamentale nel corso di tutta la sua storia. Ciò è evidente perché fin dall'inizio lo Zen si è concentrato sulla trasformazione radicale e drastica dell'Uomo dal sé relativo al sé assoluto. La particolare immagine dell'Uomo non era che la conseguenza naturale del rilievo speciale in cui lo Zen mise l'esperienza dell'illuminazione.

Tuttavia esplicitamente, e in termini di storia del pensiero, il concetto o immagine dell'Uomo non occupò una posizione chiave nel Buddhismo Zen prima della comparsa di Lin Chi. Prima di lui, l'Uomo era sempre rimasto nel retroscena. L'immagine era sempre stata presente implicitamente, ma non esplicitamente. Il concetto di 'Uomo' non aveva mai esercitato la funzione di termine chiave nella storia del pensiero Zen prima di Lin Chi. Piuttosto, i termini chiave effettivi erano stati parole come Mente, Natura, Saggezza (Trascendente), Realtà (o Assoluto — *dharma*) e simili, che erano tutti direttamente o indirettamente d'origine indiana e che, pertanto, avevano inevitabilmente un intenso sapore di metafisica indiana.



Con la comparsa di Lin Chi, invece, l'intero quadro comincia ad assumere un aspetto completamente diverso e senza precedenti. Perché Lin Chi inizia a porre l'Uomo al centro stesso del pensiero Zen, e a costruire intorno a questo centro una visione del mondo estremamente vigorosa e dinamica. L'immagine di Uomo come sé assoluto che, come abbiamo visto, era sempre stata presente implicitamente, — nascosta, per così dire, dietro le quinte — fu portata improvvisamente da Lin Chi alla luce abbagliante della scena. Allo stesso tempo assistiamo in questo caso alla nascita di un *pensiero*<sup>5</sup> che è veramente originale e indigeno del suolo cinese.

Il pensiero di Lin Chi è tipicamente cinese in quanto pone l'Uomo al centro stesso di un'intera visione del mondo e, inoltre, il suo concetto di Uomo è estremamente realistico fino al punto di essere quasi pragmatico. È pragmatico nel senso che raffigura sempre l'Uomo come l'individuo più concreto che esiste in questo preciso luogo e in questo preciso istante, mangiando, bevendo, sedendo e camminando, o persino 'soddisfacendo i propri bisogni naturali'. "O Fratelli nella Via", dice in un discorso, "dovete sapere che nella realtà del Buddhismo non vi è nulla di straordinario che dovete compiere. Vivete soltanto come al solito senza mai tentare di fare qualcosa di speciale, soddisfacendo i vostri bisogni naturali, indossando le vesti, consumando i pasti, e giacendo quando vi sentite stanchi. Lasciate che gli ignoranti ridano di me. I saggi sanno quel che intendo dire".<sup>6</sup>

L'Uomo pragmatico, tuttavia, non è affatto un 'uomo' ordinario così come lo raffiguriamo al livello del pensiero comune, perché è un Uomo che è tornato in questo mondo dei fenomeni dalla dimensione della Realtà assoluta. La sua personalità è bidimensionale. Egli, un individuo concretissimo, che vive tra cose concretamente esistenti, incarna effettivamente un qualcosa sopra-individuale. Egli è un individuo che è un sopra-individuo — due persone fuse nell'unità perfetta di una sola, singola persona. "Volete sapere chi è il nostro antenato (spirituale), il Buddha (vale a dire, l'Assoluto)? Non è altri che voi stessi che state ascoltando qui e ora il mio discorso!" (Lin Chi).<sup>7</sup> La visione del mondo presentata da Lin Chi è una visione del mondo molto particolare, quale appare agli occhi di una tale persona bidimensionale. Ma al fine di comprendere realmente la natura di questo tipo di visione del mondo, dobbiamo tornare al nostro punto di partenza e cercare di analizzare l'intero problema in un modo più teorico. Nel farlo, metteremo in evidenza due punti cardinali: 1) la struttura epistemologica del processo tramite il quale nasce una tale persona dalla natura doppia, e 2) la struttura metafisica del mondo com'esso appare ai suoi occhi.

## II

## Il Rapporto Funzionale tra Soggetto e Oggetto

L'affermazione filosofica più fondamentale fatta inizialmente dallo Zen è che esiste un rapporto funzionale tra il soggetto e l'oggetto, il conoscente e il conosciuto. Lo Zen comincia con il riconoscere una correlazione molto stretta tra lo stato di coscienza del soggetto e lo stato del mondo oggettivo percepito da questo. Questa correlazione tra soggetto e oggetto è di una natura estremamente sottile, delicata e dinamica, tanto che il più leggero movimento da parte del soggetto produce necessariamente un cambiamento nell'oggetto, per quanto leggero.

La considerazione di questo punto, per quanto possa apparire insignificante a prima vista, è in realtà di somma importanza per un'esatta comprensione del Buddhismo Zen, sia essa pratica o filosofica. Perché entrambe, la pratica dello Zen nel complesso e la sua elaborazione filosofica dipendono da tale rapporto tra soggetto e oggetto. Non è meno importante osservare che in questa correlazione tra soggetto e oggetto, o tra l'io e il mondo, lo Zen — e, per quanto riguarda ciò, il Buddhismo in generale — riconosce sempre il primo, cioè il soggetto o l'io, come il fattore determinante. Lo stato particolare in cui si trova a essere il soggetto percipiente determina lo stato o natura dell'oggetto percepito. Un particolare modo esistenziale del soggetto realizza il mondo intero in una particolare forma corrispondente. Il mondo fenomenico si presenta agli occhi dell'osservatore conformemente al modo d'essere interiore di quest'ultimo. In breve, la struttura del soggetto determina la struttura del mondo delle cose oggettive.

Di conseguenza, se sentiamo, in modo vago o ben determinato, che il mondo che osserviamo effettivamente non è il mondo reale, che le cose fenomeniche che vediamo non vengono considerate nella loro vera realtà, dovremmo agire proprio sulla struttura della nostra coscienza. E ciò è esattamente quel che il Buddhismo Zen ci consiglia di fare.

Si dice che Nan Ch'üan,<sup>8</sup> (G.: Nan Sen), un famoso maestro Zen della dinastia T'ang, indicando con il dito un fiore sbocciato nel cortile, abbia osservato: "Gli uomini ordinari vedono questo fiore come se stessero sognando". Se il fiore che vediamo effettivamente nel giardino

deve essere paragonato a un fiore visto in sogno, dobbiamo soltanto destarci dal sogno per vedere il fiore com'esso è *realmente*. E ciò significa semplicemente che è necessaria da parte del soggetto una totale trasformazione personale, se esso vuole percepire la realtà delle cose. Ma che specie di trasformazione? E quale sarà la realtà delle cose che percepiremo in seguito a tale trasformazione?

Quel che Nan Ch'üan stesso vuole comunicare con la sua affermazione è abbastanza chiaro. Egli intende dire che il fiore così com'è visto da uomini ordinari in condizioni normali è un *oggetto* che si trova davanti al *soggetto* percipiente. Ciò è precisamente quel che Nan Ch'üan indica con l'espressione: 'un fiore visto in sogno'. Qui il fiore è rappresentato come un qualcosa diverso dall'uomo che lo sta guardando. Tuttavia, secondo Nan Ch'üan, il fiore nella sua vera realtà è un fiore che non è distinto, né distinguibile, dall'uomo che lo vede, dal soggetto. Quel che è in discussione in questo caso è uno stato che non è né soggettivo né oggettivo, ma che è allo stesso momento sia soggettivo che oggettivo — uno stato in cui il soggetto e l'oggetto, l'uomo e il fiore, si fondono in un modo indescrivibilmente sottile in un'unità assoluta.

Tuttavia, al fine di avvicinarci al cuore del problema che stiamo trattando, dobbiamo ricollocare le parole di Nan Ch'üan nel loro contesto originale. Si trova in un famoso testo del Buddismo Zen, il *Pi Yen Lu*.<sup>9</sup> Dice così:

Una volta l'alto funzionario Lu Kêng (G.: Riku Kô)<sup>10</sup> teneva una conversazione con Nan Ch'üan, quando Lu osservò: "Sêng Chao" disse una volta: 'Il cielo e la terra (vale a dire, l'intero universo) sono della sola e identica radice del mio sé, e tutte le cose sono una cosa sola con me'. Io lo trovo piuttosto difficile da comprendere". Allora Nan Ch'üan, indicando con il dito un fiore sbocciato nel cortile, e richiamando l'attenzione di Lu su di esso, osservò: "Gli uomini ordinari vedono questo fiore come se stessero sognando!".

Tutto il contesto chiarisce l'intenzione di Nan Ch'üan. È come se avesse detto: "Guarda quel fiore sbocciato nel cortile. Il fiore stesso esprime proprio con la sua esistenza il fatto che tutte le cose sono completamente una cosa sola con i nostri sé nell'unità fondamentale della Realtà ultima. La Verità si trova lì nuda, interamente visibile. In ogni momento e in ogni singola cosa si svela così chiaramente e distintamente. Eppure, ahimé, gli uomini ordinari non possiedono l'occhio per vedere la Realtà nuda. Vedono ogni cosa soltanto attraverso dei veli".

✓ Poiché, in questo modo, gli uomini ordinari vedono ogni cosa attraverso i veli del loro io relativo e determinato, qualsiasi cosa vedano

viene percepita in un modo simile al sogno. Eppure, personalmente, essi sono fermamente convinti che il fiore che vedono effettivamente come un 'oggetto' nel mondo esteriore è la realtà. Per essere in grado di dire che una tale percezione del fiore è tanto lontana dalla vera realtà da essere quasi un sogno, il loro io empirico deve essere trasformato in qualcos'altro. Solo allora saranno capaci di affermare con la massima sicurezza insieme con il monaco Chao che l'oggetto non è altro che il soggetto stesso, e che l'oggetto e il soggetto si fondono in un modo indescrivibilmente sottile e delicato in una cosa sola, e infine si riducono al campo originario del Nulla.

La misteriosa fusione di soggetto e oggetto di cui parla il monaco Chao richiede molte ulteriori spiegazioni prima di svelarci il suo vero significato. Ciò sarà presto fatto dettagliatamente. Per ora accontentiamoci di sottolineare semplicemente che anche un fiore in giardino apparirà in modo diverso conformemente ai diversi stadi in cui si trova la mente dell'osservatore. Allo scopo di percepire in un singolo fiore una manifestazione dell'unità metafisica di tutte le cose, non solo di tutti i cosiddetti oggetti ma anche del soggetto osservante, l'io empirico deve aver attraversato una trasformazione totale, un annullamento completo di se stesso — la morte al suo proprio 'sé', e la rinascita in una dimensione di coscienza totalmente diversa. Perché finché rimane un 'soggetto' auto-sussistente che osserva l' 'oggetto' dall'esterno, la comprensione di una tale unità metafisica è assolutamente inconcepibile. Altrimenti, com'è possibile che un fiore, restando sempre un concreto fiore individuale qui e ora, sia il vostro sé o, per quanto riguarda ciò, sia identico a qualsiasi altra cosa? Quindi, per ritornare alla nostra semplice affermazione precedente, il mondo si rivela ai nostri occhi in stretta conformità con lo stato effettivo della nostra coscienza.

Anche senza arrivare al sommo grado di esperienza spirituale che abbiamo menzionato a proposito dell'osservazione di Nan Ch'üan sul fiore nel cortile, lo stesso tipo di correlazione tra soggetto e oggetto è facilmente osservabile al livello della nostra vita quotidiana. A questo scopo cominciamo con un'osservazione molto banale. È un fatto d'esperienza ordinaria che il mondo, o qualsiasi cosa nel mondo, appaia in modo diverso a persone diverse conformemente ai diversi punti di vista o ai diversi interessi che essi nutrono verso le cose. Il fatto non è privo di qualche significato filosofico.

Bertrand Russell, ad esempio, ha reso effettivamente un'osservazione di questa specie il punto di partenza di un'esposizione delle proprie idee filosofiche nell'opera *The Problems of Philosophy*.<sup>12</sup> Nella vita ordinaria, parliamo spesso de *il* colore del tavolo, assumendo che esso



abbia un colore definito ovunque e per tutti. Ad un attento esame, tuttavia, scopriamo che non è così. Non vi è, sostiene, alcun colore definito che è il colore del tavolo. Perché è evidente che esso appare di diversi colori da diversi punti di vista. E neanche due persone lo possono vedere esattamente dallo stesso punto di vista. Inoltre, 'anche da un dato punto di vista il colore sembrerà diverso con la luce artificiale, o a un daltonico, o a un uomo che porti occhiali scuri, mentre al buio non vi sarà alcun colore'.

Al primissimo stadio, ciò su cui il Buddhismo Zen cerca di aprirci gli occhi non sembrerebbe diverso strutturalmente da questa specie d'esperienza quotidiana. Tuttavia, in realtà vi è una differenza fondamentale tra le due posizioni. Il Buddhismo Zen non si interessa dei mutevoli punti di vista da cui si può osservare un oggetto, mentre il 'soggetto' rimane sempre su un solo e identico livello di esperienza quotidiana. Piuttosto, esso immagina due dimensioni di coscienza totalmente diverse; vale a dire, si interessa di un mutamento improvviso, inaspettato, da parte del soggetto percipiente dalla dimensione della coscienza quotidiana a quella della sopra-coscienza.

Il fatto che al livello della coscienza quotidiana la stessa e identica cosa sembri diversa in conformità con diversi punti di vista non è d'interesse vitale per il buddhista Zen. Il suo problema sta altrove, o è di un ordine diverso. Perché egli si occupa della validità o invalidità del principio d'identità, 'A è A', che costituisce la base principale della vita umana al livello d'esistenza empirico. Il buddhista Zen discute la validità stessa della proposizione: 'una mela è una mela'.

Nell'opinione dei buddhisti Zen, le differenze e i divari personali e individuali nell'esperienza sensoriale delle cose, non sono che eventi che hanno luogo tutti in una sola e identica dimensione epistemologica, quella dell'attività mentale quotidiana o soltanto normale. E questa dimensione è quella in cui il nostro intelletto o ragione esercita con facilità le sue funzioni naturali: l'identificazione, la differenziazione e l'associazione. In questa dimensione, il principio fondamentale che governa tutta la nostra attività mentale è la 'discriminazione'. Il Buddhismo definisce questa funzione basilare della mente umana *vikalpa*, la 'conoscenza discriminante', in contrapposizione alla *prajñā*, la 'conoscenza trascendente o non-discriminante'.

La stessa identica mela, ad esempio, può benissimo apparire diversa a diverse persone. Ma, dopo tutto, la mela resta una mela. Una mela è una mela, conformemente al principio di identità ('A è A'). E non può essere nient'altro che una mela, cioè una non-mela, conformemente al principio della non-contraddizione, ('A non è non-A'). Per quanto grandi possano essere le differenze individuali nell'esperienza sensoriale

di una cosa, si suppone che questa non esca dal proprio campo limitato. Se, in presenza di un oggetto, una persona ha l'immagine visiva di una mela mentre, ad esempio, un altro vede un gatto, uno di loro deve essere in uno stato d'allucinazione.

Il primissimo passo fatto dal *vikalpa* nell'esercizio della sua funzione naturale è quello di identificare o riconoscere una cosa come se stessa (l'identificazione di A come A) discriminandola o distinguendola da tutte le altre cose (tutti i non-A). Una mela deve essere identificata e stabilita come una mela. Questa identificazione fondata sulla discriminazione è la base e il punto di partenza di tutti gli stadi successivi dell'attività mentale. Senza questa base, il mondo intero della nostra esperienza empirica normale si sgretolerebbe e le cose cadrebbero irrimediabilmente in un disordine assoluto.

Eppure, come abbiamo osservato prima, il Buddhismo Zen comincia esattamente con il mettere in luce la discutibilità del principio di identità. Osservare una mela come una mela equivale a vedere questa cosa fin dall'inizio nello stato di una particolare delimitazione. Vedere A come A vuol dire delimitarla nella natura-di-A e metterla in uno stato d'identità fisso e immutabile in modo tale che non possa essere altro che A. Quindi, l'accostamento normale ed empirico al mondo, scolasticamente, non è altro che un 'essenzialismo' esplicito in quanto riconosce come il fatto più basilare e lampante che A è A a causa della sua natura-di-A, vale a dire, della sua 'essenza' dell'essere A.

La natura-di-A, o la cosiddetta 'essenza' di A viene intesa in questo senso, cioè, nel senso di un nucleo ontologico saldamente fissato che determina immutabilmente i limiti essenziali di una cosa, ed era nota nel Buddhismo in generale come *svabhāva*, 'essenza intrinseca' o 'auto-natura'. Tutte le scuole di Buddhismo, fin dai periodi più antichi del suo sviluppo filosofico, combatterono uniformemente questo tipo di accostamento al mondo, e lo denunciarono come *lokavyavahāra*, 'abitudine del mondo'.<sup>13</sup> Un detto che già nel Buddhismo primitivo era ritenuto uno dei tre principi fondamentali dell'insegnamento del Buddha, dice (in Pali): *Sabbe dhammā anattā*, cioè 'Tutte le cose sono prive di un io', intendendo che nessuna di tutte le cose esistenti ha uno *svabhāva*, cioè un'essenza auto-sussistente e permanentemente fissa.

Ma qui, di nuovo, il Buddhismo Zen riconosce la supremazia dello stato mentale e vede, nella struttura particolare del soggetto percipiente, il fattore determinante. Pensiamo che ciascuna cosa del mondo, sia interiore o esteriore, abbia una propria essenza saldamente fissata perché la mente la vede in questo modo, perché la mente 'essenzializza'. La mente percepisce ovunque le essenze, non perché esse siano oggettivamente presenti, ma semplicemente perché la mente per natura

delle sue dita, dello strumento che sta suonando, e neanche del fatto stesso di essere occupato a suonare. In riferimento a una tale situazione nessuno direbbe, eccetto figuratamente o in senso lato, che il musicista è 'inconscio'. Perché egli è conscio. Anzi, la sua consapevolezza è al limite estremo dell'auto-illuminazione. La tensione estetica della sua mente permea così intensamente tutto il suo essere che egli stesso è la musica che sta suonando. Per quanto possa sembrare paradossale, egli è così completamente conscio di se stesso identificato con la musica da non essere 'conscio' del proprio atto di suonare in qualsiasi senso ordinario della parola. Per distinguere un tale stato di coscienza sia dalla 'coscienza' che dall' 'incoscienza' ordinariamente intese, ci serviremo del termine 'sopra-coscienza'.

Questi e simili casi di attività 'creativa' conosciuti non solo nell'Estremo Oriente ma in quasi ogni cultura del mondo sono esempi della realizzazione della 'non-mente' al livello della vita ordinaria. Ma a questo livello, la realizzazione della 'non-mente' non è che un fenomeno sporadico e piuttosto eccezionale. Ciò che lo Zen si propone è di far sì che l'uomo coltivi in se stesso lo stato di 'non-mente' in un modo tanto sistematico che questo possa divenire il suo stato di coscienza normale, che egli possa cominciare a percepire ogni cosa, il mondo intero dell'Essere, dal punto favorevole di un tale stato di coscienza.

Alla sopra-coscienza così intesa — non nella sua applicazione limitata all'esperienza estetica, ma com'essa viene sviluppata nello stato normale di un Sé assoluto — si riferiscono le famose parole del Sūtra del Diamante:<sup>15</sup>

*Evam apraṣṭhitam cittam utpādayitavyam  
Yanna kvacit praṣṭhitam citta utpādayitavyam*

(Non si dovrebbe mai lasciar emergere una mente dimorante;  
Una mente così non-dimorante si dovrebbe lasciar emergere).

Il *praṣṭhitam cittam*, 'mente dimorante', significa una mente che dimora con qualcosa, cioè si attacca agli 'oggetti'. Il Sūtra dice che invece di lasciare che sorga una tale coscienza 'essenzializzante', si dovrebbe dar vita a una mente che non aderisce ad alcun 'oggetto' nella sua delimitazione essenziale. Ciò equivale a dire che non è sufficiente per noi reprimere la nascita, o annullare, la coscienza produttrice di oggetti; più positivamente, dovremmo lasciar sorgere una specie particolare di mente che, benché pienamente conscia di se stessa così come delle cose esteriori, non riconosca in esse alcuna essenza auto-sussistente. Ecco

quel che definiamo sopra-coscienza. Ed essa non è altro che la 'non-mente' con cui abbiamo iniziato la nostra discussione in questo capitolo.

La spiegazione precedente può aver dato almeno una vaga idea generale sulla natura della sopra-coscienza. Ma certamente non ha chiarito né la sua struttura filosofica né il processo psicologico con cui si raggiunge un tale stato mentale. Pertanto, torniamo ancora una volta al livello quotidiano dell'esperienza ontologica e cominciamo ad analizzare la struttura della conoscenza tipica di quel livello, con l'intenzione di comprendere in base a quest'analisi i componenti fondamentali metafisico-epistemologici della sopra-coscienza.





## IV

## La Struttura dell'Io Empirico

Dal punto di vista del Buddismo Zen, la tendenza 'essenzialista' dell'io empirico non è ammissibile, non solo perché postula ovunque gli 'oggetti' come entità sostanziali permanenti, ma anche, e soprattutto, perché postula se stesso, l'io empirico, come la sostanza dell'io. Non solo si aggrappa agli 'oggetti' esteriori come ad altrettante realtà irriducibili, ma si attacca a se stesso come a una realtà auto-sussistente ancora più irriducibile. Ciò è quanto siamo arrivati a conoscere come la 'mente dimorante' (*prajñāṭam cittam*). E una completa visione del mondo è costruita sulla netta opposizione tra la 'mente dimorante', vale a dire il 'soggetto', e i suoi 'oggetti'. Questa dicotomia della realtà in soggetto e oggetto, l'uomo e il mondo esteriore, è il fondamento di tutte le nostre esperienze empiriche. Naturalmente anche il senso comune è pronto ad ammettere che il mondo fenomenico, comprendendo sia le cose esteriori che l'io personale, è in uno stato di mutamento costante. Ma esso tende a percepire entro o oltre questa transitorietà di tutte le cose alcuni elementi che restano permanentemente immutabili e sostanziali. In questo modo si crea l'immagine del mondo dell'Essere come regno di oggetti identici a se stessi, e in una tale concezione, a rigor di termini, anche il cosiddetto 'soggetto' non è altro che un 'oggetto'. Il Buddismo Zen è fermamente deciso a distruggere una volta per tutte proprio questo tipo di concezione ontologica, al fine di sostituirla con un'altra ontologia basata su una specie di epistemologia interamente diversa.

Per comprendere più a fondo la visione del mondo caratteristica della sopra-coscienza, cominciamo dapprima con il tipo normale di visione del mondo, che è il più naturale e congeniale per la mente umana, e analizziamone la struttura interna a livello filosofico.

Nei limiti di una tale visione del mondo si possono distinguere convenientemente due stadi o forme. Il primo è rappresentato tipicamente dal dualismo cartesiano basato sulla dicotomia fondamentale di *res cogitans* e *res extensa*. Come filosofia, la si può descrivere come un sistema ontologico basato sulla tensione dualistica tra due 'sostanze'

irriducibili l'una all'altra. Come visione del mondo, la si può descrivere appropriatamente come una concezione in cui l'uomo, vale a dire l'io, osserva le cose dall'esterno, mentre egli stesso è in una posizione di spettatore. Egli non è coinvolto soggettivamente negli eventi che si verificano tra le varie cose davanti ai suoi occhi. In questo caso l'uomo è uno spettatore distaccato davanti a un mondo di oggetti *esteriori*. Un intero scenario ontologico è disteso ai suoi piedi ed egli, come 'soggetto' personale indipendente, gusta semplicemente la visione variopinta sul palcoscenico del mondo. Questa visione è la più remota dalla realtà delle cose così come esse si rivelano agli occhi della sopra-coscienza.

Il secondo stadio si può rappresentare convenientemente con l'idea heideggeriana dell' 'essere-entro-il-mondo', particolarmente nello stadio dell'ontologico *Verfallenheit*. A differenza della situazione che abbiamo appena osservato nel primo stadio della visione del mondo dicotomica, qui l'uomo è coinvolto soggettivamente, vitalmente, nel destino delle cose che lo circondano. Invece di rimanere uno spettatore obiettivo che osserva il mondo dall'esterno come un qualcosa indipendente da lui, l'uomo, l'io, si trova proprio in mezzo al mondo, influenzando direttamente le cose ed essendone direttamente influenzato. Egli non è più un estraneo che gusta con autocompiacimento quel che avviene sul palcoscenico del teatro. Egli stesso è sul palcoscenico, *esiste* nel mondo, partecipando attivamente alla commedia, soffrendo un'indefinibile angoscia esistenziale che è la conseguenza naturale di una tale posizione.

La visione del mondo di senso comune di questo secondo stadio è molto più vicina allo Zen di quella del primo. Tuttavia la visione del mondo empirica, sia del primo o secondo stadio, a rigor di termini è completamente diversa dalla visione del mondo Zen riguardo alla sua struttura basilare. Perché la visione del mondo empirica è una concezione elaborata dall'intelletto che può esercitare propriamente la sua funzione solo quando si sia già fatta una distinzione tra *ego* e *alter*. Tutto il meccanismo poggia sulla convinzione, sia esplicita o implicita, dell'esistenza indipendente della sostanza dell'io che si contrappone agli oggetti sostanziali esteriori. Sia se il soggetto è rappresentato come all'esterno o all'interno del mondo degli oggetti, dal punto di vista dello Zen questa fondamentale opposizione Cartesiana è un qualcosa che deve essere demolito prima che l'uomo cominci a vedere la realtà di se stesso e dei cosiddetti oggetti esteriori.

In verità, tuttavia, anche al centro di questa visione empirica delle cose è nascosto un qualcosa simile a un principio metafisico che, benché invisibile, è costantemente all'opera, pronto a essere compreso in qualsiasi momento dalla mente umana, e a trasformare la visione del mondo normale in un qualcosa completamente diverso. Questo prin-

cipio nascosto della trasformazione della realtà metafisico-epistemologica è definito dal Buddismo *tathāgata-garbha*, 'Il Grembo della Realtà assoluta'. Ma per comprendere l'intera struttura da questo particolare punto di vista, dovremo sottoporla a un'analisi più dettagliata e più teorica.<sup>16</sup>

La relazione epistemologica dell'io e dell'oggetto nella visione del mondo ordinaria ed empirica si può rappresentare con la formula:  $s \rightarrow o$ , che si può leggere: *io vedo questo*.<sup>17</sup>

In questo caso il soggetto grammaticale, *s*, rappresenta la coscienza dell'io dell'uomo al livello dell'esperienza empirica. Si riferisce alla consapevolezza del sé come *Da-sein* nel senso letterale di 'esserci' in qualità di soggetto di fronte, o nel mezzo, del mondo oggettivo. *Io* in questo caso è una sostanza-dell'io che sussiste in modo indipendente. Finché l'io empirico rimane nella dimensione empirica, è conscio di se stesso solo in quanto è là come centro indipendente delle proprie percezioni, del pensiero e delle azioni corporee. Non ha assolutamente nessuna consapevolezza di essere qualcos'altro.

Tuttavia, dal punto di vista dello Zen che intuisce ovunque e in ogni cosa l'operare del *tathāgata-garbha*, il 'Grembo della Realtà assoluta', è percettibile, dietro ogni *io* individuale, un Qualcosa la cui attività può essere espressa con la formula  $(S \rightarrow)$  oppure  $(IO \text{ VEDO})$ ; le parentesi indicano che questa attività è ancora nascosta al livello empirico dell'auto-coscienza. Pertanto, la struttura dell'io empirico, *s*, in realtà, cioè agli occhi dello Zen, si deve rappresentare propriamente con la formula:

$(S \rightarrow)s$

oppure:  $(IO \text{ VEDO}) \text{ me stesso}$ .

Come vedremo in seguito più dettagliatamente, l'io empirico, *s*, può essere il centro reale di tutte le sue attività semplicemente perché questo Principio nascosto,  $(S \rightarrow)$ , è costantemente in funzione tramite *s*. L'io empirico può essere il sé soltanto perché ogni suo moto soggettivo, in realtà, è la realizzazione qui e ora di quel Qualcosa che è il vero Sé. Si può comprendere più a fondo la natura dell'attività di  $(IO \text{ VEDO})$  quando l'affianchiamo al suo corrispondente islamico presentato dal sistema di filosofia *irfān* che fa un riferimento esplicito allo stesso tipo di situazione nelle parole di Dio nel Qur'ān: "Non tu scagliasti la sabbia nei loro occhi) quando scagliasti: (in realtà) Dio la scagliò".<sup>18</sup> Il punto importante, comunque, è che questa situazione, a questo livello, è ancora completamente nascosta all'io empirico e rimane inosservata. Quest'ultimo si crede solo; è totalmente inconsapevole della parte tra parentesi:  $(S \rightarrow)$ .

Esattamente la medesima cosa si applica al lato 'oggettivo' della relazione epistemologica (rappresentata nella formula suddetta dall'*o* minuscola). Qui di nuovo l'io empirico è consapevole soltanto della presenza di 'cose'. Queste sembrano all'io entità auto-sussistenti che esistono indipendentemente da lui. Esse sembrano sostanze definite da varie proprietà, e come tali si contrappongono al soggetto percipiente che le vede dall'esterno. Tuttavia, considerata dal punto di vista della suddetta *prajñā*, la 'conoscenza trascendente', una cosa si presenta agli occhi dell'io empirico come questa o quella cosa semplicemente in virtù dell'attività di quello stesso Qualcosa,  $(S \rightarrow)$ , che, come abbiamo visto, convalida l'io come io. Una cosa, *o*, viene a essere comprovata come la cosa stessa, *o*, come una realizzazione concreta di questo Qualcosa. La si deve comprendere propriamente come la forma che si auto-manifesta di quello stesso *tathāgata-garbha*, il 'Grembo della Realtà assoluta', che è eternamente e permanentemente attivo in tutte le forme fenomeniche delle cose.<sup>19</sup>

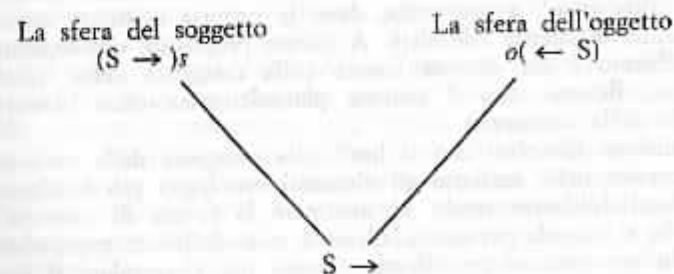
Quindi, la formula che rappresenta la struttura interiore di *o* deve assumere una forma più analitica:

$(S \rightarrow)o$

oppure:  $(IO \text{ VEDO}) \text{ questo}$ .

Questa nuova formula è progettata in modo tale da indicare che anche qui *o* è la sola cosa esternamente manifesta, mentre dietro questa forma fenomenica si nasconde l'attività di  $(S \rightarrow)$ , di cui l'io empirico è ancora inconsapevole.

In questo modo, il cosiddetto rapporto di soggetto-oggetto, o l'intero processo epistemologico con il quale una sostanza-dell'io (apparentemente) auto-sussistente percepisce una sostanza-oggetto (apparentemente) auto-sussistente, che abbiamo rappresentato inizialmente con la formula  $s \rightarrow o$ , deve, se la sviluppiamo completamente, essere più o meno così:



In quest'ultima formulazione,  $s$  o l'io empirico, che non è che una particolare realizzazione di  $(S \rightarrow)$ , viene posto in uno speciale rapporto attivo-passivo con l'oggetto od  $o$ , che è anch'esso una particolare realizzazione dello stesso  $(S \rightarrow)$ . E l'intero processo va inteso come una realizzazione concreta di  $io\ VEDO$ , o  $S \rightarrow$  senza parentesi. Ma anche nel  $io\ VEDO$  è sempre percettibile una debole traccia indugiante della coscienza dell'io. Lo Zen vigorosamente richiede che anche una tale quantità di coscienza dell'io sia cancellata dalla mente, così che tutto sia infine ridotto al solo atto di  $VEDERE$  puro e semplice. La parola 'nonmente' che abbiamo già menzionato si riferisce precisamente al puro atto del  $VEDERE$  nello stato di una realizzazione immediata e diretta, vale a dire, l'eterno Verbo  $VEDERE$  senza parentesi.

Cominciamo ora a renderci conto che la realtà di quel che è stato espresso con la formula: *io vedo questo* è di una struttura estremamente complicata, almeno quando è descritta analiticamente dal punto di vista dell'io empirico. La situazione reale metafisico-epistemologica che è indicata in modo velato e implicito dalla formula  $s \rightarrow o$ , si rivela un qualcosa affatto diverso dalla nostra interpretazione usuale della struttura grammaticale esteriore della frase. E il fine fondamentale o più elementare del Buddhismo Zen nei confronti di coloro che, essendo rinchiusi nel cerchio magico della dicotomia ontologica, non possono vedere oltre il significato superficiale di  $s \rightarrow o$  ovvero *io vedo questo* espresso dalla sua struttura sintattica ('soggetto'  $\rightarrow$  'azione'  $\rightarrow$  'oggetto'), consiste nel tentare di spezzare l'incantesimo del dualismo e di allontanarlo dalle loro menti, perché essi si possano trovare direttamente a faccia a faccia con ciò che abbiamo definito simbolicamente come il Verbo  $VEDERE$ .

Sarà meglio ricordare a questo punto che il Buddhismo in generale si basa sul concetto di *pratītyasamutpāda* (G.: *engi*), vale a dire, il concetto che ogni cosa nasce ed esiste così com'è in virtù del numero infinito di rapporti che essa ha con le altre cose, mentre ciascuna di queste 'altre cose', a sua volta, deve la propria esistenza apparentemente auto-sussistente alle altre. A questo proposito, ontologicamente, il Buddhismo è un sistema basato sulla categoria della *relatio*, in contrasto, diciamo, con il sistema platonico-aristotelico basato sulla categoria della *substantia*.

Un sistema filosofico che si basi sulla categoria della *substantia* e che riconosca nelle sostanze gli elementi ontologici più fondamentali, quasi inevitabilmente tende ad assumere la forma di essenzialismo.

Ciò che si intende per essenzialismo è stato delineato approssimativamente in un contesto precedente. Giusto per ricapitolare il nocciolo

dell'argomento essenzialista e per chiarire, per contrasto, il carattere della posizione assunta dal Buddhismo Zen, potremmo osservare che la posizione essenzialista vede in entrambe le parti 'soggettiva' e 'oggettiva' del tipo di situazione  $s \rightarrow o$  delle sostanze auto-sussistenti, i cui limiti sono inalterabilmente fissati e determinati in ciascuna dalla propria 'essenza'. In questo caso  $o$ , diciamo una mela, è una sostanza auto-sussistente con una sfera ontologica più o meno strettamente delimitata, e questa delimitazione proviene dalla sua 'essenza', vale a dire, dalla natura-di-mela. Nello stesso modo l'io che, in qualità di soggetto, percepisce la mela, è una sostanza ugualmente auto-sussistente provvista di un' 'essenza' che, in questo caso, si trova a essere la sua natura-di-io. Il Buddhismo Zen riassume la concezione essenzialista con il detto conciso: "La montagna è una montagna, e il fiume è un fiume".

La posizione del *pratītyasamutpāda* si contrappone precisamente a questa concezione. Una tale concezione, afferma il Buddhismo, non fa altro che riflettere la superficie fenomenica della realtà. Secondo il punto di vista buddhista, in realtà nel mondo esteriore non esiste una sostanza con un certo numero di qualità detta 'mela'. La verità è piuttosto che Qualcosa appare fenomenicamente al soggetto come una 'mela'. L'apparizione fenomenica della mela come 'mela' dipende da un certo atteggiamento positivo da parte del soggetto. Tuttavia, a sua volta, il fatto stesso che la 'mela' appaia fenomenicamente ai suoi occhi come tale, conferma l'uomo come io percipiente, soggetto della conoscenza. Lo Zen descrive questo rapporto o determinazione reciproci tra il soggetto e l'oggetto dicendo: "L'uomo vede la montagna; la montagna vede l'uomo".

La realtà nel vero senso della parola, pertanto, è Qualcosa che sta dietro sia al soggetto che all'oggetto e che fa apparire ciascuno di essi nella sua forma particolare, questo come soggetto e quello come oggetto. Il principio fondamentale che governa l'intera struttura è Qualcosa che pervade il rapporto di soggetto-oggetto, e che rende possibile la realizzazione di questo stesso rapporto. È questo principio attivo, onnipervadente, che vogliamo indicare con la formula  $S \rightarrow$ , o piuttosto, nella sua forma definitiva, il Verbo  $VEDERE$ .

Ma di nuovo, le parole 'qualcosa' o 'principio fondamentale' non ci devono indurre a credere che una qualche Sostanza metafisica, soprassensibile, governi il meccanismo del mondo fenomenico dietro i veli dei fenomeni. Perché, secondo lo Zen, in realtà non vi è nulla oltre il mondo fenomenico o diverso da questo. Lo Zen non ammette l'esistenza di un ordine di cose trascendente e soprassensibile che sussista indipendentemente dal mondo sensibile.<sup>20</sup> In merito a questo problema il Buddhismo Zen afferma soltanto che il mondo fenomenico non è



esattamente l'ordine di cose sensibile che appare all'io empirico ordinario; piuttosto, il mondo fenomenico che si rivela alla coscienza Zen è carico di una specie particolare di potere dinamico che si potrebbe indicare convenientemente con il Verbo **VEDERE**.

Pertanto, per **VEDERE** non si intende un'Entità trascendente e assoluta che potrebbe essere in se stessa un qualcosa che si mantiene al di là e completamente lontana dalle cose fenomeniche. Invece il Buddhismo Zen con ciò intende realmente un campo di potere dinamico nella sua interezza e totalità, un campo indiviso che non è né esclusivamente soggettivo né esclusivamente oggettivo, ma comprende entrambi, il soggetto e l'oggetto, in uno stato particolare precedente alla propria biforcazione in questi due termini. La forma verbale stessa **VEDERE** può suggerire, se non altro vagamente, la realtà che invece di essere una cosa, sia una cosa 'assoluta' o una sostanza 'trascendente', è un *actus* che carica un intero campo con la propria energia dinamica. Nei termini della formula basilare precedentemente introdotta, potremmo dire che l'intero processo di *io vedo questo* è esso stesso il campo dell'Azione del **VEDERE**. Il significato reale di quest'affermazione, comunque, sarà chiarito solo quando analizzeremo più dettagliatamente la struttura interna basilare di questo campo dinamico. Questo sarà il nostro compito nelle pagine seguenti.

## V

### "Il Mondo Intero è una Sola Singola Mente"

Abbiamo osservato in precedenza che la formula basilare  $s \rightarrow o$ , o *io vedo questo*, intesa a descrivere schematicamente la relazione epistemologica tra il soggetto percipiente e l'oggetto percepito, nasconde in realtà un meccanismo assai più complesso di quanto non sembri a prima vista. Perché, secondo l'analisi tipicamente buddhista, alle spalle di  $s$  è nascosto ( $S \rightarrow$ ); ed anche alle spalle di  $o$  vi è ( $S \rightarrow$ ). E tutto ciò, come abbiamo osservato, si deve ridurre infine al semplicissimo, onnipervadente e onnicomprensivo atto del **VEDERE**.

Accade spesso che questo **VEDERE**, che secondo l'interpretazione Zen non è altro che la Realtà assoluta o fondamentale, si faccia sentire nella mente di un uomo che vive nella dimensione empirica dell'esistenza. Il primo sintomo dell'irruzione della Realtà fondamentale nella dimensione empirica si può osservare nel fatto che l'uomo in una tale situazione si comincia a sentire inquieto sulla natura della realtà ch'egli percepisce effettivamente. Sebbene sia ancora completamente rinchiuso nella visione del mondo dicotomica, in un certo qual modo comincia a concepire una vaga impressione che la vera realtà, sia di se stesso che delle cose esteriori, debba essere un qualcosa dalla natura completamente diversa. Allo stesso tempo, osserva vagamente di star soffrendo realmente tutte le tribolazioni e le sofferenze dell'esistenza umana semplicemente perché non può percepire la realtà come dovrebbe. Questo fenomeno, d'importanza decisiva sia religiosamente che filosoficamente, è detto nel Buddhismo cinese *fa hsin* (G.: *bosh-shin*), che significa letteralmente il sorgere della mente, cioè il sorgere di una profonda e forte aspirazione verso l'illuminazione del Buddha. Filosoficamente, la si deve interpretare come la primissima automanifestazione del metafisico  $S \rightarrow$ .

Una volta realizzato lo stadio iniziale, il *Dasein* comunemente inteso sia soggettivamente che oggettivamente, perde la propria solidità apparente. Si sente che il *Dasein* nella sua forma empirica non è la forma reale dell'Essere, che non è altro che una pseudo-realtà. Pressato da un'energia irresistibile che lo spinge lontano dalla pseudo-realtà verso

quella che crede la vera realtà, qualsiasi e ovunque essa possa essere, l'uomo si dedica a questa o quella via di possibile salvezza. A questo punto il Buddhismo Zen propone il 'sedere in meditazione a gambe incrociate' come la via più autentica per coltivare un occhio speciale e vedere la realtà com'essa è realmente nella sua quiddità originale.

Il 'sedere in meditazione a gambe incrociate' è una posizione somatica-psicologica con cui si può frenare la tendenza naturalmente centrifuga della mente e volgerla verso la direzione opposta, cioè centripeta, finché finalmente lo pseudo-io si perda nella realizzazione del vero Sé che abbiamo indicato con la formula  $S \rightarrow$ .

Lo Zen afferma che questa specie di posizione somatica-psicologica è di un'assoluta necessità alla realizzazione del vero Sé, vale a dire, lo stato di soggettività assoluta, perché il vero 'sé' non è mai raggiungibile tramite un processo puramente mentale, sia esso la rappresentazione, l'immaginazione o il pensiero. Perché non è semplicemente una questione di conoscenza. Il problema non è 'conoscere' il proprio sé reale, ma piuttosto 'divenirlo'. A meno che non si 'divenga' il proprio sé, per quanto si possa avanzare lungo gli stadi successivi di auto-conoscenza, il sé non si trasformerà in un Sé assoluto. Perché il vero sé seguirà ad allontanarsi ancora di più; rimarrà per sempre un 'oggetto', un oggetto conosciuto o da conoscere. Il sé come oggetto conosciuto, non importa quanto sia elevato lo stadio di conoscenza raggiunto, non può essere per natura la pura soggettività. Al fine di realizzare il sé in uno stato di pura e assoluta soggettività, lo si deve 'divenire', invece di 'conoscerlo' semplicemente. Ma per ottenere ciò, l'intera unità di 'mente-corpo' — come suggerisce la suddetta espressione di Dōgen — si deve 'distaccare'. Secondo lo Zen, il 'sedere in meditazione a gambe incrociate' è il migliore, se non il solo, modo possibile di raggiungere, in primo luogo, l'unità di 'mente-corpo' e quindi il 'distaccarsi' dell'unità stessa.

L'espressione: 'la mente-corpo si distacca' significa, nella terminologia buddhista più tradizionale, lo sperimentare con tutto il proprio essere lo stato metafisico-epistemologico del Nulla (Sscr: *śūnyatā*, C.: *k'ung*, G.: *kū*). Ma la parola 'Nulla' com'è usata nel Buddhismo Zen deve essere interpretata in un senso molto particolare.

Tanto per cominciare, in questo contesto, 'Nulla' si riferisce allo stadio ultimo e definitivo della realizzazione della coscienza Zen, in cui il sé, cessando di proiettarsi come 'oggetto' per se stesso, 'diviene' il se stesso, e ciò in un modo così completo da non essere più neanche il proprio sé. In realtà è uno dei principi filosofici più fondamentali del

Buddhismo Zen che quando una cosa — una cosa qualsiasi — diviene il proprio sé in un modo così completo e assoluto, fino al massimo grado di possibilità, finisce per aprirsi un varco attraverso i propri limiti e superare le proprie determinazioni. In questo stadio, A non è più A; A è non-A. O, per usare la terminologia caratteristica dello Zen, 'la montagna non è una montagna'. Tuttavia, a quest'affermazione lo Zen aggiunge — ed è questo il punto più cruciale — che quando una cosa, divenendo il proprio sé in un modo così completo, si apre un varco attraverso i propri limiti e determinazioni, allora, in modo paradossale, si trova a essere il proprio Sé nel senso più reale e assoluto.

Questo processo si può descrivere convenientemente nei termini del linguaggio logico tradizionale nel modo seguente.<sup>21</sup> Si può notare che, così descritta, la logica dello Zen rivela una notevole originalità in grado di chiarire in larga misura la forma di pensiero più caratteristica dello Zen. Come nel caso della logica tradizionale aristotelica, il punto di partenza è fornito dal principio di identità, 'A è A', che, come abbiamo visto precedentemente, costituisce la base logica dell'essentialismo metafisico. Anche per il Buddhismo Zen il principio di identità indica che una cosa, qualsiasi cosa sia, è identica a se stessa. Per esprimere questa verità empirica, lo Zen dice: 'La montagna è una montagna'.

Quindi qui, se non altro esteriormente, non si osserva alcuna differenza tra il sistema logico aristotelico e la logica Zen. Implicitamente, tuttavia, già in questo stadio iniziale lo Zen assume una posizione che differisce notevolmente da quella aristotelica. Perché lo Zen riconosce nel principio di identità (A è A) un segno caratteristico dell'autocompiacimento del normale *bon sens*. Dal punto di vista dello Zen la formula: 'A è A', invece di essere una descrizione di una ben fondata osservazione della struttura della realtà, non è altro che una presentazione logica della visione illusoria della realtà percepita attraverso il velo di *Māyā*, che è la conseguenza naturale del proiettare su ciascuna cosa del mondo lo stretto fascio di luce dell'intelletto discriminante umano.

Comunque, la differenza basilare tra la logica di tipo ordinario e la logica Zen si rivela con una chiarezza irrefutabile nello stadio successivo. Perché naturalmente la logica ordinaria sviluppa il principio di identità nel principio di non-contraddizione (A non è non-A), mentre l'altra lo sviluppa in una contraddizione lampante, affermando: 'A è non-A'. Lo Zen si riferisce a questo stadio contraddittorio con il detto: 'La montagna non è una montagna'. Si deve tenere a mente, tuttavia, che quando lo Zen fa una simile affermazione, essa non avviene nella stessa dimensione epistemologica propria di 'A è A'. Finché

si rimane al livello di 'A è A', vale a dire, al livello dell'esperienza empirica, non si sarà mai capaci di dire allo stesso tempo 'A è non-A', a meno che non si divenga pazzi. Questo diviene certamente evidente quando si incontra un'espressione dall'aspetto ancora più strano come: "Il ponte scorre; il fiume non scorre".<sup>22</sup> In altre parole, fare un'affermazione di questo tipo presuppone da parte della persona la realizzazione di una trasformazione totale della coscienza tale da permettergli di vedere A mentre 'diviene' A stesso in un grado tale da aprirsi un varco nella propria natura-di-A, e mentre esso comincia a rivelargli il proprio aspetto senza forma, senza essenza e privo di 'aspetti'.

Intesa in questo modo, la formula 'A è non-A' dovrà essere parafrasata più analiticamente come: 'A è così completamente A stesso da non essere più A'. Metafisicamente, questo è lo stadio del *chên k'ung* (G.: *shin kū*), il 'Nulla reale'. Qui A non è A nel senso positivo che esso è assolutamente oltre le determinazioni e le delimitazioni della natura-di-A, che è un qualcosa infinitamente superiore al solo A.

Il terzo stadio che segue immediatamente — o piuttosto dovremmo dire: che si stabilisce contemporaneamente al — lo stadio di 'A è non-A' è ancora una volta 'A è A'. Vale a dire, allo stadio finale, ritorniamo manifestamente allo stadio iniziale. 'La montagna è (di nuovo) una montagna'. Oppure, come dice una massima Zen più popolare: 'Il fiore è rosso, e il salice è verde'. Tuttavia, nonostante l'identità formale, la struttura interna di 'A è A' è completamente diversa nei due casi. Perché, nell'ultimo stadio, 'A è A' non è che un'espressione abbreviata che sta per 'A è non-A; quindi è A'. Il Sūtra del Diamante, che abbiamo già citato, descrive questa situazione dicendo: "Il mondo non è un mondo; perciò merita di essere chiamato mondo", ovvero "Una cosa — assolutamente qualsiasi cosa — non è una cosa; perciò merita di essere chiamata cosa". Questo stadio è tecnicamente noto nel Buddhismo Mahayana come *miao yu* (G.: *myō u*), l' 'Essere straordinario'. La parola cinese *miao*, che significa letteralmente 'sottile', 'straordinario', 'miracolosamente buono', intende esprimere che in questo stadio la realtà è vista o sperimentata in una dimensione eccezionalmente elevata, che questo non è il mondo dell'Essere che viene percepito dall'attività discriminante del nostro intelletto relativo, benché esteriormente, cioè agli occhi dell'uomo ordinario rinchiuso nella sfera limitata dell'esperienza empirica, è ancora lo stesso nostro vecchio mondo e non ha nulla di straordinario. Perché è il comune mondo ordinario che si è perso per una volta nell'abisso del Nulla e che, quindi, è rinato nella sua forma fenomenica.

Quel che effettivamente accade nella coscienza umana tra lo stadio

di 'A è non-A' e lo stadio successivo, quello di 'A è (di nuovo) A', determina in modo decisivo la natura del Buddhismo Zen. Tutto si accentra intorno all'annullamento completo nel Vuoto di tutte le cose individuali e alla loro rinascita dall'abisso stesso del Vuoto nuovamente nel regno della realtà empirica come individui concreti, ma completamente trasformati nella loro struttura interiore. E il sorgere di questo tipo di coscienza in una concreta e individuale mente umana è ciò che è conosciuto nel Buddhismo come *prajñā*, che si potrebbe tradurre come 'conoscenza trascendente', 'conoscenza non-discriminante' oppure Conoscenza Suprema. Ci accorgiamo ora che in un caso simile la traduzione, comunque sia fatta, è semplicemente un ripiego. Perché 'non-discriminante' non è che un aspetto di questo tipo di conoscenza; né 'trascendente' rende giustizia alla sua realtà, perché quest'ultima nella sua forma definitiva, come abbiamo appena visto, è il contenuto dell'esperienza più concreta ed empirica che si realizzi nella dimensione della vita quotidiana.

Il punto più importante che dobbiamo osservare in merito al sorgere della *prajñā* è che esso consiste in una completa, totale trasformazione che ha luogo nella struttura dell'io del soggetto. Formulato come: ['A è A' → 'A è non-A' → 'A è A'], potrebbe sembrare che l'intero processo si riferisca unicamente alla struttura oggettiva del mondo. Ma in verità esso interessa, almeno in primo luogo e direttamente, l'aspetto soggettivo della realtà. I tre stadi logici riflettono i tre stadi basilari del processo di nascita e affermazione del tipo di conoscenza *prajñā*, sebbene, senza dubbio, ciascuno di questi stadi soggettivi implichi la presenza di una dimensione ontologica corrispondente.

Pertanto, in questo contesto, la parola chiave 'Nulla' si riferisce in primo luogo e principalmente all'annullamento del sé, dell'io, concepito e rappresentato come un'entità auto-sussistente. Il nucleo dell'io che finora distingueva se stesso da tutti gli altri, è ora demolito e si annulla. Ma l'annullamento dell'io empirico com'è concepito dal Buddhismo Zen non può essere raggiunto per mezzo di un annullamento totale della coscienza. Il Nulla epistemologico di cui parla lo Zen non deve essere confuso con uno stato di pura incoscienza.

Veramente, la consapevolezza di *me stesso* che appare nella formula precedentemente introdotta (io vedo) *me stesso* non c'è più. In questo senso, e soltanto in questo, il Nulla epistemologico è una regione d'incoscienza. Tuttavia, al posto della consapevolezza dell'io empirico, in esso si realizza la Consapevolezza assoluta stessa, che abbiamo espresso con la formula: S → ovvero VEDERE, e che non era attivata nel regno dell'io empirico. Lo Zen la definisce spesso una



'Consapevolezza sempre lucida' — *liao liao ch'ang chih*, una frase attribuita al secondo Patriarca del Buddhismo Zen, Hui K'o (G.: E Ka, 487-593). A rigor di termini, in questa Consapevolezza assoluta non vi è neanche la minima traccia dell'Io, tanto che la formula S →, oppure IO VEDO, come abbiamo osservato in precedenza, deve essere ridotta infine al solo VEDERE. Ben lontana dall'essere un 'Nulla' nel senso negativo del termine, è una coscienza estremamente intensa, invero tanto intensa da trascendere il proprio stato di 'coscienza'.<sup>23</sup>

In esatta corrispondenza alla trasformazione totale del soggetto, anche da parte degli 'oggetti' si verifica un drastico cambiamento, tanto che essi cessano di sussistere come 'oggetti'. Non è che naturale, perché dove non è alcun 'soggetto' che si trova di fronte a un 'oggetto', non può rimanere alcun 'oggetto'. In questo stadio tutte le cose perdono le proprie delimitazioni essenziali. E, non essendo più impediti dai loro limiti ontologici, tutte le cose fluiscono l'una nell'altra, riflettendo l'una l'altra ed essendo riflesse le une dalle altre nel campo illimitatamente vasto del Nulla.<sup>24</sup> Qui la montagna non è più una montagna, il fiume non è più un fiume, perché sul corrispondente lato soggettivo, 'io' non sono più 'io'.

Qui non vi è alcun io che vede e riconosce una cosa come 'qualcosa'; né vi è una cosa qualsiasi che si possa vedere o riconoscere come tale. Perché l' 'oggetto', qualsiasi possa essere, non è più un oggetto, perché è stato privato di tutte le delimitazioni. In questo stadio l'intero Essere si è trasformato nel vasto e illimitato spazio del Vuoto, in cui non si può afferrare nulla come un qualcosa definito. L'uomo in una tale situazione sperimenta direttamente l'intero mondo dell'Essere come il Nulla.

Ma questa stessa descrizione del Nulla ci dice chiaramente che il Nulla così sperimentato non è affatto un 'niente' in senso puramente negativo come si tende a interpretare la parola. Dal lato 'soggettivo' — se vogliamo ancora attaccarci alla distinzione fra soggetto-oggetto — sperimentare il Nulla non significa che la nostra coscienza diviene completamente vacua e vuota. Proprio il contrario: in questo stadio la coscienza è se stessa nella propria purezza primitiva, una pura Luce o Illuminazione assoluta, che è illuminata da se stessa e illumina se stessa. È il VEDERE a cui abbiamo spesso alluso.

Ma questa Illuminazione, illuminando se stessa, illumina allo stesso tempo l'intero mondo dell'Essere. Ciò significa che anche dal lato 'oggettivo', le cose non sono semplicemente ridotte a un 'nulla' nel senso negativo del termine. Veramente, in questo stadio nessuna cosa esistente individuale esiste in modo auto-sussistente. Ma ciò non equivale a dire che esse sono semplicemente un nulla. Al contrario, esse

esistono come individui concreti, mentre allo stesso tempo sono altrettante realizzazioni dell'aspetto illimitato e privo di 'aspetti' di un Atto eternamente operante e creativo. Ma questo Atto, per la coscienza Zen, non è altro che l'Illuminazione del VEDERE stesso che abbiamo appena determinato come il lato 'soggettivo' dell'esperienza del Nulla.

Invece di descrivere il VEDERE come Luce o Illuminazione, lo Zen spesso si riferisce a questo semplice Verbo VEDERE con il termine *hsin*, la Mente. E spesso dice che tutte le cose sono i prodotti della Mente. A questo punto sarà chiaro che questa e altre simili affermazioni non si basano su una concezione idealista che ridurrebbe tutto al 'pensiero' o alle 'idee'. Perché la Mente che intende lo Zen non equivale alle menti di persone individuali. Con la parola Mente si intende la Realtà non ancora spezzata nei cosiddetti 'mente' e 'cosa'; è uno stato anteriore alla dicotomia basilare di 'soggetto' e 'oggetto'. Strano a dirsi, osserviamolo, la parola *hsin* ('mente') in questo contesto è esattamente sinonima della parola *wu-hsin* ('non-mente') che abbiamo incontrato in un contesto precedente. La Mente concepita in questo senso è spesso definita il *hsin fa* (G.: *shin bō*), la Mente-Realtà.

Come spiegheremo dettagliatamente in seguito, la 'mente' intesa nel senso ordinario, dal punto di vista dello Zen, non è che un'astrazione, vale a dire, l'aspetto 'soggettivo' della Mente-Realtà percepito come fattore indipendente ed enunciato come principio individuale psicologico e auto-sussistente. Pertanto quando lo Zen afferma che 'tutte le cose non sono che un'unica mente', non vuole dire che la mente così come la si intende ordinariamente produce o crea tutte le cose da se stessa. Semplicemente, vuole indicare come dalla Mente-Realtà emerge quel che ordinariamente riconosciamo come soggetto e oggetto. In questa concezione la 'mente' intesa in senso ordinario è solo un elemento indistintamente fuso con il proprio complemento 'oggettivo' come una totalità nell'unità della Mente-Realtà.

Tuttavia, è accaduto spesso, nel corso della storia del Buddhismo, che la Mente-Realtà sia stata confusa con la 'mente'. Come esempio concreto di questa confusione, esaminiamo il famoso aneddoto che riguarda il grande maestro Zen Fa Yen Wên I (G.: Hō Gen Mon Eki, 885-958), il fondatore della scuola Fa Yen, una mente particolarmente filosofica, che era stato rinomato prima di sperimentare l'illuminazione per aver sostenuto la posizione idealista generalmente nota come la Teoria della 'Mente-Sola'. La teoria, in poche parole, sostiene che l'intero mondo dell'Essere non è altro che una sublime manifestazione di una sola, singola 'mente', e che tutte le cose esistenti non sono altro che altrettanti prodotti di un solo, singolo atto di 'cognizione'.<sup>25</sup>

Una volta Fa Yen viaggiava con due compagni in cerca della Verità, quando per caso si ripararono dalla pioggia in un eremitaggio che apparteneva a un grande maestro Zen dell'epoca, Ti Tsang Kuei Ch'en (G.: Ji Zō Kei Jin, 867-928). Essi, tuttavia, non sapevano chi fosse.

Sullo sfondo della pioggia fine e fitta, i tre giovani discutevano con entusiasmo, presunzione e autocompiacimento, i problemi sollevati dal famoso detto del monaco Chao: 'Il cielo e la terra (vale a dire, l'universo intero) sono della sola e identica radice del mio sé, e tutte le cose sono una cosa con me',<sup>26</sup> mentre Ti Tsang li ascoltava in silenzio. Quindi improvvisamente chiese: "Le montagne, i fiumi, la terra e il sé sono una sola e identica cosa o sono diversi?". "Sono una sola e identica cosa", rispose Fa Yen. Allora l'anziano maestro Zen, senza dire nulla, sollevò due dita, li osservò intensamente e si ritirò nella sua stanza.

Quando la pioggia finì, i tre giovani erano in procinto di partire quando all'improvviso il maestro Ti Tsang, indicando una pietra nel cortile, disse a Fa Yen: "Comprendo che tu sostieni la dottrina che il mondo intero è una sola, singola mente. Quindi, questa pietra è all'interno o all'esterno della mente?". "Senza dubbio è nella mente", rispose Fa Yen. Allora Ti Tsang osservò: "Che peso ingombrante hai nella mente! Per quale rete di cause devi portare qui e là nella tua mente una pietra tanto pesante?".

Fa Yen, che non sapeva cosa rispondere, decise di rimanere per mettersi sotto la guida spirituale di Ti Tsang. Con lui Fa Yen imparò che tutti i concetti e le teorie filosofiche che aveva studiato non servivano assolutamente a nulla se egli voleva ottenere la risposta finale e definitiva al più fondamentale interrogativo esistenziale. Era passato circa un mese quando un giorno, essendo stato spinto da Ti Tsang in un'impasse logica e avendo finalmente confessato: "O Maestro, sono ora in una situazione in cui il linguaggio è ridotto al silenzio e il pensiero non ha alcuna via da seguire!", sentì l'osservazione del maestro: "Se devi ancora parlare della Realtà fondamentale, guarda ora com'è apertamente manifesta in ogni cosa e in ogni evento!". Si dice che con queste parole Fa Yen abbia raggiunto l'illuminazione.

Quest'osservazione finale di Ti Tsang rivela l'interpretazione Zen della tesi che 'l'intero mondo dell'Essere non è che una sola, singola mente'. La tesi così interpretata significa in primo luogo e soprattutto che il sé — che in questo stadio sarà scritto più correttamente Sé — vede direttamente e immediatamente il proprio sé riflesso in tutte le cose come 'due specchi che si fronteggiano l'un l'altro senza che tra loro vi sia neanche l'ombra di una cosa'.

Pertanto per un maestro Zen come Ti Tsang la massima: 'tutte le cose non sono che una sola mente' si riferisce semplicemente a uno stato particolare di consapevolezza in cui il cosiddetto 'oggetto', ad esempio una montagna, e il cosiddetto 'soggetto', cioè l'uomo, si trovano a faccia a faccia l'uno con l'altro come due specchi che si riflettono l'un l'altro, mentre tra loro non vi è assolutamente nulla. Dal momento che entrambi sono simili a lucidi specchi posti di fronte, non si può mai dire chi sia attivo e chi passivo. In realtà, ciascuno dei due è a un tempo attivo e passivo, riflette ed è riflesso. Qui non si può fare alcuna distinzione tra il 'soggetto' e l' 'oggetto' — 'l'uomo vede la montagna, la montagna vede l'uomo', nelle parole della suddetta massima Zen. Osservate che non vi è posto neanche per la congiunzione 'e' tra 'l'uomo vede la montagna' e 'la montagna vede l'uomo'. L'uomo, vale a dire la 'mente', vede immediatamente la propria realtà che è riflessa — o più precisamente dovremmo dire: che è realizzata — nella montagna. Ma tramite questo stesso atto della mente la montagna, a sua volta, riconosce la propria realtà come essa si realizza nella mente. E durante l'intero processo non viene oggettivata una singola cosa, né la mente né la montagna. Perché l'intera faccenda, comprese la mente e la montagna, il 'soggetto' e l' 'oggetto', è un singolo atto del VEDERE, un singolo atto della Mente-Realtà. Tuttavia, ciò non intende sostenere che l'atto del VEDERE sia la pura 'soggettività', perché dove non vi è assolutamente alcuna oggettivazione di qualsiasi cosa, non vi può essere neanche alcuna soggettivazione di qualsiasi cosa.

Ma certamente non ci si potrebbe aspettare di realizzare una tale situazione nella dimensione dell'ordinaria esperienza empirica. Si realizza, se mai, soltanto in una dimensione straordinaria — così sembra al senso comune — di coscienza. Quindi lo stesso Fa Yen inseguito sviluppò un proprio pensiero su questo punto nel suo celebre poema intitolato "Il Mondo Intero è Una Sola Singola Mente", che dice:

Il mondo intero non è che una sola singola Mente. E tutto ciò che esiste non è che una sola singola Conoscenza. Dal momento che non vi è altro che la Conoscenza, e dal momento che tutte le cose non sono altro che una sola Mente, l'occhio è in grado di distinguere i suoni e l'orecchio i colori. Se i colori non penetrano nell'orecchio, come potrebbero i suoni toccare l'occhio?

Eppure il campo della Mente è così illimitatamente vasto e infinitamente versatile che può accadere, e accade, che l'occhio risponda precisamente ai colori, e l'orecchio ai suoni. Ed ecco che il mondo empirico trae la sua origine dagli abissi della Mente. Egli prosegue dicendo:

Ma quando l'occhio è adattato ai colori, e quando l'orecchio risponde ai suoni, tutte le cose esistenti sono discriminate e riconosciute. Se tutte le cose non fossero così distinguibili l'una dall'altra, come si potrebbe vedere la loro esistenza simile a un sogno? Ma tra tutte queste montagne, i fiumi e la grande terra, cosa vi è da cambiare, cosa vi è da non cambiare?

È della massima importanza osservare che le due diverse dimensioni, cioè quella del mondo empirico e quella del Nulla, si realizzano nello stesso identico momento in questo singolo atto di VEDERE. Non che si veda questa dimensione una volta e che si sperimenti quella un'altra volta. Piuttosto, si vede l'Apparente nel Reale, e il Reale nell'Apparente, poiché tra loro non vi è alcuna differenza. Ecco perché molti dei famosi detti, poemi e dipinti Zen sembrano descrizioni semplicemente oggettive della Natura. Così il maestro Zen Chia Shan Shan Hui (G.: Kas-san Zen-ne, 805-881) — 'Shan Hui della montagna Chia' —, quando gli fu domandato: "Com'è il paesaggio della montagna Chia (Chia Shan)?", rispose:

Le scimmie sono già tornate a casa dietro le vette blu  
Stringendo al petto i loro piccoli.

Un uccello si è posato davanti alle rocce di un verde profondo,  
Portando un petalo nel becco.

Si narra che il nostro Fa Yen abbia osservato una volta a proposito di questo poema: "Per trent'anni l'ho ritenuto erroneamente la descrizione di un paesaggio esteriore!".

Questo commento di Fa Yen significa che il poema dev'essere davvero interpretato come una presentazione simbolica di un paesaggio interiore? Decisamente no. Egli sta tentando di dire una cosa completamente diversa. In realtà, le cose della Natura come le scimmie, l'uccello, le vette blu, la roccia verde, il petalo, ecc., non sono simboli di 'un qualcosa-al-di-là'. Esse sono altrettante cose concretamente reali. E il poema in questo senso è una descrizione concreta della natura esteriore. Quel che in questo caso è importante notare è che il paesaggio naturale è visto con gli occhi del VEDERE. Tutti gli eventi descritti — le scimmie che tornano a casa e l'uccello che si posa stringendo un fiore nel becco — sono considerati come l'Eterno Presente che si evolve sull'asse empirico del tempo e dello spazio. 'Cosa vi è da cambiare, cosa vi è da non cambiare?'.

Nella coscienza Zen, il rapporto tra l'Eterno Presente e la dimensione

d'esistenza del Tempo-Spazio è molto sottile e variabile. È variabile nel senso che il delicato equilibrio dell'azione reciproca delle due dimensioni l'una sull'altra è pronto a piegarsi in ogni momento e in ciascuna direzione. Così, ora è in vista in un modo più prominente l'Eterno Presente; nel momento immediatamente successivo l'asse del Tempo-Spazio si può sporgere e nascondere dietro di sé l'Eterno Presente. Per rendere comprensibile questa particolare situazione, lo Zen talvolta è ricorso a espressioni che si possono considerare vicine al simbolismo. In tal caso, invece di limitarsi a gettare sulla tela del linguaggio frammenti della Natura esterna — com'era il caso della descrizione del paesaggio montano di Chia Shan — lo Zen descrive alcune cose della Natura mettendole in rapporti particolari l'una con l'altra, in modo tale che la descrizione stessa della Natura possa riprodurre graficamente il suddetto rapporto sottile e variabile tra le due dimensioni della Realtà. I versi seguenti sono solo un esempio:

Le ombre dei bambù spazzano gli scalini,  
Ma non si solleva neanche un granello di polvere.

La luce della luna penetra fino al letto del fiume profondo,  
Ma nelle acque non rimane alcun segno.

Le ombre dei bambù spazzano realmente gli scalini. Vale a dire, nella dimensione empirica del mondo vi è movimento e agitazione. Ma questo moto fenomenico non solleva alcuna polvere. Cioè, la dimensione della Realtà sopra-fenomenica è eternamente calma e quieta. Si deve osservare che l'agitazione dell'Apparente e la non-agitazione del Reale non sono realmente distinguibili l'una dall'altra. Esse si realizzano simultaneamente. Vale a dire, la non-agitazione della dimensione assoluta della Realtà si realizza precisamente per mezzo dell'agitazione della dimensione fenomenica della stessa Realtà. L'agitazione fenomenica e la tranquillità assoluta non sono altro che due aspetti di una sola, singola Realtà. L'atto del VEDERE è di una tale natura.

Questo delicato rapporto tra l'Apparente e il Reale, la Molteplicità e l'Unità nell'atto del VEDERE si rivela ancora più chiaramente in alcuni detti Zen escogitati appositamente per delucidarlo. Ad esempio, il maestro Zen Yung An Shan Ching (G.: Ei An Zen Shō), quando gli fu chiesto: "Qual è il solo singolo colore?", rispose: "Facili da riconoscere sono le particelle bianche nella neve; difficili da distinguere sono le (molecole) nere di fuliggine nell'inchiostro".<sup>27</sup> Con ciò voleva indicare che, quando la si esamina da vicino, si scopre che la neve che da lontano sembra una sola, singola massa di colore bianco, contiene un numero infinito di particelle bianche ciascuna delle quali è un'entità individuale e autosufficiente. Nello stesso modo, in una tavoletta d'in-



chiostro cinese, che sembra un pezzo solido di materiale nero, vi è un'infinità di molecole individuali di fuliggine.

Similmente Shao Shan Huan P'u (G.: Shō Zan Kan Fu), quando gli fu domandato: "Qual è l'aspetto dell'Unità assoluta?", rispose: "Un candido airone vola via nel cielo bianco; la montagna è distante e blu scuro è il suo colore".<sup>28</sup>

Più famoso è il detto di Tung Shan Liang Chieh (G.: Tōzan Ryōkai, 807-869), il fondatore della setta Ts'ao Tung (G.: Sō Tō): "La neve accumulata in una ciotola d'argento, e un bianco airone nascosto nella luce della luna piena".

L'immagine di una cosa bianca, o di un numero infinito di cose bianche, in mezzo a un vasto campo bianco, chiarisce il rapporto sottile e variabile tra il sensibile e il sopra-sensibile. Metafisicamente, si riferisce alla *coincidentia oppositorum* che sussiste tra la Molteplicità e l'Unità — poiché la Molteplicità è in se stessa Unità, e l'Unità è in se stessa Molteplicità. *Rūpaṃ śūnyatā, śūnyatāiva rūpaṃ. Rūpān na prthak śūnyatā, śūnyatāya na prthag rūpaṃ*: 'Il sensibile è il Nulla, il Nulla è il sensibile. Il sensibile non è altro che il Nulla; il Nulla non è altro che il sensibile'.<sup>29</sup>

In questo brano la parola 'Nulla' si riferisce alla stessa cosa intesa con la parola *Mente* o *VEDERE* di cui abbiamo parlato. Poiché la stessa realtà in discussione è di una natura contraddittoria — così ci appare dal punto di vista del nostro senso comune — siamo costretti, nel tentare di descriverla, a ricorrere a un uso contraddittorio delle parole, dicendo ad esempio che la *Mente* è sensibile e non sensibile, trascendente e non trascendente allo stesso tempo.

Non si può affatto dire che la *Mente-Realtà* sia puramente sensibile; è trascendente nel senso che trascende i limiti dell'io empirico. Perché la *Mente* nel senso di *VEDERE* è l'attività autorealizzantesi dell'Io Cosmico. Ma, di nuovo, non si può dire che sia puramente trascendente, perché l'attività di questo Io Cosmico si realizza solo attraverso la coscienza di una concreta persona individuale. Dobbiamo andare più in là e dire che l'attività della concreta 'mente' individuale è in se stessa l'*actus* della *Mente* trascendente. Quindi, a rigor di termini, non vi è assolutamente alcuna distanza tra il sensibile e il trascendente. Eppure vi è un certo punto in cui essi sono distinguibili l'uno dall'altro; vale a dire, la 'mente' individuale è più concretamente individuale, mentre la *Mente* Cosmica è realmente (cioè non metaforicamente) assoluta e trascendente. E la *Mente-Realtà* nel suo senso reale è un'unità contraddittoria di questi due aspetti.

Questa struttura particolare della *Mente-Realtà* è indicata da Lin Chi nel modo seguente:

Cosa credete che sia la *Realtà*? La *Realtà* non è altro che la *Mente-Realtà*. La *Mente-Realtà* non ha alcuna forma definita. Essa permea e scorre attraverso l'intero universo. In questo preciso istante, in questo stesso luogo, è presente così vividamente. Ma le menti degli uomini ordinari non sono abbastanza mature da capirlo. Così essi fissano ovunque nomi e concetti (quali l' 'Assoluto', il 'Sacro', l' 'illuminazione', etc.) e ricercano vanamente la *Realtà* in questi nomi e lettere.<sup>30</sup>

La frase: 'In questo preciso istante, in questo stesso luogo, è presente così vividamente', si riferisce all'aspetto individuale e sensibile della *Mente-Realtà*. La *Mente-Realtà*, cosmica e onnipervadente com'è, si realizza necessariamente e invariabilmente nelle menti individuali di persone individuali. Questo punto è chiarito dalle seguenti parole di Lin Chi:

O Fratelli, la *Mente-Realtà* non ha alcuna forma definita. Essa permea e scorre attraverso l'intero universo. Nell'occhio agisce come la vista; nell'orecchio agisce come l'udito; nel naso agisce come l'odorato; nella bocca, parla; nella mano, afferra; nel piede, cammina. Tutte queste attività originariamente non sono altro che una singola Illuminazione Spirituale, che si differenzia in corrispondenze armoniose.<sup>31</sup> Poiché la *Mente* non ha in questo modo alcuna forma propria definita, essa può agire così liberamente in ogni forma.<sup>32</sup>

Nel brano seguente, Lin Chi fa una descrizione molto originale dell'unità contraddittoria del presente più concretamente individuale e dell'eterno più trascendentalmente assoluto nell'*actus* della *Mente* o *VEDERE*:

O Venerabili Amici, (invece di essere intrappolati nella rete delle cose fenomeniche), dovrete afferrare direttamente l'Uomo che manovra dietro le scene i fili di questi fenomeni indistinti. Se comprendeste soltanto che l'Uomo<sup>33</sup> è l'Origine fondamentale di tutti i Buddha, (vedreste immediatamente che) qualsiasi luogo in cui siete realmente in questo istante è per voi, o Fratelli, il luogo fondamentale e assoluto!

(Ora state ascoltando il mio discorso.) Non sono i vostri corpi materiali a comprendere il mio discorso. Forse la milza, lo stomaco e il fegato comprendono il discorso? No! Forse lo spazio vuoto comprende il discorso? No! Cos'è, quindi, quello che comprende effettivamente il mio discorso? Non è altro che voi stessi

che siete così innegabilmente davanti a me. Intendo per 'voi' quell'uomo che, senza avere alcuna forma visibile definita, è luminoso in se stesso, illumina se stesso. È questo stesso uomo che sta ascoltando realmente il mio discorso e lo comprende. Se affermate soltanto questo punto, siete all'istante identici al nostro antenato spirituale, il Buddha. Allora, qualsiasi cosa facciate, in ogni momento e senza interruzioni, sarà in perfetto accordo con la Realtà.<sup>34</sup>

La struttura interna della Mente è quindi estremamente inafferrabile, se non altro per l'intelletto discriminante. Di conseguenza la parola 'mente' com'è usata nei testi Zen potrebbe essere molto sviante. In ogni caso, nell'impiego effettivo della parola, si può osservare sempre un giuoco sottile degli ordini di cose sensibile e sopra sensibile. Come esempio efficace di questo punto, citeremo un famoso aneddoto che riguarda il debutto del sesto Patriarca Hui Nēng (G.: E Nō) nel mondo del Buddhismo Zen della Cina meridionale.

All'epoca — si dice — Hui Nēng nascondeva ancora la propria identità per motivi politici. Un giorno si sedette in un angolo di un tempio di Kuang Chou ad ascoltare una conferenza su un Sūtra buddhista. All'improvviso si alzò il vento, e la bandiera al cancello del tempio cominciò a sventolare. Ciò spinse immediatamente alcuni monaci dell'uditorio in una vivace discussione. Cominciò con l'osservazione di uno di loro: "Guardate! La bandiera sventola!", "No", obiettò un altro, "non è la bandiera che si muove. È il vento che si muove!". Ne risultò una discussione interminabile su cosa si muovesse realmente, la bandiera o il vento. Infine Hui Nēng non si poté più trattenere. Disse: "Non è il vento a muoversi. Né è la bandiera che si muove. O venerabili Fratelli, in realtà sono le vostre menti a sventolare!".

Questa osservazione di Hui Nēng sullo 'sventolare' della 'mente', come si presenta, potrebbe spingerci a credere che egli parlasse della mente individuale o della coscienza individuale di una persona concreta. Per di più, sembra che questa interpretazione si adatti molto bene alla situazione. In effetti ci dà una certa intuizione su un aspetto importante della visione del mondo Zen. Questa specie di spiegazione potrebbe sembrare interessante o curiosa e, essendone soddisfatti, si potrebbe non andare avanti. Ma ciò sarebbe fatale per una comprensione reale della visione del mondo Zen.

Il suo punto veramente delicato è che una tale interpretazione di questa situazione non è neanche sbagliata. Perché è parzialmente vera, anche se non del tutto. Per ottenere una comprensione totale della faccenda, dobbiamo cominciare con l'interpretare la parola 'mente'

come fu usata da Hui Nēng nel senso di Mente o VEDERE, in riferimento ad entrambe le dimensioni empirica e trascendente della coscienza Zen. È la Mente interpretata in questo senso ciò che si muove realmente.

Quest'ultima affermazione implica prima di tutto che, nella dimensione empirica, viene messa in movimento la mente della persona individuale. E il movimento o 'sventolare' della mente concreta e individuale al livello d'esperienza empirico si realizza nello sventolare della bandiera al vento. Qui di nuovo, è bene osservarlo, propriamente parlando non vi è assolutamente posto per inserire la parola *e* tra i tre fattori del movimento. Il massimo che possiamo dire a titolo di descrizione è questo: Con il movimento stesso della mente, la bandiera-vento è messa in movimento. Il movimento di queste tre cose in realtà è un solo e singolo movimento.

Questa, comunque, è ancora una descrizione solo parziale della Realtà. Perché, secondo la caratteristica interpretazione Zen che abbiamo spiegato precedentemente, non vi può essere alcuno sventolio della 'mente' individuale a meno che non vi sia allo stesso tempo uno sventolio della Mente. Nelle due dimensioni, la sensibile e la sopra-sensibile, si verifica un moto di sventolamento simultaneo. E poiché non vi è alcuna congiunzione *e* tra queste due dimensioni eccetto nell'analisi razionale, lo sventolio della Mente in realtà è lo sventolio della coscienza individuale. E questa specie di sventolio della Mente si realizza nel mondo fenomenico come il fenomeno complessivo di 'un uomo che è conscio di una bandiera che sventola al vento'.

Quando sventola la bandiera, sventola l'intero universo. E questo sventolare è un *actus* della Mente. Ma qui, ancora una volta, ci troviamo di fronte a una situazione paradossale — 'paradossale' dal punto di vista del senso comune. Perché l' 'intero universo' in questa interpretazione non è altro che la Mente. Dal momento che la Mente è in questo modo un tutto assoluto in cui non vi è alcuna distinzione di 'interno' ed 'esterno', e al di là del quale o a parte il quale non si può concepire niente 'altro', lo sventolio della Mente non è affatto uno sventolio. Qui, in realtà, non vi è assolutamente alcun movimento. Come abbiamo osservato prima, l'Eterno-Presente è eternamente calmo e tranquillo nonostante tutti i movimenti della Mente in un'altra dimensione.

Questa struttura 'paradossale' della Realtà è stupendamente e concisamente raffigurata nel famoso detto di P'ang Yün (G.: Hō On):<sup>35</sup>

Deliziosi fiocchi di neve! Essi non cadono in nessun altro posto.

Nevica fitto fitto. Cadono grandi, stupendi, bianchi fiocchi di neve. Ciascuno di questi fiocchi, considerato individualmente e come un fenomeno che appartiene alla Natura esterna, certamente cade dal cielo in terra. Tuttavia, nello stadio metafisico-epistemologico in cui sia la neve sia l'io-spettatore si fondono nell'unità originale della Mente tanto che l'intero universo si è trasformato in neve, i fiocchi di neve non hanno alcun posto in cui cadere. Come paesaggio esteriore, i fiocchi di neve cadono. Ma come un paesaggio interiore della Mente, non vi è caduta, né movimento, perché l'intero universo non può cadere verso un qualsiasi altro luogo. Il movimento può aver luogo soltanto in un mondo 'relativo'. È senza senso parlare del movimento di una cosa in una dimensione in cui non vi è alcun sistema di riferimento 'esterno' concepibile a cui si possa riferire la cosa. Se, anche in questo caso, dobbiamo usare l'immagine del cadere, probabilmente dovremmo dire che i fiocchi di neve, vale a dire la Mente, cadono al loro proprio posto, vale a dire la Mente. Ma evidentemente un tale cadere non è affatto un cadere.

Huang Lung Hui Nan (G.: Ō Ryū E Nan, 1001-1069)<sup>36</sup> esprime esattamente lo stesso concetto con una metafora simile:

"La sottile pioggia primaverile! Ha continuato a cadere da ieri sera, per tutta la notte fino all'alba. Una goccia dopo l'altra, cade. Ma non sta cadendo in nessun altro posto. Ditemi, se potete! Dove cade?". Quindi, senza attendere una risposta, rispose egli stesso: "Vi cade negli occhi! Vi penetra nel naso!".

È molto significativo che Huang Lung unisca in questo brano due dichiarazioni contraddittorie. Da una parte dice che la pioggia non cade in nessun altro posto e, dall'altra, afferma che cade nel naso e negli occhi.

In primo luogo, la pioggia non cade in nessun posto, perché nel paesaggio cosmico della Mente l'intero universo non è altro che Pioggia. Se l'intero universo è Pioggia, è solo naturale che questa non trovi alcun 'altro' posto in cui cadere. L'intero universo che non è altro che la Mente (cioè il VEDERE) sta Pioviendo. E poiché l'universo nella sua totalità sta Pioviendo, la Pioggia, se poi cade in qualche luogo, non può che cadere su se stessa. Vale a dire, in questa situazione particolare, Piovere è uguale a non-Piovere. Eppure, d'altra parte, è anche vero che la pioggia cade effettivamente negli occhi corporei e penetra nel naso corporeo di una persona individuale. Altrimenti non vi sarebbe alcuna consapevolezza del 'cadere e non-cadere' della Pioggia nella dimensione cosmica della Mente. Gli occhi e il naso corporei di

una concreta persona individuale sono i soli *loci* in cui la Mente-Pioggia può realizzare se stessa qui e ora.

Ciò che precede dev'essere considerato una prolissa parafrasi dell'interpretazione Zen della Teoria della 'Mente-Sola', rappresentata dal detto estremamente conciso: *I chieh hsin* (G.: *Issai shin*), 'tutte le cose sono Mente'. Sarà ora chiaro che un detto di questo genere non significa che l'intero universo entra, o è contenuto, nella 'mente'. Significa semplicemente che l'intero universo è in se stesso e per se stesso la Mente.

Una volta un monaco chiese al famoso maestro Zen Chang Sha Ching Ch'en (G.: Chōsha Keishin, nono secolo): "Com'è possibile trasformare le montagne, i fiumi e la grande terra (vale a dire, l'intero universo) e ridurli alla mia propria mente?". Il maestro rispose: "Com'è possibile, in verità, trasformare le montagne, i fiumi e la grande terra e ridurli alla mia propria mente?". La domanda e la risposta sono assolutamente identiche l'una all'altra, parola per parola. Ma esse provengono da due dimensioni di coscienza completamente diverse. Il monaco che pone la domanda comprende il detto 'tutte le cose sono Mente' al livello empirico, per quanto possa essere elaborato filosoficamente, chiedendosi come sia affatto possibile ridurre l'intero universo a una sola, singola mente. Osservate che la stessa parola 'mente' è intesa nel senso dell'io empirico. La risposta di Chang Sha è una domanda retorica. Egli intende dire: È assolutamente impossibile ridurre l'intero universo a una sola singola mente, perché l'intero universo è fin dal principio la Mente, non essendovi tra loro alcuna differenza. In questa interpretazione, non vi è alcuna opposizione tra le montagne, i fiumi e la grande terra come natura 'esteriore' e la mente come sfera 'interiore'. Non vi è alcuna 'mente' che assimili la Natura esteriore nella propria unità 'interiore'.



## VI

## La Struttura del Campo della Realtà Fondamentale

Siamo ora in grado di analizzare più teoricamente la struttura basilare dell'epistemologia Zen. A questo scopo intendiamo introdurre nella nostra esposizione il concetto di 'Campo'. Infatti, ciò che abbiamo discusso sopra nel termine chiave 'Mente', si può rappresentare filosoficamente come un tipo particolare di Campo dinamico, da cui si potrebbe ottenere per astrazione il 'soggetto' percipiente e, di nuovo per astrazione, l'oggetto percipito. Il 'Campo' così inteso si riferirà all'originaria, inviolata, unità del tutto, fungendo da *prius* epistemologico della nostra esperienza del mondo fenomenico.

A questo proposito dobbiamo ricordare che il pensiero filosofico dello Zen — e del Buddhismo in generale — si basa, e si concentra, sulla categoria della *relatio* invece che della *substantia*. Ogni cosa, l'intero mondo dell'Essere, è esaminato dal punto di vista relativo. Non si deve considerare nulla auto-sussistente e autosufficiente. Il 'soggetto' perché è relativo all'oggetto'. L'oggetto' è 'oggetto' perché è relativo al 'soggetto'. In questo sistema non vi è alcuna cosa come il *Ding an sich*. L'*an sich* è negato con la massima enfasi. Perché si può stabilire un *Ding* come *Ding* solo quand'esso sia permeato dalla luce del 'soggetto'. Similmente, non vi è alcuna 'mente' o 'soggetto' che non abbia alcun rapporto con la sfera dei *Dinge*. E dal momento che il 'soggetto', che è quindi essenzialmente relativo all'oggetto', è come abbiamo già visto sia la 'mente' individuale sia la Mente universale, la cosa complessiva, vale a dire il Campo stesso, deve avere anch'esso necessariamente una natura relativa. In realtà è la Relazione stessa tra il sensibile e il sopra-sensibile.

Agli occhi di questa considerazione, ciò che ordinariamente chiamiamo e consideriamo 'mente' (oppure 'soggetto', 'coscienza', ecc.) non è altro che un'astrazione. È un concetto o immagine mentale che si ottiene quando articoliamo, sia consciamente o inconsciamente, il Campo originariamente non-articolato in una sfera attiva e passiva, e stabiliamo la prima come un'entità indipendentemente sussistente. Similmente, l'oggetto' o 'cosa' è un'astrazione presa dall'intero Campo

non-articolato con una sorta di inflessione astrattiva di quest'ultima nei confronti della sfera 'passiva'.

Lo Zen, tuttavia, non vuole contentarsi di quest'osservazione. Esso prosegue e insiste che dovremmo arrivare a uno stadio in cui possiamo percepire il Campo originariamente non-articolato che articola se stesso liberamente, spontaneamente, e non tramite l'attività produttrice di dicotomie del nostro intelletto, in 'soggetto' od 'oggetto'. È importante osservare che in questa auto-articolazione del Campo, è coinvolto il Campo intero, non questa o quella sfera particolare di esso. In tal caso, invece di essere un'astrazione, il 'soggetto' o l'oggetto' sono una concretizzazione o realizzazione totale del Campo intero. Quindi — per tornare al particolare sistema di formulazione che abbiamo usato nella prima parte di questo saggio — se il Campo totale nel suo stato originario di non-articolazione si deve rappresentare con la formula: VEDERE, lo stesso Campo totale nel suo stato articolato si può formulare come: IO VEDO QUESTO (tutte le parole a caratteri maiuscoli). Quest'ultima formula deve rimanere uguale, sia se il Campo intero si realizza come Soggetto o come Oggetto. Pertanto, in questo particolare contesto, il Soggetto o Io significa IO (= IO VEDO QUESTO). Similmente, l'Oggetto o Questo significa (IO VEDO QUESTO =) QUESTO.

In questo stadio, quando dico, ad esempio, 'io', non intendo con ciò il mio io empirico. Ciò che intendo è piuttosto l'io' come realizzazione concreta del Campo intero. In questo stadio l'io' è realmente un 'io', ma di una specie infinitamente dinamica e variabile, nel senso che è un 'io' che in qualsiasi momento si può trasformare liberamente in 'QUESTO' e rivelarsi in quest'ultima forma. Allo stesso modo, 'QUESTO' non è 'QUESTO' in modo fisso. È un 'QUESTO' pronto in qualsiasi momento a trasformarsi in 'IO' e a entrare in funzione come un aspetto, o nella forma, di 'IO'. Tutto ciò è possibile semplicemente perché ciascun 'io' e 'QUESTO' è in se stesso una realizzazione totale dello stesso Campo complessivo.

Questo rapporto dinamico tra il Soggetto e l'Oggetto è descritto mirabilmente nell'aneddoto seguente che nel corso della storia è stato annoverato tra i *kōan* Zen più importanti. Il racconto presenta due figure prominenti nell'età dell'oro del Buddhismo Zen: Ma Tsu Tao I (G.: Ba So Dō Itsu, 709-788) e Pai Chang Huai Hai (G.: Hyakujō Ekai, 720-814). Pai Chang, destinato a diventare in seguito uno dei più grandi maestri Zen, in questo racconto è ancora un giovane discepolo di Ma Tsu. L'aneddoto che è narrato nel *Pi Yen Lu*<sup>37</sup> dice:

Ascoltate! Una volta Ma Tsu era in viaggio diretto a una

certa località, accompagnato da Pai Chang, quando all'improvviso essi videro un'oca selvatica volar via sopra le loro teste. Ma chiese, "Cos'è?". Pai rispose, "Un'oca selvatica". Ma, "Dove sta volando?". Pai, "È già volata via!". Allora il Maestro afferrò il naso di Pai Chang e lo torse violentemente. Pai urlò dal dolore, "Ouch!". Il Maestro osservò immediatamente, "Come puoi dire che l'oca selvatica sia volata via?".

Il giovane Pai Chang in questo brano osserva l'oca selvatica mentre vola via. L'oca selvatica esiste come oggetto in modo indipendente da Pai Chang che l'osserva. Ai suoi occhi, è come se l'uccello fosse sussistente in se stesso, e come se l'uccello auto-sussistente fosse volato via e scomparso oltre l'orizzonte. Solo quando il suo naso viene afferrato e torto, nella sua mente si manifesta come un lampo la verità che l'oca selvatica non è un 'oggetto' che esiste indipendentemente dall'attività della sua mente, e che l'uccello è ancora lì con lui, o piuttosto, è il suo stesso sé. L'intero Campo che comprende tanto se stesso quanto l'uccello, si anima e si rivela apertamente ai suoi occhi. Si dice che Pai Chang abbia raggiunto l'illuminazione in questa occasione.

L'aneddoto presenta un esempio interessante di come l'accento si sposti dall'aspetto 'oggettivo' del Campo (rappresentato dall'oca selvatica) verso il suo aspetto 'soggettivo' (rappresentato da Pai Chang stesso) in modo tale che, per conseguenza, si realizza immediatamente la dinamica del Campo nella sua totalità.

Nell'aneddoto seguente, che come *kōan* Zen è probabilmente anche più famoso del precedente, l'accento si concentra, al contrario, sulla sfera 'oggettiva' del Campo. In altre parole, vediamo qui che l'intero Campo di IO VEDO QUESTO viene ridotto al singolo punto di QUESTO, e si presenta come tale ai nostri occhi. Il *kōan* è noto come il cipresso nel-cortile di Chao Chou (G.: Jō Shū),<sup>38</sup> ed è narrato nella famosa raccolta di *kōan* *Wu Mên Kuan* (G.: *Mu Mon Kan*).<sup>39</sup> Dice:

Ascoltate! Una volta un monaco domandò a Chao Chou, "Dimmi, qual è il significato dell'arrivo dall'Occidente del Primo Patriarca?". Chao Chou rispose, "Il cipresso nel cortile!".

Il monaco aveva chiesto il significato del lungo viaggio di Bodhidharma dall'India alla Cina. La sua intenzione evidentemente era quella di comprendere intimamente il significato di questo evento, così da poter partecipare esistenzialmente al vivo mondo dello Zen. La risposta data da Chao Chou assume una forma molto improvvisa e inaspettata per sconcertare il monaco: 'Il cipresso nel cortile!'.<sup>40</sup>

Il meccanismo interno di questa dichiarazione è esattamente lo stesso mostrato nell'aneddoto dell'oca selvatica e Pai Chang. Solo che l'energia del Campo questa volta è diretta nel senso opposto. Chao Chou mette bruscamente sotto il naso del monaco l'intero Campo della Realtà nella forma più vividamente reale e concreta del cipresso. In altre parole, invece di presentare il Campo come IO (= IO VEDO QUESTO) — come fece Ma Tsu con Pai Chang — Chao Chou lo presenta come (IO VEDO QUESTO =) QUESTO. Ciò indica che il cipresso proposto da Chao Chou non è semplicemente o unicamente un cipresso. Perché esso in questo caso sostiene l'intero peso del Campo. Il cipresso, un cipresso reale e concreto così com'è, ci sta davanti agli occhi come un qualcosa che cresce dall'abisso stesso del Nulla — l'Eterno-Presente essendo realizzato in questo preciso momento, in questo luogo particolare, nella dimensione del temporale e fenomenico. In un singolo cipresso nel cortile si concentra tutta l'energia del Campo della Realtà.

Come osserva Niu T'ou Fa Jung (G.: Go Zu Hō Yū, 594-657):<sup>40</sup>

"Vola un granello di polvere, e tutto il cielo è offuscato. Cade una particella di rifiuti, e la terra intera ne è ricoperta".

E Hung Chih Chêng Chüeh (G.: Wanshi Shōgaku, 1091-1157):<sup>41</sup>

"La Realtà (vale a dire, il Campo) non ha alcun proprio aspetto definito; si rivela conformemente alle cose. La Saggezza (vale a dire, IO VEDO) non ha alcuna propria conoscenza definita; si illumina in risposta alle situazioni. Guarda! il verde bambù è così serenamente verde; il fiore giallo è così profusamente giallo! Prendi qualsiasi cosa vuoi, e guarda! In ogni singola cosa esso si manifesta così apertamente".

Nella concezione filosofica dello Zen una cosa 'concreta' o 'reale' nel vero senso del termine è di una tale natura. Quel che consideriamo generalmente una cosa concreta — la 'sostanza prima' di Aristotele — dal punto di vista dello Zen non è altro che un'entità astratta, non una 'realtà'. Per lo Zen, un individuo realmente concreto deve essere un individuo-concreto permeato e penetrato dall'assoluto-universale, o piuttosto che è l'assoluto-universale. Un cipresso è un individuo particolare; è QUESTO. Ma essendo QUESTO, non può fare a meno di essere una realizzazione di IO VEDO QUESTO. In questo aneddoto il cipresso è il punto focale del Campo della Realtà. Comprendiamo ora quel che intende realmente Lin Chi quando, come abbiamo osservato in precedenza, afferma che 'la Mente-Realtà permea e scorre attraverso l'intero universo', ma si realizza nel 'la persona concreta che ascolta realmente

produce essenze. È la mente a fornire a una cosa questa o quella essenza particolare. Anche nel campo dell'esperienza quotidiana, talvolta diveniamo consapevoli del fatto che stiamo realmente attribuendo varie 'essenze' alla stessa identica cosa. Una mela, ad esempio, non è necessariamente sempre vista come una mela. In realtà, talvolta è vista come un 'frutto'; talvolta come una 'forma' speciale, o una 'massa di colore'. Talvolta trattiamo una mela semplicemente come una 'cosa'.

Il punto di vista Zen, comunque, insiste per andare ancora più in là. Perché, non importa quante essenze possa assumere una cosa ai nostri occhi, essa resterà sempre nel regno della conoscenza essenzialista. Secondo lo Zen, non è sufficiente che una mela non sia vista *come* una mela; non dovrebbe essere vista *come* una qualsiasi cosa. In termini positivi, si dovrebbe vedere una mela senza alcuna delimitazione. La si dovrebbe vedere nella sua indeterminazione. Ma per vedere una mela in un modo tale, noi come soggetti della conoscenza dobbiamo vedere la mela con il *wu hsin* (un termine tecnico cinese che significa letteralmente 'non-mente'). Solo quando ci accostiamo a qualsiasi cosa con la 'non-mente', la cosa manifesta ai nostri occhi la propria realtà originale. Al limite estremo di tutte le negazioni, vale a dire, la negazione di tutte le essenze della mela concepibili, all'improvviso la realtà straordinaria della mela balena nella nostra mente. Questo è ciò che è conosciuto nel Buddhismo come l'apparizione della *prajñā*, la coscienza trascendente o non-discriminante. È in questa esperienza e per mezzo di essa, la mela si manifesta di nuovo *come* una mela nella massima intensità d'esistenza, nella 'freschezza originale della prima creazione del cielo e della terra'.

Tutto ciò viene attuato soltanto con la nostra realizzazione dello stato di 'non-mente'. La realizzazione stessa della 'non-mente' è il cardine dell'intero sistema. Nel paragrafo seguente ci occuperemo particolarmente di questo problema.

### III

#### La Coscienza e la Sopra-Coscienza

Alla fine del paragrafo precedente abbiamo menzionato la 'non-mente' come la fonte o base soggettiva della visione del mondo non-essenzialista. La 'non-mente', *wu hsin* (G.: *mu-shin*), che si può tradurre in un modo più esplicativo come una 'mente che è una non-mente', una 'mente che esiste come una mente non-esistente', o una 'mente che è nello stato del Nulla', non va interpretata in un senso puramente negativo come la mente in uno stato di torpore e apatia o di pura estasi.<sup>14</sup> Proprio il contrario, la 'non-mente' è uno stato psicologico in cui la mente si trova nel massimo grado di tensione, uno stato in cui la mente opera con la massima intensità e lucidità. Come dice un'espressione Zen frequentemente usata: la coscienza illumina se stessa nell'intenso splendore della propria luce. In questo stato, la mente conosce il suo oggetto così perfettamente che non rimane più alcuna consapevolezza dell'oggetto; la mente non è conscia neanche del proprio atto di conoscere l'oggetto.

In realtà, la 'non-mente' ha avuto un ruolo formativo estremamente importante nella storia culturale sia della Cina che del Giappone. In Giappone le forme principali di belle arti, come la poesia, la pittura, la calligrafia, etc., hanno sviluppato i loro modelli originali più o meno sotto l'influenza dello spirito della 'non-mente'. Molti aneddoti, reali o fittizi, ci sono stati tramandati: ad esempio, su pittori in bianco e nero il cui pennello si muove spontaneamente sulla superficie della carta, senza che l'artista sia consapevole del movimento eseguito dal pennello; o di maestri musicisti che, quando suonano l'arpa, sentono che non sono loro a suonare la musica, e che, invece, è come se la musica si suonasse da sola.

L'esempio del maestro musicista assorto nel suonare l'arpa sarà abbastanza valido da fornire almeno una vaga idea su cosa intenda il Buddhismo Zen parlando della 'non-mente'. Il musicista è così totalmente assorto nel suonare, è così totalmente una cosa sola con l'arpa e la musica stessa, che non è più consapevole dei movimenti individuali



il mio discorso'. Lin Chi presenta l'intera cosa nella forma dell'Uomo, il 'soggetto' nel senso di maestro dell'intero Campo della Realtà, il Sé assoluto. Chao Chou la presenta nella forma del Cipresso, l' 'oggetto' nel senso del centro assoluto dello stesso identico Campo. Da qualsiasi direzione ci si possa avvicinare, si finisce invariabilmente per incontrare il Campo stesso.

In merito a questo problema è importantissimo osservare che vedere il cipresso nel cortile come una realizzazione del Campo non significa vedere un 'qualcosa', diciamo, l'Assoluto trascendente, al di là della cosa concreta. Seguendo la filosofia Hua Yen (G.: Kegon) che arrivò alla perfezione in Cina, lo Zen nega vigorosamente un Qualcosa Metafisico che si trovi dietro al Fenomenico.

Proprio al contrario, lo Zen 'rende assoluto' il Fenomenico stesso. Il cipresso nella sua realtà concreta è l'Assoluto in questo preciso istante e luogo. Non è neanche un' 'automanifestazione' dell'Assoluto. Perché l'Assoluto non ha un 'altro' spazio al di fuori di se stesso per manifestarsi. E questa è la struttura dell'aspetto 'oggettivo' del Campo.

## VII

## L'Immagine Zen dell'Uomo

Il capitolo precedente avrà chiarito che la Realtà, così come la concepisce lo Zen, si può meglio rappresentare come un Campo saturo d'energia, uno stato particolare di tensione costituito dalle due maggiori fonti di forza, il Soggetto e l'Oggetto, intendendo la parola Soggetto nel senso di IO (= IO VEDO QUESTO), cioè come una realizzazione del Campo intero, e la parola Oggetto nel senso di (IO VEDO QUESTO =) QUESTO, cioè di nuovo come una realizzazione dello stesso Campo. Abbiamo anche osservato come l'equilibrio delle forze si mantenga delicatamente. Il Campo stesso non si perde mai, a prescindere dal fatto che la sua energia interiore si possa volgere verso una qualsiasi delle sue due sfere. Ma si scopre che il punto reale — vale a dire, conscio — in cui si mantiene l'equilibrio si muove costantemente attraverso l'intero Campo, dal punto della pura soggettività al punto della pura oggettività.

In questa struttura si distinguono chiaramente quattro forme principali.

1. Talvolta è come se il Campo mantenesse un equilibrio perfetto, senza che in tutto il Campo vi sia alcun particolare punto prominente come centro d'equilibrio. In tal caso il Campo intero si mantiene in uno stato di estrema tensione, uno stato d'Illuminazione assoluta e universale, una Consapevolezza in cui non vi è assolutamente nulla di cui l'uomo possa essere consapevole. In questo stato non vi è né il 'soggetto' né l' 'oggetto'. Entrambi IO e QUESTO scompaiono dalla superficie del Campo. Questo è lo stato di cui lo Zen dice spesso: 'Nello stato originario della Realtà non vi è assolutamente nulla'. Se ne parla spesso anche come del *Nulla Orientale* nelle filosofie dell'Oriente.

2. Ma, talvolta, da questa Quietude eterna, nasce improvvisamente una consapevolezza abbagliante del Soggetto. L'energia che saturava uniformemente il Campo intero si è destata ora dallo stato di quiete, sgorga verso la sfera 'soggettiva' del Campo, e finisce per cristallizzarsi

nel Soggetto. Allora il Campo nella sua totalità si realizza nel punto luminoso di 10. Null'altro è visibile. Il mondo intero non è altro che 10. In uno stato simile, il maestro Zen direbbe: 'Io siedo solitario sulla vetta della montagna più alta', 10 solo; nient'altro, nessun altro. Il punto importante, tuttavia, è che l'10 non è un 10 empirico. L'10 è una cristallizzazione soggettiva di tutto il Campo. Donde il detto: 'Io siedo solitario sulla vetta della montagna più alta' significa che l'intero universo siede sulla vetta della montagna con l'uomo, o nella forma dell'uomo individuale.

3. Talvolta, di nuovo, l'energia risvegliata dal proprio equilibrio scorre verso la sfera 'oggettiva' del Campo. Allora è il solo Oggetto a essere visibile — il maestoso Cipresso che si eleva al centro del Vuoto illimitato — sebbene la stessa quantità di energia che si potrebbe in qualsiasi momento cristallizzare nel Soggetto sia anche mobilitata nella comparsa dell'Oggetto.

4. Infine, il Campo può tornare di nuovo nel suo stato originario di Quieté, con la differenza che questa volta ad entrambi, il Soggetto e l'Oggetto, è dato il loro posto appropriato nel Campo. Superficialmente, siamo tornati ora al nostro vecchio mondo familiare dell'esperienza empirica, in cui 'il fiore è naturalmente rosso e il salice è naturalmente verde'. Riguardo alla sua struttura interna, tuttavia, questo nostro vecchio mondo familiare è infinitamente diverso dal mondo stesso quale appare agli occhi dell'io Puramente empirico. Perché il nostro vecchio mondo familiare, questa volta, si rivela nella sua purezza e innocenza primitive. Il mondo empirico che si è perso per una volta nell'abisso del Nulla, ora ritorna in vita con una freschezza insolita. "Qui comprendiamo", osserva Dōgen,<sup>42</sup> "che le montagne, i fiumi e la grande terra nella loro purezza e serenità originarie non si dovrebbero mai confondere con le montagne, i fiumi e la grande terra (quali appaiono agli occhi degli uomini ordinari)". Lo stesso pensiero viene espresso in modo più poetico con i versi:

Benché il vento sia cessato, i petali continuano a cadere,  
Quando un uccello canta, la montagna approfondisce il suo  
silenzio e la sua quiete.

'Il vento è cessato', cioè l'intero mondo dell'Essere è sprofondato nella quiete eterna del Nulla; eppure 'i petali continuano a cadere', cioè tutte le cose si mantengono ancora vividamente e concretamente nella loro agitazione empirica originaria. 'Quando un uccello canta', cioè proprio a causa di questa presenza variopinta delle cose nella dimensione em-

pirica, 'la montagna approfondisce il suo silenzio e la sua quiete', cioè il Nulla si manifesta nella sua profondità insondabile.

Qualcuno chiese al grande maestro Zen della scuola Lin Chi, vissuto durante la dinastia Sung, Hsü T'ang Chih Yü (G.: Ki Dō Chi Gu, 1185-1269), "Dimmi, qual è il significato dell'arrivo dall'Occidente del Primo Patriarca?"<sup>43</sup> Egli rispose:

La montagna è profonda, non viene alcun ospite.  
Tutto il giorno odo il cicalare delle scimmie.

La struttura dinamica del Campo che è quindi costituita dalla tensione particolarissima tra l'10 (= IO VEDO QUESTO) e il (10 VEDO QUESTO =) QUESTO e che, come abbiamo appena spiegato, si realizza in quattro forme principali, fu riconosciuta con la massima chiarezza da Lin Chi, che le formulò in ciò che è generalmente noto come le Quattro Misure di Lin Chi.

\* L'espressione 'Quattro Misure' significa le quattro misure basilari con cui un maestro Zen può valutare il livello di perfezione spirituale dei propri discepoli. È degno di nota, comunque, che questa espressione particolare, o questa interpretazione particolare dell'insegnamento, non fu prodotta da Lin Chi stesso. Essa non rappresenta necessariamente la sua interpretazione di questo punto. L'espressione deriva piuttosto dal fatto storico che, nel corso dello sviluppo della scuola Lin Chi, i quattro stati descritti da Lin Chi cominciarono a essere usati molto spesso dai maestri per sondare la profondità della coscienza Zen dei discepoli. Credo che l'intenzione di Lin Chi, originalmente, fosse di stabilire teoricamente le quattro forme principali che può assumere lo stesso Campo della Realtà, e indicare così la struttura dinamica del Campo.

Traduciamo quindi il brano relativo tratto dal *Lin Chi Lu*.<sup>44</sup>

Una volta, all'ora della lezione serale, il Maestro disse ai monaci sotto la sua guida quel che segue:

"Talvolta viene sottratto (cioè totalmente negato) l'uomo (cioè il 'soggetto') mentre l'ambiente (cioè l' 'oggetto') è lasciato intatto. Talvolta viene sottratto l'ambiente, mentre l'uomo è lasciato intatto. Talvolta vengono sottratti entrambi l'uomo e l'ambiente. Talvolta entrambi l'uomo e l'ambiente sono lasciati intatti".

Allora uno dei monaci si fece avanti e chiese: "Che specie di cosa è l'uomo-viene-sottratto e l'ambiente-è-lasciato-intatto?"

Il Maestro rispose: "Quando il sole mite della primavera ricopre la terra intera, la terra tesse un broccato variegato. Il bambino

appena nato ha lunghi capelli striscianti; i capelli sono bianchi come una matassa di lana".<sup>45</sup>

Il monaco chiese: "Che specie di cosa è l'ambiente-viene-sottratto e l'uomo-è-lasciato-intatto?"

Il Maestro rispose: "L'ordine del re si diffonde in tutto il mondo;<sup>46</sup> i generali assegnati alle frontiere non sollevano il tumulto della guerra".

Il monaco chiese: "Che specie di cosa è entrambi-l'uomo-e-l'ambiente-vengono-sottratti?"

Il Maestro rispose: "Le due province remote hanno perso contatto con il Governo centrale".

Il monaco chiese: "Che specie di cosa è entrambi-l'uomo-e-l'ambiente-sono-lasciati-intatti?"

Il Maestro rispose: "Quando il Re guarda giù dalla cima del suo palazzo, egli vede gli uomini nei campi che si godono la loro vita pacifica".

Generalmente si ritiene che di questi quattro stati l'ultimo, vale a dire lo stato in cui entrambi l'uomo e l'ambiente sono lasciati intatti, rappresenti il massimo grado della coscienza Zen. Ontologicamente, esso corrisponde a ciò che la filosofia Hua Yen (G.: Kegon) definisce 'la dimensione metafisica dell'inostacolata compenetrazione reciproca di tutte le cose e tutti gli eventi' (G.: *ji-ji muge hokkai*), una dimensione metafisica in cui il mondo dell'Essere appare come un'immensa rete di gemme, ciascuna delle quali illumina e riflette tutte le altre. E anche nella scuola Hua Yen questa 'dimensione' è considerata l'oggetto della più alta e definitiva visione della Realtà. Ma dal punto di vista di un maestro Zen quale Lin Chi, ciascuno dei quattro stati appena descritti è in se stesso una forma della realizzazione totale del Campo. In altre parole, il Campo è di una natura così variabile e delicatamente versatile che se si mette in rilievo il lato 'soggettivo', tutto si trasforma nel Soggetto, mentre se al contrario si mette in rilievo il lato 'oggettivo', tutto si trasforma nell'Oggetto. Similmente, se nulla si manifesta non vi è né il Soggetto né l'Oggetto. Ma se si mette in rilievo uniformemente tutto il Campo, vi è il Soggetto, vi è l'Oggetto, e il mondo appare come una vasta e illimitata Unità di una molteplicità di cose distinte. E qualsiasi di queste forme esteriori possa assumere, il Campo rimane sempre nel suo stato originario, quello di IO VEDO QUESTO.

Pertanto il Campo non dev'essere confuso con l'aspetto puramente 'oggettivo' del mondo dell'Essere, vale a dire la natura concepita come un qualcosa che esiste al di fuori della 'mente'. Né lo si deve confondere con la coscienza puramente 'soggettiva' dell'uomo. Ciò che deter-

mina il 'soggetto' come 'soggetto' (o coscienza come coscienza) e l' 'oggetto' come 'oggetto' (o natura come natura) è un qualcosa che trascende — in un certo senso — questa stessa distinzione in 'soggetto' e 'oggetto' e si manifesta, per autodeterminazione, ora come Soggetto e ora come Oggetto.

Su una tale interpretazione del Campo della Realtà Lin Chi fonda la propria caratteristica immagine dell'Uomo. Secondo lui, L'Uomo è il Campo. L'Uomo, nella sua concezione, è una realizzazione personale e umana del Campo. E in realtà il Campo non ha assolutamente nessun altro tipo di realizzazione. La dinamica del Campo della Realtà che abbiamo esaminato è realizzabile solo tramite l'uomo individuale, attraverso la trasformazione interiore della sua coscienza. L'uomo, in questo senso, è il luogo della realizzazione dell'intero universo. E quando la realizzazione si verifica effettivamente in questo luogo, l'uomo si trasforma in ciò che Lin Chi chiama 'Il Vero Uomo al di sopra di qualsiasi categoria'. Come realizzazione totale del Campo, il Vero Uomo incarna la dinamica del Campo. Ora si può realizzare come l'IO (= IO VEDO QUESTO); ora può essere il (IO VEDO QUESTO =) QUESTO; di nuovo, può essere il Nulla, vale a dire, il semplice (IO VEDO QUESTO); ed egli può essere anche l'apertamente manifesto IO VEDO QUESTO. Egli è completamente libero. Lin Chi allude a questa specie di libertà che caratterizza l'Uomo come realizzazione diretta del Campo, quando parla del Suo 'divenire il Maestro assoluto del posto, in qualsiasi luogo si possa trovare'.<sup>47</sup>

Quindi l'immagine dell'Uomo di Lin Chi, se considerata dal punto di vista del senso comune, si dimostra una cosa estremamente difficile da comprendere. È difficile da comprendere perché presenta l' 'uomo' in un modo contraddittorio. L'immagine deve assumere necessariamente una tale forma, perché il Campo della Realtà che ne costituisce la base è in se stesso un'unità contraddittoria del sensibile e del sopra-sensibile.

L'immagine dell'Uomo presentata da Lin Chi non è essenzialmente un'immagine dell' 'uomo' sensibile che vede con gli occhi, sente con gli orecchi, parla con la lingua e così via — in breve, dell' 'uomo' come 'io' empirico autocosciente. Piuttosto, è l'immagine dell'Uomo sopra-sensibile che, esistendo al di sopra del livello dell'esperienza empirica, attiva tutti gli organi sensoriali e fa adempiere all'intelletto la sua funzione. Eppure, d'altra parte, quest'Uomo sopra-sensibile, sopra-empirico, non si può realizzare indipendentemente dall' 'uomo' empirico.

Quindi l'uomo, dacché è una realizzazione *totale* del Campo della Realtà,



è da una parte un Uomo Cosmico che racchiude in sé l'intero universo — "la Mente-Realtà", come dice Lin Chi, "che permea e scorre attraverso l'intero mondo dell'Essere" — e dall'altra è quest' 'uomo' concretissimo e individuale che esiste e vive qui e ora, come un punto di concentrazione dell'intera energia del Campo. Egli è individuale e sopra-individuale.

Se dobbiamo accostarci all'Uomo dal suo aspetto 'individuale', dovremo dire che dentro la concreta persona individuale vive un'altra persona. Questa seconda persona è in se stessa oltre ogni limitazione spazio-temporale, perché il Campo, di cui è l'incarnazione più immediata, è l'Eterno Ora e il Qui Ubiquo. Ma egli accompagna, o è completamente unificato, sempre e ovunque, la concreta persona individuale. In realtà Lin Chi non ammette alcuna differenza tra le due persone. Qualsiasi azione dell'uomo individuale è compiuta dalla persona universale. Quando, ad esempio, il primo cammina, in realtà è quest'ultima a camminare. La persona universale agisce soltanto tramite le membra della persona individuale. È questa struttura doppia della personalità che Lin Chi tenta infaticabilmente di far comprendere ai suoi discepoli, da soli e con i loro mezzi.

Ma nella maggior parte dei casi i suoi discepoli ne rimangono semplicemente confusi e sconcertati. Perché quando cercano di volgere l'attenzione alla persona universale che è in loro, essa scompare. Quando camminano spontaneamente, egli è lì con loro; cammina con loro; o, piuttosto, è lui che cammina con i loro piedi. Ma quando essi, mentre camminano, divengono consapevoli di camminare, l'uomo universale non è più lì; si è già ritirato in un luogo che essi non conoscono. Questo fenomeno apparentemente strano è dovuto al semplicissimo fatto che fare attenzione a qualcosa, volgendo verso di essa il raggio di luce della coscienza, significa oggettivarla. L'uomo universale, essendo il Sé assoluto, vale a dire, la pura soggettività, deve necessariamente cessare di essere se stesso non appena è posto nella posizione di 'oggetto'.

Nonostante questa difficoltà, Lin Chi con un rigore straordinario esige che i suoi discepoli comprendano immediatamente, senza mai oggettivarla, quest'unità assoluta delle due persone in loro.

Un giorno il Maestro occupò il proprio seggio nella sala delle conferenze e disse:

"Sulla massa voluminosa della vostra carne rossastra (vale a dire, il corpo fisico) vi è un Vero Uomo al di sopra di qualsiasi categoria. Egli costantemente entra ed esce dai cancelli del vostro viso (cioè, dai vostri organi sensoriali). Se non l'avete ancora incontrato, afferratelo, afferratelo qui e ora!".

In quel momento un monaco si fece avanti e chiese: "Che genere d'uomo è questo Vero Uomo?".

Il Maestro scese improvvisamente dalla piattaforma, afferrò il monaco e lo incalzò: "Dimmi, dimmi!".

Il monaco esitò per un momento.

Il Maestro immediatamente lo allontanò dicendo: "Ah, che inutile gratta-sudiciume è questo tuo Vero-Uomo-al-di-sopra-di-qualsiasi-categoria!". E si ritirò all'istante nelle proprie stanze.

Il monaco 'esitò per un momento', cioè si preparò a dare una risposta adeguata. Ma in quello stesso momento, si intromette l'azione discriminante del pensiero; il Vero Uomo diviene oggettivato ed è perso. Il Vero Uomo, quando è rappresentato come un 'oggetto', non è altro che un 'gratta-sudiciume secco'. Il Maestro afferrò il monaco con violenza, incalzandolo a percepire immediatamente il Vero Uomo che non è altro che il vero sé del monaco. Il Maestro è ricorso a un tale comportamento apparentemente violento e irragionevole perché voleva che il monaco incontrasse il Vero Uomo nella sua pura soggettività, senza oggettivarlo. Il monaco, comunque, non vi riuscì. Egli oggettivò il proprio Vero Uomo tentando, anche se solo per la frazione di un istante, di *pensare a* lui invece di *divenire* o semplicemente *essere* il Vero Uomo. Ma una volta oggettivato in questo modo, il Vero Uomo non è più 'al di sopra di qualsiasi categoria'; egli è definito da ogni sorta di determinazioni e delimitazioni in termini di spazio e tempo. L' 'ora' non è più l'Eterno Ora che si realizza in questo preciso istante. Il 'qui' non è più l'Ubiquo Qui che si realizza in questo stesso luogo.

In verità l'immagine del Vero Uomo illustrata nel brano che abbiamo appena letto, vale a dire, l'immagine di un Qualcuno che entra ed esce in ogni momento dal corpo materiale, è un espediente retorico. La verità è che è sbagliato anche parlare di due persone che si unificano in una persona. Le due persone che il nostro intelletto analitico distingue l'una dall'altra, e che l'espediente retorico presenta come 1) la massa voluminosa di carne rossastra e 2) il Vero Uomo che trascende ogni determinazione spazio-temporale, in realtà sono assolutamente la stessa e identica persona. Il Vero Uomo, secondo la concezione di Lin Chi, è la persona sensibile e sopra-sensibile in un'unità assoluta anteriore anche alla biforcazione in sensibile e sopra-sensibile.

Quel che costituisce la caratteristica più notevole del pensiero di Lin Chi nei termini della storia della filosofia Zen è il fatto che egli cristallizzi in un'immagine dell'Uomo così viva ciò che abbiamo discusso nel corso di questo saggio, prima con il termine chiave tradizionale buddhista, 'Non-Mente' o 'Mente', e quindi con il moderno termine

chiave filosofico 'Campo'. Come abbiamo spesso indicato, tutto il pensiero di Lin Chi si concentra sull'Uomo, e una completa visione del mondo è costruita sulla base dell'immagine del Vero Uomo. Quel che egli tratta effettivamente con il termine di Uomo è, obiettivamente parlando, quasi identico a quello a cui il Buddismo Mahayana in genere si riferisce con termini quali Realtà, Nulla, Quiddità, Mente, ecc. Ma il suo particolare accostamento al problema mette in luce in modo illuminante uno dei tratti più caratteristici della filosofia orientale; vale a dire, l'importanza decisiva attribuita alla dimensione soggettiva dell'uomo nel determinare la dimensione oggettiva in cui la Realtà gli si rivela. E, in particolare, ci apre gli occhi sul fatto che, secondo lo Zen, la dimensione più alta della Realtà, cioè la Realtà nel suo stato originario intatto e incontaminato, ci diviene visibile solo ed esclusivamente al limite estremo della nostra soggettività, cioè quando diventiamo da cima a fondo noi stessi.

## NOTE

<sup>1</sup> È estremamente significativo a questo proposito che uno dei principali Maestri Zen contemporanei, Mumon Yamada, abbia scritto un libro intitolato 'Chi sono io?', *Watashi-wa Dare-ka?* (Tokyo, 1966). Il libro è un'interpretazione moderna della Prima Parte dei 'Detti e Atti di Lin Chi'. In quest'opera l'autore solleva e discute il problema dell'Uomo così espresso in questa forma personale, come uno dei problemi più pressanti che gli uomini contemporanei debbano affrontare nell'attuale situazione del mondo.

<sup>2</sup> O 'quiddità' (*tathatā*) come direbbero i buddhisti.

<sup>3</sup> Dōgen (1200-1253) è uno dei massimi maestri Zen che il Giappone abbia mai generato. La sua opera principale, lo *Shōbōgenzō*, è una raccolta delle sue profonde riflessioni su problemi che riguardano l'Uomo e il mondo dal punto di vista Zen. Inoltre, è forse l'opera più filosofica scritta dai maestri Zen, cinesi come giapponesi.

<sup>4</sup> Lin Chi I Hsüan (G.: Rinzei Gigen, m. 867). Discepolo del famoso Huang Po (G.: Ōbaku, m. 850) e fondatore di una delle cosiddette Cinque Case del Buddismo Zen (la scuola Lin Chi), Lin Chi fu uno dei massimi maestri Zen non solo della dinastia T'ang ma di tutti i tempi. I suoi insegnamenti basilari, pratici e teorici, sono raccolti in un libro conosciuto con il titolo di 'I Detti e gli Atti di Lin Chi' (*Lin Chi Lu*, G.: Rinzei Roku), un'opera compilata dai discepoli dopo la sua morte. In questo Saggio, tutte le citazioni da quest'opera sono tratte dall'edizione moderna di Seizan Yanagida, Kyoto, 1961.

<sup>5</sup> Vorremmo mettere in evidenza la parola 'pensiero', perché per quanto riguarda l'esperienza personale dell'illuminazione, non possiamo vedere alcuna differenza reale tra i maestri Zen rappresentativi. Ad esempio, il maestro di Lin Chi, Huang Po, era evidentemente un maestro altrettanto grande (se non più grande) dello stesso Lin Chi. Ma il pensiero sviluppato da Huang Po nella sua opera, *La Trasmissione della Mente*, è generalmente considerato abbastanza banale, non rivelando una sua particolare originalità.

<sup>6</sup> *Lin Chi Lu*, 36, pag. 60.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 28, pag. 40.

<sup>8</sup> Nan Ch'üan P'u Yuan (G.: Nan Sen Fu Gen, 748-834).

<sup>9</sup> G.: *Hekigan Roku* ('La Raccolta della Rocca Blu'), un'opera dell'undicesimo secolo (dinastia Sung), *kōan* n. 40.

<sup>10</sup> Lu K'eng (764-834) era un alto funzionario della dinastia T'ang che occupò una posizione molto importante nell'organizzazione amministrativa del governo centrale. Nel Buddismo Zen era un discepolo laico di Nan Ch'üan.

<sup>11</sup> Sêng Chao (G.: Sō Jō, 374-414), noto come 'il monaco Chao'. Dapprima taoista, in seguito si convertì al Buddismo Mahayana sotto la guida del famoso Kumārajīva (344-413), che nel 401 giunse in Cina dall'Asia centrale e tradusse molti Sūtra buddhisti e opere teoriche sul Buddismo dal sanscrito in cinese. Il monaco Chao viene annoverato tra i massimi discepoli di Kumārajīva. Chao, sebbene sia morto a 31 anni, lasciò numerose opere importanti sulla filosofia buddhista. In particolare, la sua interpretazione del concetto di Nulla o 'Vuoto', che era in una considerevole misura taoista, esercitò un'enorme influenza sulla nascita e lo sviluppo dello Zen in Cina. È giustamente considerato uno dei predecessori del Buddismo Zen.

<sup>12</sup> Bertrand Russell: *The Problems of Philosophy*, Oxford, 1954, pagg. 8-9.

<sup>13</sup> Una simile opposizione all'«essenzialismo» filosofico è osservabile nel rapporto tra Taoismo e Confucianesimo. Vedi il mio saggio per Erano *The Absolute and the Perfect Man in Taoism* (Erano-Jahrbuch xxxvi, 1967), in particolare alle pagg. 384-411.

<sup>14</sup> Quest'ultimo stato psicologico è definito dallo Zen come l'«abitare nella caverna dei demoni sotto la montagna dell'oscurità». Lo Zen ci ricorda infaticabilmente che dovremmo evitare di cadere inconsciamente in una tale caverna.

<sup>15</sup> *Vajracchedhika Prajñāpāramitā Sūtra*. Questo Sūtra, tradotto per la prima volta dal sanscrito in cinese da Kumārajīva (cfr. sopra, nota 12), esercitò una enorme influenza sull'elaborazione filosofica del Buddismo Zen, particolarmente dal tempo del sesto Patriarca dello Zen, Hui Neng (G.: E Nō, 638-713). Il Sūtra si concentra sul Nulla e l'«assenza di un io» in tutte le cose.

<sup>16</sup> Nell'analisi seguente utilizzeremo certe formule — con alcune modifiche — che sono state ingegnosamente escogitate dal Professore Tsūji Satō allo scopo di chiarire la struttura basilare della realtà quale appare all'occhio dell'illuminazione. Vedi il suo *Bukkyō Tetsuri*, 'I Principi Filosofici del Buddismo' (Tokyo, 1968).

<sup>17</sup> In questa formula e in quella seguente, le parole scritte interamente in caratteri minuscoli e in corsivo (come *io*, *vedo*, *questo*) si riferiranno a cose ed eventi che appartengono alla dimensione della coscienza ordinaria, mentre le parole scritte in caratteri maiuscoli (come *IO*, *VEDO*, *QUESTO*) si riferiranno alla dimensione della sopra-coscienza. E la parola *VEDERE* è ritenuta una traduzione letterale del termine cinese *chien*, che appare nella famosa frase *chien hsing*, 'vedere la propria autonatura'.

<sup>18</sup> *Qu'an*, VIII, 17. Questa frase esprime esattamente la stessa idea della famosa Tradizione in cui è Dio Stesso a parlare e che dice: 'Io sono i suoi orecchi, la sua vista, la sua lingua, le sue mani e i suoi piedi. Quindi è tramite Me che egli sente; è tramite Me che egli vede; è tramite Me che egli parla; è tramite Me che egli afferra; ed è tramite Me che egli cammina'. Per una discussione 'irfenica' di queste espressioni, vedi Ibn 'Arabī: *Fuṣṣūṣ at Hikam* (ed. Afīfī, Cairo, 1946), pag. 185.

<sup>19</sup> Quest'affermazione potrebbe sembrare in questo stadio piuttosto arbitraria. Saremo in grado di discuterne la validità solo al termine della nostra analisi dell'intero processo. A questo punto l'affermazione deve essere accettata così com'è, come un'analisi unicamente fenomenologica della psicologia Zen.

<sup>20</sup> Come afferma il famoso verso del *Prajñāpāramitā Sūtra*: 'Il sensibile è il Nulla, il Nulla è precisamente il sensibile'.

<sup>21</sup> Cfr. Hideo Masuda: *Bukkyō Shisō-no Gudō-teki Kenkyū*, 'Studi sul Pensiero Buddhista come Ricerca della Via', Tokyo, 1966, pagg. 219-221. Per un trattamento filosofico più elaborato di questo aspetto del Buddhismo, cfr. Keiji Nishitani: *Shūkyō towa Nani-ka*, 'Cos'è la Religione?' 1, Tokyo, pagg. 135-187.

<sup>22</sup> Un famoso detto di Fu Ta-Shih (G.: Fu Dai-shi, 497-569), la cui comprensione è stata spesso considerata dai maestri Zen come un'unità di misura con cui giudicare la profondità della coscienza Zen dei discepoli.

<sup>23</sup> Questo punto merita un'attenzione particolare perché la parola *Nirvāṇa*, che indica la stessa cosa che noi chiamiamo qui Nulla soggettivo, è stata spesso interpretata erroneamente come un annientamento totale della coscienza.

<sup>24</sup> Il campo del Nulla così concepito è paragonabile al *Caos* metafisico del taoista Chuang Tzu (cfr. il mio articolo sul Taoismo, *Erano-Jahrbuch* xxxv, 1967, pagg. 389-411).

<sup>25</sup> In cinese: *San chieh wei hsin, wan fa wei shih*, letteralmente: 'le tre regioni (del mondo del Divenire) non sono altro che una sola singola mente, e le diecimila cose esistenti non sono altro che una sola singola cognizione'.

<sup>26</sup> Citato sopra, cfr. nota 11.

<sup>27</sup> La differenza tra le due frasi 'facili da riconoscere' e 'difficili da distinguere' è puramente retorica, un fenomeno molto comune nella prosa e nella poesia cinesi. La frase significa semplicemente che entrambe le particelle bianche nella neve e le molecole nere di fuliggine nell'inchiostro sono 'facili da riconoscere e difficili da distinguere' nel medesimo tempo.

<sup>28</sup> Vale a dire: vi è la montagna, ma è così profondamente blu da essere a stento distinguibile dal cielo azzurro.

<sup>29</sup> Dal *Prajñāpāramitā Sūtra* suocitato.

<sup>30</sup> *Lin Chi Lu* (op. cit.), 33, pag. 55. Riguardo Lin Chi, vedi sopra, nota 4.

<sup>31</sup> Le 'sei corrispondenze armoniose' sono: 1) la vista, che è costituita dalla corrispondenza tra l'occhio e le cose visibili, 2) l'udito, basato sulla corrispondenza tra l'orecchio e i suoni, 3) l'odorato, basato sulla corrispondenza tra il naso e gli odori, 4) il gusto, basato sulla corrispondenza tra la lingua e i sapori, 5) il tatto, basato sulla corrispondenza tra il senso tattile e gli oggetti tangibili, e 6) la 'cognizione', basata sulla corrispondenza tra l'intelletto e i concetti-immagini mentali.

<sup>32</sup> Op. cit., 31, pag. 48.

<sup>33</sup> Come vedremo in seguito, l'«Uomo» nel pensiero di Lin Chi non è altro che la Mente-Realtà concepita in un modo particolarissimo.

<sup>34</sup> Op. cit., 30, pag. 45.

<sup>35</sup> P'ang Yün (ottavo secolo) fu uno dei massimi e più brillanti discepoli laici dello Zen. L'aneddoto da cui è tratta questa frase si trova nel già citato *Pi Yen Lu*, (G.: *Hekigan Roku*) n. 42.

<sup>36</sup> Huang Lung fu un grande Maestro Zen della scuola di Lin Chi, e il fondatore di una sottosegna nota, secondo il suo nome, come la scuola Huang Lung.

<sup>37</sup> Op. cit., n. LIII.

<sup>38</sup> Chao Chou Tsung Shên (G.: Jōshū Jūshin).

<sup>39</sup> N. xxxvii.

<sup>40</sup> Niu T'ou, un famoso maestro Zen della dinastia T'ang. Fu dapprima un confuciano, e in seguito si convertì al Buddhismo. Divenne il fondatore di una scuola indipendente di Buddhismo Zen.

<sup>41</sup> Una figura eminente della scuola Ts'ao Tung (G.: Sō Tō), famoso perché mise vivamente in rilievo l'importanza dell'«illuminazione-silenziosa» (*mo chao*, G.: *moku shō*) come il metodo migliore per raggiungere l'illuminazione.

<sup>42</sup> Vedi sopra, nota 4. La citazione è tratta dal suo *Shōbōgenzō*, Libro xxv, *Kei Sei San Shoku*, 'La Voce della Valle e il Colore della Montagna'.

<sup>43</sup> Abbiamo incontrato prima la stessa domanda nell'aneddoto che riguarda il cipresso nel cortile di Chao Chou.

<sup>44</sup> Op. cit., 25-26, pagg. 34-35.

<sup>45</sup> Il bambino appena nato con lunghi capelli bianchi, vale a dire, il bambino-vecchio, essendo un'impossibilità, indica simbolicamente l'apparente non esistenza dell'uomo come «soggetto».

<sup>46</sup> L'intera energia del Campo si cristallizza nell'Uomo Unico.

<sup>47</sup> Op. cit., 36, pag. 60.



## II Saggio

### Le Due Dimensioni della Coscienza dell'Io

NOTA: Questa è la prima delle tre conferenze pubbliche ("La Coscienza dell'Io nelle Religioni Orientali") tenute all'Hunter College Playhouse di New York dal 30 ottobre al 6 novembre 1975, come una parte del programma generale per il centesimo anniversario della nascita di Jung sotto gli auspici della C. G. Jung Foundation. È stata pubblicata in *Sophia Perennis*, vol. 11, numero 1, primavera 1976, Teheran, Iran.

## I

### Il Primo Pronome Personale 'Io'

Trattando l'argomento delle due dimensioni della coscienza dell'io nello Zen, si potrebbe credere più conforme alla linea della psicologia Jungiana usare la parola 'Sé' invece della parola 'Io' per indicare quel che spiegherò come coscienza dell'io nella seconda, o più profonda, dimensione. Ma vi è una ragione per cui preferisco in questo caso particolare usare la stessa e medesima parola, 'io', con riferimento alle due dimensioni della coscienza che tratterò in questo saggio. Perché è precisamente uno dei punti più importanti sottolineati dallo Zen il fatto che l'io empirico, che è il centro stesso dell'esistenza umana nella nostra vita ordinaria e quotidiana, e l'altro io, che si suppone si realizzi tramite l'esperienza dell'illuminazione, siano fondamentalmente identici tra loro. I due 'io' sono radicalmente diversi l'uno dall'altro e sembrano quasi escludersi reciprocamente agli occhi di coloro che sono in uno stadio di disciplina Zen precedente all'illuminazione. Invece, dal punto di vista dello stadio posteriore all'illuminazione, essi sono esattamente identici. Agli occhi dei maestri Zen veramente illuminati, non vi è nulla di speciale, nulla di straordinario, in ciò che viene spesso definito con nomi così grandiosi come Io Cosmico, Inconscio Cosmico, Coscienza Trascendente e simili. Non è altro che il terreno esistenziale dell'uomo ordinario e qualunque che mangia quando è affamato, beve quando è assetato e si addormenta quando ha sonno, cioè, in breve, il sé ordinario che siamo abituati a considerare il soggetto dell'esistenza quotidiana dell'uomo comune.

Ma cominciamo dal principio. Il punto di partenza ci viene fornito dalla nostra coscienza dell'io così come la troviamo nello stadio precedente all'illuminazione. Storicamente come anche strutturalmente, lo Zen si è sempre interessato seriamente della nostra coscienza di noi stessi. In verità, non è esagerato dire che il problema di come affrontare la coscienza dell'io è il solo ed esclusivo problema del Buddismo Zen. Dōgen,<sup>1</sup> uno dei più grandi maestri Zen giapponesi del tredicesimo secolo d. C., dice: "Disciplinarvi nella via del Buddha non significa

altro che disciplinarvi ad affrontare propriamente il vostro stesso io". Vale a dire, un autoesame intenso, incessante, esaurisce tutto il Buddhismo. Esso costituisce il primo passo nella Via del Buddha e costituisce il fine ultimo della stessa Via. Nello Zen non vi è alcun altro problema.

Un altro maestro Zen giapponese del quindicesimo secolo, Ikkyū,<sup>2</sup> ammonisce i suoi discepoli in un modo simile, dicendo: "Chi o cosa sono io? Cercate il vostro io dalla punta della testa fino alle vostre estremità". E aggiunge: "Non importa quanto intensamente lo possiate cercare, non sarete mai in grado di afferrarlo. Precisamente *quello* è il vostro io". In quest'ultima frase vi è un chiaro suggerimento su come si debba formulare e risolvere il problema della coscienza dell'io nel Buddhismo Zen.

La nostra concezione ordinaria del mondo si può rappresentare simbolicamente come un cerchio di cui l'io è il centro autonomo. Con le differenze individuali che chiaramente debbono essere riconosciute, ciascun cerchio delimita una certa estensione spazio-temporale, e tutte le cose sono conoscibili solo nei suoi limiti. La sua circonferenza innalza un orizzonte oltre il quale le cose scompaiono in un'oscurità impenetrabile. Il centro del cerchio è occupato da ciò che Karl Jaspers definì *Ich als Dasein*, vale a dire, l'io empirico, l'io come lo intendiamo ordinariamente.

Il cerchio così costituito è di natura centrifuga, nel senso che si ritiene che ogni cosa, ogni azione, sia mentale sia fisica, abbia origine dal suo centro e si muova verso la sua periferia. È anche centripeta, nel senso che qualsiasi cosa accada entro il cerchio viene riferita al centro e ridotta a esso come alla sua base fondamentale.

In questo modo il centro del cerchio arriva a essere vagamente rappresentato come un'entità permanente e stabile che sostiene e sintetizza tutti gli elementi disparati e divergenti che si devono attribuire ai vari aspetti e funzioni del complesso di mente-corpo. Così nasce l'immagine mentale di un'identità personale che è alla base di tutte le operazioni mentali e i movimenti corporei, che rimane sempre la stessa attraverso tutti i processi intraorganici ed extraorganici che si possono osservare nel complesso di mente-corpo. La tradizione linguistica esprime questa visione interiore di identità personale con il primo pronome personale 'io'.

Nella vita pratica noi usiamo costantemente il primo pronome personale come soggetto grammaticale di un numero infinito di predicati. Molto prima della nascita dello Zen, il Buddhismo in India aveva sotto-

posto quest'uso del primo pronome personale a un esame completo a proposito del problema dell'irrealtà dell'io che, com'è ben noto, fu fin dall'inizio il principio fondamentale della filosofia buddhista e che, in quanto era un concetto che distingueva il Buddhismo da tutte le altre scuole di filosofia indiana, era d'importanza decisiva per i buddhisti.

Spesso, ad esempio, diciamo 'io sono grasso' oppure 'io sono magro' con riferimento alla nostra costituzione fisica. Diciamo 'io sono sano' oppure 'io sono malato' a seconda se i nostri organi corporei funzionino o non funzionino normalmente. 'Io cammino', 'io corro', etc., con riferimento ai nostri movimenti corporei. 'Io ho fame', 'io ho sete', etc., con riferimento ai processi fisiologici intraorganici. 'Io vedo', 'io odo', 'io sento', etc., con riferimento all'attività dei nostri organi sensoriali. In realtà il primo pronome personale fa da soggetto grammaticale di molti altri tipi di frasi, descrittive o altro.

In tutte queste proposizioni di cui il primo pronome personale è il soggetto è chiaramente osservabile la certezza più primitiva, primaria, di 'io sono'. Questa certezza primaria che abbiamo del nostro 'io sono', cioè, la coscienza dell'io, deriva la propria suprema importanza dal fatto che costituisce il centro stesso del cerchio esistenziale di ciascuno di noi. Quando il centro si mette in moto, un mondo intero di cose ed eventi si manifesta intorno a esso in ogni direzione, e quando si calma questo stesso mondo multiforme si riduce al singolo punto originale. Il manifestarsi del mondo empirico in ogni sua forma possibile intorno al centro si riflette linguisticamente nelle frasi il cui soggetto grammaticale è 'io'.

A questo punto, la domanda più seria per lo Zen è: Il soggetto grammaticale di tutte queste frasi rappresenta il reale soggetto personale nella sua assoluta quiddità? In altre parole: Il primo pronome personale che appare in ciascuna frase di questo tipo indica la pura soggettività, il vero Soggetto come lo intende il Buddhismo Zen? La risposta sarà decisamente negativa.

La natura del problema che dobbiamo affrontare si può chiarire nel modo seguente. Supponiamo che qualcuno mi chieda 'Chi sei?' o 'Cosa sei?'. A questa domanda posso dare un numero quasi infinito di risposte. Ad esempio, posso dire, 'Sono un giapponese', 'Sono uno studioso', etc. Oppure posso dire 'Sono il tal dei tali', dicendogli il mio nome. Comunque, nessuna di queste risposte presenta *tutto* me stesso nella sua assoluta 'quiddità'. E, non importa quante volte io possa ripetere la formula 'io sono X', cambiando ogni volta il referente semantico della X, non sarò mai in grado di presentare direttamente e



immediatamente l' 'uomo intero' che sono. Tutto ciò che viene presentato con questa formula non è altro che un aspetto parziale e relativo della mia esistenza, una qualificazione oggettivata dell' 'uomo intero'. Invece di presentare la pura soggettività che io sono in quanto 'uomo intero', la formula mi presenta soltanto come un oggetto relativo. Ma ciò di cui lo Zen si interessa esclusivamente è appunto l' 'uomo intero'. E qui comincia il vero problema Zen riguardo la coscienza dell'io. Si può dire che lo Zen parta con il mettere un enorme punto interrogativo alla parola 'io' che appare come il termine-soggetto di tutte le frasi del tipo: 'io sono X' o 'io faccio X'. Si entra nel mondo dello Zen solo quando si comprende che il proprio io si è trasformato in un punto interrogativo esistenziale.

Nella tradizione autentica del Buddhismo Zen in Cina, era usanza che il maestro ponesse alcune domande a un monaco appena arrivato nel suo monastero al fine di sondarne la profondità spirituale. La domanda standard, quella più comunemente usata per questo scopo, era: 'Chi sei?'. Questa domanda semplice, dall'aspetto innocente, era in realtà quella più temuta dai discepoli Zen. Avremo in seguito occasione di vedere quanto sia vitalmente importante questa domanda nello Zen. Ma sarà già sufficientemente chiaro che la domanda è di un'importanza così seria perché ci chiede di rivelare immediatamente e all'istante la realtà dell'io che si trova sotto l'uso comune del primo pronome personale, vale a dire, l' 'uomo intero' nella sua assoluta soggettività. Senza entrare in dettagli teorici, vi darò un esempio classico.<sup>3</sup> Nan Yüeh Huai Jang (G.: Nangaku Ejō, 677-744), che doveva in seguito divenire il successore del Sesto Patriarca del Buddhismo Zen in Cina, il famoso Hui Nēng (G.: Enō, 637-713), si recò in visita a quest'ultimo. All'improvviso Hui Nēng gli domandò: "Cos'è questa cosa che è venuta da me in questo modo?". Ciò mise completamente in imbarazzo il giovane Nan Yüeh che non seppe rispondere. Egli lasciò il maestro. E gli ci vollero otto anni per risolvere il problema. In altre parole, la domanda 'Chi sei?' funzionò come un *kōan* per il giovane Nan Yüeh. E, lasciati aggiungere, essa può essere o è realmente un *kōan* per chiunque desideri penetrare nello spirito dello Zen. Tra parentesi, la risposta che Nan Yüeh presentò al maestro dopo uno sforzo di otto anni, era semplicissima: "Qualsiasi cosa dico nella forma di io sono X non coglierà l'essenziale. Esattamente quello è l'io reale".

Alludendo a questo famoso aneddoto, il Maestro Musō, un eminente maestro Zen giapponese del quattordicesimo secolo,<sup>4</sup> fa la seguente osservazione: "Anche a me", dice, "molti uomini di capacità inferiore vengono a porre varie domande sullo spirito del Buddhismo. A questi

generalmente domando: 'Chi è colui che mi sta effettivamente ponendo una tale domanda sullo spirito del Buddhismo?'. A ciò vi sono alcuni che rispondono: 'Io sono così e così', oppure 'Io sono il tal dei tali'. Vi sono alcuni che rispondono: 'Perché è davvero necessario porre una tale domanda? È troppo ovvia'. Vi sono alcuni che non rispondono a parole ma con gesti destinati a simboleggiare il famoso detto: 'La mia propria Mente, quella è il Buddha'. Vi sono altri ancora che rispondono (ripetendo o imitando come pappagalì i detti degli antichi maestri, come) 'Guardando in alto, non vi è nulla da cercare. Guardando in basso, non vi è nulla da buttar via'. Tutti questi uomini non saranno mai in grado di raggiungere l'illuminazione".

Ciò naturalmente ci ricorda quel che è noto nella storia dello Zen come le 'parole finali del Maestro Pai Chang'. Pai Chang Huai Hai (G.: Hyakujō Ekai, 720-814) fu uno dei più grandi maestri Zen della dinastia T'ang. Si narra che ogni volta che teneva un sermone pubblico ai monaci del suo tempio, lo portava a termine rivolgendosi direttamente all'uditorio: "Voi, gente!". E mentre tutti si voltavano verso il maestro in uno stato d'insolita tensione spirituale, in quel preciso momento scagliava loro addosso come un fulmine l'urlo: "COS'È QUESTO?". Si supponeva che coloro, tra l'uditorio, che erano abbastanza maturi da illuminarsi, raggiungessero l'illuminazione immediatamente.

'Cos'è questo?', 'Chi sei?', 'Cosa sei?', 'Da dove vieni?'. Queste e altre simili domande indirizzate da un maestro illuminato a un nuovo venuto puntano tutte all'io reale di quest'ultimo, che ordinariamente è nascosto dietro il velo del suo io empirico. In un contesto Zen, è estremamente difficile rispondere a queste domande. Ricordiamoci che Nan Yüeh dovette lottare con il suo *kōan* per otto anni prima di trovare la propria soluzione a esso — naturalmente, non una soluzione verbale, ma esistenziale. La difficoltà consiste nel fatto che una domanda di questo genere nel contesto Zen del dialogo tra maestro e discepolo richiede da quest'ultimo una realizzazione immediata dell'io come soggettività pura e incondizionata. Ciò è difficile quasi fino al grado di essere completamente impossibile, perché nel momento stesso in cui il discepolo volge l'attenzione al proprio sé, che in condizioni ordinarie è solito esprimere del tutto ingenuamente e irriflessivamente con il primo pronome personale, il sé diviene oggettivato o, dovremmo dire, pietrificato, e la pura soggettività ricercata viene perduta. Il puro io si può realizzare soltanto con una trasformazione totale dell'io empirico in un qualcosa completamente diverso, che agisce in una dimensione completamente diversa dell'esistenza umana.

## II

## La Teoria Zen della Coscienza

Al fine di delucidare la natura del problema, torniamo ancora una volta all'immagine del cerchio con cui ho proposto di rappresentare simbolicamente il mondo come viene sperimentato dall'uomo allo stadio precedente all'illuminazione. Ho detto che il mondo, quale appare all'uomo comune, può essere rappresentato convenientemente come un cerchio vagamente illuminato, il cui centro e fonte d'illuminazione è l'io empirico. Intorno all'io empirico si stende un cerchio d'esistenza più o meno strettamente limitato, entro il quale si percepiscono gli oggetti e hanno luogo gli eventi. Questa è la concezione del mondo dell'uomo comune.

Sembrerebbe che il cerchio d'esistenza così considerato abbia una struttura caratteristica. Il centro del cerchio, l'io empirico, si stabilisce come 'soggetto' e, come tale, si contrappone intenzionalmente all' 'oggetto', che è costituito dal mondo che si estende da esso e intorno a esso. Ciascuna delle cose esistenti nel mondo e il mondo stesso, invero tutto ciò che è diverso dal 'soggetto', viene considerato un 'oggetto'. Lo Zen non critica necessariamente questa struttura come un qualcosa completamente erroneo o infondato. Lo Zen assume un atteggiamento decisamente negativo nei confronti di una tale concezione, considerandola una falsificazione della realtà, solo quando il 'soggetto' diviene conscio di se stesso come 'soggetto', vale a dire, quando la posizione 'soggettiva' del centro del cerchio arriva a generare la coscienza dell'io come entità individuale permanente. Perché in un tale contesto il 'soggetto' si trasforma in un 'oggetto'. Anche allora il 'soggetto' può rimanere concettualmente 'soggettivo', ma in quanto è conscio di se stesso come entità auto-sussistente, appartiene alla sfera dell' 'oggettivo'. Non è che un altro 'oggetto' tra innumerevoli altri 'oggetti'. Considerato in questa luce, l'intero cerchio del mondo dell'Essere insieme con il suo centro, l'io, si dimostra un ordine di cose 'oggettivo'. Vale a dire, quello che apparentemente è il centro del cerchio non è il centro reale; il 'soggetto' non è il Soggetto reale.

In realtà, è caratteristico del meccanismo psicologico umano che, per quanto possa avanzare nella ricerca del proprio sé reale nella sua pura e assoluta soggettività, esso continua a sfuggire alla sua presa. Perché l'atto stesso di rivolgere l'attenzione al 'soggetto' lo trasforma immediatamente in un 'oggetto'.

Si può dire che lo scopo primario dello Zen sia la reintegrazione del 'soggetto' nella sua giusta posizione originale, al centro stesso del cerchio, non come un 'oggetto' ma nella sua soggettività assoluta, come il Soggetto reale o l'Io puro. Ma essendo tale la natura essenziale del 'soggetto', il compito di reintegrarla in questo senso non può essere assolutamente compiuto a meno che non si trasformi anche completamente il cerchio illuminato d'esistenza che circonda il 'soggetto'. Forse possiamo descrivere la situazione dicendo che lo scopo primario dello Zen consiste nel tentare di allargare il 'cerchio' all'infinito, al punto che possiamo concepire un cerchio infinitamente vasto di cui sia impossibile rintracciare la circonferenza, così che il suo centro si trovi ovunque, sempre variabile e ubiquo, non fissato in alcun punto definito. Solo come centro di un tale cerchio il 'soggetto' potrebbe essere il puro Io.

Nell'antico Buddismo indiano, il puro Io così realizzato era di solito definito con il termine *prajñā* o Saggezza Trascendente. Lo Zen, usando la tradizionale e comune terminologia del Buddismo che si è sviluppata in Cina, lo definisce spesso 'Natura-di-Buddha', o semplicemente 'Mente'. Ma lo Zen possiede anche un proprio vocabolario specifico, più pittoresco e più tipicamente cinese, per definire la stessa cosa, come 'Non-Mente', il 'Maestro', il 'Vero-Uomo-al-di-sopra-di-qualsiasi-categoria', 'il-tuo-Volto-originario-che-possede-primi-la-nascita-di-tuo-padre-e-tua-madre' o, più semplicemente, 'Questa Cosa', 'Questo' o, ancora più semplicemente, 'Esso'. Tutti questi e altri nomi si propongono di indicare l'io trasfigurato che agisce come il centro del 'cerchio' trasfigurato.

Per comprendere meglio la trasfigurazione dell'io di cui parliamo, faremmo bene a considerare il concetto Zen della struttura della coscienza. Il Buddismo, conformemente all'orientamento generale della filosofia e spiritualità indiane, si occupò fin dai più antichi periodi del proprio sviluppo storico in India, e in seguito in Cina, di un'analisi meticolosa dei processi psicologici che vanno dalla sensazione, percezione e immaginazione al pensiero logico, il pensiero translogico e l'intuizione trascendente. In conseguenza, sono state proposte molte diverse teorie psicologiche ed epistemologiche. E ciò nei termini della struttura della coscienza. La caratteristica di queste teorie della coscienza è che questa viene rappresentata come dotata di una struttura a più

strati. La coscienza, secondo questa concezione, consiste in un numero di strati o diverse dimensioni organicamente collegati l'uno all'altro, ma ciascuno funziona a modo proprio.

La più caratteristica tra tutte le teorie della coscienza sviluppate dal Buddhismo Mahayana è quella della Scuola Yogācāra (altrimenti detta la Scuola Vijñaptimātratā, cioè, la Scuola della Coscienza-Sola). I filosofi di questa scuola ammettono nella coscienza umana tre livelli distintamente diversi. Il primo livello, o livello 'superficiale', è l'ordinaria dimensione psicologica in cui gli organi sensoriali interpretano il ruolo preponderante producendo le immagini sensoriali e percettive delle cose esteriori. Sotto questo strato superiore vi è il *mano-vijñāna* o Coscienza-Manas. Questa è la dimensione della coscienza dell'io.

Secondo la Scuola Yogācāra, la coscienza dell'io che abbiamo ordinariamente non è che una parte infinitesimale della Coscienza-Manas. È solo la punta di un immenso iceberg che si mostra al di sopra della superficie. La maggior parte dell'iceberg è sommersa nel mare. La parte sommersa dell'iceberg consiste nei cosiddetti 'attaccamenti egotistici' che vi sono stati accumulati da tempo immemorabile e sono intensamente vivi e attivi nell'abisso invisibile della psiche sostenendo, per così dire, da sotto ciò di cui siamo ordinariamente consci come il nostro 'io'.

La Coscienza-Manas stessa è sostenuta dall'*ālaya-vijñāna*, la Coscienza-Deposito, che costituisce lo strato più profondo della coscienza umana. A differenza della Coscienza-Manas, di cui almeno la minima parte è illuminata nella forma della coscienza dell'io empirico, la Coscienza-Deposito si trova interamente nell'oscurità. È un 'deposito' o repository di tutti gli effetti karmici delle nostre azioni passate, mentali e corporee. Esse sono il 'depositate' sotto l'aspetto di Immagini primordiali che emergono costantemente al suddetto livello di coscienza superficiale, destando in esso le immagini sensoriali e percettive delle cose fenomeniche e producendo nel secondo livello di coscienza, vale a dire il livello del *mano-vijñāna*, la coscienza dell'io. Quel che è notevole in merito alla natura della Coscienza-Deposito è che, secondo la Scuola Yogācāra, essa non è limitata alla persona individuale. Essa oltrepassa i confini della mente individuale estendendosi anche oltre l'inconscio personale che appartiene all'individuo, perché è il 'deposito' di tutti i vestigi karmici lasciati dalle esperienze dell'umanità fin dall'inizio del tempo. Si può dire che il concetto di Coscienza-Deposito così espresso sia il più vicino equivalente buddhista dell'Inconscio Collettivo.

Tuttavia, i filosofi della Scuola Yogācāra parlano di trascendere la Coscienza-Deposito con il potere di una illuminazione spirituale che

sgorga dal Mondo della Realtà Purissima, com'essi lo definiscono, e che si potrebbe aprire attraversando gli ardui processi della disciplina spirituale della meditazione.

Essendo un ramo di Buddhismo Mahayana strettamente connesso alla Scuola Yogācāra, lo Zen si basa filosoficamente su una simile concezione della struttura della coscienza. Tuttavia, essendo per natura avverso a ogni teorizzazione, per non parlare dell'elaborazione filosofica, lo Zen non ha sviluppato alcuna dottrina particolare in merito a questo problema, almeno non in forma esplicita. Ma sotto gli innumerevoli aneddoti, *kōan*, poemi e sermoni popolari che costituiscono il corpo principale della letteratura Zen, è chiaramente discernibile un gruppo di concetti principali sulla struttura della coscienza. E non ci è difficile esporli in forma teorica e svilupparli in una dottrina Zen della coscienza.

È immediatamente chiaro che anche lo Zen sostiene la teoria dei molti strati della coscienza. Anche qui, comunque, come in tutti gli altri casi, lo Zen semplifica enormemente le cose. Esso ritiene che la coscienza consista in due strati completamente diversi, per quanto intimamente connessi, che possiamo distinguere come 1) la dimensione della coscienza intenzionale e 2) la dimensione non-intenzionale, usando la parola 'intenzionale' nel senso originario esemplificato dall'uso della parola latina *intentio* nella filosofia medioevale.

Nella dimensione intenzionale, l'io come 'soggetto' è stabilito empiricamente come termine di correlazione dell' 'oggetto'. Vi è una correlazione essenziale tra il 'soggetto' e l' 'oggetto'. Ogni esperienza noetica in questa dimensione ha necessariamente una struttura dualistica. Io mi considero un 'io' solo in quanto sono consapevole di cose ed eventi esteriori come 'oggetti' di cognizione. Non vi sarebbe alcuna coscienza dell'io se non vi fosse assolutamente alcun 'oggetto' di cui avere cognizione. Più generalmente, è caratteristico di questa dimensione che la nostra coscienza sia sempre e necessariamente una 'coscienza-di'. È una consapevolezza che *intende* qualcosa, cioè diretta verso qualcosa; è una consapevolezza con un riferimento oggettivo.

In altre parole, è proprio della natura stessa della coscienza in questa dimensione di non poter fare a meno di oggettivare qualsiasi cosa le si presenti davanti. E, abbastanza paradossalmente o ironicamente, ciò resta valido anche per il 'soggetto'. Nel momento stesso in cui divengo conscio di me stesso, il mio io si trasforma in un io oggettivato, in un 'oggetto' tra tutti gli altri 'oggetti'. Come ho detto prima, questa è la ragione principale per cui è così difficile realizzare il 'soggetto' nella sua pura soggettività. Finché si rimane nella dimensione intenzionale della coscienza, non si può mai sperare di realizzare il puro Io.



Tuttavia lo Zen distingue — e conosce per esperienza — un'altra dimensione di coscienza, quella che ho definito precedentemente dimensione 'non-intenzionale' e in cui la coscienza agisce senza essere divisa in soggettivo e oggettivo. È una dimensione noetica che si deve coltivare per mezzo delle tecniche yogiche, introspettive, dello *zazen*, una dimensione speciale in cui la coscienza non viene attivata come una 'coscienza-di', ma come Coscienza pura e semplice. Ciò corrisponderebbe a quel che disse una volta Vasubandhu,<sup>5</sup> un filosofo che rappresenta la Scuola Yogācāra: "Quando la mente non percepisce alcun oggetto, rimane come una pura Consapevolezza".

La consapevolezza non-intenzionale è all'opera, benché generalmente in una forma vaga e indistinta, anche nella nostra esperienza quotidiana. Già la Scuola Sautrāntika del Buddhismo Hinayana<sup>6</sup> notò l'esistenza dell'aspetto non-intenzionale nella mente dell'uomo comune. Ad esempio, la proposizione 'sono felice' in contrapposizione a una proposizione come 'vedo una montagna', esprime una specie di consapevolezza non-intenzionale. Perché sentirsi-felice è una consapevolezza di un modo d'essere piacevole, di una gioia che è vagamente diffusa in tutto il complesso di mente-corpo, senza alcun 'oggetto' definito, particolare, di cui mi possa dire conscio, a meno che io divenga per *intentio secunda* conscio del mio essere felice. Al contrario, la proposizione 'vedo una montagna' è chiaramente la descrizione di un evento percettivo che ha luogo tra il 'soggetto' e l' 'oggetto'.

Lo Zen, tuttavia, non si interessa della consapevolezza non-intenzionale espressa da proposizioni del tipo: 'sono felice'. Piuttosto, lo Zen si interessa di aprire una speciale dimensione di coscienza che, potremmo dire, sia sistematicamente non-intenzionale. È una dimensione in cui si scoprirà che anche proposizioni come, ad esempio, 'vedo la montagna', significano uno stato particolare di consapevolezza di una natura tale che si può esprimere intercambiabilmente lo stesso identico contenuto della proposizione con quattro frasi linguisticamente diverse: 1) 'io vedo la montagna', 2) 'la montagna mi vede', 3) 'la montagna vede la montagna', 4) 'io mi vedo'. La dimensione di coscienza non-intenzionale di cui si interessa lo Zen è tale che queste quattro frasi sono esattamente sinonime l'una dell'altra. Finché non realizzate che queste quattro frasi sono esattamente sinonime, siete ancora nella dimensione intenzionale della coscienza. Inoltre, nella dimensione di coscienza non-intenzionale, queste quattro frasi sinonime si possono benissimo ridurre a una frase di un'unica parola: 'Montagna!', e, di nuovo, questa parola si può ridurre liberamente alla singola parola 'io'.

Osserviamo qui come la frase originale: 'vedo la montagna' da cui siamo partiti è stata condensata alla fine nel singolo punto di 'io'. L' 'io'

così realizzato nasconde in se stesso tutte le varianti linguistiche attraversate, tanto che in ogni momento si può rivelare come la 'Montagna!' o espandersi in ciascuna delle quattro frasi complete. In qualsiasi forma possa apparire, è una pura consapevolezza non-intenzionale, una coscienza pura anziché una 'coscienza-di'. Qui non viene oggettivato nulla. Quel che lo Zen considera vero Sé o Io assoluto è precisamente l'io realizzato in tale dimensione della coscienza come autoespressione immediata di questa stessa dimensione.

Lo Zen ha un particolare termine tecnico per definire la dimensione non-intenzionale della coscienza: *fei-ssü-liang* (G.: *bi-shiryō*), che significa letteralmente 'in-pensante'. Forse si può tradurre meglio questa frase come il 'modo di pensare in-pensante'.<sup>7</sup> Perché, nonostante la sua forma puramente negativa, questa espressione non significa un vuoto di coscienza passivo o un'assenza della coscienza. Proprio il contrario; nello stato 'in-pensante' la coscienza è attivata e intensificata fino al limite estremo del proprio potere di concentrazione senza, tuttavia, 'intendere' qualcosa.

Questa espressione particolare, *fei-ssü-liang*, 'pensiero in-pensante', fu introdotta per la prima volta nello Zen in un periodo molto antico della sua storia dal terzo Patriarca, Sêng Ts'an (G.: Sōsan, ?-606) nel suo famoso poema filosofico *Hsin Hsin Ming* (G.: *Shinjin Mei*). In seguito, durante la dinastia T'ang, lo stesso termine fu usato da uno dei più grandi maestri Zen dell'epoca, Yao Shan Wei Yen (G.: Yakusan Igen, 751-834) in un modo molto significativo, com'è narrato nel seguente famoso *mondō*.

Una volta il Maestro Yao Shan sedeva in profonda meditazione quando gli si avvicinò un monaco e gli chiese: "Seduto saldamente come una roccia, a cosa stai pensando?".

Il Maestro rispose: "Sto pensando a qualcosa che è assolutamente impensabile".

Il monaco: "Come puoi pensare a qualcosa che sia assolutamente impensabile?".

Il Maestro: "Con il pensiero in-pensante, *fei-ssü-liang!*".

Da allora questa parola è divenuta un importante termine tecnico del Buddhismo Zen. Il *mondō* citato mostra chiaramente che la pratica dello *zazen* è una disciplina spirituale il cui scopo primario è quello di esplorare la dimensione non-intenzionale della coscienza, in cui il 'soggetto' è attivo come pura Consapevolezza senza 'intendere' nulla, anziché agire come 'soggetto' contrapposto all' 'oggetto'.

## III

## L'io Privo dell'io

Ma, in termini pratici, come possiamo sperare di realizzare una tale situazione? Più concretamente, come possiamo realizzare l'io nella sua pura e assoluta soggettività come il puro Io nel senso che abbiamo appena indicato?

Per ripetere quel che ho detto prima, il puro Io è generalmente irrealizzabile, perché nella dimensione intenzionale della coscienza ogni cosa è un 'oggetto' della coscienza. Non appena rivolgo l'attenzione a me stesso con la riflessione o l'introspezione, anche l'io, il 'soggetto' della cognizione, si trasforma in un 'oggetto'. Pertanto, il primissimo passo nella pratica della disciplina Zen è — per usare le famose parole del già citato maestro Zen giapponese Dōgen — il 'dimenticare il proprio io'.<sup>5</sup>

'Dimenticare il proprio io' — questa frase caratteristica dello Zen ha un significato positivo importantissimo. Non la si deve interpretare in senso negativo come una semplice perdita di coscienza, sia pure in uno stato d'estasi, per non parlare di un vacuo stupore. Invece di essere uno stato di 'assenza mentale' intesa in un senso qualsiasi, è una 'presenza mentale', un'estrema intensificazione della coscienza, eccetto che questa 'presenza mentale' non deve essere mantenuta nella dimensione dell'ordinaria esperienza noetica in cui l'io è il 'soggetto' che si contrappone alle altre cose o agli altri io come ai suoi 'oggetti', ma in una dimensione totalmente diversa in cui la contrapposizione stessa di 'soggetto' e 'oggetto' diviene senza senso.

Disciplinarvi nella Via del Buddha significa disciplinarvi ad affrontare propriamente il vostro stesso io. Disciplinarvi ad affrontare propriamente il vostro io non significa altro che dimenticare il vostro io. Dimenticare il vostro io significa che divenite illuminati dalle cose 'esteriori'. Essere illuminati dalle cose significa che cancellate la distinzione tra il vostro (cosiddetto) io e il (cosiddetto) io delle altre cose.

Si comprenderà facilmente che la disciplina del 'dimenticare il proprio io' è immediatamente rinforzata dall'altra disciplina, più positiva, del divenire 'illuminati dalle cose'. Perdendo la coscienza dell'io come 'soggetto' che si contrappone alle altre cose come ai suoi 'oggetti', si deve essere assorbiti interamente e totalmente nelle cose stesse, in modo tale che le cose 'illuminino' o risuscitino l'io, che è scomparso una volta dalla dimensione 'soggetto'-'oggetto', in un'altra forma e in un'altra dimensione: la dimensione non-intenzionale della coscienza.

Questo aspetto positivo della disciplina Zen è conosciuto nella terminologia tradizionale della spiritualità dell'Estremo Oriente come il 'divenire la cosa'.<sup>6</sup> L'idea dell'uomo che diviene le cose ha ricoperto nell'estremo Oriente un ruolo estremamente importante in vari campi della cultura quali la religione, la filosofia e le belle arti.<sup>10</sup> Veramente, non è esagerato dire che non si può mai comprendere lo spirito di tale cultura senza una profonda comprensione di questo principio.

Pochi anni fa, come ricordo bene, partecipando a una conferenza ebbi occasione di leggere un articolo sulla pittura a inchiostro in bianco e nero della Cina e del Giappone. Nel corso della conferenza, menzionai come supremo principio di questo genere d'arte l'idea che il pittore debba *divenire* la cosa che desidera dipingere. Il pittore che ha l'intenzione di dipingere un bambù, prima di sollevare il pennello, deve sedere in contemplazione finché non si sente completamente identificato con il bambù. Così dissi.

Dopo la conferenza mi si avvicinò un tale — una famosa autorità sul misticismo — e mi disse che secondo lui era assolutamente impossibile a un uomo *divenire* un bambù. Non solo, disse, è scientificamente assurdo ma, come fatto d'esperienza pratica, è irrealizzabile.

La verità è che il pro e il contro della questione dipende unicamente da come si interpreta il significato di questa particolare espressione: 'L'uomo diviene un bambù'. È evidente che il mio critico lo ha interpretato in un senso puramente ontologico invece di intenderlo nel senso che gli viene abitualmente attribuito dagli orientali.

Dal punto di vista del pittore dell'Estremo Oriente, come egli intende l'espressione nel modo tradizionale, gli è possibile divenire un bambù. O piuttosto, egli *deve* divenire un bambù. Altrimenti, il bambù che dipinge non sarebbe altro che un bambù senza vita, un oggetto morto che ha solo una somiglianza formale con il bambù reale.

Quel che intende con questa espressione il pittore dell'Estremo Oriente vi può in un certo qual modo divenire comprensibile se immaginate ciò che avviene effettivamente nel modo seguente. Il pittore siede in tranquilla contemplazione, concentrando intensamente la propria mente

sull'immagine ideale del bambù. Egli comincia a sentire in se stesso le pulsazioni ritmiche dell'energia vitale che mantiene in vita il bambù e che fa del bambù un bambù, che si accordano gradualmente alle pulsazioni dell'energia vitale che scorre nel suo complesso di mente-corpo. E finalmente arriva un momento di completa unificazione, in cui non resta più assolutamente alcuna distinzione tra l'energia vitale del pittore e l'energia vitale del bambù. Allora, nella coscienza del pittore non vi è più alcuna traccia di se stesso come persona individuale autosussistente. Viene realizzato soltanto il Bambù. Dov'è realizzato? Internamente? O esternamente? Nessuno lo sa. Non importa. Perché la parola 'divenire' nel particolare contesto qui discusso riguarda uno stato di consapevolezza contemplativa che non ha in sé alcuna implicazione ontologica.

Non vi è assolutamente alcuna 'coscienza-di' qualsiasi cosa. La sola realtà è che il Bambù è lì, realizzato con un'insolita vivacità e freschezza, pulsante di una misteriosa energia vitale che pervade l'intero universo. In quel preciso istante il pittore prende il pennello. Il pennello si muove, per così dire, spontaneamente, conformemente alla pulsazione del ritmo vitale che viene realizzato nel bambù. Nei termini della teoria tradizionale d'arte pittorica dell'Estremo Oriente, non è l'uomo a disegnare l'immagine del bambù; piuttosto, il bambù disegna la propria immagine sulla carta. Il movimento del pennello è il movimento della vita interiore del bambù.

È importante osservare che, secondo lo Zen, una tale esperienza non è affatto confinata all'arte pittorica o, per quanto riguarda ciò, a nessuna sfera particolare della vita umana. Dal punto di vista dello Zen, l'esistenza stessa nella sua totalità deve essere un'esperienza di questo tipo. Non importa cosa un uomo possa udire, egli è la cosa nel senso che ho appena spiegato. Ad esempio, egli vede un fiume che scorre. Egli è l'acqua che scorre nella forma del fiume. Un uomo è un uomo; non può mai divenire l'acqua; non può mai *essere* l'acqua, possiamo dire. Ma se una tale cosa fosse assolutamente impossibile in ogni senso, lo Zen sarebbe una pura assurdità.

Lo Zen discute nel modo seguente. Non si può *divenire* l'acqua perché la si osserva dall'esterno, vale a dire, perché l'io, come uno spettatore, osserva l'acqua come un 'oggetto'. Invece di agire in questo modo, sostiene ancora lo Zen, si deve dapprima imparare a 'dimenticare il proprio io-soggetto' e lasciarsi assorbire completamente dall'acqua. Allora si scorrerebbe *come* il fiume. Non vi sarebbe più alcuna coscienza dell'io. Né vi sarebbe alcuna 'coscienza de' l'acqua. A rigor di termini, la realtà non è neanche che si *diviene* l'acqua e si scorre come l'acqua.

Perché in una tale dimensione non vi sarebbe alcun io esistente che *diviene* una cosa qualsiasi. Semplicemente: L'acqua scorre. Né più, né meno.

Spesso quando siamo assorti nell'ascolto di un incantevole brano musicale, realizziamo uno stato di *samādhi* artistico. In un tale stato vi è la Musica pura e semplice. La Musica riempie l'intero campo dell'esistenza. Solo quando la musica è terminata e 'torniamo' in noi stessi, realizziamo con una sensazione di sorpresa di esserci completamente 'identificati con' la musica. Ma quando lo comprendiamo effettivamente, l'io e la musica sono già separati in due cose diverse.

L'esperienza del *samādhi* musicale è per la maggior parte di noi un'esperienza particolare che ha luogo solo di tanto in tanto, in rare occasioni o in modo intermittente. Per l'uomo Zen, esperienze di questo genere devono essere esattamente eventi ordinari, di ogni giorno. Quindi, per tornare all'esempio dell'acqua che scorre, lo Zen richiede che l'uomo sia tale da essere l'acqua che scorre da un'eternità all'altra.

L'acqua scorre eternamente, cosmicamente, nell'eterno Ora. L'acqua qui non è un 'oggetto' della cognizione. Né vi è la coscienza dell'io come 'soggetto' noetico. Da un luogo sconosciuto emerge l'acqua che scorre. Ciò non comporta la consapevolezza del mio 'io', né comporta la consapevolezza dell' 'acqua'. Ma è una pura Consapevolezza. E questa Consapevolezza è l'acqua che scorre.

Nella poesia e nella pittura Zen, quel che generalmente sembra una descrizione oggettiva della Natura è, nella maggioranza dei casi, una presentazione pittorica o poetica di una tale esperienza. Raffigurando un fiore, un albero o un uccello, il poeta o pittore esprime l'illuminazione cosmica della pura Consapevolezza. Un fiore raffigurato in questo modo non è un fiore oggettivo. È Qualcos'altro. È un Qualcosa che in questo momento si realizza come un Fiore, ma che potrebbe benissimo realizzarsi come 'Io'. Questa è la natura del puro Io come viene inteso dallo Zen, il 'Vero-Uomo-al-di-sopra-di-qualsiasi-categoria'. Dinamico, funzionale e variabile, esso muta costantemente. Ora si esprime verbalmente o visualmente come un Fiore. Nel momento immediatamente successivo si può esprimere come 'Io'. Poiché in entrambi i casi l'energia vitale di tutto l'universo spirituale si riversa nell'espressione, il Fiore e l'Io sono la stessa e identica cosa, perché non sono altro che due diverse cristallizzazioni della stessa quantità precisa di energia vitale universale. E poiché, inoltre, non vi è assolutamente alcuna differenza se l'energia vitale dell'intero universo si esprime come Fiore o come Io, o veramente, per quanto riguarda ciò, come qualsiasi cosa,



si potrebbe anche esprimere come il Nulla. Questo è ciò che è generalmente conosciuto come il 'Nulla Orientale'.

Il Nulla Orientale non è lo stato ontologico puramente negativo dell'assoluta non-esistenza. Al contrario, è la completezza dell'Essere. È così ricolmo che come tale non può essere identificato con nessuna cosa determinata, particolare. Ma, d'altra parte, è così ricolmo che si può manifestare come qualsiasi cosa nella dimensione empirica della nostra esperienza, come una cristallizzazione di tutta l'energia spirituale che è in esso contenuta. Secondo il Buddhismo Zen, il Nulla Orientale così inteso è il vero e assoluto Io.

## NOTE

<sup>1</sup> Su Dōgen (1200-1253), vedi il I Saggio, nota 3.

<sup>2</sup> Maestro Ikkyū (1394-1481). La citazione è tratta dal suo *Mizukagami*.

<sup>3</sup> *Wu T'eng Hui Yüan*, III.

<sup>4</sup> Il Maestro Nazionale, Musō (1275-1351), particolarmente famoso per aver dato origine alla tradizione della disposizione dei giardini nella cultura giapponese. Il brano seguente si trova nella sua opera, il *Muchū Mondō Shū*, II.

<sup>5</sup> Nel suo *Trimsbika-Vijnaptimātratā-Siddhi*.

<sup>6</sup> Vedi un'eccellente esposizione della materia di H. Guenther: *Buddhist Philosophy*, Harmondsworth-Baltimore, 1972, pagg. 68-70. (Trad. ital.: *La filosofia buddhista nella teoria e nella pratica*, Ubaldini-Roma, 1975, pagg. 57-63).

<sup>7</sup> Il pensiero 'in-pensante' sarà trattato nel V Saggio (in particolare nel III capitolo). Vi sarà ampiamente spiegato anche il *kōan* citato.

<sup>8</sup> La frase si trova nello *Shōbōgenzō* (Capitolo 'Genjō Kōan'). Sarà discussa più ampiamente nel V Saggio.

<sup>9</sup> Questo problema sarà discusso nel V e nel VI Saggio.

<sup>10</sup> *Ibid.*

### *III Saggio*

## Senso e Nonsense nel Buddhismo Zen

NOTA: Il Saggio era in origine una conferenza patrocinata da Eranos nell'anno 1970, pubblicata successivamente nell'Eranos-Jahrbuch xxxix, 1973, Leiden.

## I

### Il Nonsenso Zen

L'argomento principale di questo saggio è il problema del significato e della significatività nello Zen. Questo argomento e quello discusso nel saggio precedente, vale a dire, la struttura basilare del Sé, sono, come vedremo, strettamente e inseparabilmente connessi l'uno all'altro. O, piuttosto, dovremmo dire che il problema del linguaggio e del significato è essenzialmente collegato, e in definitiva riducibile, al problema del Sé. In verità, qualsiasi aspetto dello Zen si possa considerare, da qualsiasi punto di vista ci si possa accostare a esso, si è certi di tornare infine al problema del Sé.

Una volta compreso questo punto basilare, comincerò immediatamente a discutere la significatività, in merito alla quale lo Zen solleva molti problemi interessanti. Come ci si può immaginare, questi problemi vengono sollevati in un contesto molto particolare, perché il linguaggio nello Zen tende a essere usato in un modo del tutto innaturale. Nel contesto dello Zen generalmente il linguaggio non rimane nel suo stato naturale. È spesso distorto fino al grado di divenire quasi privo di senso e insignificante.

Quindi, il problema del significato nel Buddismo Zen è interessante in un senso piuttosto paradossale, poiché gran parte dei caratteristici detti Zen sono evidentemente privi di significato e assurdi, se li consideriamo dal punto di vista del nostro modo ordinario di intendere il linguaggio. Il linguaggio esiste per la comunicazione tra gli uomini. Quando non vi è alcuna necessità di comunicare, non vi è alcun bisogno di dire nulla. Questo principio basilare si adatta anche allo Zen. Quando, in un contesto Zen, osserviamo due persone occupate a parlare, naturalmente abbiamo l'impressione che tra loro abbia luogo una qualche comunicazione. Ma allo stesso tempo osserviamo un fatto stranissimo, e cioè che le parole scambiate non hanno senso, che per noi, osservatori esterni, sono per lo più prive di senso e assurde. Come vi potrebbe essere davvero una comunicazione se le parole usate non hanno senso? Che specie di comunicazione sarà, se è instaurata per mezzo di espressioni prive di senso? Questo è veramente l'interrogativo



più importante che incontriamo al principio, non appena ci accostiamo allo Zen dal punto di vista della comunicazione significativa.

Per mettere a fuoco il nucleo stesso di tutto il problema, cominciamo con il dare un esempio tipico di comunicazione priva di senso al livello di comportamento pre-linguistico, vale a dire, di comunicazione per mezzo di gesti. Consideriamo che nel Buddismo Zen il gesto ricopre praticamente lo stesso ruolo del linguaggio, a parte che il linguaggio presenta una struttura assai più complicata perché, come vedremo in seguito, il linguaggio comporta il fattore importantissimo dell'articolazione, vale a dire, l'articolazione semantica della realtà, che è estranea all'uso dei gesti. Ma proprio a causa di questa semplicità e non complessità, il gesto è forse più adatto del linguaggio a darci un'idea preliminare su dove risieda il problema centrale.

L'esempio che darò è famosissimo. Si trova nella raccolta di *kōan* *Wu Mén Kuan* (G.: *Mu Mon Kan*), n. 3; è incluso anche in un'altra celebre raccolta di *kōan*, il *Pi Yen Lu* (G.: *Hekigan Roku*), n. 19. È un aneddoto noto come lo Zen-di-un-dito del Maestro Chū Chih (G.: Gu Tei).

L'eroe dell'aneddoto è Chū Chih (G.: Gu Tei), un famoso Maestro Zen del nono secolo. Questo Maestro, ogni volta che veniva interrogato sullo Zen e qualsiasi cosa gli fosse domandata, era solito sollevare un dito. Alzare un dito senza dire nulla era la sua risposta invariabile a qualsiasi domanda gli fosse posta sullo Zen. "Qual è la suprema e assoluta Verità?" — risposta: il sollevarsi silenzioso di un dito. "Qual è l'essenza del Buddismo?" — di nuovo l'identico e silenzioso sollevarsi di un dito.

È evidente che nelle normali circostanze della vita quest'azione non ha senso, perché il semplice sollevare un dito non costituisce affatto una risposta ragionevole a nessuna domanda, eccetto forse quando la domanda dice: "Dov'è il tuo dito?". La risposta non è comprensibile, e poiché non è comprensibile, non è affatto una risposta; e non essendo una risposta, è priva di senso. Eppure, d'altra parte, nella nostra mente perplessa sentiamo qualcosa che ci dice costantemente che nell'atto di sollevare un dito del Maestro Chū Chih vi deve essere un qualche significato nascosto, che non può essere una completa assurdità. Qual è quindi questo significato nascosto che, si suppone, il Maestro Chū Chih voleva comunicare alzando silenziosamente un dito? Precisamente questo è il problema. Spiegherò in seguito il significato dello Zen-di-un-dito di Chū Chih. In questo stadio vi sono molte altre cose da chiarire in via preliminare per essere in grado di afferrare il nucleo dell'intera questione.

L'aneddoto, tra parentesi, non è terminato. Ha un seguito molto importante. Il Maestro Chū Chih aveva un giovane discepolo, un novizio, che seguiva il Maestro, servendolo in casa e fuori. Avendo osservato il modello di comportamento del suo Maestro, questo ragazzo cominciò a sollevare un dito ogni volta che la gente gli poneva delle domande sullo Zen in assenza del Maestro. Dapprima il Maestro non se ne accorse, e tutto andò bene per un certo tempo. Ma infine giunse il momento fatale. Il Maestro venne a sapere quel che il ragazzo faceva dietro le sue spalle.

Un giorno, il Maestro nascose un coltello nella manica, convocò il ragazzo in sua presenza, e disse, "Ho saputo che hai compreso l'essenza del Buddismo. È vero?". Il ragazzo rispose, "Sì, è vero". Allora il Maestro domandò, "Cos'è il Buddha?". Il ragazzo in risposta sollevò un dito. Il Maestro Chū Chih improvvisamente afferrò il ragazzo e gli tagliò con il coltello il dito che aveva appena sollevato. Mentre il ragazzo scappava dalla stanza urlando dal dolore, il Maestro lo chiamò. Il ragazzo si girò. In quel preciso momento, veloce come il fulmine, arrivò la domanda del Maestro: "Cos'è il Buddha?". Quasi per riflesso condizionato, potremmo dire, il ragazzo alzò la mano per sollevare il dito. Lì non c'era alcun dito. Il ragazzo raggiunse immediatamente l'illuminazione.

L'aneddoto potrebbe essere benissimo un'invenzione. Ma, immaginario o reale, è veramente un aneddoto molto interessante e significativo, non solo perché la storia è narrata in un'atmosfera di grande tensione drammatica ma anche, e soprattutto, perché l'intero aneddoto è un'ammirabile rappresentazione drammatica di quella che potremmo definire l'esperienza Zen. L'esperienza Zen non è incarnata unicamente nell'ultimo stadio cruciale in cui il ragazzo raggiunge l'illuminazione. Tutta la storia dal principio alla fine è animata dallo spirito dello Zen. Ciascun singolo evento della storia rappresenta in un modo drammatico uno stato particolare dell'evoluzione della coscienza Zen. Per il momento, comunque, ci asterremo dal proseguire nella spiegazione analitica del contenuto reale di questo aneddoto. Il nostro interesse immediato sta in un aspetto più formale della storia.

È importante osservare che l'aneddoto è interessante come rappresentazione drammatica dell'evoluzione della coscienza Zen solo in un contesto autenticamente Zen. In altre parole, l'aneddoto comunica un qualcosa di positivo, ha senso, è significativo, solo per coloro che sono già familiari con lo Zen o con qualcosa che gli è simile in un'altra tradizione religiosa. Altrimenti, l'intero aneddoto rimarrebbe naturalmente privo di senso, in quanto non sarebbe davvero comprensibile nessuna fase dello sviluppo del racconto. Tanto per cominciare, perché

il Maestro Chū Chih sollevava un dito ogni qual volta gli veniva posta una domanda qualsiasi sul Buddhismo? Perché tagliò il dito del ragazzo che lo imitava? In che modo il ragazzo raggiunse l'illuminazione quando voleva alzare il dito che non c'era più? Nulla è comprensibile, eccetto a coloro che hanno una conoscenza personale della teoria e pratica Zen.

Ciò che è tanto significativo per un buddhista Zen, quindi, può essere completamente privo di senso per un estraneo. Per di più, anche entro il contesto strettamente limitato di questo aneddoto, l'atto di sollevare un dito era significativo nel caso del Maestro, mentre esattamente lo stesso atto fu giudicato privo di senso e insignificante quando si verificò come un'imitazione del discepolo. Di nuovo, il medesimo atto di sollevare un dito compiuto dal discepolo assunse improvvisamente un'importanza decisiva e divenne significativo quando prese la forma del sollevare un non-dito. Sembrerebbe che tutte queste osservazioni ci portino a credere che lo Zen debba avere uno standard ben determinato con cui può giudicare se una cosa qualsiasi, sia verbale o non-verbale, è, a seconda del caso, significativa o priva di senso, e che, inoltre, questo standard debba essere davvero originale, completamente diverso dallo standard di significatività che viene normalmente applicato in situazioni ordinarie, tanto che un giudizio emesso con lo standard Zen potrebbe essere — e molto spesso è — diametralmente opposto al giudizio dato conformemente allo standard ordinario.

Veramente, avrei potuto altrettanto bene intitolare questo saggio 'Il Problema del Criterio di Significatività, nel Buddhismo Zen'. Perché in realtà è questo l'argomento che voglio discutere. In altre parole, il problema principale di cui ci occuperemo è se esiste una cosa quale un criterio di significatività nello Zen, e, ammesso che ne esista uno, se vi è un qualche mezzo attendibile con cui possiamo arrivare a conoscere la struttura interna di questo criterio.

## II

### Significativo o Insignificante?

La significatività è evidentemente una questione d'interesse primario per gli intellettuali contemporanei. Nel campo della filosofia, in conseguenza dello sviluppo dell'Empirismo inglese e del Positivismo americano con l'importanza straordinaria che attribuiscono al problema del significato, il concetto di significatività (e insignificatività) delle nostre parole è divenuto uno dei maggiori problemi intellettuali.

Anche in situazioni ordinarie non filosofiche, ci è spesso ricordata l'importanza dell' 'avere senso'. Spesso ci troviamo a dire, 'Ha senso', 'Non ha senso', e simili. E il tipo di giudizio è sempre accompagnato dalla valutazione, positiva o negativa; oppure è in se stesso un giudizio di valore. Dire cose che non hanno senso non è altro che dire sciocchezze, dire qualcosa assurdo e ridicolo. Sentiamo che dire cose prive di senso è un qualcosa di cui ci dovremmo vergognare. Quindi, naturalmente, cerchiamo di evitare di dire cose insensate.

Negli anni recenti sono stati scritti diversi libri popolari che hanno la pretesa di insegnarci come evitare di cadere nelle trappole dei discorsi e del pensiero insensati. Dunque, per dare pochi esempi, l'esperto di semantica generale Irving J. Lee ha scritto un libro intitolato: *How to Talk with People*, che ha il seguente significativo sottotitolo: *A program for preventing troubles that come when people talk together*. Un altro libro di carattere più serio del prof. Lionel Ruby è intitolato: *The Art of Making Sense*, con il sottotitolo: *A guide to logical thinking*. Queste e altre simili opere analizzano molto dettagliatamente le trappole del nonsenso, e cercano di guidare il lettore verso quello che è definito il pensare 'lineare'. In altre parole, gli autori di questi libri si occupano di come possiamo usare il linguaggio significativamente. Ora, aver senso è un'arte. È una tecnica speciale considerata indispensabile nella vita moderna.

È interessante osservare che, da un tale punto di vista, quasi tutti i famosi detti Zen esemplificano il puro nonsenso. Vale a dire, nella maggioranza dei casi i detti Zen non soddisfano il criterio di significatività proposto in questi libri. Ancora più sorprendente è il fatto

che, dal punto di vista dello Zen, quelle parole e proposizioni ordinarie che soddisfano completamente il criterio normale di significatività possono essere benissimo insignificanti, persino assurde. Il pensiero cosiddetto 'lineare' e i discorsi cosiddetti 'significativi' possono essere giudicati dal punto di vista Zen 'contorti' e insignificanti, perché tendono a distorcere e deformare quel che lo Zen considera la realtà delle cose. Ad esempio, lo Zen dice:<sup>1</sup>

A mani vuote, tengo una vanga in mano,  
Cammino a piedi, ma cavalco la groppa di un bue,  
Quando attraverso il ponte, guarda!  
L'acqua non scorre, è il ponte a fluire.

Questo detto che, come chiunque può vedere, consiste interamente in lampanti contraddizioni, nello Zen ha perfettamente senso. In verità, in un contesto Zen, dire: 'Sono a mani vuote e ho una vanga in mano; Cammino a piedi e cavalco la groppa di un bue; L'acqua sta ferma mentre il ponte scorre', ha anche più senso di dire: 'Non sono a mani vuote perché ho una vanga in mano; Cammino a piedi, per cui non sto cavalcando la groppa di un bue; Il fiume scorre e il ponte sta fermo'. Come e su quale base si può dire che questa specie di detto assurdo abbia perfettamente senso nello Zen?

Prima di rispondere a questa domanda cruciale, darò qui ancora un esempio del nonsenso Zen di un carattere alquanto diverso. È un *kōan* estremamente breve narrato nel summenzionato *Wu Mên Kuan* (G.: *Mu Mon Kan*), n. 18. Dice:

Un monaco chiese al Maestro Tung Shan: "Cos'è il Buddha?".  
Tung Shan rispose: "Tre libbre di lino!".

Tung Shan (G.: Tō Zan, 910-990) è un discepolo del famoso Maestro Yün Mên (G.: Ummon) del decimo secolo (?-949), ed è anche egli stesso un Maestro Zen notevole. Un giorno stava pesando del lino. Proprio in quel momento venne da lui un monaco e improvvisamente gli lanciò la domanda: 'Cos'è il Buddha?', una domanda che nel mondo occidentale sarebbe equivalente a 'Cos'è Dio?' o 'Cos'è la Realtà assoluta?'. Istantaneamente giunse la risposta di Tung Shan: 'Tre libbre di lino!'. I documenti Zen sono ricchi di esempi di questo tipo. Così, per dare ancora un esempio, Yün Mên, il maestro di Tung Shan, quando un monaco gli pose esattamente la stessa domanda, rispose dicendo semplicemente: 'Un gratta-sudiciume secco!'.<sup>2</sup>

Una volta un monaco domandò a Yün Mên: "Cos'è il Buddha?".  
Mên rispose: "Un gratta-sudiciume secco!".

Ecco tutto. Per un estraneo, questi brevi dialoghi non sarebbero altro che puro nonsenso. Ma se non altro si può notare l'esistenza di un modello definito che è alla base di questi due esempi di dialogo Zen. In risposta alla domanda metafisica in merito all'Assoluto, sia Tung Shan che Yün Mên si limitano a mettere sotto il naso dell'interlocutore un oggetto concreto in forma verbale: 'tre libbre di lino' nel caso di Tung Shan, e un 'gratta-sudiciume' secco, cioè inutile, nel caso di Yün Mên. Probabilmente Tung Shan, quando gli fu posta questa domanda metafisica, stava pesando il lino. Rispose immediatamente con la cosa più concreta che aveva allora tra le mani.

Lo Zen preferisce la cosa più concreta. Questa è una delle sue caratteristiche. Ne possiamo dare esempi illimitati tratti dalle antiche raccolte Zen. Nei termini del problema della significatività, naturalmente ci potrebbero ricordare il principio di verifica che è stato sviluppato dai filosofi positivisti contemporanei. La verificabilità secondo loro è il criterio di significatività definitivo. È accettabile come reale solo ciò che è verificabile con l'esperienza; in conseguenza una parola o proposizione è significativa se, e soltanto se, vi sono delle possibili percezioni sensoriali che verificano la presenza dell'oggetto o evento indicato. 'Dio' o l'Assoluto è un tipico esempio di quelle parole che vengono considerate insensate perché non vi è alcuna percezione sensoriale possibile che verifichi l'esistenza di una tale entità.

Giudicando dalle apparenze sembrerebbe che lo Zen, che manifesta una particolare predilezione per le cose concrete, si comporti conformemente alla norma di verifica fissata dai positivisti. Lo Zen audacemente ordina ai suoi discepoli di 'uccidere il Buddha', 'uccidere i Patriarchi', in breve, di uccidere Dio! Invece di parlare di Dio e dell'Assoluto, i Maestri Zen parlano di 'tre libbre di lino', 'un gratta-sudiciume secco', 'il cipresso nel cortile del tempio', e così via. Queste parole e frasi sono perfettamente sensate per il criterio di significatività positivista, perché sono tutte verificabili e, particolarmente, perché di solito sono pronunciate proprio in presenza degli oggetti sensibili.

Eppure tutte queste parole, non appena le collochiamo nel loro contesto originale, diventano completamente prive di senso e assurde. Vale a dire, nessuna di queste espressioni ha senso come parte componente di un dialogo completo. Un monaco chiede: "Qual è il vero significato dell'arrivo di Bodhidharma dall'Occidente (cioè dall'India alla Cina)? (A)". Chao Chou (G.: Jō Shū, 778-897) risponde: "Il cipresso nel cortile del tempio (B)".<sup>3</sup> Il dialogo è privo di senso perché evidentemente non vi può essere alcuna comunicazione tra il monaco che pone la domanda e il Maestro che risponde, perché non vi è alcun rapporto logico tra A e B.



## III

## La Parola e il Linguaggio in un Contesto Zen

Nel corso del suo sviluppo storico, lo Zen ha prodotto un'enorme quantità di raccolte di documenti. La loro forma più antica è rappresentata da quelle note come le 'raccolte di detti' (*yü lu*, G.: *go roku*), vale a dire, le raccolte dei Detti dei grandi Maestri, che cominciarono a godere di una notevole popolarità nell'ottavo e nono secolo. A differenza dei Sūtra Mahayana predominanti fino a quei tempi in cui tutti gli insegnamenti fondamentali venivano fatti enunciare al Buddha stesso, tutte le Raccolte di Detti erano annotazioni di ciò che dicevano e di come si comportavano Maestri Zen individuali. Inoltre, una Raccolta di Detti non intende presentare una descrizione continua e coerente della vita di un Maestro Zen in forma biografica; essa consiste unicamente in una serie di annotazioni frammentarie dei detti e delle azioni di un Maestro nelle circostanze quotidiane.

Il nucleo delle Raccolte di Detti è costituito dai *mondō*, dialoghi personali che hanno luogo in una situazione concretissima tra il Maestro e un discepolo o un monaco in visita. Il *mondō* tipico consiste, nella maggior parte dei casi, in una singola domanda e una singola risposta. Pertanto il dialogo è per lo più di un'estrema concisione e brevità. È una vera battaglia verbale. E la battaglia finisce quasi istantaneamente, proprio come una competizione combattuta con spade vere da due maestri di spada giapponesi. Qui non vi è spazio per una *dialektiké*. Il dialogo Zen non dura a lungo come un dialogo platonico che può continuare all'infinito, fino al limite estremo dello sviluppo logico e dell'elaborazione intellettuale di un dato tema.

Invece, il dialogo Zen mira ad afferrare la Verità fondamentale ed eterna in uno sprazzo momentaneo di parole che vengono scambiate tra due persone viventi al limite estremo di tensione spirituale, e in una situazione della vita concreta e unica. Il dialogo momentaneo potrebbe risolversi in un puro nonsenso che colpirebbe gli estranei. Non importa. Perché secondo i due partecipanti la battaglia è stata combattuta. La Verità eterna può esser stata afferrata o no. Non importa, la Verità ha balenato per un momento.

La natura del dialogo Zen rivela in una forma straordinaria o, dovremmo forse dire, sconvolgente, il modo di pensare tipicamente cinese che consiste nel mirare ad afferrare immediatamente e all'istante questo o quell'aspetto della Verità eterna in una situazione reale e concreta che non si dovrà più ripetere. Questa caratteristica del modo di pensare cinese è osservabile, benché in una forma molto meno rigida, negli *Analects of Confucius* (*Lun Yü*; G.: *Ron Go*). È un modo di pensare essenzialmente diverso da quelle forme di pensiero che si sviluppano sul livello astratto e teorico dell'intelletto e della ragione. E, al contrario, un particolare modo di pensare che si evolve nel mezzo della vita concreta stimolato da qualche evento o cosa concreta. Questa forma di pensiero tipicamente cinese una volta fu sommersa dallo sviluppo in Cina di sistemi di pensiero logici e discorsivi sotto l'influenza del Buddhismo Mahayana che aveva preceduto la nascita del Buddhismo Zen. Con lo Zen, essa tornò in vita nei periodi che vanno dalla dinastia T'ang fino alla dinastia Sung. Molti dei dialoghi tipici che troviamo nelle Raccolte di Detti furono codificati durante la dinastia Sung tra il decimo e il tredicesimo secolo in forma di *kōan* come mezzi efficaci per educare e addestrare i discepoli Zen.

Si sarà compreso che le parole usate in un modo tipicamente Zen sono tutte parole pronunciate, per così dire, in situazioni limite. Donde la particolare distorsione o deformazione del linguaggio ordinario che osserviamo nei *mondō*. Lo Zen non evita né disprezza il linguaggio. Richiede solo che il linguaggio sia usato in modo molto particolare, non indiscriminatamente. Richiede che le parole provengano da una sola fonte specifica, che potremmo definire 'la dimensione primaria della Realtà'. La struttura di questa dimensione della Realtà sarà analizzata in seguito. Per il momento accontentiamoci di osservare che quel che è d'importanza decisiva per lo Zen a questo proposito è la fonte da cui sgorgano le parole. Per lo Zen il tipo di linguaggio che ha la propria fonte e base nel livello di coscienza ordinario è privo di senso. Il perfetto silenzio è di gran lunga migliore di un discorso insignificante. La famosa parola d'ordine dello Zen: 'Nessun uso di parole e lettere' si riferisce a questo aspetto dell'atteggiamento Zen nei confronti del linguaggio.

In un brano del suo *Structural Anthropology*, C. Lévi-Strauss cita due diversi atteggiamenti verso l'uso del linguaggio e li distingue in termini di modelli culturali. Dice: "Tra noi (cioè, nella cultura europea), il linguaggio è usato in un modo piuttosto incurante — parliamo tutto il tempo, poniamo domande su molte cose. Questa non è affatto una situazione universale. Vi sono culture ... che sono piuttosto frugali in relazione al linguaggio. Esse non credono che si dovrebbe usare

il linguaggio in un modo indiscriminato, ma solo entro alcune specifiche serie di riferimenti e piuttosto sobriamente".<sup>3</sup>

Non so se C. Lévi-Strauss pensava realmente alle culture orientali quando scrisse queste righe. In ogni caso, la descrizione data del secondo modello culturale si adatta all'aspetto linguistico dello Zen.

La parola 'Zen' ci ricorda naturalmente la pratica dello *zazen*, vale a dire, il sedere in meditazione a gambe incrociate. Nello stato di *zazen* il linguaggio deve arrestare il proprio funzionamento, anche il linguaggio interiore e mentale, per non parlare del linguaggio esteriore. Il linguaggio è semplicemente un impedimento nel processo di concentrazione mentale. Dev'essere completamente abolito. Ma una volta uscito dallo stato di meditazione, lo studente Zen può essere interrogato in ogni momento dal Maestro, che gli ordina "di qualcosa, di qualcosa", cioè di usare il linguaggio — non in modo indiscriminato, naturalmente, ma entro una serie di riferimenti molto specifica. Di fatto, in un certo senso nessuna religione vivente attribuisce un'importanza maggiore alle parole e ai discorsi del Buddhismo Zen. Il Maestro costantemente esorta lo studente ad aprire la bocca e a dire qualcosa. Egli gli ordina: 'Portami una frase!', cioè una frase decisiva. Il chiedere allo studente di dire qualcosa costituisce una parte integrale del processo educativo dello Zen. Perché, nel momento in cui apre la bocca e 'porta una frase decisiva', lo studente mostra agli occhi del Maestro il grado esatto della sua maturità spirituale.

Tuttavia, è importante osservare che il comportamento linguistico che viene qui richiesto allo studente è di una natura estremamente specifica. Non consiste né nel parlare nel modo ordinario né nel rimanere silenziosi. Quel che viene richiesto è che le parole sgorgino da una certa dimensione di coscienza che è totalmente diversa dalla dimensione del parlare e del non parlare.

Una delle famose 'Tre Frasi Chiave' (*san chuan yü*)<sup>4</sup> del Maestro Sung Yüan (G.: Shō Gen, 1132-1202) è: "Parlare non è una questione di muovere la lingua". Vale a dire, dal punto di vista dello Zen, non è con la lingua che l'uomo parla. Si narra che un altro famoso Maestro, Pai Chang (G.: Hyakujō, 720-814) una volta chiese ai suoi discepoli: "Come vi sarà possibile parlare in uno stato in cui vi sono state strappate la gola, le labbra e la bocca?"<sup>5</sup> In questa occasione egli esorta i suoi discepoli a dire qualcosa senza usare la gola, le labbra e la bocca. Questa richiesta apparentemente assurda indica semplicemente che il linguaggio, com'è inteso in un autentico contesto Zen, consiste in un atto di parlare in cui gli organi vocali, benché effettivamente attivati, restino inattivi come se non fossero usati.

Allo scopo di comprendere questo punto, dobbiamo ricordare che lo Zen, come ramo del Buddhismo Mahayana, sostiene — almeno allo stadio iniziale della teoria<sup>6</sup> — una distinzione fondamentale tra i due livelli della Realtà. Un livello è quello definito la 'verità sacra', *shēng ti* (G.: *shō tai*), che corrisponde al sanscrito *paramārtha-satya*; e l'altro è la 'verità comune o del mondo', *su ti* (G.: *zoku tai*), che corrisponde al *samvṛtti-satya*. La prima, detta dal Buddhismo Zen anche 'verità primaria', si riferisce a una visione della Realtà molto specifica che si rivela all'uomo soltanto per mezzo dell'esperienza effettiva dell'illuminazione. La struttura interna del livello primario della Realtà sarà spiegata nel paragrafo seguente. La 'verità comune', che è anche detta la 'verità secondaria' si riferisce, al contrario, alla visione della Realtà di senso comune che appare agli occhi degli uomini ordinari.

Dal punto di vista dello Zen, lo scambio normale di parole che generalmente intendiamo con termini quali 'discorso', 'parlare', 'linguaggio' e 'dialogo' appartiene al livello della 'verità secondaria', mentre ciò che si intende con queste parole in un contesto Zen appartiene al livello della 'verità primaria'. Quando le parole sono pronunciate o scambiate in quest'ultima dimensione della Realtà, esse danno origine a una situazione molto strana ed eccezionale.

1) In questa dimensione non è più osservabile la struttura fondamentale del discorso o *parole*, secondo la definizione di Ferdinand de Saussure, perché in essa non vi è alcuna distinzione tra chi parla e chi ascolta. Quel che si vede realmente è uno spettacolo di parole che sgorgano da non si sa dove, brillano per un momento nell'aria come un fulmine e scompaiono immediatamente nell'oscurità eterna. Ha luogo un discorso, ma è un discorso che si verifica in uno spazio vuoto in cui l'esistenza di chi parla e di chi ascolta ha perso completamente il proprio significato. Poiché non vi è né chi parla né chi ascolta, l'atto di parlare è un non-parlare. Non costituisce *parole* nel vero senso del termine.

2) Un'altra caratteristica del discorso in un contesto Zen è che esso viene privato della sua funzione più fondamentale, cioè l'articolazione semantica della realtà. Naturalmente, finché si usa effettivamente una parola, l'articolazione semantica è ancora chiaramente e innegabilmente presente — in particolare se considerata con gli occhi di un uomo che non abbia la minima idea di quel che lo Zen ritiene il livello primario della Realtà. Ma dal punto di vista Zen, è come se l'articolazione semantica divenisse trasparente, permeabile, flessibile e non resistente a tal punto da essere quasi inesistente. Una delle ragioni per cui i detti Zen sembrano completamente assurdi a un estraneo — prendete ad esempio il suddetto *kōan* che afferma che il fiume sta fermo mentre

il ponte scorre — sta nel fatto che l'estraneo non comprende realmente questa particolare trasformazione subita dalla funzione dell'articolazione semantica quando una parola viene pronunciata in un contesto Zen. Lasciatemi spiegare questo punto un poco più a fondo.

Quando, ad esempio, diciamo 'tavolo', la parola naturalmente esercita la sua funzione normale di articolazione. Vale a dire, la parola isola una certa porzione di realtà e la presenta alla nostra mente come una cosa specifica definita con quel nome, distinguendola da tutte le altre cose. Il 'tavolo' è un 'tavolo' proprio perché è diverso da tutti i non-tavoli. E se pronunciata in un definito contesto reale, la parola si riferisce a un tavolo particolare che esiste concretamente in quel luogo. Ciò è vero anche dal punto di vista Zen. Fin qui lo Zen è ancora nella dimensione della Realtà secondaria o del mondo. Tuttavia, come ho detto prima, l'articolazione semantica in un contesto Zen è infinitamente flessibile. In questo caso la raffigurazione articolata della realtà è permeabile; non presenta alcuna resistenza. Vale a dire, il prodotto dell'articolazione non impedisce la nostra visione; non costringe la nostra visione a fermarsi in quel punto. Ad esempio, in un contesto Zen il 'tavolo', che è un prodotto dell'articolazione, non si impone come una solida massa semantica come fa nel linguaggio ordinario. Piuttosto, si rende trasparente tanto da permettere alla nostra visione di risalire direttamente alla fonte stessa da cui è emersa la forma del tavolo. Attraverso la forma articolata del 'tavolo', il livello primario della Realtà si manifesta nel suo stato originario non-articolato. Questa situazione è ciò a cui si riferisce generalmente il Buddhismo Mahayana parlando di vedere una cosa nella sua *tatbatā* o Quiddità. Non che la parola 'tavolo', è bene sottolinearlo, abbia la funzione di un simbolo che indica un Qualcosa-al di là. Piuttosto, il 'tavolo' nella sua forma verbale è in se stesso la presentazione più immediata del livello primario della Realtà.

3) Vorrei indicare come terza caratteristica dell'uso del linguaggio nello Zen il fatto che il contenuto di qualsiasi cosa si dica in un contesto Zen in forma di proposizione non costituisce un'entità indipendente semantica (o di rappresentazione). Questa non è che la conseguenza diretta della seconda caratteristica che abbiamo appena spiegato.

Ad esempio, quando diciamo 'Il tavolo è quadrato' o 'Il cielo è azzurro' nella dimensione secondaria o comune della Realtà, la proposizione produce nella mente dell'ascoltatore una specie di entità semantica che risalta sullo sfondo del silenzio. Nella dimensione primaria della Realtà, al contrario, non viene prodotta alcuna simile unità mentale indipendente. Perché non appena la proposizione è pronunciata, essa si dissolve totalmente nella sua fonte originale che non è altro che la dimensione primaria della Realtà. Possiamo esprimere la stessa idea

anche inversamente, affermando che qualsiasi cosa si dica è in se stessa una presentazione totale e integrale della dimensione primaria della Realtà. La proposizione: 'Il cielo è azzurro' non è una descrizione oggettiva della natura. Né è un'espressione soggettiva dello stato psicologico di chi parla. È un'automanifestazione momentanea della Realtà assoluta stessa. E come tale, la proposizione non *intende* nulla: non indica né mostra null'altro che se stessa.

Molto più poeticamente, il Maestro Tung Shan (G.: Tōzan, 807-869)<sup>7</sup> nel suo famoso poema Zen *Pao Ching San Mei* (G.: *Hō Kyō San Mei*) espresse così questo stato di cose:

La neve accumulata in una ciotola d'argento,  
Un airone bianco nascosto nella luce della luna piena,  
I due sono simili, eppure non identici,  
Fusi, ma ciascuno ha il proprio posto.

La 'ciotola d'argento' simbolizza la Realtà primaria, non-articolata, mentre la 'neve' simbolizza un frammento di Realtà articolata. Così la 'luce della luna piena' e l'airone bianco'. 'I due sono simili', cioè le due cose, essendo dello stesso colore, non sono chiaramente distinguibili l'una dall'altra. Eppure non sono identici, cioè la 'neve' è 'neve' e l'uccello è 'uccello'.

La Realtà assoluta ovvero il livello primario della Realtà come lo intende lo Zen non ha un nome reale; è impossibile presentarlo verbalmente nella sua assolutezza. Ma quando un Maestro Zen in un momento d'estrema tensione spirituale dice: 'Il cielo è azzurro', la Realtà innominabile diviene nominata e manifestata in questa forma particolare. La Realtà eterna brilla e balena per un momento in una dimensione spazio-temporale. Finché si manifesta nella forma articolata del cielo-è-azzurro, è distinguibile; si distingue dalla non-articolazione originaria come da ciò che viene espresso da tutte le altre proposizioni. Eppure, in quanto è una manifestazione immediata e nuda della Realtà non-articolata, non deve essere distinta da quest'ultima.

Seguendo le orme di Tō Zan, Pa Ling (G.: Ha Ryō, date esatte sconosciute), un Maestro Zen del decimo secolo, quando gli fu domandato: "Che specie di cosa è la setta Deva?", rispose: "È neve accumulata in una ciotola d'argento".<sup>8</sup> 'Deva' si riferisce a Kāna-Deva, un discepolo di Nāgārjuna (G.: Ryūju, c. 150-250). Kāna-Deva era famoso per le sue capacità filosofiche. La 'setta Deva' si riferisce quindi alla filosofia della Vacuità (*śūnyatā*) che caratterizza la posizione del Sentiero di Mezzo di Nāgārjuna. Quindi questo aneddoto mostra che questa particolare visione del rapporto tra la Realtà non-articolata e le sue forme articolate è precisamente quel che costituisce il nucleo della filosofia Mahayana.



## IV

## L'Ontologia del Significato nel Buddhismo Mahayana

L'aneddoto che abbiamo appena menzionato è interessante perché incidentalmente richiama alla nostra attenzione il fatto che l'accostamento Zen al linguaggio ha uno sfondo storico nella scuola *Mādhyamika* o del Sentiero di Mezzo del Buddhismo Mahayana. Ma è necessario osservare che la filosofia Zen del linguaggio è imparentata anche con la scuola *Vijñaptimātratā* o dell'Ideazione-Sola che risale a Vasubandhu (c. 400-480).

Nella storia della filosofia indiana in generale, la filosofia Mahayana del linguaggio è diametralmente opposta alla teoria semantica sostenuta dalle scuole Vaiśeṣika e Nyāya. Quel che caratterizza quest'ultima teoria è la concezione che la parola è un simbolo di qualcosa che esiste nel mondo esteriore. Ad ogni singola parola vi corrisponde un qualcosa che esiste realmente. Dal momento in cui vi è una parola, si può essere certi dell'esistenza di un oggetto corrispondente nel mondo; e viceversa, qualsiasi cosa sia conoscibile nel mondo è nominabile. Questa concezione è tanto predominante nella scuola Vaiśeṣika che nella sua ontologia 'esistente' è detto *padārtha*, cioè il significato di una parola, o ciò che si intende con una parola.

Pertanto, nel pensiero di questa scuola, il fatto stesso che abbiamo, ad esempio, la parola 'bue', è in sé una prova determinante che vi è nel mondo esteriore una sostanza particolare definita con quel nome. Poiché, inoltre, attribuiamo a questa sostanza varie proprietà, dicendo: 'Il bue è bianco', 'Il bue cammina' e così via, possiamo essere certi che anche le proprietà quali la 'bianchezza' e il 'camminare' esistono nel mondo reale. E poiché la parola 'bue' si adatta universalmente a vari tipi di bui (p. es. al bue che cammina, che corre, che si riposa, e così via), anche il bue come universale deve esistere in realtà. Similmente le varie proprietà che distinguono il bue-universale dalle altre specie di animali come il cavallo, la pecora, il cane, ecc.<sup>9</sup>

L'ontologia del Vaiśeṣika è un esplicito atomismo, in cui tutte le cose esistenti sono considerate riducibili alla fine ad atomi (*paramāṇu*, che significa 'estremamente fine o piccolo'). Gli atomi sono le sostanze

basilari che sono esse stesse invisibili. Il bue, ad esempio, è una sostanza composta che è un aggregato di tali atomi. Una sostanza composta è un corpo visibile; è una nuova entità indipendente diversa dagli atomi che sono le sue parti costituenti, proprio come un pezzo di stoffa formato di fibre è in se stesso una sostanza diversa dalle fibre.

Entrambe le scuole del Sentiero di Mezzo e dell'Ideazione-Sola del Buddhismo Mahayana assumono una posizione radicalmente opposta a una tale concezione sul rapporto tra linguaggio e realtà. Il linguaggio, afferma il Buddhismo, non ha alcun significato ontologico. Una parola non corrisponde a un frammento di Realtà. Le parole sono semplicemente dei segni stabiliti per convenienza della vita quotidiana. Non hanno nulla a che fare con la struttura della Realtà. La scuola Vaiśeṣika assume la posizione che a una parola come 'vaso' o 'tavolo' corrisponde nel mondo esteriore un oggetto reale, una sostanza. Secondo il Buddhismo, questa è unicamente una visione adatta al livello secondario, vale a dire, del mondo, della Realtà. Gli uomini comuni pensano sempre in questo modo e tutto il loro schema di vita e comportamento è modellato proprio su questa base. Tuttavia, dal punto di vista del livello primario della Realtà, tutto ciò è falso e persino un puro nonsenso. Ad esempio, un 'tavolo' non è una sostanza dotata di una natura immutabile, eternamente identica a se stessa. In altre parole, in realtà è un 'nulla', perché in se stesso non è fornito di alcuna solidità ontologica permanente. Ma, come fenomeno esistente, il tavolo *sembra* realmente esistente, proprio come un fantasma o la luna riflessa nell'acqua sembrano esistenti. Secondo la dottrina sostenuta dalla scuola dell'Ideazione-Sola, è il linguaggio a produrre una così falsa visione della Realtà.

Il linguaggio è inseparabilmente unito alla concettualizzazione. Il significato della parola è universalizzato in un concetto, e l'apparente solidità e permanenza del concetto è prontamente proiettata sulla struttura del mondo. Così il 'tavolo' arriva a sembrare un'entità auto-sistente con una solidità e permanenza reali. Lo stesso vale per le proprietà del tavolo, quali i colori e le forme.

Nella *Triṃśikā Vijñaptimātratāsiddhiḥ* (xx), Vasubandhu afferma che tutte quelle 'cose' che sono prodotte da questa tendenza naturale della mente umana non sono altro che altrettante forme dell'essere erroneamente immaginate, e che esse sono in realtà non-esistenti. L'uomo è abituato, argomenta Vasubandhu, a immaginare l'esistenza di un oggetto esteriore che corrisponde a una parola — ad esempio, l'oggetto-tavolo, che corrisponde alla parola-'tavolo'. Inoltre egli immagina che l'occhio esista come l'organo che percepisce l'oggetto-tavolo. In verità, ciò che merita realmente di essere definito 'esistente' è solo l'atto

della percezione, inteso come un flusso continuo di coscienza (*citta-samlāna*) che seguita a cambiare il proprio contenuto reale da un momento all'altro. Entrambi l'oggetto-tavolo e l'occhio che lo percepisce sono i prodotti della funzione discriminante della mente, che con l'analisi isola queste entità soggettive e oggettive dal flusso di coscienza. A causa di ciò l'uomo ignora semplicemente il fatto che i contenuti della coscienza sono diversi di momento in momento. Quindi l'uomo erroneamente enuncia il 'tavolo' come un universale che rimane uguale nonostante tutte le differenze nel tempo e nello spazio. Non-dimeno, a rigor di termini, anche questo tavolo particolare che percepisco in questo istante presente è diverso dal tavolo cosiddetto uguale che percepivo un momento fa, come sarà diverso dal tavolo che percepirò tra un momento. E come l'oggetto-tavolo cambia da un momento all'altro, anche l'occhio che lo percepisce è diverso da un momento all'altro. Inutile a dirsi, l'occhio che percepisce un tavolo rotondo, non è identico all'occhio che percepisce un tavolo quadrato. Quindi l'occhio, non meno dell'oggetto, è un qualcosa enunciato erroneamente dall'immaginazione sotto l'influenza della funzione articolante del linguaggio. E queste false entità sono forme fenomeniche che scaturiscono interminabilmente dai profondi poteri potenziali che sono depositati nel Subconscio, noto in questa scuola come la coscienza-*ālaya*.

Similmente Nāgārjuna, il fondatore della scuola del Sentiero di Mezzo e rappresentante della filosofia del Nulla, afferma che la cosiddetta essenza non è altro che l'ipostatizzazione della parola-significato. La parola, dice, non è di una natura tale da indicare un oggetto reale. Invece di essere una garanzia attendibile dell'esistenza di un'essenza ontologica, ogni parola è in se stessa una semplice e infondata costruzione mentale, il cui significato è determinato dal suo rapporto con le altre parole. Perciò il significato di una parola cambia immediatamente non appena muta anche leggermente l'intera rete di cui è solo una parte.

Gli uomini ordinari, poiché vivono conformemente alla 'visione del mondo' (*lokavyavahāra*) che è basata sulla convenzione linguistica, non possono fare a meno di esistere in un mondo composto di un numero infinito di cose diverse che non sono altro che parole-significati ipostatizzati. Questa visione del mondo articolata linguisticamente viene sovrapposta alla Realtà com'essa è effettivamente nella sua originale e pura non-articolazione, nella sua apertura illimitata, come dice lo Zen. Ma gli uomini ordinari non sono consci di quest'ultimo strato della Realtà.

Nāgārjuna sostiene che la prima di queste due dimensioni, vale a dire, il mondo linguisticamente articolato, è pura immaginazione. Quel che realmente è è la dimensione della Realtà prima di essere afferrata

analiticamente per mezzo della rete di parole articolanti. Questa Realtà pre-linguistica è la Realtà, vale a dire, il Nulla (*śūnyatā*). La parola *śūnyatā* si riferisce all'originario stato metafisico della Realtà assoluta in cui non vi siano alcune cose erroneamente enunciate o fissate. Il semplice fatto che non vi sono assolutamente essenze fisse dietro le forme in perpetuo mutamento dei fenomeni, quando viene realizzato soggettivamente dall'uomo, costituisce la somma Verità. Quando l'uomo raggiunge questo stadio altissimo e si guarda indietro da questo punto favorevole, si accorge che la distinzione stessa che aveva fatto inizialmente tra il livello della Realtà primario o 'sacro' e il livello della Realtà secondario o 'ordinario', non era che pura immaginazione. Anche il 'sacro' è un frammento articolato di Realtà, che si distingue da ciò che non è 'sacro'.

Il *kōan* n. 1 del *Pi Yen Lu* descrive questa situazione in un modo molto vivace e conciso, caratteristico del pensiero Zen. L'imperatore Wu del Liang domanda a Bodhidharma: "Qual è il significato primario della sacra Verità?". A ciò Bodhidharma risponde: "Illimitatamente aperta! Nulla di sacro!".

Un cerchio illimitatamente aperto il cui centro è ovunque e in nessun luogo, sfidando ogni tentativo di fissarlo — qui nulla è fisso, nulla ha i confini propri delle essenze. Non vi è nulla che debba essere fissato permanentemente come 'sacro'. In questa risposta laconica il primo Patriarca semileggendario del Buddhismo Zen riassume l'insegnamento centrale di Nāgārjuna.<sup>10</sup>

## V

## Il Problema dell'Articolazione Semantica

È naturale che il linguaggio in un tale contesto particolare sollevi gravi problemi semantici. Come abbiamo osservato precedentemente, la caratteristica stessa del linguaggio è di articolare la Realtà in entità fisse. Eppure lo Zen richiede che venga usato il linguaggio senza articolare una singola cosa.

Il Maestro Shou Shan (G.: Shu Zan, 926-993) sollevò il suo bastone di bambù.

Mostrandolo ai discepoli, disse: "Se voi, o monaci, chiamate questo un bastone di bambù, voi lo fissate. Se non lo chiamate un bastone di bambù, voi andate contro la realtà. Ditemi subito, voi monaci: Come lo chiamate?"

Sullo sfondo filosofico appena dato, sarà facile comprendere l'intenzione di Shou Shan. Se chiamate un bastone di bambù un 'bastone di bambù', state semplicemente ipostatizzando il significato della parola in una sostanza separata e auto-sussistente, articolando erroneamente la Realtà così com'è effettivamente nella sua apertura illimitata. Se, al contrario, rifiutate di ammettere che è un bastone di bambù, se dite che *non* è un bastone di bambù, allora state andando contro il fatto che la Realtà qui e ora si manifesta nella forma fenomenica del bastone di bambù.

Commentando questo aneddoto, il Maestro Wu Mên (G.: Mumon, 1183-1260), autore del *Wu Mên Kuan*, dice:

Se lo chiamate un bastone di bambù, voi lo fissate. Se non lo chiamate un bastone di bambù, voi andate contro la realtà. Quindi, non potete né dire qualcosa né non dire qualcosa. (Cos'è allora?). Ditemelo immediatamente! Ditemelo immediatamente!<sup>11</sup>

'Dimmelo immediatamente!' o 'Di' subito qualcosa!' è molto significativo in un contesto Zen di questa specie. Significa: 'Di' qualcosa di decisivo senza riflettere, senza pensare!'. Perché anche la minima ri-

flessione allontanerà immediatamente l'uomo dal livello primario della Realtà. Piuttosto, il livello primario della Realtà dev'essere realizzato immediatamente, nella forma di una parola o gesto che sgorgi da una dimensione di coscienza che è al di sopra e al di là dell'articolazione.

Questo *kōan* non ci dice se ci sia stato tra i discepoli qualcuno capace di dare una risposta adatta alla domanda sfidante del Maestro Shou Shan. Comunque, nello stesso libro vi è un altro *kōan* in cui un discepolo dà una risposta appropriata alla domanda del Maestro in una situazione simile.<sup>12</sup>

Il Maestro Pai Chang (G.: Hyakujō, 720-814)<sup>13</sup> portò una bottiglia d'acqua, la mise sul pavimento, e pose la domanda: "Se non la dovete chiamare una bottiglia d'acqua, come la chiamereste?". Il monaco a capo del monastero rispose dicendo: "Non la si può assolutamente chiamare un pezzo di legno!".

Allora il Maestro si rivolse a Wei Shan (G.: Isan, 771-853) e gli chiese di rispondere a sua volta.

Immediatamente, Wei Shan rovesciò la bottiglia d'acqua con il piede. Il Maestro rise e osservò: "Il monaco capo è stato battuto da questo monaco nella contesa".

Wei Shan, che ricopriva allora l'incarico di *tien-tsuo* (G.: *tenzo*) — colui che si occupa dei pasti dei monaci nel monastero — in conseguenza di questa vittoria fu scelto come direttore di un monastero appena aperto. In seguito divenne un Maestro di prim'ordine e aprì un brillante capitolo nella storia dello Zen in Cina.

Esaminiamo ora il significato di questo comportamento apparentemente insensato del Maestro Wei Shan. La risposta data dal monaco capo è perfettamente in accordo con il senso comune. 'Non la si può assolutamente chiamare un pezzo di legno' — vale a dire, 'una bottiglia è una bottiglia; non può mai essere del legno'. L'affermazione ha senso dal punto di vista del livello secondario della Realtà. Filosoficamente, è un essenzialismo che risale alla tesi centrale del realismo sostenuto dall'Hinayana Sarvāstivādin. La tesi si può riassumere brevemente con la formula: A è A; non è, non può essere, nient'altro che A, perché è fissata in se stessa dalla sua essenza permanente. Com'è facile comprendere, questa posizione ontologica si scontra frontalmente con la tesi del *niḥsvabhāva* o non-essenzialismo proposta da Nāgārjuna.

Bisogna osservare che finché si rimane attaccati al livello secondario della Realtà, non si può mai superare i limiti di questa specie di semplice realismo. Rimanendo in questo livello, si può divenire consapevoli dell'insostenibilità dell'essenzialismo e, al fine di spezzare l'incantesimo



magico di una tale posizione, si può chiamare la bottiglia d'acqua, ad esempio, Dio o Buddha o anche Nulla. Si rimarrà ancora entro il campo delle parole-significati ipostatizzati. Perché, nella dimensione secondaria della Realtà, non appena una parola come 'Dio' o 'Nulla' viene pronunciata, il suo contenuto semantico diviene fissato e cristallizzato in un'entità fissa con una propria essenza. Lo Zen ci richiede piuttosto di saltare in una dimensione della Realtà totalmente diversa — la dimensione primaria — in cui A non è né A né non-A eppure, o proprio a causa di ciò, A è innegabilmente A. In questa nuova dimensione della Realtà la bottiglia d'acqua non è né una bottiglia d'acqua né una non-bottiglia d'acqua, essendo al di sopra di una tale distinzione, perché questa dimensione è quella della *sūnyatā* in cui non viene stabilita alcuna essenza fissa. Ma proprio a causa di questa assoluta non-distinzione e non-articolazione, ogni cosa, qualsiasi cosa, può essere una manifestazione totale di tutta la Realtà. Una bottiglia è una bottiglia in questo senso particolare: In una bottiglia si realizza l'intera *sūnyatā*. La bottiglia non è sostenuta dalla propria essenza. È sostenuta e rinforzata dalla *sūnyatā*. In altre parole, in una singola bottiglia è contenuto l'intero universo. Essa è l'intero universo. Una bottiglia in una tale situazione è ancora una bottiglia? Sì e no. Il giovane monaco Wei Shan nel *kōan* succitato espresse questa visione con il suo comportamento apparentemente irrazionale.

Lo Zen di-un-dito del Maestro Chū Chih deve essere compreso sullo sfondo di una tale concezione della Realtà. Al principio abbiamo accennato al Maestro Chū Chih che aveva la strana abitudine di sollevare un dito in risposta a qualsiasi domanda gli fosse posta sullo Zen. Nella dimensione della Realtà in cui viveva il Maestro, il dito che sollevava era un non-dito, vale a dire, era una manifestazione immediata e nuda di quella stessa dimensione nella forma di un dito. In altre parole, quando Chū Chih alzava il dito, con esso era sollevato l'intero universo. Sollevare un dito in questa dimensione non è altro che il sollevarsi istantaneo dell'intero mondo fenomenico.

La struttura fondamentale del mondo fenomenico considerata da questo punto di vista è stata chiarita in un modo eccellente dalla scuola di filosofia Mahayana Hua Yen (G.: Kegon) che fiorì in Cina. Questa filosofia insegna che ogni cosa dell'universo è un'incarnazione unica della Realtà assoluta; ogni cosa è uno specchio che riflette la Luce suprema. E tutti gli specchi, ciascuno dei quali riflette in se stesso la medesima Luce suprema, si riflettono l'un l'altro, in modo tale che ciascuno riflette tutti gli altri. L'intero universo è rappresentato come un numero illimitato di specchi luminosi posti l'uno di fronte all'altro

tanto che il mondo appare come una massa infinita di luce di una profondità insondabile. In una tale situazione, il più leggero movimento di anche un solo specchio non può non interessare l'intero mondo di luce. E poiché nella dimensione fenomenica tutte le cose si muovono di momento in momento, e poiché ciascun singolo movimento di ogni singola cosa dà vita a un nuovo ordine di cose, un nuovo mondo nasce da capo in ogni istante.

Riferendosi a questa concezione della scuola Hua Yen, il Maestro Yüan Wu (G.: Engo, 1063-1135), il famoso compilatore del *Pi Yen Lu*, dice nella sua nota introduttiva al suddetto *kōan* in cui si narra dello Zen di-un-dito di Chū Chih:

Quando vola un granello di polvere, si dice che con esso si solleva la terra intera; quando un fiore sboccia, si dice che il suo movimento metta in vibrazione l'intero universo.

Bene, qual è allora lo stato in cui non si solleva ancora alcuna polvere, non sboccia ancora alcun fiore?

Non è necessario dire che le prime due frasi si riferiscono alla struttura fenomenica della Realtà, mentre la terza frase si riferisce alla *sūnyatā*, l'unità originaria, non-articolata, della Realtà che si può paragonare alla Luce suprema della metafora succitata, che rimane eternamente fissa e immutata attraverso tutte le forme fenomeniche in cui si realizza. Il Maestro Chū Chih che alzava un dito riproduceva semplicemente con tutta la sua persona questo processo metafisico con cui il mondo delle cose fenomeniche emerge dall'abisso del silenzio e della quiete eterni.

Il Maestro Chū Chih poteva compiere una tale azione, perché il dito che sollevava era il non-dito, vale a dire, la *sūnyatā* stessa. Anche il discepolo che imitava il Maestro sollevava un dito. Apparentemente il ragazzo faceva la stessa cosa identica del Maestro. Ma il dito che alzava non era altro che un 'dito' perché, nel sollevarlo, egli era conscio di alzare il suo 'dito'. Poiché il ragazzo viveva esclusivamente nella dimensione secondaria della Realtà, il dito che alzò era un oggetto fenomenico essenzialmente limitato e, perciò, l'universo non si sollevò con esso.

Quando, una volta tagliato il dito, il Maestro lo chiamò, ed egli si voltò e volle sollevare il dito in risposta alla domanda del Maestro: 'Cos'è il Buddha?', si accorse che il dito non si alzava. In quel preciso istante realizzò in un lampo la non-esistenza del suo dito nel senso più profondo. Vale a dire, invece del dito fenomenico vide il non-dito. Non poteva alzare il dito fenomenico, ma poteva alzare il dito non-fenomenico, invisibile e non-esistente. Sollevando questo non-dito, egli sollevò

l'intero universo. In quel momento vide l'intero universo emergere da una dimensione invisibile della Realtà. Così il ragazzo raggiunse l'illuminazione. Il non-dito che alzò all'istante era esattamente della stessa natura delle 'tre libbre di lino' del Maestro Tung Shan e del 'cipresso nel cortile' del Maestro Chao Chou.

Il gesto silenzioso, senza parole, non è il solo mezzo con cui si realizza il livello primario della Realtà. Spesso si è ricorso al linguaggio, a un discorso completo, allo scopo di realizzare qui e ora la Verità eterna. Quindi, per darne un esempio tipico:

Una volta un monaco interrogò il Maestro Fêng Hsüeh (G.: Fûketsu, 896-973) dicendo: "La parola altera la trascendenza (della Realtà), mentre il silenzio altera la manifestazione. Come si potrebbe congiungere la parola e il silenzio senza alterare la Realtà?". Il Maestro rispose: "Ricordo sempre il paesaggio primaverile che vidi una volta nel Chiang Nan. Le pernici cantavano tra fiori fragranti in piena fioritura!"<sup>14</sup>

Il monaco dice, se usiamo le parole per descrivere il livello primario della Realtà, la sua non-articolazione originaria inevitabilmente diviene articolata in entità limitate. Se, d'altra parte, rimaniamo silenziosi, ogni cosa s'immerge nel Nulla eterno e così si perde l'aspetto fenomenico della Realtà. Donde la domanda: Come possiamo congiungere la parola e il silenzio in modo da poter presentare la Realtà assoluta in entrambi i suoi aspetti?

Invece di rispondere dicendo al monaco *come* si possa congiungere la parola e il silenzio, il Maestro Fêng Hsüeh presenta direttamente agli occhi del monaco il livello primario della Realtà come un'associazione di silenzio e parola. Per chiarire la struttura della sua rappresentazione, dobbiamo tenere a mente che lo squisito paesaggio primaverile qui descritto a parole è un paesaggio evocato dal fondo della memoria. È un paesaggio che è lontano sia temporalmente che spazialmente dal punto reale in cui si trova il poeta. In altre parole, è non-esistente. Eppure, nell'essere realmente evocato nella memoria, il paesaggio è lì, vividamente animato. I canti delle pernici non sono uditi nel punto presente spazio-temporale della realtà esteriore. Ma in una diversa dimensione le pernici stanno innegabilmente cantando tra fiori fragranti. Tutti gli elementi della poesia, compreso il soggetto-io, in questo modo sono sia assenti che presenti nel medesimo tempo. Questa è un'associazione caratteristica di silenzio e parola.

Dal punto di vista semantico, dobbiamo osservare che la funzione articolante del linguaggio è tanto operante qui quanto nei casi normali

del suo uso. Dacché vengono effettivamente pronunciate delle parole, è prodotto un certo numero di definite entità semantiche — 'io', 'pernice', 'cantare', 'fiore', 'fragranza'. Ma tutte queste cose, essendo in realtà non-esistenti, non si presentano come solide entità auto-sussistenti. Sono trasparenti e permeabili. Riflettendosi l'un l'altra, compenetrandosi l'un l'altra e dissolvendosi l'una nell'altra, esse formano un insieme integrale che non è altro che l'aspetto immediato del livello primario della Realtà. In questo senso, la funzione semantica dell'articolazione in un tale contesto è quasi annullata. Perché l'articolazione perde la propria base funzionale, non opera bene, in presenza della consapevolezza trans-soggettiva e trans-oggettiva della fusione di tutte le cose in cui, ad esempio, la parola 'pernice', invece di stabilire una sostanza indipendente esteriore, significa piuttosto la sua identificazione con il 'fiore' e tutte le altre cose, così che esse infine si fondono tutte in una cosa sola. La maggior parte dei detti Zen autentici è fondamentalmente di questo genere.<sup>15</sup>

Per spiegare questo punto, darò ora un esempio che è ben più tipicamente Zen del precedente. È il *kōan* n. 4 del *Wu Mên Kuan*, intitolato: 'Il Barbaro Non Ha La Barba'. La parola 'barbaro' o 'il barbaro dell'occidente' si riferisce a Bodhidharma che, essendo arrivato dall'occidente, cioè, l'India, secondo la tradizione diede inizio al movimento del Buddhismo Zen in Cina. Questa strana denominazione del venerato primo Patriarca dello Zen viene usata di proposito per scuotere gli uomini comuni dalla loro credenza che Bodhidharma fosse una persona straordinaria, sacra o divina. Ha lo scopo di suggerire che egli era solo un uomo ordinario, come chiunque altro. Il *kōan* stesso consiste in una frase interrogativa estremamente breve, attribuita al Maestro Huo An (G.: Waku-An, 1108-1179). Dice:

Quel barbaro occidentale — perché non ha la barba?

Un esempio eccellente di nonsenso Zen, si potrebbe dire. Perché e con quale intenzione il Maestro Huo An pone una domanda così priva di senso? L'immagine stessa di Bodhidharma senza barba va contro la raffigurazione prevalente di questo grave e severo Maestro di meditazione. In realtà, nei disegni tradizionali cinesi e giapponesi lo troviamo quasi invariabilmente con una barba scura e arruffata.

Invece nella raffigurazione verbale di Huo An, Bodhidharma è presentato senza barba, perché in verità qui egli appare come una realizzazione immediata del livello primario della Realtà. È molto interessante osservare che la Realtà è presentata come un'associazione di silenzio e parola proprio come avveniva nel paesaggio primaverile del Maestro

Fēng Hsüeh, ma in un modo incomparabilmente più conciso e diretto. In questa immagine verbale l'aspetto del silenzio è rappresentato da Bodhidharma senza barba. Sul suo viso non è visibile neanche un singolo pelo. Ciò si riferisce all'aspetto del Nulla della Realtà, la *śūnyatā*, che è assolutamente inarticolata, 'illimitatamente aperta', senza la minima distinzione. L'aspetto della parola è rappresentato dal suo essere 'senza-barba'. La parola 'barba' viene realmente usata. La parola, non appena è pronunciata, con la sua facoltà intrinseca di articolazione produce inevitabilmente un'entità semantica. Qualcosa diviene articolato in un'entità, l'oggetto-'barba'. Ma viene immediatamente negato — 'senza-barba'.

L'associazione di questi due aspetti presenta verbalmente il livello primario della Realtà nelle sue due forme essenziali. Il Nulla assoluto si rivela in un lampo nella forma di una barba, e quindi scompare nella sua oscurità originaria. Vien fatta un'articolazione semantica, ma è immediatamente annullata. È come se nessuna articolazione fosse mai fatta. Il Maestro Huo An sta chiedendo ai suoi discepoli di afferrare istantaneamente, in questo preciso momento fugace, la struttura dell'insieme integrale della Realtà.

Questo, comunque, non è affatto un compito facile. Perché l'effetto dell'articolazione è duraturo. Una volta che la 'barba' è articolata dal Nulla, essa tende a rimanere un'entità semantica, anche se la parola viene immediatamente negata. Perché la 'barba' seguita a sussistere in forma negativa. La 'non-barba' è enunciata come un'entità negativa. La negazione arriva quindi a stare alla pari con l'affermazione sullo stesso livello del discorso, e la Negazione originale, cioè la *śūnyatā*, è persa per sempre. Il Maestro Wu Mên, alludendo a questo pericolo, dice nella sua composizione poetica su questo *kōan*:

Non parlare del tuo sogno.

In presenza di pazzi.

Il barbaro non ha la barba, tu dici.

Tu semplicemente aggiungi oscurità a quel che è chiaro in se stesso.

Cercando di mostrare il livello primario della Realtà in un batter d'occhio nella forma di una 'non-barba', Huo An porta semplicemente gli uomini ordinari in un inutile groviglio intellettuale, poiché è così difficile agli uomini ordinari cancellare e annullare l'effetto dell'articolazione immediatamente dopo che è avvenuta. Ma a meno che non si realizzi un tale annullamento dell'entità articolata, non si può mai sperare di saltare in una dimensione della Realtà completamente diversa e afferrare la *śūnyatā* che si è appena manifestata momentaneamente nella forma di una 'barba' che è in realtà una 'non-barba'.

In India, un filosofo del sesto secolo della scuola del Sentiero di Mezzo, Candrakīrti, ha chiarito mirabilmente questo punto con una metafora nella sua *Prasannapadā* (xviii).<sup>16</sup>

Supponiamo, dice, che un uomo affetto da una malattia agli occhi veda ondeggiare davanti a sé un capello che fluttua nell'aria. Un suo amico fidato gli assicura che il capello che percepisce in quel momento è irreali. L'uomo quindi può credere che il capello che per lui è effettivamente visibile non esiste realmente. Ma non ha ancora afferrato la verità che non vi è assolutamente alcun capello, perché egli lo *percepisce* realmente. È solo quando è completamente guarito dalla malattia agli occhi che comprende la non-esistenza del capello — questa volta non percependolo affatto. Quando l'allucinazione scompare la sua coscienza supera lo stadio in cui sorge la domanda se esista o non esista il capello. Poiché non vi è più alcuna allucinazione, la domanda stessa sull'esistenza o la non-esistenza del capello perde il proprio significato. Il problema semplicemente non esiste. L'affermazione e la negazione sono ugualmente annullate. Questo è lo stato della Negazione reale, nel senso che è oltre entrambe l'affermazione e la negazione, che sono valide soltanto nello stadio dell'allucinazione. Il Nulla o *śūnyatā* che è insegnato dal Buddismo Mahayana — così conclude Candrakīrti — è di una tale struttura.

A ciò possiamo aggiungere che anche la 'non-barba' del Maestro Huo An è esattamente di questa natura. È paragonabile al capello erroneamente percepito nell'aria nel momento preciso in cui scompare l'allucinazione — il 'capello' che è un 'non-capello'. Mettere una barba sul viso liscio di Bodhidharma per mezzo dell'articolazione semantica equivale, come osserva giustamente il Maestro Wu Mên, a mettere una macchia d'oscurità sul viso della chiarezza. Eppure Huo An lo doveva fare, perché altrimenti l'originaria 'chiarezza' universale non sarebbe stata afferrata come tale. Solo tramite il processo di attivare la funzione linguistica dell'articolazione che quindi, immediatamente, si trasforma in non-articolazione, si può dare un'occhiata rapida alla struttura reale della Realtà.

Ma i Maestri Zen non sono sempre tanto gentili verso i loro discepoli come il Maestro Huo An. Nella maggioranza dei casi, essi mostrano semplicemente l'aspetto dell'articolazione, senza annullarla in seguito. Così Tung Shan si limitò a presentare al monaco in visita le 'tre libbre di lino', e Chao Chou il 'cipresso nel cortile'. Il trasformare l'articolazione in non-articolazione viene lasciato ai discepoli stessi.

Talvolta, ancora, l'articolazione è fatta dal monaco in visita e il Maestro risponde presentandogli bruscamente la non-articolazione. Ciò



è illustrato nel modo migliore dal più famoso di tutti i *kōan* Zen, il *kōan* n. 1 del *Wu Mên Kuan* che è intitolato 'Il Cane di Chao Chou', ma che è più conosciuto come la 'parola-Wu di Chao Chou'. La parola *wu* (G.: *mu*) significa semplicemente 'No!'.

Un monaco chiese al Maestro Chao Chou: "Il cane ha la natura di Buddha?".

Il Maestro rispose: "No!".

Innumerevoli commenti sono stati scritti su questo *kōan* in merito alla parola 'No!'. Sono state suggerite altrettante opinioni divergenti. È particolarmente interessante il modo in cui fu discusso dal Maestro Ta Hui (G.: Daie, 1089-1163) della scuola Lin Chi (G.: Rinzi). Egli stabilì in questa scuola la tradizione di usare questo particolare *kōan* come il mezzo più efficace con cui raggiungere l'illuminazione. La tradizione è ancora viva in Giappone, dove la parola *wu!* o *mu!* si fa funzionare quasi magicamente, un po' come il suono *aum* nel misticismo indiano. Si ritiene che il suono stesso di *wu!*, non il suo significato, sia efficace psicologicamente nell'indurre la mente del discepolo a superare l'opposizione di affermazione e negazione, in modo tale che la sua soggettività possa essere infine trasformata nel *Wu!* (Nulla) stesso.

Linguisticamente, tuttavia, è molto più semplice interpretare il *wu!* di Chao Chou come una diretta presentazione della dimensione della non-articolazione che abbiamo appena spiegato. Chao Chou, in altre parole, annulla immediatamente l'effetto dell'articolazione fatta dal monaco, con cui la Realtà non-articolata è stata separata in due entità, il cane e la natura di Buddha, e le riporta al Nulla originario in cui non vi è niente che si possa distinguere come il cane o come la natura di Buddha.

Terminerò questo saggio citando un altro *kōan*<sup>17</sup> dallo stesso *Wu Mên Kuan*, in cui vediamo una rappresentazione perfetta del processo con cui l'articolazione si trasforma in non-articolazione. L'aneddoto descrive vividamente come raggiunse per la prima volta l'illuminazione il monaco Tê Shan (G.: Tokusan, c. 782-865), che doveva divenire in seguito un famoso Maestro.

Una volta Tê Shan si recò a visitare il Maestro Lung T'an (G.: Ryūtan, c. 850) per chiedere insegnamenti, e si trattenne fino a notte inoltrata.

T'an disse: "La notte è avanzata. Perché non ti ritiri a riposare?". Shan si inchinò profondamente, sollevò la tenda e uscì. Ma fuori

c'era un buio fitto. Egli tornò indietro e disse al Maestro che fuori era completamente buio.

T'an accese una candela e gliela porse. Shan stava per prenderla quando all'improvviso T'an la spense.

Immediatamente Shan raggiunse l'illuminazione.

Dopo quel che si è detto precedentemente, l'aneddoto non avrà bisogno di una spiegazione dettagliata. È una rappresentazione silenziosa. Nessuna parola viene usata nell'ultimo momento critico. Non è necessario dire che la luce della candela che illumina il mondo dell'oscurità e lo suddivide in cose visibili interpreta il ruolo del linguaggio con la sua funzione essenziale dell'articolazione. Quando il Maestro spense la candela, il mondo una volta illuminato riaffondò nuovamente nell'oscurità originaria in cui non si poteva distinguere nulla. L'articolazione viene annullata e trasformata in non-articolazione. È importante osservare, comunque, che poiché Tê Shan aveva visto il mondo illuminato (cioè il mondo articolato) un momento prima, l'oscurità dopo non era una pura oscurità; era piuttosto un'oscurità in cui tutte le cose articolate erano state inghiottite; era la non-esistenza come la pienezza dell'esistenza.

Non è che naturale che le parole pronunciate in un contesto di questa specie debbano spesso sembrare completamente prive di senso a coloro che rimangono impigliati nelle maglie dell'articolazione semantica.

#### NOTE

<sup>1</sup> Nel sistema di *kōan* del Maestro Hakuin — un famoso Maestro Zen giapponese della scuola Lin Chi (G.: Rinzi), 1685-1768, che fu il primo a organizzare i *kōan* in numerose categorie fondamentali secondo i gradi di perfezione realizzati dai discepoli Zen — questo detto è classificato nella seconda categoria detta *kikan*, vale a dire, il meccanismo libero e flessibile. I *kōan* di questa categoria vengono usati dal Maestro al fine di addestrare i discepoli che hanno già superato il primo stadio dell'illuminazione, perché essi possano sviluppare la capacità di compiere azioni infinitamente libere, flessibili e inostacolate in qualsiasi situazione si trovino. La maggior parte dei *kōan* di questa categoria sono di una irrazionalità e illogicità lampanti.

<sup>2</sup> *Wu Mên Kuan*, n. 37. Questo *kōan* è stato discusso da un punto di vista un po' diverso nel 1 saggio (cap. vi).

<sup>3</sup> Claude Lévi-Strauss: *Structural Anthropology*, tr. ingl., Doubleday Anchor Book, New York, 1967, pag. 67.

<sup>4</sup> *Chuan yü* (G.: *ten go*), letteralmente 'parola svolta (*chuan*)'. Significa (1) una parola (o una serie di parole) che sgorga naturalmente dalla 'svolta decisiva' della coscienza, così come (2) una parola che potrebbe provocare una 'svolta decisiva'.

nella coscienza di chi l'ascolta. L'essere in grado di pronunciare una tale parola 'svolta' viene considerato un segno indubitabile della realizzazione dell'illuminazione da parte del soggetto. Il *kōan* qui discusso si trova nel *Wu Mên Kuan*, n. xx.

<sup>5</sup> *Pi Yen Lu* (G.: *Hekigan Roku*), n. 70, 71, 72.

<sup>6</sup> Negli stadi più avanzati successivi al conseguimento dell'illuminazione, la distinzione stessa viene cancellata perché in tali stadi lo Zen non fa alcuna distinzione tra il 'sacro' e l' 'ordinario'. Il famoso detto del Maestro Nan Ch'üan (G.: Nan Sen, 748-834): 'La mente comune e ordinaria — quella è la Via' è un'espressione diretta di un tale atteggiamento. (Vedi il *Wu Mên Kuan*, n. 19).

<sup>7</sup> Tung Shan Liang Chieh (G.: Tōzan Ryōkai), il fondatore della setta Ts'ao Tung (G.: Sō Tō) del Buddhismo Zen, da distinguere da Tung Shan che abbiamo menzionato precedentemente (II capitolo). Circa il poema seguente, vedi il I saggio (v).

<sup>8</sup> *Pi Yen Lu*, n. 13.

<sup>9</sup> Sugli universali come referenti delle parole secondo le scuole Vaiśeṣika, Mīmāṃsā, Nyāya, vedi R. C. Pandeya: *The Problem of Meaning in Indian Philosophy*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1963, pagg. 193-199.

<sup>10</sup> Friedrich Georg Jünger nel suo *Sprache und Denken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1962, pag. 218 (Capitolo sul *Bi-Yān-Lu*) mostra una comprensione notevolmente profonda di questo *kōan*. Scrive: ... Bodhidharma antwortet: 'Offene Weite — nichts von heilig'. Heiligkeit und offene Weite werden gegenübergestellt, und in dieser Weite verschwindet auch die Heiligkeit als eine das Bewusstsein einengende, starr machende Grenze. In die offene Weite dringt — sie ist kein Vakuum — alles ein, dringt so ein, dass es kommt und geht, durchgeht, vorübergeht. Der Standort, jeder Standort muss aufgegeben werden, muss verlassen werden. Die Leere hat keinen Punkt, in dem sie befestigt werden könnte; die offene Weite ist ohne Mittelpunkt und Peripherie.

<sup>11</sup> *Wu Mên Kuan*, n. 43.

<sup>12</sup> *Ibid.*, n. 40.

<sup>13</sup> Già menzionato, III capitolo.

<sup>14</sup> *Wu Mên Kuan*, n. 24. La risposta di Fêng Hsüeh è una citazione da Tu Fu (G.: To Ho, 712-770), uno dei poeti più rilevanti della dinastia T'ang.

<sup>15</sup> Cfr. Chang Chung-yuan: *Creativity and Taoism*, the Julian Press, New York, 1963, pagg. 20-21.

<sup>16</sup> La *Prasannapadā* è un famoso commento di Candrakīrti sulla *Madhyamakakārikā*, 'La Dottrina del Sentiero di Mezzo', di Nāgārjuna.

<sup>17</sup> N. xxviii.

#### *IV Saggio*

### **Il Problema Filosofico dell'Articolazione**

NOTA: Pubblicato per la prima volta nella *Revue Internationale de Philosophie* (107-108), 1974, fasc. 1-2, con il titolo *The Philosophical Problem of Articulation in Zen Buddhism*.



Come abbiamo osservato nel saggio precedente (cap. v), l' 'articolazione' è filosoficamente uno dei problemi più interessanti sollevati dal Buddismo Zen. Per lo stesso Zen è un problema d'importanza vitale perché interessa direttamente la struttura dell'esperienza Zen nota come satori o illuminazione. Questo saggio si propone di chiarire la natura dell' 'articolazione' della realtà, discutendola specificamente come un problema semantico e metafisico-ontologico.

## I

### Il Problema dell'Articolazione

Lo Zen si concentra intorno a un'esperienza di cui spesso ci si libera alla leggera riferendosi a essa come a un qualcosa 'ineffabile', 'inesprimibile', 'da non descriversi a parole', 'che non può essere afferrato con il pensiero razionale', e così via. E lo Zen a prima vista sembra confermare pienamente questa opinione. In realtà i documenti Zen che sono giunti fino a noi sono pieni di ammonimenti di maestri famosi che ci mettono in guardia dal tentare di concepire l'esperienza Zen (*satori*) in qualsiasi forma, per non parlare del discuterne.

Tuttavia, è curioso che lo Zen nel corso della sua lunga storia si sia costantemente articolato in varie forme verbali: in primo luogo e soprattutto nella forma del dialogo Zen (che è divenuto noto come *mondō*), e in secondo luogo nella poesia e nella filosofia. Altrimenti non saremmo ora in possesso dell'enorme quantità di scritti Zen, sia in prosa che in poesia. È particolarmente degno di nota il fatto che l'elaborazione filosofica dello Zen (insieme con la presentazione filosofica della visione del mondo dello Zen), che sembrerebbe la cosa più lontana immaginabile dallo spirito stesso dello Zen, abbia avuto realmente illustri rappresentanti nel corso dello sviluppo storico del Buddismo Zen, e ciò persino nella fase più antica, particolarmente nel terzo Patriarca cinese, Sōsan,<sup>1</sup> il cui *Shinjin Mei* (C.: *Hsin Hsin Ming*) viene generalmente considerato il primo trattato filosofico di vasta portata dello Zen, e nel Maestro Sekito,<sup>2</sup> il cui *Sandōkai* (C.: *Tsan T'ung Chi*) è per comune consenso un trattato unico che elabora filosoficamente la dottrina dell'unità dell'assoluto e del relativo in termini di luce e oscurità. Possiamo menzionare a questo proposito anche il nome di un maestro Zen giapponese di un periodo molto più tardo, Dōgen, la cui opera voluminosa, lo *Shōbōgenzō*, è considerata ora da molti un'opera di un'insolita profondità filosofica.<sup>3</sup>

Ma ciò che è forse ancora più curioso e interessante in merito all'auto-articolazione dello Zen è il fatto che quel che costituisce il nucleo stesso dell'esperienza Zen, se analizzato in modo teorico, si può descrivere molto appropriatamente come una particolare specie di artico-

lazione (psicologica e ontologica) della realtà stessa. Quel che si intende per 'articolazione psicologica e ontologica della realtà' è un processo con cui ciò che lo Zen considera la realtà fondamentale — che si può presentare come una specie di 'campo'<sup>4</sup> metafisico da realizzarsi in una dimensione al di sopra della biforcazione in soggetto-oggetto — si articola in un certo numero di stadi distinti attraverso una trasformazione graduale della mente umana in uno stato di profonda meditazione da una parte, e con un'articolazione naturale dell'*Urgrund* dell'esistenza dall'altra. È necessario osservare che, secondo lo Zen, gli stadi della consapevolezza umana e gli stadi della rivelazione ontologica della realtà qui discussi, corrispondono esattamente gli uni agli altri, stadio per stadio, e che i due costituiscono in definitiva un solo e medesimo processo di auto-articolazione della realtà fondamentale stessa.

Quindi questo processo di auto-articolazione della realtà, benché nella sua forma originale abbia essenzialmente una natura non-verbale, ha una struttura interna pienamente in diritto di essere analizzata e riarticolata in forma verbale e concettuale. Fatto ciò, l'esperienza Zen sarà presentata naturalmente come una 'filosofia Zen', o almeno come il passo iniziale verso la formazione di un sistema di pensiero (o un certo numero di sistemi di pensiero) caratteristico della visione del mondo Zen. Non è necessario dire che una tale analisi da parte nostra deve essere strettamente fenomenologica, nel senso che dovrebbe seguire e rappresentare il più fedelmente possibile quel che è sperimentato originalmente nel corso della disciplina del *dhyāna* (nota come *zazen*) che conduce all'illuminazione e oltre fino alla visione del mondo dell'essere che segue l'illuminazione. Questo saggio si occupa soprattutto di questo aspetto del problema dell'articolazione nel Buddhismo Zen.

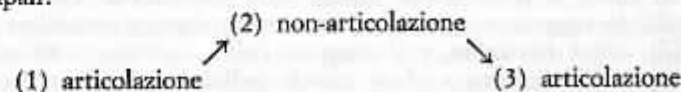
## II

## L'Articolazione come Processo Dinamico

Come abbiamo brevemente indicato, l'esperienza Zen è in se stessa nella sua struttura fondamentale un'esperienza d'articolazione, o almeno vi è un certo aspetto in cui la si può giustamente considerare un'esperienza d'articolazione, vale a dire, un'esperienza dell'articolazione di entrambe la consapevolezza umana e la realtà metafisica.

L'esperienza Zen, nonostante la sua apparente semplicità, è in realtà di una natura abbastanza complicata. Perciò non è un compito facile esprimerla in una forma concisa. Ad esempio, lo scomparso Thomas Merton,<sup>5</sup> uno degli occidentali che raggiunse una comprensione penetrante dello spirito dello Zen, una volta definì lo Zen "la consapevolezza ontologica del puro essere oltre il soggetto e l'oggetto, una comprensione immediata dell'essere nella sua quiddità e sostanzialità". Questa definizione è innegabilmente del tutto esatta, nel senso che esprime correttamente il più importante aspetto metafisico dello Zen. Tuttavia, ha il difetto di essere troppo statica; vale a dire la definizione, se presa alla lettera, fa perdere di vista l'aspetto dinamico dell'esperienza Zen. Quest'ultima dev'essere piuttosto compresa come un qualcosa essenzialmente più dinamico, come un evento o processo spirituale di una natura epistemologica e ontologica.

La struttura dinamica dell'esperienza Zen qui in discussione può essere meglio rappresentata come un processo che comprende tre stadi principali:



Questi tre stadi si possono diversamente indicare come: (1) differenziazione → (2) non-differenziazione → (3) differenziazione; (1) molteplicità → (2) unità → (3) molteplicità; (1) il fenomenico → (2) il noumenico → (3) il fenomenico, e così via.

Quel che è importante osservare a questo proposito è che qualsiasi formulazione possiamo scegliere, l'insieme deve essere strettamente

interpretato come un processo oggettivo-ontologico come anche soggettivo-cognitivo. In altre parole, la transizione da (1) a (2) e da (2) a (3) è, dal punto di vista dello Zen, un evento che si verifica nella coscienza umana e contemporaneamente un evento ontologico che ha luogo nel mondo 'esteriore'.

Intesa come processo cognitivo, la prima metà del diagramma (1 → 2) rappresenta il processo soggettivo con cui la mente, in una meditazione sempre più profonda, perde gradatamente coscienza della differenza tra le varie cose che esistono nel mondo (compresa l'estinzione totale della coscienza dell'io) finché finalmente raggiunge lo stato di 'pura coscienza', distinto dallo stato della 'coscienza-di' che è il normale stato mentale nello stadio dell'articolazione iniziale. Qui non resta alcuna traccia dell'io come soggetto della cognizione. Né vi sono più cose articolate come oggetti della cognizione. Soltanto la consapevolezza — la pura consapevolezza che illumina se stessa senza che vi siano il soggetto o l'oggetto in una dimensione spirituale dell'essere oltre il tempo e lo spazio. Nella terminologia tecnica del Buddhismo Zen questo stato di pura consapevolezza è spesso definito la Mente (o Non-Mente). Ed è a questo stato che si riferisce il Maestro Banzan Hōshaku<sup>4</sup> nei suoi famosi versi sulla Mente, che dicono:

La Mente-luna risplende, solitaria e perfettamente piena.  
La sua luce ha inghiottito tutte le cose del mondo.  
Non che la luce illumini le cose.  
Non che il mondo sussista nella luce.  
Perché la luce e il mondo sono entrambi non-esistenti.  
Che specie di Cosa è quindi?

La transizione dallo stadio (2) allo stadio (3) — la cui effettiva realizzazione personale costituisce ciò che è comunemente noto come *satori* — è un processo con cui la mente, lasciandosi alle spalle lo stadio di pura coscienza, torna di nuovo nello stadio della coscienza-di. La divisione della realtà in soggetto-oggetto che era stata totalmente cancellata nello stadio (2), viene ristabilita, e il soggetto della cognizione comincia di nuovo a percepire intorno a sé un mondo pullulante di forme e colori. Tuttavia, il soggetto che ha attraversato una volta lo stadio della non-articolazione assoluta (2), non può non essere una coscienza trasformata interiormente. Il soggetto (3) è ora un soggetto completamente diverso da ciò che era nello stadio iniziale (1), in quanto ora percepisce tutte le cose del mondo come altrettante forme articolate del non-articolato. Per quanto possa sembrare paradossale, il soggetto (3) è in realtà un non-soggetto, nel senso che si è completamente identificato con il non-

articolato (2). È un soggetto della cognizione che non è un 'soggetto' (che si contrappone a 'gli oggetti'), poiché considera tutte le cose e ogni singola cosa dal punto favorevole del non-articolato stesso. In altre parole, alle spalle di ogni cosa individuale vi è sempre una consapevolezza lucidissima del non-articolato. E questa infinita lucidità della consapevolezza del non-articolato è il soggetto allo stadio (3). A ciò si riferisce il famoso detto del Maestro Chōsha: 'L'intero universo non è altro che la luce del Sé', in cui la parola 'sé' significa, come osserva Dōgen,<sup>5</sup> 'il tuo volto originario che avevi prima che nascessero i tuoi genitori', vale a dire, il soggetto che è consapevole di essere completamente identico al non-articolato.

Inteso come processo metafisico, la prima metà del suddetto diagramma rappresenta un processo con cui si vede che il mondo della molteplicità con le sue cose ed eventi infinitamente divergenti si riduce infine allo stato dell'unità, in cui le cose perdono le loro differenze ontologiche e s'immergono in un'assoluta indifferenziazione. Questo stato di non-differenziazione è definito tecnicamente con il termine 'Nulla' o 'Vacuità'. È evidente che il Nulla inteso in questo modo è la pienezza dell'essere, perché è l'*Urgrund* di tutte le forme esistenziali.

La seconda metà del diagramma rappresenta (di nuovo metafisicamente) un processo con cui tutte le cose esistenti emergono dal Nulla che è la loro fonte prima, costituendo il mondo dei fenomeni. È importante osservare che i fenomeni così restaurati dopo essersi persi per una volta nella non-differenziazione del noumenico, sono gli stessi fenomeni dello stadio iniziale (1). Eppure, d'altra parte, i fenomeni nello stadio (3) sono significativamente diversi da ciò che erano prima, in quanto ora sono tutti entità 'aperte' invece di essere entità 'chiuse'. In altre parole, tutte le cose in questo stadio sono ontologicamente trasparenti, una situazione che potremmo descrivere altrettanto bene dicendo che tutte le cose sono articolate e non-articolate allo stesso tempo. Certamente, qui le cose sono articolate — 'una montagna è una montagna e un fiume è un fiume'. Ma sono articolate in un modo così sottile che ciascuna di loro non è rinchiusa nella sua forma d'articolazione. Vi è, per così dire, una specie di fluidità ontologica che regna su tutte le cose. Il risultato è che esse si compenetrano l'una l'altra e si fondono l'una all'altra. Ogni singola cosa, pur essendo limitata e particolare, può essere ed è ciascuna delle altre cose: in verità è tutte le altre cose.



## III

## Il Linguaggio e l'Articolazione

Il problema dell'articolazione — almeno implicitamente, se non esplicitamente formulato come tale — è sempre stato un problema d'importanza centrale nel Buddhismo Zen durante tutta la sua storia. Esso è stato sollevato e discusso ripetutamente in una varietà di forme e da punti di vista divergenti. In questo capitolo per prima cosa mi occuperò di due casi caratteristici in cui l'articolazione costituisce il punto di discussione focale, e quindi mi rivolgerò a quello che considero il più importante di tutti i problemi che riguardano l'articolazione, cioè il problema della libertà assoluta dell'articolazione nello Zen.

Il primo dei due casi è quello che si occupa del problema della denominazione. Denominare è precisamente articolare. Il nome è il risultato dell'atto umano di articolare tramite il linguaggio una data porzione di realtà. Una delle sue funzioni più importanti consiste nell'articolare la realtà in un certo numero di unità e cristallizzarle in altrettante entità astratte che quindi formano tra loro una complicata rete di cose, qualità, azioni e rapporti strettamente o lontanamente collegati.

Poiché il linguaggio è semanticamente di una tale natura, naturalmente per lo Zen il problema centrale è: Come può il linguaggio con la sua funzione denominante (cioè, articolante) far fronte al particolare rapporto che abbiamo già osservato tra il non-articolato e l'articolato? Nel trattare questo problema dobbiamo tenere a mente che, dal punto di vista Zen, né il solo non-articolato (sia esso definito l'Assoluto, l'Uno, il Tutto o il Noumenico) né il solo articolato (il relativo, le cose fenomeniche o i Molti) è la realtà fondamentale, cioè la realtà nella sua 'quiddità'. Piuttosto, la realtà nella sua quiddità è il non-articolato così com'è articolato in innumerevoli cose nell'ordine fenomenico dell'essere, e le cose articolate in quanto ciascuna incarna in se stessa il non-articolato. Il non-articolato e l'articolato devono essere considerati come due aspetti della realtà fondamentale, perché, da qualsiasi lato ci possiamo accostare alla realtà, ciascuno dei due aspetti è sempre — eccetto nell'astrazione — alle spalle dell'altro. Ora, il problema è: Il linguaggio è in grado di rappresentare questi due aspetti della quid-

dità della realtà per mezzo di parole? La risposta dev'essere evidentemente negativa. Perché, come abbiamo appena visto, la funzione semantica delle parole consiste nell'articolare; esse non possono mai 'non-articolare'. Questa difficoltà intrinseca del linguaggio riguardo al problema di rappresentare la realtà simultaneamente nei suoi due aspetti di articolazione e non-articolazione è il soggetto del seguente famoso *kōan*.<sup>9</sup>

Una volta un monaco domandò al Maestro Fūketsu:<sup>10</sup> "La parola altera la trascendenza (della Realtà), mentre il silenzio altera la manifestazione. Come si potrebbe congiungere la parola e il silenzio senza alterare la Realtà?".

Il Maestro rispose:

"Ricordo sempre il paesaggio primaverile che vidi una volta nel Kōnan. Le Pernici cantavano tra fiori fragranti in piena fioritura".

Il problema qui sollevato dal monaco è implicitamente proprio filosofico. Nel porre questa domanda egli si trova nella sfera del ragionamento. È evidente che egli conosce almeno teoricamente il particolare rapporto tra il non-articolato e l'articolato, che abbiamo appena messo in luce. Il nocciolo del suo argomento può essere formulato nel modo seguente. Sia se parliamo o rimaniamo silenziosi, la realtà fondamentale nella sua quiddità non può essere mai indicata. Perché se ci serviamo del linguaggio nel tentare di rappresentare la realtà, quest'ultima necessariamente diverrà all'istante articolata, e di conseguenza saranno visibili soltanto i fenomeni e l'*Urgrund* sarà perduto, mentre se rimaniamo silenziosi, il non-articolato può essere benissimo rappresentato simbolicamente, ma l'aspetto dell'articolazione sarà lasciato in ombra.

Come abbiamo osservato prima, il linguaggio è semanticamente uno strumento dell'articolazione. Le parole articolano la realtà in entità rigidamente fissate. Quindi, al livello della rappresentazione linguistica, non vi potrebbe essere assolutamente alcuna libera e intima unione tra, ad esempio, l'uccello e il fiore. Se articolata linguisticamente, ogni cosa è solo se stessa, nient'altro. Abbastanza ironicamente, anche la parola 'non-articolato' articola effettivamente la non-differenziazione originaria della realtà in un qualcosa che si distingue chiaramente dalle cose 'articolate', e in questo modo il non-articolato diviene una cosa articolata. Similmente, definendo l'*Urgrund* metafisico l' 'Assoluto', noi lo determiniamo (vale a dire, lo priviamo della sua natura 'assoluta') e in questo modo lo abbassiamo al livello del 'relativo'.

Se, d'altra parte, facciamo a meno di usare il linguaggio per evitare questa difficoltà, cadiamo in un'altra trappola. Certamente, non usando

il linguaggio, potremmo far funzionare il silenzio come un simbolo del non-articolato; ma allora si perderà totalmente di vista l'aspetto articolato del non-articolato. In altre parole, si presenterà il non-articolato come un puro 'nulla' nel senso negativo della parola, esattamente il contrario di quel che considera vero lo Zen. Perché, dal punto di vista Zen, ciò che abbiamo *provvisoriamente* articolato come il 'non-articolato' non può mai sussistere indipendentemente dalle forme infinitamente varie della sua stessa articolazione. Se consideriamo la questione dalla parte dell'atto di cognizione umano, possiamo descriverla adeguatamente dicendo che il mondo fenomenico emerge costantemente e ininterrottamente da, e si immerge di nuovo istantaneamente in, gli abissi metafisici del Nulla, e che mentre ciascuno dei fenomeni si manifesta così per un istante, il non-articolato si rivela come un lampo. Il non-articolato non si trova in nessun luogo tranne che in tali 'lampi' metafisici.

Pertanto, conclude il monaco, né la parola né il silenzio saranno in grado di rendere pienamente giustizia alla realtà nella sua totalità originaria. Cosa possiamo fare allora?

È interessante osservare che in risposta a questa domanda intellettuale il Maestro Fūketsu presenta direttamente la realtà come articolata e non-articolata utilizzando una funzione molto speciale del linguaggio umano. Egli usa il linguaggio poeticamente.

Senza dubbio la poesia è un'arte linguistica, e come tale usa e deve usare il linguaggio. E dal momento che usa il linguaggio, essa articola. Ma la funzione articolante esercitata dal linguaggio poetico — se non altro nelle mani di veri poeti — è di una natura totalmente diversa dalla funzione articolante esercitata dal linguaggio prosastico. Nell'uso non-poetico del linguaggio, l'articolazione significa determinazione, discriminazione o delimitazione; è sempre l'atto di indicare specificamente un'X. Ogni parola è un'unità semantica chiusa. Di conseguenza la X indicata dalla parola è necessariamente un'entità chiusa. La parola 'fiore', ad esempio, delimita una certa porzione di realtà, la distingue dal resto, e la cristallizza in un'entità indipendente. Il fiore così articolato è un qualcosa distintamente separato dal gambo, dalla foglia e dalla radice. Non è la terra; non è il sole; non è l'aria. Ancor meno è uguale alle pernici che cantano tra fiori fragranti. Ciò che caratterizza le parole semanticamente nell'uso non-poetico del linguaggio è quindi la loro chiusura. Il fiore si rinchiusa strettamente nel suo stato-di-fiore.

Nella poesia, al contrario, le parole sono essenzialmente aperte<sup>1</sup> o, potremmo dire, trasparenti. Qui il 'fiore' è la foglia, lo stelo, la radice. È il sole, la terra, la brezza primaverile, gli uccelli. Il linguaggio poetico non è primariamente discriminativo. La sua funzione principale con-

siste piuttosto nel fondere le cose l'una all'altra. Nella poesia il fiore si apre a tutte le altre cose del mondo. Un singolo fiore contiene in sé l'intero universo.

Quindi, il componimento citato da Fūketsu rievoca lo stupendo paesaggio della primavera nel Kōnan (che è allo stesso tempo un paesaggio metafisico eterno o senza tempo)<sup>11</sup> in virtù della funzione 'fondente' del linguaggio poetico, vale a dire, per mezzo di un uso molto particolare del linguaggio con cui l'articolazione si trasforma immediatamente in non-articolazione. I fiori fragranti sbocciano e le pernici cantano allegramente tra i fiori. In questa dimensione i fiori e gli uccelli sono aperti gli uni agli altri; essi si compenetrano e si fondono in una cosa sola. Poiché, nondimeno, ciascuna di queste parole, 'fiore' e 'uccello', contiene tutte le altre parole grazie a una rete semantica di associazioni suggestive, la raffigurazione finale si rivela una compenetrazione di tutte le cose. La compenetrazione di tutte le cose tramite il 'fiore' e l' 'uccello' è la nascita della primavera. E la nascita della primavera non è altro che la nascita stessa della realtà nella sua quiddità, che si articola in questa forma particolare eppure rimane eternamente nello stato di non-articolazione. In termini del problema iniziale sollevato dal monaco, bisogna notare che qui la parola e il silenzio sono congiunti l'una all'altro, e che con questa unione sono state superate le limitazioni intrinseche di ciascuno.

Il secondo caso che ci accingiamo a esaminare tratta lo stesso problema (vale a dire, il rapporto tra l'articolato e il non-articolato) in un modo più filosofico. Come spesso accade, comunque, il pensiero filosofico viene qui sviluppato nella forma di un dialogo tra un maestro e un monaco in visita.<sup>12</sup> Per prima cosa tradurrò tutto il *mondō*, e quindi spiegherò brevemente i punti principali della discussione dal particolare punto di vista dell'articolazione e della non-articolazione.

- (1) Monaco: Il cane ha o non ha la natura-di-Buddha?
- (2) Maestro: Certamente l'ha.
- (3) Monaco: Voi l'avete o non l'avete, Maestro?
- (4) Maestro: Io non l'ho.
- (5) Monaco: (Secondo alcuni Sutra) tutti gli esseri senzienti hanno la natura-di-Buddha. Perché voi solo non l'avete?
- (6) Maestro: Perché io non sono tutti-gli-esseri-senzienti.
- (7) Monaco: Non siete un essere senziente! Ciò significa che siete un Buddha?
- (8) Maestro: Non un Buddha.
- (9) Monaco: Che specie di cosa, quindi?
- (10) Maestro: Non una cosa.

- (11) Monaco: È affatto visibile o concepibile?  
 (12) Maestro: Il pensiero non lo può afferrare. Il ragionamento non lo può raggiungere. Pertanto lo si dice impensabile e inconcepibile.

(1) - (2): Il monaco, facendo riferimento al famoso *kōan*<sup>13</sup> di Jōshū, comincia con il chiedere se il cane ha l'innata capacità di diventare un Buddha, cioè di illuminarsi. La natura-di-Buddha (in Occidente si direbbe piuttosto: la natura divina, la Verità, l'Assoluto e simili) non è altro che il 'non-articolato' come l'*Urgrund* dell'essere. Osservate che qui la non-articolazione primordiale è esplicitamente contrapposta a una delle sue forme articolate, cioè il cane. La natura-di-Buddha e il cane (ovvero il non-articolato e l'articolato) sono rappresentati come due entità separate distinte chiaramente l'una dall'altra. In altre parole, la non-articolazione primordiale non è rappresentata nella sua quiddità ma come un qualcosa articolato. Con una tale interpretazione, il maestro si trova quasi costretto a descrivere il rapporto ontologico tra il non-articolato e l'articolato in termini del possesso che quest'ultimo ha del precedente. Vale a dire, il fatto che il cane è una forma articolata (o manifesta) dell'Assoluto dev'essere descritto linguisticamente come l'Assoluto che è inerente nel cane. Donde la risposta del maestro: 'Sì, il cane ha la natura-di-Buddha'.

(3) - (4): Eppure il Maestro Ikan stesso è consapevole di essere nella posizione del non-articolato, di essere completamente identico a esso. Perciò, gli è impossibile dire che *ha* (o è in possesso del) la natura-di-Buddha. Piuttosto, egli è la natura-di-Buddha. Quindi, affatto naturalmente, dice: 'Io non ho la natura-di-Buddha'.

(5) - (6): Il monaco non comprende affatto. Donde la sua domanda (5). Il maestro risponde dicendo che nella dimensione spirituale in cui si trova ora, egli — forse sarebbe meglio scrivere: Egli — non è ancora articolato come essere senziente.

(7): Se il maestro non è un essere senziente, egli dev'essere un Buddha.

(8): Il maestro dice che egli (o Egli) è anche al di là dell'articolazione dell'essere-un-Buddha. Ciò implica che proprio perché egli (Egli) è oltre l'essere-un-Buddha, è un Buddha nel senso più profondo e più reale. Il non-articolato necessariamente perde la propria assolutezza e diviene un qualcosa relativo non appena si articola in una cosa particolare (anche un Buddha) e si cristallizza in quella forma. Come abbiamo osservato precedentemente, l'«assoluto» se concepito come un qualcosa assoluto non è che una cosa «relativa».

(9) - (10): Il monaco ancora una volta non coglie l'essenziale. Il

maestro ripete che il non-articolato nella sua non-articolazione assoluta 'non è una cosa', cioè non è una cosa articolata.

(11) - (12): Il non-articolato non può mai essere un oggetto del pensiero o della concettualizzazione. A causa della sua stessa natura elude sempre di essere concepito in qualsiasi forma possibile. Nell'istante in cui l'uomo pensa a esso come un qualcosa — persino il Buddha — esso cade in uno stato d'articolazione 'innaturale'. Non è necessario dire che si deve distinguere nettamente quest'ultima articolazione dall'articolazione naturale della realtà che, come abbiamo visto prima, è implicita nella struttura stessa della realtà fondamentale nella sua quiddità.



## IV

## La Libertà Assoluta dell'Articolazione

Il *kōan* che abbiamo appena analizzato presenta in una forma molto concisa uno dei principi fondamentali del Buddhismo Zen; vale a dire, che il non-articolato considerato nel suo aspetto di assoluta non-articolazione non dovrebbe essere confuso con una sua qualsiasi forma articolata, sia anche il cosiddetto Assoluto. Tuttavia, dal punto di vista Zen, è forse più importante quel che implica direttamente quest'ultima affermazione, e cioè che il non-articolato, precisamente perché non è legato essenzialmente ad alcuna particolare forma d'articolazione, è in grado di articolarsi in qualsiasi cosa. In realtà lo Zen è caratterizzato dalla propria affermazione di una libertà assoluta e illimitata nell'articolazione della realtà da parte dell'uomo — qui la parola 'uomo' va intesa nel senso di uomo illuminato. E da notare che questa libertà d'articolazione è manifestata nello Zen ovunque e in varie dimensioni. Storicamente ha dato origine a una caratteristica Weltanschauung. Pertanto, per darne un esempio tipico:

Un monaco chiese una volta a Ummon:<sup>14</sup> "Da dove vengono i Buddha?". Ummon rispose: "Guarda! La Montagna Orientale scorre sull'acqua".

Una montagna, se considerata esclusivamente nel suo essere-montagna, è un qualcosa saldamente immobile — o almeno così appare. In una tale visione, il non-articolato non è osservabile; è completamente nascosto dietro la forma articolata della montagna. All'esterno è visibile soltanto l'aspetto d'articolazione della realtà che si è cristallizzata in un particolare individuo definito 'montagna'. E come tale esso è essenzialmente diverso da tutte le altre cose. Tuttavia, con riferimento all'ontologico punto-zero della non-articolazione, la montagna non è affatto *essenzialmente* diversa dalle altre cose. Ad esempio, in qualsiasi momento si può trasformare in un qualcosa 'liquido' e scorrere come acqua corrente. Piuttosto, (mentre è 'montagna') è già 'acqua'; *sta* realmente scorrendo. Il punto-zero della non-articolazione quindi dissolve,

per così dire, la fissità essenziale delle cose individuali, e in questo modo ricrea una visione del mondo totalmente nuova in cui tutte le cose si compenetrano reciprocamente. È in un tale mondo che la libertà assoluta dell'articolazione viene esercitata da quegli uomini che percepiscono realmente con i loro occhi la compenetrazione reciproca di tutte le cose.

Naturalmente, la libertà d'articolazione qui discussa è stata spesso trattata in un modo tipicamente Zen da molti maestri Zen. Gli esempi abbondano nella letteratura Zen. Il più famoso di tutti è il 'rovesciare la bottiglia d'acqua'<sup>15</sup> del Maestro Isan. Un giorno il Maestro Hyakujō, (C.: Pai Chang) per mettere alla prova i propri discepoli, prese una bottiglia, la mise sul pavimento, e pose la seguente domanda: "Se non la dovete chiamare una bottiglia d'acqua, ditemi, come la chiamereste?". Il monaco a capo del monastero, che rispose per primo, disse: "Non lo si può assolutamente chiamare un pezzo di legno!". Questa risposta non soddisfece Hyakujō. Allora Isan (C.: Wei Shan) si alzò e rovesciò con un calcio la bottiglia, e ciò soddisfece pienamente il maestro. È evidente che questa risposta non verbale di Isan accontentò Hyakujō perché l'azione era una presentazione diretta del summenzionato punto-zero della non-articolazione, che si lascia articolare in una bottiglia come pure in qualsiasi altra cosa.

Il *kōan*<sup>16</sup> seguente si accosta esattamente allo stesso problema, cioè il problema dell'articolazione e della non-articolazione, in una forma un po' diversa.

Una volta Bashō disse ai monaci riuniti in assemblea: "Se per caso avete un bastone, ve ne darò uno. Se, al contrario, non avete alcun bastone, ve lo prenderò".

"Se per caso avete un bastone", vale a dire, se siete inamovibilmente legati dalle apparenze articolate della realtà considerando il vostro bastone, ad esempio, una sostanza auto-sussistente, allora "ve ne darò uno", vale a dire, vi renderò consapevoli del Bastone reale (cioè, assoluto) (che non è altro che il non-articolato stesso nascosto dietro la forma articolata del bastone). "Se, al contrario, non avete alcun bastone", vale a dire, se avete un *non-bastone*, ovvero se vi accontentate della sola comprensione intellettuale che il vostro bastone è in realtà un non-bastone, essendo una forma articolata del non-articolato, allora "ve lo prenderò", vale a dire, distruggerò questa vostra convinzione con la realtà fondata che un bastone è realmente un bastone nella dimensione fenomenica della realtà (precisamente perché è una forma

articolata del non-articolato) perché, altrimenti, il bastone non sarebbe altro che un sogno inconsistente.

È evidente che questo famoso *kōan* indica ancora una volta un'assoluta libertà d'articolazione da parte di coloro che hanno visto la struttura della realtà nella sua immediata quiddità.

Si potrebbero dare molti altri esempi di questo genere. Ma credo di averne dati abbastanza per i nostri scopi specifici. Quindi, invece di andare avanti in questa direzione, rivolgiamo la nostra attenzione a Dōgen,<sup>17</sup> per comune consenso forse il pensatore più originale che il Buddismo Zen abbia prodotto, e rinomato per il respiro e la profondità filosofici del suo pensiero. Vediamo in che modo questo 'filosofo Zen' tratta il problema della libertà assoluta d'articolazione. Punto di partenza del suo argomento<sup>18</sup> è l'osservazione del fatto che l'uomo tende per natura ad articolare la realtà così come la vede intorno a sé in un modo del tutto arbitrario, conformemente ai modelli basilari di cognizione forniti e determinati in primo luogo dai suoi organi sensoriali e in secondo luogo dalla sua ragione. Così accade che una montagna, ad esempio, viene articolata nella forma fissa di 'montagna', mentre l'acqua viene articolata nella cosa eternamente immutabile detta 'acqua', e queste due non sono mai confuse l'una con l'altra. In questo modo tutte le cose diventano fissate come cose rigidamente determinate conformemente all'articolazione 'naturale' della realtà — 'naturale' perché si conforma alle funzioni naturali degli organi sensoriali umani. Pertanto per l'uomo ordinario è impossibile anche immaginare che una montagna possa essere una non-montagna o l'acqua non-acqua. In altre parole, l'uomo non è consapevole del fatto che la sua articolazione 'naturale' della realtà è in verità, cioè dal punto di vista Zen, di una natura del tutto arbitraria.

Quindi Dōgen (sebbene non usi esplicitamente una parola che significa 'articolazione') comincia con il sottolineare vivamente l'arbitrarietà dell'articolazione umana della realtà. [L'uomo articola la realtà — che è in definitiva la non-articolazione primordiale di cui abbiamo appena discusso la struttura — naturalmente (cioè, arbitrariamente!) in un numero di segmenti delimitati più o meno nettamente. Persino entro i limiti di ciascun segmento, osserva Dōgen, la natura dell'uomo è tale che egli tende a vedere (e in molti casi si rifiuta ostinatamente di vedere nient'altro che) un'entità *essenzialmente* fissa caratterizzata da una proprietà o più proprietà *essenzialmente* determinate, ignorando in questo modo le altre centinaia di possibilità ontologiche che rimangono sempre aperte a quella cosa particolare. L'acqua, ad esempio, viene generalmente concepita come una sostanza liquida che 'scorre

sempre verso il basso', mentre in realtà essa è di una natura infinitamente variabile, poiché esiste in molte forme diverse e in molti luoghi diversi, e scorre in effetti in ogni direzione.

Ordinariamente il modo in cui l'uomo considera l'acqua è strettamente limitato; egli conosce l'acqua solo come un qualcosa che scorre verso il basso senza fermarsi. Questo, comunque, è soltanto uno dei molti e diversi modi di considerare l'acqua umanamente possibili. In realtà, anche lo 'scorrere' dell'acqua è di molte specie. Vale a dire, anche entro i limiti dell'articolazione dell'acqua come 'un qualcosa che scorre', l'acqua manifesta ancora una flessibilità quasi illimitata. Così scorre nella terra. Scorre attraverso il cielo. Scorre verso l'alto. Scorre verso il basso. Talvolta scorre in un villaggio; talvolta scorre in un abisso senza fondo. Sale per formare le nuvole. Scende per formare i profondi stagni.

In questo modo l'acqua, così come rientra nell'esperienza sensoriale dell'uomo, manifesta una sorprendente varietà di forme e funzioni. Ma, secondo Dōgen, l'acqua sensibile con tutte le sue possibilità ontologiche in verità non è che un singolo aspetto della realtà che si può rappresentare provvisoriamente come realtà-Acqua. Ciò che l'uomo considera ordinariamente come 'acqua' è soltanto una piccola porzione della realtà-Acqua, perché è soltanto un aspetto sensibile di essa. Essa comprende in se stessa anche un vasto campo di articolazioni ultrasensoriali. È in base a una tale interpretazione che Dōgen afferma la presenza ubiqua dell'acqua. L'acqua, nella sua visione, esiste ovunque in ogni forma perché non è altro che il non-articolato. Se questo viene ora definito 'acqua', ciò è semplicemente perché viene osservato nello stato particolare di essere pronto ad articolarsi (o a manifestarsi) come la realtà-Acqua. E così intesa, ogni cosa che esiste nel mondo è una forma speciale assunta dalla realtà-Acqua. Nel mondo non vi è nulla eccetto l'Acqua. Invero, l'intero universo è Acqua che continua a trasformarsi di momento in momento in innumerevoli forme diverse, sensibili e non-sensibili. Dice Dōgen:

La credenza che vi siano luoghi in cui l'acqua non esiste è una credenza caratteristica dei seguaci dell'Hinayana o una dottrina degli eretici. In realtà, l'acqua esiste nel fuoco ardente. Esiste nell'atto umano del pensiero, della riflessione, del ragionamento. Esiste nella sublime saggezza dell'illuminazione. Esiste persino nella natura-di-Buddha.

Quindi l' 'acqua', com'è intesa ordinariamente dall'uomo, è il risultato dell'arbitraria articolazione umana della realtà, originariamente non-articolata, in un'entità strettamente limitata. La realtà originale, anche nel suo aspetto 'acqua' (vale a dire, anche come la realtà-Acqua) sorpassa di gran lunga l'esperienza sensoriale dell'uomo. L'uomo dell'illuminazione, secondo la concezione di Dōgen, è colui che ha superato e trasceso i limiti di un mondo articolato tanto arbitrariamente, e che ha raggiunto lo stadio della libertà assoluta nell'articolare il non-articolato.

Come primo passo per trascendere questa arbitrarietà che è osservabile nella nostra tendenza innata ad articolare la realtà in direzioni rigidamente determinate, Dōgen suggerisce di liberarci con l'immaginazione dalla struttura 'naturale' d'esperienza sensoriale fornita dai nostri organi dei sensi e di immaginare, ad esempio, come apparirebbe l'acqua a esseri non umani. Il linguaggio metaforico usato da Dōgen nel brano seguente è quello dell'antico Buddismo tradizionale, ma in esso si vede facilmente la portata filosofica della sua argomentazione.

L'acqua appare diversa a diverse specie di esseri. Vi sono esseri (cioè esseri celestiali) che, guardando ciò che noi, esseri umani, vediamo come 'acqua', vedono splendide collane ornate di gioielli. Questo, tuttavia, implica che essi considerano 'acqua' ciò che noi, esseri umani, generalmente definiamo 'collane'. Ciò che essi considerano 'acqua' può essere completamente diverso da ciò che noi intendiamo con la parola 'acqua'. Cosa sarà? Non siamo sicuri su questo punto. Quel che è certo (in base all'autorità dei Sutra) è che ciò che per loro è una collana per noi è 'acqua'.

Vi sono alcuni esseri che considerano la nostra 'acqua' come fiori bellissimi. Questo, tuttavia, non significa necessariamente che essi considerino 'acqua' quel che noi definiamo 'fiore'. Si dice che i fantasmi affamati considerino la nostra 'acqua' come fiamme ardenti o pus sanguinolento. (Essi non possono bere, per quanto possano essere assetati).

Può essere che per i pesci la nostra 'acqua' è un palazzo o un belvedere.

Possono esistere esseri che considerano la nostra 'acqua' come pietre preziose.

Vi possono essere altri a cui la nostra 'acqua' appare come alberi, mura o recinti.

...

Noi, esseri umani, la consideriamo 'acqua'.

Nel ponderare attentamente il fatto qui descritto si trova la chiave

della soluzione di un problema d'importanza vitale. Diverse specie di esseri hanno concezioni diverse! Riflettete su questo fatto. È forse che lo stesso identico aspetto della realtà viene considerato in un certo numero di modi diversi? O è piuttosto che un certo numero di aspetti diversi della realtà sono considerati erroneamente uno solo? Concentratevi su questa domanda e approfonditela sempre di più.

Il Non-Articolato è in grado di essere articolato in modi infinitamente diversi. Il nocciolo del discorso di Dōgen è che non dovremmo rimanere attaccati alla falsa opinione che il modo in cui noi, esseri umani, vediamo l' 'acqua' è il *solo* modo in cui la si potrebbe vedere. Veramente, l' 'acqua' deve essere considerata da un punto di vista aperto che trascende la prospettiva ristretta rigidamente determinata dalla struttura dei nostri organi sensoriali. Dobbiamo imparare a vedere l' 'acqua' con gli occhi dei pesci, degli esseri celestiali, dei fantasmi affamati, e così via, allargando così illimitatamente la nostra prospettiva. Perché il modo *umano* di percepire l' 'acqua' è solo uno tra i tanti modi possibili di percepire la realtà.

Ma, continua Dōgen, tutti questi stessi modi possibili di percepire l' 'acqua' devono essere infine trascesi. Dobbiamo trascendere lo stadio dell'uomo (o qualsiasi altro essere)-che vede-l'acqua finché non raggiungiamo lo stadio dell'acqua-che vede-l'acqua.

Cercate di imparare a vedere l' 'acqua' che esiste in tutte le dimensioni dell'essere, dai diversi punti di vista di tutte queste dimensioni dell'essere. Non vi dovrete limitare a imparare a vedere l' 'acqua' soltanto dai punti di vista degli esseri umani e celestiali. Sappiate che dovete imparare a vedere l' 'acqua' nel modo in cui l' 'acqua' vede l' 'acqua'. Poiché, in tale stadio, è l' 'acqua' a vedere l' 'acqua', necessariamente l' 'acqua' arriva a illuminare e manifestare l' 'acqua' stessa. Dovete imparare a vedere l' 'acqua' precisamente in questo modo.

L' 'acqua-che vede-l'acqua' per Dōgen significa l' 'acqua' che illumina se stessa e si manifesta come il Non-Articolato primordiale. Senza dubbio, finché vi è 'acqua' che si manifesta chiaramente come 'acqua' in una qualsiasi dimensione dell'essere, la realtà non-articolata è evidentemente articolata. Tuttavia, poiché l' 'acqua' in questo stadio d'esperienza spirituale non è più considerata come un oggetto della vista da un soggetto percipiente, sia esso umano, celestiale o altro, e poiché



è l'acqua stessa a vedere l'acqua, l'articolazione ontologica della realtà annulla, per così dire, il suo stesso atto d'articolazione. Il risultato è un'apparente contraddizione: la realtà è e non è articolata nell'acqua. In altre parole, la realtà si articola in acqua come un lampo davanti agli occhi dell'illuminato, e quindi ritorna istantaneamente nello stato originario di non-articolazione.

Questo, nell'interpretazione di Dōgen, è il mistero più profondo dell'articolazione ontologica. La realtà in ogni sua dimensione si articola costantemente e incessantemente in innumerevoli forme concrete. Ma queste forme concrete non sono necessariamente limitate a quelle che noi, esseri umani, riconosciamo come tali. Proprio il contrario, vi è un'infinità di forme che sono estranee e inaccessibili al potere umano di cognizione. Inoltre, anche riguardo a quelle forme che sono familiari agli esseri umani, non vi è alcuna corrispondenza rigidamente fissata tra esse e le porzioni di realtà a cui l'uomo solitamente le associa.

L'articolazione della realtà con una tale libertà metafisica, osserva Dōgen, ha luogo ovunque e in ogni momento. L'universo in questo senso è dinamicamente vivo. Ma egli osserva allo stesso tempo come la realtà, articolandosi in innumerevoli forme, si articoli realmente in se stessa, tanto che, nella sua visione, l'atto universale di articolazione seguita ad annullare la sua stessa articolazione di momento in momento, in tal modo che il Tutto rimane in questo senso eternamente immobile e quieto nella sua non-articolazione originaria. L'articolazione è non-articolazione. È a questo paradosso ontologico che si riferisce la caratteristica espressione di Dōgen: 'l'acqua vede l'acqua' (cioè, la realtà si articola in se stessa), perché quando non vi è assolutamente nulla di osservabile eccetto l'acqua, la-realtà-articolantesi-nell'acqua necessariamente annulla il proprio significato.

Alla luce di una tale osservazione, Dōgen ci esorta a oltrepassare gli stretti confini che ci vengono imposti dalla funzione 'naturale' della nostra mente, e a raggiungere lo stadio spirituale di una libertà infinita nell'atto di articolare la realtà. Conformemente all'assoluta libertà metafisica esercitata dalla realtà nella propria auto-articolazione, anche la mente illuminata deve esercitare una libertà infinita nell'articolare la realtà. Vale a dire, sottolinea Dōgen, dobbiamo sviluppare la capacità spirituale di considerare le cose non in termini di un modello condizionato culturalmente, e neppure in termini delle categorie di cognizione predeterminate umanamente, ma in termini delle illimitate possibilità ontologiche del Non-Articolato stesso. Solo in un tale stadio di libertà d'articolazione il Maestro Ummon poté dire senza esitazioni, in risposta alla domanda del monaco sulla fonte stessa e base del Buddhismo: "Guarda! La Montagna Orientale scorre sull'acqua".

## NOTE

<sup>1</sup> Sōsan (C.: Seng, Ts'an, m. 606).

<sup>2</sup> Sekitō (C.: Shih T'ou, 700-790).

<sup>3</sup> Si è accennato in precedenza (Saggio 1, nota 3) a Dōgen Kigen (1200-1253). Dōgen non era un filosofo; né evidentemente, scrivendo il suo *Shōbōgenzō*, era minimamente consapevole di scrivere qualcosa di filosofico. E la maggioranza dei maestri Zen oggi senza dubbio si opporrebbe vivamente al fatto che lo consideriamo un filosofo. Comunque, resta vero che i pensieri e le idee che sviluppò nella sua opera hanno per noi un grande significato filosofico. La sua visione dell'articolazione della realtà verrà discussa dettagliatamente verso la fine di questo saggio.

<sup>4</sup> Per una spiegazione della struttura del 'campo' dell'esperienza Zen, vedi il mio *Philosophy of Zen* (in 'Contemporary Philosophy' ed. Raymond Klibansky, vol. iv, Firenze, 1971). Vedi anche il iii saggio.

<sup>5</sup> Thomas Merton: *Mystics and Zen Masters* (New York, 1967), pag. 16.

<sup>6</sup> Un discepolo di Baso e un notevole maestro dell'ottavo secolo.

<sup>7</sup> Chōsha Keishin (date sconosciute) fu un grande maestro Zen della dinastia T'ang.

<sup>8</sup> *Shōbōgenzō* (op. cit.), I.V.

<sup>9</sup> *Mu Mon Kan*, n. xxiv.

<sup>10</sup> Fūketsu (C.: Feng Hsüeh, 896-973), un maestro Zen cinese della dinastia T'ang. 'Kōnan' è la pronuncia giapponese di Chiang Nan, una provincia della Cina meridionale. Ho discusso questo *kōan* in un diverso contesto (ii saggio, v cap.).

<sup>11</sup> Osserva che il poeta dice: Io mi ricordo sempre.

<sup>12</sup> La principale *dramatis persona* è il Maestro Ikan (755-817), un notevole allievo del Maestro Baso della dinastia T'ang. Il dialogo si trova nel *Keitoku Dentōroku* (C.: Ching Tē Ch'üan Tēng Lu, 'La Trasmissione della Lampada'), vol. vii.

<sup>13</sup> È un *kōan* che gode di un'enorme popolarità come 'il *kōan* della Parola-Mu del Maestro Jōshū'. Abbiamo già dato una versione molto più breve di questo *kōan* (vedi il iii saggio, v cap.). La pronuncia cinese di Jōshū è Chao Chou.

<sup>14</sup> Ummon (C.: Yün Mên, 864-949), uno dei più grandi maestri Zen della Cina (dinastia T'ang), noto per le sue espressioni misteriosamente enigmatiche.

<sup>15</sup> Isan (771-819), un discepolo di Hyakujō. L'episodio è narrato nel *Mu Mon Kan*, caso xi. Questo aneddoto è già stato analizzato (vedi il iii saggio, v cap.).

<sup>16</sup> *Mu Mon Kan*, xliv. Bashō era un maestro Zen coreano del nono secolo.

<sup>17</sup> Su Dōgen e lo *Shōbōgenzō*, vedi sopra, i saggio, nota 3.

<sup>18</sup> Quel che segue si basa su un importante capitolo del suo *Shōbōgenzō*, intitolato *Sansui Kyō* ('Il Sutra della Montagna e dell'Acqua').

*V Saggio*

## Pensiero e Non-Pensiero attraverso il Kōan

NOTA: Questo saggio è stato pubblicato simultaneamente a parte con il titolo di *'Meditazione e Intelezione nel Buddismo Zen giapponese'*, dalla Imperial Iranian Academy of Philosophy in Traditional Modes of Contemplation and Action, ed. Yusuf Ibish e Peter L. Wilson.

## La Sfiducia nel Pensiero

Nelle pagine precedenti abbiamo menzionato frequentemente il '*kōan*', ma finora non abbiamo dato una spiegazione sistematica alla parola. Considerato il fatto che non si può comprendere la realtà dello Zen senza una conoscenza esatta di cosa sia il *kōan* e di come debba essere usato correttamente, in questo saggio tenterò di chiarire la struttura essenziale del *kōan* e il suo uso effettivo in contesti autenticamente Zen. Il problema sarà trattato con particolare riferimento al rapporto tra intellesione e meditazione intese nel senso tradizionale Zen. La parola 'intellesione', osserviamolo subito, è qui intesa nel senso dell'atto della riflessione o funzione discriminante dell'intelletto discorsivo. Intendendola in questo modo, non appena il problema è posto la risposta — evidentemente la sola risposta giusta da dare — sembrerebbe a portata di mano. Perché tutti coloro che hanno una qualche conoscenza dello Zen, sia pratica o teorica, senza dubbio ammetteranno che questi due termini, la meditazione e l'intellessione, sono assolutamente incompatibili tra loro.

In realtà lo Zen detesta tutte le forme di intellettualismo, verbalismo e concettualismo, per non parlare di quei pensieri e idee casuali che costantemente nascono e sfrecciano nella mente per perturbarne la serenità. Non che i 'maestri', vale a dire, coloro che hanno già raggiunto l'illuminazione, rimangano permanentemente in uno stato di vuoto e silenzio mentali. Proprio il contrario; essi sono in pieno possesso della loro facoltà di pensiero, che esercitano liberamente e spontaneamente. In altre parole, anch'essi, in un certo senso, pensano. Il punto da notare, tuttavia, è che il loro pensiero si snoda in una forma totalmente diversa e in un livello di coscienza affatto diverso da quello che ci è familiare nelle circostanze ordinarie. Tratteremo in seguito questo aspetto della questione. Quanto ai 'discepoli', vale a dire, coloro che non hanno ancora raggiunto l'illuminazione, i maestri vietano loro rigorosamente di pensare, dicendo loro che più seriamente pensano e più irrealizzabile diverrà l'esperienza finale dell' 'aprirsi un varco'. Il primissimo



passo nella pratica Zen della meditazione consiste nel cancellare dalla mente tutti gli schemi mentali abituali profondamente radicati in essa.

Quindi il *cogito* cartesiano, che può essere benissimo efficace e valido nel proprio campo, è, dal punto di vista dello Zen, lontano dall'essere un mezzo che ci conduce direttamente alla consapevolezza della realtà dell'esistenza umana; al contrario, il *cogito* viene considerato la fonte stessa di tutte le illusioni sull'esistenza; il *cogito* è una distrazione che ci allontana da una comprensione immediata della realtà così com'è effettivamente.

Nello Zen vi è un'intrinseca sfiducia, profonda, invincibile, nel razionismo o nel pensiero in generale. Lo Zen osserva la filosofia con un occhio sospettoso, poiché la filosofia è un esempio tipico della funzione discriminante dell'intelletto. Questo atteggiamento negativo verso l'intelligenza sembrerebbe facilmente giustificato dal fatto che ciò che importa primariamente o esclusivamente per lo Zen è un'esperienza diretta della realtà nella sua non-differenziazione primordiale, che viene spesso definita nella terminologia Zen: 'il tuo Volto originario anche prima che nascessero i tuoi genitori'. La purezza del 'Volto originario' è contaminata dall'attività differenziante, discriminante, dell'intelletto discorsivo. Donde la naturale avversione per ogni specie di pensiero astratto e teorico.

Inoltre, la sfiducia dello Zen nel pensiero astratto, in particolare la filosofia, ha una base storica. Storicamente lo Zen nacque in Cina come una reazione vigorosa ai molteplici sistemi della filosofia Mahayana che si era sviluppata in India e in Cina, in cui i pensatori buddhisti si lasciavano andare ad argomenti astratti estremamente complicati, che spesso spaccavano un capello in quattro. Considerando semplicemente questi argomenti nient'altro che futili grovigli dell'intelletto discorsivo, lo Zen cominciò con il frantumare i grandiosi sistemi di pensiero filosofico e con il cercare di riportare il Buddhismo alla sua forma più semplice e più originaria, vale a dire, a ciò che nell'opinione dello Zen era la fondamentale esperienza personale del Buddha storico stesso. Questo atteggiamento si è mantenuto intatto in tutte le epoche, e l'anti-intellettualismo è sempre stato il cuore stesso di ogni insegnamento Zen, sia in Cina o in Giappone.

Il seguace dello Zen tende a ridurre tutte le forme storiche di Buddhismo all'esperienza dell'illuminazione del Buddha stesso, sperimentandola nuovamente nella sua forma originale, e sondando gli abissi della vita spirituale in un regno della psiche che si trova oltre i limiti dell'intelletto. È solo naturale che il seguace dello Zen si debba opporre, nella pratica e per principio, a un qualsiasi uso dell'intelletto

nel comprendere la parte centrale dell'insegnamento Zen. Nel 'Sutra del Loto' leggiamo: "Questo Dharma non dev'essere compreso per mezzo del pensiero e dell'intellezione". Per il seguace dello Zen questa è ancora un'affermazione inadeguata. Più positivamente, si deve eliminare metodicamente e sistematicamente ogni intellezione. Perché finché l'intelletto rimane attivato in una forma, non importa quanto sia sottile, non si potrà mai sperare di risperimentare l'originaria esperienza dell'illuminazione del Buddha. Ciò non può essere altrimenti, perché quel che lo Zen considera l'originaria esperienza del Buddha è primariamente un risveglio a una dimensione di sopra-coscienza, o una consapevolezza ontologica dell'Essere nella sua pura 'quiddità', prima che esso sia articolato in innumerevoli cose ed eventi dall'attività discriminante dell'intelletto.

In realtà, fin dalla nascita dello Zen in Cina, tutti i maestri hanno preteso incessantemente dai loro discepoli un abbandono drastico del pensiero. Assolutamente nessun pensiero! Non cercate di comprendere nulla, perché non vi è proprio nulla da comprendere. Invece di pensare, cosa dovrebbe fare quindi il discepolo al fine di raggiungere l'illuminazione? Egli deve raccogliere tutta la sua forza interiore di concentrazione per combattere le onde dei pensieri che si sollevano incessantemente, e infine per spazzare dalla sua coscienza tutte le immagini, le idee e i concetti. Solo allora, gli vien detto, sarà in grado di vedere un regno interamente nuovo della sua psiche aprirsi nei recessi più profondi della mente.

Si dice che il semilegendario primo Patriarca dello Zen in Cina, Bodhidharma, quando il suo successore cinese E-Ka (C.: Hui K'o) gli chiese come si potesse entrare nel regno della Realtà assoluta (Tao), osservasse:

Non più agitazioni nel mondo esteriore,  
Non più ansiti della mente interiormente,  
Quando la tua mente è simile a un muro perpendicolare,  
Solo allora puoi entrare nel regno della Realtà.

Questa non è altro che un'ardente esortazione alla pratica della meditazione. Bodhidharma qui insiste con il suo futuro successore sull'assoluta necessità di disciplinare la psiche tramite la meditazione imperturbabile in cui la mente si trasforma in un qualcosa simile a una parete liscia di roccia.

Tra parentesi, la leggenda dice che Bodhidharma, essendosi ritirato nel Tempio di Shōrin (C.: Shao Lin) nella provincia di Honan, sedette in meditazione in una caverna per nove anni consecutivi di fronte a

un'alta parete di roccia. Sia vero o meno, è chiaro che lo Zen fu dall'inizio, ed è sempre stato, una religione — se ci è concesso definirlo 'religione' — basata sulla meditazione e nient'altro che la meditazione. La disciplina della meditazione viene definita dallo Zen *zazen* (C.: *tsō ch'an*), vale a dire, sedere in *dhyāna* o meditazione. Più concretamente, *zazen* significa sedere nella posizione del loto completo o del mezzo loto in uno stato di profonda e uni-versa concentrazione mentale.

Si deve notare che la meditazione stessa è un fenomeno comune che si può osservare almeno fino a un certo grado in quasi tutte le religioni. E nessun ramo del Buddhismo elimina le pratiche di meditazione. Tuttavia, quel che caratterizza il ramo Zen del Buddhismo è il fatto che, sia nella sua origine storica che nella sua struttura fondamentale, è una religione interamente basata sulla meditazione. Come abbiamo appena osservato nelle parole di Bodhidharma, l'interesse primario, o diremmo esclusivo, del seguace dello Zen, è di 'entrare nel regno della Realtà assoluta', cosa che è realizzabile soltanto sedendo in meditazione. Dal punto di vista dello Zen, dobbiamo fare ancora un passo, e dire che sedere in meditazione è entrare nel regno della Realtà assoluta. Il significato di ciò sarà chiarito in seguito quando discuteremo la posizione dello Zen Sōtō giapponese rappresentata dal suo fondatore, Dōgen, del tredicesimo secolo. Naturalmente a questo punto si porrà la domanda: Cosa, quindi, distingue lo Zen dai vari sistemi di yoga dell'India? Ciò verrà chiarito in seguito quando spiegheremo i caratteri particolari delle tecniche di meditazione Zen che si sono sviluppate nel corso della sua storia in Cina e in Giappone. Per ora continuiamo a dedicare la nostra attenzione all'aspetto anti-intellettualista dello Zen.

## II

### L'Eliminazione del Pensiero Discorsivo

Sarà interessante osservare che alle spalle di questo anti-intellettualismo dello Zen vi è una filosofia chiaramente delineata, benché gli stessi seguaci dello Zen sarebbero restii a riconoscerla come una qualche forma di 'filosofia'. In ogni caso, è un'idea fondamentale che è a un tempo metafisica e psicologica, e che, sebbene non sia in se stessa una 'filosofia' nell'interpretazione comune del termine, potrebbe essere benissimo sviluppata ed elaborata in un sistema in grande scala di metafisica e psicologia del profondo. Questa idea o visione fondamentale che, come vedremo, è alla base dell'intera struttura della pratica e del pensiero Zen, fu formulata per la prima volta esplicitamente nei famosi versi attribuiti al primo Patriarca, Bodhidharma, considerati la prima proclamazione della fondazione della scuola Zen in Cina. Gli ultimi versi dicono:

Indicare direttamente la propria Mente.

Raggiungere la Buddhità con il percepire la propria Auto-natura.

Essi indicano l'idea che nell'abisso esistenziale di ogni essere umano vi è nascosto un noumeno che è tecnicamente noto come Auto-natura — detta anche natura-di-Buddha — la cui improvvisa percezione non è altro che il raggiungimento della Buddhità, vale a dire, il *satori* o l'illuminazione in senso buddhista. L'Auto-natura è il noumeno inteso come base fondamentale di tutti i fenomeni. È l'abisso metafisico dell'Essere stesso, l'Unità di tutte le cose, non intendendo in questo caso la parola 'unità' nel senso dell' 'unificazione' di molte cose in un luogo ma nel senso della non-differenziazione primordiale, vale a dire, il Campo metafisico di tutte le cose prima che sia biforcuto nell'entità e nel mondo oggettivo — il tuo 'Volto originario prima che nascessero i tuoi genitori'.

Stando così le cose, soltanto nel linguaggio metaforico possiamo parlare dell'Auto-natura che è nascosta nell'abisso esistenziale di ciascuno di noi. In realtà, l'Auto-natura non può essere limitata in alcun

essere individuale; essa permea e scorre attraverso l'intero mondo dell'Essere; è sopra-individuale. È però curioso che questo noumeno possa 'esistere' (o 'ex-sistere'), solo in concrete cose individuali, e che possa essere percepito solo nella coscienza di una concreta persona individuale. Ciascun uomo individuale in questo senso è una doppia personalità: è individuale e sopra-individuale allo stesso medesimo tempo; vale a dire, egli esiste come un punto individuale in cui si concentra l'energia esistenziale universale che supera infinitamente i suoi stretti limiti personali. Ordinariamente, tuttavia, l'uomo non ne è consapevole; cioè, in lui non vi è alcuna consapevolezza del noumeno sopra-individuale presente nel suo stesso corpo, qui e ora. Questa percezione viene impedita dal pensiero. Anche la minima attivazione dell'intelletto discorsivo rende completamente impossibile la percezione immediata del primordiale Indifferenziato, perché nel momento stesso in cui l'intelletto discorsivo comincia a funzionare, il Non-differenziato necessariamente diventa differenziato; il noumeno si trasforma in fenomeno; l' 'io', l'io empirico, diviene conscio di se stesso come entità astratta che si contrappone al mondo esteriore, e il dualismo che ne consegue di 'me stesso' e 'non-me stesso' si intromette contaminando la non-differenziazione originaria.

Nulla esemplifica questa sottile transizione dalla non-differenziazione originaria alla differenziazione a causa del pensiero meglio di un famoso brano della 'Raccolta di Rinzai' (*Lin Chi Lu*)<sup>1</sup> in cui Rinzai, il notevole Maestro Zen della dinastia T'ang, descrive quel che definisce il 'Vero Uomo al di sopra di qualsiasi categoria'. Al di sopra di qualsiasi categoria — vale a dire, senza alcuna delimitazione. Questa è un'espressione tipicamente cinese di ciò che Bodhidharma definisce nei versi succitati Auto-natura e Mente. È interessante osservare che quel che appare nei versi di Bodhidharma nella forma di concetti astratti, viene presentato da Rinzai in una forma umana, piena di vigore, straordinariamente viva: il Vero Uomo, che non è ristretto al sé empirico, ma si manifesta entro e tramite il sé empirico. Il brano dice:

Un giorno il Maestro occupò il proprio seggio nella sala delle conferenze e disse:

"Sulla massa voluminosa della vostra carne rossastra vi è un vero uomo al di sopra di qualsiasi categoria. Egli costantemente entra ed esce dai cancelli del vostro viso (cioè, dai vostri organi sensoriali). Se non l'avete ancora incontrato, afferratelo, afferratelo qui e ora!". In quel momento un monaco si fece avanti e chiese: "Che genere d'uomo è questo Vero Uomo?".

Il Maestro scese improvvisamente dalla piattaforma, afferrò il monaco e lo incalzò: "Dimmi, dimmi!".

Il monaco esitò per un momento.

Il Maestro immediatamente lo allontanò dicendo: "Ah, che inutile gratta-sudiciume è questo tuo Vero-Uomo-al-di-sopra-di-qualsiasi-categoria!". E si ritirò all'istante nelle proprie stanze.

Il monaco indietreggiò o esitò per un momento; egli rifletté un momento per dare una risposta appropriata alla violenta esortazione del Maestro. Fu in questo momento che venne attivato il pensiero discorsivo. Osservate che in quel preciso momento il Vero-Uomo-al-di-sopra-di-qualsiasi-categoria si trasformò in un inutile gratta-sudiciume.<sup>2</sup>

Il ragionamento o pensiero, in qualsiasi forma possa apparire, significa sempre che l' 'io' (l'entità-io) diviene conscio di qualcosa. Nella sua struttura basilare è una 'coscienza-di'. L'io pensante e l'oggetto del pensiero sono separati l'uno dall'altro; si trovano l'uno di fronte all'altro. La 'coscienza-di' è il dualismo. Ma lo Zen si interessa soprattutto della realizzazione della 'coscienza' pura e semplice, non della 'coscienza-di'. Benché simili nella forma verbale, la 'coscienza-pura-e-semplice' e la 'coscienza-di' sono enormemente lontane. Perché la prima è una Consapevolezza assoluta, metafisica, senza il soggetto pensante e l'oggetto pensato. Non è la nostra consapevolezza del mondo esteriore. Piuttosto, è il divenire consapevole di se stesso, in noi e tramite noi, dell'intero mondo dell'Essere. Ed è a questa consapevolezza metafisica dell'Essere che Bodhidharma si riferisce con la parola Mente o Auto-natura, e Rinzai con la sua espressione caratteristica, il Vero-Uomo-al-di-sopra-di-qualsiasi-categoria. Lo stato metafisico qui in discussione può essere interpretato come pura soggettività. Lo si può interpretare anche come pura oggettività. In verità, è al di là di entrambe la soggettività e l'oggettività. Ma è uno stato pronto a realizzarsi in qualsiasi momento nella forma di un Soggetto assoluto e in quella delle cose fenomeniche. A questo punto è del tutto comprensibile perché lo Zen consideri ogni forma di pensiero un ostacolo mortale per il conseguimento dell'illuminazione. Il pensiero discorsivo dev'essere arrestato a ogni costo. Persino il nutrire nella mente l'idea dell'illuminazione opera come un ostacolo formidabile nella via del discepolo. Come osserva Daie (C.: Ta Hui)<sup>3</sup> in una delle sue Epistole: "Se doveste compiere il minimo sforzo per conseguire l'illuminazione, non sarete mai in grado di raggiungerla. Un tale sforzo è paragonabile a un vostro tentativo di afferrare con le mani lo spazio illimitato — una pura perdita di tempo!".

Shōsan Suzuki, uno dei famosi uomini Zen giapponesi del diciassettesimo secolo, ha scritto:



settesimo secolo,<sup>4</sup> quando fu interrogato in merito al conseguimento della Buddhità, fece la seguente osservazione:

Conseguire la Buddhità significa realmente 'divenire vuoti'. Significa che ritornate nello stato primordiale (della non-differenziazione) in cui non vi è una sola briciola di 'io', del 'l'altro', della Verità e del Buddha. Significa che voi gettate via ogni cosa, vi lavate le mani di ogni cosa, e vi create uno spazio infinito di libertà. Ciò non può essere realizzato finché nella vostra mente rimane una qualsiasi cosa, tra cui anche il pensiero dell'illuminazione.

Questa specie di svuotamento della mente non è un compito facile e semplice, perché non è unicamente un fatto di reprimere i pensieri che nascono. Perché il tentare consciamente di impedire ai pensieri di nascere è in se stesso un pensiero; l'idea stessa di astenersi dal dare origine a un pensiero illusorio è anch'essa un pensiero illusorio. Un altro famoso uomo Zen giapponese, il Maestro Bankai,<sup>5</sup> spiega questo punto nel modo seguente:

Se, desiderando raggiungere lo stato Non-Nato, tentate di sopprimere la nascita dell'ira, dell'indignazione, del rimpianto, del desiderio e così via, la vostra stessa intenzione di sopprimere queste emozioni trasforma la mente originale e unica in due menti. È proprio come qualcuno che insegue un altro uomo che corre alla stessa velocità. Finché, consciamente, tentate sempre di astenervi dal dare origine a pensieri incontrollati, essi non saranno mai interrotti, perché i pensieri che nascono e il vostro pensiero di interromperli saranno impegnati eternamente in una battaglia disperata gli uni contro gli altri ... La sola cosa importante che dovete fare è impedire che la mente unica venga divisa in due menti.

È evidente che un tale assoluto 'repulisti' dei pensieri e delle idee può essere compiuto solo con un rigoroso e metodico addestramento della mente. Perché non è necessaria soltanto la purificazione della mente da tutti i pensieri che la distraggono, ma la purificazione della mente dal suo stesso sé. La mente, se lasciata senza addestramento, non può sperare di arrivare a questo grado. Lo Zen, nel corso del suo sviluppo storico, come metodo più efficace per realizzare una tale purificazione della mente, ha escogitato due diverse forme di disciplina meditativa, una delle quali è il metodo di meditazione dell' 'illuminazione silenziosa' tipico della scuola Sōtō, e l'altra è l'esercizio del *kōan* tipico della scuola Rinzai. Ma prima di procedere a esaminare la struttura interna di queste due forme di *zazen*, o 'sedere in meditazione a gambe incrociate',

dobbiamo dedicare ancora un po' di tempo a una discussione dell'aspetto positivo della purificazione mentale nello Zen. Perché il metodo di addestramento qui discusso in realtà è ben lontano dal mirare a produrre nel discepolo uno stato puramente negativo di inattività quietistica o un totale annullamento della coscienza. Proprio il contrario; ciò a cui tende in primo luogo è la coltivazione della presenza mentale, un'intensificazione dinamica della consapevolezza che permette alla mente di — o la costringe a — mantenersi tesa e concentrata. Quindi vi è un aspetto chiaramente positivo nella disciplina Zen della meditazione, e riconoscere questo fatto ci conduce immediatamente al punto più cruciale per la comprensione dello Zen.

## III

## Il Pensiero In-Pensante

Finora abbiamo dedicato la nostra attenzione esclusivamente agli aspetti negativi dello Zen, e in particolare all'atteggiamento negativo che lo Zen assume verso l'intelletto. Questa negazione è una realtà dimostrata. Non si può negare che l'anti-intellettualismo sia una delle caratteristiche più notevoli della pratica e del pensiero Zen.

Eppure dobbiamo ricordare che l'eliminazione del pensiero discorsivo (che di per sé potrebbe condurre a uno stato negativo, vale a dire, a un'interruzione totale della coscienza) nella pratica effettiva della meditazione Zen è concepita in modo tale da procedere di pari passo con il processo di una graduale unificazione della mente, che la rende intensamente uni-versa. E quest'ultimo processo può portare soltanto a una 'presenza mentale' anziché a una 'assenza della mente' in senso puramente negativo. Durante l'esercizio della meditazione il discepolo deve conservare la sua presenza mentale, mantenendo la mente in uno stato di chiara consapevolezza, non lasciandola mai diventare debole e inattiva. Per farlo, si deve attivare il potere dinamico della concentrazione. E questo fatto distingue lo *zazen* dalle tecniche di introversione passiva (esemplificate in Occidente dalla 'preghiera di quiete') con cui si impara a sedere nella quiete mentale, svuotando la mente da tutti i pensieri e le immagini che vi si agitano, e cadendo gradualmente in uno stato vuoto di assenza mentale. La differenza tra le due tecniche di meditazione ci salterà agli occhi se solo osserviamo la cosiddetta 'lotta per la vita o la morte' implicata nel tradizionale esercizio del *kōan* nello Zen. Tutti i *kōan* sono concepiti proprio in modo da mantenere la mente del discepolo eccezionalmente vigilante e attiva; nell'affrontare un dato *kōan*, al discepolo viene necessariamente impedito di rimanere calmo e sereno nella lucida tranquillità di una vacuità senza pensieri. Se egli sperimenta una tale serenità, deve ancora rin vigorirsi e aprirsi un varco in questo stato sereno della mente.

Lo Zen ama usare parole ed espressioni di natura negativa. Molti dei termini chiave del pensiero Zen sono di fatto linguisticamente negativi — 'nulla', 'vuoto', 'vacuità', 'non-mente', 'dal-principio-non-vi-era-nulla', e così via. Queste espressioni negative, se considerate psi-

cologicamente, tendono a suggerire la trance, l'incoscienza e simili, se non l'apatia e il torpore. Tuttavia, il rendere la mente così passivamente inattiva è esattamente il contrario di quel che vuole ottenere lo Zen. Con lo stato di non-mente non si intende uno stato puramente negativo in cui la mente ha smesso di funzionare. Come abbiamo indicato sopra, lo stato di non-mente è una presenza mentale; è uno stato particolare da raggiungere al limite estremo della presenza mentale, uno stato di evidente inattività conseguito da un'attività della mente insolitamente intensa. Per quanto possa sembrare paradossale, potremmo dire che la completa cessazione del pensiero attiva il PENSIERO. Vale a dire, la cessazione del pensiero al livello delle immagini e dei concetti attiva un'altra specie di 'pensiero' nelle regioni subliminali della mente. In questo senso la meditazione Zen ha precisamente una natura noetica. Ha una qualità noetica in quanto implica un'attiva consapevolezza, un particolare tipo di 'pensiero' (o PENSIERO) con cui si raggiunge una conoscenza metafisica dell'Essere nella dimensione di coscienza sopra-concettuale.

È estremamente importante e interessante osservare che nel mezzo del contesto notoriamente anti-intellettualista dello Zen vi è ancora una possibilità di parlare di un particolare tipo di pensiero, benché, senza dubbio, questo sia di una natura tanto caratteristica che ordinariamente non lo si riconoscerebbe come un pensiero, perché il 'pensiero' — almeno nella tradizione cartesiana occidentale — è una manipolazione conscia di idee chiare e distinte.

Dedichiamoci ora alla struttura interna del PENSIERO. Per prima cosa vorrei richiamare l'attenzione sul fatto che ciò che stiamo esprimendo come PENSIERO non è un nostro concetto appena inventato. Al contrario, è un concetto che troviamo ben stabilito nella storia del Buddismo Zen, benché anche in questo caso lo Zen abbia preferito usare un'espressione negativa: 'non-pensiero' (*hi-shiryō*), o piuttosto 'in-pensante' invece di 'pensiero'. Il *locus classicus* in merito a questo problema è il famoso *mondō* (o dialogo Zen) tra Yakusan (C.: Yao Shan),<sup>6</sup> un notevole Maestro Zen della dinastia T'ang, e un monaco in visita.

Una volta il Maestro Yakusan sedeva in profonda meditazione quando gli si avvicinò un monaco e gli chiese: "Seduto saldamente come una roccia, a cosa stai pensando?"

Il Maestro rispose: "Sto pensando a qualcosa che è assolutamente impensabile (*fu-shiryō*, 'da-non-essere-pensata')".

Il monaco: "Come puoi pensare a qualcosa che sia assolutamente impensabile?"

Il Maestro: "Con il pensiero in-pensante (*hi-shiryô*, 'pensiero-che-è-non-pensiero')".

Commentando questo *mondô*, Dôgen<sup>7</sup> osserva che nel caso del Maestro Yakusan non vi è alcuna contraddizione, al contrario di quel che riteneva il monaco, tra il 'pensiero' e 'qualcosa assolutamente impensabile' perché, dice, in questo caso 'pensiero' non significa il pensiero ordinario al livello delle idee e dei concetti, ma un pensiero del profondo, un 'pensiero del profondo che penetra fino al midollo stesso della realtà'. Similmente, l'impensabile qui in discussione non va inteso come un ordinario oggetto mentale che clude la comprensione del pensiero; è piuttosto un 'impensabile' che si riferisce al midollo stesso della realtà. Il pensiero del profondo con cui si pensa all'impensabile in un tal senso non si conforma affatto al solito schema del pensiero in cui un soggetto pensante pensa a qualcosa come oggetto del pensiero, mentre entrambi il soggetto e l'oggetto rimangono allo stesso livello di coscienza. In questo senso il pensiero del profondo non è un pensiero; è 'in-pensante'. Potremmo dire anche che è un pensiero che è un non-pensiero, perché non è un atto di pensare-a-qualcosa come suo oggetto.

Nella forma normale, il nostro pensiero non può funzionare senza avere un oggetto a cui pensare. In questo senso la mente non può operare nel vuoto. Pensare è sempre un pensare-su o un pensare-a; ha bisogno di qualcosa a cui aggrapparsi. Anche nel *mondô* che abbiamo appena citato la prima affermazione di Yakusan presenta verbalmente il PENSIERO come un pensare-a, cioè come se intendesse lo schema ordinario del pensiero provvisto di un oggetto definito verso cui dirigersi. Dal momento, tuttavia, che l'oggetto si trova ad avere una natura tale da non-essere-pensato, il pensiero in questo caso è lasciato nel vuoto, senza alcun oggetto precisamente delimitato. Il PENSIERO, come lo intende Yakusan, è un pensiero senza oggetto.

Ma un pensiero che non ha alcun oggetto è allo stesso tempo un pensiero senza soggetto, cioè senza un soggetto pensante. Secondo lo Zen, è impossibile realizzare un pensiero assolutamente senza 'oggetto' finché nel soggetto pensante rimanga la coscienza di 'soggetto', cioè la coscienza dell'io. Il PENSIERO è senza oggetto e senza soggetto, ed è esattamente questo che intende dire Yakusan con il termine 'in-pensante', vale a dire, un-pensiero-che-è-non-pensiero.

È molto importante osservare che, dal punto di vista dello Zen, il 'PENSIERO che è senza oggetto e senza soggetto' non significa un atto del pensiero da cui si sia eliminata la coscienza di entrambi l'oggetto e il soggetto. Se fosse così, il PENSIERO sarebbe semplicemente un

particolare evento psicologico. Ciò che lo Zen intende è piuttosto una dinamica consapevolezza metafisica dell'Essere stesso, o pura Esistenza, prima che si biforchi in soggetto e oggetto, il conoscente e il conosciuto — o potremmo anche dire, l'io e il mondo. Questo punto è esposto in un modo migliore in un altro *mondô*, ugualmente famoso, in cui un Maestro Zen risponde a un discepolo che gli ha chiesto come si possa raggiungere l'illuminazione. "L'illuminazione si può raggiungere", dice, "solo percependo il Nulla".

Il discepolo chiede ancora al Maestro: "Tu dici: Nulla. Ma non è già un 'qualcosa' da percepire (vale a dire, un oggetto del pensiero)?"

Il Maestro: "Vi è certamente un 'percepire', ma il suo oggetto non costituisce un 'qualcosa'!"

Il discepolo: "Se non costituisce un 'qualcosa', cos'è il 'percepire'?"

Il Maestro: "Percepire dove non vi è assolutamente alcun oggetto, quello è un vero 'percepire'".

Qui si fa riferimento all'evidente assenza di pensieri del *samādhi*. Sulla superficie della coscienza non vi è più alcun pensiero-in-movimento, perché l'intelletto discriminante ha smesso completamente di funzionare. Ma la mente in un tale stato non è più una 'mente' nel senso ordinario della parola; piuttosto, è la pienezza dell'Essere che si rivela spontaneamente come una Consapevolezza illuminata che è qui designata come un 'percepire dove non vi è alcun oggetto' — a cui dobbiamo aggiungere 'e alcun soggetto'. Dove non vi è né il soggetto né l'oggetto non può essere altro che una 'vacuità' assoluta. Ma è importante osservare che la 'vacuità' qui discussa non è lo stato psicologico del non esserci nulla nella coscienza. È piuttosto uno stato metafisico di vacuità che, non essendo limitato ad alcuna cosa definita, sia soggettiva od oggettiva, è la pienezza stessa dell'Essere.

Quindi il PENSIERO (o la forma in-pensante del pensiero), che costituisce il punto cruciale della disciplina della meditazione nello Zen, consiste nel tuffo dell'uomo nel proprio abisso esistenziale anche oltre le regioni subliminali del cosiddetto inconscio. Ma compiendolo, l'uomo non sta più sondando l'abisso del suo essere; in realtà sta sondando l'abisso del campo metafisico dell'Essere stesso, che rimane eternamente inviolato dal flusso di immagini e concetti che attraversano il piano empirico della coscienza. Qui non viene realizzato né l'io-e-Tu né l'io-e-Esso. Perché non vi è più l'io come entità soggettiva né il Tu o Esso come entità oggettiva. Rimane solo l'È, un 'è' che si auto-illumina, che è precisamente il PENSIERO.



## IV

## Lo Zen Sōtō e lo Zen Rinzai

Nelle fasi più antiche della storia Zen non esisteva alcun metodo sistematico di disciplina di meditazione, benché la meditazione sia sempre stata praticata fin dal principio. Fino al termine della dinastia T'ang ciascun individuale seguace dello Zen si addestrava a modo proprio. Tuttavia, nel corso della storia, fu elaborato uno speciale metodo d'addestramento per aiutare l'aspirante discepolo ad attivare in se stesso il PENSIERO, o il pensiero che è in-pensante, come abbiamo spiegato nel capitolo precedente. Il metodo d'addestramento comprende due varietà principali, rispettivamente note come il metodo del 'solo-zazen' e il metodo del *kōan*, tra cui il primo caratterizza la scuola Sōtō (C.: Ts'ao Tung) e il secondo la scuola Rinzai (C.: Lin Chi). Lo Zen fu introdotto in Giappone dalla Cina nel periodo Kamakura (dodicesimo-tredicesimo secolo) tramite queste due sette rivali allora fiorenti in Cina, che fornivano ciascuna un metodo diverso di disciplina spirituale. Queste due scuole sono sopravvissute in Giappone fino a oggi, e i due metodi d'addestramento sono ancora praticati in migliaia di luoghi.

La scuola Sōtō (Ts'ao Tung) che fu fondata in Giappone da Dōgen (1200-1253) risale a due grandi Maestri cinesi della dinastia T'ang, Tōzan Ryōkai (C.: Tung Shan Liang Chieh, 807-869) e il suo discepolo e successore Sōzan Honjaku (C.: Ts'ao Shan Pên Chi, 840-901). Come indica chiaramente il nome popolare di 'Zen dell'illuminazione silenziosa' (*moku shō*, C.: *mo chao*) con cui è divenuta nota questa scuola, la Sōtō mette in evidenza più di ogni altra cosa l'importanza del sedere in meditazione. L'idea fondamentale è che l'illuminazione si può raggiungere solo con una totale partecipazione e trasformazione dell'intera personalità del discepolo. Il conseguimento dell'illuminazione non può e non deve essere un avvenimento improvviso; deve essere un processo graduale di maturazione spirituale. La trasformazione totale della personalità si può effettuare solo sedendo in meditazione per un lungo periodo di tempo. Solo al termine, e come risultato, di un tale processo graduale di quieta illuminazione della mente si può realizzare la natura

reale del Sé, cioè la natura reale dell'Essere. A causa di questa posizione la scuola Sōtō è nota come la scuola dell' 'illuminazione graduale', in contrapposizione alla Rinzai, nota come la scuola dell' 'illuminazione improvvisa'.

La scuola Rinzai (C.: Lin Chi), come indica questa stessa denominazione, risale al famoso Maestro Zen della dinastia T'ang, Rinzai Gegen (C.: Lin Chi I Hsüan, ?-866), noto per il suo metodo violento di addestrare i discepoli con l'uso di colpi e grida. Ma lo Zen Rinzai così come lo conosciamo oggi con il suo caratteristico esercizio del *kōan* risale piuttosto a un notevole Maestro di questa scuola della dinastia Sung, Daie (C.: Ta Hui),<sup>8</sup> che raccolse e arrangiò i *kōan* più caratteristici affinché li si potesse usare in modo sistematico nel processo d'addestramento. E fu in questa forma particolare che lo Zen Rinzai venne introdotto in Giappone da Eisai (1141-1215).

La scuola Rinzai sostiene l' 'illuminazione improvvisa' in contrapposizione all' 'illuminazione graduale' della Sōtō. La Rinzai ha una natura vigorosamente dinamica mentre quella della Sōtō è statica. Sottolineando soprattutto l'azione e il dinamismo, la scuola Rinzai respinge e condanna il sedere in tranquilla meditazione. Non che rifiuti interamente la pratica della meditazione. Proprio il contrario. Ma la pratica con cui addestra il discepolo non è il genere di meditazione statica detto dell' 'illuminazione silenziosa'. Dal punto di vista del Rinzai, il sedere semplicemente in quiete e tranquillità con la mente svuotata di tutte le immagini e pensieri non è altro che 'cadere nella trappola del demone' della pura vacuità.

In contrapposizione alla meditazione statica della scuola Sōtō, il Rinzai sostiene la meditazione dinamica, cioè un tipo particolare di meditazione in cui si pratica una vigorosa e dinamica attività della mente. Il *kōan* viene usato per questo scopo specifico. Il Maestro ordina severamente al discepolo di risolvere un dato *kōan* con la meditazione; egli gli ordina di venire alle prese con il problema 'con corpo e mente' mentre siede in meditazione. Necessariamente la meditazione diviene una specie di campo di battaglia spirituale. Il *kōan* diventa una 'palla di ferro di dubbio' ed esaurisce tutte le risorse mentali del discepolo. Improvvisamente la palla di dubbio è fatta a pezzi, e si realizza l'Auto-natura. Quindi, la scuola Rinzai sostiene che l'illuminazione non può giungere gradualmente, ma che può giungere solo come un evento spirituale inaspettato e improvviso.

Ora ci accingiamo a un esame più dettagliato della struttura interna della pratica di meditazione com'essa è concepita dalle scuole Sōtō e Rinzai. Occupiamoci dapprima della posizione Sōtō.

Come abbiamo osservato sopra, la posizione della Sōtō in merito alla meditazione è generalmente nota come il 'solo-zazen' o l' 'illuminazione silenziosa'. La posizione Sōtō, che si può far risalire storicamente a Jinshū (C.: Shên Hsin, ?-706), fondatore della cosiddetta scuola Settentrionale di Zen, è notevolmente tinta di quietismo. Essa mette in rilievo l'importanza di una serena, quietistica contemplazione della 'purezza originale della Mente'. Questa posizione si fonda sulla basilare supposizione teorica che la coscienza sia a grandi linee una struttura a due livelli, consistente in un 'livello superficiale' e in un 'livello profondo'. Non è necessario dire che questo in verità non è altro che un linguaggio metaforico, perché nella concezione autentica dello Zen non esistono realmente due 'strati' distinguibili nella coscienza; la coscienza, come la intende lo Zen, non è un'entità con una struttura di qualsiasi sorta. Ma al fine di una spiegazione pratica, la teoria della struttura-a-due-livelli è molto conveniente.

Con il 'livello superficiale' si intende la nostra coscienza ordinaria nella veglia, caratterizzata da un'agitazione incessante prodotta da una proliferazione incontrollabile di immagini, concetti e forme di pensieri, in particolare dall'attività del pensiero discorsivo che non cessa mai di inseguire gli oggetti del mondo esteriore. Il 'livello profondo' si riferisce alla stessa coscienza che rimane serena e indisturbata nonostante l'agitazione costante osservabile nel 'livello superficiale'. Allo Zen piace rappresentare questa struttura della coscienza con l'immagine di un oceano la cui superficie sia agitata dalle onde mentre nel suo abisso vi è una zona di tranquillità eterna.

Tenendo a mente una tale immagine, sarà facile comprendere che il fine principale dello *zazen*, com'è inteso nella scuola Sōtō, è di portare l'intera energia psichica in uno stato d'unità intensamente concentrato, così che la mente, ora assolutamente uni-versa, possa percepire immediatamente il suo 'livello profondo' che in condizioni ordinarie rimane invisibile, essendo sommerso dalle 'onde' delle forme mentali.

Il tipo di meditazione del 'solo-zazen' consiste fisicamente nel sedere con stabilità e tranquillità, 'solidamente immobile come una roccia' nella posizione del loto completo o del mezzo loto, a gambe incrociate, mantenendo la schiena ritta e in asse, con una respirazione regolata ritmicamente che entra e esce dall'interno della regione inferiore dell'addome.

Con il corpo in una posizione così compatta, si deve procedere a intensificare la concentrazione interiore uni-versa, mantenendo la mente vigile e attenta. Eppure, piuttosto curiosamente, questa consapevolezza uni-versa non deve avere nulla di definito su cui concentrarsi. Vale a

dire, non viene fornito effettivamente alcun oggetto tangibile per la concentrazione. Non avendo nulla a cui aggrapparsi, la mente, per così dire, viene lasciata nel vuoto. La concentrazione non dev'essere sostenuta, come nel tipo di *zazen* della Rinzai, da un'attenzione esclusiva rivolta alla soluzione di un problema o *kōan*. Né è sostenuta dalla continua visualizzazione di qualche forma o modello, o dal mantenere davanti all'occhio mentale qualche idea definita. Non si ricorre neanche alla tecnica yogica più elementare di contare i respiri o di seguire l'inspirazione e l'espirazione. Si deve sostenere soltanto uno stato intensificato di concentrazione in cui la mente, per così dire, s'immerge profondamente, sempre più profondamente, oltre la sfera delle idee e dei concetti, e quindi oltre la sfera subliminale delle visioni in una consapevolezza dell'Essere puramente uni-versa.

Questa, in breve, è l'idea fondamentale su cui si basa la pratica della meditazione della scuola Sōtō, la scuola del 'solo-zazen'. E una tale interpretazione dello *zazen* raggiunse il culmine con la concezione di Dōgen, il fondatore giapponese dello Zen Sōtō, che vide nella pratica del sedere in meditazione la realizzazione stessa della natura-di-Buddha, cioè dell'unità intrinsecamente non-differenziata dell'Essere. Per Dōgen lo *zazen* non è una tecnica escogitata artificialmente per raggiungere l'illuminazione. Di fatto, il massimo principio dello Zen stabilito da Dōgen è che l'illuminazione e la pratica sono esattamente la stessa e identica cosa. Un uomo, ne sia o meno consapevole, è illuminato sedendo in meditazione. Perché il sedere in una tale situazione non è unicamente una posizione corporea. Piuttosto, è la più limpida consapevolezza del massimo grado di pienezza esistenziale. 'Egli' è l'atto stesso di sedere. Ed 'egli' è la consapevolezza dell'Essere. 'Egli' è un punto vivente di cristallizzazione della Vita universale. Dōgen dice:

Lo *zazen* consiste unicamente nel sedere in tranquillità. Non è un mezzo con cui cercare qualcosa. Sedere è in sé l'illuminazione. Se, come credono gli uomini ordinari, la pratica fosse diversa dall'illuminazione, i due diverrebbero consci l'uno dell'altro (vale a dire, si diverrebbe consci dell'illuminazione mentre si è occupati nello *zazen*, e si rimarrebbe consci del processo di auto-disciplina dopo aver raggiunto lo stato dell'illuminazione). Una tale illuminazione contaminata da questa sorta di coscienza non è un'illuminazione autentica.

Evidentemente, il tipo di meditazione dell' 'illuminazione silenziosa' è essenzialmente di una natura statica e tende a portare al puro quieti-

smo. La scuola Rinzai protesta vigorosamente contro questa tendenza, dicendo che il quietismo va contro lo spirito dello Zen. Nel farlo la scuola Rinzai sostiene il dinamismo del sesto Patriarca Enō (Hui Nēng).

Si dice che il Maestro Nangaku (C.: Nan Yüeh),<sup>10</sup> che succedette a Enō nella trasmissione degli insegnamenti della scuola Meridionale, abbia ammonito un discepolo nel modo seguente:

Vuoi essere un maestro di *zazen*, o intendi raggiungere la Buddhità? Se è tua intenzione studiare lo Zen in se stesso, (devi sapere che) lo Zen non consiste nel sedere o nel distendersi. Vuoi raggiungere la Buddhità con la posizione del sedere a gambe incrociate? Ma il Buddha non ha alcuna forma specifica ... Cercare di raggiungere la Buddhità con il solo sedere a gambe incrociate in meditazione non è altro che uccidere il Buddha. Finché rimani attaccato a una tale posizione seduta non sarai mai in grado di raggiungere la Mente.

La scuola Rinzai che segue fedelmente l'insegnamento del sesto Patriarca a questo proposito assume una posizione molto decisa contro il metodo di meditazione della scuola Sōtō. Così Daie (C.: Ta Hui), il summenzionato Maestro della scuola Rinzai, dice:<sup>11</sup>

Quando parlate con un vostro ospite, concentrate soltanto le vostre energie nel parlare con lui. Quando vi sentite di sedere quietamente in meditazione, andatevi a sedere, concentrando le vostre energie nell'atto di sedere quietamente. Ma, quando sedete, non considerate mai quest'atto come un qualcosa di supremo. In questi giorni vi è una quantità di falsi Maestri Zen che sviano i loro discepoli insegnando che il sedere quieto nell' 'illuminazione silenziosa' è la cosa fondamentale dello Zen.

È abbastanza chiaro che con l'espressione 'falsi Maestri Zen' Daie si riferisce ai Maestri della scuola Sōtō.

Tuttavia, la scuola Rinzai non fa a meno della meditazione. Proprio il contrario; anche per i seguaci della Rinzai il sedere in meditazione è il cardine dell'intero processo con cui ci si avvicina all'illuminazione. Tuttavia, la struttura interna della meditazione Rinzai è totalmente diversa da quella del tipo Sōtō. Perché lo *zazen*, com'è inteso dalla scuola Rinzai, non consiste nel sedere nella tranquilla serenità della meditazione con la mente sgombra di tutti i pensieri; piuttosto, lo *zazen* consiste nel far sì che la coscienza si occupi esclusivamente di un Problema o Pensiero vitale ed esistenziale, tanto che la mente di-

viene interamente il Problema, il Pensiero; vale a dire, l' 'io', perdendo se stesso, si trasforma, per così dire, totalmente nel Pensiero. Questa è in breve l'interpretazione Rinzai del PENSIERO, 'il pensiero che è insensante'. E questa trasformazione esistenziale è effettuata per mezzo di *kōan*.



## V

## Il Kōan

Il *kōan* (C.: *kung an*) che originalmente, cioè nella dinastia T'ang, era un termine giuridico che denotava un caso legale stabilito come precedente su cui basarsi per formulare giudizi in cause di natura simile, arrivò a essere usato come termine tecnico Zen nella tarda dinastia Sung, con il significato di particolare problema o tema per la meditazione. L'esercizio del *kōan* fu standardizzato da Daie nell'undicesimo secolo e da allora rimase popolare nella scuola Rinzai in Cina e Giappone per otto secoli fino a oggi. Sono state compilate molte raccolte di *kōan*, tra cui l'*Hekigan Roku* (C.: *Pi Yen Lu*, compilato nel 1125) e il *Mu Mon Kan* (C.: *Wu Môn Kuan*, compilato nel 1228) sono i più famosi.

Tutti questi *kōan* sono concepiti come temi per la meditazione, costruiti artificialmente da (1) alcuni dei famosi e antichi *mondō*, cioè domande-e-risposte, tra i discepoli e i Maestri del periodo T'ang e del primo Sung, (2) frammenti di alcuni Sutra buddhisti, (3) parti significative dei discorsi dei Maestri, e (4) aneddoti relativi a vari aspetti dei Maestri.

I *kōan*, per quanto possa essere multiforme il loro contenuto, hanno tutti la stessa e identica struttura finché li si considera temi per la meditazione. Ciascuno di essi è un'espressione in un linguaggio paradossale, sconvolgente o sconcertante, della Realtà fondamentale così come la intende lo Zen. Esso è concepito come una presentazione diretta e vigorosa, in forma verbale, dell'Essere, come abbiamo spiegato nel capitolo precedente — una nuda e individuale cristallizzazione dell'originariamente Non-Differenziato. Come problema che il Maestro deve dare ai suoi discepoli, nella maggioranza dei casi, è volutamente insignificante;<sup>12</sup> è concepito in modo tale da poter confondere fin dal principio il pensiero discorsivo, con l'intenzione di risvegliare nel discepolo un livello speciale di comprensione esistenziale che coinvolge tutta la sua personalità, il corpo e la mente, ben oltre la portata dell'intelletto.

Tuttavia, è un errore credere che un *kōan* sia solo irrazionale o insignificante in modo sconcertante. Tenendo a mente il modo in cui i *kōan* furono originariamente costruiti dai più antichi *mondō*, aneddoti, e così via, è facile vedere che ciascun *kōan* esprime un certo significato anche nel regno della comprensione intellettuale, se solo lo possiamo riportare nel suo contesto storico, sia immaginario o reale, e ci accostiamo a esso da quel punto di vista. In altre parole, vi è un senso particolare in cui si può considerare ciascun *kōan* come un compendio della filosofia Zen.

Quindi si scopre che il *kōan* in teoria è una costruzione bidimensionale. In esso vi sono due dimensioni interamente diverse, in cui lo si può affrontare differentemente. E l'osservazione di questo fatto è importantissima, perché le due dimensioni tendono a essere confuse, e in realtà sono state spesso confuse l'una con l'altra, e questa confusione si dimostra fatale per una retta comprensione dello Zen Rinzai.

In una delle due dimensioni (che definiremo la 'prima dimensione'), il *kōan* deve essere trattato come un'espressione o un aneddoto significativo, non importa quanto possa sembrare insensato a prima vista. In questa dimensione il *kōan* ha effettivamente un solido significato filosofico perfettamente comprensibile dall'intelletto. Ogni *kōan* in questo senso è una specie di documento 'storico' che ammette una interpretazione intellettuale. Dapprima può sembrare che esso presenti una barriera insormontabile a qualsiasi accostamento intellettuale, ma la barriera è tale da poter essere infine abbattuta.

Nella seconda delle due dimensioni che abbiamo distinto sopra, al contrario, il *kōan* non è in nessun senso un'espressione o un aneddoto significativo; o almeno non si suppone che venga considerato come tale. In questa dimensione il *kōan* è un problema totalmente irrazionale calcolato fin dall'inizio in modo da portare la mente in un punto morto, chiudendo una dopo l'altra tutte le vie possibili al modo di pensare abituale, allo scopo di far attraversare alla mente uno stato di spaventosa tensione interiore che rasenta la psicosi, e di portarla quindi al 'varco' finale. Ciascun *kōan*, in questo aspetto, è una sorta di mezzo artificialmente concepito per provocare uno shock psicologico al discepolo. Ma bisogna considerare a questo proposito che la nostra mente è così fermamente abituata ad operare al livello della comprensione intellettuale e a non rimanere mai immobile finché non trovi un 'significato' in una qualsiasi espressione o affermazione verbale, che sembra quasi impossibile che essa affronti un *kōan* come un violento, drastico shock psicologico. Donde il severo ammonimento di tutti i Maestri Zen contro il 'pensare', contro qualsiasi tentativo da parte del discepolo di 'comprendere' il significato dei *kōan*.

Illustriamo ora le due diverse dimensioni del *kōan* che abbiamo appena delineato. Prendiamo ad esempio il seguente famoso *kōan*, il 'cipresso nel cortile' di Jōshū (C.: Chao Chou).<sup>13</sup>

Una volta un monaco domandò a Jōshū: "Dimmi, qual è il significato dell'arrivo del Primo Patriarca dall'Occidente (vale a dire, qual è la verità fondamentale del Buddismo Zen)?".

Jōshū rispose: "Il cipresso nel cortile!".

Quale rapporto vi è tra un cipresso nel cortile e la reale, viva essenza del Buddismo che fu portata in Cina dall'India da Bodhidharma? In circostanze ordinarie la risposta di Jōshū sembrerebbe insensata, completamente priva di significato. Tuttavia, dal punto di vista della filosofia Zen (cioè, nella 'prima dimensione') le parole di Jōshū hanno realmente senso come risposta alla domanda del monaco. In breve, il Cipresso di Jōshū indica esattamente la stessa cosa del summenzionato Vero-Uomo-al-di-sopra-di-qualsiasi-categoria. La sola differenza tra i due è che in quest'ultimo il primordialmente Non-Differenziato viene presentato come pura soggettività, mentre nel primo questo stesso Non-Differenziato si manifesta come pura oggettività. Come abbiamo osservato prima, il primordialmente Non-Differenziato, secondo la concezione Zen, è in se stesso oltre la soggettività e l'oggettività, ma allo stesso tempo è di una natura tale da potersi manifestare liberamente come il Soggetto assoluto o l'Oggetto assoluto — o anche come entrambi, cioè Soggetto-Oggetto — a seconda del caso.

Il punto importante da notare è che il Non-Differenziato non può *ex-sistere* nella sua non-differenziazione originaria; che al fine di *ex-sistere* deve necessariamente differenziarsi, vale a dire, cristallizzarsi concretamente come un qualcosa, sia soggettivo od oggettivo. E poiché il Non-Differenziato si differenzia interamente, cioè, senza alcun residuo, in tutte le innumerevoli cose, ciascuna di queste cose non è diversa dal Non-Differenziato, eccetto che in termini di non-articolazione e articolazione.

Il cipresso nel cortile! Come per una invocazione magica l'intero mondo emerge dal suo terreno metafisico, la Vacuità (*śūnyatā*).

Il mondo intero è il Cipresso. Jōshū è il Cipresso. Anche il monaco è il Cipresso. In breve, non vi è altro che la Consapevolezza del Cipresso, perché in questo punto-zero metafisico, l'Essere stesso proprio nella sua non-differenziazione si illumina come il Cipresso, unico e universale allo stesso momento.

Tentiamo di interpretare (naturalmente ancora nella 'prima dimensione') un altro *kōan* che chiarisce in una forma un po' diversa lo stesso aspetto della metafisica Zen. Il *kōan* consiste in una sola e semplicissima frase imperativa.

Ascolta il suono di una mano sola!

A differenza della maggioranza dei *kōan* ordinariamente citati nei libri di testo Zen, che sono di origine cinese e narrano i detti e le azioni dei Maestri della dinastia T'ang, questo breve *kōan* è un tema per la meditazione originale ed escogitato più recentemente da Hakuin<sup>14</sup> nel diciottesimo secolo, che fu di gran lunga il massimo Maestro Rinzaï del Giappone. Il *kōan*, largamente conosciuto come il *Sekishu* (Una Mano Sola) del Maestro Hakuin, si dimostrò tanto efficace nell'effettivo addestramento Zen da arrivare ad acquisire in Giappone una popolarità appena inferiore a quella del *Mu* (No!) di Jōshū.

Ora, Hakuin chiede al suo discepolo di ascoltare il suono prodotto da una mano sola. Se battiamo entrambe le mani si produce naturalmente un suono. Qual è il suono del battito di una mano sola? In circostanze ordinarie, questa sarebbe semplicemente una domanda insensata. Tuttavia, come nel caso del Cipresso, il *kōan* cela un significato metafisico nascosto che si rivelerà all'intelletto nella 'prima dimensione'.

Per comprendere più a fondo questo significato filosofico, suggerirei di leggere prima un rinomato aneddoto Zen che riguarda l'onnipresenza del vento nel mondo. Le *dramatis personae* sono il Maestro Mayoku (C.: Ma Ku) della dinastia T'ang e un monaco.

Una volta il Maestro Mayoku Hōtetsu usava un ventaglio, quando gli si avvicinò un monaco e gli disse: "La natura-del-vento (vale a dire, il vento-in-se-stesso, o la realtà noumenica del vento) è permanentemente ubiqua, tanto che nel mondo intero non vi è alcun luogo che non ne sia pervaso. Se è così, perché usi un ventaglio?"

Mayoku: "Quel che tu conosci è solo (la teoria) che il vento è diffuso per tutto il mondo".

Il monaco: "Qual è, quindi, il significato reale del fatto che il vento è diffuso per tutto il mondo?"

Il Maestro continuò semplicemente a sventagliarsi.

Il monaco si inchinò rispettosamente.

La 'natura-del-vento' in realtà non è essenzialmente diversa da quel che conosciamo con le denominazioni più comuni di 'natura-di-Buddha',

'Auto-natura', 'Mente', e così via, che indicano tutte l' 'Assoluto' così come lo intende lo Zen, cioè la Realtà com'essa è realmente prima della biforcazione in soggetto-oggetto, il primordialmente Non-Differenziato che è ancora non-differenziato ma che è, allo stesso tempo, pronto a differenziarsi come il vento fenomenico.

La 'natura-del-vento' pervade tutti gli angoli del mondo; non vi è un singolo luogo che non ne sia ricolmo. E, conformemente al modo di pensare tipicamente Zen, questa è precisamente la ragione per cui vi è effettivamente del 'vento' fresco ogni qual volta un uomo usi un ventaglio. Eppure il punto più importante è che questa 'natura-del-vento' permanentemente ubiqua non si realizza qui e ora a meno che un uomo non usi un ventaglio; che il Vento universale può *ex-sistere* solo per mezzo dell'unico atto dello sventagliarsi umano. Così siamo ricondotti di nuovo alla nostra vecchia, familiare, tesi metafisica, vale a dire che il Non-Differenziato *ex-siste* solo per mezzo delle sue stesse differenziazioni.

Ritorniamo ora al *kōan* della 'Mano sola' di Hakuin. Dopo aver compreso il *kōan* del 'Vento' di Mayoku, sarà abbastanza facile affermare la struttura interna del battito-di-una-mano-sola. Proprio come la 'natura-del-vento' è ubiqua, il suono di una mano sola — la 'natura-del-suono', per così dire — è permanentemente ubiqua. La 'natura-del-suono', che in questo caso è presentata come il 'suono del battito di una mano sola', è ovunque presente, pronta a realizzarsi in qualsiasi momento come un suono udibile empiricamente, ogni volta e in ogni luogo si voglia battere entrambe le mani. Lo Zen fa ancora un passo, e dice che la Mente ode il suono anche prima che esso si realizzi empiricamente, anche allo stadio del battito-di-una-mano-sola. Pertanto, nel 'suono-di-una-mano-sola' o 'natura-del-suono', incontriamo ancora una volta il Non-Differenziato nella sua particolare inclinazione ontologica ad articolarsi come un suono fisicamente udibile. Lo Zen in questo caso consiste nel 'percepire' la 'natura-del-suono' nel momento preciso in cui quest'ultima comincia ad agitarsi e a rivelare la propria inclinazione intrinseca verso l'articolazione. Ecco quel che si intende con il suono di una mano sola. Osservate che quando le due mani vengono effettivamente battute, l'articolazione ha già avuto luogo, e la 'natura-del-suono' si nasconde dietro il suono fisicamente udibile.

Con riferimento a questa situazione, un altro eminente Maestro giapponese, Bankei,<sup>15</sup> fa la seguente osservazione in merito all'udire il suono della campana del tempio prima che sia udita:

Ascoltate, ora suona una campana; voi ne udite il suono.  
(Per essere esatti) voi tutti siete permanentemente e incessante-

mente consapevoli del suono della campana anche prima che la campana sia colpita e prima che si senta effettivamente il suono. La limpida consapevolezza del suono della campana prima che la campana suoni — questa consapevolezza è quel che io chiamo l'innata Mente del Buddha. Il divenire consapevoli della campana solo dopo che ha suonato è unicamente un seguire la traccia lasciata da qualcosa che è effettivamente accaduto. Allora siete già caduti nella posizione secondaria, nella posizione terziaria (cioè, non siete più nella posizione primaria del Non-Differenziato).

Il puro, assoluto Soggetto — l' 'innata Mente di Buddha' di Bankei — rimane sempre sveglio e ode incessantemente il suono della campana. Ecco perché, quando una campana viene colpita, noi diveniamo immediatamente, cioè senza un istante di ritardo, consapevoli del suono come suono di una campana. Qui non vi è posto per la riflessione. E, secondo la concezione dello Zen, il Soggetto assoluto in un tale contesto è totalmente identificato con il suono (ovvero la 'natura-del-suono'); il Soggetto assoluto è il suono.

Tuttavia, queste e altre simili interpretazioni dopo tutto sono cose che appartengono alla 'prima dimensione' del *kōan*. Vale a dire, dal punto di vista strettamente Zen, sono faccende secondarie. Veramente, non possiamo negare semplicemente l'esistenza di una tale dimensione di comprensione intellettuale. Eppure, dal punto di vista metodologico dei Maestri Zen, cioè nei termini della suddetta 'seconda dimensione' del *kōan*, tutte le interpretazioni intellettuali devono essere categoricamente respinte come un qualcosa essenzialmente inutile, futile e dannoso.

In realtà, con l'ottenere una perfetta comprensione intellettuale di un *kōan*, non si consegue nulla di significativo. Al contrario, il *kōan* è di una natura tale che più se ne approfondisce la comprensione intellettuale e più si sarà necessariamente lontani dal suo spirito, la cui comprensione immediata è il solo obiettivo dell'addestramento Zen. Pertanto, dal punto di vista dello Zen, qualsiasi comprensione di un qualsiasi *kōan* da parte dell'intelletto, non importa quanto possa essere profonda ed esatta, non produce altro che ostacoli sulla via di chi si sottopone alla disciplina Zen.

È necessario notare che il rifiuto di ogni comprensione intellettuale del *kōan* nello Zen è assoluto e completo. Lo stesso atteggiamento mentale di cercare di comprendere un *kōan* è proprio quel che deve essere rifiutato fin dal principio. Perché il livello di coscienza in cui funziona l'intelletto è esattamente ciò che deve essere superato a ogni



costo. Questa è la ragione principale per cui lo Zen rifiuta tanto categoricamente tutte le *Philosophieren*. Si può riuscire a elaborare un sistema di profonda filosofia sulla base di un'interpretazione intellettuale dei *kōan*; si rimane ancora sul piano dell'intelletto discriminante; non si è raggiunto nulla in merito alla trasformazione totale dell'uomo verso una comprensione immediata del Non-Differenziato, che è l'interesse esclusivo dello Zen.

Il *kōan* nella sua 'seconda dimensione', vale a dire, il *kōan* come mezzo pratico per la disciplina, come 'metodo', non è un qualcosa da comprendersi con l'intelletto. Al contrario, deve essere considerato una tecnica escogitata particolarmente allo scopo di spingere il discepolo Zen quasi a forza in una situazione esistenziale, in cui non ha assolutamente alcuna possibilità di far funzionare i suoi pensieri. Conformemente a tale principio, si dice allo studente di sedere in meditazione, concentrando la mente giorno e notte su un dato *kōan*, non di pensare a esso o di tentare di comprenderne il significato, ma semplicemente di *risolverlo* totalmente e completamente. Ma come può sperare di risolvere un problema che è escogitato fin dall'inizio per essere insolubile? Questo è il quesito che deve affrontare per prima cosa. Il solo modo autentico di risolvere un *kōan*, nella concezione tradizionale dello Zen Rinzai, è quello di 'divenire il *kōan*' o di identificarsi completamente con il *kōan*. La soluzione del Cipresso di Jōshū, ad esempio, consiste nel *divenire* il Cipresso. La soluzione della Mano Sola di Hakuin consiste nel *divenire* il 'suono del battito di una mano sola'. Ma qual è, più concretamente, il significato del 'divenire il *kōan*' da parte dell'uomo? Sembrerebbe che il 'divenire il *kōan*' implichi un processo esistenziale. Qual è, quindi, il meccanismo interno di questo processo?

Nulla ci dà una risposta migliore a questa domanda basilare del considerare il modo in cui il famoso *kōan* del *Mu* di Jōshū (No! o Nulla) è stato usato tradizionalmente dalla setta Rinzai come il mezzo più efficace per addestrare i discepoli. Il *kōan* stesso, che è largamente conosciuto come il 'Cane di Jōshū' o la 'Parola-Mu di Jōshū' dice così:<sup>16</sup>

Una volta un monaco chiese al Maestro Jōshū: "Il cane ha la natura-di-Buddha?"

Il Maestro rispose: "*Mu* (C.: *Wu*)!".

La comprensione di questo *kōan* nella 'prima dimensione', cioè il 'significato' filosofico di questo *kōan*, sarà ora chiara senza una lunga spiegazione. Sullo sfondo della metafisica Mahayana, che sostiene l'opi-

nione che la natura-di-Buddha (cioè, l'Assoluto) sia universalmente intrinseca in tutte le cose, il monaco chiede a Jōshū se anche un animale come il cane ha o no la natura-di-Buddha, cercando in questo modo di sondare la profondità della comprensione di Jōshū dello Zen. Come al solito, il Maestro frantuma il livello concettuale su cui il monaco si basa con la sua domanda, presentandogli direttamente il *Mu*, la realtà sopra-concettuale stessa. L'Assoluto, sembra indicare, trascende il fatto che il cane 'lo abbia' o 'non lo abbia'. Il problema di 'avere' o 'non-avere' semplicemente non esiste nella dimensione in cui si trova Jōshū. Un tale problema può essere sollevato solo al livello della biforcazione intellettuale. Ma finché si rimane attaccati al livello della biforcazione, la soluzione reale del problema è irraggiungibile. Quindi Jōshū, invece di dare una risposta, affermativa o negativa, alla domanda del monaco, gli getta bruscamente proprio sotto il naso la stessa natura-di-Buddha nella forma del Nulla, vale a dire, il primordialmente Non-Differenziato. Il *Mu* in questo senso ha esattamente la stessa funzione del Cipresso o del 'suono del battito di una mano sola'.

Tra parentesi, forse merita di essere menzionata la presenza di un'altra dimensione più elementare — o diremmo più primitiva — in questo aneddoto nello stato pre-*kōan*. Nella sua versione originale, prima che gli fu data la forma definitiva di *kōan* e prima che lo si cominciò a usare come tale, era stato un aneddoto più lungo di una natura più dogmatica, in cui figura che Jōshū dà due risposte contraddittorie, Sì e No, alla stessa identica domanda posta da due diversi monaci in due occasioni diverse. Come buon esempio degli aneddoti pre-*kōan*, riprodurrò qui la prima parte della versione originale in cui Jōshū assume la posizione negativa:<sup>17</sup>

Un monaco chiese a Jōshū: "Il cane ha o non ha la natura-di-Buddha?"

Jōshū: "No!".

Monaco: "(Secondo un Sutra buddhista), tutti gli esseri senzienti sono dotati della natura-di-Buddha. Quindi, com'è possibile che il cane non condivida la natura-di-Buddha?"

Jōshū: "Perché il cane esiste a causa del suo stesso *karma*".

L'ultima affermazione di Jōshū si può spiegare nel nostro linguaggio nel modo seguente. La natura-di-Buddha (che è onnipresente) è totalmente annullata dal fatto che a causa del *karma* canino (cioè, a causa dell'intrinseca inclinazione ontologica verso il realizzare se stesso come cane) la natura-di-Buddha ha assunto la forma di un cane individuale.

Finché da parte nostra vi è la consapevolezza di un cane individualmente differenziato, non vi è alcuna traccia della Consapevolezza sopra-temporale e sopra-spaziale del Non-Differenziato. Sia questa interpretazione, esatta o errata, è certo che l'intero aneddoto tocca un aspetto del dogma buddhista, e che il *Mu* di Jōshū in questo particolare contesto deve essere interpretato come un No ordinario, che nega l'esistenza della natura-di-Buddha nel cane, cosa che significherebbe tutt'al più che, come osserva Dōgen, la natura-di-Buddha, essendo in se stessa assolutamente illimitata, non esiste e non può esistere nella sua purezza originaria come un qualcosa limitato. Pertanto l'aneddoto già nel suo stato pre-kōan indica chiaramente ciò che costituirà la summenzionata 'prima dimensione' nello stato di kōan.

Tuttavia, come abbiamo ripetutamente indicato, una tale comprensione non è altro che un inutile groviglio intellettuale dal punto di vista della 'seconda dimensione'. In questa, il *Mu* deve adempiere a una funzione interamente diversa. L'aneddoto nell'esercitare la funzione di kōan deve operare come una tecnica psichica, e il *Mu* deve funzionare come una forza motrice che produce una trasformazione totale dello stesso meccanismo psichico del discepolo Zen.

Invece di cercare il significato del kōan, si comanda rigorosamente allo studente di continuare a contemplare il *Mu* finché tutta la sua soggettività si dissolva e si trasformi nel *Mu*. Quel che deve fare è affrontare l'inafferrabile *Mu* senza pensare a esso. Così ammonisce il Maestro Mumon<sup>18</sup> (C.: Wu Mēn), il famoso compilatore del *Mu Mon Kan*: "Non scambiate il *Mu* per una vacuità o nullità assoluta. Né concepitelo in termini di 'è' o 'non è'". In altre parole, il *Mu* di Jōshū non deve essere interpretato come una negazione dell'esistenza dell'Assoluto nel cane. Il problema è al di sopra dell'esistenza o della non-esistenza di assolutamente qualsiasi cosa. In una dimensione completamente diversa della mente il *Problema* deve essere trasformato in un 'qualcosa simile a una palla di ferro rovente che avete ingoiato e che non potete rigettare per quanto intensamente possiate tentare'.<sup>19</sup>

Stabilizzandosi in uno stato di profonda e uni-versa concentrazione, il discepolo deve continuare a fissare il *Mu*, tenacemente e intensamente, ripetendo allo stesso tempo tra sé la parola *Mu*, in silenzio o ad alta voce, finché tutto il suo corpo-e-mente, perdendosi, non arrivi in un particolare stato indicato dalla parola *Mu*; vale a dire, finché non raggiunga proprio il livello di coscienza in cui si suppone che lo stesso Jōshū abbia pronunciato la parola 'Mu!', oltre la biforcazione della coscienza in soggetto e oggetto. Non si può dubitare che intonare la singola parola *Mu* in un tale stato di intensa concentra-

zione produca quasi lo stesso effetto psicologico della recitazione di un *mantra*. Ma anche il particolare contenuto semantico della parola *Mu* ('nulla' — NULLA) contribuisce moltissimo a provocare nello studente uno speciale stato psicologico in cui il soggetto e l'oggetto si sono fusi nell'unità assoluta della pura Consapevolezza. Perché il discepolo che può aver cominciato con l'oggettivare il *Mu*, sistemandolo davanti a sé come un 'qualcosa' che dev'essere fissato, prima o poi dovrà comprendere che la stessa struttura semantica del *Mu* rende impossibile che esso sia afferrato come un oggetto, che lo si può afferrare solo rivoluzionando la propria coscienza, aprendo a essa una dimensione completamente nuova in cui il *Mu* è realizzato nella sua realtà metafisica, nella sua 'quiddità', come il NULLA nel senso della pienezza assolutamente indifferenziata dell'Essere. Allora si renderà conto che 'egli' non c'è più, che non vi è né l' 'io' né il 'non-io', solo il *Mu*, unicamente il *Mu*, senza una briciola di dualità.

Questo è a larghe linee l'aspetto strumentale (della 'seconda dimensione') del kōan. Anche una spiegazione così breve avrà chiarito quanto appare diverso lo stesso e identico kōan quando lo consideriamo nei termini delle sue due diverse dimensioni. Nella 'prima dimensione' il *Mu* è il noumenico, il metafisico, la cui realizzazione è in se stessa e per se stessa la metafisica dello Zen. Nella 'seconda dimensione', al contrario, il *Mu* è un metodo, un qualcosa per mezzo del quale il discepolo Zen si addestra a svelare quel che abbiamo definito precedentemente il 'livello profondo' della sua coscienza. Ma ciò porta alla luce allo stesso tempo uno stretto legame che unisce queste due 'dimensioni' del kōan l'una all'altra. Perché è solo nel 'livello profondo' della coscienza che si svela in questo modo con l'uso metodologico del *Mu*, che il *Mu* come noumenico si realizza qui e ora.

In questo capitolo abbiamo tentato di esporre la tecnica di meditazione dello Zen che è stata sviluppata storicamente dalle sette Sōtō e Rinzai. Nel farlo il nostro scopo principale è stato di mettere ancora più in luce il fatto (che abbiamo affermato nei capitoli precedenti) che lo *zazen* o il sedere in meditazione nello Zen non è una tecnica per svuotare la mente nel senso di provocare una totale vacuità mentale; che, al contrario, esso implica l'innescare di un'attività della mente intensissima e concentrata in un certo livello di coscienza in cui il soggetto e l'oggetto non sono differenziati l'uno dall'altro; e, infine, che una tale attività della mente merita di essere considerata un particolarissimo tipo di 'pensiero'. Ciò è massimamente evidente nell'uso del metodo del kōan della scuola Rinzai, ma anche nel metodo

del 'solo-zazen' della scuola Sōtō quel che abbiamo descritto precedentemente come 'pensiero del profondo' è, benché in una forma meno evidente, indubbiamente all'opera.

## NOTE

<sup>1</sup> Su Rinzai e la 'Raccolta di Rinzai' vedi il I Saggio, nota 4. Lo Zen Rinzai fu portato in Giappone nel dodicesimo secolo da Eisai (1131-1215), che così divenne l'iniziatore dello sviluppo storico della scuola Rinzai in Giappone. Come vedremo in seguito, tale scuola è ancora fiorente in questa nazione, e i suoi templi ammontano a 6000.

<sup>2</sup> I Saggio, v cap.

<sup>3</sup> Daie Sōkō (C.: Tai Hui Tsung Kao, 1089-1163), un famoso Maestro Zen della dinastia Sung. Le sue 'Epistole' ci sono state tramandate con il titolo di *Ta Hui Shu*.

<sup>4</sup> Shōsan Suzuki (1579-1655), dapprima un samurai e uno scrittore di racconti popolari, divenne in seguito un monaco Zen e creò un tipo di Zen molto particolare basato sulle sue esperienze precedenti.

<sup>5</sup> Della Scuola Rinzai, 1619-1690, famoso per i suoi sermoni in giapponese colloquiale.

<sup>6</sup> Yakusan Igen (C.: Yao Shun Wei Yen, 751-834).

<sup>7</sup> Dōgen: *Shōbōgenzō* (op. cit. Iwanami Series of Japanese Thought XII-XIII) Tokyo 1970-1972, Vol. 1, pag. 127.

<sup>8</sup> Daie Sōkō, vedi sopra, nota 3.

<sup>9</sup> *Shōbōgenzō* (op. cit.).

<sup>10</sup> Nangaku Ejō, 677-744.

<sup>11</sup> Su Daie e le sue 'Epistole', vedi sopra, nota 3.

<sup>12</sup> Sul problema della 'significatività' dei detti Zen vedi il IV Saggio.

<sup>13</sup> Jōshū Jūshin (C.: Chao Chou Tsung Shên, 778-879), un notevole Maestro della dinastia T'ang. Il *kōan* qui discusso, che è il *kōan* n. 37 del *Mu Mon Kan*, è stato analizzato nel I Saggio, VI cap.

<sup>14</sup> Hakuin Ekaku (1686-1769). Notevole Maestro Zen, calligrafo e pittore, Hakuin riordinò sistematicamente i *kōan* principali tramandati fino alla sua epoca e rinviò il metodo del *kōan* nella disciplina Zen. È onorato come fondatore della scuola Zen Rinzai cosiddetta moderna.

<sup>15</sup> Vedi sopra, nota 5. La citazione è tratta dai *Sayings of Master Bankei* (in *Sayings of Various Zen Schools*, Chikuma Series of Japanese Thought, vol. X, ed. Karaki, 1969, Tokyo, pag. 270).

<sup>16</sup> *Mu Mon Kan*, n. 1.

<sup>17</sup> Questa parte dell'aneddoto è qui riprodotta come viene citata da Dōgen nel suo *Shōbōgenzō*. L'aneddoto originale completo si trova nei *Sayings of Jōshū*.

<sup>18</sup> Mumon Ekai (C.: Wu Mên Hui K'ai, 1183-1260). Le parole qui citate sono tratte dal suo Commento al *kōan* in questione.

<sup>19</sup> Ancora dallo stesso Commento.



*VI Saggio*

L'Interiore e l'Esteriore nello Zen

NOTA: Conferenza patrocinata da Eranos per l'anno 1973, pubblicata nell'*Eranos-Jahrbuch XLII*, 1975, Leiden.

## La Pittura e la Calligrafia nell'Estremo Oriente

Il problema della distinzione e del rapporto tra l'interiore e l'esteriore, o il mondo interno ed esterno, ha interpretato un ruolo estremamente importante nel processo formativo della spiritualità dell'Estremo Oriente. Questa idea in realtà ha contribuito enormemente allo sviluppo, l'elaborazione e il perfezionamento di molti tra gli aspetti più caratteristici della cultura dell'Estremo Oriente in vari campi quali il pensiero religioso, la filosofia, la pittura, la calligrafia, l'architettura, il giardinaggio, l'arte della spada, la cerimonia del tè, e così via.

A titolo d'introduzione, comincerò con il dare pochi esempi cospicui tratti dai campi della pittura e della calligrafia, prima di intraprendere la discussione di come sia stata affrontata dal Buddhismo Zen questa stessa distinzione tra l'interiore e l'esteriore.

Uno dei più antichi e più importanti teorici della pittura cinese, Hsieh Ho del quinto secolo, che nel suo *Ku Hua Pin Lu* ('Una Documentazione Elogiativa sui Dipinti Antichi') fissò i famosi 'Sei Principi' della pittura, sollevò precisamente il problema dell'azione reciproca tra l'interiore e l'esteriore, con il titolo di 'Tono Spirituale Pulsante di Vita', *ch'i yün shêng tung*. Questo principio — che è il primo dei sei principi — indica che in qualsiasi buona pittura si deve realizzare una perfetta, armoniosa corrispondenza tra il ritmo interiore dell'uomo e il ritmo vitale della natura esteriore in modo tale che, in conseguenza, un indefinibile tono spirituale pervada l'intero spazio del dipinto, vitalizzandolo in modo sottilissimo e conferendo un significato metafisico agli oggetti dipinti, quali possano essere. Quando un pittore riesce a realizzare questo principio, la sua opera sarà colma di una particolare specie di energia spirituale che si esprime nella pulsazione ritmica della vita. Sarà un'opera del ritmo onnipervadente della Vita cosmica stessa, in cui lo spirito dell'uomo sarà in un rapporto diretto con la realtà interiore del Cielo e della Terra.

Pertanto il *ch'i yün*, o 'tono spirituale' è realizzabile soltanto con una partecipazione attiva dell'uomo all'opera pittorica con tutta la

sua vitalità spirituale. Esso non va attribuito al *ch'i yün* naturale delle cose raffigurate. I paesaggi in bianco e nero (che generalmente sono citati come esempi della realizzazione di questo principio) potrebbero essere molto svianti a questo proposito. Ad esempio, una montagna lontana che appare indistintamente tra la nebbia, o un torrente che scorre per una valle rocciosa tra vette avvolte nelle nuvole, ecc., ci potrebbero dare facilmente l'impressione che il *ch'i yün* del dipinto non sia che un riflesso o una trasposizione del *ch'i yün* presente nel mondo esteriore della natura. Tuttavia, la realtà è che anche oggetti familiari quali le pietre, l'erba e gli ortaggi — un cetriolo, ad esempio, o una melanzana — si possono rappresentare pittoricamente con altrettanto *ch'i yün* di un paesaggio in grande scala con montagne e ruscelli, se solo il pittore sa concentrare la propria energia spirituale nel percepire la natura della cosa che intende dipingere, armonizzare il suo spirito, per così dire, con lo spirito della cosa, e quindi infonderlo nella sua opera con l'ausilio del pennello. Se riesce a farlo, allora, in conseguenza, lo spirito dell'oggetto è reso in modo tale che esso si muove, vivo, sulla carta, in perfetto accordo con la pulsazione dello spirito interiore dell'artista.

Cerchiamo ora di ricostruire l'intero processo con l'intenzione di portare alla luce la dialettica sottostante dell'interiore ed esteriore. Supponiamo che un pittore dell'Estremo Oriente intenda fare un disegno in bianco e nero di un bambù. Egli non è soprattutto interessato a rappresentare l'immagine esteriore. Poiché egli si interessa anzitutto di penetrare nella realtà interiore del bambù e di lasciar sgorgare dal pennello lo 'spirito' stesso di quest'ultimo, come se fosse un'espansione spontanea del bambù.

Nella tradizione dell'estetica dell'Estremo Oriente, una completa auto-identificazione del pittore con l' 'anima' del suo tema, vale a dire, il suo identificarsi perfettamente con l'essenza spirituale del suo tema, è considerata una condizione assolutamente necessaria per qualsiasi grande raggiungimento in questo tipo di pittura.

Allo scopo di identificarsi completamente con l'oggetto che vuole dipingere, il pittore per prima cosa deve raggiungere un totale distacco dalle agitazioni della mente che inevitabilmente disturbano la sua tranquillità spirituale. Perché soltanto nella quiete profonda della mente concentrata l'artista può comprendere il mistero dell'onnipervadente Vita cosmica e armonizzare il proprio spirito con l'opera della natura. Donde l'importanza attribuita alla pratica del 'quieto sedere' nell'ambiente dei pittori dell'Estremo Oriente come una condizione preliminare per produrre buoni dipinti. Ad esempio, Mi Yu Jên, un famoso pittore di paesaggi della dinastia Sung, dice: "Le cose (esteriori) non mi toc-

cano o suscitano il mio interesse quando mi siedo quietamente, a gambe incrociate come un monaco, dimenticando tutti i problemi e armonizzandomi alla vasta vacuità azzurra".<sup>1</sup>

Ora, per tornare al nostro esempio del pittore che intende dipingere un bambù, la prima cosa che deve fare è cercare di raggiungere tramite la meditazione uno 'stato di non-agitazione' spirituale, uno stato di profondo silenzio interiore, rendendo così la sua mente libera e serena.

Quindi, con una mente così 'purificata', egli incontra il bambù: egli lo fissa intensamente, lo fissa al di là della sua forma materiale nell'interno: getta tutto il suo sé nel vivo spirito del bambù finché sente in sé una misteriosa risonanza del battito vitale del bambù che è identificato al suo stesso battito vitale. Ora, ha afferrato il bambù dall'interno o, per usare un'espressione caratteristica dell'estetica orientale, egli è 'divenuto il bambù'. Allora, e soltanto allora, solleva il pennello e disegna sulla carta quel che ha percepito, senza alcuno sforzo cosciente, senza alcuna riflessione. Che specie d'opera sarà? Cerchiamo di analizzare il risultato di una tale attività nei termini dell'interiore ed esteriore.

(1) Per cominciare, il bambù dipinto in questo modo è necessariamente un'espressione immediata del ritmo interiore dello spirito del pittore che si è armonizzato al ritmo vitale del bambù. È un paesaggio del suo spirito, nel senso che è un'auto-espressione pittorica della sua realtà spirituale. In questo senso la raffigurazione del bambù è una esteriorizzazione dell'interiore.

(2) Poiché, tuttavia, ciò che il pittore ha percepito al principio con una specie di empatia esistenziale è la realtà interiore del bambù (che in se stesso è un oggetto naturale, cioè una cosa del mondo esteriore), la raffigurazione può e deve essere considerata anche un'auto-espressione del mondo esteriore per mezzo del pennello dell'artista. Ciascuna pennellata si fa sentire come palpitante, ed espressiva, della pulsazione della vita interiore del bambù. La natura esteriorizza il suo stesso 'interiore' tramite l'attività artistica del pittore.

(3) Dunque osserviamo qui una doppia esteriorizzazione dell'interiore: il pittore esteriorizza il proprio 'interiore', cioè il suo stato mentale o realtà spirituale, mentre la natura a sua volta esteriorizza, tramite il pennello del pittore, il suo 'interiore', cioè il ritmo vitale interiore che pervade l'intero universo e permea la natura.

È da notare che ciò che è così analizzabile come un processo di doppia esteriorizzazione, in realtà si verifica come un atto singolo e unico. Vale a dire, l'atto stesso dell'artista che esprime il suo interiore non è in se stesso nient'altro che l'atto della natura che esprime il proprio



interiore. Il risultato è ciò che abbiamo citato precedentemente come il *ch'i yün shéng tung* o il 'Tono Spirituale Pulsante di Vita'.

Nell'arte della calligrafia dell'Estremo Oriente possiamo osservare il processo dell'esteriorizzazione dell'interiore in un modo molto più semplice e diretto. Non a caso nel corso della storia della cultura cinese la pittura e la calligrafia sono state sempre strettamente collegate. In realtà, le due arti si sono sviluppate in Cina intimamente associate l'una all'altra, tanto che sono state spesso considerate un'unica arte. Per l'orientale la calligrafia è la pittura della mente.

Ma la calligrafia si distingue dalla pittura in quanto i suoi 'oggetti' non sono altro che ideogrammi, cioè segni o simboli che sono astratti e che quindi sono in se stessi e di per sé totalmente privi del ritmo vitale che caratterizza gli oggetti naturali. Sono, per così dire, cose fredde e senza vita. I segni senza vita, morti, diventano vivi e cominciano a palpitare con la pulsazione degli esseri viventi solo quando sono imbevuti dell'energia spirituale di un calligrafo. In altre parole, essi divengono esteticamente espressivi solo per mezzo dell'attività creativa del pennello nella mano di un maestro. Gli ideogrammi si svegliano dallo stato assopito della pura astrazione e acquistano una vita palpitante quando si infonde in loro lo spirito di un artista. Allora gli ideogrammi non sono più segni astratti: sono manifestazioni esteriori della mente umana.

Nel processo di questa trasformazione vediamo la stessa esteriorizzazione dell'interiore che abbiamo osservato nei principi caratteristici della pittura cinese, osservabile in un modo molto meno ambiguo che nel caso della pittura. Ciò è dovuto soprattutto al fatto che i tratti di cui sono composti i caratteri cinesi, se presi separatamente e in se stessi, sono privi di significato. Ciascun tratto componente — verticale, orizzontale, obliquo, volto verso l'alto o verso il basso, o un punto — non significa nulla, mentre un insieme composto da essi, cioè un carattere, ha realmente un significato definito.

Tuttavia, la cosa più notevole in ciò è che ciascuno dei tratti che, come elemento componente di un carattere, non significa nulla di preciso, nell'arte della calligrafia si trasforma improvvisamente in un qualcosa ampiamente significativo ed espressivo. Perché, quand'è eseguito da un maestro calligrafo, ciascun singolo tratto è un'auto-espressione immediata dello stato mentale dell'artista. Nessuna pennellata viene tracciata senza esprimere qualcosa della sua mente. Il pennello obbedisce fedelmente e riflette ogni moto della mente dell'uomo che lo usa. E ogni movimento del pennello è una rivelazione diretta della struttura interiore della sua mente in ogni istante. Non senza ragione nell'Estremo

Oriente la calligrafia viene considerata il ritratto della mente o l'auto-ritratto del calligrafo. E come tale è stata sempre apprezzata come una specie particolarissima d'arte spirituale.

Comunque, è della massima importanza per il nostro scopo osservare che con il detto: 'La calligrafia è la pittura della mente' non si intende semplicemente che i particolari psicologici dello scrivente si rivelano mentre il pennello si muove sulla superficie della carta. Perché sarà solo naturale che le linee e i tratti eseguiti da un uomo di umore melanconico tendano a essere piegati e deboli. Un uomo che si trova in uno stato d'animo felice e contento naturalmente scrive caratteri colmi di vigore e di vitalità. Le linee tracciate da un uomo la cui mente è agitata o spaventata sono quasi necessariamente instabili e tremanti. Ciò che è ben più importante dal punto di vista della calligrafia dell'Estremo Oriente è che un'opera dovrebbe essere un'auto-espressione di una persona dalla mente elevata, una manifestazione esteriore degli stati interiori di un uomo spiritualmente disciplinato. La calligrafia non può essere un'arte spirituale quale la 'pittura della mente' se non quando è un'immediata esteriorizzazione di un 'interiore' massimamente disciplinato.

Con ciò mi riferisco al fatto che nella forma tradizionale della calligrafia dell'Estremo Oriente vi è quel che si può definire molto appropriatamente 'illuminazione calligrafica'. Dopo anni e anni di strenui sforzi e di addestramento rigoroso — e ciò non solo nella tecnica di usare il pennello ma nel purificare la mente e nel tentare di raggiungere una profonda tranquillità interiore — arriva per il calligrafo un momento decisivo in cui egli sente sgorgare improvvisamente da se stesso attraverso la punta del pennello tutto il suo 'interiore' spiritualizzato come se fosse un qualcosa di materiale, che si realizza sulla carta nella forma di caratteri successivi. In una tale situazione, egli è totalmente incapace di fare qualsiasi cosa; è piuttosto il suo 'interiore' che detta secondo la sua volontà i movimenti del pennello. Solo dopo aver attraversato per una volta un tale 'momento' di illuminazione calligrafica un uomo è un vero calligrafo; fino a quel momento è stato semplicemente uno studente, un apprendista, non un maestro, non importa quanto possa essere magistrale e abile nell'eseguire bellissime o energiche pennellate. Ed è a un tale livello di disciplina spirituale che la calligrafia diviene un'arte tipica dell'Estremo Oriente di 'esteriorizzazione dell'interiore'.

grafia diviene un'arte tipica dell'Estremo Oriente di 'esteriorizzazione da una persona che abbia attraversato per una volta una tale esperienza, osserviamo invariabilmente lo stato spirituale dell'uomo che si esprime direttamente e naturalmente nelle forme esteriori. Lo si può vedere più

facilmente nella calligrafia Zen. Ma l'esteriorizzazione dell'interno è chiaramente osservabile anche in altri rami della calligrafia, non importa quanto possano essere diversi in ciascun caso i contenuti dell' 'interiore'.

Ad esempio, la forma più basilare della calligrafia giapponese, la scrittura *hiragana* della poesia *waka*, non ha nulla a che fare con lo Zen. E la bellezza calligrafica di uno scritto giapponese è notevolmente diversa da quella dei caratteri cinesi. Nella calligrafia giapponese la bellezza è costituita soprattutto dalle linee che scorrono con grazia. Il lento, ritmico e aggraziato fluire delle linee è sentito dai giapponesi come una diretta espressione esteriore della *poésie* interiore; è la *poésie* stessa, la *poésie* interiore del calligrafo stesso nella forma della *poésie* esteriore delle linee scorrevoli. Le linee stesse sono profondamente poetiche; esse *sono* poesia. E, in questo senso, anche la calligrafia giapponese è un bell'esempio di esteriorizzazione dell'interno, perché anche in questo caso l' 'interiore' è severamente e rigorosamente disciplinato, benché in un modo affatto diverso dall' 'interiore' della calligrafia Zen.

Ora ho trattato brevemente il problema dell'interno e dell'esteriore in rapporto a due forme tipiche di arte orientale proprio per dimostrare l'importante ruolo esercitato da questa distinzione nella formazione della cultura spirituale nell'Estremo Oriente. Con questa premessa ci possiamo dedicare ora al nostro argomento specifico: la distinzione e il rapporto tra l'interno e l'esteriore nel Buddismo Zen.

## II

## Pseudo-Problemi dello Zen

La distinzione tra l'interno e l'esteriore sembrerebbe una specie di geometria intrinseca della mente umana. Come osservò una volta Gaston Bachelard,<sup>2</sup> "la dialettica dell'esteriore e dell'interno" appartiene allo strato più elementare e primitivo della nostra mente. È un'abitudine profondamente radicata del nostro pensiero. In realtà, noi scopriamo ovunque l'opposizione di interiore ed esteriore. 'Dentro la casa' contro 'fuori della casa', 'dentro la nazione' contro 'fuori della nazione', 'dentro la terra' contro 'fuori della terra', 'significato interiore (cioè, esoterico)' contro 'significato esteriore (cioè, esoterico)', l'io o la mente come il nostro 'interiore' contro il mondo esterno o la natura come il nostro 'esteriore', l'anima come il nostro 'interiore' contro il corpo come nostro 'esteriore', e così via. L'ontologia di ogni giorno basata sulle immagini geometriche contrastanti di interiore ed esteriore costituisce così uno dei più fondamentali modelli mentali, da cui è determinato in gran misura il nostro comportamento quotidiano. "Essa (cioè, la dialettica dell'interno e dell'esteriore)", dice Bachelard, "ha l'acutezza della dialettica del *sì* e del *no*, che decide ogni cosa. Se non si sta attenti, si trasforma in una base di immagini che governa tutti i pensieri di positivo e negativo".<sup>3</sup>

Anche lo Zen parla spesso dell'interno e dell'esteriore. Nell'insegnamento e nell'addestramento Zen si usa molto la distinzione tra di essi, e, nella maggioranza dei casi, l' 'interiore' si riferisce alla mente o coscienza e l' 'esteriore' al mondo della natura, davanti al quale l'io umano si pone come soggetto contrapposto all'oggetto. I documenti Zen sono ricchi di esempi, tra cui ne possiamo prendere alcuni a caso dal *Lin Chi Lu*, 'I Detti e gli Atti del Maestro Lin Chi' (G.: Rinzi, m. 867):<sup>4</sup>

Se desiderate essere simili agli antichi maestri, non cercate all'esterno. La luce della purezza che risplende da ogni pensiero che concepite è il *Dharmakāya* (cioè, la Realtà fondamentale) entro voi stessi.

Desidero semplicemente vedervi smettere di vagabondare dietro gli oggetti esteriori.

Non commettete un grave errore guardando convulsamente nei dintorni e non entro voi stessi ... Guardate soltanto in voi stessi.<sup>5</sup>

L'importanza straordinaria di questa distinzione nel Buddhismo Zen sarà compresa riflettendo semplicemente sul fatto che la pratica della meditazione (*dhyaṇa*), che è incontestabilmente proprio il cuore e l'essenza dello Zen, come la si concepisce generalmente consiste nell'impedire alla nostra mente di correre dietro alle cose 'esteriori' e nel volgerla all' 'interno' verso la sua propria realtà 'interiore'.

Eppure, a rigor di termini, dal punto di vista Zen il problema dell'interiore e dell'esteriore è unicamente uno pseudo-problema, non importa in quale forma lo si possa sollevare, perché, agli occhi dell'illuminato, l'interiore e l'esteriore non sono due regioni distinguibili l'una dall'altra. La distinzione non ha alcuna realtà: non è altro che una costruzione mentale tipica dell'attività discriminante della mente. Per chi ha percepito con il suo occhio spirituale quel che la metafisica Hua Yen indica come l'inostacolata compenetrazione del noumenico e del fenomenico e quindi, ancora, la compenetrazione reciproca delle cose fenomeniche, sarà senza senso e persino ridicolo parlare dell'interiore contrapposto all'esteriore.

Dunque, il problema dell'interiore e dell'esteriore è uno pseudo-problema perché nel sollevarlo noi stabiliamo a forza, per così dire, due settori indipendenti, li poniamo l'uno di fronte all'altro, e discutiamo il rapporto tra loro, mentre in realtà non si deve fare alcuna distinzione simile. È uno pseudo-problema perché è un problema sollevato dove non ne esiste alcuno, e perché lo si discute come se fosse reale. L'intera faccenda, per usare un'espressione caratteristica dello Zen, equivale a 'produrre inutili grovigli laddove in realtà non ve n'è alcuno'.

Si deve ricordare, comunque, che lo Zen si serve di molti pseudo-problemi — oltre quello dell'interiore ed esteriore — per scopi specifici. Si potrebbe usare uno pseudo-problema come espediente, come un mezzo d'insegnamento che conduce alla distruzione del modo di pensare errato. Un veleno come antidoto del veleno. In questo senso i documenti classici dello Zen sono pieni di pseudo-problemi.

In realtà, quasi tutte le domande che, secondo le famose raccolte di *kōan* e le altre raccolte Zen, sono state indirizzate ciascuna da un discepolo o un monaco in visita a qualche maestro realizzato sono pseudo-problemi.

"Il cane ha la natura-di-Buddha?". (Vale a dire, un animale come il cane ha la capacità innata di illuminarsi e divenire un Buddha?).

"Chi è Chao Chou?". (Una domanda indirizzata al Maestro Chao Chou stesso).

"Qual è il significato del lungo viaggio del Primo Patriarca dello Zen dall'India alla Cina?". (Vale a dire, cosa portò dall'India Bodhidharma? Qual è l'essenza del Buddhismo?).

"Chi sci?" o "Chi sono io?".

Dal punto di vista di un maestro realizzato (quale, ad esempio, Chao Chou), domande di questa specie sono semplicemente prive di senso: sono 'inutili grovigli'.

In realtà, però, questi e altri simili pseudo-problemi sono utilizzati intenzionalmente e coscientemente nello Zen. E il modo in cui sono utilizzati è molto caratteristico e tipico dello Zen. Spieghiamo prima brevemente questo punto.

Nella conversazione o dialogo ordinari l'uomo che pone la domanda si aspetta sin dall'inizio dall'uomo a cui si rivolge una risposta ragionevole, una risposta che si accordi alla sua domanda. Questo modello comune di domanda-risposta non si applica affatto al dialogo Zen noto come *mondō*.

In un contesto Zen, la domanda non è presentata perché vi si risponda ma perché la si rifiuti immediatamente. Colui che chiede: "Il cane ha la natura-di-Buddha?" aspettandosi una risposta ragionevole è un uomo che non ha la minima comprensione dello Zen. Il monaco che, avendo già acquisito qualche conoscenza dello Zen, chiede al maestro: "Il cane ha la natura-di-Buddha?", mira esclusivamente a vedere con i propri occhi, o con tutto il suo corpo-mente, il modo in cui il maestro frantuma questa stessa domanda. Nel mezzo della tensione esistenziale tra uomo e uomo, il discepolo osserva il modo in cui il maestro annulla immediatamente lo pseudo-problema, e osservandolo, cerca di intravedere lo stato spirituale del maestro e di avere così un'occasione, se possibile, di raggiungere lo stesso stato. O, se per caso il monaco che pone la domanda è un uomo illuminato, egli vuole sondare con essa la profondità della consapevolezza spirituale del maestro.

In ogni caso, un tale modello di domanda-risposta presuppone strutturalmente l'esistenza di una differenza dimensionale tra il maestro che risponde (A) e il discepolo che interroga (B). In altre parole, si basa sulla supposizione che A e B si trovino in due dimensioni diverse di consapevolezza spirituale. Si suppone che A non dia una risposta alla



domanda di B stando allo stesso livello di consapevolezza di B. La domanda è espressa al livello di B, mentre la risposta è data al livello di A — questa è la forma normale del *mondō* Zen. In altre parole, la risposta data da A non costituisce una risposta alla domanda di B nel senso ordinario. Piuttosto, la risposta reale in un autentico *mondō* Zen è quella che rivela e annulla allo stesso tempo la differenza spirituale presente tra A e B.

Quindi, non si può sapere quel che verrà fuori da A in risposta alla domanda di B.

Una volta un monaco chiese a Yün Mên:<sup>6</sup> “Da dove vengono i Buddha?”. (Vale a dire, qual è la realtà fondamentale della Buddhità?).

Yün Mên rispose: “Guarda! La Montagna Orientale scorre sull'acqua!”.

Un monaco chiese a Chao Chou:<sup>7</sup> “Qual è il vero significato dell'arrivo di Bodhidharma dall'India alla Cina?”.

Chao Chou rispose: “Il cipresso nel cortile!”.

In ciascuno di questi casi la risposta è evidentemente abbastanza assurda da confondere e sconcertare B. La risposta è spesso data nella forma di un colpo secco del bastone, un calcio, uno schiaffo sul viso, un urlo, ecc. Ma, non importa in quale forma la si possa dare, verbale o non-verbale, la struttura basilare resta sempre la stessa: cioè, annullando la differenza tra A e B, A, da parte sua, compie uno sforzo vitale per far vedere a B e, se possibile, fargli sperimentare la dimensione spirituale in cui egli stesso si trova.

Ecco un altro esempio relativo al nostro argomento principale.

Un monaco chiese a Chao Chou: “Chi è Chao Chou?”.

Il maestro rispose: “Porta Orientale, Porta Occidentale, Porta Meridionale, Porta Settentrionale!”.

Questa risposta che in un contesto ordinario sarebbe naturalmente un puro nonsenso, in questo particolare contesto è una risposta reale ed eccellente.<sup>8</sup>

Vi sono casi in cui la risposta data da A sembra stare allo stesso livello della domanda di B. Allora l'intera situazione tende a diventare molto sviante. Prendete ad esempio il famoso *Wu* (G.: *Mu*) di Chao Chou.

Una volta un monaco chiese a Chao Chou: “Il cane ha la natura-di-Buddha?”, a cui il maestro rispose: “No (*wu*)!”. Se dovessimo sup-

porre che questa risposta sia data allo stesso livello in cui il monaco pronunciò la domanda, allora questo ‘No!’ significherebbe naturalmente: ‘No, il cane non ha la natura-di-Buddha’. E in tal modo non si coglierebbe affatto l'intenzione di Chao Chou. In realtà, questa risposta mira soprattutto ad annullare non solo lo pseudo-problema sollevato dal monaco, ma anche la stessa coscienza esistenziale del monaco: mira ad annullare in un colpo solo la differenza spirituale tra Chao Chou e il monaco. E questa è la forma più autentica delle risposte date a tutti gli pseudo-problemi in contesti Zen.

Lo Zen non considera insignificante e vano sollevare pseudo-problemi. Proprio il contrario. Per mezzo del sistema apparentemente tortuoso degli pseudo-problemi che vengono sollevati e, una volta sollevati, sono annullati violentemente e all'istante, il discepolo è portato in molti casi all'esperienza Zen. Questo processo corrisponde a ciò che ho chiarito in precedenza dal punto di vista metafisico.<sup>9</sup> Allora ho analizzato il processo con cui il Nulla assolutamente inarticolato diviene articolato in una forma sensibilmente concreta, che è quindi negata all'istante, cioè nel momento stesso dell'articolazione, mentre il Nulla originario si rivela così per appena un momento, in un batter d'occhio. Quel che è in discussione in questo caso ha esattamente la stessa struttura. Anche qui viene dapprima presentato da B, nella sua dimensione spirituale, uno pseudo-problema; quindi esso è annullato immediatamente da A, nel momento stesso in cui è presentato, con un colpo, verbale o meno, che proviene dalla dimensione spirituale di A, in modo tale che lo stato interiore di A si rivela, nudo, agli occhi di B.

Come ho affermato al principio, anche il problema dell'interiore ed esteriore è uno dei tipici pseudo-problemi. Lo Zen comincia con il fare una netta distinzione tra l'interiore e l'esteriore, li pone in un acuto contrasto e quindi, improvvisamente, sconcerta i principianti affermando categoricamente che in realtà non esiste alcuna distinzione del genere.

Nel descrivere l'esperienza del *satori* o illuminazione, i maestri Zen usano spesso l'espressione: ‘l'interiore e l'esteriore si amalgamano in un singolo ed integro foglio’. Abbastanza spesso lo stato di consapevolezza al momento del *satori* è descritto come uno ‘stato d'unità assoluta, interiore ed esteriore’. Allo stesso modo il Maestro Wu Mên,<sup>10</sup> per dare un esempio tipico, nel dare suggerimenti ai discepoli su come dovessero ‘passare il *kōan* del *Wu* di Chao Chou (o, in giapponese, *Mu*, ‘No!’), fa la seguente osservazione:

Se volete superare questa barriera, trasformate l'insieme del vostro mente-corpo in una singola palla di Dubbio e concentratevi sulla domanda: Cos'è questo ‘No’? Concentratevi su questa do-

manda giorno e notte ... Continuate soltanto a concentrarvi su questo problema; presto vi sentirete come se aveste ingoiato una palla di ferro rovente che, essendo conficcata nella gola, non potete né mandar giù né sputare. (Quando sarete in uno stato tanto disperato) tutte le conoscenze inutili che avete acquisito e tutte le false forme di consapevolezza saranno eliminate l'una dopo l'altra. E, come il frutto matura gradualmente, così maturerà il vostro momento, e con un processo naturale il vostro interiore ed esteriore si amalgameranno infine in un singolo e integro foglio.

Poiché, a rigor di termini, fin dall'inizio non vi è stata alcuna distinzione reale, il fatto che l'interiore e l'esteriore si amalgamino in un singolo e integro foglio non è altro che una falsa descrizione della realtà. Tuttavia, non si può negare che l'espressione contiene una certa quantità di verità quando la si considera una descrizione di ciò che è effettivamente sperimentato nel corso dell'addestramento Zen.

In realtà, dal punto di vista dell'uomo che non ha ancora raggiunto il *satori*, il suo interiore ed esteriore sono ovviamente due diversi campi d'esperienza. Io vedo questo tavolo. L'io che è il soggetto vedente è separato dal tavolo che è l'oggetto visto. L'uno è l'interiore e l'altro l'esteriore. Il processo istantaneo con cui la distinzione perde la propria realtà tanto che l'interiore e l'esteriore si trasformano in un'assoluta unità metafisica, è riprodotto fedelmente da questa particolare espressione Zen: "L'interiore e l'esteriore si amalgamano in un solo e integro foglio".

Pertanto il problema della distinzione e del rapporto tra l'interiore e l'esteriore, benché sia per ammissione uno pseudo-problema, ha nel Buddismo Zen la possibilità di essere sviluppato teoricamente come un significativo problema filosofico. Nell'intraprendere questo compito, evidentemente non possiamo partire dal punto di vista del maestro che ha raggiunto completamente l'illuminazione. Perché nella sua dimensione spirituale non vi è posto neanche per sollevare una tale domanda; per un uomo tale il problema semplicemente non esiste. Quindi è solo come problema di uomini non illuminati e sulla via verso l'illuminazione che il problema dell'interiore ed esteriore acquisisce nello Zen il diritto di essere considerato importante, teoricamente come pure praticamente. Eppure, trattando il problema in questo senso, si deve mantenere aperto un occhio penetrante, che esamini tutta la portata del problema dall'inizio alla fine. E un tale occhio deve essere necessariamente l'occhio di un uomo che abbia già raggiunto l'illuminazione.

La nostra situazione diventa in questo modo un po' complicata. Perché per trattare il problema dell'interiore ed esteriore dal punto di

vista dello Zen, dobbiamo partire dall'esperienza semplice del mondo dell'uomo ordinario, per cui il mondo esteriore è chiaramente distinto dalla sua mente come due entità separate e, allo stesso tempo, dobbiamo rimanere consapevoli di come il problema del rapporto tra l'interiore ed esteriore si debba risolvere infine con l'esperienza dell'illuminazione. Questo è il procedimento che seguiremo nel resto del saggio.

## III

## L'Esperienza del Satori

Vorrei cominciare la discussione del nostro problema considerando un aneddoto che riguarda il primo incontro di Tung Shan Shou Ch'u<sup>11</sup> con il Maestro Yün Mên. A quel tempo Tung Shan era ancora un giovane studente di Zen. In seguito divenne uno dei più brillanti maestri della dinastia T'ang.

Quando Tung Shan si recò da Yün Mên per riceverne gli insegnamenti, quest'ultimo gli chiese: "Da dove vieni?". Il *mondô* comincia da questo punto.

Tung Shan: "Da Ch'a Tu (G.: Sato)".

Yün Mên: "Dove hai passato l'estate?".

Tung Shan: "Nella località tal dei tali della provincia di Hu Nan".

Yün Mên: "Ti perdono trenta colpi del mio bastone (che ti meriti proprio).

Ora ti puoi ritirare".

Il giorno seguente Tung Shan si recò nuovamente da Yün Mên e gli chiese: "Che errore ho compiuto ieri da meritarmi trenta colpi?". Allora il maestro urlò rimproverandolo duramente: "Tu stupido sacco di riso! È così che vagabondi per tutto il paese?".<sup>12</sup>

In questo dialogo tra Tung Shan e Yün Mên vi è un qualcosa tipicamente Zen. Ma qual è la vera ragione per cui Tung Shan meritò agli occhi del maestro trenta colpi del bastone? Riflettiamo un momento su questo problema.

"Da dove vieni?". Questa è una di quelle domande dall'aria innocente che sono spesso indirizzate da un maestro Zen a un monaco appena arrivato. Dalla risposta data, sia verbale o non-verbale, il maestro può comprendere immediatamente il nuovo venuto. Senza alcuna altra domanda, ora sa in quale stadio d'addestramento spirituale si trovi il monaco. Qualsiasi risposta quest'ultimo possa dare, o persino prima che apra la bocca per pronunciare una parola, l'atteggiamento mentale

stesso del monaco nel rispondere alla domanda rivela agli occhi del maestro il modo in cui il monaco considera il rapporto tra se stesso e il mondo cosiddetto 'esteriore' o oggettivo.

'Da dove vieni?'. Queste semplici parole che a prima vista sembrerebbero una domanda del tutto convenzionale, hanno quindi in un contesto Zen un peso straordinario, perché la domanda riguarda la base stessa del proprio essere, la posizione reale della propria esistenza. In altre parole, 'Da dove vieni?' è una domanda che si può benissimo riformulare in termini dell'interiore ed esteriore. 'Originariamente vieni dall'interno o dall'esterno?'. Cioè, 'Dov'è la tua casa', oppure 'Dove vivi realmente?'.<sup>13</sup>

Supponiamo che io dica: "Sono di Tokyo", interpretando le parole del maestro ('Da dove vieni') come una domanda in merito alla posizione geografica del luogo in cui sono nato. Secondo i documenti Zen, innumerevoli monaci sono caduti in questa trappola. "Ma che specie di 'Tokyo' intendi?". Il maestro generalmente non si prende la briga di porre una tale domanda in una tale forma. Ma, se formulato verbalmente, l'atteggiamento del maestro assumerebbe necessariamente questa forma. E non appena il maestro pone questa seconda domanda, sia implicitamente o esplicitamente, il 'Tokyo' esteriore diviene immediatamente interiorizzato. Il 'Tokyo' così interiorizzato è appunto ciò a cui lo Zen si riferisce generalmente con l'espressione più caratteristica: 'il tuo Volto originario che avevi anche prima che nascessero i tuoi genitori'.

L'affermazione di senso comune che io sono di Tokyo come luogo esteriore, cioè geografico, in un dialogo Zen è totalmente insensata. Il fatto stesso del mio venire-da-Tokyo dev'essere compreso in un senso spirituale, vale a dire, come un qualcosa che ha luogo nella dimensione della consapevolezza spirituale. Per lo Zen, ogni passo compiuto in questo 'venire' è un passo verso l'autorealizzazione. Il Maestro Zen non si interessa fondamentalmente di geografia esteriore: ciò che per lui è realmente importante è la mia geografia interiore, vale a dire, fino a che misura io abbia realizzato il mio venire-da-Tokyo come un evento spirituale.

Comunque, non dobbiamo commettere l'errore di considerare il Tokyo interiorizzato un luogo 'interiore' che si contrappone al mondo 'esteriore'. Perché un luogo interiore inteso in questo senso sarebbe semplicemente un altro luogo esteriore. Quel che si intende realmente è una sfera spirituale in cui si percepisce la realtà nella sua non-differenziazione originaria prima che sia biforcata nell'interiore ed esteriore.

Il giovane Tung Shan meritava trenta colpi del bastone perché aveva interpretato la domanda di Yün Mên in termini di geografia esteriore:



perché la sua risposta aveva poco a che fare con la sua geografia interiore e, naturalmente, ancora meno con la sfera spirituale della non-differenziazione che sta anche oltre questa stessa distinzione tra geografia interiore ed esteriore.

Quindi, è chiaro che lo Zen comincia con lo stabilire una distinzione tra interiore ed esteriore, distinzione che però va considerata un qualcosa che si dovrà infine superare.

Torniamo ora ancora una volta al punto di partenza, e riconsideriamo l'intero processo con cui la distinzione iniziale tra l'interiore e l'esteriore si annulla e le due regioni ontologiche si 'amalgamano' in un solo e integro foglio.

- Analizzando quella che potremmo definire esattamente l'esperienza Zen (cioè, la realizzazione personale dello stato dell'illuminazione) in termini del rapporto tra l'interiore e l'esteriore, troviamo due possibilità teoriche. Le possiamo descrivere come:

(1) L'interiore diviene esteriore, o l'esteriorizzazione dell'interiore.

(2) L'esteriore diviene interiore, o l'interiorizzazione del mondo esteriore.

Nel primo caso (a cui ci si riferisce spesso popolarmente dicendo: 'L'uomo diviene la cosa'), si sperimenta improvvisamente che il proprio 'io' (l'interiore) perde la sua identità esistenziale e diviene completamente fuso, e identificato, con un oggetto 'esteriore'. L'uomo *diviene* un fiore. L'uomo *diviene* un bambù. Tuttavia, questa esperienza non si dimostra autenticamente Zen se l'uomo non procede finché non percepisce nella sua consapevolezza spirituale che il singolo fiore o il bambù, con cui si è identificato, contengono l'intero mondo dell'Essere. In un tale stadio l' 'io' si espande fino ai limiti estremi dell'universo. Vale a dire, l' 'io' non è più un *io* come entità indipendente: Esso non è più un soggetto che si contrappone al mondo oggettivo.

Nel secondo caso, cioè l'interiorizzazione dell'esteriore, ciò che prima si era considerato 'esteriore' al proprio sé viene improvvisamente accolto nella mente. Allora ogni cosa che accade ed è osservata nel mondo cosiddetto 'esteriore' viene considerata un processo della mente, una particolare auto-determinazione della mente. Si arriva a considerare ogni evento 'esteriore' come un evento 'interiore'. L'uomo si sente colmo dell'innegabile realizzazione che egli, il suo mente-e-corpo, è divenuto completamente trasparente, avendo perso la sua opacità esistenziale che offrirebbe resistenza all'ingresso di tutte le cose dall' 'esterno'. L'uomo si sente — per usare un'espressione del Maestro Han Shan (G.: Kanzan, sedicesimo secolo) — come 'un grande tutto illuminante, infinitamente lucido e sereno'. Ora la sua mente si può

paragonare a uno specchio onnipervadente in cui si riflettono liberamente le montagne, i fiumi e la terra con tutto lo splendore e la bellezza della natura. Così il mondo 'esteriore' è ricreato in una diversa dimensione come un paesaggio 'interiore'. Comunque, la mente dell'uomo in un tale stato non è più la mente individuale di una persona individuale. Ora è quel che il Buddhismo definisce Mente.

Queste due interpretazioni dell'esperienza Zen (evidentemente opposte, ma in definitiva e in realtà identiche) richiedono una spiegazione più dettagliata. Ciò sarà fatto tra poco.

Ma, prima di entrare nei particolari, vorrei dedicare poche pagine alla descrizione di una specie particolare d'esperienza spirituale che è tipica dello Zen e che, in realtà, presenta in scala ridotta proprio la struttura del *satori* o illuminazione nei termini del rapporto fondamentale tra l'interiore e l'esteriore.

La corrispondenza tra l'interiore e l'esteriore, che porta infine alla completa unificazione dei due, sia se ci accostiamo a essa in termini della prima o della seconda possibilità che abbiamo ora accennato brevemente, si può osservare chiaramente nella forma più concisa e concentrata nell'esperienza di 'vivere' un certo istante decisivo in cui si realizza un'unione momentanea dell'interiore ed esteriore. Su uno speciale piano spirituale si verifica soltanto uno scatto e l'illuminazione è già lì, pienamente realizzata.

Il modo particolare in cui giunge per l'uomo questo 'scatto' come evento spirituale è ben esemplificato dal famoso aneddoto che narra come il Maestro Hsiang Yen (G.: Kyōgen)<sup>13</sup> sperimentò il *satori* per la prima volta nella vita.

Dopo molti anni di accaniti e inutili sforzi di raggiungere l'illuminazione Hsiang Yen, in uno stato di profonda disperazione, giunse alla conclusione di non essere destinato nella vita presente a percepire il segreto della Realtà e che, quindi, era meglio che si dedicasse, invece, a qualche opera meritoria. Decise di divenire il custode della tomba di un famoso maestro, si costruì un eremo dal tetto di giunchi e visse lì completamente isolato dagli altri. Un giorno, mentre spazzava il terreno, una piccola pietra urtò contro un bambù. All'improvviso, del tutto inaspettatamente, l'udire il suono della pietra che colpiva il bambù risvegliò nella sua mente un qualcosa che non aveva mai immaginato. Era lo 'scatto' che abbiamo appena menzionato. Ed era il conseguimento dell'illuminazione. Il risveglio giunse per lui come un'esperienza del frantumarsi in uno stato di non-differenziazione del suo stesso sé e di tutto il mondo oggettivo.

Su questa esperienza Hsiang Yen compose la seguente famosa *gāthā*:

Il suono secco di una pietra che colpisce un bambù!  
 E tutto quel che avevo imparato fu immediatamente dimenticato.  
 Non vi è stato alcun bisogno di addestramento e disciplina.<sup>14</sup>  
 Con ogni azione e movimento della vita quotidiana  
 Io manifestavo la Via eterna.  
 Mai più cadrò in una trappola nascosta.  
 Non lasciando alcuna traccia dietro di me andrò ovunque.

Si narra che molti seguaci dello Zen giunsero a questo tipo di Risveglio con lo stimolo di una percezione sensoriale del tutto insignificante — così sembrerebbe agli estranei —: il richiamo di un uccello, il suono di una campana, la voce umana, la vista di un fiore in boccio, e così via. Quando la mente è spiritualmente matura, qualsiasi cosa può servire da scintilla per dare inizio all'esplosione delle energie interiori in un modo fino ad allora impensato. Si dice che il Buddha abbia sperimentato improvvisamente il Risveglio quando guardò per caso la stella del mattino. Il Maestro Wu Mên<sup>15</sup> (G.: Mumon) aveva lottato per sei anni con il summenzionato *kōan* del 'No!' di Chao Chou. Un giorno, quando udì il battito del tamburo che annunciava l'ora dei pasti, si risvegliò improvvisamente. Il famoso Maestro Zen giapponese Hakuin<sup>16</sup> raggiunse il Risveglio quando udì il suono di una campana del tempio che annunciava l'alba mentre sedeva in profonda meditazione in una fredda notte invernale. Si dice che sia saltato in piedi in preda a una gioia traboccante. Il Maestro Ling Yün<sup>17</sup> si era sottoposto a un addestramento rigorosissimo senza, tuttavia, essere in grado di raggiungere l'illuminazione. Durante un viaggio, si sedette per riposarsi e senza alcuna intenzione precisa volse lo sguardo a un villaggio che si stendeva molto lontano ai piedi di una montagna. Era primavera. Del tutto casualmente la sua attenzione fu attratta dai peschi in piena fioritura. All'improvviso si rese conto di essere un illuminato. Si possono citare quasi illimitatamente esempi di questo tipo.

Cosa accadde a questi uomini? Allo scopo di chiarire questo punto, cerchiamo di ricostruire il processo con cui il Maestro Hsiang Yen fu finalmente portato all'illuminazione udendo il suono di una piccola pietra che colpiva un bambù.

Hsiang Yen stava spazzando il terreno. Era assorto nel suo lavoro. Con la mente svuotata di tutti i pensieri e le immagini disturbanti, con un'assoluta concentrazione, egli spazzava il terreno, senza pensare a nulla, senza essere conscio neppure dei suoi stessi movimenti fisici. Com'è spontaneo per un uomo rigorosamente addestrato e disciplinato nella meditazione, il suo atto di spazzare il terreno era in se stesso una forma di *samādhi* pratico. Non è che lo spazzare il terreno abbia

il significato simbolico della purificazione della mente. La concentrazione stessa dell'intera persona — mente-e-corpo — nell'attività di spazzare il terreno ha esattamente la stessa funzione dell'essere assorti in profonda meditazione. È la realizzazione di quel che lo Zen generalmente definisce lo stato della 'non-mente' (*wu-hsin*, G.: *mu-shin*).

In un tale stato non vi è alcuna coscienza della terra, delle foglie cadute e delle pietre come oggetti 'esteriori'. Né vi è la consapevolezza dell' 'io' che spazza il terreno come fonte 'interiore' dell'azione. Già in questo stato di *samādhi* pratico o 'non-mente' lo Zen è pienamente realizzato. Poiché non vi è alcuna coscienza dell' 'io' come entità distinta dalle cose, qui non vi è alcuna distinzione tra l'interiore e l'esteriore. Vi è solo Hsiang Yen. Oppure, vi è solo il mondo. Eppure Hsiang Yen in un tale stato, mentre è Hsiang Yen, è il Tutto. Hsiang Yen e il mondo sono così completamente uniti. Questo, comunque, non è ancora lo stato dell'illuminazione.

Perché tutto questo sia realizzato specificamente come 'illuminazione', questa unità assoluta dell'interiore e dell'esteriore deve essere necessariamente portata alla luce incandescente della coscienza nella sua originaria e assoluta semplicità. Nel caso del Maestro Hsiang Yen, la scintilla fu fornita dal suono di una piccola pietra che egli spazzò via contro un bambù. Egli si risveglia dal *samādhi* per mezzo di questo stimolo sensoriale. All'improvviso diviene consapevole della terra e delle foglie sul terreno: diviene consapevole del rastrello che ha in mano, del movimento delle sue mani, e delle braccia; diviene consapevole del suo stesso sé, pure. L'intero mondo compreso lui stesso torna a lui. Tuttavia, per Hsiang Yen non è la semplice emersione del mondo esteriore dal nulla. Né è il risuscitamento del suo vecchio sé. È piuttosto l'emergenza o il risuscitamento di una realtà precedente alla sua stessa biforcazione in interiore ed esteriore. In altre parole, Hsiang Yen in quel preciso istante comprese in un lampo il fatto che l'interiore e l'esteriore erano già stati 'un solo e integro foglio' mentre egli era assorto a spazzare il terreno, e che tale era il modo originario d'essere della Realtà. Il momento dell'illuminazione come lo intende lo Zen giunge quando l'uomo riguadagna la consapevolezza del soggetto e dell'oggetto su un piano spirituale che trascende la biforcazione in soggetto e oggetto.

Quindi, quando il Maestro Hsiang Yen nel mezzo del *samādhi* udì il suono della pietra che colpiva un bambù, egli stesso era il suono della pietra che urtava il bambù. E il suono era l'intero universo. Quando Hakuin fu risvegliato dalla meditazione dal suono di una campana del tempio, udì risuonare il suono di se stesso. L'intero universo era il suono della campana. E Hakuin stesso era il suono della campana che

ascoltava il suono della campana. Allo stesso modo, quando Ling Yün si illuminò alla vista dei peschi che fiorivano in lontananza, egli era i boccioli di pesco. L'universo era la fragranza dei peschi, ed egli stesso era l'universo fragrante.

Ciò che si sperimenta e si realizza effettivamente in casi simili si può forse descrivere nel modo migliore come la comprensione improvvisa della trasparenza ontologica di tutte le cose, comprendendo sia le cose che esistono nel mondo 'esteriore' sia il soggetto umano che, come si suppone ordinariamente, le osserva dall'esterno. Sia le cose 'esteriori' che l' 'interiore' dell'uomo si spogliano della loro opacità ontologica, divengono totalmente trasparenti, si compenetrano e si fondono in una cosa sola.

Non è un caso che nello Zen come pure in molte altre tradizioni del misticismo una tale situazione viene spesso descritta nei termini della luminosità essenziale dell'essere. La 'luce' non è che una metafora per la natura particolare delle cose viste nella dimensione della mente sopra-sensibile e sopra-intellettuale. Ma la metafora è tanto appropriata che molti mistici hanno sperimentato realmente il rapporto reciproco tra l' 'io' umano e le cose del mondo 'esteriore' e il rapporto reciproco delle stesse cose diverse come una compenetrazione di luci differenti. In questo caso il soggetto e l'oggetto, l'interiore e l'esteriore, appaiono come due luci diverse che, sebbene ciascuna rimanga indipendente, penetrano liberamente l'una nell'altra senza il minimo impedimento da entrambe le parti, così che le due luci si fondono in una sola Luce onnipervadente che illumina se stessa come un tutto puramente luminoso.

## IV

## L'Esteriorizzazione dell'Interiore

Con questa introduzione siamo ora in grado di dedicarci alla discussione delle due suddette possibilità teoriche di interpretare ciò che possiamo definire con esattezza l'esperienza Zen o la visione Zen dell'essere: vale a dire (1) l'esteriorizzazione dell'interiore e (2) l'interiorizzazione dell'esteriore. Considero queste due vie evidentemente opposte come possibilità 'teoriche', perché qualsiasi via si possa scegliere si è certi di giungere esattamente allo stesso risultato. Sia se esteriorizzate l'interiore o interiorizzate l'esteriore, finirete con l'arrivare a una sola e identica visione dell'Essere. Nella realtà storica, tuttavia, vi sono maestri Zen che scelsero la prima di queste vie, e ve ne sono altri che scelsero la seconda. Discutiamo innanzitutto l'esteriorizzazione dell'interiore.

In un contesto Zen l'esteriorizzazione dell'interiore comincia con la perdita della coscienza dell'io da parte dell'uomo nel suo incontro con un oggetto 'esteriore'. Perdendo la coscienza dell'io-soggetto empirico — che secondo il Buddismo è precisamente ciò che vela i nostri occhi spirituali e che quindi ci impedisce di riconoscere il campo metafisico dell'Essere — l'uomo s'immerge nell'oggetto. 'L'uomo *diviene* la cosa', per usare di nuovo la popolare espressione Zen. Ad esempio, 'l'uomo *diviene* il bambù', oppure 'l'uomo *diviene* il fiore'. Il Maestro Dōgen, in un famoso brano della sua opera, lo *Shōbōgenzō*,<sup>18</sup> dice:

L'illusione consiste nel vostro stabilire l'io-soggetto e nell'agire sugli oggetti per mezzo di esso. L'illuminazione, al contrario, consiste nel lasciare che le cose agiscano su di voi e nel lasciare che vi illuminino... Nel guardare una cosa, mettete tutto il vostro mente-corpo nell'azione; nell'ascoltare un suono, mettete tutto il vostro mente-corpo nell'azione (in modo tale che il vostro io si possa perdere e immergere nella cosa vista o udita). Allora, e soltanto allora, sarete in grado di afferrare la Realtà nella sua quiddità originaria. In tal caso, la vostra comprensione spirituale della cosa sarà affatto



ascoltava il suono della campana. Allo stesso modo, quando Ling Yün si illuminò alla vista dei peschi che fiorivano in lontananza, egli era i boccioli di pesco. L'universo era la fragranza dei peschi, ed egli stesso era l'universo fragrante.

Ciò che si sperimenta e si realizza effettivamente in casi simili si può forse descrivere nel modo migliore come la comprensione improvvisa della trasparenza ontologica di tutte le cose, comprendendo sia le cose che esistono nel mondo 'esteriore' sia il soggetto umano che, come si suppone ordinariamente, le osserva dall'esterno. Sia le cose 'esteriori' che l'interiore dell'uomo si spogliano della loro opacità ontologica, divengono totalmente trasparenti, si compenetrano e si fondono in una cosa sola.

Non è un caso che nello Zen come pure in molte altre tradizioni del misticismo una tale situazione viene spesso descritta nei termini della luminosità essenziale dell'essere. La 'luce' non è che una metafora per la natura particolare delle cose viste nella dimensione della mente sopra-sensibile e sopra-intellettuale. Ma la metafora è tanto appropriata che molti mistici hanno sperimentato realmente il rapporto reciproco tra l'io umano e le cose del mondo 'esteriore' e il rapporto reciproco delle stesse cose diverse come una compenetrazione di luci differenti. In questo caso il soggetto e l'oggetto, l'interiore e l'esteriore, appaiono come due luci diverse che, sebbene ciascuna rimanga indipendente, penetrano liberamente l'una nell'altra senza il minimo impedimento da entrambe le parti, così che le due luci si fondono in una sola Luce onnipervadente che illumina se stessa come un tutto puramente luminoso.

## IV

## L'Esteriorizzazione dell'Interiore

Con questa introduzione siamo ora in grado di dedicarci alla discussione delle due suddette possibilità teoriche di interpretare ciò che possiamo definire con esattezza l'esperienza Zen o la visione Zen dell'essere: vale a dire (1) l'esteriorizzazione dell'interiore e (2) l'interiorizzazione dell'esteriore. Considero queste due vie evidentemente opposte come possibilità 'teoriche', perché qualsiasi via si possa scegliere si è certi di giungere esattamente allo stesso risultato. Sia se esteriorizzate l'interiore o interiorizzate l'esteriore, finirete con l'arrivare a una sola e identica visione dell'Essere. Nella realtà storica, tuttavia, vi sono maestri Zen che scelsero la prima di queste vie, e ve ne sono altri che scelsero la seconda. Discutiamo innanzitutto l'esteriorizzazione dell'interiore.

In un contesto Zen l'esteriorizzazione dell'interiore comincia con la perdita della coscienza dell'io da parte dell'uomo nel suo incontro con un oggetto 'esteriore'. Perdendo la coscienza dell'io-soggetto empirico — che secondo il Buddismo è precisamente ciò che vela i nostri occhi spirituali e che quindi ci impedisce di riconoscere il campo metafisico dell'Essere — l'uomo s'immerge nell'oggetto. 'L'uomo *diviene* la cosa', per usare di nuovo la popolare espressione Zen. Ad esempio, 'l'uomo *diviene* il bambù', oppure 'l'uomo *diviene* il fiore'. Il Maestro Dōgen, in un famoso brano della sua opera, lo *Shōbōgenzō*,<sup>18</sup> dice:

L'illusione consiste nel vostro stabilire l'io-soggetto e nell'agire sugli oggetti per mezzo di esso. L'illuminazione, al contrario, consiste nel lasciare che le cose agiscano su di voi e nel lasciare che vi illuminino... Nel guardare una cosa, mettete tutto il vostro mente-corpo nell'azione; nell'ascoltare un suono, mettete tutto il vostro mente-corpo nell'azione (in modo tale che il vostro io si possa perdere e immergere nella cosa vista o udita). Allora, e soltanto allora, sarete in grado di afferrare la Realtà nella sua quiddità originaria. In tal caso, la vostra comprensione spirituale della cosa sarà affatto

diversa da uno specchio che riflette l'immagine di qualcosa o dalla luna che si riflette sulla superficie dell'acqua, (perché lo specchio e la cosa che vi si riflette, o l'acqua e la luna, rimangono ancora due entità, mantenendo ciascuna la propria identità). (Al contrario, nel caso dell'unificazione spirituale di voi stessi e una cosa,) se uno qualsiasi dei due si rende manifesto, l'altro scompare completamente, poiché quest'ultimo s'immerge nel precedente. (Vale a dire, in particolare nella situazione qui discussa, l'io scompare completamente e rimane manifesta soltanto la cosa). Ora, disciplinarvi nella Via del Buddha non significa altro che disciplinarvi ad affrontare propriamente il vostro stesso io. Disciplinarvi ad affrontare propriamente il vostro stesso io non significa altro che dimenticare il vostro io. Dimenticare il vostro io significa che divenite illuminati dalle cose 'esteriori'. Essere illuminati dalle cose significa che cancellate la distinzione tra il vostro (cosiddetto) io e il (cosiddetto) io delle altre cose.

È chiaro che una profonda, spirituale empatia con tutte le cose della natura è ciò che caratterizza l'esteriorizzazione dell'interno sperimentata nella forma di un'immersione totale dell'io umano in un oggetto, immersione che è così assoluta e totale che la parola 'oggetto' perde la sua base semantica. Nel campo più limitato del piacere estetico, questa specie di empatia è comunemente sperimentata quando, ad esempio, si ascolta intensamente un incantevole brano musicale.

*Musica udita così profondamente  
Da non essere affatto udita, ma voi siete la musica  
Finché la musica continua...*

(T. S. Eliot: *Four Quartets*).

Come osserva giustamente il professore William Johnston:<sup>19</sup> "In questo caratteristico e intenso momento, la musica è udita così profondamente che non vi è più una persona che ascolta e una musica ascoltata; non vi è alcun io contrapposto alla musica: vi è semplicemente la musica senza soggetto e oggetto". In altre parole, l'intero universo è ricolmo di musica: l'intero universo è musica. Possiamo esprimere la stessa cosa in una forma un po' diversa dicendo che l'io è morto a se stesso ed è rinato in forma di musica. Si può dire che in questa specie d'esperienza estetica lo Zen sia già realizzato, che lo si definisca Zen o meno. Lo Zen, comunque, ci chiede di essere in questo stesso stato in merito a ogni cosa, non solo quando ascoltiamo la musica. Si dovrebbe divenire un bambù. Si dovrebbe divenire una montagna. Si dovrebbe divenire

il suono di una campana. Ecco quel che lo Zen intende con l'espressione: 'percepire la natura delle cose'.

Tuttavia, a questo proposito, è della massima importanza ricordare che il semplice perdere se stessi e 'divenire' la musica, il bambù, il fiore o qualsiasi altra cosa, non costituisce l'esperienza Zen nel senso più completo del termine. Quando si è in uno stato di completa identificazione con l'oggetto, qualsiasi esso possa essere, che si realizza con l'assorbirsi totalmente nella contemplazione della cosa, si è tutt'al più sulla soglia dello Zen. A rigor di termini, questo stato non è ancora Zen. Si può sviluppare nell'esperienza Zen, come può divenire qualcosa d'altro. Si è ancora lontani dal realizzare l'illuminazione, così come la intende la tradizione Zen.

Supponiamo, ad esempio, che io osservi intensamente un fiore. Supponiamo ancora che, nel farlo, io abbia perso me stesso e sia entrato nel fiore nel modo spiegato sopra. Ora sono divenuto il fiore. Sono il fiore. Vivo come il fiore. Dal punto di vista dello Zen, tuttavia, questo non dovrebbe essere considerato lo stadio finale della disciplina spirituale. Lo Zen sottolinea che io dovrei proseguire finché non raggiunga quel che nella terminologia tradizionale della filosofia orientale è definito come lo stato antecedente alla biforcazione in soggetto-oggetto. Vale a dire, la mia immersione esistenziale nel fiore deve essere perfetta e assoluta in misura tale che non rimane assolutamente alcuna coscienza di me stesso, né del fiore. Questo stato spirituale di unificazione assoluta che, psicologicamente, è una specie di incoscienza, deve essere realizzato come una scomparsa totale del fiore o della musica come pure dell'io. In un tale stato non vi è alcun fiore, alcuna musica, proprio come non vi è alcuna traccia dell'io. Quel che vi si realizza effettivamente è un Qualcosa che è assolutamente non-differenziato e indiviso; è la Consapevolezza pura e semplice senza né il soggetto né l'oggetto.

Ma neanche questo è ancora lo stadio definitivo che si deve raggiungere nella disciplina Zen. Perché vi sia l'esperienza dell'illuminazione, l'uomo si deve risvegliare da questa pura Consapevolezza. Il Qualcosa assolutamente indiviso si divide nuovamente nell'io e, ad esempio, il fiore. E nel momento preciso di questa biforcazione, il fiore emerge improvvisamente e inaspettatamente come un Fiore assoluto. Il pittore raffigura questo Fiore assoluto nel suo dipinto. Il poeta canta questo Fiore nella sua poesia. Un fiore si è ora ristabilito come il Fiore, il Fiore assoluto. Quest'ultimo è un fiore che sboccia in un'atmosfera spirituale essenzialmente diversa da quella in cui sboccia un fiore ordinario. Eppure i due sono lo stesso e identico fiore. Questa situazione è ciò a cui si riferisce Dōgen quando osserva che le "montagne e i

fiumi (come appaiono nello stato dell'illuminazione) non devono essere confusi con le montagne e i fiumi ordinari", benché siano le stesse vecchie montagne e gli stessi vecchi fiumi.

Nulla presenta il processo con cui si stabilisce questa visione del mondo dello Zen in un modo migliore — e più tipicamente Zen — del detto frequentemente citato del Maestro Ch'ing Yüan.<sup>20</sup> Egli disse:

Trent'anni fa, prima che questo vecchio monaco (cioè, io) intraprendesse l'addestramento Zen, usavo vedere una montagna come una montagna e un fiume come un fiume.

In seguito ebbi la fortuna di incontrare maestri illuminati e, sotto la loro guida, potei raggiungere l'illuminazione sino a un certo grado. In questo stadio, quando vedevo una montagna: guarda! non era una montagna. Quando vedevo un fiume: guarda! non era un fiume.

Ma in questi giorni mi sono stabilizzato in una condizione di tranquillità finale. Come usavo fare nei miei primi anni, ora vedo una montagna proprio come una montagna e un fiume proprio come un fiume.

In questo brano vediamo la concezione della Realtà caratteristica dello Zen analizzata accuratamente in tre stadi distinti.

(1) Lo stadio iniziale, che corrisponde all'esperienza del mondo dell'uomo ordinario, in cui il conoscente e il conosciuto sono nettamente distinti l'uno dall'altro come due entità separate, e in cui una montagna, ad esempio, è vista dall'«io» percepiente come una cosa oggettiva detta «montagna».

(2) Lo stadio intermedio, che corrisponde a ciò che ho appena spiegato come lo stato dell'unificazione assoluta, uno stato spirituale antecedente alla biforcazione in soggetto-oggetto. In questo stadio il mondo cosiddetto «esteriore» è privato della sua solidità ontologica. In esso l'espressione stessa: «io vedo una montagna» è precisamente un'affermazione erronea, perché non vi è né l'«io» che vede né la montagna che è vista. Se mai, vi è la consapevolezza assolutamente indivisa di Qualcosa che si illumina eternamente come l'intero universo. In un tale stato, naturalmente una montagna non è una montagna. La montagna vista in un tale stato è semplicemente «ineffabile» — oppure «oltre il linguaggio e il pensiero» — perché è «nulla». Riflettendo razionalmente sulla realtà sperimentata si direbbe soltanto che la montagna è non-montagna.

(3) Lo stadio finale, uno stadio di libertà e tranquillità infinite, in cui il Qualcosa indiviso si divide nel soggetto e nell'oggetto proprio

nel mezzo dell'unità originaria, mentre quest'ultima si mantiene ancora intatta nonostante l'evidente biforcazione in soggetto-oggetto. E il risultato è che il soggetto e l'oggetto (l'«io» e la montagna) sono separati l'uno dall'altro e si fondono l'uno nell'altro, poiché la separazione e la fusione sono il solo e identico atto del Qualcosa originariamente indiviso. Pertanto, nel preciso momento in cui l'«io» e la montagna emergono dal Qualcosa, essi si fondono l'uno nell'altro e diventano una cosa sola; e questa cosa sola si determina come la Montagna assoluta. Eppure la Montagna assoluta, pur nascondendo in se stessa una natura complessa quale abbiamo descritto ora, è proprio una semplice montagna. Il summenzionato Cipresso-nel-Cortile del Maestro Chao Chou è un esempio tipico di questa specie di cosa «esteriore». E tale è in realtà la natura dell'esteriorizzazione dell'interiore così come la intendiamo nello Zen.



## V

## L'Interiorizzazione dell'Esteriore

Torniamo ora all'inverso di quel che abbiamo appena discusso, cioè, all'interiorizzazione dell'esteriore, il processo spirituale con cui il mondo della natura (il cosiddetto mondo 'esteriore') si interiorizza e si stabilisce come un paesaggio 'interiore'. Come ho indicato in precedenza, l'evento spirituale stesso che ne è alla base è in entrambi i casi uno solo e identico. Come potrebbe essere altrimenti? Perché non vi possono essere due diverse esperienze Zen che si contrappongono diametralmente. Nel corso di tutta la sua storia lo Zen è sempre stato uno solo, ma ha prodotto forme divergenti principalmente al livello della teoria. Si sono avute anche diversità in merito al modo in cui l'uomo sperimenta effettivamente il momento dell'illuminazione e su ciò che accade in seguito. L'interiorizzazione dell'esteriore che ci accingiamo a discutere si distingue soltanto in questo senso dall'esteriorizzazione dell'interiore.

Nel caso dell'esteriorizzazione dell'interiore appena esaminata, ciò che mette in vibrazione la nota fondamentale è un'empatia permeante da parte dell'uomo con tutte le cose della natura. La formula basilare è: l'uomo perde il proprio 'io', muore a se stesso, si fonde con una cosa 'esteriore', quindi perde di vista la cosa 'esteriore', e finalmente risuscita nella forma di quella particolare cosa 'esteriore' come una manifestazione concreta dell'intero mondo dell'Essere. L'uomo, in breve, *diviene* la cosa, ed è la cosa: e, essendo la cosa, è il Tutto.

Nel caso dell'interiorizzazione dell'esteriore, al contrario, l'uomo comprende improvvisamente che ciò che riteneva 'esteriore' a se stesso è in realtà 'interiore'. Il mondo non esiste al di fuori di me: è dentro me stesso, è me stesso. Ogni cosa che l'uomo fino ad allora immaginava avesse luogo al di fuori di se stesso, in realtà aveva luogo in uno spazio interiore. Tuttavia, il problema reale è: Come dovremmo interpretare questo 'spazio interiore'? La mente umana costituisce uno spazio interiore in cui tutte le cose esistono e accadono come cose ed eventi 'interiori'? In questo modo siamo condotti direttamente al problema della Mente com'è intesa nello Zen.

A questo punto possiamo citare il famoso *kōan* della Bandiera-che-Sventola-nel-Vento di Hui Nēng<sup>21</sup> come una spiegazione appropriata.

Dopo aver raggiunto l'illuminazione sotto il Maestro Hung Jên,<sup>22</sup> il Quinto Patriarca, Hui Nēng andò nel sud e si fermò a Kuang Chou o Canton. Lì, un giorno, ascoltava in un tempio una predica sul Buddhismo. Improvvisamente si alzò il vento e la bandiera alla porta del tempio<sup>23</sup> cominciò a sventolare. Fu allora che accadde ciò che è narrato nel *kōan* seguente:

Mentre il Sesto Patriarca era lì, il vento cominciò a far sventolare la bandiera. Erano presenti due monaci, che diedero inizio a una disputa in merito a ciò. Uno di loro osservò: "Guarda! La bandiera si muove". L'altro ribatté: "No! È il vento che si muove". Essi continuarono incessantemente a disputare pro e contro, senza essere capaci di arrivare alla verità.

(Improvvisamente Hui Nēng tagliò corto la discussione infruttuosa) dicendo: "Non è il vento che si muove, non è la bandiera che si muove. O venerabili Fratelli, in realtà sono le vostre menti a muoversi!". I due monaci rimasero stupefatti.

Qui abbiamo, così sembrerebbe, il caso più evidente di interiorizzazione dell'esteriore. Il vento soffia nella mente. La bandiera sventola nella mente. Ogni cosa accade nella mente. Nulla resta al di fuori della mente. Lo sventolare della bandiera al vento non è più un evento che si verifica nel mondo esteriore. L'intero evento (e, implicitamente, l'intero universo) è interiorizzato e ripresentato come esistente nello spazio interiore. In realtà, tuttavia, la struttura dell'interiorizzazione qui discussa non è così semplice come potrebbe sembrare a coloro che leggono questo *kōan* senza alcuna conoscenza precedente dell'insegnamento Zen. Chiariamo questo punto da un'angolazione un po' diversa.

Sempre nel *Wu Mên Kuan*<sup>24</sup> vi è un brano in cui Chao Chou, quand'era ancora uno studente, chiede al maestro Nan Ch'üan: "Cos'è la Via?" e ottiene la risposta: "La mente ordinaria — quella è la Via". Questo detto famosissimo: "La mente ordinaria — quella è la Via" è interpretato poeticamente dal Maestro Wu Mên nel suo commento a questo *kōan*, che dice:

Fiori fragranti in primavera, la luna d'argento in autunno,  
Fresca brezza in estate, neve bianca in inverno!  
Se la mente non è disturbata da cose banali,  
Ogni giorno della vita degli uomini è felice.

Qual è quindi questa 'mente ordinaria' in cui i fiori sbocciano in primavera, la luna splende in autunno, una brezza rinfrescante soffia in estate e la neve è bianca in inverno? Queste cose caratteristiche delle quattro stagioni sono presentate da Wu Mên come un paesaggio interiore della 'mente ordinaria', proprio come lo sventolare della bandiera fu presentato da Hui Nêng come lo sventolare interiore della mente.

Tanto per cominciare è chiaro che la 'mente' di cui si parla è la mente di un uomo illuminato, la mente illuminata. In questo senso, la mente 'ordinaria' di Nan Ch'üan non è una mente ordinaria. Proprio il contrario. Lungi dall'essere la coscienza empirica della sostanza dell'io come si intende generalmente con la parola, per 'mente ordinaria' si intende la Mente (detta tecnicamente 'non-mente') che si realizza in uno stato spirituale antecedente o al di là della biforcazione in soggetto-oggetto, la mente che si è estesa fino ai limiti massimi dell'intero universo. Non è la mente *ordinaria* che è il luogo della nostra coscienza empirica. Quel che si intende è la Realtà, la base stessa dell'Essere, che è eternamente consapevole di se stessa.

È però strano che questa Mente non agisce (e non può agire) in un modo concreto a meno che non sia completamente identificata con la nostra coscienza empirica. La Mente è un qualcosa noumenico che agisce soltanto nel fenomenico. È precisamente in questo senso che Nan Ch'üan la definisce la 'mente ordinaria'. Ed è solo in questo senso che si possono descrivere come eventi 'interiori' lo sventolare di una bandiera o lo sbocciare dei fiori in primavera. Così intesa, in realtà non esiste nulla al di fuori della 'mente', né una cosa qualsiasi accade al di fuori della 'mente'. Qualsiasi cosa esista come fenomeno nel mondo cosiddetto esteriore è solo una forma di manifestazione della 'mente', il noumenico. Qualsiasi cosa accada nel mondo esteriore è un movimento della 'mente', il noumenico. Ecco quel che intendiamo con il termine 'mente' con la *m* maiuscola.

La struttura della Mente così intesa è complicata perché ha, quindi, una natura evidentemente contraddittoria: da una parte è totalmente diversa dalla coscienza empirica in quanto appartiene a una dimensione dell'Essere sopra-sensibile e sopra-razionale, mentre dall'altra è completamente e inseparabilmente identificata con la coscienza empirica. La frase di Nan Ch'üan: 'La mente ordinaria — quella è la Via' si riferisce a quest'ultimo aspetto della mente.

Vi è un antico detto Zen che dice: 'Le montagne, i fiumi, la terra — invero ogni cosa che esiste o che accade — appartengono senza una singola eccezione alla vostra stessa mente'. Commentando questa affermazione il Maestro Musō<sup>25</sup> del tardo periodo Kamakura del Giap-

pone fa la seguente affermazione. Vi sono monaci, dice, che tendono a credere che le attività quotidiane quali il mangiare, il bere, il lavarsi le mani, l'indossare e il togliere gli indumenti, l'andare a letto, ecc., sono tutti atti mondani che non hanno nulla a che fare con la disciplina Zen; credono di essere seriamente impegnati nella disciplina Zen solo quando siedono in meditazione a gambe incrociate. Tali persone, secondo il Maestro Musō, cadono in questo grave errore "perché essi riconoscono le cose al di fuori della mente", cioè, perché credono che il mondo esista al di fuori delle loro menti. Essi non comprendono il vero significato del detto: "Le montagne, i fiumi, e la terra sono la vostra stessa mente".<sup>26</sup> In altre parole, queste persone ignorano completamente la natura della Mente che è attiva in ogni momento come la mente 'ordinaria' di uomini individuali.

Una volta un monaco chiese al Maestro Chao Chou: "Che genere di cosa è la mia mente?".

A questo Chao Chou rispose chiedendo al monaco: "Hai già consumato il tuo pasto?".

Il monaco: "Sì".

Chao Chou: "Allora lava la tua ciotola del riso!".

Il monaco ha fame, e consuma il suo pasto. Finito di mangiare, lava la ciotola del riso. Chao Chou indica come la Mente sia attiva nel mezzo di tutte queste attività naturali e quotidiane. Vale a dire, in ciascuna delle menti che agiscono attraverso le azioni più banali, la Mente è indubbiamente attiva. La 'mente ordinaria' è quindi un luogo di un'infinita energia spirituale che, una volta rimossa la sua determinazione individuale, si espanderà istantaneamente fino ai limiti più remoti dell'intero universo.

Dal punto di vista di maestri realizzati quali Nan Ch'üan e Chao Chou, la 'mente ordinaria' non ha nulla di straordinario. Per loro la 'mente ordinaria' è appunto una mente ordinaria. Ma alle sue spalle vi è la consapevolezza della Mente. È una mente ordinaria che è stata raggiunta attraverso la consapevolezza della 'non-mente', proprio come la montagna ordinaria di cui abbiamo parlato precedentemente discutendo l'esteriorizzazione dell'interiore è appunto una montagna ordinaria, che è stata raggiunta dopo che ha attraversato lo stadio di non-montagna. In altre parole, la 'mente ordinaria' di Nan Ch'üan non è la nostra coscienza empirica originaria. È la 'mente ordinaria' che è stata realizzata attraverso l'esperienza effettiva dell'illuminazione.

Le vecchie raccolte Zen sono ricche di esempi che mostrano quanto sia difficile ai discepoli Zen afferrare questo punto.

Una volta un monaco chiese al Maestro Chang Sha:<sup>27</sup> "Com'è possibile trasformare (cioè, interiorizzare) le montagne, i fiumi e la grande terra, e ridurli alla mia propria mente?"

Chang Sha: "Come sarà possibile, in verità, trasformare le montagne, i fiumi e la grande terra, e ridurli alla mia propria mente?"  
Monaco: "Non ti comprendo".

In questo famoso *mondō*, il monaco vuole verificare la validità del detto: 'Tutte le cose sono la mia Mente'. Nel farlo, assume evidentemente la posizione di un ingenuo realismo. Per lui, la 'mente' è la mente ordinaria *prima* di aver attraversato lo stadio della Mente. È la coscienza empirica che si contrappone alle montagne e ai fiumi come a 'oggetti' a essa esteriori. La risposta di Chang Sha è una domanda retorica, che intende dire che è assolutamente impossibile portare il mondo 'esteriore' nello spazio interiore di una tale mente. Il monaco non riuscì a comprendere il punto.

Il fatto che la 'mente' com'è intesa da Chang Sha stesso non è un mondo interiore che si contrappone al mondo esteriore, viene mostrato chiaramente dal seguente famoso *mondō*.

Un monaco chiese a Chang Sha: "Che genere di cosa è la mia mente?"

Chang Sha: "L'intero universo è la tua mente".

Il monaco: "Se fosse così, non avrei alcun luogo in cui mettermi".

Chang Sha: "Proprio il contrario: questo è precisamente il luogo in cui ti devi mettere".

Il monaco: "Qual è quindi il luogo in cui mi devo mettere?"

Chang Sha: "Un oceano illimitato! L'acqua è profonda, profonda in modo incommensurabile!".

Il monaco: "Ciò è oltre la mia comprensione".

Chang Sha: "Guarda i pesci grandi e i pesci minuti che nuotano su e giù come vogliono!".

Evidentemente vi è una fondamentale mancanza di comprensione tra il monaco e Chang Sha. Perché il monaco parla della mente, della sua coscienza individuale ed empirica, mentre Chang Sha parla della Mente. Invece di sottolineare l'identità reale della mente empirica e della Mente cosmica, qui il maestro distingue intenzionalmente la prima dalla seconda, e cerca di far comprendere al monaco che ciò che egli considera la *sua propria* mente in realtà è un Qualcosa simile a un oceano illimitato dagli abissi insondabili, in cui i pesci grandi e piccoli, cioè tutte le cose che esistono, trovano ciascuno il proprio posto, godendo di un'illimitata libertà esistenziale.

La stessa idea è stata espressa poeticamente dal Maestro Hung Chih<sup>28</sup> nel modo seguente:

L'acqua è limpida, trasparente fino al fondo,  
E i pesci nuotano con agio e lentamente.  
Immensi sono i cieli, si estendono all'infinito,  
E gli uccelli volano lontano, lontano.

E Dōgen:<sup>29</sup>

I pesci nuotano nell'acqua. Essi nuotano continuamente senza mai raggiungere il limite dell'acqua.

Gli uccelli volano nel cielo. Essi volano continuamente senza mai raggiungere il limite del cielo.

In realtà nulla potrebbe descrivere il paesaggio 'interiore' della Mente meglio di queste parole. E soltanto nella dimensione metafisica della Mente si può dire che le 'montagne, i fiumi e la grande terra' siano 'dentro la mente'. Perché qui ogni singola cosa è questo o quell'aspetto della Mente, e ogni singolo evento è questo o quel moto della Mente. E questa è l'interiorizzazione dell'esteriore così come la intende lo Zen.

Nel finire, comunque, devo richiamare alla vostra attenzione ciò che ho messo in rilievo all'inizio: cioè, che il problema dell'interiore ed esteriore dopo tutto è solo uno pseudo-problema dal punto di vista dello Zen. Una volta fatta la distinzione tra interiore ed esteriore, il problema di come essi siano collegati tra loro può — e forse deve — essere sviluppato in termini di esteriorizzazione dell'interiore e interiorizzazione dell'esteriore. Ma, a rigor di termini, non esiste una tale distinzione: la distinzione stessa è un'illusione. A questo punto citerò nuovamente un *kōan* che ho già riportato in precedenza senza darne alcuna spiegazione.

Una volta un monaco chiese a Chao Chou: "Chi è Chao Chou?".  
Chao Chou rispose: "Porta Orientale, Porta Occidentale, Porta Meridionale, Porta Settentrionale!".

Vale a dire, Chao Chou è completamente aperto. Tutte le porte della Città sono aperte e nulla è nascosto. Chao Chou è proprio nel mezzo della Città, cioè nel mezzo dell'Universo. Si può venire a vederlo da qualsiasi e ogni direzione. Le Porte che sono state una volta fissate artificialmente per separare l'interiore dall'esteriore sono ora spalancate. Non vi è alcun 'interiore'. Non vi è alcun 'esteriore'. Vi è solo Chao Chou, ed egli è assolutamente trasparente.



## NOTE

<sup>1</sup> Citato da Osvald Sirén nel suo *The Chinese on the Art of Painting*, Schocken Book, New York, 1936, pag. 68.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard: *The Poetics of Space*, trad. di Maria Jolas, Beacon Press, Boston, 1969, cap. ix intitolato 'The Dialectics of Outside and Inside'.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pag. 211.

<sup>4</sup> Lin Chi (Rinzai) e il *Lin Chi Lu* (G.: *Rinzai Roku*) sono stati menzionati diverse volte nelle pagine precedenti.

<sup>5</sup> La traduzione è di Daisetz Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, Third Series, Rider, London, 1970, pag. 49, pagg. 50-51, pag. 51.

<sup>6</sup> Yün Mên (G.: Ummon, 864-949), un notevole maestro Zen della dinastia T'ang. Questo *kōan* è stato spiegato nel IV saggio, IV cap.

<sup>7</sup> Questa domanda-risposta è diventata un *kōan* famosissimo (*Wu Mên Kuan*, n. 37); largamente conosciuto nel mondo Zen come il Cipresso di Chao Chou, è spiegato dettagliatamente nel II saggio, II cap. e nel III saggio, V cap.

<sup>8</sup> Il significato di ciò sarà chiarito alla fine di questo saggio.

<sup>9</sup> III saggio.

<sup>10</sup> Wu Mên (G.: Mumon, 1183-1260), il compilatore del *Wu Mên Kuan* (G.: *Mu Mon Kan*) o 'La Porta senza Porta'. Le parole qui citate si trovano nel suo commento al Caso n. 1 del *Wu Mên Kuan*. Il *kōan* stesso è stato spiegato precedentemente (V saggio, V cap.).

<sup>11</sup> Tung Shan Shou Ch'u (G.: Tōzan Shusho, date sconosciute), il principale discepolo di Yün Mên, da non confondersi con Tung Shan Liang Chieh (G.: Tōzan Ryōkai, 807-869), uno dei due fondatori della setta Ts'ao Tung (G.: Sōtō). È famoso particolarmente per la sua risposta: "Tre libbre di lino!" data alla domanda di un monaco: "Cos'è il Buddha?" (vedi il II saggio, II cap.).

<sup>12</sup> Tratto dal *Cb'uang Tēng Lu* (G.: *Dentō Roku*), XXIII.

<sup>13</sup> Hsiang Yen Chi Hsien (G.: Kyōgen Chikan, date sconosciute), il discepolo principale di Wei Shan Ling Yü (G.: Isan Reiyū, 771-853) della dinastia T'ang. È largamente conosciuto proprio per l'avvenimento qui narrato.

<sup>14</sup> Vale a dire, fin dall'inizio sono stato nello stato dell'illuminazione, sebbene non ne fossi consapevole.

<sup>15</sup> Per il Maestro Wu Mên, vedi sopra, nota 10.

<sup>16</sup> Hakuin Ekaku (1686-1769), il massimo rappresentante della scuola Zen Rinzai (Lin Chi) in Giappone, noto per il *kōan* da lui escogitato, 'Ascolta il suono del battito di una mano sola' (vedi il V saggio, nota 14).

<sup>17</sup> Ling Yün Chih Ch'in (G.: Reiyū Shigon, date sconosciute), un famoso maestro Zen della dinastia T'ang.

<sup>18</sup> Su Dōgen (1200-1253) e il suo *Shōbōgenzō*, vedi il I saggio, nota 3. La traduzione qui citata è tratta dal capitolo intitolato *Genjō Kōan* (Iwanami Series of Japanese Thought XII-XIII: *Dōgen*, Tokyo, 1970-1972, vol. I, pagg. 33-36).

<sup>19</sup> *The Still Point-Reflections on Zen and Christian Mysticism*, Perennial Library, Harper & Row, New York, 1971, pag. 21.

<sup>20</sup> Ch'ing Yüan Wei Hsin (G.: Seigen Ishin), un notevole maestro della dinastia Sung (undicesimo secolo).

<sup>21</sup> Hui Neng (G.: Enō, 683-713), il Sesto Patriarca del Buddhismo Zen in Cina. La sua comparsa segna una svolta decisiva nello sviluppo storico dello Zen. Lo Zen, che fino ad allora era rimasto in gran misura indiano, con la sua attività divenne completamente cinese. L'aneddoto qui citato è narrato nel *Wu Mên Kuan*, n. 29. Ho analizzato questo aneddoto nel I saggio, V cap.

<sup>22</sup> Hung Jen (G.: Gunin, 605-675).

<sup>23</sup> Una bandiera issata alla porta di un tempio generalmente indicava che si teneva una conferenza o un sermone.

<sup>24</sup> N. 19.

<sup>25</sup> Riguardo al 'Maestro Nazionale' Musō, vedi sopra, II saggio, I cap.

<sup>26</sup> Musō Kokushi: *Muchū Mondō Shū*, II.

<sup>27</sup> Chang Sha Ching Ch'en (G.: Chōsha Keishin, date sconosciute), un famoso maestro Zen della dinastia T'ang (nono secolo), discepolo di Nan Ch'üan. Vedi il I saggio, V cap.

<sup>28</sup> Hung Chih Ch'eng Ch'ueh (G.: Wanshi Shōgaku, 1091-1157), uno dei più grandi maestri della dinastia Sung. Qui è citata la traduzione delle parole di chiusura della sua celebre spiegazione dello spirito della pratica dello *zazen*.

<sup>29</sup> Le parole sono tratte dallo *Shōbōgenzō* (Cap. *Genjō Kōan*, op. cit., I, pag. 37).

VII Saggio

L'Eliminazione del Colore  
nell'Arte dell'Estremo Oriente  
e la Filosofia

NOTA: Conferenza di Eranos per l'anno 1972, pubblicata nell'Eranos-Jahrbuch  
xli, 1974, Leiden.

## I

### Il Mondo Colorato e Incolore

Sebbene la sensibilità al colore e alla sua bellezza sia un qualcosa generalmente condiviso da tutti gli uomini, senza riguardo alle loro differenze geografiche, storiche, etniche e culturali, ciascuna nazione o ciascuna cultura è notevolmente caratterizzata da innate simpatie e antipatie per alcuni colori e combinazioni di colori. E ciò si rivela in molte forme diverse tra cui, come una delle più cospicue, possiamo menzionare l'atteggiamento negativo e positivo assunto verso il valore estetico del colore.

Vorrei cominciare con il richiamare l'attenzione sul fatto che l'atteggiamento negativo verso il colore è caratteristico dell'esperienza estetica dell'Estremo Oriente, sia nel campo della pittura, della poesia, del teatro, della danza o dell'arte del tè. In questo saggio discuterò alcuni aspetti della filosofia orientale che spiegheranno teoricamente la notevole inclinazione naturale osservabile nella cultura cinese e giapponese verso la riduzione o la soppressione del colore, che porta infine a un'eliminazione totale di tutti i colori eccetto il bianco e il nero. Inoltre, cercherò di chiarire che anche il 'bianco' e il 'nero' in una tale situazione cessano di funzionare come colori, e che la loro funzione è piuttosto di una natura completamente diversa.

Molti occidentali che hanno fatto effettivamente qualche conoscenza estetica con l'Estremo Oriente tendono a rappresentarne l'arte nella forma della pittura a inchiostro in bianco e nero. Di fatto la pittura a inchiostro della Cina e del Giappone è il miglior esempio di quell'atteggiamento negativo verso il colore a cui ho appena fatto riferimento come tratto più caratteristico dell'arte dell'Estremo Oriente. Perché in questo mondo monocromo di creazione artistica, l'inesauribile profusione e intrico delle forme e dei colori della natura sono ridotti a uno schema estremamente semplificato e austero di profili neri con pochi discreti tocchi o macchie di inchiostro qua e là, talvolta in un nero lucente, talvolta in un nero diluito fino a un grigio vaporoso. Nello sfondo vi può essere una foschia di un grigio appena percettibile;



molto più spesso lo sfondo è uno spazio vuoto, bianco, cioè la seta o la carta nude, non toccate dal pennello. Qui, di conseguenza, non vi è alcuno stimolo e gratificazione del senso del colore.

Qual è quindi il vero fascino dei dipinti di questo tipo? Sappiamo che non sono soltanto gli orientali stessi a essere attratti dalla 'bellezza' speciale del bianco e nero. In realtà sappiamo che molti intenditori d'arte occidentali hanno mostrato un apprezzamento entusiasta verso la pittura a inchiostro dell'Estremo Oriente. Come possiamo spiegare questo fatto? Questo è in breve il problema principale che vorrei discutere nelle pagine seguenti. Nel farlo, tuttavia, non mi accosterò al problema dal punto di vista tecnico di un critico d'arte, ciò che non sono. Piuttosto, cercherò di portare alla luce le idee fondamentali che sono alla base dell'eliminazione del colore. Tratterò quest'ultimo problema come il problema di un tipo particolare di coscienza estetica, come un particolare fenomeno spirituale che rivela uno degli aspetti più fondamentali della cultura dell'Estremo Oriente.

Parlando di un tipo particolare di poesia giapponese noto come *haiku*, che si dice sia la forma d'espressione poetica più riservata del mondo, poiché consiste in sole diciassette sillabe ordinate in tre gruppi consecutivi di 5/7/5 sillabe, R.H. Blyth scrisse una volta: "L'*haiku* è un'arte ascetica, un ascetismo artistico".<sup>1</sup> La frase 'un ascetismo artistico' non caratterizza soltanto l'*haiku*; com'è evidente, si adatta ugualmente bene, se non meglio, all'arte della pittura a inchiostro in bianco e nero. Comunque, è importante ricordare che questo ascetismo artistico, vale a dire, la soppressione degli elementi non essenziali e la riduzione di tutti i colori al bianco e nero, manifesta la sua reale funzione estetica soltanto sullo sfondo di una sensibilità estremamente raffinata ai colori e alle loro sottili sfumature. In altre parole, la vera profondità della bellezza del bianco e nero si rivela solo a quegli occhi che sono in grado di apprezzare gli splendori di colori fastosi e splendenti con tutte le loro delicate sfumature e gradazioni. Altrimenti il risultato finale dell'acromatizzazione qui discussa sarebbe semplicemente una completa assenza del colore in senso puramente negativo, che non sarebbe atta a suscitare alcuna emozione estetica.

Forse a causa delle condizioni climatiche del paese e dell'aspetto ricco di colore e pittoresco della sua natura, i giapponesi hanno sviluppato fin dai tempi più antichi una notevole sensibilità per i colori e le tinte che seguitano a trasformarsi con le stagioni ricorrenti dell'anno.<sup>2</sup> In merito al colore, come osserva Y. Yashiro, la natura del Giappone è paragonabile a un magnifico broccato che risplende di colori infinitamente vari. Questi colori della natura giapponese, continua Yashiro, sono di una bellezza abbagliante; sono tanto belli da

intossicare il nostro senso estetico. Eppure, d'altra parte, lo splendore dei colori è caratteristicamente controbilanciato da ciò che potremmo definire una 'riservatezza' cromatica, una specie di ritegno naturale, una quieta moderazione (popolarmente nota in Occidente come *shibui*), che stende quasi delle nebbie sottili sui colori, rendendo opaca la loro nuda sgargianza e attenuando la loro incontrollata magnificenza esteriore. Si dice che queste caratteristiche della natura giapponese abbiano contribuito positivamente alla formazione della tipica sensibilità estetica dei giapponesi al colore e alle sue delicate sfumature.<sup>3</sup>

Comunque sia, il fatto che i giapponesi nei tempi antichi fossero dotati di una sensibilità molto peculiare al colore è dimostrato da diverse testimonianze storiche concrete. Darò qui due esempi notevoli. Il primo è tratto dalla cultura estetica del Periodo Heian (794-1185).

Il Periodo Heian (che significa letteralmente un periodo di Pace e Tranquillità), in cui la famiglia Fujiwara raggiunse uno splendido livello di prosperità e dominio intorno alla corte imperiale di Kyoto, fu la prima punta massima della storia del Giappone riguardo allo sviluppo della sensibilità estetica. Si deve osservare che la sensibilità estetica eccezionalmente acuta dei cortigiani Fujiwara si concentrava sulla bellezza del colore. Essi erano estremamente sensibili al colore. Il Periodo Heian fu letteralmente un periodo 'colorato'. E durante il decimo, l'undicesimo e il dodicesimo secolo, l'apogeo della cultura Fujiwara, la sensibilità estetica raggiunse un grado di elaborazione, eleganza e raffinatezza senza precedenti. Ciò si può osservare soprattutto nell'uso, nella scelta e nella combinazione dei colori per le vesti indossate dalle dame di corte.

Sfortunatamente non ci è pervenuto alcun esemplare reale di queste vesti Heian, ma la mancanza di prove materiali è ben compensata dagli innumerevoli riferimenti alle vesti di corte e al loro colore nella letteratura contemporanea, come pure dalla rappresentazione pittorica di gentili scene di vita di corte nei rotoli narrativi delle epoche più tarde, particolarmente nel rotolo dipinto del famoso *Tale of Genji*. Nella maggioranza dei casi i costumi erano descritti con una cura meticolosa sia verbalmente che pittoricamente, perché nel Periodo Heian l'abito indossato da una persona era considerato l'espressione più immediata della sua personalità. "L'abito era la persona; era il simbolo diretto della sua personalità".<sup>4</sup> Per il nostro scopo è importante notare che questa funzione simbolica dell'abito era esercitata quasi esclusivamente dagli effetti estetici prodotti dai colori e dalle loro combinazioni.

La letteratura in prosa di questo periodo — i racconti romantici scritti dalle dame di corte, i loro diari e saggi — menziona il nome di diversi colori, che ammontano a più di centosettanta.<sup>5</sup> Non è esagerato

dire che la letteratura in prosa di questo periodo costituisce in se stessa un campo fiorito di colori.

Si usava unire tutti questi colori in vari modi con la più elaborata e sofisticata combinazione di vesti e fodere, sottovesti e sopravvesti, perché esse potessero costituire strati armonici di colori. In verità l'accoppiamento dei vari colori era un'arte di somma raffinatezza da esibire entro i limiti di un codice di gusto estetico ben determinato e generalmente accettato. Quando le vesti di seta sono messe l'una sull'altra, i colori sottostanti si intravedono più o meno debolmente attraverso il colore superiore, cosa che può risultare nella creazione di un nuovo colore indescrivibilmente delicato. Quindi, per dare pochi esempi concreti, il colore detto *kōbai*, 'rosa-prugna', era in sé un colore indipendente che evocava il rosa dei fiori del susino. Ma quello che era detto 'strato-di-rosa-prugna' era un colore diverso prodotto da due strati di colore, di cui l'esteriore era rosa o bianco e l'interiore era il rosso scuro del legno di *sappan*. Inoltre, il 'fragrante-strato-di-rosa-prugna' era ancora un altro colore prodotto da uno strato esterno di 'rosa-prugna' scuro e da uno strato interno di 'rosa-prugna' molto leggero. Oppure, per dare un altro esempio, il *yamabuki*, 'giallo-rosa', come spiega il nome stesso, era il giallo acceso che ricorda il colore naturale del fiore di una pianta giapponese nota con questo nome. Ma l'*hana-yamabuki*, 'fiorito-giallo-rosa', detto anche 'giallo-rosa-serale', era un colore composto formato da uno strato esteriore di leggero marrone-foglia-morta e da uno strato interiore di giallo acceso. E il *yamabukinioi*, 'fragranza-di-giallo-rosa', era un colore a strati standardizzato che doveva essere usato per il costume delle dame di corte: lo strato superiore era giallo acceso e aveva sotto un numero di strati di un giallo sempre più leggero, mentre la sottoveste finale era di un blu scuro.

Tuttavia, per le dame sensibilissime al colore del Periodo Heian, era ancora più importante la stratificazione di colori armoniosi che derivava dalla composizione stessa del loro costume formale. Le dame di corte indossavano il cosiddetto *jūni-hitoé*, che significa la veste 'a dodici strati'. Esso consisteva in una veste di un magnifico broccato ricamato e di dodici o anche più sottovesti di seta di diversi colori e sfumature che erano disposte in modo tale che ciascuna veste era leggermente più piccola e più corta della sottostante, in modo da rendere visibile una bellissima stratificazione di colori al collo e agli orli delle maniche.

Naturalmente le dame stesse e i nobili della corte imperiale avevano di norma un occhio critico estremamente acuto e severo per le armonie dei colori. Anche il più piccolo errore nella combinazione dei colori avrebbe potuto sfuggire difficilmente alla loro attenzione. In un brano del Diario della Dama Murasaki, largamente conosciuta come l'autrice

del *Tale of Genji*, troviamo una sua osservazione molto interessante a questo proposito. Un giorno, così scrive, quando tutte le dame di corte al servizio dell'imperatore avevano curato particolarmente le loro vesti, una certa signora avanzò alla presenza dell'imperatore. Tutti senza alcuna eccezione notarono che vi era un errore nella combinazione dei colori all'apertura delle maniche. In realtà non era un errore molto serio, aggiunge la Dama Murasaki, ma il colore di una sottoveste era di una sfumatura troppo pallida.<sup>6</sup>

Ho descritto così dettagliatamente il costume Heian per mostrare in primo luogo il grado di elegante raffinatezza raggiunto dai giapponesi di quei tempi nello sviluppo della sensibilità per i colori cromatici e il loro valore estetico. Si è detto abbastanza, credo, per corroborare l'affermazione fatta in precedenza che il Periodo Heian era letteralmente un periodo 'colorato' nella storia culturale giapponese. In termini della distinzione, anch'essa fatta in precedenza, tra l'atteggiamento positivo e negativo verso il colore, si può dire giustamente che la cultura Heian sia caratterizzata dall'atteggiamento definitivamente positivo assunto dai cortigiani dell'epoca. L'osservazione di questo fatto porterà naturalmente a un'altra osservazione di un'importanza maggiore per i nostri scopi presenti; vale a dire, che l'eliminazione del colore, unanimemente considerata uno dei tratti caratteristici dell'estetica dell'Estremo Oriente, è sostenuta da un amore appassionato per la bellezza dei colori e delle tinte.

A questo proposito dobbiamo anche osservare che pure nel mezzo di questo mondo riccamente colorato creato dal gusto estetico dei cortigiani Heian è quasi sempre percettibile una specie di moderazione, tranquillità e calma, che deriva o dalla qualità stessa dei colori scelti o dal modo particolare in cui essi sono combinati tra loro — o forse da entrambe le cose — così che i colori, nella maggioranza dei casi, appaiono delicatamente attenuati e sfumati.

In questo senso possiamo dire che già in quest'antico periodo è osservabile una marcata tendenza all'attenuazione dei colori. Ma agli occhi dei cortigiani Heian il 'nero' stesso era un colore triste, cupo, spiacevole e sinistro. Esso ricordava loro la morte e, nel caso migliore, l'abbandono dei piaceri mondani per abbracciare la vita monacale. Generalmente l'effetto che tendeva a produrre non era altro che un'emozione cupa come la tristezza, la pena, la malinconia. Piuttosto spesso la veste tinta di nero viene descritta come un qualcosa di brutto, umile e povero, oppure odioso e abominevole. Tuttavia, anche in un tale mondo, vi furono alcuni tra quelli dotati della massima sofisticazione estetica il cui gusto del colore era raffinato al punto di permettere loro di contrastare e superare lo standard di gusto comune, e di scoprire

nel nero lo strato più profondo della bellezza, perché compimento finale di tutti i colori o espressione diretta della sublimazione e purificazione di tutte le emozioni, realizzata da chi è penetrato nell'abisso insondabile della tristezza dell'esistenza umana. Nel *Tale of Genji* siamo talvolta sorpresi di scoprire che l'occhio estetico della Dama Murasaki è già rivolto alla suprema bellezza di un mondo scuro, senza colori, molto al di là delle vanità 'colorate' dei piaceri dei sensi.<sup>7</sup>

Il gusto giapponese per l'esuberanza dei colori brillanti e gli splendori delle decorazioni sontuose raggiunse un'altra punta massima nel Periodo Momoyama che durò dal 1573 al 1615. L'ostentazione generosa di colori e disegni aveva un'audacia senza precedenti nella storia del Giappone. In contrasto con la raffinatezza estetica troppo delicata dell'aristocrazia di corte Heian che rasentava l'effeminatezza, il Momoyama, un periodo di guerrieri, produsse una cultura satura del loro spirito robusto e vigoroso. Fu una cultura di vitalità virile. Il gusto estetico dell'epoca, pronto a stare al passo con lo spirito guerriero, e sostenuto dalla prosperità materiale senza precedenti della classe mercantile, trovò la sua espressione più adeguata nella struttura magnifica dei castelli e dei palazzi, e nel fasto della loro decorazione interna. In realtà le energie creative di questo periodo furono spese con la massima generosità nella costruzione di immensi castelli-fortezze e di palazzi.

Nobunaga (1510-1551), il primo dittatore militare del periodo, eresse il suo famoso castello Azuchi. Hideyoshi (1536-1598) che gli succedette e portò all'apice lo splendore del periodo, costruì tra gli altri il suo fastosissimo castello sul Momoyama (che significa letteralmente Collina dei Peschi) nel 1594, noto come il Palazzo della Collina dei Peschi, da cui deriva il nome del periodo stesso.

Entrambi Nobunaga e Hideyoshi fecero decorare nel modo più splendido le mura e i pannelli scorrevoli dei loro castelli ai famosi artisti dell'epoca. In testa a questi maestri del colore era Eitoku Kanō (1543-1590), a cui fu affidato l'incarico della decorazione in grande scala di quei castelli. Eitoku Kanō, il fondatore della scuola di pittura giapponese cosiddetta Kanō, con le sue audaci pennellate, le ampie composizioni e l'uso decorativo di disegni dai colori brillanti fino ad abbagliare, rappresenta realmente lo stile cosiddetto Momoyama. Come risultato dell'assidua opera di Eitoku e dei suoi numerosi discepoli, le vaste superfici murali delle immense sale d'udienza dei castelli e i pannelli scorrevoli furono ricoperti di aree astratte e disegni decorativi in cremisi, porpora, lapislazzuli, smeraldo e blu, su sfondi in oro puro, nel mezzo dei quali spiccavano uccelli, alberi e rocce dipinti con un certo grado di dettagli realisti — un fiorito mosaico di ricchi colori. Le

mura erano ulteriormente impreziosite da paraventi pieghevoli che rappresentavano vari aspetti della natura, animati o inanimati, dipinti con una profusione di colori sontuosi luccicanti di tinte lapislazzuli, giada, vermiglio, bianco madreperla, e così via.

Quindi il Periodo Momoyama è in modo predominante un'età 'colorata', colorata anche più brillantemente del Periodo Heian, ugualmente caratterizzata da un atteggiamento positivo verso il colore, benché in un modo diverso da quest'ultimo. Eppure — e questo è il punto più importante da notare per gli scopi di questo saggio — proprio dietro questa magnifica esibizione di colori sgargianti vi era un mondo totalmente diverso di una potente pittura in bianco e nero. Dobbiamo ricordare che i giapponesi a quell'epoca avevano già attraversato il più sobrio Periodo Kamakura (1192-1333) in cui fiorì il Buddhismo Zen, accentuando l'importanza di realizzare l'esistenza del mondo senza forma e senza colore della Realtà eterna al di là delle forme e dei colori fenomenici. Dopo la fine del Periodo Kamakura e prima dell'avvento del Periodo Momoyama, i giapponesi avevano attraversato anche il Periodo Muromachi (1392-1573), durante il quale molti pittori di prim'ordine produssero capolavori di pittura in bianco e nero nello spirito dell'austero ritegno tipico dello Zen, e sotto l'influenza diretta dei poetici dipinti a inchiostro del Periodo Sung cinese. La maggior parte di questi dipinti Muromachi, eseguiti da monaci-pittori Zen, erano di una natura tale da suscitare nella mente degli osservatori un desiderio indefinibile ma irresistibile per la dimensione incolore dell'esistenza che questi dipinti visualizzavano così bene.

Quindi non vi è nulla di strano nel fatto che nei grandiosi castelli del Periodo Momoyama vi fossero stanze private decorate nello stile non-colorato che erano in netto contrasto con le sale pubbliche e i corridoi generosamente ornati. In realtà la maggior parte dei maestri del colore dell'epoca che generalmente dipingevano nel magnifico stile Momoyama, erano anche ben addestrati nella pittura monocroma. L'esempio più notevole è Tōhaku Hasegawa (1539-1610), originariamente della scuola Kanō, che lasciò capolavori di pittura sia a colori sia in bianco e nero, e infine fondò una propria scuola.

Si può dire che il Periodo Momoyama, visto in questa luce, sia stato un'epoca caratterizzata dal gusto per l'esibizione del colore, che era sostenuto dal gusto per l'eliminazione del colore. A questo proposito è molto più espressiva dell'arte pittorica l'elaborazione particolarissima dell'arte del tè dovuta al genio estetico del maestro del tè Rikyū (1521-1591).

Sotto il patrocinio appassionato di quello stesso guerriero-dittatore



Hideyoshi che, come abbiamo appena visto, amava tanto lo splendore di colori sgargianti e magnifiche forme e che aveva fatto decorare così lussuosamente il suo castello, Rikyū il maestro del tè perfezionò una particolare arte del tè nota come *wabi-cha*, letteralmente il tè del *wabi*, o l'arte del tè basata su, e saturata completamente da, l'atteggiamento spirituale detto *wabi*. Secondo l'autore del famoso *Libro del tè*, il tè del *wabi* è "un culto basato sull'adorazione del bello tra le realtà meschine dell'esistenza quotidiana".<sup>8</sup> Il tè del *wabi* ci conduce nel regno dell'eliminazione del colore.

Il *wabi* è una delle categorie estetiche più fondamentali del Giappone, e il suo gusto getta un'ombra grigiastria su molti aspetti della cultura giapponese; perché il *wabi* non è una semplice questione di coscienza estetica, ma è un particolare modo di vivere, un'arte di vivere quanto un principio di estetismo.

*Wabi* è un concetto difficile da definire. Ma non è impossibile avere almeno una vaga idea della sua struttura analizzandolo in un numero limitato di fattori costituenti basilari. Per essere breve, li ridurrò a tre e li spiegherò uno per uno: (1) solitudine, (2) povertà e (3) semplicità.

(1) Il primo fattore, la solitudine o isolamento, il vivere soli, lontani dalla polvere e dal frastuono della vita mondana, va interpretato in un senso spirituale o metafisico. L'idea di allontanamento suggerita dalla parola, se intesa nei termini dell'ordinaria vita umana, significherebbe semplicemente l'essere asociale, che è esattamente il contrario dello scopo dell'arte del tè. Perché l'arte del tè è destinata a essere goduta da un gruppo di uomini temporaneamente riuniti allo scopo di bere il tè insieme. In questo contesto la solitudine dovrebbe essere intesa nel senso esemplificato così mirabilmente dal maestro Zen Sengai (1750-1837) nel suo *Canto della vita solitaria*,<sup>9</sup> che dice:

Vengo solo,  
Muoio solo;  
Nel periodo intermedio  
Sono proprio solo giorno e notte. (Nel cinese classico)

Questo io che nasce in questo mondo da solo  
E abbandona questo mondo da solo —  
È lo stesso io che vive in quest'umile capanna tutto solo. (In giapponese)

Il significato dell'«essere solo» è così spiegato da Sengai stesso in un'altra occasione: «Quel che chiamo solo / È il dimenticare sia solo sia

non-solo, / E dimenticare ancora colui che dimentica: / Questo è l'essere veramente solo».

(2) Il secondo fattore, la povertà (l'«essere povero»), dev'essere anch'esso considerato in un senso speciale. Significa in primo luogo il vivere nell'assenza assoluta di ogni materiale riccamente ornato, l'esistere in uno spazio vuoto ben lontano dal lusso dei ricchi arredi. Materialmente è una vita di povertà. Ma questa povertà materiale deve essere un'espressione immediata e naturale della povertà in senso spirituale. Deve essere una povertà materiale sublimata in una consapevolezza metafisica del Vuoto eterno o Vacuità. Altrimenti, la povertà sarebbe semplicemente una pura indigenza e miseria che non ha nulla a che fare con l'esperienza estetica.

(3) Il terzo fattore, la semplicità, è strettamente associato ai due fattori precedenti. La sala da tè nello stile cosiddetto Rikyū, progettata originalmente da questo maestro del tè allo scopo di creare l'arte del *wabi*, esteriormente non è altro che una semplice casetta di campagna troppo piccola per ospitare più di cinque persone, o anche meno. L'interno è di una semplicità e severità impressionante, fino al grado di sembrare spesso povero e desolato. Non viene ammesso alcun tono sfarzoso, alcun oggetto intruso. In realtà la sala da tè è quasi completamente vuota eccetto un numero molto ristretto di utensili da tè, ciascuno dei quali è di una raffinata semplicità. Nella sala da tè regna la tranquillità, nulla spezza il silenzio tranne il suono dell'acqua che bolle nel bricco di ferro — suono che per l'orecchio giapponese è simile al mormorio dei pini su una lontana montagna.

Dal punto di vista del colore, la semplicità essenziale della sala da tè si può meglio descrivere come lo stato dell'assenza del colore. La sala da tè non è esattamente o letteralmente senza colore, perché ogni cosa di questo mondo ha un colore. Per essere più esatti, avremmo fatto meglio a servirci della frase giapponese comunemente usata: «l'uccisione del colore», vale a dire, il rendere tutti i colori attenuati e discreti nel limite del possibile. È solo naturale che l'estrema attenuazione o «uccisione» dei colori debba condurre infine a uno stato che rasenta la monocromia e il puro bianco e nero. La monocromia in questo caso è una presentazione visuale dell'assenza totale di colore. Ma non dovremmo dimenticare che l'assenza del colore è il risultato dell'«uccisione» del colore. Vale a dire, sotto l'assenza totale del colore vi è un vago ricordo di tutti i colori che sono stati «uccisi». In questo senso, l'assenza di colore è la presenza negativa del colore. E ancora in questo senso l'assenza esteriore del colore assume un valore estetico positivo come una presenza interiore del colore. Pertanto, vi è un

qualcosa di fondamentalmente paradossale nell'apprezzamento estetico dell'incolore o bianco e nero, e ciò non solo nell'arte del tè ma anche nell'arte dell'Estremo Oriente in generale.

Nulla esemplifica questo rapporto paradossale tra assenza e presenza del colore meglio di una famosa composizione-*waka* del Signore Teika della famiglia Fujiwara<sup>10</sup> (1162-1241), che è citata costantemente come motto dai praticanti dell'arte del tè. La poesia dice:

Tutt'intorno, non si vede alcun fiore in boccio,  
Né vedo le foglie splendenti dell'acero,  
Vedo solo la capanna solitaria di un pescatore,  
Sulla riva del mare, nel crepuscolo di questa sera d'autunno.

Si dice che il maestro del tè Jyō-ō (1503-1553), che iniziò Rikyū all'arte del tè di tipo *wabi*, sia stato il primo a riconoscere in questa poesia una visualizzazione dello spirito stesso del gusto *wabi*. Si deve osservare che il poeta non afferma semplicemente che non vi è nulla di percettibile. Dice, invece, "non si vede alcun fiore in boccio, né vedo le foglie splendenti dell'acero". Vale a dire, dapprima dei colori brillanti vengono presentati positivamente alla nostra visione mentale, per essere immediatamente negati ed eliminati. In realtà qui non ha luogo neanche un atto di negare i colori. Perché la negazione di parole ricche di colore rappresenta in questo contesto un processo metafisico con cui tutti i bellissimi colori sono riportati al colore più fondamentale, cioè, al colore che non è un colore. E la natura è rappresentata poeticamente nella dimensione del colore incolore simbolizzato dalla capanna di un pescatore che si trova tutta sola sulla spiaggia nel grigio crepuscolo della sera autunnale. Perciò la solitudine desolata del tardo autunno raffigurata in questa poesia non costituisce un'immagine in monocromia intesa in senso superficiale. È, al contrario, una presentazione raffinata dello spirito del *wabi*, inteso come un'arte di 'uccidere' i colori allo scopo di innalzarli alla dimensione della Vacuità assoluta.

Il mio commento non è un'interpretazione arbitraria della poesia, come dimostra un famoso brano del *Nambō Roku*,<sup>11</sup> un libro in cui un monaco di nome Nambō Sōkei, che fu uno dei discepoli principali di Rikyū, espone abbastanza sistematicamente i principi del tè di gusto *wabi*, così come lo ha imparato dal suo maestro. Nel brano in questione Nambō, citando la composizione-*waka* che abbiamo appena letto, osserva che, secondo quanto gli ha detto Rikyū,

Jyō-ō era solito osservare che lo spirito del tè di gusto *wabi* è espresso esattamente dal Signore Teika in questa poesia.

Lo splendore dei fiori variopinti e delle foglie colorate dell'acero

(citati in questa poesia) è paragonabile al fasto del tè formale, da ricevimento. Ma quando contempliamo quietamente e intensamente la bellezza brillante dei fiori in boccio e delle foglie colorate dell'acero, scopriamo che fondamentalmente si devono tutti ridurre alla dimensione spirituale dell'assoluta Vacuità, che è indicata dalla 'capanna solitaria del pescatore sulla riva del mare'. Coloro che non hanno precedentemente assaporato fino in fondo la bellezza dei fiori e delle foglie variopinte non saranno mai in grado di vivere contenti in un luogo desolato come una capanna di pescatori. Solo dopo aver contemplato fiori e foglie variopinte anno dopo anno si arriva a comprendere che il 'vivere nella capanna di un pescatore' è il culmine sublime della Solitudine spirituale.

Il rapporto paradossale tra assenza e presenza del colore è esemplificato ugualmente bene in una forma alquanto diversa e in un campo diverso dal teatro Noh, una tipica arte giapponese che fiorì nel Periodo Muromachi tra il Periodo Kamakura e Momoyama. I costumi Noh erano e sono tuttora del tipo più sgargiante, confezionati generalmente con broccati variopinti con oro lucente, argento scintillante e colori brillanti. Rispetto al colore, il teatro Noh è innegabilmente un mondo di esuberanza cromatica. Tuttavia, sotto l'apparenza di questo splendore policromo, l'intuizione di un genio quale Zeami (1363-1443), il vero fondatore del Noh come arte, era diretta verso il mondo del bianco e nero. Per lui il fiore del teatro e della danza Noh doveva aprirsi completamente in una dimensione di profondità spirituale in cui tutti questi colori si riducevano in una semplicità monocroma.<sup>12</sup> Perché il fine ultimo dell'espressione nel teatro Noh è di nuovo il mondo dell'eterna Vacuità. Nella visione metafisica di Zeami, l'ultimo stadio d'addestramento che l'attore Noh doveva raggiungere dopo aver attraversato tutti gli stadi di strenua disciplina spirituale era lo stadio che definisce della 'freddezza', in cui l'attore sarebbe al di là e al di sopra di tutti i colori variopinti, un mondo di Vacuità in cui si sono dissolte tutte le forme fenomeniche dell'Essere.

La fantastica magnificenza del colore nei costumi Noh è controbilanciata e cancellata anche dall'austero controllo mostrato nei movimenti fisici dell'attore. L'effetto temperante dell'estremo controllo nell'espressione dell'emozione, che non si perde di vista neanche per un momento, è tale che tutti i colori perdono la loro natura manifestamente sensuale e si trasformano in toni squisiti di una ricchezza attenuata — attenuata fino al limite estremo dell'espressione riservata. Sul palcoscenico Noh il movimento rappresenta la quiete, e la quiete

non è una pura immobilità in senso negativo. Perché nell'atmosfera peculiare della tensione spirituale, il silenzio parla un linguaggio interiore che è ben più eloquente dell'espressione verbale, e il non-movimento è un movimento interiore che è ben più vigoroso di qualsiasi movimento esteriore. Quindi oltre lo splendore esteriore del colore che il teatro Noh esibisce effettivamente sul palcoscenico, l'abisso insondabile dell'eterno Incolore è evocato davanti agli occhi dello spettatore.

Cos'è quindi questo Incolore? E perché quest'assenza piuttosto che presenza del colore? Cercherò di rispondere a questa domanda nelle pagine seguenti, spiegando la struttura interna del mondo del bianco e nero.

## II

### L'Arte in Bianco e Nero

Nel capitolo precedente ho cercato di spiegare tramite alcuni cospicui esempi scelti dalla storia culturale del Giappone che il bianco e nero o l'incolore nella coscienza estetica dell'Estremo Oriente non è una semplice assenza di colori cromatici; che, al contrario, è spalleggiata direttamente da una sensibilità estremamente raffinata allo splendore dei colori; e che l'incolore deve essere piuttosto inteso come il compimento del valore estetico di tutti i colori.

Mi occuperò ora del problema della struttura interna del bianco e nero e della particolare filosofia di bellezza che è alla base delle forme d'arte monocromatiche sviluppatesi in Cina e Giappone.

Comincerò con il citare una notevole affermazione fatta da Yün Nan T'ien (1633-1690), un rinomato pittore cinese del diciassettesimo secolo, cioè del Periodo Ch'ing, sul significato dell'estrema semplicità nella pittura.<sup>13</sup> Egli dice:

I pittori moderni applicano la loro mente solo al pennello e all'inchiostro, mentre gli antichi facevano attenzione all'assenza del pennello e dell'inchiostro. Se si è in grado di comprendere in che modo gli antichi applicassero la loro mente all'assenza del pennello e dell'inchiostro, non si è lontani dal raggiungere la qualità divina della pittura.

L'«assenza del pennello e dell'inchiostro» si può esprimere in una forma più teorica come il principio della non-espressione. Il principio discende dalla consapevolezza della forza espressiva della non-espressione, vale a dire, l'assenza d'espressione espressiva. Si adatta a quasi tutte le forme d'arte considerate più caratteristiche della cultura dell'Estremo Oriente. Nel caso dell'arte pittorica, il principio della non-espressione è esemplificato in una forma tipica dai disegni a inchiostro in bianco e nero eseguiti con poche pennellate o poche macchie leggere d'inchiostro su uno sfondo bianco, e la serenità dello spazio bianco in molti casi è anche più espressiva delle linee e dell'inchiostro lucente vivamente espressivi.



Naturalmente un disegno, finché rimane un disegno, non può fare completamente a meno delle linee o delle macchie di inchiostro. In questo senso l'«assenza del pennello e dell'inchiostro» non è altro che un ideale irraggiungibile per quei pittori che vogliono realizzare il principio dell'espressione per mezzo della non-espressione. Tuttavia, si può se non altro avvicinarsi sempre di più all'assoluta assenza d'espressione in proporzione all'accumulazione interiore sempre crescente di energia spirituale. Donde i grandi conseguimenti nel campo della pittura a inchiostro dei Periodi Sung e Yüan in Cina, e dei Periodi Kamakura e Ashikaga in Giappone, quando il Buddhismo Zen ebbe influenza sulle due nazioni. E donde anche lo sviluppo, nella tradizione di questa forma d'arte pittorica, della tecnica nota come il «pennello frugale» e l'«economia dell'inchiostro». Queste due frasi derivano dalla comprensione del fatto che, per esprimere la serenità della mente nella sua purezza assoluta e per raffigurare la realtà delle cose com'esse sono effettivamente — nella loro Quiddità naturale, come la definisce il Buddhismo Zen — il pittore deve eliminare dal suo disegno tutti gli elementi non essenziali usando un minimo di pennellate e risparmiando l'uso dell'inchiostro nei limiti del possibile.

Come risultato dell'applicazione rigorosa di questo principio, molti artisti dipinsero in un inchiostro tenue diluito fino a una nebbia grigia quasi impercettibile. Ad esempio, si dice che Li Ch'êng, il notevole pittore del Periodo Sung, avesse «risparmiato l'inchiostro come se fosse oro». Si dice che Lao Jung del Periodo Yüan avesse «risparmiato l'inchiostro come se fosse la sua stessa vita». Il tipo di pittura rappresentata da questi maestri è tradizionalmente nota come una «pittura misteriosamente nebbiosa» (*wei mang hua*). Secondo la testimonianza dei suoi contemporanei, Lao Jung era solito dipingere in modo tale che l'intero spazio era velato da una nebbia indistinta; si aveva l'impressione che vi fosse qualcosa, ma nessuno poteva dire cosa.

Questo è perfettamente al passo con lo spirito del Taoismo che, insieme con lo Zen, influenzò enormemente lo sviluppo della pittura a inchiostro. L'opera di Lao Jung non è altro che una presentazione pittorica della Via (*tao*) descritta da Lao Tzū. Nel *Tao Tê Ching* leggiamo:

Anche se cerchiamo di vedere la Via, non la si può vedere. Riguardo a ciò la si può descrivere «indistinta e senza forma».

Anche se cerchiamo di udirla, non la si può udire. Riguardo a ciò la si può descrivere come «debole in modo inaudibile».

Anche se cerchiamo di afferrarla, non la si può toccare. Riguardo a ciò la si può descrivere come «sottile e minuta».

In questi tre aspetti, la Via è insondabile. E i tre aspetti si fondono in uno solo.<sup>14</sup> (Vale a dire, la Via può essere rappresentata solo come un Uno indistinto, confuso e insondabilmente profondo).

La Via è completamente vaga, completamente indistinta.

Completamente indistinta, completamente vaga, eppure nel mezzo vi è un segno (di Qualcosa).

Completamente vaga, completamente indistinta, eppure lì vi è Qualcosa.<sup>15</sup>

Se la «pittura misteriosamente nebbiosa» di Lao Jung mira a una presentazione pittorica della Via, dell'Assoluto, come lo descrive qui Lao Tzū, si potrebbe sviluppare teoricamente la pittura a inchiostro in due diverse direzioni; in primo luogo verso la raffigurazione del Nulla assoluto che è la Via in se stessa, e in secondo luogo verso la raffigurazione di questo Nulla assoluto nella sua funzione di fondamentale campo metafisico dell'Essere. L'autore stesso del *Tao Tê Ching* descrive la Via come un'unità contraddittoria di Nulla e Qualcosa. Così:

Profondo e senza fine, è come l'origine e la base delle diecimila cose ...

Non vi è assolutamente nulla, eppure sembra che vi sia Qualcosa.<sup>16</sup>

Se il pittore sceglie la prima direzione, naturalmente finirà per disegnare il Nulla nella sua assoluta nullità, cioè non disegnando in realtà assolutamente niente. Allora un pezzo di carta o di seta semplice, vuoto, non toccato dal pennello, dovrà essere considerato il massimo capolavoro dell'arte pittorica. È interessante osservare che in realtà vi furono alcuni pittori che misero in pratica questo principio. Come risultato, nella storia della pittura giapponese abbiamo quel che è noto come l'«iscrizione-su-carta-bianca» (*baku-shi-san*), che consiste nel lasciare la carta assolutamente vuota e nello scrivere unicamente in cima alcuni versi destinati a interpretare il dipinto che si suppone sia nella parte inferiore. Si dice che questo curioso tipo di «pittura bianca» sia stato inaugurato dal maestro del tè giapponese Yōken Fujimura,<sup>17</sup> del tardo Periodo Tokugawa. Ma arrivare a tali estremi inevitabilmente conduce al suicidio della pittura in quanto pittura. Perché, finché si dipende da mezzi grafici, non si può, non disegnando nulla, evocare esteticamente la visione della Vacuità di Lao Tzū o del Nulla (*śūnyatā*) del Buddhismo Mahayana.

La sola via possibile per il pittore sembra quindi la seconda summenzionata; vale a dire, l'accostarsi al Nulla assoluto dal punto di vista

della sua funzione di fondamentale campo metafisico del mondo fenomenico. L'idea fondamentale che è alla base di questo accostamento è suggerita nella forma più concisa dai due versi seguenti del brillante poeta-pittore del Periodo Sung Settentrionale, Su Tung P'o (G.: So Tō Ba, 1036-1101):

Là dove non si trova nulla, si trova ogni cosa,  
Vi sono i fiori, vi è la luna, e il belvedere.

La maggioranza di coloro che dipingono in 'acqua-e-ink' rappresentano un qualcosa di positivo con l'ink nero su uno sfondo bianco — ad esempio, un fiore, un albero, un uccello, e così via, o spesso un intero paesaggio. Nel farlo, il pittore talvolta afferra il preciso istante metafisico in cui sorgono nella sua mente in stato di contemplazione le forme delle cose fenomeniche, emergendo dall'abisso del campo senza forma e senza colore dell'Essere. In realtà è un evento spirituale. Un buon esempio di pittura come evento spirituale di questa specie è il famoso paesaggio noto come l'*Haboku Sansui* (cioè, letteralmente, Montagna e Acqua a Inchiostro-Spezzato) di Sesshū (1420-1506). Sesshū era uno straordinario monaco Zen giapponese del Periodo Muromachi, e allo stesso tempo il più distinto pittore a inchiostro della sua epoca. *Haboku* o 'Inchiostro-spezzato' è una particolare tecnica di pittura a inchiostro, che si dovrebbe definire più esattamente la tecnica dell' 'inchiostro schizzato'.<sup>18</sup> In breve consiste nel fatto che il pittore dapprima traccia i punti essenziali del suo tema con un inchiostro anacquato estremamente leggero, e quindi, prima che l'ink si asciughi, rapidamente e audacemente getta sulla superficie bagnata vivide macchie d'ink nero e traccia poche linee in un nero intenso.

Necessariamente in quest'opera di Sesshū nulla è dipinto con un profilo netto. L'intero paesaggio consiste in forme indistinte, toni d'ink variante, nebbie, e nel vuoto circostante. Nelle immense distanze dello sfondo, oltre i veli della foschia, i pilastri scoscesi delle montagne appaiono indistintamente contro il cielo, vaghi e oscuri, simili a fantasmi. In primo piano si vede salire a picco dalla riva del fiume la parete irregolare di una rupe con folti cespugli (dipinti con poche pennellate in un inchiostro ricco e denso). Sotto la rupe è visibile una casetta. Sull'acqua, che è magnificamente suggerita dall'assenza d'ink, naviga una barca solitaria, forse la barca di un pescatore. La superficie rimanente della carta è lasciata completamente vuota. Ma in questo paesaggio le aree vuote evidentemente interpretano un ruolo almeno altrettanto importante — se non anche più importante — delle macchie d'ink. Perché è solo in mezzo al circostante spazio nuvoloso che l'aspetto positivo del dipinto (che consiste in pochi tratti e macchie neri) si trasforma

in un paesaggio metafisico, cristallizzando una visione fugace del mondo dei fenomeni mentre esso emerge da un regno oltre la portata dei sensi. D'altra parte, è a causa delle forme realmente raffigurate in inchiostro nero che lo spazio vuoto non è più seta o carta semplice, si trasforma in uno spazio illimitato, e assume nel dipinto la funzione dell'abisso senza forma e senza colore di tutte le forme e tutti i colori fenomenici.

Come altro eccellente esempio dell'uso di un vasto spazio vuoto di una natura simile possiamo citare l'ugualmente famoso dipinto a inchiostro attribuito al pittore cinese Mu Ch'i (G.: Mokkei) del tredicesimo secolo, 'La Campana Serale da un Tempio nella Foschia'. È un incomparabile capolavoro di pittura a inchiostro. Uno spazio vasto, oscuro — che suggerisce l'Infinito — occupa la maggior parte del foglio. Le forme dipinte sono ridotte al minimo: un piccolo angolo del tetto di una casa, il profilo indistinto di un tempio nella distanza eterea, i boschi ombrosi che emergono e scompaiono nella nebbia, mentre le parti inferiori degli alberi si perdono completamente nel crepuscolo. In contrasto con il dinamismo delle macchie d'ink del Paesaggio a Inchiostro-Spezzato di Sesshū, il paesaggio ugualmente indistinto di Mu Ch'i è di una natura statica. Una profonda quiete cosmica regna sul paesaggio. Si potrebbe dire che il dinamismo del dipinto di Sesshū raffiguri il preciso istante dell'emersione vigorosa del mondo fenomenico dalla Vacuità eterna, mentre Mu Ch'i in quest'opera raffigura la quiete essenziale del mondo fenomenico che riposa in grembo al Silenzio che tutto racchiude. Ma in entrambi i casi lo spazio vuoto evoca lo stesso Grande Vuoto che è la fonte ultima di tutte le cose. Lo spazio vuoto, in altre parole, visualizza uno spazio metafisico o spirituale che è assolutamente oltre il tempo. Esso evoca uno spazio senza tempo, la dimensione senza tempo delle cose. E ciò si adatta anche al Paesaggio a Inchiostro-Spezzato di Sesshū in cui, come ho appena detto, è raffigurata l'emersione del mondo fenomenico. Ma l'emersione qui discussa non è un'emersione 'temporale', ma è l'emersione metafisica e atemporale delle cose in uno Spazio spirituale a cui il Buddhismo Mahayana si riferisce spesso con il termine Mente.

Comunque, non tutti i dipinti a inchiostro sono eseguiti in un modo così vaporoso e diffuso. Proprio il contrario, i contorni delle cose sono spesso delineati molto nettamente con linee espressive, ora pesanti e cariche, ora agili e leggere. Ma il rapporto fondamentale tra la forma raffigurata e lo sfondo vuoto resta essenzialmente lo stesso. Perché l'impressione intensificata della presenza positiva di un oggetto accresce, a sua volta, l'impressione dell'illimitatezza dello spazio cosmico e metafisico che potrebbe inghiottire nel suo abisso la forma fenomenica che è emersa da lui stesso.

Il rapporto peculiare che ho ora menzionato tra la presenza intensificata di un oggetto dipinto e lo spazio vuoto che lo circonda si può osservare più facilmente nei dipinti eseguiti nello stile del 'pennello frugale'. Guardate il famoso 'Uccello Mina su un Pino' di Mu Ch'i, un dipinto monocromo di un uccello solitario in un nero intenso appollaiato sul tronco rugoso di un vecchio pino disegnato in un inchiostro estremamente secco e asciutto. Lo sfondo è di nuovo uno spazio vuoto che, grazie alla presenza vigorosa dell'uccello nero in primo piano, si trasforma nella Solitudine cosmica della Realtà fondamentale stessa. E l'occhio penetrante dell'uccello — che è proprio il centro del dipinto — sembra penetrare nella dimensione più profonda della Realtà che sta oltre l'esistenza stessa dell'uccello.

Questo dipinto dell' 'Uccello Mina su un Pino' ci ricorda la poesia-*haiku* frequentemente citata di Bashō (1644-1694), che in Giappone è popolarmente noto come l'immacolato 'santo dell'*haiku*'. Il componimento dice:

Sul ramo di un albero avvizzito  
È posato un corvo —  
Questa sera d'autunno.

Questo è davvero un dipinto verbale in bianco e nero, la figura nera di un corvo solitario appollaiato su un ramo morto sullo sfondo della Vacuità illimitata di una sera d'autunno. Qui, di nuovo, abbiamo un esempio di una perfetta visualizzazione della Solitudine cosmica da cui sorgono le forme solitarie del mondo fenomenico — questa volta non per mezzo del pennello e dell'inchiostro, ma con il potere evocativo delle parole. Le forme dell'Essere esteriorizzate sono essenzialmente solitarie, non importa quanto possano essere brillantemente colorate come puri fenomeni. Questa solitudine essenziale delle forme fenomeniche è visualizzata nel modo migliore con il bianco e nero. Questo deve essere stato presente nella mente del poeta di *haiku* Bashō quando egli caratterizzò l'atteggiamento basilare nella composizione tipica della sua scuola, in distinzione da quello di tutte le altre scuole, dicendo: "Gli *haiku* delle altre scuole sono simili a dipinti a colori, mentre le opere della mia devono essere simili a dipinti monocromi. Non che nella mia scuola tutte le opere siano sempre e invariabilmente incolori. Ma (anche quando un verso raffigura cose mirabilmente colorate) l'atteggiamento sottostante è totalmente diverso da quello delle altre. Perché la cosa d'importanza primaria nella mia scuola è l'attenuazione spirituale di tutti i colori esteriori".

È del tutto naturale che la poesia *haiku*, il cui spirito basilare è quello appena spiegato, attribuisca un'importanza primaria all' 'assenza

del pennello e dell'inchiostro', per usare nuovamente l'espressione di Yün Nan T'ien. In altre parole, l'*haiku* — almeno quello della scuola di Bashō — non può sussistere come arte poetica se non in base alla chiara consapevolezza del valore estetico dello spazio vuoto. Perché l'*haiku* è l'espressione poetica di una visione fugace nella dimensione dell'Essere ultra-sensibile tramite il possesso momentaneo di un'apertura illuminante scoperta dal poeta in un fenomeno sensibile. Questo può essere delineato a parole, ma la dimensione ultra-sensibile, l'Oltre, si lascia esprimere solo con ciò che non è espresso. L'*haiku* esprime queste due dimensioni dell'Essere allo stesso tempo descrivendo le cose fenomeniche della natura. Donde l'importanza suprema dello spazio vuoto che deve essere creato dalla non-espressione.

L'uso artistico dello spazio vuoto è osservabile in quasi tutte le forme artistiche dell'Estremo Oriente. La tecnica del non-movimento del teatro Noh, a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, è un esempio appropriato. Il non-movimento, o l'assenza assoluta del movimento fisico, non è altro che lo spazio vuoto realizzato dall'attore sul palcoscenico per mezzo dell'arresto del movimento. È un istante di assenza d'espressione esteriore in cui si è concentrata tutta l'energia spirituale dell'attore. La tecnica del non-movimento è considerata il massimo livello a cui può arrivare la danza Noh. Esprimere intense emozioni drammatiche con gli squisiti movimenti del corpo nella danza è ancora relativamente facile. Secondo Zeami, solo l'attore perfettamente realizzato dopo anni e anni di rigoroso addestramento tecnico e di disciplina spirituale, è in grado di realizzare sul palcoscenico l'espressione più energica dell'emozione con l'estrema condensazione di energia interiore in una sublimata assenza d'azione. L'attore non si muove. Egli rimane assolutamente fermo, come cristallizzato nell'immagine stessa del Senza Tempo. In questa straordinaria concentrazione di tensione spirituale, danza senza danzare; danza interiormente, con la sua mente. E sullo sfondo di questa non-azione, anche il più leggero movimento del corpo è espressivo quanto un piccolo punto d'inchiostro nero sulla superficie del foglio bianco nella pittura.

Si potrebbe dire molto di più sul significato del teatrale spazio vuoto nella teoria del Noh sviluppata da Zeami e dai suoi seguaci. Si potrebbe dire ancora di più sul ruolo interpretato dagli spazi vuoti nelle varie forme artistiche come pure in altri campi più pratici della vita umana nell'Estremo Oriente. Tuttavia, per gli scopi di questo saggio, si è detto abbastanza su questo aspetto del nostro problema. Dedichiamoci ora al suo lato positivo, cioè al significato delle forme realmente dipinte che si distinguono dallo sfondo vuoto.



Ricordiamo a questo punto che lo spirito dell'arte dell'Estremo Oriente nella sua forma più tipica consiste nell'esprimere molto con poco; è un'arte che mira a produrre il massimo in effetto estetico con il minimo di espressione che rasenta la non-espressione. Pertanto, nella pittura a inchiostro, solo poche pennellate e le risultanti linee e macchie d'inchiostro sommarie possono evocare la presenza pregnante di una cosa in modo molto più impressionante di una riproduzione minuziosa e fedele dei colori e dettagli della sua forma esteriore. Qual è il segreto di questo tipo d'arte? Daremo una risposta esatta a questa domanda chiedendo la struttura interna delle cose così come sono rappresentate pittoricamente con un minimo di linee e tratti e con l'eliminazione di tutti i colori eccetto il nero.

Si sarà compreso che la pittura monocroma a inchiostro della Cina e Giappone è un'arte particolare che si concentra sull'apprezzamento estetico dell'atmosfera spirituale che essa evoca. In quest'arte la natura e gli oggetti naturali interpretano un ruolo predominante. In realtà la forma più tipica dell'opera eseguita con pennello e inchiostro è il paesaggio. E la rappresentazione pittorica di paesaggi e vari oggetti naturali è eseguita per mezzo di linee e toni d'inchiostro.

Tuttavia, in questo contesto, la parola 'paesaggio' necessita di un commento speciale. Perché 'paesaggio' non significa necessariamente un paesaggio completo. Si deve ricordare che nella concezione tradizionale di pittura dell'Estremo Oriente non vi è alcuna 'natura morta'.<sup>19</sup> Il concetto non esiste. Molti dipinti che in Occidente sarebbero normalmente inclusi nella categoria di natura morta, in Oriente sono considerati paesaggi. Qui è di scarsa importanza se un 'paesaggio' rappresenti un paesaggio completo o solo un fiore, un'erba, un frutto. Ad esempio, può essere la rappresentazione di un singolo bambù. In realtà non è un singolo bambù. Agli occhi dell'osservatore, il singolo bambù si estende in un fitto boschetto, e ancora oltre nella vasta distesa della natura stessa. È un paesaggio. Oppure, per dare un altro esempio, si vede un solitario fiore autunnale che sboccia quietamente su uno sfondo bianco. Non è unicamente la rappresentazione di un singolo fiore, perché il fiore dipinto evoca la presenza della natura che si estende all'infinito al di là di esso. E, in ciò, il fiore rivela al nostro occhio interiore la solitudine e la quiete cosmiche di tutti gli esseri solitari del mondo. Persino un frutto o un ortaggio, in questo senso, può costituire il soggetto di un paesaggio. Il famosissimo dipinto dei 'Sei Kaki' attribuito a Mu Ch'i è un buon esempio. Nella sua estrema semplificazione della forma dei kaki, dipinti in toni varianti d'inchiostro nero, è una rappresentazione pittorica del vasto cosmo. La base filosofica è la metafisica Hua Yen che vede contenute in ogni cosa, in ogni singola

cosa, tutte le altre. R. H. Blyth esprime questa visione filosofica in modo breve ma perfetto e poetico quando dice che ogni cosa "è con tutte le altre cose, perché ... quando una cosa è sollevata, tutte le cose sono sollevate con essa. Un fiore è la primavera, una foglia che cade ha in sé tutto l'autunno, ogni autunno, l'autunno eterno di ogni cosa e di tutte le cose".<sup>20</sup>

Come abbiamo notato precedentemente, la pittura monocroma dipende esclusivamente da due fattori: (1) la linea, e (2) il tono dell'inchiostro. Per definizione essa elimina tutti i colori che contribuiscono a rendere la natura sgargiante nella dimensione della nostra esperienza sensoriale. Quando la natura è rappresentata come un mondo che consiste soltanto in linee e toni d'inchiostro, necessariamente e inevitabilmente si trasforma in un modo peculiare.

Nella tradizione della pittura a inchiostro orientale disegnare un oggetto naturale con tratti del pennello conduce direttamente alla spiritualizzazione della natura. Il pennello orientale fatto di setole dure e morbide è di una natura tale da riflettere fedelmente i mutevoli stati d'animo di colui che lo usa e i vari gradi di profondità della sua mente. Inoltre si deve ricordare che in Cina e Giappone la tecnica della pennellata è imparentata molto intimamente con la tecnica del tracciare linee spiritualizzate che si sviluppò nell'arte della calligrafia — la più astratta di tutte le arti orientali, esclusivamente interessata all'espressione immediata della profondità della consapevolezza spirituale dell'artista. Quindi, disegnando immagini con pennellate, il pittore è in grado di infondere nell'oggetto prescelto la propria energia interiore, proprio come fa quando scrive i caratteri ideografici.

Le pennellate possono essere improvvisi, irregolari e impetuosi. Possono essere anche morbide e agili, serene e quiete. Talvolta il pittore disegna un oggetto con una fluida linea sinuosa di un'indescrivibile soavità e dolcezza. Talvolta i suoi tratti sono attenti, rapidi e impetuosi; talvolta, di nuovo, lenti e pesanti. Ciascun tratto ha la propria velocità e il proprio peso. Il peso di un tratto è determinato dalla forza con cui il pennello è premuto sulla carta. La pressione del pennello, accoppiata alla velocità del suo movimento, riflette fedelmente le ondulazioni spirituali del pittore.

Quanto ai toni dell'inchiostro, altro fattore basilare della pittura monocroma, ne abbiamo già dato una spiegazione sufficiente in una sezione precedente di questo saggio, che riguarda la sua funzione spiritualizzante. Quindi, la pittura a inchiostro dell'Estremo Oriente è precisamente un'arte spirituale.

È facile riconoscere che, come arte essenzialmente spirituale, questo

tipo di pittura richiede la massima concentrazione mentale. Questa concentrazione mentale è necessaria soprattutto per la natura particolare della carta orientale usata. La carta orientale non è meno sensibile del pennello, nel senso che assorbe l'acqua e l'inchiostro facilmente e rapidamente. Anche la più piccola goccia d'acqua, per non parlare dell'inchiostro, vi penetra istantaneamente e lascia sulla superficie una traccia indelebile. A rigor di termini, qui la pittura è impossibile. A differenza della pittura a olio occidentale, in cui si possono sovrapporre i colori a strati, un dipinto a inchiostro è un'opera che si deve finire una volta per tutte. Ogni tratto è il primo e l'ultimo. È assolutamente impossibile qualsiasi ritocco. Se, ad esempio, una linea si spezza nello scorrere, essa rimane per sempre spezzata, non la si può continuare, perché il movimento dello spirito si è interrotto come si è interrotta la linea. Quindi nel processo non vi è tempo per la deliberazione, né spazio per correzioni e alterazioni successive. Come osserva Chang Yen Yüan (nono secolo, Periodo T'ang) nel suo famoso e importante libro sui principi fondamentali della pittura cinese, "Colui che delibera e muove il pennello, intento a fare un dipinto, non coglie il segno dell'arte della pittura, mentre chi riflette e muove il pennello senza tali intenzioni, raggiunge l'arte della pittura. La sua mano non diverrà rigida; il suo cuore non diverrà freddo; senza sapere come, egli la realizza".<sup>21</sup>

Questa intensa concentrazione mentale non è richiesta al pittore soltanto per motivi tecnici o pratici che derivano dalla qualità della carta orientale. È necessaria anche per un'altra ragione importante, la cui discussione ci condurrà direttamente a un aspetto più filosofico del nostro tema. Come nella pittura occidentale, la pittura a inchiostro orientale comincia con, ed è basata su, una minuta osservazione delle cose della natura. Comunque, in questo caso, l'osservazione non consiste in un'osservazione della natura strettamente oggettiva, scientifica e metodica. L'osservazione delle cose che è richiesta nel genere di pittura tipicamente orientale è un'assoluta penetrazione dell'occhio del pittore nella loro realtà invisibile, finché il battito del suo animo non si identifichi con il battito della Vita cosmica che permea tutte le cose, sia grandi o piccole, organiche o inorganiche. Una tale osservazione è possibile solo per mezzo di un'intensa concentrazione di tutte le energie interiori dell'anima — uno stato mentale in cui l'osservazione è identica all'introspezione, vale a dire, in cui l'osservazione del mondo esteriore è allo stesso tempo un atto di penetrazione all'interno della mente stessa.

In un brano di 'Sparse Note a una Finestra sulla Pioggia' (Yü

*Ch'uang Man Pi*), che è considerato il trattato più importante sull'estetica cinese del Periodo Ch'ing, l'autore, Wang Yüan Ch'i, osserva:

Si deve concepire l'idea prima di afferrare il pennello — questo è il punto principale della pittura. Quando il pittore prende il pennello deve essere completamente tranquillo, sereno, calmo e raccolto, ed escludere tutte le emozioni volgari. Si deve sedere in silenzio davanti al rotolo di seta bianco, concentrando il suo animo e controllando la sua energia vitale ... Quando nella sua mente vi è una visione completa, solo allora dovrebbe intingere il pennello e leccarne la punta.<sup>22</sup>

A questo proposito è importante osservare che per il pittore dell'Estremo Oriente ogni cosa è ispirata; ogni cosa di questo mondo ha dentro di sé uno spirito. Il pittore si concentra anzitutto sul penetrare nello 'spirito' della cosa che vuole dipingere. Lo 'spirito' di una cosa è l'origine primordiale della sua apparizione fenomenica, la base più profonda del suo essere, che è oltre il suo colore e la sua forma esteriori. Questa inscrutabile forza spirituale, il soffio vitale, l'essenza più profonda della cosa, quando l'artista ispirato è riuscito a trasmetterla con il pennello e l'inchiostro, è ciò che rende un dipinto una vera opera d'arte. Anche una singola pietra dev'essere dipinta in modo tale che la sua riproduzione pittorica risuoni della pulsazione dello spirito vitale della pietra.

Questo intimo spirito delle cose è definito in vari modi in diversi campi del pensiero in Cina e Giappone. Nelle teorie di pittura classiche è definito la 'struttura ossea'. La 'struttura ossea' della pietra, ad esempio, è la forma basilare assunta dalla pietra nello strato primordiale della sua esistenza. È la forma più fondamentale della pietra che il pittore deve scoprire dopo anni di attenta osservazione-introspezione per mezzo del coscienzioso processo dell'eliminazione, uno dopo l'altro, di tutti gli elementi subordinati e i fattori esteriori, finché non raggiunge il limite estremo della semplificazione: solo a questo punto lo 'spirito' della pietra si rivela alla sua mente in un lampo d'illuminazione.

Nella teoria della poesia-*haiku*, lo 'spirito' qui discusso è definito *bon-jō*, la 'vera natura' di una cosa. Spiegando un concetto fondamentale insegnato da Bashō, uno dei suoi discepoli più notevoli<sup>23</sup> dice:

Il nostro maestro era solito esortarci a imparare sul pino dal pino stesso, e sul bambù dal bambù stesso. Con queste parole intendeva dire che dovremmo abbandonare totalmente l'atto di deliberazione basato sul nostro io ... Quel che il maestro intendeva per 'imparare' è il nostro penetrare nell'oggetto stesso (sia esso un

pino o un bambù) finché la sua inscrutabile essenza (cioè, il suo *hon-jō*) non si riveli ai nostri occhi. Allora l'emozione poetica così suscitata si cristallizza in un verso. Per quanto chiaramente possiamo raffigurare un oggetto in un verso, l'oggetto e il nostro io rimarrebbero due cose separate e l'emozione poetica espressa non raggiungerebbe mai la vera realtà dell'oggetto, se l'emozione non è una spontanea effusione dell'*'hon-jō'* di quello stesso oggetto. Ciò (ovvero, la differenza tra l'emozione e la realtà) è causato dall'intenzione premeditata da parte del nostro io.<sup>24</sup>

Similmente, nello stesso libro:

Riguardo al giusto modo di comporre *haiku*, ho sentito dire il nostro maestro: Quando la luce (della profonda realtà) di una cosa balena alla vostra vista, la dovete fissare all'istante in un verso prima che la luce svanisca.

Un altro modo di comporre *haiku* è ciò che il maestro ha descritto come 'scuotere dalla mente l'ispirazione istantanea nella forma esteriore di un verso'. Questa ed altre simili vie insegnate dal maestro hanno questo concetto in comune, cioè che si dovrebbe penetrare nell'interno della cosa, nello spirito dell'oggetto, e fissare immediatamente a parole la sua forma prima che l'emozione si raffreddi.<sup>25</sup>

Quindi, per tornare all'arte della pittura a inchiostro, il punto più importante è che si dovrebbe penetrare nella realtà più intima di un oggetto o di un intero paesaggio, e afferrare lo spirito vitale che lo anima. Ma l'artista non può realizzare questa penetrazione di cui parliamo nello spirito di una cosa finché egli conserva il suo io. Questo è il nocciolo dell'insegnamento di Bashō sull'arte della poesia *haiku*. Si può scavare profondamente nello spirito di una cosa solo scavando profondamente nel proprio sé. E scavare profondamente nel proprio sé equivale a perdere il proprio sé, a divenire completamente privo dell'io, poiché il soggetto si perde totalmente nell'oggetto. L'Oriente spesso si riferisce a questo processo spirituale con l'espressione: 'l'uomo diviene l'oggetto'. Il pittore che vuole dipingere un bambù deve dapprima divenire il bambù, e lasciare che il bambù tracci la propria forma interiore sulla carta.

Ciò a cui ho fatto riferimento in precedenza come la 'forma interiore', l'*'intima realtà'*, la 'struttura ossea', lo 'spirito', e così via di una cosa corrisponde a quel che è definito *li* nella filosofia cinese. Il termine *li*

ha interpretato un ruolo di enorme importanza nella storia della filosofia cinese, prima nella formazione della metafisica Hua Yen del Buddismo, e in seguito nella visione del mondo filosofica del Neoconfucianesimo del Periodo Sung. La filosofia di Chu Hsi (G.: Chu Tzū, 1139-1200), ad esempio, si può caratterizzare con la massima precisione come un sistema filosofico sviluppato intorno al concetto centrale di *li*.

Per mancanza di tempo e di spazio non posso iniziare ora la discussione di questo concetto. Sarà sufficiente dire che per Chu Tzū il *li* è l'eterno principio che trascende il tempo e lo spazio, immateriale, indistruttibile e sopra-sensibile. In se stesso il *li* è il meta-fisico ('al di sopra della forma', *hsin erh shang*), ma è inerente in ogni cosa fisica ('al di sotto dell'apparenza', *hsin erh hsia*); cioè, ogni oggetto fisico esistente, sia animato o inanimato. Vale a dire, ogni oggetto sensibile che esiste in questo mondo ha inerente in sé un principio metafisico che governa dall'interno tutto ciò che l'oggetto manifesta nella dimensione della sua esistenza fisica. In breve, il *li* di una cosa è la sua più profonda base metafisica, che la rende ciò che realmente è — l'*'esistenza'* o *'quiddità'* della cosa, come direbbero i buddhisti.

In un famoso brano del suo 'Commento al Sublime Sapere' (*Ta Hsüeh*) Chu Tzū sottolinea la suprema importanza del nostro comprendere il *li* di ogni cosa, tramite quel che definisce l'*'esame delle cose'*. Dice:

Se vogliamo portare la nostra conoscenza fino al limite estremo della perfezione dobbiamo considerare tutte le cose l'una dopo l'altra ed esaminare accuratamente il *li* di ciascuna cosa individuale. Ciò è possibile perché, da una parte, la mente umana è dotata di un penetrante potere di cognizione e perché, dall'altra, non vi è nulla sotto il Cielo che non sia dotato del *li*. La nostra conoscenza rimane generalmente in uno stato d'imperfezione solo perché noi non penetriamo in profondo nel *li* delle cose.

Pertanto il massimo insegnamento del 'Sublime Sapere' consiste nell'esortare ogni discepolo ad approfondire incessantemente la conoscenza del *li* di tutte le cose del mondo, mettendo a profitto la conoscenza del *li* già acquisita, finché la sua cognizione del *li* non raggiunga il limite della perfezione. Dopo anni di sforzo assiduo e incessante, il discepolo si può illuminare improvvisamente in un istante d'illuminazione. Allora ogni cosa gli diverrà completamente trasparente: afferrerà nella loro realtà l'esteriore e l'interiore, il sottile e il grossolano, di ogni singolo oggetto. Allo stesso tempo gli si manifesterà anche la perfezione originaria della realtà della sua stessa mente e la sua magnifica attività.<sup>26</sup>



Quindi, secondo Chu Tzū, il *li* esiste nell'interno di ogni uomo individuale, ma lo stesso *li* esiste anche in ciascun oggetto fisico sotto il Cielo, così che nella dimensione più profonda dell'esistenza l'uomo e la natura sono una singola realtà, benché nella dimensione fisica ciascuna cosa sia un'entità indipendente separata da tutto il resto. A causa di questa struttura della realtà l'uomo è in grado — almeno teoricamente — di tornare all'unità originaria del *li* interiore e del *li* esteriore, per mezzo di uno sforzo prolungato teso a unire la meditazione introspettiva con la ricerca accurata del *li* di ogni oggetto individuale del mondo. Il preciso istante in cui si realizza questa unità del *li* interiore e del *li* esteriore è, per Chu Tzū, il momento della suprema illuminazione che corrisponde al *satori* dello Zen. Un uomo che lo abbia realizzato è un 'saggio' in senso neoconfuciano.

In seguito, nel Periodo Ming, Wang Yang Ming (1472-1527), il famoso filosofo dell'epoca, mise alla prova questo metodo per raggiungere la santità sostenuto da Chu Tzū. Questo caso interessante è narrato dallo stesso Wang Yang Ming nel suo *Ch'uan Hsi Lu*, 'Raccolta della Trasmissione di Insegnamenti'. Lui e un suo amico decisero un giorno di mettere in pratica l'insegnamento di Chu Tzū. Come facile e pratico punto di partenza, i due amici furono d'accordo nel cercare di afferrare il *li* di un bambù che si trovava in cortile. Si misero immediatamente al lavoro. Giorno e notte concentrarono la mente sul bambù, cercando di penetrarne lo spirito interiore. L'amico ebbe un esaurimento nervoso dopo tre giorni. Wang Yang Ming stesso, che resistette più a lungo di lui, non poté continuare l' 'esame' del *li* del bambù per più di sette giorni consecutivi. Il suo corpo si logorò completamente, la sua energia mentale si esaurì, e il bambù non gli aveva ancora rivelato il proprio *li*. Rinunciò nella disperazione più profonda, mormorando tra sé: "Ahimé, non siamo dotati della capacità di divenire saggi!".<sup>27</sup>

Per rendere giustizia a questo notevole pensatore, vorrei aggiungere che in seguito Wang Yang Ming raggiunse l'illuminazione per mezzo della pura contemplazione e meditazione. Ma addentrarci in questo argomento ci porterebbe troppo lontano dal nostro problema attuale.

In ogni caso è chiaro che il fallimento subito da Wang Yang Ming fu dovuto alla sua incapacità, nella sua giovinezza, di 'divenire il bambù', per usare di nuovo questa tipica espressione. Nel campo della pittura e della poesia conosciamo molti artisti in grado di compiere quest'impresa spirituale.

Ad esempio, il notevole pittore-poeta del Periodo Sung, Su Tung P'o, a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, ha lasciato un numero di documenti interessanti sia in prosa che in poesia sul suo amico Wên

Yü K'o (Wên T'ung, 1018-1079), largamente acclamato dai suoi contemporanei come un genio eccezionale nell'arte di dipingere bambù. In un breve poema che il nostro poeta compose e scrisse sopra un dipinto di bambù di Wên Yü K'o, dice:

Quando Yü K'o dipinge i bambù,  
Egli vede i bambù, non vede un solo uomo.  
Anzi, non solo è immemore degli altri uomini,  
In estasi, immemore del suo proprio sé,  
Egli stesso si trasforma nei bambù. Allora,  
Dalla sua mente emergono inesauribilmente i bambù, eternamente  
freschi e vivi.<sup>28</sup>

Altrove, in un saggio in prosa in cui descrive l'arte e la personalità di Wên Yü K'o, dice:

Per dipingere un bambù, il pittore deve cominciare con il realizzare nella mente la forma perfetta del bambù. Quindi, sollevando il pennello, concentra la propria visione interiore sul bambù nella sua mente. E quando l'immagine di quel che desidera realmente dipingere emerge chiaramente, in quel preciso istante deve cominciare a muovere il pennello all'inseguimento dell'immagine, come un falco piomba su una lepre che è appena saltata fuori del cespuglio. Se la concentrazione si rilassa anche per un momento si perde tutto. Ecco quel che mi insegnò Yü K'o.<sup>29</sup>

L'immagine del bambù che, come dice Yü K'o, il pittore deve inseguire con un'impetuosa velocità d'esecuzione, è la forma essenziale che si manifesta nella sua mente concentrata e che emerge dal *li* del bambù. È molto significativo che Su Tung P'o usi la parola *li* come termine chiave della sua teoria estetica. Ogni cosa del mondo, dice, ha nel suo intimo invisibile un 'principio eterno' (*ch'ang li*).<sup>30</sup> Un dipinto che non sia basato sulla percezione intuitiva del 'principio eterno' dell'oggetto raffigurato, per Su Tung P'o, non è degno di essere considerato una vera opera d'arte, per quanto possa trasmettere minuziosamente e fedelmente l'immagine della forma e del colore esteriori della cosa.

Si sarà compreso che in questo genere d'arte pittorica l'eliminazione del colore è quasi una necessità. La sensazione del colore è la forma più primitiva della nostra cognizione delle cose esteriori. Agli occhi dell'artista o del filosofo dell'Estremo Oriente, il colore rappresenta la superficie della natura. Per chi desideri aprirsi un varco attraverso i veli dell'esteriorità fisica delle cose e concentrare la sua mente sull'eterno *li* che esiste nel loro interno come pure nella sua stessa mente,

il fascino del colore è un serio ostacolo per la percezione della più intima natura delle cose, e per la realizzazione della propria unità originaria con tutte le cose nello strato più profondo della vita spirituale.

Ciò rende comprensibile anche la particolarissima funzione del nero nella pittura orientale. Nei dipinti policromi, ordinariamente il nero ha la funzione di impedire i colori cromatici. Indica la fine di tutti gli altri colori, e di conseguenza la fine del soffio vitale che pervade la natura. Nella pittura a inchiostro, al contrario, il nero è la vita; è l'infinita possibilità d'espressione e sviluppo. Qui il nero non è unicamente il nero. Perché con la sua negazione di tutti i colori, tutti i colori sono positivamente affermati.

Quando un oggetto rosso è dipinto effettivamente in rosso, l'oggetto si fissa immobilmemente in quel particolare colore. Invece, secondo il modo di pensare tipicamente orientale, il rosso contiene in sé tutti gli altri colori; e precisamente perché contiene in sé la possibilità essenziale di realizzarsi in qualsiasi altro colore, si manifesta qui e ora come rosso. Un tale mondo in cui ogni singolo colore contiene in sé tutti gli altri, tanto che ciascun colore appare come il punto di convergenza di tutti i colori, può essere dipinto meglio in nero — se non altro dal punto di vista del pittore dell'Estremo Oriente.

Nell'ultima parte di questo saggio ho trattato esclusivamente il problema dell'aspetto positivo della pittura a inchiostro, cioè il problema della rappresentazione positiva di oggetti naturali in questo genere d'arte orientale. Nel chiudere questo saggio, vorrei ricordare ancora una volta l'importanza dell'aspetto negativo del 'dipingere senza dipingere nulla', di esprimere con la non-espressione ciò che non è effettivamente espresso.

Una volta a Ike-no Taiga (1723-1776), un notevole pittore giapponese del Periodo Edo, fu chiesto: "Cosa trovi più difficile nella pittura?". La sua risposta fu: "Disegnare uno spazio bianco in cui non sia raffigurato assolutamente nulla — ecco la cosa più difficile da realizzare nella pittura".

## NOTE

<sup>1</sup> R. H. Blyth: *History of Haiku*, vol. 1 (Tokyo, 1963). H. Blyth, noto come autore di diverse opere sul Buddhismo Zen, *Haiku* e altri aspetti di cultura giapponese, aveva una buona conoscenza della tradizione spirituale del Giappone. È morto nel 1964.

<sup>2</sup> Vedi Yukio Yashiro: *Nihon Bijutsu-no Tokushitsu* ('I Trattati Caratteristici dell'Arte Giapponese'), (Tokyo, IV ediz. 1954), pag. 235.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pag. 236.

<sup>4</sup> Yoshio Araki: *Genji Monogatari Shōchō Ron* ('Simbolismo nel Tale of Genji') nella rivista *Kaishaku to Kanshō* (vol. 142, Tokyo, 1948).

<sup>5</sup> Vedi Aki Ihara: *Heianchō Bungaku-no Shikisō* ('Gli Aspetti Cromatici della Letteratura del Periodo Heian'), (1967, Tokyo), pag. 8.

<sup>6</sup> *Murasaki-Shikibu Nikki* ('Il Diario della Dama Murasaki'), Iwanami Series of Classical Japanese Literature, Vol. 14, (Tokyo, 1961) pagg. 507-508. Questo brano è citato più ampiamente da Ivan Morris: *The World of the Shining Prince — Court Life in Ancient Japan* (a Peregrine Book, Oxford, 1969), pag. 206. Quest'ultimo libro descrive distintamente i caratteri generali della cultura Heian. Sulle arti tessili e la decorazione dei costumi in Giappone, il libro *Japanese Costume* di Helen B. Minnich (Rutland and Tokyo, 1963) è la migliore opera disponibile in inglese.

<sup>7</sup> Sullo speciale significato estetico del nero nel *Tale of Genji*, vedi Aki Ihara, (*op. cit.*; cfr. Nota 5), pagg. 203-235, un capitolo intitolato *Sumizome-no Bi* ('La Bellezza della Veste Tinta di Nero'); anche pag. 23.

<sup>8</sup> Kakuzō Okakura: *The Book of Tea* (Dover Publications, New York, 1964), pag. 1. Questo libro fu scritto e pubblicato originalmente nel 1906.

<sup>9</sup> Daisetz T. Suzuki: *Sengai, The Zen Master*, a cura di Eva Van Hoboken (Faber & Faber, London, 1971), pagg. 23-24.

<sup>10</sup> Fujiwara Teika, figlio di Fujiwara Shunzei, era un poeta di *waka* di altissimo livello del primo Periodo Kamakura. La sua opera rappresenta lo stesso spirito e stile dell'antologia *Shinkokin-shū*. Il componimento qui discusso fa parte di questa antologia.

<sup>11</sup> L'autenticità del *Nambō Roku* è stata molto discussa. Ma l'importanza del libro come trattato teorico sull'arte del tè *wabi* rimane la stessa, sia esso un'opera reale di Nambō o no. Il brano è citato da Kinsei Geidō Ron, Iwanami Series of Japanese Thought, n. 41, (Tokyo, 1972), pag. 18.

<sup>12</sup> Vedi Shōzō Masuda: *Nob-no Hyōgen* ('Espressione nel Noh') (Tokyo, 1971), pagg. 27-28.

<sup>13</sup> Quest'affermazione è in realtà un'iscrizione su un dipinto. La cito da Osvald Sirén: *The Chinese on the Art of Painting* (*op. cit.*), pag. 199. I caratteri corsivi sono una mia scelta.

<sup>14</sup> *Tao Tē Ching*, XIV.

<sup>15</sup> *Ibid.*, XXI.

<sup>16</sup> *Ibid.*, IV.

<sup>17</sup> Vedi Yukio Yashiro: *Nihon Bijutsu-no Tokushitsu* (*op. cit.*), pagg. 143-144.

<sup>18</sup> Per ulteriori dettagli su questo problema, vedi Ichimatsu Tanaka: *Japanese Ink Painting — Shūbun to Seishū*, Heibonsha Survey of Japanese Art, n. 12 (New York and Tokyo, 1972), pagg. 173-174.

<sup>19</sup> Vedi Shōgo Kinbara: *Tōyō Bijutsu* ('Arte Orientale') (Kawade, Tokyo, 1941), pagg. 102-103.

<sup>20</sup> Blyth: *Haiku*, vol. 1, *Eastern Culture* (Hokuseidō, Tokyo, 5ª ediz., 1967); prefazione pag. 8.

<sup>21</sup> Citato da Osvald Sirén, *op. cit.*, pag. 24.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pag. 203.

<sup>23</sup> Dohō Hattori (1657-1730), autore del *San Zōshi* ('Tre Opuscoli') in cui annotò le osservazioni di Bashō sull'*haiku* e il suo spirito.

<sup>24</sup> *Aka Zōshi*, l'Opuscolo Rosso (uno dei 'Tre Opuscoli'), citato dall'Iwanami Series of Classical Japanese Literature Series, n. 66, (Tokyo, sec. ed., 1972), pagg. 398-399.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pagg. 400-401.

<sup>26</sup> 'Commento sul Sublime Sapere', capitolo v.

<sup>27</sup> *Cb'uan Hsi Lu*, III parte.

<sup>28</sup> Tradotto dal testo presentato in *So Tōba*, Shūei-sha Series of Classical Chinese Poetry, n. 17, (Tokyo, 1964), pagg. 249-250.

<sup>29</sup> Tradotto dal testo presentato in *So Tōba Shū* (Raccolta di Scritti di Su Tung P'o), Chikuma Series of Chinese Civilization, n. 2, (Tokyo, 1972), pag. 131.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pag. 88.

## Indice analitico

Per facilitare la consultazione, generalmente i nomi cinesi sono inclusi in entrambe le forme, cinesi e giapponesi. Le pronunce giapponesi sono messe tra parentesi dopo la maggior parte dei nomi cinesi. Si è usata la trascrizione lettera per lettera; quindi *sheng ti* precede Shen Hsui.

*Ālaya-vijñāna*, coscienza-deposito, 76, 102

*anattā*, 'privo di un io', 21

Aristotele, 13, 35, 53

'articolazione', 104-113, 115-135

Bachelard, Gaston, 177

Bankei, 146, 162, 163

Banzan Hōshaku, 120

Bashō (maestro coreano del nono secolo), 129

Bashō, 224-25, 229-30

Ba So Dō Itsu, 51

Blyth, R. H., 208, 227

Bodhidharma, 109, 110, 141, 143

Buddhismo

Hinayana, 78, 105

indiano, 15, 75-76

letteratura del, 94

Mahayana, 36, 62, 97, 100, 140

Vedi anche alle varie scuole

Calligrafia, 171-76, 227

Candrakīrti, 111

Chang Shu Ching Ch'en (G.: Chōsha

Keishin), 49, 121, 199-200

Chang Yen Yüan, 228

Chao Chou Tsung Shen (G.: Jōshū

Jūshin)

*kōan* del 'cipresso', 52-53, 93, 160

*kōan* 'mu', 112, 126, 164-65, 180-81

anche, 199

Chao, monaco, vedi Seng Chao

*chen k'ung* (G.: *shin kū*), 'Nulla reale', 36

Chia Shan Shan Hui (G.: Kas-san

Zen-ne), 42

*chien-hsing*, 'vedere la propria auto-

natura', 63 n. 17

Ch'ing Yuan Wei Hsin (G.: Seigen

Ishin), 194

*ch'i yün sheng tung*, principio della pit-

tura, 171-73

Chōsha Keishin, 49, 121, 199-200

Chu Hsi (Chu Tzu), 231-32

*chuan yü* (G.: *Ten go*), 'parola svolta',

113-14 n. 4

Chū Chih (G.: *Gu Tei*), 88, 106-07

*citta-santana*, 'flusso di coscienza', 102

Confucio, 95

coscienza, 23-25, 50-62, 69-84, 120

*vijñāna*, 76

costume, 209-10

Daie, 112, 145, 153, 156, 158

*datsu raku shin jin*, 'la-mente-e-il-corpo-

distaccati', 15

Diamante, Sutra del, 24

Dōgen, 15, 34, 56, 117, 130-34, 150,

152, 155, 191, 201

Dohō Hattori, 235 n. 23

Ei An Zen Shō, 43

Eisai, 168 n. 1, 153

Eitoku Kanō, 212

E Ka, 38, 141

Engo, 107

E Nō, 46, 63 n. 15, 72, 156, 197

*Fa-shin* (G.: *bosh-shin*), 'sorgere della

mente', 33

Fa Yen Wen I (G.: Hō Gen Mon Eki),

39-42



*lei-su-liang* (G.: *hi-shiryō*), 'in-pensante', 79  
 Feng Hsueh (G.: *Fūketsu*), 108, 123  
 Fu Dai-shi, 64 n. 22  
 Fujiwara Teika, 216  
 Fūketsu, 108, 123  
 Fu Ta-shih (G.: *Fu Dai-shi*), 64 n. 22

*Go roku*, 'raccolte di detti', 94  
 Go Zu Hō Yū, 53  
 Gunin, 197  
 Gu Tei, 88, 106-07

*Haboku Sansu*, 222  
*baiku*, 208, 224-25, 230  
 Hakuin Ekaku, 113 n. 1, 161, 188  
*baku-shi-san*, 'iscrizione-carta-bianca', 221  
 Ha Ryō, 99  
*Hekigan Roku*, vedi *Pi Yen Lu*  
 Hideyoshi, 212, 214  
*hi-shiryō*, 'in-pensante', 79, 149  
 Ho Gen Mon Eki, 39-42  
*Hō Kyō San Mai*, 99  
*hon-jō*, 'vera natura', 229-30  
 Hō On, 47  
*hosh-shin*, 'sorgere della mente', 33  
 Hsiang Yen Chi Hsien (G.: *Kyōgen Chikan*), 187-88  
 Hsieh Ho, 171  
*hsin*, Mente, 39, 120  
*hsin-fa* (G.: *shin bo*), Mente-Realtà, 39  
*Hsin Hsin Ming* (G.: *Shinjin Mei*), 79, 117  
 Hsü T'ang Chih Yü (G.: *Ki Dō Chi Gu*), 57  
 Huai Jang, vedi *Nan Yüeh Huai Jang*  
 Huang Lung Hui Nan (G.: *Ō Ryū E Nan*), 48  
 Huang Po (G.: *Ōbaku*), 62 n. 4, n. 5  
 Hua Yen (Kegon), setta, 54, 58, 106, 178, 226, 231  
 Hui K'o (G.: *E Ka*), 38, 141  
 Hui Neng (G.: *E Nō*), 46, 63 n. 15, 72, 156, 197  
 Hung Chih Cheng Chieh (G.: *Wanshi Shōgaku*), 53, 201  
 Hung Jen (G.: *Gunin*), 197  
 Huo An (G.: *Waku-An*), 109  
 Hyakujō Ekai, 51, 73, 96, 105, 129

*I chieh hsin* (G.: *Issai shin*), 'tutte le cose sono Mente', 49

Ikan, 125-27, 135 n. 12  
 Ike-no Taiga, 234  
 Ikkyū, 70  
*irfan*, 28  
 Isan, 105, 129  
*Issai shin*, 'tutte le cose sono Mente', 49

Jaspers, Karl, 70  
*ji-ji muge hokkai*, 58  
 Jinshu, 154  
 Ji Zō Kei Jin, 40  
 Jō Shō (Jōshū Jūshin), vedi *Chao Chou Tsung Shen*  
 Jyō-ō, 216

Kanō, scuola di pittura, 212, 213  
 Kas-san Zen-ne, 42  
 Kegon, setta, *Vedi anche* *Hua Yen*, 54, 58, 106  
 Ki Dō Chi Gu, 57  
*kōan*, 139, 148, 158-68  
 compilazioni Sung, 95, 158  
 esempi, 51-53, 72, 92, 104-13, 123, 129, 178-79, 197, 201  
 organizzato in categorie da Hakuin, 113 n. 1, 168 n. 14  
 tecnica di Rinzaï, 146-47, 152-53

*kā*, vedi *śūnyatā*  
 Ku Hua Pin Lu, 171  
 Kumārajīva, 63 n. 11  
*kung an*, vedi *kōan*  
*k'ung*, vedi *śūnyatā*  
 Kyōgen Chikan, 187

Lee, Irving, 91  
 letteratura giapponese, vedi anche *baiku*, 209-10  
 Lévi-Strauss, C., 96  
*li*, 'intima realtà', 230-33  
*liao liao ch'ang chih*, 'Consapevolezza sempre lucida', 38  
 Lin Chi I Hsuan (G.: *Rinzai Gigen*). *Vedi anche* *Rinzai*, setta, 15, 16, 45-46, 53-54, 57, 59-62, 144, 153  
*Lin Chi Lu* (G.: *Rinzai Roku*), 57, 62 n. 4  
 Lin Chi, setta. *Vedi* *Rinzai*, setta  
 linguaggio, 87-113  
 Ling Yün Chih Ch'in (G.: *Reiun Shigōn*), 188  
*lokavyavahāra*, 'abitudine del mondo', 21, 102

Lu Keng (G.: *Riku Kō*), 18  
 Lun Yü (G.: *Ron Go*), 95

Mādhyamika, scuola, 100-03, 110-11  
 Ma Ku (G.: *Mayoku*), 161  
*mano-vijñāna*, Coscienza-Manas, 76  
 Ma Tsu Tao I (G.: *Ba So Dō Itsu*), 51  
 Mayoku, 161  
 meditazione, vedi *zazen*  
 Merton, Thomas, 119  
*miao yu* (G.: *myō u*), 'Essere straordinario', 36  
 Mi Yu Jen, 172-73  
*mo chao* (G.: *moku shō*), 'illuminazione silenziosa', 64-65 n. 41, 146, 152  
*Vedi soprattutto* la setta Soto, il *mondō*, o dialogo Zen  
*mondō*, dialogo Zen, 94, 117, 158, 179  
 esempi, 125-26, 149, 151, 199-200  
 Mu Ch'i, 223, 224, 226  
 Mumon Ekai, 104, 166, 181, 188  
*Mu Mon Kan*, vedi *Wu Men Kuan*  
 Mumon Yamada, 62 n. 1  
*mu-shin*, vedi *wu hsin*  
 Musō, 72, 198-99

Nāgārjuna, 102  
 Nambō Sōkei, 216  
 Nan Ch'ian P'u Yüan (G.: *Nan Sen Fu Gen*), 17-18, 114 n. 6, 197-98  
 Nangaku Ejō, vedi *Nan Yüeh Huai Jang*  
 Nan Sen Fu Gen, vedi *Nan Ch'ian P'u Yüan*  
 Nan Yüeh Huai Jang (G.: *Nangaku Ejō*), 72, 156  
 Nirvāṇa, 64 n. 23  
 Niu T'ou Fa Jung (G.: *Go Zu Hō Yü*), 53  
 Nobunaga, 212  
 Noh, teatro, 217-18, 225  
 nonsenso, 87-113, e *passim*  
 Nyāya, scuola, 100

Obaku, 62 n. 4, n. 5  
 Ō Ryū E Nan, 48

*Padārtha*, 'esistente', 100  
 Pai Chang Hui Hai (G.: *Hyakujō Ekai*), 51-52, 73, 96, 105, 129  
 Pa Ling (G.: *Ha Ryō*), 99  
 P'ang Yün (G.: *Hō On*), 47

*Pao Ching San Mei* (G.: *Ho Kyo San Mai*), 99  
*paramāṇu*, 'atomi', 100-101  
*paramārtha-satya*, 'verità sacra', 97  
 pittura, 23, 81-82, 171-76, 207-34, e *passim*  
*Pi Yen Lu* (G.: *Hekigan Roku*), 51-52, 107, 158  
 positivismo, 91, 93  
*prajñā*, 'conoscenza trascendente', 20, 22, 29, 37, 75  
*Prasannapāda*, 111 n. 16, 114 n. 16  
*prajñānam cittaṃ*, 'mente dimorante', 24, 26  
*pratītyasamutpāda* (G.: *engi*), 30, 31

Riku Kō, 18  
 Rikyū, 213-17  
 Rinzaï Gigen, vedi *Lin Chi I Hsuan*  
*Rinzai Roku*, 57, 62 n. 4  
 Rinzaï, setta (C.: *Lin Chi*), 57, 64 n. 36, 112, 113 n. 1, 144, 146-47, 152-57, 158-68  
 Ron Go, 95  
 Ruby, Lionel, 91  
 Russell, Bertrand, 19

*Samvrtti-satya*, 'verità comune o del mondo', 97  
*Sandōkai*, 117  
 Sarvāstivādin, scuola, 105  
*satori*, illuminazione Zen, 120, 143, 181, 182, 184-90  
 Saussure, Ferdinand de, 97  
 Sautrāntika, setta, 78  
 Selgen Ishin, 194  
*Sekishū*, il *kōan* della 'mano sola', 161  
 Sekito, 117  
 Sengai, 214  
 Seng Chao (G.: *Sō Jō*), 18, 40  
 Seng Ts'an (G.: *Sōsan*), 79, 117  
 Sesshū, 222  
 Shan Hui, 42  
 Shao Shan Huan P'u (G.: *Sho Zan Kan Fu*), 44, 104  
*sheng ti* (G.: *shō tai*), 'verità sacra', 97  
 Shen Hsiu (G.: *Jinshu*), 154  
 Shi T'ou (G.: *Sekito*), 117  
*shin bo*, Mente-Realtà, 39  
*shin jin datsu raku*, 'mente-e-corpo-si-distaccano', 15, 34  
*Shinjin Mei*, 79, 117

- Shōbōgenzō, 62 n. 3, 117  
 Shō Gen, 96  
 Shōsan Suzuki, 145  
 shō tai, 'verità sacra', 97  
 Shō Zan Kan Fu, 44, 104  
 Sō Jō, 18, 40  
 Sōsan, 79, 117  
 Sōtō, setta (C.: Ts'ao Tung), 44, 64  
 n. 41, 114 n. 7, 146-47, 152-57  
 Sōzan Honjaku, 152  
 Sung Yūan (G.: Shō Gen), 96  
 sūnyatā, Nulla, 34-39, 44, 63 n. 11, 99,  
 102-03, 106, 107, 110, 121, 221  
 su ti (G.: zoku tai), 'verità comune o  
 del mondo', 97  
 Su Tung P'o, 222, 232  
 svabhāva, 'essenza intrinseca', 21  
 nihsvabhāva, 105  
 Ta Hui (G.: Daie), 112, 145, 153, 156,  
 158  
 Taoismo: influenza su Seng Chao, 63  
 n. 11  
 contro il Confucianesimo, 63 n. 13  
 e la pittura, 220-21  
 Tao Tē Ching, 220-21  
 tatbhāgata-garbha, 'Grembo della Realtà  
 assoluta', 28, 29  
 tatbatā, 'quiddità', 62 n. 2, 98  
 cerimonia del tè, 213-17  
 ten go, 'parola svolta', 113 n. 4  
 Te Shan (G.: Tokusan), 112  
 Tī Tsang Kuei Ch'en (G.: Ji Zō Kei  
 Jin), 40  
 Tōhaku Hasegawa, 213  
 Tokusan, 112  
 Tōzan Ryōkai, vedi Tung Shan Liang  
 Chieh  
 Tōzan Shusho, 92, 184  
 Tsan T'ung Chi (G.: Sandōkai), 117  
 Ts'ao Shan Pen Chi (G.: Sōzan Hon-  
 jaku), 152  
 Ts'ao Tung, vedi Sōtō, setta  
 tso ch'an, vedi zazen  
 Tung Shan Liang Chieh (G.: Tōzan  
 Ryōkai), 44, 99, 114 n. 7, 152  
 Tung Shan Shou Ch'u (G.: Tōzan  
 Shusho), 92, 184

Ummon, vedi Yūn Mēn

Vaiśeṣika, scuola di Buddhismo, 100-01  
 Vajraccedika Prañāpāramitā Sūtra, 24  
 Vasubandhu, 78, 100, 101  
 Vijñaptimātratā, vedi Yogācāra, scuola  
 vikalpa, 'conoscenza discriminante', 20-  
 21

Wabi-cha, cerimonia del tè, 214  
 Waku-An, 109  
 Wanshi Shōgaku, 53, 201  
 Wang Yang Ming, 232  
 Wang Yūan Ch'i, 229  
 wei mang hua, 'dipinto misteriosamente  
 nebbioso', 220  
 Wei Shan (G.: Isan), 105, 129  
 Wen T'ung (Wen Yü K'o), 232-33  
 wu hsin (G.: mu-shin), 'non-mente', 22,  
 23-25, 30, 39, 120, 189  
 Wu Mēn Hui K'ai (G.: Mumon Ekai),  
 104, 166, 181, 188  
 Wu Mēn Kuan (G.: Mu Mon Kan), 52,  
 158

Yakusan Igen, vedi Yao Shan Wei Yen  
 Yao Shan Wei Yen (G.: Yakusan Igen),  
 79, 149  
 Yogācāra, scuola, 76-77, 100-02  
 Yōken Fujimura, 221  
 Yung An Shan Ching (G.: Ei An Zen  
 Shō), 43  
 Yūan Wu (G.: Engo), 107  
 Yü Ch'uang Man Pi, 228-29  
 yū lu (G.: go roku), 'raccolta di detti',  
 94  
 Yūn Mēn (G.: Ummon), 92, 93, 128  
 180, 184  
 Yūn Nan T'ien, 219

Zazen, 'sedere in meditazione a gambe  
 incrociate', 14, 34, 79, 96, 118, 142,  
 148, 152-57, 167-68, 178  
 Zeami, 217, 225  
 zoku tai, 'verità comune o del mondo',  
 97

## Indice generale

Prefazione . . . . . pag. 7

### I Saggio

Il vero uomo al di sopra di qualsiasi categoria

- |  |      |
|--|------|
| I. Lo Zen e il problema dell'uomo . . . . .                    | » 13 |
| II. Il rapporto funzionale tra soggetto e oggetto . . . . .    | » 17 |
| III. La coscienza e la sopra-coscienza . . . . .               | » 23 |
| IV. La struttura dell'io empirico . . . . .                    | » 26 |
| V. "Il mondo intero è una sola singola mente" . . . . .        | » 33 |
| VI. La struttura del campo della realtà fondamentale . . . . . | » 50 |
| VII. L'immagine zen dell'uomo . . . . .                        | » 55 |

### II Saggio

Le due dimensioni della coscienza dell'io

- |  |      |
|--|------|
| I. Il primo pronome personale 'io' . . . . . | » 69 |
| II. La teoria zen della coscienza . . . . .  | » 74 |
| III. L'io privo dell'io . . . . .            | » 80 |

### III Saggio

Senso e nonsenso nel Buddhismo Zen

- |  |       |
|--|-------|
| I. Il nonsenso zen . . . . .                                     | » 87  |
| II. Significativo o insignificante? . . . . .                    | » 91  |
| III. La parola e il linguaggio in un contesto zen . . . . .      | » 94  |
| IV. L'ontologia del significato nel Buddhismo Mahayana . . . . . | » 100 |
| V. Il problema dell'articolazione semantica . . . . .            | » 104 |

### IV Saggio

Il problema filosofico dell'articolazione

- |  |       |
|--|-------|
| I. Il problema dell'articolazione . . . . .          | » 117 |
| II. L'articolazione come processo dinamico . . . . . | » 119 |
| III. Il linguaggio e l'articolazione . . . . .       | » 122 |
| IV. La libertà assoluta dell'articolazione . . . . . | » 128 |

*V Saggio*
*Pensiero e non-pensiero attraverso il kōan*

I. La sfiducia nel pensiero . . . . .	pag. 139
II. L'eliminazione del pensiero discorsivo . . . . .	» 143
III. Il pensiero in-pensante . . . . .	» 148
IV. Lo Zen Sōtō e lo Zen Rinzai . . . . .	» 152
V. Il kōan . . . . .	» 158

*VI Saggio*
*L'interno e l'esterno nello Zen*

I. La pittura e la calligrafia nell'Estremo Oriente . . . . .	» 171
II. Pseudo-problemi dello Zen . . . . .	» 177
III. L'esperienza del satori . . . . .	» 184
IV. L'esteriorizzazione dell'interno . . . . .	» 191
V. L'interiorizzazione dell'esterno . . . . .	» 196

*VII Saggio*
*L'eliminazione del colore nell'arte dell'Estremo Oriente e la filosofia*

I. Il mondo colorato e incolore . . . . .	» 207
II. L'arte in bianco e nero . . . . .	» 219

<i>Indice analitico</i> . . . . .	» 237
-----------------------------------	-------