

Thomas Hoover LA CULTURA ZEN

Thomas Hoover
LA CULTURA ZEN

RELIGIONI

OSCAR SAGGI MONDADORI

0

La cultura Zen è un ampio e documentato saggio di Thomas Hoover su quel tipo di filosofia religiosa e culturale giapponese che va sotto il nome di buddhismo Zen. Con linguaggio accessibile, e tuttavia non venendo meno al necessario approfondimento della materia, l'autore traccia l'origine e le caratteristiche dello Zen e delle sue arti, spiegandone l'origine, lo scopo e la sua realizzazione; sottolineando con efficacia come le concezioni estetiche indissolubili dalla cultura Zen e le opere d'arte da essa prodotte sono tra i risultati più straordinari della storia dell'arte mondiale. La cultura Zen, scrive Hoover, rivolta com'è sia al processo di percezione della realtà sia alla produzione di arte vera e propria, può schiudere i nostri sensi sino a farci vedere sotto una luce nuova le arti dell'Oriente e dell'Occidente, e le antiche al pari delle moderne.

Biblioteca Sala Borsa - Bologna



BSB 3300

SBN 88-04-32317-5



9 788804 323174

Biblioteca
Sala Borsa

S
294.3
HOOV

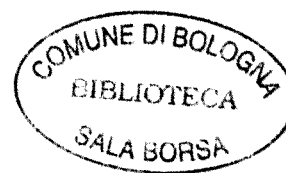
Bologna

13.000

Thomas Hoover

La cultura zen

Traduzione
di Francesco Saba Sardi



Arnoldo Mondadori Editore

Copyright © 1977 by Thomas Hoover
This translation published by arrangement with Random House, Inc.
Titolo dell'opera originale:
Zen culture

I edizione Oscar Mondadori febbraio 1981
I edizione Oscar saggi marzo 1989

ISBN 88-04-32317-6

Questo volume è stato stampato
presso Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.
Stabilimento Nuova Stampa - Cles (TN)
Stampato in Italia - Printed in Italy

Ristampe:

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1998 1999 2000 2001

Sommario

- 7 *Ringraziamenti*
- 9 *Prefazione*
- 13 *Cronologia*

Parte I

GLI INIZI: DALLA PREISTORIA AL 1333

- 21 1. La cultura Zen e l'antimite
- 32 2. Il preludio della cultura Zen
- 44 3. La nascita del Buddhismo giapponese
- 57 4. Le cronache dello Zen
- 70 5. Il tiro con l'arco e l'arte del maneggio della spada Zen
(Il periodo Kamakura - 1185-1333)

Parte II

L'EPOCA DELL'ALTA CULTURA: ASHIKAGA (1333-1573)

- 83 6. La grande età dello Zen
- 95 7. Lo Zen e la disposizione dei giardini
- 109 8. I giardini di pietra dello Zen
- 119 9. Lo Zen e il paesaggio a inchiostro
- 133 10. I principi estetici Zen dell'architettura giapponese
- 146 11. Il teatro Nō

Il nostro indirizzo internet è:
<http://www.mondadori.com/libri>

Parte III

L'AFFERMAZIONE DELLA CULTURA ZEN
POPOLARE:
DAL 1573 AI GIORNI NOSTRI

- 159 12. La società borghese e il tardo Zen
169 13. La cerimonia del tè
180 14. L'arte ceramica Zen
193 15. Zen e haiku
206 16. Lo Zen privato: fiori e cibo
216 17. Le lezioni della cultura Zen
- 223 *Note*
227 *Bibliografia*
237 *Glossario*
245 *Indice analitico*

Ringraziamenti:

I ringraziamenti dell'autore vanno ad Anne Freedgood per aver curato il manoscritto e per i suoi molti e utili suggerimenti; al professor Ronald F. Miller per la sua consulenza critica su argomenti occidentali, dall'arte all'estetica; al professor Gary D. Prideaux per aver introdotto l'autore sia al mondo che alla linguistica giapponese; a Tatsuo e a Kiyoko Ishimoto per l'aiuto da essi dato nell'interpretazione dell'architettura nipponica; e a tutti coloro che gentilmente hanno riveduto il manoscritto nelle sue varie fasi, fornendo utili suggerimenti; tra essi, Julie Hoover, Lynn Grifo, Anna Stern ed Ellen O'Hara. Sono grato inoltre per i loro consigli ai professori Shigeru Matsugami e Takashi Yoshida, già dell'università Tottori, e all'artista di giardini Masaaki Ueshima. Ad altri ancora, i cui contributi si sono succeduti in anni di inchieste e ricerche, va qui il mio ringraziamento anche se non ne indico i nomi.

Prefazione

Chiunque prenda in esame le arti Zen, è immediatamente colpito dalla loro apparente modernità: molti dei più celebri giardini di pietra sono manifestazioni di puro e semplice espressionismo astratto, creato con *objets trouvés*; la ceramica degli artisti Zen del XVI secolo la si potrebbe tranquillamente scambiare per il vigoroso vasellame dell'odierno movimento di recupero dell'artigianato, e pochi si accorgerebbero delle differenze; gli antichi caratteri calligrafici Zen, chiari e nitidi, richiamano alla mente le monocromie di un Franz Kline o di un Willem de Kooning e, ammesso che il termine "impressionismo" significhi ancora qualcosa, i primi a fregiarsene dovrebbero essere gli spontanei, intuitivi, impulsivi pittori Zen. Le parabole Zen, con i loro apparenti nonsenso e illogicità, hanno dimostrato i limiti del linguaggio assai prima che il teatro dell'assurdo si proponesse di mettere in ridicolo la nostra attuale ambiguità linguistica; in effetti, il nostro scetticismo di recente conio circa il linguaggio come mezzo di comunicazione era addirittura ovvio per gli artisti giapponesi che hanno dato vita a un genere teatrale (il Nō) e a un genere poetico (lo haiku), i quali abilmente aggirano la fiducia nella semplice parola a fini espressivi, e lo fanno in due modi assai diversi. L'architettura Zen, vecchia di quattrocento anni, sembra essere praticamente una copia delle concezioni del moderno design: modularità, legno e materiali di costruzione a vista, di-

visori mobili, locali plurifunzionali, pareti nude e spazi sgombri, luci indirette, un connubio casa-giardino che si direbbe addirittura californiano. La celebre cerimonia del tè la si potrebbe ritenere una precoce forma di terapia di gruppo giapponese, mentre i giardini paesaggistici Zen altro non sono che un abile, ingannevole addobbo che appare "naturale".

Se tutto questo ancora non bastasse, si prendano brevemente in considerazione le convenzioni artistiche e gli ideali estetici odierni. Al pari di molto di ciò che noi riteniamo "moderno", le arti Zen tendono alla massima semplicità con il ricorso a linee nette, addirittura severe. Praticamente inesistente è il decorativismo fine a se stesso, dato che gli artisti Zen erano alieni, almeno quanto noi, da tutto quanto è ridondante. Le opere degli artisti Zen medioevali, di apparenza rozza e asimmetrica, sfruttavano volutamente e con abilità imperfezioni e difetti, sì da rendere l'osservatore conscio sia dei materiali usati che del processo creativo. E se è vero che l'arte classica dà consapevolezza della forma e la romantica dà notizia dell'artista, allora l'arte Zen dà consapevolezza dell'opera d'arte in sé.

Nella cultura occidentale, abbiamo integrato quasi inavvertitamente forme culturali e principi estetici Zen, quali le concezioni giapponesi di architettura, disposizione dei giardini e sistemazione dei fiori. Altre forme, come la poesia haiku e la ceramica di stile Zen, le abbiamo adottate in maniera più esplicita, riconoscendone apertamente la fonte. In realtà, nessuna delle arti Zen è oggi al di fuori della nostra portata, e quasi tutte hanno trovato in Occidente attenta considerazione critica. William Butler Yeats, il grande poeta e drammaturgo irlandese, si è rifatto al teatro Nô di ispirazione Zen, anche se probabilmente dello Zen ignorava quasi tutto. (Va ricordato a tale proposito che fino a pochi decenni fa sullo Zen non era apparso nessun testo in inglese.) Ci sembra lecito affermare che la suggestione che hanno esercitato su di noi le arti Zen è dovuta a una visione del mondo che, molte centinaia di anni dopo, abbiamo fatta nostra del tutto autonomamente.

Nonostante la loro apparente familiarità, le arti in questione continuano però a esserci estranee, poiché non siamo sempre consapevoli delle elucubrazioni, davvero straordinarie, implicite nell'arte Zen. A esempio, perché un giardino giapponese sembra spesso più vasto di quanto non sia in realtà? Come fa una stanza di stile giapponese ad alterare la percezione, intensificando l'esperienza che gli individui hanno l'uno dell'altro? Perché la ceramica Zen fa sì che se ne percepisca soprattutto la superficie? Quest'abile manipolazione della percezione è ottenuta con espedienti ingegnosi ma accuratamente celati. Dal

momento però che le arti Zen appaiono così moderne, siamo insensibilmente indotti ad andare al di là dell'apparenza per scoprirne le fondamentali differenze rispetto alle nostre.

Importa soprattutto tener presente che è facile perdere di vista quella che è senza dubbio la fondamentale qualità delle arti Zen, vale a dire la loro capacità di svelarci i nostri poteri di percezione *diretta*. Poiché lo Zen insegna che categorie e analisi sistematica impediscono la vera comprensione del mondo esteriore (e interiore), sono molte le arti che ad esso si ispirano, le quali sono concepite specificamente per ridestare la nostra capacità latente di percezione diretta. A prima vista esse sembrano abbastanza ingenuie, ma comportano un sottile messaggio mentale non palese a un osservatore distratto, ed è questa un'ulteriore dimensione dell'arte Zen che la separa effettivamente da tutto quanto abbiamo noi prodotto nel XX secolo.

In questo libro tenterò di tracciare la storia e le caratteristiche sia dello Zen che delle arti Zen, spiegandone l'origine, perché sorsero, quale fosse il loro scopo e in che modo lo perseguissero. Ho incluso anche alcune analisi in termini occidentali delle loro caratteristiche così poco occidentali. Le concezioni estetiche indissolubili dalla cultura Zen e le opere d'arte da essa prodotte e tendenti a sviluppare la percezione, sono tra i risultati più straordinari della storia dell'arte mondiale. La cultura Zen, intesa com'è sia al processo di percezione che alla produzione di opere d'arte vere e proprie, può schiudere i nostri sensi sì da farci vedere sotto una nuova luce le arti sia dell'Oriente che dell'Occidente, le antiche al pari delle moderne.



Cronologia

CULTURA JŌMON
(2000 a.C. ?-300 a.C. ca.)

PERIODO YAYOI
(300 a.C. ca.-300 d.C. ca.)

PERIODO DEL TUMULO FUNERARIO
(300 d.C. ca.-552)

PERIODO ASUKA
(552-645)

Introduzione del Buddhismo (552).
Vengono copiati il sistema governativo e le istituzioni cinesi.

PRIMO PERIODO NARA
(645-710)

TARDO PERIODO NARA
(710-794)

Il Giappone è governato dalla copia della capitale cinese di Ch'ang-an edificata a Nara (710).
A Nara viene consacrato il Buddha di bronzo più grande del mondo (752).

Compilazione della prima antologia poetica *Manyōshū* (780).
Sette di studiosi buddhisti dominano Nara.

PERIODO HEIAN (794-1185)

La capitale è trasferita a Heian-kyō (Kyōto) (794).
Saichō (767-822) importa dalla Cina il Buddhismo Tendai (806).
Kūkai (774-835) importa dalla Cina il Buddhismo Shingon (808).
L'ultima missione alla corte T'ang mette fine alla diretta influenza cinese (838).
Dama Murasaki scrive la *Storia di Genji* (1002 ca.-1019).
Hōnen (1133-1212) fonda la setta Jōdo, o della "terra pura" (1175).
Il clan Taira assume il controllo del governo, soppiantando l'aristocrazia (1159-1185).
Il clan Minamoto si sostituisce al Taira (1185).

PERIODO KAMAKURA (1185-1333)

L'avamposto militare di Kamakura diviene la capitale effettiva (1185).
Eisai (1141-1215) introduce a Kyūshū la setta Zen Rinzai a indirizzo *kōan* (1191).
Minamoto Yoritomo (1147-1190) diviene shōgun (1192).
Il clan Hōjō assume il potere effettivo a Kamakura (1205).
Shinran (1173-1262) fonda la setta Amidista, rivale, detta della "vera terra pura" ovvero Jōdo Shin (1224).
Dōgen (1200-1253) fonda il tempio della setta Zen Sōtō a indirizzo Zazen (1236).
Nichiren (1222-1282) fonda una nuova setta incentrata sulla recitazione del Sūtra del Loto (1253).

PERIODO ASHIKAGA (1333-1573)

Si conclude la reggenza Hōjō; distruzione di Kamakura (1333).
L'imperatore Godaigo ripristina per un breve periodo il potere imperiale (1334).
Ashikaga Takauji (1305-1358) spodesta Godaigo, che fonda una corte rivale (1336).
Takauji diviene shōgun, dando inizio al periodo Ashikaga propriamente detto (1338).
Iwano Soseki (1275-1351) convince Takauji a fondare sessantasei templi Zen sparsi per tutto il Giappone (1338).
Il paesaggio di giardini si evolve per riflettere gli ideali estetici Zen.

Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) stringe rapporti con la Cina del Ming (1401).
Zeami (1363-1443), incoraggiato da Yoshimitsu, crea il teatro classico Nō.
Yoshimitsu fa costruire il Padiglione d'Oro (iniziato nel 1394).
Importazione di monocromie Sung che promuovono l'imitazione di scuole cinesi (XIV secolo).
Yoshimasa (1435-1490) diviene shōgun (1443).
Inizio della guerra Ōnin, che per dieci anni devasterà Kyōto (1467).
Yoshimasa costruisce il Padiglione d'Argento; architettura Zen (1482).
La cerimonia del tè comincia ad assumere la classica forma di celebrazione dell'estetica Zen.
Sesshū Tōyō (1420-1506), massimo pittore paesaggista giapponese. Compagno i giardini astratti di pietra (1490 ca.).
Il paese è preda di un'anarchia diffusa (1500 ca.).
I portoghesi scoprono il Giappone, e vi introducono le armi da fuoco (1542).
Francesco Saverio arriva in Giappone per predicare (1549).
Lo shōgunato di Ashikaga rovesciato da Oda Nobunaga (1534-1582).

PERIODO MOMOYAMA (1573-1615)

Nobunaga inizia l'unificazione del Giappone (1573).
Assassinio di Nobunaga (1582).
Hideyoshi (1536-1598) assume il potere e prosegue l'unificazione (1582).
Sen no Rikyū (1520-1591) diffonde l'estetica Zen attraverso la cerimonia del tè.
Viene fondata la città di Edo (Tokyo) (1590).
Hideyoshi invade senza successo la Corea, e ne riporta artisti della ceramica (1592).
Hideyoshi costruisce il castello Momoyama, che dà nome al periodo (1594).
Comparsa di arti elaborate in contrapposizione agli ideali estetici Zen.
Tokugawa Ieyasu (1542-1616) viene nominato shōgun (1603).
Ieyasu sconfigge i partigiani dell'erede di Hideyoshi (1615).

PERIODO TOKUGAWA (1615-1868)

Ieyasu fonda lo shōgunato Tokugawa (1615).
Daimyo costretto a dare inizio a un sistema di servaggio nei confronti dei Tokugawa di Edo.

LA CULTURA ZEN

Bashō (1644-1694), massimo poeta haiku.
Sorgono a Edo le arti popolari del Kabuki e della xilografia.
Lo shōgunato cessa di promuovere la classica cultura Zen.
Hakuin (1685-1768) fa rivivere lo Zen e ne incrementa la capacità d'attrazione.
La cultura Zen influenza arti e mestieri popolari.

PRINCIPALI PERIODI CINESI

Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.).
Le sei Dinastie (220-589).
Dinastia Sui (589-618).
Dinastia T'ang (618-907).
Le cinque Dinastie (907-960).
Dinastia Sung Settentrionale (960-1127).
Dinastia Sung Meridionale (1127-1279).
Dinastia Yuan (mongola) (1279-1368).
Dinastia Ming (1368-1644).

In tutto l'Estremo Oriente, dalla Cina alla Corea, al Giappone, scorgiamo l'impronta di un'unica cultura che ebbe origine nel VI secolo d.C., raggiunse l'apice tra il XIII e il XIV secolo e iniziò il declino nel XVII secolo, ma che sussiste tuttora in Giappone, persino in quest'epoca di materialismo e meccanizzazione. È la cultura Zen.

Sohaku Ogata, *Zen for the West*

Parte I

Gli inizi: dalla preistoria al 1333

CAPITOLO I

La cultura Zen e l'antimente

Considerate come crescono i gigli dei campi.
Matteo, 6, 28

La tradizione Zen risale a circa quindici secoli fa, quando un errante maestro indiano di meditazione, a nome Bodhidharma, lasciò, come è costume dei guru indiani, il proprio paese natale seguendo quella che era allora una frequentatissima via per la Cina. Prima di giungere a Nanchino, si fermò dall'imperatore Wu, che aveva fama di essere un buddhista particolarmente pio. Questi fu felice di ospitare il celebre maestro, e subito prese a vantarsi dei propri meriti. « Ho fatto erigere molti templi. Ho ricopiato i sacri *sūtra*. Molti ho condotto al Buddha. E però ti chiedo: che cosa ho ottenuto, quale ricompensa mi sono guadagnato? » Borbottò in risposta Bodhidharma: « Niente, Vostra Maestà. » L'imperatore, benché perplesso, continuò: « Dimmi dunque, qual è il più importante principio o insegnamento del Buddhismo? ». « Il vaso vuoto », replicò Bodhidharma che intendeva, com'è ovvio, il vuoto del non attaccamento. Non sapendo più che pensare dell'ospite, l'imperatore fece marcia indietro: « Ma si può sapere chi sei esattamente tu che te ne stai qui al mio cospetto? ». Bodhidharma ammise di non averne la più pallida idea.

Resosi comunque conto che l'imperatore non era ancora pronto a ricevere simili insegnamenti, lasciò il palazzo per

n convento montano dove iniziò un lungo periodo di meditazione. Col passar degli anni, poco alla volta la fama della sua saggezza vi richiamò numerosi discepoli cinesi che avevano abbandonato il Buddhismo classico e tutte le sue assurdità per seguire invece la meditazione di Bodhi-harma, o *dhyāna*, un termine sanscrito che essi pronunciavano *Ch'an*, e che in seguito i giapponesi avrebbero detto *Zen*. Tale insegnamento, basato sulla meditazione e sul "vasto vuoto", aveva ben poco in comune con le altre correnti del Buddhismo cinese: nel *Ch'an* non v'erano immagini sacre dato che non v'erano dei da adorare, e poca importanza veniva attribuita alle scritture, perché il dogma centrale della nuova dottrina era l'inutilità del dogma. Il maestro trasmetteva al discepolo il paradossale insegnamento che nulla può essere insegnato. Secondo il *Ch'an* (e quindi lo *Zen*), la comprensione è possibile solo ignorando l'intelletto e prestando ascolto agli istinti, all'intuizione.

Lo *Zen* divenne così la religione dell'antirazionale, quella che si potrebbe definire l'antimente, la quale ha assunto un più concreto significato in anni recenti in seguito alla scoperta che la mente umana non è un'entità unica, ma è divisa in due diversissimi segmenti funzionali. Oggi si sa che l'emisfero cerebrale di sinistra sovrintende alle funzioni logiche analitiche, mentre l'emisfero di destra è la sede della percezione e comprensione intuitive, non verbali. Fin dai tempi degli antichi greci, in Occidente abbiamo nutrito una fede pressoché incrollabile nella superiorità dell'aspetto analitico della mente, ed è lecito affermare che la caratteristica di maggior momento della filosofia occidentale consiste in tale credenza. Al contrario, l'Oriente in generale, e lo *Zen* in particolare, hanno fatto propria una visione opposta, tant'è che i maestri *Zen* hanno volutamente elaborato tecniche (come gli assurdi enigmi del *kōan*) aventi lo scopo di screditare l'aspetto logico verbale, della mente, in modo che la realtà potesse essere definita dalle percezioni intuitive dell'emisfero cerebrale destro, l'antimente.

Che cos'è esattamente l'antimente? Che cosa v'è in essa che ha spinto i filosofi occidentali a rinnegarne per tanti secoli le funzioni? Rispondere a queste domande non è

semplice, anche se la strada per farlo ci si spalanca sgombrata dinanzi, ed è la ricca cultura prodotta dallo *Zen*, che ora noi possiamo agevolmente esaminare. Sir George Sansom, diplomatico e studioso, ha detto che « l'influenza dello *Zen* sul Giappone è stata così profonda e pervasiva, da divenire l'essenza della sua cultura più raffinata ». E infatti nella cultura classica del Giappone è possibile trovare i più illuminanti esempi delle arti dell'antimente. La cultura *Zen* ci invita a sperimentare la realtà senza il fuorviante intervento dell'intelletto, delle categorie, dell'analisi. È qui che possiamo trovare la miglior riprova di quanto può produrre il lato intuitivo della mente, riprova ancor più affascinante perché smentisce molti dei più ferrei assiomi della civiltà occidentale.

Esaminata da vicino, la cultura *Zen* del Giappone rivela almeno tre aspetti o facce correlate. La prima è costituita dalle arti, creazioni di bellezza ma anche mezzi tramite i quali i maestri *Zen* trasmettono intuizioni altrimenti inespriuibili. È interessante notare che i maestri *Zen* non si curarono di inventare forme artistiche nuove, ma piuttosto fecero proprie forme giapponesi (e a volte cinesi) preesistenti, variandole perché rispondessero ai fini *Zen*. In epoca medioevale, i templi *Zen* vennero circondati dai giardini in stile cinese, tanto apprezzati dall'aristocrazia giapponese, ma solo dopo che in una prima fase erano stati trasformati in "pitture" paesaggistiche a scala ridotta, e in una seconda fase in astrazioni monocrome. Fu anche importata, e fatta divenire arte *Zen* ufficiale, la pittura cinese a inchiostro, sia quella della scuola Sung che quella dei monaci cinesi *Ch'an* dissidenti. Elementi architettonici *Shintō* (scintoisti) furono integrati con particolari ornamentali dei monasteri *Ch'an* cinesi, e il risultato fu la classica casa giapponese di ispirazione *Zen*. Diverse forme della farsa rustica, diffusa tra i contadini giapponesi, furono trasformate da esteti *Zen* in un genere teatrale improntato a solennità, il *Nō*, i testi e il pathos del quale sono così austeri, simbolici e profondi, da farne una sorta di messa.

Nei tardi anni della cultura *Zen* popolare, i poeti rielaborarono la forma poetica giapponese corrente, che si potrebbe liberamente paragonare al sonetto occidentale, trasformandola in una più concisa, epigrammatica espressione

della visione Zen, cioè lo haiku, una composizione di diciassette sillabe. Le ceramiche Zen, poi, sono una curiosa mistura di artigianato popolare giapponese e di raffinatezza tecnica cinese, mentre un nesso tra lo Zen e l'amore tipicamente giapponese per la natura, gli alberi in boccio e la bellezza, è costituito dall'arte di disporre i fiori; persino la cucina cerimoniale giapponese risponde più spesso alla celebrazione degli ideali Zen che non a esigenze nutritive. E la celebre cerimonia del tè nipponica deriva da un gioco di società cinese trasformato in un solenne evento a celebrazione della bellezza ideale, della calma interiore e della concezione Zen della vita.

La seconda faccia della cultura Zen si rivela soprattutto nelle differenze tra la vita giapponese e la nostra. Con questo non intendiamo sottintendere che ogni giapponese è un vivente esempio di Zen, bensì che molte delle caratteristiche – sia buone che cattive – dello stile di vita da noi oggi ritenuto tipicamente nipponico derivano da atteggiamenti che traggono origine dallo Zen. In campo militare, l'influenza Zen si è manifestata inizialmente come un particolare approccio all'arte del maneggio della spada e al tiro con l'arco, pervenendo infine a un disciplinato disprezzo della morte ben maggiore di quello ispirato da ogni altra religione, tranne forse nel caso di qualche santo. Per quanto riguarda le arti militari al pari di altri campi, lo Zen ha insieme improntato e seguito la cultura nipponica, plasmandola e costituendo inoltre un veicolo per l'espressione di tendenze ben più antiche dello stesso Zen, e tra queste lo storico amore giapponese per la natura, l'accettazione delle avversità viste quali fonte di elevazione dello spirito, il rifiuto della distinzione tra religioso e laico, e il dominio delle più ferree forme di autodisciplina. Si potrebbe addirittura affermare che gli ideali Zen hanno toccato una corda sensibile del carattere giapponese, istituendo un'armonia dove un tempo v'erano state solo note isolate.

Lo Zen apportò ai giapponesi anche qualcosa di nuovo che si potrebbe definire come una religione della calma o del quietismo, ovvero l'idea che questa è il principale scopo della religione. Premessa di tale calma è il senso dell'umorismo. Con l'assurdità del *kōan*, lo Zen si burla della vita

ben più di quanto non facessero i fratelli Marx. Infatti, che cosa possiamo pensare di un sistema filosofico il cui insegnante, alla domanda: « Come fai a vedere le cose tanto chiaramente? », risponde con quella che può sembrare una semplice battuta: « Chiudo gli occhi »? Per molto tempo lo Zen ha fatto ricorso ai risvolti comici della vita per scoraggiare coloro che nutrivano una fede assoluta nei propri sistemi e categorie. È più facile essere sereni nei riguardi dell'esistenza allorché si prenda atto di quanto inutile sia la gravità.

3) L'altro aspetto della religione del quietismo è la necessità di conservare la pace dello spirito al cospetto del caos. Il fondamento delle religioni orientali consiste nello starsene in silenziosa meditazione, ma la caratteristica dello Zen consiste nel portare nella vita quotidiana la pace mentale frutto della meditazione, pace che è il prodotto delle risorse interiori a loro volta frutto dall'allenamento spirituale. Per questo non è necessario studiare lo Zen, che però ne è il più tangibile risultato. I giapponesi, la cui capacità di ignorare le distrazioni esterne in un mondo turbolento costituisce forse il più noto tratto nazionale, si sono deliberatamente serviti dello Zen e delle sue arti (come la cerimonia del tè, la disposizione dei fiori o la pittura a inchiostro) al fine di neutralizzare le tensioni della vita moderna.

L'adepto Zen è difeso dalle irruzioni del mondo grazie a una comprensione capovolta (dal punto di vista occidentale) di ciò che è reale e di ciò che è illusorio. A chiarimento di tale affermazione, ci serviremo di uno dei più celebri *kōan* di ogni tempo. Tre monaci osservano una bandiera che si agita nella brezza. Osserva uno: « La bandiera si muove », ma il secondo ribatte: « E il vento che si muove ». Allora dice il terzo: « Sbagliate entrambi. È la vostra mente che si muove ». Conta qui rilevare che gran parte degli odierni occidentali vedono il mondo fisico come realtà effettiva, e il mondo invisibile, non fisico, come una astrazione. D'altro canto, il mondo spirituale si dice perda astrazione, a esempio, per chi si trovi in carcere, costatazione questa che può riuscire più o meno confortante a seconda delle nostre credenze o dei bisogni immediati. Il procedimento dello Zen è invece esattamente opposto, poiché esso ritiene che la vera realtà sia la fondamentale

unità di mente e materia, di spirito interiore e di mondo esteriore. Quando l'esistenza sia vista in questi termini, non può esservi successo o fiasco, felicità o infelicità: la vita è un tutto unico, di cui noi siamo semplicemente una parte. Non vi sono dualismi, e quindi nulla di che preoccuparsi. E il risultato è il perfetto quietismo.

Com'è ovvio, resta ancora da chiarire un aspetto. Come atteggiarsi nei confronti della vita di ogni giorno, nella quale il mondo procede come se la realtà fosse davvero esistente, con i suoi dualismi e tutto il resto? Lo Zen vorrebbe che si considerasse il mondo fisico esattamente come a volte gli adepti delle religioni occidentali considerano il mondo spirituale – come una finzione di comodo di cui si trattano i fenomeni *come se* esistessero, sapendo perfettamente che sono illusioni. Il mondo della lotta e dei valori relativi può turbare coloro che lo scambiano per qualcosa di reale, ma i seguaci dello Zen fanno proprie le parole di Amleto, "Noi che abbiamo spiriti liberi, non ne siamo toccati". Perché il mondo è privo di senso, e a muoversi è soltanto la mente.

Per quanto sorprendente possa riuscire una simile dottrina per i razionalisti occidentali, essa ha dato vita a fenomeni tipicamente giapponesi, quali i *samurai* e i piloti *kamikaze*, i quali, secondo l'espressione nipponica, vivono come se fossero già morti. A un livello più quotidiano, essa permette ai moderni giapponesi di essere spiritualmente soddisfatti e di godersi la serenità dello spirito in una sovraffollata ferrovia metropolitana, o di trovare l'isolamento in una casa dalle pareti di carta circondata da rumorosi vicini. Essi si avvolgono in un bozzolo di calma e divengono spiritualmente assenti. Certo, questa calma interiore la si può godere anche senza ricorrere allo Zen, ma solo in una cultura Zen essa poteva divenire un carattere nazionale.

La terza faccia dello Zen, il profondo interesse e la comprensione verso ciò che costituisce la bellezza, in Giappone ha preceduto entro certi limiti la comparsa della cultura Zen. Come molte delle preesistenti forme artistiche nipponiche, l'innato senso del gusto fu fatto proprio dalla cultura Zen e adattato alle regole di questa. Nel Giappone medioevale, pre-Zen, ai fini del progresso sociale il discernimento estetico fu importante quanto lo è nell'odierno

Occidente la scuola elementare, e in esso erano già ampiamente sviluppate la tipica attenzione per i minuti particolari, l'innegabile abilità nel *vedere* le cose, dalle morbide tonalità pastello di un fiore appena sbocciato alle iridescenti rifrazioni di una goccia di rugiada. Nei secoli che precedettero l'avvento dello Zen, sarebbe parsa strana l'affermazione che l'estetica potesse riflettere una visione filosofica. Per gli elaboratori del gusto della cultura Zen invece, le arti erano al servizio dei concetti spirituali; esse dovevano essere una dichiarazione di principio, e il risultato fu che l'arte divenne un'espressione religiosa, non tanto come illustrazione diretta, inequivocabile, di motivi religiosi, come invece l'arte cristiana, ma piuttosto come riflesso dell'opinione che l'arte in sé sia qualcosa di intrinsecamente religioso, concetto questo che lo Zen condivide con gli antichi greci. Laddove però questi si sforzavano di pervenire alla forma perfetta in quanto esemplificazione dell'affinità dell'uomo con gli dei, gli artisti Zen invece evitavano accuratamente la perfezione ultima, non desiderando idealizzare un mondo fisico di cui trovavano discutibile l'esistenza reale.

Forse il più notevole principio dell'arte Zen è l'asimmetria cui questa si conforma, e invano vi si cercherebbero linee rette, componenti pari, cerchi perfetti. Per di più, nulla sembra mai avere un centro. Il nostro primo impulso è di "entrare" nell'opera e di raddrizzarne gli elementi, ed è proprio questo l'effetto che l'artista mirava a ottenere. L'arte simmetrica è una forma chiusa, in sé perfetta e cristallizzata nella sua completezza; l'arte asimmetrica invita l'osservatore a penetrarvi, a dar libero corso alla propria immaginazione e a divenire parte del processo creativo. L'assenza di simmetria bilaterale costringe misteriosamente l'osservatore ad approdare alla forma al di là della superficie e a riconoscere l'unicità dell'opera. Cosa ancor più importante, l'asimmetria Zen distoglie decisamente da ogni eventuale connessione mentale tra forma finita e nozioni di finitezza ed eternità delle cose materiali. Lo Zen nega significato al mondo esteriore e sottolinea l'essenziale non descrivendolo mai in termini statici, stabili o conclusi. L'arte greca era un tributo alla perfezione; l'arte Zen è una

dichiarazione, ancorché solo implicita, che il mondo oggettivo non va mai preso troppo sul serio.

I concetti trasmessi, nel campo delle arti visive, tramite l'asimmetria, lo sono nelle letterarie tramite la suggestione, qualità questa che, già individuata nella poesia aristocratica pre-Zen, pervenne a nuovi culmini con i poeti Zen haiku. Tra l'altro, una composizione poetica haiku prepara il lettore all'ultima strofa, che lancia la fantasia in un mondo di immagini. Questa qualità è magistralmente illustrata dalla più celebre delle composizioni haiku, che dice:

Un antico stagno
Vi salta una rana
Il suono d'acqua

È inutile sforzarsi di non sentire il tonfo con la fantasia, o di cancellare le immagini e i particolari che la nostra mente vuole inserirvi. Esattamente come con il dipinto o il giardino asimmetrici, il poeta ci ha costretti a esser parte integrante della sua composizione. Ma, e questo è ancor più significativo, è pervenuto a una profondità e a una sonorità impossibili da ottenere con semplici parole. L'arte esplicita è in sé conclusa; l'arte suggestiva è illimitata e profonda quanto può renderla l'immaginazione dello spettatore.

Altra manifesta caratteristica dell'arte Zen è la semplicità. Si pensa subito alla sobrietà e alla purezza dell'arte greca, e ancora una volta il nesso è errato. Più adeguato sarebbe il confronto con le varie, complesse arti dell'India, dove tutto lo spazio disponibile era decorato da sensuose immagini plastiche o dipinte su tessuti. L'arte indiana è la celebrazione della vita e dell'energia, laddove la Zen, con la sua filosofia della non esistenza di categorie e distinzioni, è per forza di cose aliena dalla molteplicità decorativa. Il felice risultato di questa concezione più sobria è l'apparenza sorprendentemente moderna dell'arte Zen, mai sovraccarica, ridondante, vistosa, eccessiva. Le forme – si tratti della classica casa giapponese, del giardino di pietra o di un semplice vaso di ceramica – sono invariabilmente nitide ed eleganti. E gli artisti Zen, evitando ogni esagerazione, riescono a comunicare un'impressione di disciplinata misura, quasi non avessero detto tutto. Ne risulta una sen-

sazione di forza, il sentimento di aver solo intravvisto il potere dell'artista piuttosto che aver sperimentato tutto quanto questi aveva da offrire. L'artista Zen può negare la sensuosità, e tuttavia negli spazi vuoti si avverte un senso di segreta pienezza.

La semplicità comporta naturalezza e mancanza di artificio. L'arte Zen sembra sempre spontanea e immediata, mai voluta, arzigogolata o elaborata. Per pervenire al risultato voluto, l'artista deve padroneggiare la propria tecnica in modo che questa non interferisca con le sue intenzioni. Ancora una volta, la lezione è quella del disprezzo per il mondo materiale; non si deve mai dare l'impressione di aver preso la propria arte o, per meglio dire, la vita stessa, troppo sul serio. Quest'ingannevole sensazione di naturalezza è particolarmente accentuata nella tarda ceramica Zen, dove i vasai abbandonarono i procedimenti consueti, conferendo alle loro ciotole una finitura rozza, irregolare, a dare l'impressione che l'opera non avesse richiesto nessuna fatica. La carpenteria della casa giapponese viene montata con un'attenzione che sarebbe sembrata eccessiva persino a un antico ebanista europeo, per poi essere lasciata allo stato grezzo, a invecchiare naturalmente. In questo risiede lo snobismo di segno contrario dell'estetica Zen.

Un'altra caratteristica dell'arte Zen è la sua minimizzazione o discrezione. Essa non rivela i suoi segreti di prim'acchito; vi sono sempre profondità che divengono palesi solo in seguito a un ulteriore esame. Questo tesoro di profondità latenti lo si ritrova spesso nella poesia narrativa del teatro Nō, il quale benché in un certo senso suggestivo alla maniera delle più semplici composizioni poetiche haiku, ha un lato tagliente che penetra un po' alla volta fino ai più profondi livelli emotivi. Mediante un linguaggio apparentemente interessato solo a fatti esteriori, i personaggi del Nō ci trasmettono appieno la sensazione del loro tormento interiore, in certo qual modo comunicandoci pene troppo atroci per esser tradotte in parole. Allo stesso modo, qualità nascoste hanno i giardini di pietra Zen. Diversamente dai formali giardini europei o persiani, che si limitano quasi solo alla superficie e che di prim'acchito ripaiano lo spettatore con tutta la loro bellezza decorativa, i giardini Zen permettono nuovi godimenti e intuizioni a

ogni reiterata contemplazione. Celando la propria profondità, l'arte Zen non è mai pienamente conoscibile a prima vista; quando si è pronti ad essa, si scopre che c'è sempre qualcosa in più.

Forse il più enigmatico, ancorché più fruttuoso, principio dell'arte Zen è la sua apparente esaltazione dei danni prodotti dal tempo. I giapponesi seguaci dello Zen ritengono indice di volgare estetismo l'amore per le novità. Certo, anche da noi chi mostra una preferenza per le antichità è a volte ritenuto più raffinato di coloro che preferiscono gli ultimi ritrovati della tecnica; ma il gusto Zen comporta una cospicua differenza, nel senso che i giapponesi non "restaurerebbero" mai un pezzo antico, i segni del tempo e l'usura costituendo ai loro occhi il massimo pregio. Tale complesso atteggiamento in effetti cominciò a imporsi già nel periodo aristocratico pre-Zen, allorché i cortigiani giunsero alla conclusione che il motivo per cui i fiori di ciliegio o le foglie autunnali erano così belli era dovuto alla loro breve durata. Ben presto, più qualcosa era deperibile, più esteticamente apprezzabile divenne. (Una conseguenza negativa di siffatto punto di vista fu una quantità di mediocri composizioni poetiche sulla rugiada.) Più tardi, lo Zen fece proprio tale atteggiamento, estendendolo alle cose che periscono lentamente, e ben presto oggetti vecchi e logori – in un certo senso già morti – furono ritenuti i più belli. Il concetto si adattava perfettamente alla nozione Zen che le cose materiali siano prive di valore e che a esse non vada attribuita eccessiva importanza. Il fatto singolare è che si tratta di un'idea davvero fruttuosa: i vecchi oggetti, spenti e dall'apparenza consunta, hanno una nobiltà che induce ad aver di mira l'eternità e a disdegnare le mode del momento. Teiere rotte e rattoppate o rotoli lisi che sembrano sul punto di cadere in polvere, in effetti appaiono più belli di quand'erano nuovi. La patina dell'età è una lezione che il tempo è eterno e che noi, creature momentanee, faremmo bene a essere umili di fronte all'eternità.

Infine, la terza faccia dei principi estetici della cultura Zen rispecchia anche gli interessi concreti della sua seconda faccia, il quietismo. Dall'arte Zen emana un'inequivocabile calma, il riposo dello spirito. Contemplando un giardino di pietra od osservando i misurati gesti della cerimonia del

tè, ci si rende conto che l'arte Zen è sicura di sé e che trasmette all'animo questa certezza, questa sommesssa voce della calma interiore. Le cose che contano durano, e quelle che non contano si dissolvono come polvere al vento. E a questo punto ci si rende conto che l'arte Zen è, in fin dei conti e soprattutto, una possente creazione di forza e sicurezza.

Forse l'aspetto più stupefacente delle concezioni Zen dell'antimente, è che pochi sono i giapponesi disposti a discuterne, e tanto meno ad analizzarle. Lo Zen è nemico dell'analisi, amico dell'intuizione. L'analisi sta all'arte come la grammatica alla lingua viva, essa è il tardo ripensamento dello studioso, e la cultura Zen spregia l'eccesso interpretativo, in cui vede un parassita dello spirito vitale. L'artista Zen comprende intuitivamente i fini della sua arte, e l'ultimo dei suoi desideri è di istituire categorie, il dichiarato proposito dello Zen essendo anzi di eliminarle completamente. Il vero seguace dello Zen si attiene al vecchio proverbio taoista che dice: "Coloro che sanno non parlano. Coloro che parlano non sanno". Ci si provi a chiedere a un giapponese di "spiegare" un giardino di pietra, e si verrà guardati con occhi vacui, privi di espressione: il giapponese non si è mai posto una domanda simile, e può darsi che cerchi di togliere l'occidentale dall'imbarazzo fingendo che non abbia chiesto nulla o cambiando discorso. Se quello insiste, il giapponese può anche illustrare le dimensioni del giardino, pensando che questa risposta obiettiva, moderna, soddisfi le esigenze occidentali. Quando si smetterà di far domande e ci si abbandonerà a una sorta di osmosi intuitiva, allora finalmente si sarà iniziato il viaggio nella cultura dell'antimente.

Il preludio della cultura Zen

Era una limpida notte di luna piena... Sua Maestà... sedeva sul limitare della veranda mentre Ukon no Naishi suonava il flauto per lei. Le altre dame di compagnia erano raccolte in gruppo, intente a chiacchiere e ridere; io invece me ne stavo solo, appoggiato a uno dei pilastri che separavano la grande sala dalla veranda.

« Perché così silenzioso? » chiese Sua Maestà. « Di qualcosa. E così triste, quando non parli. »

« Contemplo la luna d'autunno », replicai.

« Ah, sì », fece lei, « è proprio quel che avresti dovuto dire. »

Da *The Pillow Book of Sei Shōnagon*, 995 d.C. ca.

La cultura Zen non si riversò sulle isole giapponesi come una forza aliena, scacciandone le credenze, gli idoli e i valori locali. Si potrebbe anzi affermare che avvenne proprio il contrario, e cioè che i giapponesi in realtà si servirono dello Zen come di una cornice entro la quale strutturare le loro eclettiche credenze circa il rispetto per la natura, l'estetica, l'anti-intellettualismo, le forme e gli ideali artistici e gli atteggiamenti di fondo verso la vita. In effetti, la verità sta a mezza strada: lo Zen non ha riplasmato il Giappone, ma neppure il Giappone ha riplasmato lo Zen. Piuttosto, l'uno e l'altro si sono mischiati, così che l'amalgama risultante spesso sembra essere in tutto e per tutto Zen, mentre in realtà si tratta, in molti casi, semplicemente di precedenti credenze e ideali giapponesi sotto nuova veste.

Alcune delle più fondamentali caratteristiche della civiltà nipponica hanno avuto origine in tempi antichissimi, quando gli abitanti dell'arcipelago ancora non avevano una scrittura e adoravano divinità di campi e boschi. Non possedevano dottrine religiose, all'infuori del rispetto per il mondo naturale e della sacralità di famiglia e comunità. Non c'erano comandamenti da seguire né esisteva il con-

cetto di male. Gli insegnamenti morali, quando esistevano, erano che la natura non contiene nulla che possa esser ritenuto malvagio, e quindi neppure l'uomo, che della natura è figlio, può esserlo. L'unica azione deprecabile è l'impurità, sconsiderata rottura dell'accordo tra uomo e natura.

I primi giapponesi non hanno lasciato prove da cui si possa arguire che abbiano meditato sulla natura o che abbiano sentito il bisogno di rituali per sottometterla. Piuttosto, il mondo naturale era visto come un allegro ancorché imprevedibile compagno, la cui bellezza da sola era sufficiente a ispirare amore. Questa venerazione per la natura, che risiede nel profondo della psiche giapponese, nei secoli successivi doveva diventare una componente fondamentale della cultura Zen. Al pari dei primi giapponesi, i seguaci dello Zen credevano che il mondo circostante fosse l'unica manifestazione della divinità e non si curavano di immagini sacre o idoli, preferendo ricavare il simbolismo religioso direttamente dal mondo qual era.

I primi ad arrivare nell'arcipelago giapponese furono genti dell'età della pietra, oggi note come "Jōmon", che lasciarono manufatti per un arco di tempo che va dal quarto millennio a.C. all'inizio dell'era cristiana. Giunti nell'arcipelago dall'Asia nordorientale, attraverso un ponte terrestre ora sommerso, risiedettero soprattutto nelle regioni settentrionali, dove vivevano in ripari coperti, inumavano i loro morti in semplici tumuli e, cosa soprattutto importante per i successivi giapponesi, svilupparono una ceramica nella specie di vasellame di terracotta e statuette eseguiti con un'amorosa attenzione per il materiale e la forma, che tornò a fare la propria comparsa secoli più tardi, quale una caratteristica dell'arte Zen.

La libera vita seminomadica degli Jōmon fu interrotta all'incirca ai tempi di Aristotele dall'arrivo di vari gruppi di invasori, collettivamente noti col nome di "Yayoi". Questi guerrieri dell'età del bronzo finirono per sostituire gli Jōmon, in un primo tempo isolandoli nell'estremo nord e infine eliminandoli completamente. Le divinità e la cultura degli Yayoi ne indicano un'origine tropicale, forse dalla non lontana Cina meridionale. Si stabilirono di preferenza nelle isole del sud, dove eressero costruzioni tropicali e iniziarono la coltivazione del riso. Ben presto si

dedicarono alla fabbricazione di utensili di ferro, alla tessitura di stoffe e alla fabbricazione di ceramiche mediante ruota da vasaio e fornaci ad alta temperatura. I discendenti degli Yayoi sono gli attuali giapponesi.

Durante i primi dei molti secoli di egemonia degli Yayoi, le ceramiche di questi, benché tecnicamente più raffinate, mostrarono meno fantasia artistica di quella degli Jōmon. Nel IV sec. d.C., tuttavia, dopo che essi ebbero riunito i loro territori in un unico stato, ebbe inizio una nuova epoca di produzione artistica. Da questo momento e fino all'introduzione del Buddhismo nel VI secolo (un interludio noto come periodo del Tumulo Funerario), le arti del Giappone fiorirono, producendo alcune delle più belle sculture del mondo antico. Le tombe a tumulo Yayoi, spesso delle dimensioni di qualche ettaro, erano corredate con gli oggetti d'uso dei loro aristocratici titolari (come le tombe a piramide dei faraoni egizi), e attorno ai loro perimetri si levavano statue di argilla cave, probabilmente in funzione di simbolici guardiani. Tali figure realistiche, di solito alte tra i sessanta centimetri e il metro, sono oggi note col nome di *haniwa*. Sono di argilla bruno chiaro e rappresentavano praticamente tutte le figure dell'antica vita giapponese: guerrieri in armatura, cavalli bardati, cortigiani, turbolenti agricoltori, eleganti dame di corte e persino cinghiali.

La fabbricazione delle *haniwa* si estinse dopo il VI secolo, quando la cultura buddhista cinese prese gradualmente piede tra l'aristocrazia giapponese, ma i sottesi valori estetici erano troppo radicati per scomparire. Allorché la cultura Zen giunse a fioritura in epoca medioevale, essi si ridestarono da quello che sembra esser stato null'altro che un letargo; monaci-artigiani tornarono a ridare risalto a materiali naturali (ciotole da tè di argilla tenera, giardini di pietra non lavorata, architetture di legno non polito, e in generale il gusto per la disadorna semplicità). Creavano prodotti artistici e architetture servendosi di elementi apparentemente rozzi e imperfetti per deliberata scelta piuttosto che per necessità – una preferenza rara, se non unica, nell'intera storia umana.

Negli anni successivi all'introduzione del Buddhismo pre-Zen, i giapponesi ripudiarono i loro valori e tendenze

artistiche originali, dedicandosi all'imitazione pedissequa della cultura cinese e alla riproduzione delle ricche ed elaborate arti del Buddhismo continentale. Le tribù insulari adoratrici della natura erano intimidite dalla religione della Cina, in apparenza di tale possanza. Né meno impressionate erano dalla maniera con la quale l'imperatore cinese governava il proprio paese, e poco dopo aver preso conoscenza della Cina si accinsero a ricalcarne la forma di governo. Altrettanto importante fu il fatto che i precedentemente illetterati giapponesi adottarono un sistema cinese di scrittura – in effetti un ambiguo adattamento, poiché i simboli cinesi erano usati secondo il loro valore fonetico piuttosto che per il loro significato. Il sistema restò in vigore per parecchi secoli, finché i giapponesi vi rinunciarono e ne crearono uno semplificato basato sul loro proprio sillabario o alfabeto.

Una volta adottati i sistemi amministrativi e di scrittura cinesi, i giapponesi decisero anche di ricreare una città cinese, e nel 710 consacrarono Nara, una replica in miniatura di Ch'ang-an, la capitale T'ang, che ben presto fu ricchissima di templi e pagode di stile cinese. Sacerdoti giapponesi frettolosamente ordinati recitavano scritture buddhiste che a stento capivano, mentre l'aristocrazia locale si pavoneggiava in abbigliamento cinese recitando versi di poeti T'ang.

Il Giappone non aveva mai avuto una città degna di tal nome prima di Nara, la cui popolazione raggiunse rapidamente i duecentomila abitanti. Tuttavia, meno di un secolo dopo la sua fondazione essa fu abbandonata dalla corte – probabilmente perché il nuovo clero buddhista non era più controllabile – e una nuova capitale fu eretta sul luogo dell'odierna Kyōto. In questa città, fondata agli inizi del IX secolo e conosciuta allora come Heian, il predominio buddhista fu deliberatamente escluso, ed entro le sue mura sorse la prima alta cultura effettivamente indigena, mentre i modelli cinesi venivano gradatamente superati. Non più imitatori, gli aristocratici di Heian diedero origine a una civiltà laica di grande raffinatezza.

Per capire i fondamenti della bellezza Zen, è necessario esaminare particolareggiatamente la cultura Heian, poiché molte delle arti Zen e delle norme estetiche più tardi corre-

late allo Zen, videro la luce in quel primo periodo. Ammesso che una civiltà la si possa valutare dal grado in cui i rapporti sono caratterizzati dall'artificio, allora la Heian sarebbe senza dubbio il miglior esempio di tutta la storia. Cerimoniale e sensibilità erano le pietre di paragone. La giornata dei cortigiani era costituita da cerimonie elaborate, dalla ricerca di abbigliamenti stravaganti e dalla composizione di aerei versi, mentre le loro notti trascorrevano in intrighi amorosi a tal punto ritualizzati e formalizzati, che l'amore cortese provenzale al loro confronto può apparire rozzo. All'inizio, la corte si era modellata sulla dinastia T'ang, ma nell'894, un secolo dopo la fondazione di Heian, i rapporti con la corte T'ang vennero interrotti, e assai pochi furono i superstiti contatti formali con la Cina sino all'avvento dello Zen parecchi secoli dopo. Poiché il paese era unificato e in pace, un po' alla volta l'interesse per gli affari di stato scomparve del tutto, e l'aristocrazia si creò un mondo suo proprio, nebuloso e artificiale.

Questo periodo, i cui valori estetici sono i precursori dell'arte Zen, fu anche la grande epoca della letteratura giapponese. L'ozio in cui viveva la corte concedeva una grandissima disponibilità di tempo cui faceva riscontro un'altrettanto vasta noia, situazione che favorì la composizione di romanzi dalle ricche, complesse tessiture psicologiche, oltre ad alcuni dei più antichi e rivelatori diari di tutta la letteratura mondiale e a un interesse senza pari in ogni altro tempo e luogo per la poesia: opere letterarie che sono l'espressione di una società il cui interesse andava alla bellezza e dove arte e vita si fondono, fondata com'era sulla convinzione, che in seguito avrebbe messo salde radici nella vita giapponese e nell'arte Zen, che la capacità di apprezzare la bellezza fosse la più importante caratteristica che un individuo potesse possedere.

Forse l'aspetto più insolito di questa grande epoca della letteratura consiste nel fatto che le opere erano quasi totalmente prodotte da donne, custodi del retaggio estetico che in seguito divenne il fondamento del gusto Zen, compresi l'enorme importanza attribuita alla calligrafia a pennello, l'acuto senso di ciò che è bellezza e di ciò che è semplice eccesso, il glossario estetico, il profondo interesse per l'uso

del colore e la raffinatezza della forma poetica che alla fine sfociò nello haiku Zen.

La sapienza nell'uso del colore è un ottimo punto di partenza per esaminare il retaggio Heian, poiché in anni più tardi le arti Zen furono caratterizzate da sfumature tenui, accuratamente armonizzate, il cui uso seguiva sofisticate norme di gusto. L'estrema cura con la quale i colori venivano trattati dai cortigiani Heian, è rivelata in un celebre diario del tempo:

Uno degli abiti delle dame di corte presentava una lieve pecca nella combinazione di colori in corrispondenza dell'apertura per il polso. Quando essa si recò alla presenza del sovrano a portare alcunché, i nobili e gli alti funzionari di corte lo notarono. In seguito, essa se ne rammaricò profondamente. Non che fosse un errore molto grosso; semplicemente un colore era un tantino troppo pallido.¹

Episodi di un altro diario rivelano l'importanza attribuita alle sfumature correttamente armonizzate:

È l'alba, e una donna giace a letto dopo che l'amante ha preso congedo. È coperta fino al capo da un abito color malva pallido foderato di violetto cupo... La donna... indossa un abito sfoderato color arancio e una gonna di pesante seta rosso cupo... Non lontano, l'amante di un'altra donna sta rincasando nell'alba nebbiosa; porta ampi pantaloni violetti, un costume da caccia arancione, e i colori sono così tenui che difficilmente si può dire se sia stato o no tinto, una tunica bianca di pesante seta, e una tunica scarlatta di lucente seta morbida.²

Tanto interesse per i colori e la consistenza dei materiali rimane a tutt'oggi una caratteristica giapponese, perpetuata da esteti Zen e post-Zen, i quali si sono resi intuitivamente conto che questi risultati della loro cultura erano superiori a quant'altro si poteva trovare nel resto del mondo.

Com'è facile constatare dal passo dianzi citato, l'astinenza non era diffusa nel bel mondo del Giappone Heian. I matrimoni venivano sanzionati soltanto una volta che la compatibilità sessuale dei componenti la coppia fosse stata riconosciuta, secondo un rituale che prescriveva che un giovane frequentasse per parecchie notti di seguito l'alloggio

di una damigella, prima di annunciare ufficialmente le proprie intenzioni ai genitori di lei. Tali visite "segrete", in realtà non lo erano affatto, e a volte una damigella poteva dare inizio lei stessa alla prova mediante un aperto invito contenuto in una lettera, la quale dava oltretutto modo all'uomo di giudicarne preventivamente la grafia, sì da non perdere tempo corteggiando una ragazza di scarse qualità. Ecco qui di seguito il brano di un diario che illustra la singolare associazione Heian tra abilità nell'uso della penna ed erotismo:

Mi ricordo di una donna che era insieme attraente e di animo buono, e che inoltre aveva una splendida grafia. Quando tuttavia costei inviò una composizione poetica bellamente scritta all'uomo che aveva scelto, questi rispose con poche frasi qualsiasi, assai pretenziose, senza neppure curarsi di recarsi in visita a lei... Chiunque, persino i non direttamente interessati, provarono indignazione per questo rozzo comportamento, e la famiglia della donna ne fu assai addolorata.³

In una società in cui la scrittura col pennello costituiva una prova fondamentale di valore sociale, non è difficile rinvenire le radici della successiva, grande era della pittura monocroma Zen, perché, come ha sottolineato Sir George Sansom, scrivere con bella grafia equivale a risolvere alcuni fondamentali problemi artistici, soprattutto quando la scrittura in questione venga eseguita appunto col pennello.

I materiali scrittori usati dai cortigiani Heian e la calligrafia da essi elaborata, divennero dunque importanti precedenti delle arti Zen. Gli scrittori si servivano di ciò che i cinesi chiamavano i "quattro tesori": il pennello di pelo o setole animali, un blocchetto di inchiostro solido fatto di nerofumo e colla, una pietra concava in cui macinare e bagnare l'inchiostro secco, e una superficie di carta o di seta. Si ritiene che tali materiali siano stati introdotti in Giappone da un sacerdote buddhista coreano supergiù agli inizi del VII secolo, ma essi avevano già una lunga storia in Cina, probabilmente vecchia addirittura di un migliaio d'anni.

Con questi materiali, il calligrafo Heian, e più tardi il pittore Zen di monocromie, crearono un mondo raffinato

di ombre e luci. La preparazione alla scrittura (e in seguito alla pittura), costituisce di per sé un rituale di significato quasi religioso. L'inchiostro, detto *sumi*, dev'essere preparato di fresco ogniqualvolta lo si usa; a tale scopo, poche gocce d'acqua sono versate nella concavità della pietra, e il blocchetto d'inchiostro, leggermente inumidito, viene strofinato piano piano contro la pietra fino a ottenere la sfumatura desiderata. Il pennello viene inzuppato abbondantemente in acqua, quindi sgocciolato battendolo contro un pezzo di carta, intinto nell'inchiostro fresco, e soltanto allora usato direttamente sulla superficie. Lo scrittore o artista lo tiene perpendicolarmente al foglio, stendendo l'inchiostro a rapidi tratti che non consentono ripensamenti né ritocchi.

Mentre gli studiosi di sesso maschile del periodo Heian erano alle prese con complessi ideogrammi cinesi, le artiste e calligrafe potevano servirsi di un nuovo sillabario semplificato di circa cinquanta simboli, inventato da un sacerdote buddhista dell'era Heian iniziale. Poiché questa nuova scrittura era meno spigolosa e geometricamente formale della cinese, essa si prestava a uno stile calligrafico sensuoso, libero, le cui regole in seguito passarono nell'estetica Zen. La nuova "scrittura femminile" richiedeva pennellate che costituivano una sorta di danza fatta di movimenti aggraziati e dinamici, ed esigeva la disciplinata spontaneità destinata a diventare l'essenza della pittura Zen. In effetti, tutti i principali aspetti tecnici della successiva arte Zen monocroma erano già presenti nell'antica calligrafia Heian: il ricorso a varie sfumature di inchiostro, l'attenzione prestata alla pennellata precisa e tuttavia spontanea, l'uso di linee sinuose e coordinate con la composizione complessiva, e la concezione dell'opera come visione estetica individuale. Le linee registrano l'impulso del pennello mentre questo dà vita, sulla pagina, a una sorta di invisibile scultura; la traccia del pennello – ora asciutta, ora densa di inchiostro – è una registrazione lineare di sfumature nere stese sul bianco spazio sottostante. Nel complesso, la maestria nell'uso del pennello e nel tracciato a inchiostro assicurano agli artisti della monocromia un fondamento di perfezione tecnica, e ai poeti-calligrafi Zen una tradizione di spontanea aderenza agli ideali Zen.

Un altro retaggio toccato in sorte agli artisti Zen è costituito dalla creazione di versi spontanei, che avevano le facoltà intellettuali ed esigevano insieme una sicura maestria tecnica. Poiché in pratica ogni comunicazione avveniva in forma di poemi, per essere accolti nei circoli raffinati un uomo o una donna doveva essere in grado di comporre estemporaneamente versi su qualsiasi argomento. Ecco un tipico episodio riferito da una celebre romanziera e diarista:

Il signor primo ministro... spezza il gambo di un fiore-fanciulla in piena fioritura all'estremità meridionale del ponte. Sbircia da sopra il mio paravento e dice: « La vostra composizione poetica su questo! Se ritardate troppo, il piacere sfuma », e io ne ho approfittato per correre alla scatola da scrittura, nascondendomi il volto:

Fiore-fanciulla in boccio –
ancor più bello per la lucente rugiada,
che è parziale, e mai mi favorisce.

« Come siete stata rapida! » ha detto sorridendo il signor primo ministro, e ha dato ordine che anche a lui venisse portato il necessario per scrivere; ecco la sua risposta:

La rugiada d'argento mai è parziale.
Dal suo cuore,
la bellezza del fiore-fanciulla.⁴

La caratteristica di siffatta versificazione estemporanea è di essere inevitabilmente forzata, ma lo spirito dell'immediatezza artistica, rivelato da quest'episodio, sopravvisse fino a diventare un importante aspetto della creatività Zen.

L'era Heian delegò ai successivi artisti Zen molte forme e tecniche, ma di ancor maggior momento fu l'*atteggiamento* nei confronti della bellezza fatto proprio dai cortigiani Heian. I loro contributi estetici consistettero nella convinzione che è sommo il valore della bellezza nella vita, e in un linguaggio estetico mediante il quale tale valore poteva essere trasmesso. Uno degli atteggiamenti più duraturi che si devono a essi, fu la persuasione che la transitorietà aumenta la grazia. (L'idea della transitorietà sembra essere uno dei pochi concetti buddhisti assimilati dall'estetica Heian.) La bellezza appariva tanto più cattivante allorché si avesse la certezza che fosse peritura. Il simbolo

perfetto ne era, abbastanza ovviamente, il fiore di ciliegio, come risulta da un poema scelto a caso in un'antologia del periodo Heian:

O ciliegio,
quanto somigli
a questo nostro transeunte mondo,
poiché ieri eri fiorito –
e andati oggi i tuoi fiori.⁵

Molte delle successive proprietà dell'arte Zen possono essere ricondotte a questa iniziale, malinconica filosofia sulla transitorietà della vita, venuta in essere in epoca Heian. A fungere da veicolo di tale retaggio fu un particolare vocabolario di termini estetici (contenente sfumature che pochi occidentali sono in grado di cogliere appieno), capace di descrivere sottili qualità esteriori di oggetti – e la corrispondente reazione interiore di un osservatore colto – con il ricorso a sottili differenziazioni estetiche.⁶ Il termine usato per designare la delicata capacità di discernimento dei cortigiani Heian era *miyabi*, riservato a certi aspetti della bellezza che solo un gusto raffinatissimo permetteva di apprezzare: le pallide sfumature delle tinte di un abito, la fragile geometria di una ragnatela imperlata di rugiada, il delicato petalo di un purpureo fiore di loto, la consistenza della carta della lettera di un innamorato, le nubi color paglierino trascorrenti nel cielo imporporato dal tramonto. Qualora l'effetto fosse più immediato, meno sommerso, veniva definito col termine *en*, vale a dire "affascinante", atto a designare appunto un tipo di bellezza più appariscente. Il termine estetico più diffuso era *aware*, che designa un'emozione piacevole inaspettatamente manifestatasi. *Aware* è ciò che si *sente* alla vista di un fiore di ciliegio o di un faggio di autunno. (Va ricordato che questa interiorizzazione delle qualità estetiche avrebbe avuto in seguito grande importanza per le arti Zen che, fondandosi sulla suggestione, attribuivano larga responsabilità allo spettatore.) A mano a mano che la nozione del carattere transeunte della bellezza andava consolidandosi, il termine passò anche a designare il sentimento di amarezza oltre che di piacere, e la consapevolezza che la delizia è peritura.

Tale terminologia propria di un raffinato discernimento aristocratico entrò nell'uso corrente della vita giapponese e passò in retaggio all'estetica Zen, la quale a sua volta creò un nuovo lessico che dilatava le categorie Heian, portandole al rispetto per la bellezza al di là della sua immediatezza, oltre che per oggetti esprimenti le durezza della vita. Gli esteti Zen aggiunsero anche la nozione di *yūgen*, estensione di *aware* all'ambito dell'amaro presentimento. Di fronte a uno splendido tramonto, la mente sente l'*aware*, ma con l'addensarsi delle ombre e col levarsi delle grida degli uccelli notturni, è l'anima che sente lo *yūgen*. In tal modo, gli artisti Zen trasferirono l'atteggiamento estetico Heian nell'interiorità, trasformando un'emozione superficiale in visione intuitiva universale.

L'aspetto di maggior momento (almeno dal punto di vista della cultura e degli ideali Zen successivi) del carattere giapponese che si manifestò durante l'era Heian, fu la fede nel predominio delle emozioni sull'intelletto. Appunto in questo periodo accadde che i giapponesi rifiutassero, una volta per tutte, un approccio verso la vita di carattere rigorosamente intellettualistico. Come ha scritto Earl Miner a proposito della società Heian pre-Zen, « il rispetto di cui in Occidente son fatte oggetto idee corrette od originali, in Giappone è sempre andato all'appropriatezza o alla sincerità del sentimento. E, esattamente come chi non abbia idee nella testa è per definizione escluso dalla nostra civiltà, la persona che in cuor suo non alberghi un sentimento sincero, è aprioristicamente esclusa da quella giapponese ».⁷ La strada che da un atteggiamento del genere porta all'intuitivismo tipico dello Zen, non è certo lunga.

In questo suo primo periodo di isolamento, il popolo giapponese appare dotato di un ricco bagaglio religioso, e le sue arti esprimono un profondo apprezzamento del materiale e della forma. L'introduzione della cultura cinese comportò anche quella del Buddhismo che assurse a religione nazionale e costituì un veicolo di diffusione dello Zen. Infine, la cultura aristocratica dell'era Heian ebbe per effetto un notevolissimo sviluppo della sensibilità giapponese, fornendo alle generazioni successive un valido sistema referenziale di gusto e metri di misura. La civiltà cortese Heian venne detronizzata da guerrieri medioevali,

i quali a loro volta ben presto subirono il dominio dello Zen. Sebbene gli artisti-monaci Zen dell'era medioevale dessero vita a una nuova cultura, con proprie norme di gusto e comportamento, d'altra parte è certo che rimasero sempre debitori alle epoche precedenti.

CAPITOLO 3

La nascita del Buddhismo giapponese

La nuova dottrina del Buddha è eccellentissima, sebbene difficile da spiegare e da comprendere.

Messaggio accompagnante la prima immagine del Buddha introdotta in Giappone verso il 552 d.C.

Durante il VI sec. a.C., nell'ambito di quella ricca e meditata cultura che fioriva all'epoca nell'attuale India nord-orientale e nel Nepal, nacque un bambino appartenente alla famiglia di casta elevata dei Gautama. In seguito, divenne noto sotto vari nomi, tra cui Siddhartha (vale a dire colui che ha raggiunto la meta), Sākyamuni (saggio dei Sākyas) o semplicemente Buddha (l'illuminato). Condusse un'infanzia idillica, e all'età di sedici anni si sposò con una donna che gli diede un figlio. Da giovane, fu accuratamente preservato dalle sofferenze della carne grazie ai buoni uffici del padre che aveva dato ordine ai servi di non lasciarlo mai uscire dai recinti palaziali. Alla fine, però, stando alle leggende, il Buddha riuscì a evadere da quella prigione dorata il tempo sufficiente a vedere con i propri occhi vecchiaia, malattia e morte. Ovviamente turbato, prese a riflettere sui problemi della morte e della sofferenza, ricerca che lo condusse da un sant'uomo, il cui zelo religioso sembrava potergli offrire le risposte che cercava.

Fedele alle proprie convinzioni, il Buddha rinunciò alla ricchezza, alla famiglia, alla posizione sociale, dedicandosi a una vita di ascetismo all'età di ventinove anni; durante i successivi sei, passò da un saggio all'altro, alla ricerca

degli insegnamenti capaci di affrancarlo dal carcere della carne. Alla fine, seguito da suoi propri discepoli, lasciò tutti i maestri dedicandosi alla meditazione per altri sei anni, al termine dei quali si trovò prossimo alla morte a causa dei digiuni e delle privazioni. In realtà, non era affatto più vicino alla meta e, abbandonando le pratiche della religione tradizionale, si fece mendico. I suoi discepoli immediatamente lo abbandonarono, ritenendolo un indegno maestro, ma il Buddha non se ne lasciò sgomentare e si concesse il suo primo, vero pasto dacché aveva abbandonato il palazzo paterno. Cadde poi in un profondo sonno, ed ebbe un sogno che gli rivelò che ben presto sarebbe giunto alla meta. Penetrato in una foresta, iniziò la sua meditazione conclusiva sotto l'oggi leggendario albero Bodhi, ai piedi del quale finalmente ebbe l'illuminazione. Gautama era divenuto davvero il Buddha.

Durante altri quarantanove anni, percorse l'India in lungo e in largo, predicando una dottrina eretica. Per valutare appieno il valore del suo insegnamento, bisogna tener presente ciò contro cui il Buddha predicava. All'epoca, il sistema religioso dominante era il Brahmanesimo, che aveva a fondamento le Upanishad, raccolta di precedenti scritti vedici. Stando a tale sistema, a presiedere all'universo era il Brahman, forma divina impersonale, che era insieme un'anima panteistica universale e la espressione dell'ordine ovvero dharma del cosmo. Tale forma divina universale, insegnava il Brahmanesimo, risiedeva anche nell'uomo sotto forma di ātman, grosso modo traducibile con il termine "anima". E si riteneva che l'individuo potesse trascendere la propria esistenza fisica e sperimentare l'unione dell'ātman con la più ampia forma divina, mediante la prassi di una rigorosa disciplina fisica e mentale, cui fu dato il nome di yoga. Tutte le comunicazioni effettive con la forma divina universale dovevano passare – e la cosa certo non sorprende – per il canale di una particolare casta sacerdotale, che si autodefiniva dei brāhman.

Il Buddha confutava codeste credenze, insegnando che non c'era nessun dio universale e quindi nessuna anima inferiore, e che anzi in realtà non si dà esistenza di sorta nel mondo. Ogni percezione del contrario è illusoria. L'illuminazione consiste pertanto, non già nella fusione del

proprio *ātman* con la grande divinità, bensì nel riconoscimento che in effetti non c'è nulla con cui fondersi. Ne consegue che l'obiettivo è di trascendere gli aspetti più penosi della percezione, come il dolore, e ciò si ottiene voltando le spalle al mondo – il quale in ogni caso è non esistente – e concentrandosi sulla pace interiore. Il Buddha richiama l'attenzione su quelle che definiva le "Quattro Nobili Verità" e l'"Ottuplice Sentiero". Le Quattro Nobili Verità costituivano il riconoscimento che vivere significa desiderare e quindi soffrire, e l'Ottuplice Sentiero (rette concezioni, retta risoluzione, retta parola, retta condotta, retta vita, retto sforzo, retta attenzione, retta concentrazione) forniva una formula per la liberazione dalla sofferenza. I seguaci dell'Ottuplice Sentiero si rendono conto che il mondo esterno è illusorio e che i suoi desideri e la sua sofferenza possono essere trascesi conducendo una vita degna, avente come guida la concentrazione mentale sul principio della non esistenza.

Gli insegnamenti originali del Buddha costituiscono più una filosofia che non una religione, in quanto non ammettono nessuna divinità suprema, né propongono salvezza di sorta che non sia quella ottenibile mediante la umana diligenza. Lo scopo è la felicità temporale raggiungibile mediante l'ascetismo che veniva insegnato quale mezzo pratico di distacco dal mondo con il suo inevitabile dolore. Non c'erano scritture, formule sacre, non c'era anima, nessun ciclo della rinascita, nulla al di là della propria vita esistenziale.

Poiché il Buddha non lasciò né scritti né istruzioni circa l'istituzione di una religione in suo nome, una decina d'anni dopo la sua morte i seguaci si riunirono a consiglio per porre rimedio a questa dimenticanza, e questo primo concilio produsse il canone iniziale degli insegnamenti buddhisti, un gruppo di *sūtras*, ovvero testi, che si proponevano di riprodurre una serie di dialoghi tra il Buddha e i discepoli. Un secondo concilio venne convocato esattamente cent'anni dopo, in teoria con lo scopo di chiarire certi problemi lasciati insoluti dal primo; ma, anziché risolvere le controversie che erano insorte, il concilio esasperò due diversi punti di vista e liquidò una volta per tutte il carattere monolitico del Buddhismo.

In seguito alla diffusione di questo in tutta l'India, a Ceylon e nell'Asia sudorientale, si manifestò una scissione scismatica, che potrebbe essere definita quale una polarizzazione tra coloro che tentavano di preservare gli insegnamenti del Buddha nella loro formulazione più autentica possibile e coloro che erano disposti ad ammettere anche altre religioni, o meglio a scendere a compromessi con esse. La forma più pura, che prese piede nell'Asia sudorientale, venne detta *Hinayāna*, vale a dire piccolo veicolo (a quanto sembra, a causa del rigore esclusivistico delle sue concezioni); l'altra corrente, che comprendeva le versioni diffuse in Cina e da questa in Giappone, venne denominata *Mahāyāna*, vale a dire grande veicolo.

Lo scisma si tradusse anche in due diverse raccolte di *sūtras* canonizzati. Quella adottata dagli *hinayānist* è nota come Canone Pali perché redatta in lingua pali (una delle forme del sanscrito indiano) verso il 100 a.C. I *sūtras* dell'eclettismo *mahāyānista* andarono moltiplicandosi nei secoli, con aggiunte in sanscrito, in tibetano e successivamente in cinese. Accanto agli originali pensieri del Buddha, comprendevano ampie serie di commentari e di materiali di seconda mano. In particolare i cinesi dimostrarono di avere, in questo campo, menti fortemente speculative, non peritandosi affatto di emendare gli insegnamenti di un semplice maestro indiano. Dal canto loro, gli indiani ritennero il pensiero del Buddha un tantino troppo austero ma, anziché abbellirlo come facevano i cinesi, un po' alla volta lo integrarono nel *mélange* teologico del panteismo induista, sino a cancellarne l'identità.

Si dice che il Buddhismo sia ufficialmente penetrato in Cina durante il I sec. d.C. e, dopo circa trecent'anni di adattamenti, intesi ad adeguarlo ai codificati insegnamenti del Confucianesimo e del Taoismo, i cinesi l'accettarono come proprio. (Fu l'inserimento di credenze taoiste nel Buddhismo cinese a gettare le fondamenta della scuola del Buddhismo Ch'an, antenato dello Zen giapponese.) Il Buddhismo non sostituì le due religioni cinesi precedenti, ma al contrario fornì uno schema spirituale alternativo, nella cornice del quale il Confucianesimo cinese, così ben strutturato, poté fondersi con l'aspirazione taoista alla filosofia mistica, dando origine a una religione indigena insieme

formale e introspettiva. Durante il III, IV e V sec. d.C., una vera e propria folla di maestri buddhisti indiani Mahāyāna superò la catena dell'Himalaya penetrando in Cina, per diffondervi ciascuno la propria versione del pensiero buddhista. Dal canto loro, i cinesi si diedero all'importazione di *sūtras* sanscriti indiani, traducendoli con il ricorso a un procedimento consistente nel rendere i concetti filosofici indiani mediante termini cinesi preesistenti; in altre parole, fu come se si piantassero pioli indiani cilindrici in fori cinesi quadrati. Poiché finora non è stato elaborato nessun mezzo più efficace per distruggere l'originalità di idee straniere, che non sia quello di tradurle parola per parola in approssimazioni indigene, il Buddhismo cinese divenne, da molti punti di vista, una semplice rielaborazione di filosofie cinesi preesistenti.

Per tradizione, la data di introduzione del Buddhismo cinese in Giappone è fissata al 552 d.C., anno in cui, stando alle cronache, un monarca coreano, timoroso di bellicosi vicini, fece appello ai giapponesi perché lo aiutassero militarmente, e accompagnò l'invio di questa sua ambasciata con una statua del Buddha e una raccolta di *sūtras*. I giapponesi per molti secoli avevano adorato soprattutto la loro dea del sole, il cui discendente diretto era ritenuto essere l'imperatore, e per questo motivo erano sospettosi nei confronti di nuove fedi suscettibili di minare l'autorità delle divinità indigene. Dopo lunghe discussioni ad alto livello, fu deciso di concedere al Buddha un periodo di prova per valutarne i poteri magici; purtroppo, però, poco dopo l'insediamento della nuova immagine un'epidemia, a quanto sembra di vaiolo, flagellò il paese, e per decreto imperiale il nuovo Buddha venne in tutta fretta gettato in un canale di scarico.

Vent'anni dopo, un nuovo imperatore salì sul trono e si lasciò persuadere a concedere al Buddha un'altra prova da una fazione politica la quale riteneva che una nuova religione potesse minare il predominio teologico dell'aristocrazia. Per una strana coincidenza, l'importazione di un nuovo Buddha venne accompagnata da un'altra epidemia. La statua e il corredo relativo vennero gettati, ma l'epidemia non fece che peggiorare, dando così modo alla fazione filobuddhista di volgere il tragico evento a proprio

vantaggio, attribuendone la colpa agli iconoclasti. Dopo altre manovre politiche, la fazione filobuddhista ricorse all'espedito, che aveva ben pochi precedenti, di assassinare l'imperatore esitante, allo scopo di assicurare un posto al Buddhismo nella vita giapponese. A lungo andare, la nuova fede prese piede e, a cominciare dal VII sec. d.C., si diede inizio alla costruzione di templi e pagode.

A mano a mano che cresceva l'interesse per le dottrine del Buddha e per le innovazioni politiche apportate dalla dinastia T'ang, insediatasi in Cina nel 618, l'aristocrazia nipponica cominciò a far suoi i modelli della civiltà continentale, gradualmente abbandonando in larga misura la propria cultura indigena. Sebbene nuovi monaci giapponesi ormai scrivessero e recitassero *sūtras* cinesi, le idee buddhiste, che adesso passavano attraverso un doppio filtro rispetto alle origini indiane, furono assimilate, da gran parte dei giapponesi, in maniera imperfetta, sempreché lo fossero davvero. Infatti, ben pochi erano i membri dell'aristocrazia professanti il Buddhismo, i quali lo considerassero qualcosa di diverso da una nuova, possente forma di magia, una sorta di appendice agli dei indigeni, i *kami* che presiedevano ai raccolti e alla salute. Date le difficoltà, per gli studiosi giapponesi, di comprendere i testi cinesi, si è inevitabilmente portati a dar ragione a quei successivi monaci Zen, i quali sostenevano che i *sūtras* costituivano soprattutto una barriera all'illuminazione.

Tre furono fondamentalmente le forme di Buddhismo che precedettero lo Zen giapponese: le prime sette di studiosi che giunsero a esercitare il predominio a Nara; le successive scuole aristocratiche, che conobbero la massima fioritura durante il periodo Heian; e il Buddhismo popolare ampiamente diffuso anche tra i contadini. L'apice del Buddhismo Nara fu contrassegnato dall'erezione di un gigantesco simulacro del Buddha, di altezza equivalente supergiù a quella di una casa di quattro piani, la cui doratura comportò la rovina economica della piccola nazione insulare ma che ebbe un influsso psicologico tale per cui il Giappone divenne il centro mondiale del Buddhismo Mahāyāna. L'importanza dell'establishment buddhista di Nara assunse proporzioni tali, che il gruppo laico dei governanti, compreso lo stesso imperatore, cominciò a guardare

a esso con sospetto. La soluzione del problema fu trovata in una formula di elegante semplicità: l'imperatore abbandonò la capitale, lasciando i templi, con la loro ricchezza e potenza, a sopravvivere in una città morta. Una nuova capitale venne fondata a Heian, l'attuale Kyōto, abbastanza lontana dalla prima per vanificare le manovre della casta sacerdotale. La seconda versione del Buddhismo, che ebbe il predominio in epoca Heian, venne introdotta, quale atto politico deliberato, dall'imperatore. Furono inviati messi in Cina con l'incarico di aprire la strada all'importazione di nuove correnti, sì da permettere all'imperatore di contrapporsi alle zelanti scuole di Nara. E questa volta, la guardinga aristocrazia ebbe cura di fare in modo che templi e monasteri buddhisti sorgessero ben al di fuori della capitale, soluzione che, se da un lato corrispondeva alla tendenza all'isolamento propria dei neobuddhisti, dall'altro si addiceva al nuovo culto per l'estetica anziché per la religione, fatto proprio dall'aristocrazia.

La prima delle scuole Heian, nota col nome di Tendai, dal nome della corrispondente scuola cinese T'yen-t'ai, venne introdotta in Giappone nell'806 dal sacerdote nipponico Saichō (767-822). I seguaci della setta Tendai affermavano l'autorità del Sūtra del Loto, secondo il quale il Buddha era insieme personaggio storico e realizzazione in forma umana dello spirito universale, un'identità che implicava l'unicità della natura del Buddha latente in ogni cosa, animata come inanimata. Sebbene la scuola fosse dichiaratamente eclettica, nel senso che faceva proprie tutte le principali dottrine Mahāyāna, venne aspramente combattuta dalle scuole di Nara, che tentarono con ogni mezzo, ma senza successo, di convertire i novizi Tendai. Saichō ne combatté l'opposizione facendo notare che il suo Buddhismo si fondava sul *sūtra* che si diceva contenesse le parole stesse del Buddha, laddove le scuole di Nara si erano accontentate di scontrarsi su commentari o interpretazioni di seconda mano degli insegnamenti del Buddha. Saichō inserì anche la problematica dell'etica individuale, argomento che brillava per la propria assenza nel Buddhismo Nara.

La setta Tendai acquisì il predominio durante il IX e il X secolo, allorché il suo centro sul monte Hiei, alla peri-

feria di Kyōto, giunse a contare oltre tremila edifici. Se, a quanto sembra, Saichō era un brav'uomo che praticava davvero i principi etici da lui predicati, successivamente il centro Tendai di monte Hiei divenne la base di un vero e proprio esercito di monaci litigiosi che frequentemente calavano su Kyōto, molestando sia cortigiani che semplici cittadini. Verso la fine del XVI secolo, l'intero complesso venne raso al suolo, e migliaia di monaci sterminati da un feroce shōgun ben deciso a metter fine alle interferenze dei settari Tendai negli affari pubblici. Oggi, la tendenza sopravvive quale una religione soprattutto delle classi superiori, potendo contare su un seguito di poco più di un milione di fedeli, ma già alla fine del periodo Heian si era ridotta a un sistema quasi solo cerimoniale.

La seconda setta buddhista a venire alla ribalta in periodo Heian, fu la Shingon, fondata da Kūkai (774-835), come si vede di qualche anno più giovane di Saichō. Anche Kūkai si recò in Cina, dove frequentò la scuola Chê-yen, una forma di Buddhismo ritenuto "esoterico" a causa della sua parentela con il Tantrismo mistico tibetano. I complessi rituali dei templi Shingon giapponesi furono subito favorevolmente accolti dall'aristocrazia Heian, così amante dei cerimoniali. Il tempio Shingon era una sorta di stupendo teatro, con canti, incantesimi, *mūdra* (gesti sacri fatti con le mani) e meditazioni sui sacri *mandala*, vale a dire diagrammi geometrici che si riteneva contenessero la chiave del significato cosmologico della realtà. La capitale della scuola Shingon fu fondata sul monte Kōya, nei pressi di Kyōto, tuttavia abbastanza lontana da questa da evitare che i monaci fossero tentati di cacciare il naso negli affari dello stato. Ciò non toglie che, in seguito, anch'essa divenne una fortezza e una base di monaci guerrieri mercenari, ragion per cui anch'essa venne rasa al suolo da uno shōgun vendicativo. Oggi, monasteri Shingon sussistono in remote zone montane, dove si levano, maestosi e minacciosi, al di sopra delle foreste circostanti che li isolano dal resto del mondo, e la setta sostiene di contare ancora oltre nove milioni di seguaci, suddivisi in una miriade di ramificazioni.

Il Buddhismo popolare, a vasta partecipazione, che fece seguito alle sette aristocratiche, fu invece di origine indi-

gena e ben poco dovette a prototipi cinesi. Si imperniava soprattutto su una figura del pantheon buddhista, il benigno e asessuato Amida, un santo buddhista che presiedeva un Paradiso Occidentale ovvero "terra pura" dove scorrevano il latte e il miele e che era accessibile a chiunque ne invocasse il nome. Amida era stato una delle molte, imprecise divinità adorate in Giappone per secoli e secoli, ma le sue semplici esigenze ai fini della salvezza lo resero sempre più popolare tra gli aristocratici Heian, che avevano cominciato a stancarsi delle complessità e delle lungaggini proprie del Buddhismo magico-misterico. E, siccome durante la seconda parte del periodo Heian la situazione si fece sempre più instabile, era logico che la gente aspirasse a una figura messianica alla quale rivolgersi in cerca di conforto, e così avvenne che una figura inizialmente minore della gerarchia buddhista divenisse il perno di un nuovo culto, ampiamente diffuso e in tutto e per tutto giapponese.

Il personaggio di Amida, guardiano del Paradiso Occidentale, sembra esser stato introdotto nel Buddhismo verso l'inizio dell'era cristiana, e i suoi insegnamenti risvegliano echi fin troppo familiari: venite a me tutti voi che siete afflitti e io vi darò riposo; invocate il mio nome, e un giorno sarete con me in Paradiso. All'epoca, erano numerosi i contatti tra l'India e il Vicino Oriente, e Amida è per lo più rappresentato quale componente di una trinità, formata oltre che da lui da due divinità minori. D'altro canto, è innegabile che la prima sua descrizione si trovi in due *sūtras* indiani nei quali non si rileva traccia di influenze straniere. Durante il VI e il VII secolo, Amida divenne un soggetto costante della letteratura Mahāyāna in Cina, da cui penetrò in Giappone nella cornice della scuola Tendai. All'inizio, fu un semplice pretesto di meditazione, e l'assistenza da lui liberamente prestata per il raggiungimento del Paradiso non vicariò l'iniziativa personale imposta dall'Ottuplice Sentiero. Verso l'inizio dell'XI secolo, tuttavia, un sacerdote giapponese compilò e diffuse un trattato in cui si affermava che la salvezza e la rinascita nel Paradiso Occidentale potevano essere ottenute semplicemente pronunciando una formula magica in lode di Amida, nota come

nembutsu (*Namu Amida Butsu*, ovvero lode di Amida Buddha).

La nuova dottrina, pur con i suoi caratteri di eccezionalità, ebbe scarsa diffusione fino alla fine del XII secolo, allorché un sacerdote Tendai, distaccatosi dalla setta e noto con il nome di Hōnen (1133-1212) si dedicò alla diffusione del *nembutsu* da un capo all'altro del Giappone: iniziativa che ebbe immediato e vastissimo successo, e Hōnen, probabilmente senza aspettarselo egli stesso, si trovò a essere il Martin Lutero del Giappone, alla testa cioè di un movimento di riforma contro il Buddhismo cinese d'importazione. Hōnen non predicava la necessità di un retto comportamento, ma sosteneva che la recitazione del *nembutsu* era di per sé sufficiente riprova di spirito di penitenza e di rette intenzioni. Può ben dirsi che, per merito suo, il Buddhismo si trasformò, da quella che in origine era una fede tutta etica e priva di dei, in una fede tutta dei e priva di etica.

Quella che Hōnen propugnava era in realtà una versione fortemente semplificata della scuola cinese Jōdo, ma egli evitava complessi esercizi teologici, lasciando nel vago le giustificazioni dottrinarie del suo insegnamento, e ciò allo scopo precipuo di evitare scontri con i sacerdoti delle sette precedenti, in pari tempo rendendo massimamente accessibile la sua versione dello Jōdo ai laici incolti. La prospettiva del raggiungimento di un Paradiso di là dal Fiume in cambio di un minimo sforzo di pensiero e d'azione, assicurò vastissima risonanza allo Jōdo, equivoco veicolo che riuscì finalmente a portare il Buddhismo alle masse giapponesi, gente semplice che mai era stata in grado di comprendere e di far propri gli insegnamenti delle scuole dotte e aristocratiche precedenti.

Non può quindi sorprendere che la popolarità degli insegnamenti di Hōnen suscitasse l'ostilità delle scuole più antiche, che alla fine riuscirono a far esiliare Hōnen per un breve periodo durante i suoi ultimi anni di vita, ciò che tuttavia non bastò a impedire che, anche in sua assenza, lo Jōdo continuasse a diffondersi. E quando, nel 1212, egli rientrò a Kyōto, fu accolto trionfalmente come un eroe. Si cominciarono a costruire giardini a imitazione del Paradiso Occidentale, mentre da un capo all'altro del paese

risuonava il *nembutsu* a scherno delle scuole più antiche. I seguaci dello Jōdo continuarono a essere perseguitati dall'establishment buddhista fino al XVII secolo, ma oggi la setta può ancora proclamare di contare su oltre cinque milioni di seguaci.

Un ramo collaterale di essa, destinato ad ancor maggiore popolarità, fu costituito da un allievo e confratello di Hōnen, a nome Shinran (1173-1262) che del pari aveva abbandonato il monastero Tendai di monte Hiei per farsi seguace di Amida. La sua interpretazione dei *sūtras* del santo era ancora più semplice di quella di Hōnen: sulla scorta dei suoi studi, Shinran era giunto alla conclusione che un'unica davvero sincera recitazione del *nembutsu* fosse sufficiente ad assicurare i piaceri del Paradiso Occidentale anche al peccatore più incallito; ogni altra recitazione della formula era un semplice atto di lode, senza che fosse essenziale ai fini della salvezza. Shinran diede inoltre ancora maggior impulso al movimento di riforma, abolendo le restrizioni per i monaci (mantenute dal più conciliante Hōnen), e scoraggiando il celibato tra i sacerdoti con il proprio esempio personale: mise al mondo sei figli concependosi con una monaca. Questo suo gesto, giustificato da Shinran con la necessità di eliminare la divisione tra clero e popolo, provocò violente reazioni da parte delle fazioni buddhiste più conservatrici. E d'altro canto, Shinran proclamava con fermezza che Amida era l'unico Buddha che fosse indispensabile adorare, aspetto messo in sordina da Hōnen nell'interesse dell'ecumenismo.

L'affermazione che bastava un unico *nembutsu* per assicurarsi il paradiso, in una con l'atteggiamento più liberale nei confronti del sacerdozio, assicurò larghissimo seguito agli insegnamenti di Shinran, comportando la costituzione di una setta indipendente, la Jōdo Shin, cioè "vera pura terra", la quale oggi conta quindici milioni di seguaci ed è pertanto la forma numericamente più forte di Buddhismo giapponese.

Il movimento di salvezza amidista trovò un unico, effettivo avversario nella persona dell'estremista Renchō (1222-1282), che in seguito assunse il nome di Nichiren ovvero "Loto Solare". Già novizio di un monastero Tendai, egli assunse una posizione di indipendenza rispetto ai maestri

amidisti, sostenendo che l'essenza della verità buddhista era contenuta nel Sūtra del Loto. Sebbene la scuola Tendai si fosse basata in origine proprio sullo studio del Sūtra del Loto, Nichiren era dell'avviso che essa si fosse poi distaccata dai precetti di questo; e, prendendosela imparzialmente con tutte le sette, assunse una posizione fondamentalista, di ritorno al testo del Loto. Conscio del fatto che gran parte dei suoi seguaci avrebbero urtato contro notevoli difficoltà se davvero avessero intrapreso la lettura di un *sūtra*, elaborò una salmodia che sosteneva avere lo stesso valore. Questo "*nembutsu*" del Loto era la ben nota frase *namu myōhō rengekyō*, vale a dire "Lode del Sūtra del Loto". Gli amidisti salmodianti avevano trovato quel che faceva per loro.

I monaci Tendai di monte Hiei non videro certo di buon occhio questa volgarizzazione dei loro insegnamenti, e le loro istanze, unite alle intemperanti affermazioni di Nichiren circa l'imminente pericolo di un'invasione mongola, portarono nel 1261 al suo esilio in una remota provincia. Tre anni dopo, la veridicità dei suoi ammonimenti divenne fin troppo manifesta, e Nichiren venne richiamato dal governo; ma, tornato, non seppe resistere alla tentazione di strafare, offrendosi di salvare la nazione solo a patto che tutte le altre sette buddhiste venissero tolte di mezzo. Era troppo per i ceti dominanti giapponesi, i quali preferirono rivolgersi a una nuova schiera di guerrieri, esperti nelle tattiche militari Zen, che ben presto respinsero gli invasori mongoli senza l'aiuto di Nichiren. Le persecuzioni contro la sua setta continuarono, toccando l'apice verso la metà del XVI secolo, allorché una banda di monaci Tendai rivali diede alle fiamme a Kyōto ventun templi di Nichiren, massacrandone tutti i sacerdoti (nell'ultimo dei templi distrutti, si vuole che le vittime siano state ben tremila).

Tuttavia, la setta è sopravvissuta, e oggi la Nichiren Shōshū e la sua affiliazione laica, la Sōka Gakkai, vale a dire Società per la Creazione di Valori, possono dire di godere del seguito di un giapponese su sette e di controllare il terzo partito politico del paese. La Sōka Gakkai di recente ha costruito un nuovo, grande tempio, ai piedi del monte Fuji, che si vuole sia la massima struttura religiosa esistente. La setta Nichiren, ricorrendo a organizza-

zioni che assai spesso ricordano i sistemi dei partiti politici, ha realizzato ciò che un tempo sarebbe parso impossibile: ha ulteriormente semplificato l'elementare filosofia del suo fondatore, abbellendo la lode del Sūtra del Loto con il ricorso a bande musicali ed esercizi ginnico-sportivi nel corso di riunioni in stadi.

La riforma giapponese, rappresentata da amidismo e setta Nichiren, costituiva il naturale esito del disprezzo per l'individuo medio che caratterizzava le sette precedenti, in pari tempo aprendo la strada allo Zen che ha trovato, tra la classe dei guerrieri non aristocratici, un seguito non dissimile da quello che le sette buddhiste popolari hanno avuto tra contadini e borghesi. E poi accaduto che i guerrieri, animati da spirito Zen, dopo il XII secolo assumessero il controllo del governo sottraendolo all'aristocrazia, con il risultato che lo Zen è divenuto la religione di stato non ufficiale del Giappone durante il suo periodo artistico medioevale.

CAPITOLO 4

Le cronache dello Zen

Una trasmissione particolare al di fuori dei sūtras;
nessun affidamento a parole e lettere;
puntare direttamente all'anima stessa;
vedere nella propria essenza.

Omaggio tradizionale a Bodhidharma

Una tradizione Zen vuole che un giorno il Buddha, seduto sul Picco dell'Avvoltoio, si vide offrire un fiore e si sentì rivolgere la richiesta di tenere una predica sulla legge. Prese il fiore e, tenendolo davanti a sé a braccio teso, lentamente ne fece girare il gambo tra due dita, senza dir nulla. A questo punto, il più sagace dei suoi discepoli sorrise con comprensione; e così nacque il silenzioso insegnamento Zen. Si vuole che quel sorriso muto si sia trasmesso a una serie di ventotto patriarchi indiani successivi, conclusa dal famoso Bodhidharma (470 ca.-534 d.C.) che nel 520 si recò in Cina e vi fondò la scuola del Buddhismo Ch'an, divenendo il primo patriarca cinese.

Bodhidharma introdusse in Cina il concetto indiano di meditazione, chiamato *dhyāna* in sanscrito, *Ch'an* in cinese e *Zen* in giapponese. Poiché la trasmissione delle intuizioni ineffabili della meditazione durante mille anni di storia indiana deve per forza di cose aver avuto luogo senza l'aiuto di scritture o sermoni scritti, l'identità e il ruolo dei ventotto patriarchi indiani precedenti devono essere accolti con le dovute riserve. È stata avanzata l'ipotesi che i successivi buddhisti Ch'an cinesi, nel tentativo di legittimare la propria scuola agli occhi di confratelli di sette maggior-

mente consolidate, abbiano inventato una serie di "patriarchi" scegliendone i nomi tra quelli di oscuri monaci indiani e attribuendo a queste figure senza volto biografie di fantasia. I patriarchi indiani in questione avrebbero trasmesso l'uno all'altro i segreti senza parole della *dhyāna*, in tal modo evitando di compilare *sūtras*, al contrario dei maestri di minor talento delle altre scuole.

Bodhidharma era senza dubbio una figura storica, e d'altra parte almeno personalmente non avanzò nessuna pretesa di patriarcato, in effetti distinguendosi più per le sue caratteristiche individuali che non per i tentativi di promulgare un'ortodossia. Giunto dall'India per insegnare la meditazione, fu accolto in Cina da un imperatore che vantava i propri meriti di cultore del Buddhismo tradizionale. Ma Bodhidharma non gli prestò ascolto e riprese il proprio cammino, secondo la tradizione attraversando lo Yangtse su una canna per raggiungere il monastero di Shao-lin, dove ristette in solitaria meditazione per i successivi nove anni, seduto davanti a una roccia. Tale celebre incontro tra l'imperatore e Bodhidharma, e l'atteggiamento di questi, costituirebbero il fondamento effettivo dello Zen. A quanto sembra Bodhidharma sarebbe passato sostanzialmente inosservato agli occhi dei contemporanei, e nelle *Biografie dei sommi sacerdoti*, opera compilata nel 645, dove per la prima volta se ne fa menzione, è semplicemente incluso in una lista di devoti buddhisti. Successivamente se ne trova traccia ne *La trasmissione della lampada*, una raccolta di scritti e testimonianze Zen che risale al 1400. In effetti, Bodhidharma, al pari del Buddha, sembra non aver lasciato nessun resoconto scritto dei suoi insegnamenti, sebbene sussistano due saggi da più parti attribuitigli e che probabilmente riflettono lo spirito, se non proprio la lettera, delle sue idee circa la meditazione. Il passo più frequentemente citato di tali opere, e che si direbbe racchiudere in sé la vera originalità di Bodhidharma, è la sua lode della meditazione ovvero *pi-kuan*, letteralmente "contemplazione del muro". Si vuole che il termine si riferisca appunto ai nove anni durante i quali Bodhidharma sarebbe rimasto a guardare una parete rocciosa e che sono divenuti parte integrante del suo leggendario, ma esso può anche costituire una metafora dell'attenzione che va posta agli ostacoli che

la ragione accumula sul sentiero dell'illuminazione, finché la mente non sia riuscita a superare le facoltà razionali. Ecco come vengono riferite le sue parole in merito:

Quando uno, abbandonando il falso e abbracciando il vero e, in semplicità di spirito, sta nel *pi-kuan*, scopre che non c'è né egoità né alterità; allora egli non sarà guidato da istruzioni letterarie, poiché è in silenziosa comunicazione con il principio stesso, libero da discriminazioni concettuali, essendo egli sereno e non agente.¹

L'importanza attribuita alla meditazione e al rifiuto della ragione costituirono la base filosofica della nuova scuola cinese del Ch'an. Rifacendosi ai principi primi, essa costituiva la negazione di tutto il bagaglio metafisico di cui il Buddhismo Mahāyāna era andato caricandosi nel corso dei secoli e, com'è ovvio, urtò immediatamente contro l'ostilità delle sette maggiormente consolidate. Uno dei primi e più ardenti seguaci di Bodhidharma fu Hui-k'o (487-593), il quale, stando a *La trasmissione della lampada*, attese invano nella neve, davanti al monastero di Shao-lin, nella speranza di essere ricevuto da Bodhidharma, finché disperato, si tagliò un braccio per attirare l'attenzione del maestro. Alcuni anni dopo, quando Bodhidharma si apprestò a lasciare la Cina, lasciò all'allievo la propria copia del *Lankāvatāra Sūtra*, incaricandolo di continuare l'insegnamento sulla meditazione. Oggigiorno, lo Hui-k'o con un braccio solo è considerato il Secondo Patriarca del Ch'an.

Sembra strano che un maestro il quale mostrava tanto disprezzo per l'istruzione letteraria attribuisse tanta importanza a un *sūtra*, ma una attenta lettura del *Lankāvatāra*, testo sanscrito del primo secolo, lo rivela un'indispensabile summa dei primi insegnamenti Ch'an sulla funzione dell'antimente. Stando a questo *sūtra*,

l'intelligenza trascendentale si manifesta quando la mente intellettuale tocca il proprio limite e, se le cose devono essere conosciute nella loro vera ed essenziale natura, il processo di mentalizzazione... deve essere trasceso facendo appello a una facoltà cognitiva superiore. Siffatta facoltà risiede nella mente intuitiva, che com'è abbiamo visto costituisce il nesso tra la mente intellettuale e la Mente Universale.²

In merito all'autorealizzazione mediante la meditazione, il *sūtra* afferma che

i discepoli possono magari ritenere che si riesca ad accelerare il raggiungimento della meta del quietismo sopprimendo completamente le attività del sistema mentale. Si tratta di un errore... la meta della tranquillizzazione deve essere raggiunta, non già sopprimendo ogni attività mentale, bensì sbarazzandosi di discriminazioni e attaccamenti.³

Tale testo, in una con le idee taoiste dei cinesi T'ang, divenne il fondamento filosofico del primo Ch'an. In effetti, lo Zen tradizionale è in larga misura debitore della sua spensierata irriverenza ai primi taoisti, nei quali l'amore per la natura si univa a un salutare disprezzo per le ponderose elucubrazioni filosofiche contenute in dotti *sūtras* confuciani oppure indiani.

I taoisti erano anche contrari agli attaccamenti, com'è comprovato dall'esortazione del famoso Chuang Tzū, il pensatore taoista del IV sec. a.C., cui si devono gran parte dei fondamenti filosofici dell'atteggiamento tipicamente cinese verso la vita:

Non essere un'incarnazione della fama; non essere un ricettacolo di schemi; non essere un iniziatore di progetti; non essere depositario di saggezza... Sii vuoto, questo è tutto. L'uomo Perfetto si serve della propria mente come di uno specchio - senza perseguire nulla, senza nulla accogliere con entusiasmo, rispondendo ma non accumulando.⁴

Bodhidharma, che praticava la meditazione della "contemplazione del muro", probabilmente nulla sapeva di Taoismo, ma sembra aver avvertito giustamente che la Cina poteva essere la patria ideale del suo Buddhismo del non attaccamento. I cinesi del periodo T'ang (618-907) in effetti trovarono, nei suoi insegnamenti, un sistema singolarmente congeniale alla loro filosofia millenaria del *tao*, vale a dire "La Via." Persino la pratica della *dhyāna*, ovvero meditazione, presentava in un certo senso affinità con la tradizione cinese dell'eremita e asceta che, in solitudine, riflette sull'essenza della natura in remoti recessi montani. Non si è mai riusciti a stabilire con assoluta precisione se il Ch'an fosse in effetti Buddhismo mascherato da taoismo, ovvero Taoismo camuffato dal buddhismo; quel che è indu-

bitabile è che contiene elementi dell'uno e dell'altro, e comunque costituì la prima, genuina confluenza di pensiero cinese e indiano. In esso, le idee indiane di meditazione e non attaccamento si combinavano con la pratica cinese della riverenza e del misticismo della natura, atteggiamento fondamentale estraneo al grande *corpus* della filosofia indiana, induista come buddhista.

Anche il Terzo Patriarca, succeduto a Bodhidharma, fu un maestro errante e mendicante; il Quarto Patriarca preferì invece stabilirsi in un monastero, dando così inizio al Ch'an monastico, che grosso modo coincide con quello della dinastia T'ang e che comportò un enorme aumento dell'attrazione che il Ch'an esercitava sui cinesi laici. Il Ch'an monastico fece apparire degna di rispetto la nuova fede, che divenne un'alternativa accettabile ad altre sette, e ciò perché nella terra di Confucio i maestri erranti e mendicanti per le campagne non avevano mai goduto del rispetto di cui erano invece fatti oggetto in India. Ben presto, il Quarto Patriarca poté contare su un seguito di circa cinquecento discepoli che eressero edifici monastici e si dedicarono all'agricoltura oltre che alla meditazione dei *sūtras*. La capacità di combinare attività pratiche e ricerca dell'illuminazione divenne la caratteristica costante del successivo Zen, e a essa si deve in larga misura l'influenza che esercitò sul Giappone medioevale.

Il Quinto Patriarca, Hung-jên (605-675), continuò la vita monastica, sia pure in un'altra località che fu sede di una svolta di importanza storica nell'evoluzione del Ch'an. Da esso venne il Sesto Patriarca, Hui-nêng (638-713), a volte definito anche il secondo fondatore del Ch'an cinese, il cui celebre trattato biografico, *Il Sūtra di Hui-nêng*, è considerato uno dei testi sacri dello Zen. In questa sua cronaca, egli racconta il proprio arrivo, da giovane, al monastero del Quinto Patriarca; era allora un illetterato che però aveva notevoli doti, spiritualmente risvegliato dall'aver udito recitare il *Vajracchedikā Sūtra*, meglio noto come Sūtra di Diamante. Commise l'errore di dar prova del proprio talento e venne immediatamente relegato dal Quinto Patriarca alla filatura del riso, per tema che mettesse in imbarazzo i confratelli più esperti e in pericolo la propria salvezza. Sempre stando al suo racconto, visse in

oscurità per molti mesi, fino al giorno in cui il Quinto Patriarca convocò un'assemblea e annunciò che il discepolo il quale avesse composto una strofa tale da rivelare di aver compreso l'essenza della Mente sarebbe divenuto il Sesto Patriarca.

Tutti i monaci erano dell'avviso che lo studioso più in vista del monastero, Shên-hsiu, avrebbe vinto senz'altro la gara, per cui decisero di non curarsi neppure di comporre versi propri. Shên-hsiu, continua il racconto, dopo quattro giorni di tormenti trovò l'ardire di vergare, a mezzanotte, una strofa non firmata sul muro di un corridoio. Eccola:

Il nostro corpo è l'albero Bodhi,
E la nostra mente uno specchio lucente.
Con cura noi li puliamo ora per ora,
perché la polvere non vi si depositi.⁵

Versi che senza dubbio illustravano il concetto del non attaccamento della mente ai fenomeni, ma forse rivelavano un attaccamento della mente a se stessa. Comunque sia, la strofa non soddisfece il Quinto Patriarca che ne individuò l'autore e in privato consigliò Shên-hsiu di compilarne entro due giorni un'altra. Ma, prima che questo avvenisse, l'illetterato Hui-nêng in un intervallo del suo lavoro, passò per caso lungo il corridoio e chiese che la strofa gli fosse letta. Uditala, ne dettò un'altra perché fosse scritta accanto alla prima:

Non c'è nessun albero Bodhi,
né supporto di specchio lucente.
Poiché tutto è vuoto,
dove può posarsi la polvere?⁶

Il racconto riferisce che tutti restarono stupiti e che il Quinto Patriarca immediatamente cancellò la strofa per evitare che gli altri monaci si ingelosissero. Quindi, a notte tarda convocò Hui-nêng, gli espose il Sūtra di Diamante e gli fece dono della veste e della ciotola da mendicante di Bodhidharma, in una con il consiglio di fuggire a sud se voleva salvarsi.

E così Hui-nêng divenne il Sesto Patriarca e diede inizio alla scuola meridionale del Ch'an, che in seguito si sarebbe trasmessa al Giappone, e fece del Sūtra di Diamante il fon-

damento scritturale della fede. Accadde così che il *Lankavatāra Sūtra* di Bodhidharma, ampio trattato morale e spirituale, fosse sostituito dal più comprensibile Sūtra di Diamante, documento caratterizzato da compiaciuta ripetitività, il cui messaggio è che nulla esiste:

Le nozioni di io, personalità, entità e singola individualità come di alcunché di esistente, sono erranee: si tratta di termini che sono pure figure retoriche... Sviluppa una mente pura, lucida, non dipendente dal suono, dal sapore, dal tatto, dall'odore o da qualsivoglia qualità... Sviluppa una mente che non si posi su cosa veruna.⁷

Avendo come testo fondamentale questo *sūtra*, i maestri del Ch'an meridionale si allontanarono sempre più dalla ricerca intellettuale, dal momento che neppure la mente esiste. (È stata persino avanzata l'ipotesi che la biografia del fondatore del Ch'an meridionale sia stata successivamente rimaneggiata per farlo apparire incolto e illetterato al massimo onde meglio sottolineare il più tardo disprezzo Ch'an per gli studiosi e l'erudizione.)

All'epoca della morte di Hui-nêng, in Cina era al culmine lo splendore culturale della dinastia T'ang. Strano a dirsi, tuttavia, la setta del Ch'an meridionale, che dissentiva dalla vita intellettuale dei T'ang, era, tra le buddhiste, la più prospera. Anzi, la T'ang fu l'età d'oro del Ch'an: in essa fiorì la maggior parte dei grandi pensatori Zen e vennero sviluppate le tecniche classiche di indottrinamento dei novizi. Forse, il fatto che il Ch'an fosse estraneo alla corrente principale della cultura cinese del periodo T'ang favorì l'indipendenza dei suoi maestri; durante la successiva dinastia Sung, infatti, allorché lo Zen divenne di moda tra studiosi e artisti, ben pochi furono i maestri capaci di effettivo dinamismo.

Scopo principale dei maestri Ch'an era di diffondere una visione del mondo sostanzialmente taoista servendosi di un contesto buddhista. Taoisti celebri come Chuang Tzū da un pezzo avevano dimostrato l'inefficacia dell'indagine logica sulla mente facendo ricorso a nonsensi destinati a minare la fede nei modi di comprensione convenzionali; a questo, i maestri Ch'an aggiunsero l'insegnamento buddhista, essere la mente incapace di comprendere la realtà

esterna, dal momento che è essa stessa l'unica realtà. La mano non può afferrare se stessa; l'occhio non può vedere se stesso; la mente non è in grado di percepire se stessa. Com'è ovvio, l'introspezione logica, per quanto profonda, non può comprovare tale verità; ne consegue che la mente deve abbandonare la sua ricerca senza scopo e limitarsi a fluttuare con l'esistenza, di cui non è che una parte indifferenziata.

Ma come fare a impartire una simile verità? L'insegnamento di idee consiste nella trasmissione di costruzioni logiche da una mente all'altra, e l'essenza dello Zen è che le costruzioni logiche costituiscono il massimo ostacolo all'illuminazione. Per risolvere il problema, i maestri Zen, facendo ricorso a una pagina taoista, cominciarono a servirsi di enigmi nonsensici, più tardi noti come *kōan*, come pure di frustranti sequenze di domande e risposte, denominate *mondō*, destinati a scuotere la dipendenza dal pensiero razionale del novizio. A questi veniva sottoposta una questione o problema illogico dal capo di un monastero, il quale poi ne giudicava la risposta. Eccone alcuni esempi: perché Bodhidharma è venuto dall'Occidente, vale a dire dall'India alla Cina? Un cane è dotato della natura del Buddha? Che faccia avevi prima che tua madre nascesse? Se il candidato si sforzava di elaborare una risposta facendo ricorso a processi mentali logici, veniva respinto; se invece afferrava per via intuitiva e non discorsiva la verità contenuta nel *kōan*, veniva accettato.

Tale tecnica dell'ammissione o ripulsa differenziava il Ch'an da tutte le precedenti sette buddhiste, in quanto il primo non permetteva un graduale progresso lungo la scala della gerarchia spirituale grazie alla padronanza dei rituali. Agli esordi della dinastia T'ang, allorché il numero di iniziati era limitato, i grandi maestri del Ch'an provvedevano direttamente a esaminare la comprensione non razionale dei novizi; più tardi, durante la dinastia Sung, si rese necessario lo sviluppo di una procedura più impersonale, come a esempio quella consistente nel sottoporre lo stesso *kōan* a un certo numero di novizi nel corso di un'unica lezione. Gli scambi di maggior efficacia tra gli antichi maestri T'ang e i loro allievi, furono riutilizzati da successivi insegnanti di epoca Sung, i quali non avevano la genialità necessaria

a elaborare nuovi enigmi per i loro novizi né il tempo per costruire un problema particolare per ogni nuovo aspirante all'ammissione al monastero. La conseguenza fu che, un po' alla volta, andarono canonizzandosi quelli che oggi sono i classici *kōan* dello Zen. Tra la fine del periodo T'ang e l'inizio del Sung, i *kōan* cominciarono a essere trascritti e usati come testi scritture, venendo a comporre un catalogo che oggi si dice ne contenga circa millesettecento. Il *kōan* è una creazione prettamente Zen, un'abile tecnica sviluppata dai maestri T'ang per trasmettere una religione priva di dei e di testi sacri; nulla di simile si ritrova in tutta la vasta letteratura del misticismo d'ogni parte del mondo.

Parrecchi dei massimi maestri T'ang crearono proprie scuole Ch'an, e le due più note, la Lin-chi (in giapponese Rinzai) e la Ts'ao-tung (in giapponese Sōtō), si diffusero nell'arcipelago. La scuola Rinzai faceva propria una tecnica di illuminazione "improvvisa", mentre la Sōtō preferiva l'illuminazione "graduale". Si tratta però di termini che possono risultare fuorvianti, in quanto l'illuminazione improvvisa può richiedere ancora più tempo della graduale. La scuola Sōtō insegnava che starsene in meditazione (in giapponese *zazen*) per lunghi periodi di tempo – se necessario, tenuti desti mediante bastonature – ha per effetto che la mente un po' alla volta si distacchi dal mondo della falsa realtà percepita dai propri sensi discriminanti, in tal modo pervenendo all'illuminazione. È un processo lento, che avviene per accumulo. Al contrario, la scuola Rinzai svaluta la *zazen* a favore dello studio del *kōan*. Lo studioso è alle prese con questo, nel senso che in lui si sviluppa una sorta di disperata tensione che può durare per anni, finché i suoi processi logici entrano subitaneamente in corto circuito ed egli perviene all'illuminazione. Anche i seguaci della scuola "improvvisa" si servono di grida e bastonature per distogliere i novizi dai loro moduli di pensiero lineare, sequenziale; d'altro canto, pure gli studenti della scuola graduale sono esortati allo studio dei *kōan*, mentre quelli della scuola Sōtō sono incoraggiati a praticare la *zazen*, ma ciascuna delle due ritiene ideale il proprio metodo.

Sebbene durante il tardo periodo T'ang la Cina abbia

assistito alla persecuzione del Buddhismo in seguito all'avvento della dinastia Sung, il Ch'an godette dell'appoggio ufficiale della corte. I *kōan* dei maestri T'ang venivano antologizzati e studiati, mentre si trascuravano i *sūtras* del Buddhismo ortodosso. Ma fu in Giappone che il Buddhismo Ch'an trovò un terreno davvero fertile. Nella seconda metà del XII secolo, un monaco Tendai nipponico a nome Eisai (1141-1215), giunto alla conclusione che il Buddhismo giapponese era ormai stagnante e devitalizzato, si recò in Cina per apprendere gli sviluppi verificatisi durante gli anni in cui il Giappone si era chiuso nel proprio isolamento. Com'è ovvio, si recò a un monastero T'ien-t'ai che era stato la fonte di tanto Buddhismo giapponese, ma qui trovò buddhisti cinesi dediti al Ch'an, nuova fede che sembrava una valida risposta alle esigenze nipponiche, e nel corso di una seconda visita, Eisai si dedicò allo studio del Ch'an sino a ottenere l'illuminazione. Divenuto un maestro Zen a pieno diritto, nel 1191 fece ritorno in Giappone, dove fondò il primo tempio Rinzaï nella meridionale isola di Kyūshū.

L'introduzione di una nuova corrente, provocò la solita, inevitabile opposizione da parte dei monaci Tendai di monte Hiei, e d'altra parte lo Zen, che metteva in dubbio l'utilità dell'erudizione, trovò vasta eco tra l'allora emergente casta dei guerrieri. Sostanzialmente illetterati, i guerrieri spesso si sentivano in stato di inferiorità intellettuale nei confronti dell'aristocrazia colta, ed erano felici di apprendere che una mente istruita costituiva un impedimento più che un vantaggio. Inoltre, ai loro occhi l'importanza attribuita dallo Zen alla risposta pronta, intuitiva, si accordava con il loro atteggiamento verso lo scontro armato. E così, Eisai venne ben presto invitato a dirigere un tempio a Kyōto e più tardi a recarsi nella nuova capitale guerriera di Kamakura. La sua più concreta iniziativa consistette forse nella compilazione di un trattato intitolato *Diffusione dello Zen per la difesa del paese*, e destinato a cattivare allo Zen le simpatie dello establishment militare nazionalista, in pari tempo assicurandosi il favore dei monaci Tendai di monte Hiei. Eisai così vi definisce lo Zen:

Nelle sue forme di azione e disciplina, non c'è confusione

tra giusto e ingiusto... Esteriormente, esso favorisce la disciplina a scapito della dottrina, interiormente esso porta la Somma Saggia Interiori.⁸

Per paradossale che possa sembrare che una religione pacifista come lo Zen abbia incontrato subito il favore della casta dei rudi guerrieri del Giappone medioevale, d'altro canto è innegabile che essa esercitava un possente richiamo. Per dirla con Sir George Sansom,

per un guerriero capace di riflessione, la cui vita fosse sempre minacciata dalla morte, la credenza che la verità viene come il balenare di una spada, tranciando la problematica dell'esistenza, aveva un'attrazione assai persuasiva. Qualsiasi elemento di pensiero religioso il quale aiutasse un uomo a comprendere la natura dell'essere senza dover fare ricorso ad ardui studi letterari, non poteva non fare appello a un tipo di guerriero il quale sentisse che i momenti supremi dell'esistenza erano quelli in cui la morte era più vicina.⁹

E i guerrieri giapponesi vennero conquistati dagli elementi di irriverenza antiaccademica della scuola Rinzaï, che poneva l'accento sui *kōan* aneddotici e su accecanti sprazzi di illuminazione. In tal modo, i maggiori guerrieri del Giappone cominciarono a studiare i *kōan*, così come la classe contadina nel suo complesso intonava le lodi ad Amida e al Sūtra del Loto.

L'aristocratico sacerdote Dōgen (1200-1253), che del pari abbandonò il monastero Tendai per recarsi in Cina e tornò nell'arcipelago per fondarvi la scuola meditativa graduale dello Zen Sōtō, è di regola considerato il secondo fondatore dello Zen nipponico. Ancorché riconoscesse, sia pure a malincuore, l'utilità dei *kōan* come ausilio pedagogico, vedeva nella meditazione *zazen* il metodo del Buddha, convalidato dal tempo, per raggiungere l'illuminazione. Per quanto atteneva ai supporti scritturali, preferiva rifarsi ai primi *sūtras* Hinayāna perché contenevano un resoconto più autentico delle affermazioni del Buddha, anziché basarsi sulle fonti Mahāyāna, che nel corso dei secoli erano state corrotte da complessità metafisiche e politeistiche. In origine, Dōgen non si era proposto di dar vita a una scuola Zen, ma semplicemente di rendere popolare la *zazen*, e a tale scopo scrisse un piccolo trattato, *Insegnamenti gene-*

rali per la diffusione della Zazen, che è considerato un classico; a esso, qualche anno dopo fece seguito un'opera più ampia e comprensiva destinata a diventare la Bibbia dello Zen Sōtō giapponese, lo *Shōbōgenzō* ovvero *Tesoro di conoscenza circa il vero Dharma*. In essa, Dōgen sottolineava l'importanza della zazen, in pari tempo riconoscendo l'utilità dell'istruzione e, ove occorresse, del *kōan*.

Ci sono due modi per conferire equilibrio sia al corpo che alla mente: l'uno consiste nell'ascoltare l'insegnamento di un maestro, l'altro nel dedicarsi da soli alla pura zazen. Se tu ascolti gli insegnamenti, a essere messa in azione è la mente conscia, mentre la zazen comprende sia l'esercizio che l'illuminazione. Per comprendere la Verità, hai bisogno di entrambi.¹⁰

A differenza del conciliante Eisai, Dōgen rifiutava senza mezzi termini le scuole tradizionali di Buddhismo, che a suo giudizio avevano deviato in maniera eccessiva dagli originali insegnamenti di Gautama, e naturalmente aveva ragione: come ha fatto rilevare Edwin Reischauer, i buddhisti samodianti e aventi di mira la salvezza, così popolari in Giappone, praticavano una religione assai più vicina al Cristianesimo europeo coevo che non alla fede promossa dal Buddha, consistente nella fiducia ateistica in se stessi, nel tentativo di liberarsi dall'attaccamento alle cose del mondo. Gli insegnamenti di Dōgen non andavano molto d'accordo con quelli dell'establishment buddhista dell'epoca, ragion per cui per anni fu costretto a migrare di tempio in tempio, finché, nel 1236, riuscì a crearne uno proprio e un po' alla volta divenne uno dei maestri religiosi più seguiti della storia del Giappone. Col crescere della sua fama, i capi militari lo invitarono a recarsi da loro per esporre le proprie idee, ma Dōgen ne rifiutava il modo di vivere. È probabilmente a causa di questo suo atteggiamento, che lo Zen Sōtō rimase sempre estraneo alla casta dei guerrieri, divenendo lo Zen del popolo minuto. Oggi il Sōtō, che conta un seguito di circa sei milioni e mezzo di fedeli, costituisce la versione più nota dello Zen, laddove il Rinzai (poco più di due milioni di seguaci) è lo Zen di coloro che sono attratti dalle complessità teologiche e dalle alte problematiche intellettuali.

Sotto il profilo storico, lo Zen giapponese, una religione sempre in rotta con l'establishment (da Bodhidharma agli eccentrici maestri T'ang), all'improvviso si trovò a essere la religione della classe dominante, col risultato che la sua incidenza sul Giappone fu assai maggiore dell'influenza esercitata, in qualsivoglia periodo, dal Ch'an in Cina.

Il tiro con l'arco e l'arte del maneggio della spada Zen

(IL PERIODO KAMAKURA - 1185-1333)

L'antiaccademismo, la disciplina mentale e più ancora la rigida disciplina fisica dei seguaci dello Zen, che conducevano un'esistenza assai vicina alla natura, erano tutti elementi che esercitavano un forte richiamo sulla casta dei guerrieri... Lo Zen contribuì in larga misura allo sviluppo di una durezza interiore e di una forza di carattere che erano tipici del guerriero del Giappone feudale.

Edwin Reischauer, *Japan: Past and Present*

Gli inizi dell'era Zen si situano verso la metà del XII secolo, quando i lunghi secoli della pressoché miracolosa pace Heian giunsero al termine. L'aristocrazia giapponese aveva governato il paese per centinaia di anni in pratica senza mai far ricorso alla spada, servendosi della persuasione diplomatica con tanta abilità che Heian fu probabilmente l'unica capitale del mondo medioevale priva affatto di fortificazioni. Una situazione resa in parte possibile dalla disponibilità della classe dominante a rinunciare al controllo di terre che avrebbero potuto rendere in tasse ma che erano cadute in mano a potenti capi locali di ricchi monasteri, appunto allo scopo di evitare scontri. Qualora il ricorso alla forza fosse assolutamente inevitabile, la classe dominante ne delegava la responsabilità a due forti clan militari, il Taira e il Minamoto, che percorrevano il paese esigendo imposte, soffocando rivolte e, molto spesso, facendo comunella con potentati provinciali. I Taira si occupavano delle province occidentali e centrali che facevano capo a Kyōto, mentre i Minamoto dominavano le province della frontiera orientale, la regione cioè dove un giorno

sarebbe sorta la guerresca capitale di Kamakura. La straordinaria longevità del loro predominio costituisce una riprova dell'abilità con cui gli aristocratici sapevano contrapporre l'uno all'altro questi due possenti gruppi familiari; ma, verso la metà del XII secolo, i nobili si trovarono alla mercé dei loro bellicosi strumenti, e un bel giorno scoprirono che le strade di Kyōto pullulavano di briganti e di monaci armati che avevano invaso la città per incendiare e saccheggiare.

Il tramonto effettivo dell'*ancien régime* ebbe inizio nel 1156, quando scoppiò una disputa tra l'imperatore regnante e un sovrano che aveva ceduto il trono, mentre contemporaneamente sorgevano divergenze in seno all'aristocrazia circa la fedeltà all'uno o all'altro. Entrambe le parti in causa si rivolsero ai guerrieri per ottenerne l'appoggio: un'iniziativa che si rivelò fatale. Il risultato fu una faida tra i Taira e i Minamoto, che culminò in una guerra civile, la guerra Gempei che durò cinque anni, provocò carneficine senza precedenti nella storia del Giappone e si concluse con la vittoria dei Minamoto. Un capo appartenente a questo clan, Minamoto Yoritomo, si insediò alla testa di uno stato unificato e di un governo il cui potere era incontrastato. Si trattava di una condizione senza precedenti, e Yoritomo coniò per se stesso il titolo di *shōgun*; inoltre, trasferì la sede del governo da Kyōto al suo quartier generale militare di Kamakura e iniziò a gettare le fondamenta di quello che, per quasi settecento anni, sarebbe stato l'ininterrotto predominio della casta dei guerrieri.

La forma di governo istituita da Yoritomo è di norma definita, sia pure con una certa imprecisione, feudalesimo. Le famiglie di guerrieri provinciali disponevano di proprietà agricole coltivate da contadini la cui posizione era affine a quella dei coevi servi della gleba europei. I baroni proprietari terrieri erano guerrieri equestri (una figura inedita nella storia del Giappone) i quali difendevano le proprie terre e l'onore delle proprie famiglie più o meno al modo dei cavalieri medioevali europei; ma, anziché glorificare la cavalleria e l'onore muliebre, pregiavano soprattutto le regole dello scontro armato e una morte nobile. Erano tra i più feroci combattenti che il mondo abbia mai visto, abilissimi nel duello, perfettamente padroni dell'arte

equestre, di quella del tiro con l'arco e del maneggio della spada. Obbedivano ai principi dell'assoluta impavidezza, della lealtà, dell'onore, dell'integrità personale e del disprezzo per le ricchezze materiali. Divennero noti col nome di *samurai*, e il maneggio delle spade che impugnavano obbediva ai principi dello Zen.

Per il *samurai*, il combattimento era un rituale che aveva attinenza con l'onore familiare e personale. Quando due schiere si affrontavano in campo aperto, i *samurai* a cavallo innanzitutto lanciavano le venti o trenta frecce di cui disponevano, e quindi annunciavano a gran voce il nome delle rispettive famiglie, nella speranza di indurre a singolar tenzone nemici appartenenti a lignaggi altrettanto elevati. Ed ecco allora due guerrieri scontrarsi brandendo le lunghe spade finché uno dei due non fosse sbalzato di sella, dopodiché aveva inizio il duello appiedato mediante corti pugnali. Il vinto veniva decapitato e la sua testa presa come trofeo, dal momento che i copricapi simboleggiavano famiglia e rango. Morire nobilmente in battaglia per mano di un degno avversario non era fonte di disonore per la famiglia di appartenenza, e a quanto sembra atteggiamenti di codardia di fronte alla morte erano altrettanto rari quanto umilianti. Tra questi guerrieri che si rifacevano allo Zen, la frugalità era tenuta in altissimo conto, mentre assai disprezzate erano le mollezze della vita di aristocratici e mercanti; d'altro canto, la vita stessa era oggetto di scarsa considerazione, tant'è che i guerrieri erano sempre pronti al suicidio rituale (detto *seppuku* o *harakiri*) per preservare il proprio onore o come forma di protesta sociale.

Yoritomo era al cume del suo potere, quando morì accidentalmente in seguito a una caduta da cavallo. Poiché aveva assassinato tutti i membri della propria famiglia, per tema di rivalità non lasciò eredi, eccezion fatta per due figli di scarso valore, nessuno dei quali degno di governare. Si creò così un vuoto di potere che venne colmato dai suoi parenti acquisiti del clan Hōjō, i quali ben presto eliminarono tutti i superstiti membri della famiglia regnante Minamoto e assunsero a loro volta il potere. Ma, poiché non volevano passare per espliciti usurpatori della funzione di *shōgun*, si autoproclamarono reggenti, in tale veste manovrando uno *shōgun* fantoccio, che a sua volta manovrava

un imperatore affatto privo di potere: un esempio di governo indiretto quanto mai ingegnoso.

Avendo abilmente escluso la famiglia Minamoto dai circoli dominanti, la Reggenza Hōjō governò il Giappone per oltre un secolo, nel corso del quale lo Zen divenne la religione più influente del paese. E fu durante questo periodo che esso svolse un ruolo fondamentale nel salvataggio del Giappone da quella che fu forse la massima minaccia alla sua sopravvivenza profilatasi fino a quel momento: i tentativi di invasione di Kublai Khan. Nel 1268, il Gran Khan, i cui eserciti mongoli stavano devastando la Cina, inviò messaggeri in Giappone per richiedere il versamento di tributi. Mentre la corte di Kyōto si lasciava prendere dallo sgomento, i guerrieri Kamakura non si spaventarono affatto e rimandarono i mongoli a mani vuote. La stessa cosa si ripeté quattro anni dopo, ma questa volta i giapponesi sapevano che il loro rifiuto avrebbe significato guerra. Com'era prevedibile, nel 1274, una flotta d'invasione mongola salpò dalla Corea, costituendo una testa di ponte nell'isola di Kyūshū, attorno alla quale si svolsero combattimenti con alterne vicende, finché una tempesta, opportunamente scoppiata, disperse gli invasori infliggendo loro perdite tali da indurli a desistere. Dal canto loro, però, i giapponesi avevano appreso una salutare lezione circa la loro preparazione militare. Durante il secolo di pace interna trascorso tra la guerra Gempei e il tentativo d'invasione mongola, i guerrieri giapponesi non si erano curati di coltivare le proprie capacità belliche; le loro concezioni estremamente formali circa il duello in singolar tenzone, considerato quanto mai onorevole, erano del tutto inadeguate quando si trovavano alle prese con le formazioni serrate e con le poderose balestre degli eserciti asiatici (il *samurai* che usciva in campo aperto, ad annunciare il proprio lignaggio, veniva immediatamente abbattuto da una scarica di frecce mongole); come se non bastasse, i guerrieri giapponesi avevano perduto gran parte della propria fibra morale. Per porre rimedio a queste due deficienze, i monaci Zen che fungevano da consiglieri degli Hōjō pretesero che l'addestramento militare, particolarmente l'arte del tiro con l'arco e il maneggio della spada, venissero formalizzati servendosi all'uopo delle tecniche di disciplina Zen. Venne così

ben presto in essere un sistema di istruzione militare atto a condizionare sia psicologicamente che fisicamente i *samurai* alla battaglia, ed esso si rivelò così utile, da divenire parte integrante e permanente dello stile marziale giapponese.

L'addestramento Zen era quanto mai opportuno: tutti i giapponesi sapevano infatti che i mongoli sarebbero tornati in forze. Una delle armi di maggior momento di questi ultimi era stata la paura che ispiravano in quanti si trovavano ad aver a che fare con loro, e d'altra parte il timore della morte costituiva l'ultima preoccupazione di un *samurai* la cui mente fosse stata sottoposta alla disciplina degli esercizi Zen. Accadde così che i mongoli venissero privati del loro strumento più efficace, come risultò con estrema chiarezza allorché un gruppo di inviati mongoli, presentatisi dopo la prima invasione con nuove ingiunzioni, vennero senz'altro decapitati. Contemporaneamente all'introduzione dell'addestramento militare Zen, i giapponesi provvidero a mettere sul piede di guerra l'intero paese, e ogni uomo abile venne impegnato nella costruzione di fortificazioni costiere. Come si era previsto, agli inizi dell'estate del 1281 il Khan lanciò contro l'arcipelago una forza d'invasione che si ritiene fosse composta da oltre centomila uomini, servendosi di navi costruite da carpentieri coreani. I mongoli iniziarono le operazioni di sbarco nella parte meridionale di Kyūshū, dove però li attendevano i *samurai*, pronti ad accoglierli ed edificati dalla prospettiva di mettere alla prova, contro un avversario comune, quelle militesche abilità che avevano sviluppato per decenni massacrando a vicenda. Assalirono la flotta mongola con piccole imbarcazioni e affrontarono gli invasori in terraferma, impegnandoli in singoli scontri, senza mai permettere agli invasori di sfondare le loro linee. Resistettero a pie' fermo per sette settimane, fino ad agosto, il mese dei tifoni. Una sera, il cielo si oscurò minacciosamente verso sud, i venti presero a soffiare, e il tifone colpì la flotta prima che questa riuscisse a ritirarsi.

Nel giro di due giorni, l'*armada* di Kublai Khan fu distrutta, abbandonando sulla spiaggia avanguardie destinate a essere fatte a pezzi dai *samurai*. In tal modo, i guerrieri Zen sconfissero una delle massime spedizioni navali della

storia del mondo, e a ricordo della vittoria il grato imperatore diede al tifone il nome di Vento Divino, *Kamikaze*.

I simboli del *samurai* Zen erano la spada e l'arco. In particolare, la prima si identificava con i più nobili impulsi del singolo, funzione sottolineata dal suo tradizionale ruolo di emblema della divinità dell'imperatore, secondo una concezione risalente a epoche prebuddhiste. La spada di un *samurai* era ritenuta animata da un suo spirito individuale, e se accadeva che il *samurai* subisse una sconfitta sul campo di battaglia, poteva recarsi a un santuario e pregare che lo spirito rientrasse nella spada. Non è quindi sorprendente che il fabbro costruttore di spade fosse una figura pressoché sacerdotale e che si accingesse al suo compito solo dopo una purificazione rituale e sempre vestito di bianco. Il rituale relativo alla funzione delle spade aveva scopi pratici oltre che spirituali. In primo luogo, esso permetteva ai giapponesi di preservare le formule, estremamente complesse, necessarie alla forgiatura di acciai speciali. E tali formule venivano accuratamente tramandate e custodite, atteggiamento più che giustificato se si pensa che soltanto nel secolo scorso l'Occidente è stato in grado di produrre metalli paragonabili agli acciai nipponici. Quello delle spade medioevali giapponesi è stato infatti giustamente paragonato ai migliori acciai moderni impiegati nella costruzione di corazze.

Il segreto delle spade nipponiche va ricercato nel metodo ingegnoso che permetteva la produzione di un metallo insieme duro quanto bastava a mantenere il filo, e tuttavia sufficientemente duttile da non spezzarsi sotto sforzo. La procedura consisteva nella martellatura di strati laminati di acciai di varia durezza, che venivano riscaldati e quindi piegati e ripiegati sino a consistere di molte migliaia di strati. Qualora si desiderasse una spada davvero di primissima qualità, il nucleo interno veniva ottenuto con una sovrapposizione di metalli relativamente teneri, e il rivestimento esterno con strati di acciaio via via più duro. La lama veniva quindi ripetutamente riscaldata e immersa nell'acqua per temprarla. Infine, tutte le sue parti, salvo il filo, venivano rivestite di creta e la lama riscaldata a temperatura esattissimamente calcolata, per poi essere ancora immersa in acqua a particolare temperatura, per un tempo

sufficiente a raffreddare il filo ma non il nucleo interno, che era lasciato invece raffreddarsi lentamente, onde conservarne la flessibilità. Le temperature esatte di lama e acqua costituivano segreti gelosamente conservati, ed è capitato che qualche curioso, intrufolatosi nella bottega di un maestro spadaro per immergere il dito nell'acqua e scoprirne così la temperatura, abbia avuto la mano mozzata a riprova della bontà dell'arma.

Frutto di tale tecnica era una spada tagliente come un rasoio, il cui filo poteva ripetutamente tagliare corazze senza smussarsi, e tuttavia sempre tanto elastica che ben di rado capitava che si spezzasse. La spada di un *samurai* permetteva a un guerriero esperto di fare letteralmente a pezzi, con consumata abilità, un avversario. Non c'è quindi da meravigliarsi se i cinesi e altri asiatici fossero pronti, in periodi successivi, a pagare veri e propri tesori per entrare in possesso di questi eccezionali strumenti di morte, né d'altra parte che i *samurai* nutrissero una vera e propria venerazione per la loro arma, tanto da preferire perdere la vita anziché la spada.

Ma questa, da sola, non bastava a fare un *samurai*. Un classico aneddoto può valere a illustrare la concezione Zen dell'arte del maneggio della spada. Un giovane si era messo in viaggio per recarsi a visitare un celebre maestro Zen di quest'arte e per chiedergli di esserne accettato come allievo, dicendosi prontissimo a sgobbare duro allo scopo di ridurre il periodo di addestramento. Verso la fine del colloquio, chiese quanto tempo gli sarebbe occorso per imparare a servirsi dell'arma, e il maestro rispose che probabilmente sarebbero stati necessari almeno dieci anni. Deluso, il giovane si offerse di addestrarsi diligentemente notte e giorno, e poi domandò in che misura questo "lavoro straordinario" avrebbe influito sul tempo necessario. « In tal caso » rispose il maestro, « ci vorranno trent'anni. » Sempre più preoccupato, il giovane propose di dedicare tutte le proprie energie, ogni momento, ogni istante della sua vita, allo studio della spada. « Allora ci vorranno settant'anni » replicò il maestro. Il giovane restò senza parole, ma accettò di mettere la propria intera esistenza a disposizione del maestro. Durante i primi tre anni, non vide neppure una spada, ma fu messo a pilare il riso e a praticare la medi-

tazione Zen. Poi, un giorno, il maestro gli strisciò alle spalle e gli diede una violenta pacca con una spada di legno. E da allora, non passò giorno senza che, ogniqualvolta gliolgeva le spalle, il maestro non lo aggredisse. Di conseguenza, i sensi del giovane un po' alla volta si acuirono, finché egli fu perennemente in guardia, istintivamente pronto a scansare la botta. Quando il maestro s'avvide che l'organismo dell'allievo era in grado di reagire automaticamente a tutto quanto avvenisse nell'ambiente circostante, e che il giovane era indifferente a pensieri e desideri senza importanza, ebbe finalmente inizio l'addestramento.

La reazione istintiva è la chiave del maneggio Zen della spada. Il guerriero Zen non elabora per via logica le proprie mosse: il suo organismo agisce senza far ricorso alla programmazione razionale, ciò che gli conferisce un inestimabile vantaggio su un avversario che debba riflettere sulle proprie azioni e quindi tradurre le conclusioni razionali in movimenti del braccio e della spada. Gli stessi principi che governano l'approccio Zen alla comprensione della realtà interiore, tramite il superamento delle attività analitiche, servono allo spadaccino per evitargli di dover riflettere su ogni movimento, processo che richiede un tempo eccessivo. A questa tecnica, i guerrieri Zen aggiungono un altro elemento di importanza vitale: la totale identificazione del guerriero con la propria arma. Il senso del dualismo uomo-acciaio è cancellato dall'addestramento Zen, da cui deriva un unico strumento di guerra. Il *samurai* non ha mai l'impressione che il suo braccio, che è una sua parte, regga una spada, vale a dire qualcosa di distinto da lui: spada, braccio, corpo e mente divengono anzi tutt'uno. Per dirla con lo studioso dello Zen D. T. Suzuki:

Quando la spada è tra le mani di un guerriero-tecnico, versato nel suo uso, essa non è che uno strumento privo di mente propria. Ciò che essa fa, è compiuto meccanicamente, senza nulla che si possa definire non intellettuale. Ma quando invece la spada è maneggiata da un guerriero il cui sviluppo spirituale è tale che egli la impugna come se non la reggesse affatto, essa si identifica con l'uomo, acquisisce un'anima, si muove con tutte quelle sottigliezze che sono state radicate in lui, lo spadaccino. L'uomo svuotato di tutti i pensieri, di tutte le emozioni promosse da paura, senso di insicurezza, desiderio di vittoria, non è consapevole di usa-

re la spada: uomo e spada si trasformano in strumenti impugnati, per così dire, dalla mano dell'inconscio.¹

L'addestramento Zen libera inoltre il guerriero da conturbanti debolezze della mente, come paura e ambizione sfrenata, qualità che, in un combattimento per la vita e per la morte, si rivelano disastrose. Il guerriero è interamente concentrato sulle distrazioni dell'avversario, e non appena si presenti l'occasione di colpire, non ha bisogno di riflettere: la sua spada e il suo organismo agiscono automaticamente. La disciplina della meditazione e i paradossi dissolutori della mente contenuti nei *kōan* divengono gli strumenti per la creazione di una macchina letale priva di paura, funzionante automaticamente, non dotata di una mente.

I metodi elaborati dai maestri Zen per insegnare l'arte del tiro con l'arco differiscono in maniera cospicua da quelli usati nel caso della spada. Mentre il maneggio di questa richiede che uomo e arma divengano tutt'uno e che dell'avversario non si abbia consapevolezza fino al momento critico, l'uso dell'arco e della freccia richiede al contrario che l'uomo si distacchi completamente dall'arma per concentrarsi unicamente sul bersaglio. Com'è ovvio, vengono insegnate le tecniche adeguate, ma lo scopo ultimo è di dimenticare la tecnica, di dimenticare l'arco, di dimenticare la corda e di concentrarsi senza residui sull'obiettivo. Anche qui sussiste una differenza tra le tecniche di tiro all'arco Zen e le occidentali, nel senso che l'arciere Zen non presta direttamente attenzione all'obiettivo da colpire, non si preoccupa dell'accuratezza, ma lascia invece che questa sorga come risultato dell'imporsi intuitivo di una forma perfetta.

Prima di tentare di chiarire quest'apparente paradosso, è necessario esaminare l'attrezzatura dell'arciere giapponese. L'arco nipponico differisce dall'occidentale perché ha l'impugnatura a circa un terzo della distanza dalla punta inferiore, anziché al centro tra le due punte, ciò che permette a un arciere che stia in piedi o inginocchiato di servirsi di un arco più lungo della sua statura (quasi due metri e mezzo), dal momento che la parte superiore di esso può prolungarsi molto al di sopra della sua testa. La parte infe-

riore dell'arco è proporzionata alle dimensioni umane, al contrario di quella superiore che le trascende notevolmente. Si tratta pertanto di una combinazione dell'arco convenzionale e del *long bow* inglese, la quale richiede che la corda sia tirata parecchio dietro l'orecchio. Un simile arco è un prodotto esclusivamente giapponese, che risponde a principi costruttivi superiori a quelli di qualsiasi altro strumento del genere apparso in Occidente sino a tempi relativamente recenti. È composto di laminati di bambù molto elastico e del duro legno di *Rhus succedanea*. Il cuore dell'arco consiste di tre rettangoli di bambù racchiusi tra due sezioni semilunate, del pari di bambù, che compongono il "ventre" (vale a dire il lato concavo) e la "schiena" (vale a dire il lato convesso). Il legno di *Rhus succedanea* è usato per riempire i margini di questa stratificazione. L'eliminazione del centro morto dell'arco, costituito da tre strisce di bambù e di due di *Rhus succedanea*, produce un insieme potente e leggero allo stesso tempo. Anche le frecce sono di bambù, materiale che si presta idealmente allo scopo, e si distinguono dalle occidentali perché più lunghe e più leggere. Infine, la corda viene tirata con il pollice, a differenza di quanto si fa in Occidente, dove si usano le altre dita.

Se l'attrezzatura è diversa da quella occidentale, ancor di più lo è l'uso dell'arma, che è quasi culturale. La prima lezione Zen di tiro all'arco consiste nel controllare il respiro, ciò che richiede tecniche che si imparano con la meditazione. Una respirazione adeguata condiziona la mente dell'arciere esattamente come avviene nella *zazen*, ed è essenziale per assicurare la tranquillità dello spirito e la perfetta concentrazione. Il controllo del respiro ricorda inoltre continuamente all'arciere che quello cui è intento è un atto religioso, un rituale che ha attinenza con il suo carattere spirituale non meno che con la più prosaica preoccupazione di colpire il bersaglio. Il controllo del respiro è anche essenziale per tendere l'arco, essendo che la freccia è tenuta discosta dal corpo, ciò che richiede l'impiego di muscoli assai meno sviluppati di quanto non occorra per il tiro all'arco occidentale. A ogni singolo gesto di tensione dell'arco corrisponde una respirazione, e un po' alla volta si instaura una capacità di movimento che conferisce al-

l'azione dell'arciere una fluida grazia, la cadenza rituale di una danza.

Soltanto una volta raggiunta la piena padronanza del possente arco, l'arciere si dedica al vero e proprio tiro delle frecce (ma non, va sottolineato, al raggiungimento del bersaglio). Anche in questo caso, si fa ricorso al metodo della respirazione, lo scopo essendo di far sì che la freccia venga scoccata per intuizione spontanea, esattamente come il fendente dello spadaccino. La partenza della freccia è destinata a sciogliere una sorta di tensione spirituale, proprio come avviene con la soluzione di un *kōan*, e deve sembrare che si verifichi di per sé, senza riflessione, quasi fosse indipendente dal gesto della mano. Se ciò è possibile, è perché la mente dell'arciere è del tutto inconsapevole dei gesti di questi; essa è focalizzata, anzi totalmente concentrata sul bersaglio, ma ciò non avviene in quanto l'arciere mira a esso; o piuttosto, mira, sì, ma intuitivamente. Il suo spirito deve essere per così dire proiettato nel bersaglio, diventare tutt'uno con questo, sì che la freccia sia guidata dalla mente e il suo toccare si riduca a una necessità secondaria, corollaria. Ogni atto fisico – la posizione, il respiro, la tensione, lo scoccare della freccia – sono altrettanto naturali e richiedono altrettanto poca riflessione conscia di un battito cardiaco; la freccia è mossa dall'intensa concentrazione della mente sul bersaglio.

Accadde così che le arti marziali del Giappone fossero le prime a beneficiare dei precetti Zen, realtà tanto sorprendente quanto ironica. Non va però dimenticato che meditazione e combattimento sono affini, in quanto entrambi richiedono una rigorosa autodisciplina e il superamento delle funzioni manifeste della mente. A partire dai suoi inizi come ausiliario delle arti che arrecano morte, lo Zen ben presto divenne il principio guida di un'arte di tutt'altro tipo. Nel periodo successivo, lo Zen sarebbe divenuto la religione ufficiale dello stato, gli shōgun i protettori particolari dello Zen, e una cultura in tutto e per tutto Zen avrebbe dominato il Giappone.

La grande età dello Zen

Perché noi siamo amanti del bello, e tuttavia di gusti semplici, e coltiviamo la mente senza che ne scapiti la virilità.

Pericle, 450 a.C. ca.

La fioritura medioevale della cultura Zen può essere definita l'età periclea del Giappone. Esattamente come accadde in Grecia durante il V sec. a.C., in questo periodo in Giappone si sviluppò la più perfetta arte classica, mentre in pari tempo epidemie e guerre intestine devastavano il paese come mai prima. Il governo, nei limiti in cui esisteva, era nelle mani del clan Ashikaga, composto da uomini sempre pronti a sacrificare il bene comune a pro di interessi personali. Che in tali interessi rientrassero lo Zen e le arti Zen, probabilmente non era fonte di grande sollievo per i loro sudditi, anche se oggi è possibile mettere su un piatto della bilancia l'egoismo dei reggitori e sull'altro la cultura di cui si fecero patrocinatori. Comunque sia, è certo che ogni ammiratore delle forme culturali Zen classiche non può essere consapevole del fatto che queste imponevano un pesante prezzo a tutta la popolazione contadina del Giappone medioevale, i cui interessi erano tenuti in assoluto non cale.

Il retroscena storico del periodo Ashikaga potrebbe essere paragonato a una tragedia di epoca inglese giacobita popolata di cortigiani tagliagole, sempre pronti ad accaparrarsi vantaggi, a corte o sul campo di battaglia. Le carat-

teristiche del periodo cominciarono a profilarsi agli esordi del XIV secolo, quando il predominio Kamakura esercitato dal clan Hōjō, un tempo invincibile, decadde, ciò che ebbe per effetto di sprofondare il Giappone in una serie di guerre e faide durate mezzo secolo e volte a stabilire chi fosse il legittimo imperatore. Durante gran parte del secolo, i signori della guerra, i *daimyō* provinciali e i loro *samurai*, si scontrarono in tutte le zone del paese, sostenendo ora uno ora l'altro sovrano. Fu durante questo e i due secoli successivi, che lo Zen divenne la religione ufficiale di stato e che monaci Zen ebbero funzioni di diplomatici inviati all'estero, di consiglieri in patria e di arbitri del gusto.

I disordini politici che posero fine al guerresco dominio Kamakura e che portarono alla scomparsa degli Hōjō, sono riconducibili alla guerra contro i mongoli. Questa fu lunga e costosa e lasciò gran parte dei *samurai* impoveriti e pieni di rancori nei confronti di un governo capace soltanto di ringraziarli calorosamente, non però di assegnar loro le terre dei vinti, secondo la tradizionale prassi medioevale. Il diffuso scontento emerse nel terzo decennio del XIV secolo, allorché un imperatore di Kyōto, a nome Godaigo, tentò di detronizzare gli Hōjō e di reinstaurare l'autorità imperiale. Dopo una serie di scontri minori, gli Hōjō incaricarono un abile generale, Ashikaga Takauji (1305-1358), appartenente a un antico ramo del clan Minamoto, di marciare contro Godaigo, liquidando il problema. Strada facendo, però Takauji deve aver riflettuto sul pro e sul contro perché, una volta giunto a Kyōto, anziché affrontare le forze imperiali preferì passare a fil di spada la guarnigione Hōjō. Poco dopo, un altro generale, che sosteneva la causa imperiale, marciò su Kamakura, la capitale Hōjō, e la mise a sacco. I sostenitori degli Hōjō, ridotti ormai a poche centinaia, si suicidarono in massa, e così ebbe fine il periodo Kamakura.

Soddisfatto, Godaigo stabilì a Kyōto il nuovo governo giapponese sul modello di quello di tempi passati, con gli aristocratici in posizione di assoluto predominio a tutti i livelli: un grave errore, perché Godaigo partiva dal presupposto che i signori della guerra provinciali avessero sposato la sua causa per motivi di lealtà personale anziché

per quelli, più tradizionali, di brama di dominio e di possesso, e infatti assegnò i beni Hōjō alle sue favorite, considerando guerrieri come Takauji poco più che personaggi da burletta. Come era da aspettarsi, ben presto scoppiò un'altra guerra, e questa volta il conflitto durò decenni, con colpi di scena quasi incredibili. Per parecchi anni, anzi, il Giappone ebbe due imperatori. A un certo punto, Takauji pensò bene di avvelenare il proprio fratello, ed è stato calcolato che le sue imprese militari siano costate circa sessantamila vite, senza contare le distruzioni toccate al paese tutto quanto. La conclusione fu che le forze di Godaigo vennero battute, lasciando il Giappone nelle mani del clan Ashikaga.

Nonostante la sua bellicosità, Takauji fu anche un protettore della setta Zen cui assicurò un posto ufficiale nella vita nazionale, incoraggiandone lo sviluppo e la diffusione. Uno dei suoi consiglieri più intimi era il grande prelado Zen Musō Soseki (1275-1351), grazie alla cui influenza il Rinzaï divenne la religione ufficiale del periodo Ashikaga. Astuto, dotato di alto senso pratico, Musō inaugurò quell'elasticità dottrinarica che permise allo Zen di sopravvivere mentre imperatori e shōgun andavano e venivano. Il suo principio era che

i chiaroveggenti maestri della setta Zen non fanno propria una dottrina immutabile alla quale attenersi sempre e comunque, ma forniscono l'insegnamento volta a volta richiesto dalla situazione e predicano secondo detta loro lo spirito, senza una norma fissa cui obbedire. Qualora si chieda loro che cosa sia lo Zen, può accadere che rispondano con le parole di Confucio, di Mencho, di Lao Tzū, o di Chuang Tu Zū, oppure nei termini delle dottrine delle varie sette e gruppi, oltre che facendo ricorso a proverbi popolari¹.

Al pari di molti maestri Zen, anche Musō amava frequentare i potenti. Iniziò la propria carriera di statista in veste di sostenitore e confidente dello sfortunato imperatore Godaigo. Quando questi venne deposto, non esitò a cambiare bandiera, diventando il sommo sacerdote della casata Ashikaga, e ben presto fu il fedele accompagnatore di Takauji, fungendo da suo consigliere politico e lodandone di continuo il buon gusto in fatto di arte Zen, anche se sotto

sotto faceva del suo meglio per migliorarlo. Se è vero che Takauji ben difficilmente poteva trovare il tempo per dedicarsi con costanza alla meditazione, impegnato com'era in continui scontri armati, nei momenti liberi Musō gli predicava e ne attenuava gli occasionali rimorsi di coscienza.

Poiché Takauji appariva turbato dal trattamento che aveva riservato a Godaigo, Musō proclamò che lo spirito dell'ex imperatore sarebbe stato placato se un tempio Zen di tipo particolare fosse stato eretto in sua memoria. La costruzione era ormai avanzata, quando i fondi cominciarono a scarseggiare, e allora Musō, che non mancava certo di inventiva, suggerì l'invio di una nave mercantile in Cina, allo scopo di procurarsi valuta estera. La spedizione ebbe un tale successo, che ben presto furono instaurati regolari rapporti commerciali – com'è ovvio, sotto la supervisione di monaci Zen. Successivamente, fu costituita un'apposita sezione governativa, incaricata esclusivamente del commercio da e per paesi stranieri e diretta da prelati Zen che avevano ampiamente viaggiato. Quanto ai cinesi, essi in effetti consideravano i traffici in questione un invio di doni cinesi in cambio di tributi nipponici, ma i giapponesi restavano indifferenti a quell'atteggiamento insultante e badavano soltanto al profitto. Un altro, duraturo contributo dato da Musō all'incremento dell'influenza Zen, consistette nel persuadere Takauji alla fondazione di un tempio Zen in ognuna delle sessantasei province, ciò che ebbe per effetto di dilatare l'appoggio dello stato alla religione ben oltre Kyōto e i suoi circoli dominanti.

Takauji fu il fondatore di una dinastia di shōgun Ashikaga che diedero il proprio nome ai due successivi secoli di storia giapponese. Trascorse l'intera vita sui campi di battaglia, mettendo tutte le proprie energie al servizio del rafforzamento dello shōgunato, e a tale scopo ricorrendo con disinvoltura alla forza delle armi. Da un certo punto di vista, si può dire che sia stato l'antesignano di John Adams, il quale una volta ebbe a lamentare di doversi occupare di arti della guerra per far sì che i suoi nipoti potessero dedicarsi all'arte e all'architettura; e in effetti, nipote di Takauji fu il famoso esteta Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), che nel 1368 divenne shōgun e promosse una rinascita della tradizione artistica Zen ispirata alla Cina Sung.

Yoshimitsu non contava neppure dieci anni quando divenne shōgun, per cui i primi del suo regno furono caratterizzati dalla reggenza di personaggi del clan Hosokawa, i quali tolsero di mezzo ogni residua dissidenza col risultato che, quando Yoshimitsu divenne maggiorenne, si sentì abbastanza forte da poter percorrere in lungo e in largo il paese, visitando santuari e iscrivendo per sempre il proprio nome nella storia del Giappone; ma, cosa ancor più importante ai fini dell'affermazione della cultura Zen, Yoshimitsu non perse mai di vista ciò che avveniva all'estero, incoraggiando gli scambi commerciali con la Cina favoriti dal rafforzamento dei legami politici e divenendo il maggior acquirente di sete, broccati, porcellane e, soprattutto, dipinti Sung introdotti in Giappone da monaci Zen.

In brevissimo tempo, si trasformò in un intenditore e amatore di arti e antichità cinesi Ch'ang del periodo Sung; per sua fortuna, il paese godeva di sufficiente pace e stabilità per permettergli di dedicarsi ai suoi capricci, soprattutto perché aveva perso quasi completamente l'interesse per ogni attività di governo, salvo l'esazione di imposte che imponeva ai contadini in misura via via crescente per sostenere il proprio mecenatismo. Tutto preso da estetismi e arte Zen, si ridusse a essere una sorta di sovrano monastico i cui infelici sudditi erano abbandonati a se stessi e a una serie di carestie ed epidemie intervallate da guerre tra capi provinciali. Ciò non toglie che i contadini non fossero insensibili alle aspirazioni del sovrano, che pure costavano loro tanto care, e si vuole che la sua reputazione sia sopravvissuta sino al XIX secolo a opera di abitanti delle campagne che si recavano in pellegrinaggio a un tempio dove sorgeva una statua dello shōgun Ashikaga.

Al di là delle sue carenze personali, Yoshimitsu può dirsi il maggior responsabile dell'affermazione dell'arte Zen. I suoi contributi furono di vario tipo: fondò un monastero Zen che divenne il centro della scuola di pittori paesaggisti dell'epoca; contribuì largamente allo sviluppo del teatro Nō; il suo esempio e il suo incoraggiamento promossero in larga misura l'identificazione tra Zen e arte dei giardini; dedicandosi alla *zazen* sotto la guida di un celebre monaco Zen, diede il buon esempio alla sua guerresca corte; la sua passione per il tè e la poesia valsero a gettare le fonda-

menta per lo sviluppo della cerimonia del tè quale manifestazione estetica, oltre a promuovere le propensioni letterarie dei guerrieri suoi seguaci; infine, l'interesse da lui nutrito per l'architettura di ispirazione Zen ebbe per conseguenza la fondazione di uno dei più celebri edifici Zen dell'arcipelago.

Nel 1394, Yoshimitsu abbandonò il trono per entrare a far parte di un ordine monastico; gli succedette il figlio di nove anni, mentre egli, ritiratosi in un palazzo alla periferia di Kyōto, si dedicava alla costruzione di un luogo di meditazione. Questo divenne noto con il nome di Padiglione d'Oro ovvero Kinkaku-ji: si tratta di una casa da tè in legno a tre piani, che è considerata un modello di bellezza architettonica.

Fino a quel momento, in Giappone ben pochi erano gli esempi di strutture multipiani del genere; si ritiene comunque che il Padiglione d'Oro sia stato costruito sul modello di un tempio della Cina meridionale. Il critico americano Ernest Fenollosa, vissuto a cavallo tra la fine del XIX e la prima metà del nostro secolo, era dell'opinione che si trattasse di un ricalco della struttura eretta da Kublai Khan in un giardino di Shang-tu, la Xanadu di Coleridge, da questi così chiamata, secondo la versione del nome data da Marco Polo, nella celebre poesia che comincia: «A Xanadu il Kublai Khan / volle un palazzo di delizia erigere». Quale che ne sia l'origine, si può comunque dire che l'edificio esteriormente somigliava a una pagoda, nel senso che ognuno dei piani successivi costituiva una versione di dimensioni ridotte del sottostante: i due più bassi erano adibiti a riunioni serali di musica e poesia che avevano luogo tra i fumi dell'incenso, mentre il terzo era la cappella di meditazione vera e propria, con il soffitto rivestito di foglia d'oro, donde il nome dell'edificio. Il Padiglione d'Oro sorgeva nel mezzo di un bellissimo giardino, ed era fatto di legni non dipinti e accuratissimamente commessi, e costituiva una tappa del gusto Zen destinata a influire per secoli sul divenire dell'architettura giapponese.

L'edificio segnò il culmine della carriera di Yoshimitsu, adeguato monumento all'uomo che, più di ogni altro, fu responsabile dell'affermarsi della cultura Zen. Durante il suo regno, monaci giapponesi importarono per la prima

volta dalla Cina splendide opere d'arte di ispirazione Ch'an, da cui trassero, facendoli propri, e successivamente ricreandoli se non addirittura superandoli, i principi della produzione del periodo Sung ormai tramontato. Il monumento alla cultura Zen eretto da Yoshimitsu sopravvisse come tale per tutta la durata del regno di suo nipote Yoshimasa (1435-1490), ultimo grande patrono Ashikaga dell'arte Zen.

Lo shōgun Yoshimasa trascurò ancor più del celebre nonno le cure del governo per dedicarsi ad attività di carattere estetico. Patrocinò soprattutto la scuola di pittura a inchiostro di stile Sung, il rituale della cerimonia del tè, l'arte della disposizione dei fiori e promosse nuovi stili architettonici di influenza Zen. Purtroppo, la mancanza di interesse per gli affari dello stato, che si direbbe in lui ereditaria, ebbe come conseguenza la dissoluzione della struttura politica nipponica: la funzione dello shōgun si ridusse a un ufficio puramente simbolico, e la capacità di Yoshimasa di levare tasse divenne così scarsa, da costringerlo alla fine ad accettare prestiti da monasteri Zen. In tal modo, l'effettivo potere passò nelle mani dei signori feudali locali, ovvero *daimyō*, che possedevano immensi domini, levavano proprie armate ed esercitavano un potere assai maggiore dei *samurai* dei tempi andati.

Ciò che restava dell'autorità di Yoshimasa era ormai nelle mani delle sue favorite e della sua intrigante moglie, Tomiko. Ancor prima dei trent'anni, Yoshimasa credette di potersi ritirare definitivamente, onde dedicarsi più che mai allo Zen e alle arti da questo ispirate, ma nessuna delle donne che ne abitavano il palazzo fino a quel momento gli aveva dato un figlio suscettibile di diventare shōgun titolare. Nel 1464, Yoshimasa si decise pertanto a rivolgersi a uno dei suoi fratelli, appartenente a un ordine monastico, persuadendolo a sottoporsi ad apprendistato per diventare a sua volta shōgun. Il fratello si mostrò saggiamente esitante, facendo notare che Tomiko, la quale non aveva raggiunto la trentina, era ancora perfettamente in grado di partorire un figlio; ma Yoshimasa ne vinse gli scrupoli dandogli solenne assicurazione che tutti gli eventuali figli sarebbero stati avviati al sacerdozio.

Meno di un anno dopo, Tomiko metteva effettivamente al mondo un bambino, creando così le premesse per

la lotta che avrebbe finito per distruggere Kyōto e segnato il tramonto del periodo Ashikaga della cultura Zen. Caso voleva che già esistessero ostilità tra il principale consigliere di Yoshimasa, Hosokawa Katsumoto, e il suocero di questi, Yamana Sōzen. Alla nascita del figlio di Yoshimasa, Hosokawa, appartenente alla storica famiglia di reggenti Ashikaga, si dichiarò a favore della permanenza sul trono, in qualità di shōgun, del fratello di Yoshimasa; l'ambiziosa Tomi-ko si rivolse allora a Yamana nel tentativo di assicurarsene l'aiuto al fine di restituire lo shōgunato a Yoshimasa e quindi al proprio figlio. Adesso che finalmente disponevano di un valido pretesto per entrare apertamente in conflitto, i due vecchi avversari, Yamana e Hosokawa, radunarono i rispettivi eserciti, ciascuno di quasi ottantamila uomini, schierandoli davanti a Kyōto. A tutti era ormai evidente la tragicità della situazione, e invano Yoshimasa tentò di pacificare gli animi. Ma la sua voce restò inascoltata, e nel 1467 si iniziò l'inevitabile conflitto che oggi va sotto il nome di guerra Hōnin.

Questa durò un decennio e comportò l'incendio e il saccheggio in pratica di tutti i maestosi templi di Kyōto. Per ironia della sorte, uno dei pochi a scampare alla distruzione fu il Padiglione d'Oro di Yoshimitsu, che per fortuna era stato costruito a parecchia distanza dai limiti della città vera e propria. Nel 1473, morirono sia Hosokawa che Yamana, ma gli scontri continuarono: sostenitori dell'una e dell'altra parte cambiavano bandiera, sostituivano i propri capi e si combattevano a vicenda, tanto che alla fine nessuno più ricordava il perché dello scoppio delle ostilità. Finalmente, dopo oltre dieci anni di combattimenti quasi continui, risultò evidente che lo spargimento di sangue non aveva portato a nulla; e, approfittando dell'oscurità notturna, entrambi gli eserciti levarono le tende e se ne andarono, mettendo così fine alle ostilità. La guerra Hōnin, conflitto praticamente privo di senso anche secondo metri di misura moderni, ebbe per effetto di cancellare a Kyōto quasi ogni traccia della splendida civiltà Heian come pure degli esordi dell'Ashikaga, lasciando null'altro che terra bruciata, e tale fu il proscenio del secolo conclusivo dell'arte Zen.

Nel frattempo, Yoshimasa si era completamente distac-

cato dagli affari di stato. Suo fratello, titolare dello shōgunato, durante la guerra aveva cambiato parte, divenendo un generale di Yamana, con la conseguenza che la questione dinastica veniva a essere notevolmente semplificata. Tomi-ko, che aveva dimostrato di saper approfittare largamente dello stato di guerra, riuscì a convincere Yoshimasa a nominare shōgun il figlio, che allora contava quattro anni; in tal modo, la donna divenne lei stessa shōgun *de facto*, incoraggiando Yoshimasa nella sua decisione di ritirarsi e in pari tempo arricchendosi con l'imposizione di nuove tasse da lei introdotte con fertile fantasia. La guerra si rivelò una vera e propria manna per Tomi-ko, che per farla proseguire prestò denaro a entrambe le parti in conflitto, e la sua cupidigia ebbe parte tutt'altro che secondaria nella definitiva distruzione dell'antica Kyōto.

Del tutto preso dallo Zen e dalla cultura Zen, Yoshimasa sembrava indifferente alla corruzione dilagante attorno a lui, e del resto ben poco avrebbe potuto fare per impedirla. Amava la raffinata compagnia delle donne e si teneva alla larga dai guerrieri, le cui rozze maniere lo offendevano ma nelle cui mani stava l'unico, vero potere di tutto l'arcipelago. A mano a mano che la struttura governativa si disintegrava, aumentavano i suoi contributi di patrono delle belle arti, di cui era un fine conoscitore; in tal modo, egli portò al culmine il movimento estetico Zen, lasciando al Giappone un retaggio ben più duraturo di quello che sarebbe venuto al paese della mera attività politica. Al pari dei suoi equivalenti europei, i Medici, Yoshimasa compensava le deficienze diplomatiche con un'impeccabile capacità di giudizio estetico, ciò che comportò l'introduzione di nuovi canoni architettonici, figurativi, di architettura di giardini, del teatro Nō, della cerimonia del tè e della disposizione di fiori. Non si dovrebbe dunque rimproverarlo per essersi dedicato alle attività che rientravano nella sua effettiva sfera di competenza.

Egli lasciò anche un monumento che avrebbe dovuto rivaleggiare con il Padiglione d'Oro. Nel 1366, quando già accarezzava l'idea di ritirarsi dalla vita politica, elaborò i progetti per la costruzione di una villa destinata alla meditazione; ma, in seguito allo scoppio della guerra, per parecchi anni fu costretto a dedicare i propri sforzi alle

indispensabili riparazioni della residenza imperiale; a conflitto terminato, tuttavia, tornò a prendere in considerazione il proposito di dedicarsi esclusivamente all'estetica Zen, decisione che venne rafforzata da discordie familiari, promosse tra l'altro dalla disapprovazione di Tomi-ko per il notevole numero delle sue concubine, un problema che divenne acuto allorché suo figlio, lo shōgun, pretese di prendere in moglie una di esse anziché una ragazza sceltagli da Tomi-ko. Nel 1482, nel pieno della rovina e della confusione, Yoshimasa decise di dar mano alla costruzione del suo *buen retiro*. Rispetto a diciott'anni prima, quando aveva elaborato il piano originale, la situazione finanziaria era mutata, mentre ancor più profondo si era fatto il suo interesse per lo Zen, ragion per cui, anziché il sontuoso palazzo che avrebbe voluto farsi costruire allora, optò per un piccolo padiglione di gusto squisito e di estrema sobrietà, tuttora esistente e noto col nome di Ginkaku-ji, vale a dire Padiglione d'Argento, nome dovuto alla credenza popolare che, in origine, Yoshimasa avrebbe voluto ricoprirne alcune parti di foglia d'argento. Il Ginkaku-ji, prototipo della casa giapponese tradizionale, ha due piani, il primo nello stile del tempio Zen, il secondo in stile *shoin*. Il legno, deliberatamente non tinto, è stato ridotto dalle intemperie al colore della corteccia, e la costruzione conserva la sua originaria bellezza, cui cinque secoli hanno aggiunto un'inimitabile patina.

A Yoshimasa fecero seguito una decina di shōgun Ashikaga, nessuno dei quali però improntò di sé il divenire storico del paese. Il secolo che fece seguito al ritiro di Yoshimasa dalla vita politica, è noto come Epoca del Paese in Guerra, in quanto fu caratterizzato da lotte pressoché continue tra i *daimyō*, i capi provinciali che si erano sostituiti ai *samurai*. In questo periodo, il Giappone, più che un'unica nazione, fu un coacervo di piccoli feudi, in numero di parecchie centinaia, ognuno controllato da una potente famiglia perennemente in armi contro i vicini. Non c'è quindi da meravigliarsi se molti dei massimi artisti Zen abbandonarono Kyōto per non farvi più ritorno, essendo la capitale ridotta a un cumulo di rovine, priva di potere oltre che di mecenati. La situazione continuò immutata fino al XVI secolo, quando riapparvero personaggi

dotati di sufficiente genio militare per riunificare il paese.

Nel Giappone medioevale Ashikaga, l'influenza dello Zen fu probabilmente non meno profonda di quella del Cristianesimo nell'Europa medioevale. Un monaco Zen era il principale e il più intimo dei consiglieri dello shōgun Ashikaga, e un po' alla volta i monasteri Zen finirono per monopolizzare in pratica la politica estera, anche perché i monaci erano gli unici giapponesi sufficientemente colti da poter trattare con i cinesi. Yoshimitsu formalizzò i rapporti tra Zen e stato, costituendo una gerarchia ufficiale dei templi Zen di Kyōto, le cosiddette "Cinque Montagne" ovvero *Gozan*: Tenryū-ji, Shōkoku-ji, Kennin-ji, Tōfuku-ji e Manjū-ji. Questi templi statali divennero le accademie e i luoghi di residenza di pittori e altri artisti Zen, e da essi uscivano anche i diplomatici e i funzionari governativi che si occupavano dei traffici con la Cina. Grazie a essi, Yoshimitsu divenne a tal punto sinofilo che fece catturare e uccidere vivi alcuni pirati giapponesi che assalivano navi mercantili cinesi. Sotto il regno di Yoshimasa, i commerci con la Cina si ridussero, ma i monaci Zen continuarono a esercitare una notevole influenza sul governo, favorendo soprattutto i propri interessi. Arricchitisi grazie alle loro iniziative commerciali, erano in grado di finanziare per lo meno alcuni dei più costosi piani di Yoshimasa, che aiutarono anche, successivamente, nella progettazione del giardino del Padiglione d'Argento, nel quale era incluso anche un edificio a sé stante destinato alla degustazione del tè e alla meditazione e che può considerarsi il progenitore della moderna casa da tè. Fu durante questo periodo che l'influenza Zen sui circoli ufficiali toccò il culmine, ma Yoshimasa fu anche l'ultimo shōgun Ashikaga le cui preferenze avessero qualche incidenza sulla vita dell'arcipelago. Dopo la sua morte, gli artisti che gli avevano fatto corona migrarono verso le province, alla ricerca di mecenati. Nel giro di un decennio, il Padiglione d'Argento e il suo giardino vennero praticamente abbandonati, e anche lo Zen inteso come religione si trasferì nelle province e qui un po' alla volta poté allargare il proprio seguito grazie al fatto che maestri, i quali più non si curavano della frequentazione dei potenti, si dedicavano ora a spiegare i benefici del non attaccamento a tutte le categorie sociali.

Lo Zen medioevale giapponese presenta molte e paradossali sfaccettature. I guerrieri Kamakura attingevano allo Zen per ottenerne forza sul campo di battaglia, laddove la corte Ashikaga vedeva in esso una forma di evasione estetica e una fonte di consolazione spirituale in un mondo minacciato da rovina. Che un'epoca come quella Ashikaga abbia potuto favorire le belle arti, è stato per secoli motivo di stupore per gli storici, e a tutt'oggi è lecito affermare che nessuna spiegazione del tutto soddisfacente del fenomeno è stata formulata. Può darsi che le arti fioriscano soprattutto proprio laddove accada che l'instabilità sociale tolga di mezzo radicate convenzioni. L'Atene del V secolo produsse la propria arte più duratura proprio in un periodo in cui la Grecia era dilaniata dalla fraticida guerra peloponnesiaca e la città attica stessa era devastata dalla pestilenza. Un altro esempio simile ci viene offerto dalla Firenze rinascimentale. Oggi Kyōto, al pari dell'Atene e della Firenze moderne, è più che altro una città-museo, i cui abitanti si occupano però più di traffici e di attività inerenti al turismo, che non di conservare vive le memorie degli eventi cruenti che un tempo avevano per proscenio le sue piazze e strade. Anche i bellicosi Ashikaga, che pure tanta parte hanno avuto nella plasmazione delle nobili arti Zen del Giappone, si direbbero ormai sepolti nell'oblio.

CAPITOLO 7

Lo Zen e la disposizione dei giardini

To see a World in a grain of sand,
And a Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour. (*)

William Blake

Almeno per un millennio prima dell'avvento dello Zen in Giappone, in Cina si erano costruiti giardini, sottese alla cui progettazione erano concezioni religiose; ma soltanto con l'affermarsi dello Zen nell'arcipelago, i giardini divennero espliciti simboli della ricerca interiore. Durante l'epoca Heian, l'aristocrazia locale ricalcò i parchi di delizia cinesi, e durante la Kamakura molti di essi vennero tratti, da aderenti alla setta Jōdo, in riproduzioni di fantasia del Paradiso Occidentale di Amida. In epoca Ashikaga, col diffondersi dell'influenza Zen tra artisti e intellettuali, la gaia policromia di quei primi impianti venne sostituita da un più sobrio miscuglio di rocce, alberi, sabbia e acqua, copie nipponiche dapprima di giardini cinesi Sung e successivamente di pitture monocrome paesaggistiche Sung. Nei loro giardini "paesaggistici", gli artisti Zen cercavano di rendere il rispetto reverenziale per la natura, che ai loro occhi costituiva una delle pietre miliari della filosofia di cui erano seguaci.

(*) Vedere un mondo in un granello di sabbia, / e un cielo in un fiore selvatico, / tenere l'infinito sul palmo della mano, / e cogliere l'infinito in un'ora. [N.d.T.]

Le origini dei giardini paesaggistici estremorientali si sono volute rintracciare in un'oscura leggenda cinese precedente all'era cristiana, nella quale si parla di cinque sante isole al largo delle coste dello Shantung, le cui cime si levavano per migliaia di metri al di sopra delle brume oceaniche e le cui vallate erano un paradiso di fiori profumati, uccelli candidi come neve ed esseri immortali, intenti a cogliere perle dagli alberi e che vivevano in palazzi di metalli preziosi, godevano dell'eterna giovinezza e della possibilità di levitare a piacimento, anche se, per viaggi più lunghi, si servivano di compiacenti gru. Tuttavia, al pari di Adamo ed Eva, gli abitanti di quel paradiso non erano contenti. Siccome le loro isole galleggiavano anziché essere radicate nel fondo marino, se ne lamentarono con la principale divinità, chiedendole una base più stabile. Ora, il dio supremo dell'antica Cina era più comprensivo del dio della Mesopotamia e, anziché scacciare gli immortali abitanti delle isole, mandò una flotta di tartarughe giganti che le reggessero sul dorso, in tal modo tenendole ferme.

Si vuole che durante l'era Han (206 a.C.-220 d.C.) vari imperatori cinesi abbiano organizzato spedizioni per trovare quelle isole, senza però mai riuscirci. Alla fine, l'imperatore Wu concepì l'idea che, se avesse costruito sui suoi domini un paesaggio ideale, chissà che gli immortali non abbandonassero le loro brumose isole oceaniche per trasferirvisi, portando con sé il segreto della vita eterna. Venne così costruito un parco di dimensioni tali da rivaleggiare con il Paradiso; e, per far sentire ancor più a loro agio gli immortali, vi vennero collocate rocce in forma di gru e di tartarughe, elementi che i giapponesi in seguito avrebbero inserito nelle strutture dei loro giardini a simboleggiare la longevità. Nessun immortale si fece vedere, ma in compenso venne in essere il giardino paesaggistico cinese.

Durante la successiva epoca delle Sei Dinastie (220-589 d.C.), i giardini cinesi cominciarono a riflettere le credenze della nuova religione buddhista. Quelli imperniati su laghetti e isole, propri dell'aristocrazia, cessarono di raffigurare la leggenda delle isole brumose per divenire invece un simbolo del Paradiso Occidentale di Amida Buddha. Col passare del tempo, la crescente influenza del Taoismo rafforzò la sensibilità cinese per la natura in quanto tale, sen-

za più legami con particolari leggende. In seguito, quando gli studiosi si diedero alla ricerca di rifugi montani nell'aspro sud della Cina, alte rocce appuntite divennero parte integrante del tipico giardino paesaggistico, e a volte si ricorreva all'espedito di collocare il giardino contro lo sfondo di monti lontani, quando non ci si limitasse semplicemente ad accumulare massi sull'isoletta in mezzo al piccolo specchio d'acqua.

L'interesse per l'arte dei giardini continuò ad accrescersi durante la dinastia T'ang (618-907), col moltiplicarsi del numero di poeti e filosofi che si rivolgevano alla natura come fonte di ispirazione religiosa e artistica. È interessante notare che la loro concezione della natura, lungi dall'essere idealizzata secondo i moduli dei paesaggisti fiorentini, tendeva piuttosto a porre in risalto il carattere aspro, indomabile, di monti e corsi d'acqua; ciò che essi cercavano di tradurre nei loro giardini era insomma una concezione della natura intesa quale incarnazione della libertà dello spirito; in altre parole, la loro reverenza andava agli aspetti selvaggi della natura e, se bisognava addomesticarla riducendola alle proporzioni di un giardino, in questo tuttavia il sentimento della libertà doveva essere preservato nei limiti del possibile.

Quando gli adoratori della natura del Giappone Shintō vennero a contatto con la più evoluta civiltà cinese, non è escluso che nel sentimento taoista per la natura abbiano avvertito un'affinità con i loro atteggiamenti. Fino a quel momento, ai giapponesi non era mai balenata l'idea di costruire un'astrazione domestica della natura a fini contemplativi, ma la nuova concezione del giardino sembra abbia preso rapidamente piede. A Nara venne creata una copia della capitale cinese, e gli architetti nipponici costruirono, attorno al palazzo imperiale, un certo numero di giardini paesaggistici. Quando il governo si trasferì a Kyōto, dando inizio all'epoca Heian, l'aristocrazia giapponese fu presa da una vera e propria passione per tutto quanto era cinese, facendosi costruire case in stile continentale con giardini dotati di laghetto e isolette e di padiglioni da pesca, del pari di stile cinese, aggettanti sopra lo stagno. Siccome questi parchi di delizia erano destinati allo svago sui prati e sulle acque, ben pochi erano in essi i sottintesi religiosi.

Il lago divenne semplicemente un luogo sul quale oziosi cortigiani se la spassavano abbigliati in costumi cinesi e recitando versi cinesi. I giardini abbondavano di susini e ciliegi, di pini, salici, cespugli fioriti, e sovente includevano, sempre secondo la convenzione cinese, una cascata. L'isolaletta centrale un po' alla volta perdette il proprio originario significato di luogo paradisiaco, in quanto i nobili preferirono collegarla alla terraferma mediante ponticelli. In quei grandi parchi, gli aristocratici del periodo Heian organizzarono alcune delle più fastose feste all'aperto di cui si abbia memoria.

Quando, verso l'inizio del X secolo, i rapporti con la Cina si allentarono, il giardino giapponese conobbe un'evoluzione sua propria. Continuava a essere un emblema di potere, tant'è che, quando il governo guerresco si trasferì a Kamakura, un sovrano come Minamoto Yoritomo si sentì in dovere di sovrintendere alla costruzione del giardino principale della nuova capitale. È significativo il fatto che esso venne costruito come parte integrante del tempio buddhista anziché quale addizione ai possedimenti privati di Yoritomo, e può darsi che tale trasformazione, in forza della quale il giardino diveniva un elemento dell'arte templare buddhista, fosse da ricollegarsi alle credenze amadiste del Paradiso Occidentale (un precedente ne andrebbe visto nel giardino tardo Heian simboleggiante il Paradiso Occidentale costruito a Uji, non lungi da Kyōto). È forse questa la prima manifestazione del misticismo Zen della natura, ma può anche darsi che i guerrieri Kamakura ritenessero che un giardino privato ricordasse troppo da vicino la decadenza di Kyōto. Quale che sia il motivo, è certo che l'avvento dello Zen ha coinciso con un nuovo atteggiamento nei confronti del nesso tra giardini e religione. La frivola policromia del parco di delizia Heian era ormai cosa del passato; i giardini divennero austeri e, col crescere dell'influenza Zen, sempre più simbolici di concetti religiosi.

I monaci che si recavano in Cina a studiarvi il Ch'an, al pari dei monaci Ch'an che si recavano in Giappone com'è ovvio conoscevano molto bene i giardini paesaggistici di epoca Sung, i quali avevano rinunciato a molti degli elementi maggiormente decorativi dei parchi di delizia T'ang,

per riflettere l'atteggiamento di reverenza dei taoisti e dei buddhisti Ch'an nei confronti del mondo naturale. A Kyōto, durante i primi tempi della ripresa dei contatti con la Cina, venne costruito almeno uno di questi giardini di stile Sung. Strano a dirsi, tuttavia, fu la pittura a inchiostro Sung che finì per esercitare la massima influenza sui giardini paesaggistici Zen. I dipinti Sung riproducevano perfettamente il sentimento che i monaci Zen giapponesi nutrivano per il mondo naturale e che li induceva a ritenere che anche i giardini dovessero essere monocromi, in quanto versioni sintetiche del panorama nel suo insieme.

Non può dunque sorprendere che la concezione per cui un giardino doveva essere inteso quale un dipinto tridimensionale, abbia favorito la lunga marcia dell'arte dei giardini giapponesi verso il regno della prospettiva e dell'astrazione. In effetti, la manipolazione della prospettiva ebbe tempi più accelerati nelle arti dei giardini che in quelle figurative. Senza qui soffermarci sulla concezione cinese della prospettiva nella pittura paesaggistica, va ricordato che, laddove i cinesi almeno in parte si rifacevano alle convenzioni per quanto attiene alla collocazione di oggetti sulla superficie pittorica allo scopo di suggerire la profondità (così a esempio, l'altezza di vari registri di elementi paesaggistici nel dipinto costituiva spesso un'indicazione della loro distanza), gli artisti Zen impararono a suggerire la profondità mediante alterazioni delle caratteristiche prospettiche alle quali il nostro occhio è avvezzo. E, siccome molti di tali giardini erano fatti per essere visti da un particolare punto di vista, divennero veri e propri "dipinti" paesaggistici eseguiti con materiali reperibili in natura.

Il ricorso alla prospettiva può grosso modo suddividersi in tre categorie principali: l'istituzione di profondità artificiali mediante scorci simulanti l'effetto della distanza; l'uso di espedienti psicologici che sfruttano la nostra tendenza a formulare congetture circa l'esistenza di cose invisibili; e l'abile mascheratura di ogni evidenza di artificio, in tal modo rendendo inavvertito l'inganno.

La scoperta dello scorcio fatta dai giardinieri Zen ebbe luogo quasi in coincidenza col periodo in cui Paolo Uccello, nato nel 1397 e morto nel 1475, iniziò le sue ricerche sulla prospettiva naturale. Si tratta, ovviamente, di una

coincidenza casuale, e tuttavia alcuni degli espedienti usati appaiono singolarmente attini. Come ha fatto osservare l'architetto di giardini americano David Engel, i giapponesi si resero conto che la profondità apparente di uno scenario poteva essere aumentata rimpicciolendo gli oggetti più distanti, oltre che conferendo loro minori dettagli e una tinta più scura rispetto a quelli in primo piano.¹ Così a esempio, nel giardino del Padiglione d'Oro di Yoshimitsu le rocce che ornano il lago dalla parte dello spettatore sono grandi e particolareggiate, mentre quelle collocate sul lato opposto sono più piccole e più uniformi. Con l'andar del tempo, i giapponesi appresero anche a far ricorso ad alberi con foglie grandi, dai tenui colori, nella zona in primo piano, e invece a piante con fogliame minuto e scuro sullo sfondo. Per accentuare ulteriormente l'effetto di profondità, tracciarono i sentieri in modo che si restringessero a mano a mano che procedevano verso il fondo del giardino, lastricandoli di pietre via via più piccole. I vialetti in un giardino giapponese sono sempre curvilinei, in modo da interrompere la linea di fuga fino a perdersi tra alberi e arbusti collocati a distanze accuratamente calcolate; corsi d'acqua e cascatelle ingannevolmente scompaiono e riappaiono attorno a rocce e a ciuffi di piante. Gli artisti Zen costatarono inoltre che i muri di cinta del giardino si eclissavano completamente qualora fossero fatti di materiali naturalmente scuri o venissero mascherati mediante ciuffi di bambù, boschetti di abeti, dossi erbosi.

Molti sono i metodi di inganno psicologico cui si fa ricorso, in un giardino Zen, per vanificare i presupposti visivi istintuali, allo stesso modo con cui l'esperto di judo sfrutta il corpo dell'avversario. Uno dei trucchi più comuni consiste nel far scomparire un sentiero o corso d'acqua dietro un gruppo d'alberi in fondo a un giardino, in modo tale che lo spettatore ritenga che continui perdendosi tra recessi invisibili del paesaggio. Un altro consiste nel collocare, a intervalli, interruzioni di fogliame nei pressi dello spettatore, in modo da provocare quella diminuzione percettiva che la mente è abituata ad associare con la distanza. Inoltre, il senso di ampiezza e di profondità di un giardino viene aumentato lasciando ampie zone aperte, che hanno per effetto di dilatare la visuale. Prassi comune è anche la

nanificazione di alberi, che promuove l'illusione di profondità; infine, i fiori sono rigidamente esclusi, dal momento che con la loro presenza vanificherebbero tutti i trucchi prospettici, per quanto sottili. I maestri di giardinaggio Zen preferiscono disporre i loro fiori in vaso secondo i principi dell'arte nota come *ikebana*.

I giochi prospettici e gli inganni psicologici del giardino Zen vengono sempre accuratamente mascherati, conferendo all'impianto stesso l'apparenza della naturalezza e dell'antichità. Le rocce sono interrate in modo da sembrare degli iceberg di granito, sì da dare l'impressione che soltanto una minima parte ne emerga da antichissime profondità, mentre i margini dei giardini di pietra sono bordati di erba o nascosti da muschi, ciò che ha per effetto di sottolineare il senso di casualità. Ogni cosa nel giardino – alberi, pietre, ghiaia, erba – è disposta secondo un accurato accostamento di zone che danno l'impressione di un rapporto naturale e assicurano all'insieme un aspetto di lieve incuria, che lo spettatore è portato ad associare all'idea di scenario naturale non toccato da mano umana, quasi avesse di fronte una foresta vergine. La conseguenza è che la mente razionale abbassa, per così dire, la guardia, e lo spettatore si lascia illudere dal giardino con le sue profondità artificiali e il suo apparente senso di infinito.

La trasformazione dell'arte del giardinaggio operata dagli artisti Zen può forse essere compresa appieno se si paragona il giardino cinese tradizionale con il paesaggio astratto creato da artisti giapponesi del periodo Ashikaga e di epoche successive. I giapponesi consideravano il giardino un'estensione della dimora (anche se forse sarebbe più esatto affermare che consideravano questa un'estensione del primo), laddove per i cinesi il giardino era un contrappeso della formalità della vita all'interno, un luogo in cui si poteva fare a meno degli obblighi e delle convenzioni sociali. È stato detto che il cinese medio poteva essere considerato culturalmente schizoide: in casa era un sobrio confuciano, obbediente a secolari dettami di comportamento, mentre nel suo giardino tornava al Taoismo, alla felicità dell'erba, allo splendore dei fiori.

Ciononostante, i giardini cinesi erano più formali che non il modulo elaborato in Giappone, e infatti implicavano

numerosi, complessi itinerari e suddivisioni. Quelli cinesi dell'aristocrazia T'ang erano destinati più a essere percorsi che contemplati, e ciò perché gli esteti T'ang pretendevano di partecipare attivamente della natura anziché limitarsi a esserne spettatori. Di conseguenza, i giardini cinesi (e le loro repliche Heian) comprendevano elementi architettonici esclusi invece dai successivi paesaggi Zen. A quanto sembra, i cinesi ritenevano che se si dovevano riprodurre i laghi e i monti, nel paesaggio così istituito dovevano essere presenti tutti quegli elementi che normalmente vi compaiono, compresi gli oggetti creati dall'uomo; e il giardino cinese accoglieva ben volentieri la presenza fisica dell'uomo, mentre il modulo giapponese raggiunge il culmine di perfezione quando lo si contempla escludendone la presenza umana, non fosse che perché questa funge da metro di misura che distrugge l'illusione di prospettiva e di profondità. Ciò non toglie che, come si dirà in seguito, sia andata sviluppandosi anche una forma di giardino giapponese, del pari di ispirazione Zen, nel quale passeggiare e usato in connessione con la cerimonia del tè. Il muro di cinta di stucco di un giardino cinese era sovente un elemento integrante della decorazione, e la sua forma e l'andamento della cimasa risultavano inseriti nell'effetto estetico complessivo. I giapponesi, invece, decisero di togliere importanza al muro. Per dirla altrimenti, lo scopo del muro di cinta di un giardino cinese era di impedire agli estranei di vederlo, mentre il muro di un giardino giapponese impediva a coloro che vi si trovavano di spingere lo sguardo all'esterno – differenza fondamentale quanto a funzione e sottesa filosofia.

Merita anche attenzione la diversità di atteggiamenti cinesi e giapponese nei confronti delle rocce collocate nei giardini. I nipponici preferivano che le pietre avessero interessanti aspetti naturali; evitavano la banalità, e d'altro canto si mostravano prudenti nei confronti di forme mostruose capaci di distrarre l'occhio. I cinesi, al contrario, erano affascinati dalle bizzarrie e preferivano rocce di forme fantastiche, addirittura grottesche, aspirazione che sembra essere stata suscitata dal desiderio di duplicare le asperità montane tanto frequenti nei dipinti Sung. Cercavano pietre di forma inconsueta sui fondi dei laghi, dove fossero

state sottoposte a lungo all'azione plasmatrice delle acque. In effetti, questo particolare gusto, passato alla storia col nome di "roccaglia", durante la seconda parte del periodo Ming produsse parecchi falsi: rocce di aspetto comune venivano "lavorate" per conferire loro l'aspetto desiderato e quindi poste sotto una cascata fino a essere lisciate in misura bastante a mascherare l'inganno.

La presenza di tanti elementi "innaturali" nei giardini cinesi, tendeva a conferire loro un aspetto rococò, da cui gli artisti Zen rifuggivano accuratamente, e il tipico motivo cinese – giardini a pianta emisferica, simmetrica – venne trasformato nel modulo spigoloso, asimmetrico, che si addiceva alle teorizzazioni estetiche Zen. L'impressione fondamentale che si ricava da un giardino cinese, è quella di un abile artificio, di un paesaggio onirico, magico, alquanto favoloso. Gli artisti Zen ne fecero invece un'esperienza simbolica del mondo nel suo insieme, sintetizzata in uno spazio ben delimitato ma in modo da suggerire l'infinito. Il risultato fu la trasformazione di una forma essenzialmente decorativa in qualcosa che è vicino alla pura arte quanto può esserlo un insieme di elementi primordiali, alberi, acqua e pietre. In precedenza, i giardini avevano dovuto avvicinarsi alla concezione del paradiso di questo o quel monarca, ma mai erano stati usati allo scopo di dare espressione a una comprensione, altrimenti ineffabile, della supremazia morale del mondo naturale.

I giardini Zen differiscono ancora di più da quelli costruiti secondo principi occidentali. Le creazioni geometriche dell'Europa, esemplificate dai giardini di Versailles, sono fatte in modo da spalancare di fronte allo spettatore ampie panoramiche che si estendono fino all'orizzonte, mentre il giardino Zen naturalistico è in sé conchiuso sì da dare l'illusione di uno spazio curvo, infinito, disabitato, in pochi acri. È destinato soprattutto a essere guardato: in esso mancano vallette amene in cui oziare. Assolve a funzioni che in Occidente vengono di solito demandate alle arti plastiche, e lo fa in quanto insieme astrattizza e intensifica la realtà, perché la sua struttura è contemporaneamente simbolica ed esplicita e le emozioni che suscita nello spettatore gli permettono un approfondimento della propria coscienza.

I quattro giardini di Kyōto che costituiscono forse la miglior dimostrazione dei principi della paesaggistica Zen prima maniera, vennero costruiti sotto il patrocinio degli Ashikaga: i primi due, Saihō-ji e Tenryū-ji, costruiti rispettivamente nel 1339 ca. e nel 1343 ca., furono progettati dal monaco Zen Musō sotto il regno di Takauji; il giardino del Padiglione d'Oro (1397) venne creato per ispirazione di Yoshimitsu, e Yoshimasa presiedette alla costruzione del giardino del Padiglione d'Argento (1484). Tutti e quattro sorgono sui siti dei giardini precedenti, risalenti a epoca Heian o Kamakura, che artisti Zen rielaborarono e depurarono, apportando alterazioni grosso modo paragonabili alla trasformazione di una statua marmorea rococò di un corpulento cortigiano in un nudo asciutto e muscoloso. Indicativo dell'epoca è anche il fatto che i giardini stessi, un tempo proprietà privata, venissero trasformati in impianti destinati a diventare essenzialmente parchi pubblici, sia pure affidati all'amministrazione di templi Zen.

Il primo dei giardini in tal modo ridisegnati fu, come s'è detto, quello di Saihō-ji, un tempio alla periferia occidentale di Kyōto, popolarmente noto col nome di "Tempio di muschio" ovvero Kokedera. Durante i periodi Heian e Kamakura, il sito era appartenuto a un'importante famiglia che, verso la fine del XII secolo, costruì due giardini templari a celebrazione di Amida e del suo Paradiso Occidentale. Sorti parecchio tempo dopo l'interruzione dei contatti con la Cina, essi rinnegavano molti dei motivi decorativi dei precedenti parchi di stile T'ang, in quanto in sé conchiusi, naturali e senza alcuna pretesa simbolica. Tale situazione tuttavia mutò nel periodo in cui Ashikaga Takauji assunse il potere: il proprietario si convinse allora a convertire questi giardini della setta Jōdo in qualcosa di più adeguato alla nuova scuola Zen. Il progetto venne intrapreso con l'intesa che il celebre sacerdote Zen Musō Soseki avrebbe assunto il governo del nuovo tempio, e i lavori vennero infatti iniziati sotto la sua guida.

Il giardino che ne risultò è disposto su due livelli, corrispondenti a quelli dei due originali giardini amidisti, ma il progettista Zen si servì delle differenze di livello per suggerire le strutture di un universo più ampio. Non si trattava ancora di un paesaggio che avesse raggiunto il pieno

sviluppo, ma piuttosto di un luogo di ritiro, adatto alla contemplazione e alle passeggiate, in cui venivano posti in risalto aspetti secondari dei complessi naturali di stagni, rocce, alberi, erbe e muschi. Ciò non toglie che molte delle caratteristiche di successivi giardini paesaggistici siano riconducibili a questo progetto di Musō, segnatamente le rocce irregolari sulle isolette del grande lago del livello inferiore, destinate più tardi a ispirare la disposizione di quelle del giardino del Padiglione d'Oro di Yoshimitsu. In posizione elevata, si delinea una "cascata asciutta", suggerita dall'abile disposizione di pietre tondeggianti, levigate, collocate in modo da fingere lo scorrere dell'acqua. Come si vede, l'obbligatoria cascata del giardino cinese è già stata astrattizzata, ridotta a tacito simbolismo. Dal giardino emana una sobria, antica e dignitosa grazia, e il complesso risponde a concetti estetici tipici dello Zen.

Il giardino di Tenryū-ji appartiene al tempio fondato da Takauji su suggerimento di Musō quale luogo di riposo per l'anima dell'imperatore Godaigo, che Takauji aveva scacciato da Kyōto. Val la pena di ricordare che le spese necessarie per la costruzione di questo tempio costituirono per Takauji il pretesto per riprendere i commerci con la Cina, ciò che comportò una larghissima fioritura di arte Zen. Musō divenne inoltre il priore ufficiale del tempio, e si ritiene che abbia contribuito a riprogettarne il giardino, che in precedenza aveva fatto parte di una residenza imperiale di campagna. Tuttavia, il contributo di Musō resta dubbio, in quanto il giardino rivela la manifesta influenza del modulo "pittura paesaggistica" della Cina Sung, oltre che del particolare impiego Sung della "roccaglia". Può darsi sia stato tracciato in un periodo precedente da qualche monaco cinese Ch'an emigrato, al corrente delle più recenti teorie Sung di arte dei giardini. Le forme delle rocce tuttavia non sono grottesche, ma rispondono piuttosto a quella spigolosità destinata a divenire in seguito una caratteristica giapponese. Un'isoletta di tre pietre suggerisce i tre registri di un dipinto paesaggistico, e alle sue spalle si trova una cascata simulata di irregolari pietre asciutte. Il lago e le sue isolette sono monocromi e severi, e il tipico ponticello dei giardini paesaggistici Sung è qui rappresentato da tre lunghe pietre piatte che scavalcano un diverti-

colo nella parte posteriore del lago. Il giardino costituisce probabilmente l'unica creazione in stile Sung del Giappone, ma la sua influenza sugli artisti Zen di giardini fu considerevole, in quanto forniva la riprova degli effetti che il Buddismo Ch'an aveva sull'arte cinese dei giardini. È indubbio che Musō vide in esso un valido modello per gli artisti Zen, e probabilmente si limitò ad apportare alcuni tocchi finali, prettamente giapponesi, all'opera.

All'epoca di Ashikaga Yoshimitsu, costruttore del terzo giardino paesaggistico Zen, i concetti Ch'an di quest'arte erano compresi in Giappone meglio che in Cina. Yoshimitsu si era spesso recato a meditare nel giardino di Saihō-ji, e sapeva perfettamente quali espedienti occorressero per quello del Padiglione d'Oro. Scelse allo scopo un sito noto come Villa della Collina Settentrionale, costruita da una famiglia aristocratica grazie a fondi che i suoi membri si erano procurati con la loro attività di spionaggio al servizio dei signori della guerra Kamakura, ai quali riferivano le attività e i maneggi dell'aristocrazia di Kyōto. Costruito nel 1224, il giardino originario rappresentava l'estrema fioritura in questo campo dello stile Heian (ovvero T'ang cinese); in altre parole, si trattava semplicemente di uno specchio d'acqua ornamentale, sul quale andare in barca. Acquistato il sito, Yoshimitsu provvide immediatamente a demolire la residenza in stile cinese con annesso padiglione di pesca aggettante sul lago, riservando poi il proprio interesse al giardino: fece livellare l'isoletta centrale e aggiungere altre più piccole costituite da macigni cavati dalle colline circostanti. Quanto agli alberi necessari, si limitò a scegliere quelli che attiravano il suo sguardo nei giardini degli aristocratici senza potere.

Oggi, il giardino del Padiglione d'Oro ha una superficie di circa quattro acri e mezzo (circa ventiquattronila metri quadri), anche se sembra assai più vasto; il lago occupa quasi un terzo della superficie complessiva. Il padiglione sorge sul bordo dello specchio d'acqua, ma un tempo, prima che questo si riducesse, si trovava nel suo centro. Il giardino, visto dal padiglione (come doveva essere nelle intenzioni originali), sembra un paesaggio esteso per trecentosessanta gradi. Su parecchie delle isolette sparse qua e là sorgono pini nani, mentre altre non sono che massi roc-

ciosi, scelti per la loro astratta somiglianza con una tartaruga o una gru. Nella parte del lago più vicina al padiglione, tutto è accuratissimamente lavorato, mentre le pietre all'estremità opposta sono appena sbazzate e sparse, sì da dare l'impressione che la linea costiera sia una serie di nebbiosi anfratti. I pendii che circondano il giardino sono ricoperti di fitta verzura, e non c'è netta demarcazione tra zona pianeggiante e collinare. Costruito in un periodo in cui le risorse erano abbondantissime, quello del Padiglione d'Oro è uno dei più begli esempi di giardini paesaggistici Zen mai creati; esso si colloca a guisa di spartiacque tra le variazioni sugli stili cinesi e la maturità dell'arte Zen giapponese.

Yoshimasa, creatore del quarto grande giardino paesaggistico Zen, era anch'egli un grande ammiratore del Saihō-ji, e ne aveva studiato con grande cura il giardino, come del resto aveva fatto con quello del Padiglione d'Oro. Ma il Padiglione d'Argento e il suo giardino vennero costruiti dopo la disastrosa guerra Ōnin, quando le risorse disponibili erano infinitamente minori di quelle dei precedenti shōgun Ashikaga. Sembra che Yoshimasa abbia progettato di persona il giardino, sebbene fosse circondato da una cospicua cerchia di esteti Zen; fu assistito nella opera da una nuova categoria di artisti professionisti di giardini, tratti dalla casta degli *eta*, ritenuti intoccabili perché avevano a che fare con la macellazione e la conceria, e quindi erano dei paria agli occhi di ogni buon buddhista; costoro erano stati assoldati dai sacerdoti Zen perché provvedessero ai gravosi lavori collegati allo spostamento e alla messa in opera dei massi. Molti di tali *eta* si resero celebri per il loro discernimento artistico, e uno di essi, il famoso Zen-ami, è considerato uno dei più importanti architetti di giardini del periodo Ashikaga.

Il giardino del Padiglione d'Argento venne concepito sul modello di quello di Saihō-ji; anche qui si fece ricorso a grossi massi spigolosi, mescolando rocce "a piattaforma", vale a dire con la parte superiore livellata e i fianchi ripidi, e alte rocce appuntite che ricordavano i paesaggi Sung con lontane montagne. Al pari di quello di Saihō-ji, anche il giardino del Padiglione d'Argento è su due livelli, con lo sfondo che suggerisce una cascata montana. Lo stagno a

un'estremità è travalicato da un ponticello di pietra che ne collega due lati con l'isola centrale. Abbondano i pini nani, e lo specchio d'acqua, qua e là interrotto da grossi massi, dà un'impressione di pace e serenità. Non c'è da meravigliarsi che Yoshimasa preferisse questo padiglione di squisito gusto e il suo distillato microcosmo paesaggistico alle desolate rovine di Kyōto. Qui poteva starsene in meditazione, lasciando vagare lo sguardo sulle placide acque, oltre gli alberi fioriti che incorniciavano la simbolica cascata, verso le sagome dei pini torreggianti sulla collina antistante, in attesa che la luna sorgesse, inargentando tutto il suo mondo. Fu in quel sereno ambiente, che si godette gli ultimi anni della grande epoca Ashikaga di arte Zen.

La creazione di giardini paesaggistici non si concluse certo con Yoshimasa; semplicemente, mutò direzione e scopo. Aveva ormai avuto inizio la fase successiva dell'arte dei giardini Zen, quelli astratti, di pietra e sabbia.

CAPITOLO 8

I giardini di pietra dello Zen

And this our life, exempt from public haunt,
Finds tongues in trees, books in the running brooks,
Sermons in stones...

Shakespeare, *As you like it* (*)

Nell'ultimo decennio del XV secolo, le lunghe serate degli esteti Zen erano ormai cosa del passato; Kyōto era in rovina in seguito alla guerra Ōnin, e il paese era dominato da uno spirito nuovo, più concreto. In pratica tutti i templi e le grandi dimore di Kyōto con i rispettivi giardini erano in stato di abbandono; il generoso mecenatismo di aristocratici e shōgun era scomparso. Nelle sedi dello Zen, prevaleva uno stato d'animo improntato a riflessione e contemplazione.

In quest'epoca di penuria e disordine, andò prendendo forma uno stile di giardini templari che molti ritengono costituire l'esempio più perfetto dell'arte Zen: il paesaggio arido ovvero *kare sansui*. Questi panorami composti dei materiali più scabri, sabbia e pietra, costituiscono l'ultima tappa nella ricreazione tridimensionale dei dipinti Sung a inchiostro. Essi riassumevano l'universo in brevissimo spazio ed erano essenzialmente, anche se non totalmente, monocromi. Ma, cosa più importante ancora, erano intesi esclu-

(*) E questa nostra vita, esente da pubbliche preoccupazioni, / scopre lingue in alberi, libri nei correnti rivi, / sermoni in sassi... Così è se vi pare. [N.d.T.]

sivamente alla meditazione. Laddove precedenti giardini paesaggistici avevano sempre obbedito alla ricerca di una bellezza scenografica, questi piccoli giardini templari erano concepiti quali palestre dello spirito, strumenti tramite i quali la mente contemplativa poteva dilatarsi a cogliere l'essenza dello Zen. Inoltre, i giardini in questione erano di dimensioni ridotte al pari delle loro finalità, dal momento che un cortile di tempio in un'epoca così grama non poteva certo ospitare gli spaziosi parchi di cui in precedenza aveva potuto disporre l'aristocrazia; e i tardi giardini Zen, rappresentazioni stilizzate, spesso astratte, della natura, rinunciavano a tutte le possibilità decorative per meglio favorire l'impegno meditativo.

Forse il miglior esempio di tale tipo di giardino "pittorico" monocromo è quello celebre di Daisen-in, che fa parte del complesso templare Daitoku-ji di Kyōto. Il giardino di sabbia e pietre si sviluppa su tutti i lati del tempio vero e proprio, letteralmente collocando lo spettatore al centro di un paesaggio Sung, anche se il punto focale del "dipinto" si trova in un angolo riposto, dove un paio di pietre ad altezza d'uomo, disposte verticalmente, servono a rappresentare picchi montani Sung, mentre la sabbia bianca, rastrellata, disposta attorno e tra le grandi "montagne" dello sfondo, suggerisce, in una con rocce di minori dimensioni a superficie piatta disposte in primo piano, l'irruzione dell'acqua da una simbolica cascata. La simulata corrente di sabbia bianca serpeggia tra rocce fluviali davanti alla piattaforma panoramica. L'impianto comprende un ponte di pietra che scavalca una parte della corrente di sabbia e un grande sasso a forma di imbarcazione che sottolinea il simbolismo dell'acqua. Questa sembra scomparire sotto la veranda del tempio per riemergere dal lato opposto in forma di bianco mare ondulato. Accanto alle alte pietre-montagne, si trovano parecchie rocce corollarie, alte grosso modo fino alla cintola, sulle quali scorrono rivoli di sabbia bianca a suggerire una monocroma cateratta. Come un esperto pittore Zen sa fissare i particolari più salienti di una scena in pochi tocchi di pennello, così il creatore del giardino di Daisen-in riesce a distillare dal mondo naturale proprio quegli elementi che maggiormente parlano allo spirito.

Questo classico giardino *kare sansui* si ritiene sia stato tracciato verso il 1513 e che sia frutto della ricostruzione di uno dei templi lasciati in rovina dalla guerra Ōnin. Il progetto è attribuito tradizionalmente, ma con ogni probabilità erroneamente, a Sō'ami (1472-1525), ben noto come pittore. D'altro canto, è certo che la distinzione tra pittura e giardino era per forza di cose attenuata, dal momento che i giardini in questione erano in effetti intesi più come copie di dipinti che come riproduzioni della natura, e l'effettiva capacità di un pittore Zen consisteva nella sua capacità di trattare rocce e montagne secondo il modulo prescrittivo, con nette, secche pennellate prive di morbidezze e di compiacimenti sentimentali. Com'è ovvio, pietre che rispondessero a queste caratteristiche erano essenziali per i giardini *kare sansui*, e d'altro canto esse erano estremamente rare e pressoché impagabili. Gli alberi si potevano far crescere, ma le pietre dovevano essere rinvenute tra i monti e in qualche modo trasportate a Kyōto.

Durante il grande meriggio delle epoche Kamakura e Ashikaga, non mancavano le risorse per la scoperta, il trasporto e la messa in opera di rocce, e a volte a essere mobilitate per tale compito erano schiere di oltre un migliaio di uomini. Dopo la guerra Ōnin, l'impiego di masse simili non era più concepibile, ma in compenso si aveva a disposizione una fonte di splendidi massi, costituita dai giardini dei templi e delle dimore bruciate della vecchia Kyōto. Inoltre, già monaci di molti dei templi del periodo precedente avevano sistematicamente saccheggiato le residenze di nobili Heian alla ricerca di pietre, servendosi del meglio di quelle raccolte nel corso di secoli per dar vita ai loro piccoli giardini. E così fu che, quando i costruttori di Daisen-in si diedero alla ricerca di rocce, poterono disporre dei migliori esemplari frutto della pazienza di secoli, e ne deriva che le magnifiche rocce del Daisen-in costituiscono in effetti il *non plus ultra* della roccaglia da giardino, sorta, a guisa di fenice, dalle ceneri di impianti più antichi.

Quali erano dunque le qualità di queste pietre, che ne giustificavano il trasporto per centinaia di miglia, e le facevano tenere in così alto conto sia dagli shōgun che dagli esteti Zen? Di che cosa andavano in cerca gli artisti Zen quando frugavano le alture circostanti alla ricerca di par-

ticolari rocce? Essi volevano massi che ricordassero i monti e le gole dei dipinti a inchiostro, e ciò significava che doveva trattarsi di rocce di colori tenui, con striature lungo i fianchi e margini aguzzi, e sulle quali non doveva esservi traccia di intervento umano. Gli artisti Zen non cercavano dunque formazioni bizzarre, bensì forme naturali dotate di carattere autorevolmente monumentale. Una forma particolarmente pregiata era quella a piatto con lati verticali, simile a un massiccio ciocco tagliato a circa una trentina di centimetri dal suolo. A essere tenute in gran conto erano anche rocce a forma di isole vulcaniche dagli erti fianchi che, collocate in un letto di sabbia, davano l'impressione di sorgere dalle profondità dell'oceano. Pietre oblunghe con striature o incisioni parallele all'asse maggiore erano pregiate per la loro somiglianza con torreggianti montagne verticali, e sassi tondeggianti, piatti alla base, per la loro somiglianza con pietre di fiume naturali. Molta importanza era attribuita al "carattere" soggettivo di un masso: quelli che fossero perfettamente levigati e non avessero nulla di speciale non trovavano posto nel *kare sansui*, e quelli che vi erano ospitati dovevano invece recare la vigorosa impronta dei secoli e delle intemperie.

Il Daisen-in, come s'è detto, è indubbiamente il miglior esempio dei giardini Zen "dipinti"; concepito forse da un esperto pittore, conteneva le più belle pietre di un'intera epoca di accurato e intenso collezionismo, ed era l'erede di secoli di arte dei giardini dalla quale era stata desunta l'essenza del paesaggismo. La sua tacita gravidanza è il prodotto di un lungo sviluppo di ideali Zen quali la semplicità, la nudità, l'austerità e la parsimonia, al punto che si è tentati di considerarlo il più bell'esempio di *kare sansui* Zen, se non esistesse un giardino ancora più singolare dello stesso periodo: quello del Ryōan-ji. A differenza del Daisen-in, il giardino del Ryōan-ji non è un simbolico scenario montano, ma al contrario un'opera d'arte astratta su una tela di sabbia, che trascende la rappresentazione metaforica di un paesaggio, approdando a una sintesi dell'universo. Lo si considera, in tutto il mondo, come la vera essenza dello Zen, e risulta quasi impossibile descriverlo sia mediante parole che mediante immagini. È impregnato di uno spirito che sembra protendersi verso coloro che si tro-

vano in sua presenza, con una forza evocatrice che si impone anche in chi sia insensibile allo Zen. A quanto sembra, il Ryōan-ji fu costruito verso il 1490, e dunque sarebbe grosso modo coevo del Padiglione d'Argento di Yoshimasa. Già nel 985, il sito era servito alla costruzione di una cappella privata riservata a imperatori Heian in ritiro, e nel XII secolo un ministro Heian se ne servì per costruirvi una villa alla quale suo nipote aggiunse, nel 1189, uno splendido lago in stile cinese e un giardino insulare. Sicché, il luogo abbondava di acqua, assente invece nei siti di altri giardini *kare sansui* (e del resto, lo stile del tardo giardino Zen la escludeva). Dopo la caduta degli Heian e durante tutto il periodo Kamakura, il lago divenne una sorta di reminiscenza dell'*ancien régime* che si rifaceva all'eleganza di tempi andati. (I resti del lago, certo assai modificati nel corso dei secoli, continuano a far parte del complesso templare di Ryōan-ji.)

Gli originali proprietari Heian conservarono il possesso del sito fino al 1450 ca., quando venne acquistato da Katsumoto Hokusawa, consigliere degli Ashikaga e uno dei promotori della guerra Ōnin. Durante il periodo in cui ne fu proprietario, Katsumoto vi costruì una villa che si affacciava sul giardino lacustre e insulare e, al pari di Yoshimitsu, volle che, alla sua morte, l'edificio fosse trasformato in tempio Zen. La guerra Ōnin ebbe per conseguenza che i suoi desideri venissero esauditi prima di quanto egli si si fosse aspettato: poco dopo la costruzione della villa, il possedimento passò al ramo Myōshin-ji della setta Rinzai, che esercitava anche il controllo su un tempio vicino, chiamato Ryōan-ji. Poco dopo la morte di Katsumoto, la sua villa e altre residenze vennero date alle fiamme nel corso della guerra Ōnin, aggiungendo la loro alla generale rovina di Kyōto.

Nell'ultimo decennio del XV secolo, la residenza divorata dalle fiamme venne restaurata dal figlio di Katsumoto, il quale però preferì un nuovo stile di architettura Zen detto *shoin*, due caratteristiche del quale erano una finestra di tipo particolare e uno scrittoio, l'una e l'altro derivati da moduli propri dei monasteri cinesi Ch'an. Lo stile *shoin* era stato di recente introdotto a Kyōto da Yoshimasa, il quale aveva prescelto quello schema per una serie di edi-

fici attorno al suo Padiglione d'Argento. La finestra *shoin* dava sul giardino lacustre e insulare ma, siccome i monaci Zen che amministravano la proprietà non avevano alcun interesse per il decorativismo paesaggistico, cintarono con un muro un cortiletto davanti alla finestra e vi costruirono un *kare sansui* piatto, destinato alla contemplazione, che ben presto eclissò il precedente paesaggio acquoreo. Poco dopo, l'edificio *shoin* venne distrutto da un incendio, fornendo ai monaci il pretesto per inserire un padiglione con una lunga veranda panoramica prelevandolo dal vicino tempio Seigen-in. La veranda in questione, situata lungo l'asse maggiore del giardino *kare sansui*, permette oggi la meditazione di gruppo, cosa impossibile con l'unica finestra della precedente struttura *shoin*.

I moderni visitatori di Ryōan-ji per raggiungere il tempio-padiglione principale attraversano tuttora il più antico giardino paesaggistico, dal quale si può scorgere soltanto il muro esterno del *kare sansui*, senza che si possa neppure prevedere ciò che si trova al suo interno. Sui gradini del tempio, il profumo dell'incenso si unisce a quelli naturali degli antichi alberi che bordano i viali lungo il lago. Entrati nell'atrio debolmente illuminato del tempio, si depositano le scarpe per sostituirle con pantofole imbottite che attenuano il rumore dei passi, e i visitatori sfilano in silenzio lungo le gallerie del tempio, giungendo alla lunga veranda *hōjō* che si affaccia sul giardino e all'improvviso lo scintillio della sabbia si impone ai sensi con effetto immediato e sorprendente.

Per dirla in termini assai prosaici, ciò che si vede è una superficie di sabbia ondulata all'incirca delle dimensioni di un campo da tennis, disseminata di una quindicina di rocce di forma non particolarmente insolita (secondo metri di misura Ashikaga), disposte in cinque gruppi distinti. La sabbia bianca è rastrellata longitudinalmente (compito cui si dedica normalmente un confratello laico) e cerchi concentrici sono tracciati attorno a ognuna delle pietre, dando l'illusione di acque increspate. Nel giardino vero e proprio, neppure un albero, neppure un filo d'erba; l'unico accenno di materia vivente, è il letto di antico muschio in cui si annida ciascun gruppo di rocce. Lungo i tre lati del giardino non occupati dalla veranda, si svolge l'antico muro

di cinta del cortile, i cui mattoni scuri formano splendido contrasto con la sabbia di un bianco purissimo; la cimasa è rivestita di tegole nere di stile cinese, e al disopra di essa appaiono gli alti alberi del giardino paesaggistico, i quali nascondono quella che un tempo doveva essere una vasta panoramica dell'antica Kyōto verso sud.

Ciascuno dei cinque gruppi di rocce sembra ordinato attorno a un proprio asse, e a loro volta i gruppi appaiono in reciproco equilibrio: i due gruppi alla sinistra hanno una massa complessiva grosso modo equivalente a quella dei tre gruppi sulla destra. Come accade in gran parte dei giardini Ashikaga, ognuno dei gruppi presenta un elemento chiaramente predominante, nei confronti del quale i massi più piccoli, meno "autorevoli", esercitano una sorta di antagonismo, donde un diffuso senso di tensione. In pari tempo, ciascuno dei gruppi dà un'impressione di forza compatta, ognuno di essi essendo collocato su un'isola di muschio che raccoglie e isola. L'equilibrio estetico è ottenuto anche dalla collocazione, vera o presunta che sia, dei massi a sufficiente profondità, nel loro nido di muschio, da far credere che soltanto le loro punte emergano dalla superficie del giardino.

I massi sono suddivisi in due gruppi di due, due di tre e uno di cinque, ognuno dei quali risponde a questa o quella delle varie convenzioni del giardino Ashikaga. Entrambi i gruppi di due fanno esplicito ricorso al contrasto tra le forme dei rispettivi componenti, tipico espediente Zen. Una delle coppie si compone di una lunga roccia verticale confitta nella sabbia a guisa di lama rovesciata, mentre la roccia che l'accompagna è poco più di un frammento trascurabile, una semplice traccia. L'altra coppia è composta da una pietra verticale dagli spigoli taglienti, piatta in cima, accompagnata da un masso più grande e tondeggiante che si allarga alla base. Come è stato notato, gli artisti di giardini Ashikaga tenevano in gran conto massi appiattiti per la loro somiglianza con le pennellate secche di certi pittori a inchiostro Zen. La vita, in questo caso, era indotta a imitare l'arte, o piuttosto la scultura era costretta a imitare la pittura. Entrambe le coppie di macigni sono collocate un po' ai margini dell'asse del giardino, onde assicurare quell'asimmetria ritenuta tanto essenziale.

I due gruppi di tre massi rispondono all'intenzione di affermare la preminenza visuale del membro maggiore, affiancandogli due massi minori, relativamente insignificanti (differenziati per forma e posizione), in modo da formare un triangolo disposto in verticale, il cui vertice corrisponde all'apice del masso più grosso: disposizione a tal punto corrente nei giardini Ashikaga, da meritare il nome di roccaglia delle "tre divinità", in teoria un pio riferimento a una leggenda buddhista ma, più probabilmente, semplice espediente artistico standardizzato. L'ultimo gruppo è di cinque pietre, perché complessi di quattro erano considerati troppo simmetrici dagli artisti di giardini Zen; e in tal caso, il gruppo è dominato da un grande macigno centrale con quattro rocce ancillari collocate alla sua base a guisa dei piedi di un animale di granito.

Tale è la disposizione topografica del giardino e, così descritto, può sembrare che questo non meriti la fama di cui gode. I particolari sono forse un pochino più eloquenti. È evidente che l'inclinazione delle pietre è intesa a evocare un senso di moto, in quanto sono state tutte collocate con l'asse maggiore corrispondente all'andamento di quello del giardino, caratteristica ulteriormente sottolineata dalla rastrellatura longitudinale della sabbia, che fa sì che l'occhio dell'osservatore si sposti da sinistra a destra e da destra a sinistra. E, sebbene lo scopo principale del giardino sia quello di indurre la quiete mentale, esso è pervaso da una tensione dinamica, quale quella che può essere colta da una fotografia al millesimo di secondo dell'acqua che precipita lungo una cascata. Ma la sabbia, al pari degli spazi vuoti di un disegno cinese a inchiostro, è altrettanto importante della disposizione delle pietre. Le zone vuote insieme sottolineano la presenza di queste e invitano la mente a espandersi nell'infinito cosmologico che suggeriscono.

Quest'interazione tra forma e spazio, costituisce una delle chiavi dell'irresistibile suggestione del Ryōan-ji, che evoca un sentimento di infinitezza in uno spazio limitatissimo, fornendo così una pregnante lezione del concetto Zen di nulla e di non attaccamento. Il Ryōan-ji esprime un'atemporalità ignota ai precedenti giardini paesaggistici, soprattutto quelli dell'era Heian che, con la loro fugace fioritura e le foglie caduche, testimoniavano della commovente tran-

sitorietà dell'esistenza. Nel giardino Ryōan-ji, il concetto estetico Heian dell'*aware*, l'idea della bellezza peritura, è stato sostituito dal concetto Zen dello *yūgen*, che significa tra l'altro profonda suggestione mediante riduzione a quei soli elementi di un'opera creativa capaci di toccare lo spirito, senza la minima concessione alla grazia o all'ornamento. Il numero e la disposizione delle pietre possono sembrare arbitrari, mentre sono invece intuitivamente perfetti, come una frase musicale di Beethoven che, con l'alterazione di un'unica nota, potrebbe trasformarsi in una sequenza di note comiche. Al pari di tutti i capolavori, il Ryōan-ji è dotato di semplicità, di forza e di ineluttabilità.

I giardini di Daisen-in e di Ryōan-ji riassumono in sé l'intera gamma dell'arte del *kare sansui* del Giappone Ashikaga. Il primo è un paesaggio simbolico di cascate prosciugate e di simulati corsi d'acqua tracciati sul granito monocromo; il secondo è un'astrazione, assolutamente non rappresentativa, di disposizione di massi secondo lo stile del "giardino piatto" su fondo di sabbia. Soprattutto lo stile del *kare sansui* piatto non trova effettivi equivalenti in nessun'altra parte del mondo. Chi potrebbe infatti immaginare egiziani, greci e fiorentini intenti a raccogliere rocce, a disporle su un letto di sabbia in un cortile e a definire questa "arte religiosa"? Il Ryōan-ji oggi sembra straordinariamente moderno, e in effetti fu solo dopo che in Occidente si sviluppò l'interesse critico per l'arte astratta, che il *kare sansui* Zen venne "scoperto". Ancora negli anni Trenta del nostro secolo, il Ryōan-ji era ignorato, era una breve distesa sabbiosa abbandonata a se stessa che i monaci di rado si curavano di rastrellare; e soltanto nel 1961 il giardino di Daisen-in è stato restaurato, riportandolo a quelle che si suppongono essere state le condizioni originarie. Il Ryōan-ji è il più celebre sito del Giappone e gode di tale fama internazionale, che nell'orto botanico di Brooklyn, a New York, ne è stata eseguita una replica identica anche per dimensioni.

Gli artisti di giardini Zen erano esteti raffinati, e nella loro opera sono riconoscibili almeno due tecniche che l'Occidente ha scoperto solo in questo secolo. Una è quella del principio surrealista, derivato dall'idea dadaista degli *objets trouvés*, vale a dire dell'uso di materiali naturali o acci-

dentali, esteticamente interessanti come elementi di una composizione. I massi del Ryōan-ji e di altri giardini Ashikaga vennero lasciati nelle condizioni in cui erano stati scoperti e usati nei giardini come tali, cioè quali semplici rocce, che però erano simboli di qualcosa che le trascendeva. Il secondo principio artistico "moderno" reperibile nei giardini Zen, è il ricorso all'espressionismo astratto. Giardini piatti come il Ryōan-ji non sono intesi a riprodurre uno scenario naturale, ma costituiscono esempi di disposizione simbolica di masse e spazi. Gli artisti di giardini Zen in effetti crearono una nuova modalità espressiva, anticipando l'Occidente di parecchi secoli.

Forse, se il Ryōan-ji è stato trascurato così a lungo lo si deve al fatto che non era esplicitamente inteso quale opera d'arte, ma piuttosto come un'affermazione, in termini concreti, dell'essenza della verità mistica. La reazione che si ha quando per la prima volta ci si trova di fronte al Ryōan-ji, è simile all'intuizione dell'Unità quale viene definita dal grande mistico occidentale Mastro Eckhart, e che corrisponde al *satori* dello Zen: "Ed ecco che all'improvviso Dio viene nel tuo essere e nelle tue facoltà, perché tu sei come un deserto spogliato di tutto ciò che era particolarmente tuo". Il Ryōan-ji presenta questo deserto in termini fisici, quale un luogo di non attaccamento e privo di polarizzazioni antagonistiche. Questa è arte Zen nella sua più perfetta espressione: bellezza ed estetica sono all'opera, ma hanno una funzione secondaria rispetto alla sfera della spiritualità.

CAPITOLO 9 . . .

Lo Zen e il paesaggio a inchiostro

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endeared,
Pipe to the spirit ditties of no tone.

John Keats (*)

La pittura a inchiostro monocroma Ashikaga costituisce uno dei momenti supremi dell'arte giapponese. Iniziata in Cina quale logica estensione della calligrafia a pennello, la pittura monocroma finì per essere il mezzo decisivo di diffusione dello Zen giapponese. Il pittore Zen è stato definito un uomo che per vent'anni si dedica allo studio della tecnica, e quindi si getta in balia dell'ispirazione. Le opere degli artisti Zen sembrano spesso essere state composte di getto, senza sforzo, ma si tratta del deliberato inganno del consumato maestro. Al pari del fendente dello spadaccino Zen, l'assoluta precisione del colpo di pennello dell'artista Zen può venire soltanto da una persona la cui mente e il cui corpo sono tutt'uno. Scopo della pittura Zen è di penetrare oltre le percezioni della mente razionale e dei sensi che le fanno da supporto onde rivelare, non già l'apparenza, bensì la vera essenza della natura. L'artista esprime l'illuminazione di un istante, ragion per cui non ha il tempo di elaborare ogni pennellata; la tecnica deve fluire inavver-

(*) Le melodie udite sono dolci, ma quelle non udite / Ancor di più; e dunque, voi dolci flauti continuate a suonare: / Non all'orecchio fisico, ma, più care, / Modulate allo spirito canzoni senza note. [N.d.T.]

tita, dalle profondità interiori, catturando le immagini fugaci dell'infinità, al di là della mente e al di là del pensiero.

Osservare un pittore del genere all'opera, equivale a una vera e propria lezione di disciplina Zen. Quando s'accinge a creare un'opera, per prima cosa egli dispone a portata di mano gli essenziali materiali artistici: pennello, pietra da inchiostro, inchiostro, carta. Inginocchiandosi a terra, stende davanti a sé il foglio, quindi comincia a macinare e a mescolare l'inchiostro, in pari tempo intravedendo i contorni generali e la finalità della sua opera. Al pari di un *samurai* prima della battaglia, bandisce da sé i pensieri mondani e raccoglie le proprie energie per un'azione subitanea, in stato di contemplazione. Pronto l'inchiostro, liscia la carta, trovato il pennello adatto per spessore e morbidezza e raccolto, il pittore "colpisce".

L'inchiostro viene assorbito quasi immediatamente dalla fibrosa carta di riso cui vanno le preferenze degli artisti Zen, non permettendo alcuna correzione una volta che la linea sia stata tracciata. Qualora l'artista non ne sia soddisfatto, getta via il foglio e ricomincia con uno nuovo. A differenza della convenzionale pittura a olio occidentale, che permette il ritocco, la pennellata a inchiostro sulla carta (o sulla seta, del pari a volte usata) diviene inerte e priva di vita quando sia ripassata e, una volta asciugato il dipinto, eventuali correzioni saltano subito all'occhio. L'opera deve derivare dalla disciplina Zen del vuoto mentale. L'artista non si sofferma mai a giudicarla; l'inchiostro si deposita sulla superficie in una serie ininterrotta di segni, più o meno gravi, chiari o scuri secondo la necessità, dando una sensazione di ritmo, movimento e forma, corrispondente alla visione che l'artista ha dell'intima musica della vita.

La disciplina della pittura a inchiostro era solo una delle qualità che la rendevano cara ai pittori Zen; non meno importante era la sommessamente suggestività da essa resa possibile. Apprendendo dai cinesi, i giapponesi del periodo Ashikaga scopersero che l'inchiostro nero, accuratamente steso a suggerire tutte le tonalità della luce e dell'ombra, poteva risultare più espressivo e pregnante di una tavolozza di colori. Per inciso, va detto che una lezione affine è stata appresa da certi fotografi moderni, che sovente trovano il bianco e nero più pregnante del colore. I pittori cinesi delle

dinastie T'ang e Sung furono i primi a scoprire che l'inchiostro nero poteva essere usato allo scopo di astrattizzare tutte le tonalità cromatiche, e pertanto suggerire, in maniera più credibile che non dipinti a colori veri e propri, le sfumature effettivamente reperibili in natura. Mentre l'inchiostro è stato usato in Occidente soprattutto per il disegno a tratto e la litografia, gli artisti orientali se ne servono per dare l'illusione del colore – una illusione così perfetta, che gli spettatori devono a volte ricordare a se stessi che la scena che hanno sott'occhio non è policroma. E, esattamente come l'opera aperta induce lo spettatore a partecipare a essa, il suggestivo mezzo della monocromia, con le sue sfumature più implicite che esplicite, persuade involontariamente lo spettatore ad aggiungere i suoi propri colori.

L'intuizione Zen, essere la tavolozza della mente più ricca di quella del pennello, è stata assai adeguatamente descritta da un artista e critico nipponico, che così ha spiegato la ricca suggestione dell'inchiostro nero, detto *sumi* dai giapponesi:

A prima vista, questo po' d'inchiostro su un foglio di carta bianca sembra sordo e vacuo ma, sotto gli occhi di chi lo contempla, si trasforma in un'immagine della natura – una particella della natura, certo, intravvista appena come attraverso una bruma, ma un frammento capace di guidare lo spirito alla magnificenza del tutto. Muniti di dozzine di pigmenti, certi artisti per secoli hanno tentato di riprodurre i veri colori della natura, ma nel migliore dei casi con risultati assai mediocri. La *sumi-e* [pittura a inchiostro], riducendo tutti i colori a sfumature di nero, paradossalmente riesce a farne sentire le genuine vibrazioni... Consapevole che i colori effettivi della natura non possono essere esattamente riprodotti, l'artista della *sumi-e* ha colto una delle fondamentali verità della natura, e pertanto è più in armonia con essa di quanto non lo sia il pittore che cerca di fermarla mediante colori a olio e ad acquerello.¹

La pittura Zen sembrerebbe essere stata creata, al pari della religione stessa, da pensatori antiaccademici della tarda dinastia T'ang. I monaci dissidenti, inventori dei paradossi *kōan*, sarebbero stati adepti anche della calligrafia e della pittura monocroma; insieme a pittori non buddhisti che rifiutavano stili accademici, sembra che amas-

sero farsi beffe dei loro colleghi di tendenze conservatrici schizzando inchiostro sulla carta e spandendolo con le mani e i capelli, e a volte servendosi a tale scopo del corpo di un assistente. Persino coloro che si limitavano al pennello, si dilettavano di caricature e maniere non convenzionali. La scuola di pittura formata da letterati T'ang dissidenti e da monaci Ch'an giunse a godere di vasta fama (esattamente come l'odierna scuola dell'espressionismo astratto) e ricevette il nome di "casta degli sfrenati". Sotto la dinastia Sung, i monaci Ch'an divennero membri rispettabili della società cinese, e un po' alla volta si formarono tre correnti pittoriche da essi ispirate. Una di queste, definita in giapponese *zenkiga*, produceva dipinti figurativi a finalità didattiche (*zenki-zu*) che illustravano parabole Ch'an, raffiguravano Bodhidharma in certe situazioni leggendarie, celebravano il momento culminante di un *kōan* o semplicemente illustravano un adepto Zen intento alla pratica dell'autodisciplina mediante l'esecuzione di umili compiti.

Il secondo tipo era il ritratto, noto come *chinzō*. A fungere da modelli di queste raffigurazioni riverenti, solenni, erano maestri ben noti, e a volte l'esecuzione era, oltre che a inchiostro, anche a pastello; l'intenzione evidentemente era quella di addivenire alla massima somiglianza possibile con il modello. Sono opere che vanno annoverate tra i più bei ritratti di ogni parte del mondo. La penetrazione psicologica del *chinzō* non è altrettanto acuta di quella di un Rembrandt né altrettanto stilizzata di quella del Rinascimento italiano, ma si tratta comunque di studi psicologici che rispondono a una capacità di empatia di rado superata.

Il terzo tipo di pittura di ispirazione Ch'an è quella del paesaggio monocromo. Il paesaggio era in origine uno dei principali soggetti Ch'an, ma i monaci di questa setta si dedicarono a esperimenti con il tradizionale trattamento cinese delle scene paesaggistiche ed esercitarono in questo campo un'influenza tale, che persino i dipinti accademici di epoca Sung risentirono della spontanea intuitività della filosofia Ch'an. I paesaggi costituiscono il meglio della pittura cinese, e gli artisti Zen giapponesi che si dedicarono al genere ne fecero a loro volta una grande forma d'arte.

La perizia tecnica in questo campo aveva raggiunto la pienezza verso il tramonto della dinastia T'ang, allorché i

problemi della prospettiva, della collocazione nello spazio pittorico e del punto di vista erano stati risolti. Le regole classiche del genere, formulate nei primi tempi della dinastia Sung, vennero in seguito rispettate per parecchi secoli sia in Cina che in Giappone e, se si vuole comprendere il paesaggio estremo-orientale, bisogna tenerle sempre presenti. Innanzitutto, va detto che lo scopo non è l'esattezza "fotografica", bensì la rappresentazione di una risposta emozionale alla natura, cogliendo gli elementi essenziali di un paesaggio anziché gli elementi particolari presenti in una singola località; in effetti, accadeva assai spesso che paesaggisti Zen giapponesi dipingessero scene cinesi che mai avevano visto. La natura è esaltata come una fonte di meditata intuizione, e la spontaneità dell'artista trova espressione nell'ambito di un rigido contesto.

Certi elementi specifici devono ricorrere in ogni dipinto: montagne, alberi, rocce, acque correnti, strade, ponti, animali selvatici, edifici (o per lo meno capanne dal tetto di paglia). I pendii montani variano con le stagioni: in primavera sono lussureggianti, d'estate verdi e umidi, d'autunno dorati e maturi, in inverno austeramente nudi. Le minuscole figure umane hanno la dignità di funzionari Sung ritirati in un romitaggio; non ci sono contadini o pescatori che siano davvero tali. Nei dipinti manca il punto di fuga: le linee rimangono parallele, senza convergere, e la posizione dello spettatore è quella di chi sia sospeso nello spazio, a osservare un panorama che si svolge tutt'attorno al suo punto di vista.

Allo scopo di dare il senso della profondità di catene montuose remote rispetto al primo piano, il dipinto viene suddiviso in tre registri distinti, ciascuno rappresentante una scena a una certa distanza dallo spettatore. C'è una zona vicina, tanto prossima da rendere visibili le foglie degli alberi e le increspature dell'acqua, una sezione intermedia, in cui sono delineati soltanto i rami di tre alberi e l'acqua di solito assume la forma di una cascata, e un terzo registro che comporta cime montane. Poiché i tre livelli in questione si dispongono per così dire secondo salti quantici, anziché in continuità, spesso si fa ricorso a nebbie o brume per suddividere i tre piani.

Tali convenzioni paesaggistiche furono oggetto di volumi

di analisi e interpretazioni durante la dinastia Sung. Dice a esempio il pittore Han Cho in un'opera che risale al 1121:

Nei dipinti di paesaggi panoramici, i monti sono situati in registri sovrastanti; anche se lo spazio è di una spanna, essi sono disposti in profondità; ... e per rispettare il necessario ordine, si devono mettere le montagne venerabili in primo piano, seguite dalle subordinate. È essenziale che... foreste coprano la montagna, che le foreste di una montagna sono i suoi abiti, la vegetazione i suoi capelli, il vapore e le nebbie le sue espressioni facciali, gli elementi scenografici i suoi ornamenti, le acque i suoi vasi sanguigni, la nebbia e le brume l'espressione del suo stato d'animo.²

Due caratteristiche dei dipinti paesaggistici Sung sarebbero in seguito divenute componenti importanti della teoria estetica Zen canonizzata, e cioè l'uso dello spazio vuoto quale forma di simbolismo (più tardi reperibile in ogni manifestazione artistica Zen, dai giardini di rocce al teatro Nō) e lo specifico trattamento di rocce e alberi, elementi che la scuola Zen avrebbe elevato a metafore della vita stessa. Si tratta di caratteristiche che i critici occidentali Osvald Sirén ed Ernest Fenollosa hanno saputo eloquentemente descrivere come segue. Ecco cosa ne dice Sirén:

Sarà inutile soffermarsi sul fatto, ben noto, che i pittori cinesi, soprattutto quelli che lavoravano con l'inchiostro di China, si servirono dello spazio come di un importantissimo mezzo di espressione artistica, ma varrà comunque la pena di sottolineare che le loro concezioni di spazio e i metodi cui facevano ricorso per renderlo erano remotissimi dagli equivalenti europei. Ai loro occhi, lo spazio non era affatto un volume cubico che si prestasse a essere geometricamente articolato, bensì alcunché di illimitato e incalcolabile che, entro certi limiti, poteva essere suggerito dai rapporti tra forme e valori tonali, ma che sempre trascendeva qualsiasi indicazione materiale e conteneva una suggestione dell'infinito.³

E Fenollosa:

I meravigliosi alberi contorti, possenti pini e cedri montani, tanto amati da questi cinesi e successivamente dai giapponesi, e che la nostra superficialità occidentale in un primo tempo ha ascritto a non so qual barbarico gusto per le mostruosità, in effetti rivelano al profondo pensatore Zen,

con le loro nodosità e scabrosità, che hanno combattuto contro tempeste, geli e terremoti – un processo quasi identico a quello cui è sottoposta la vita umana alle prese con avversari, avversità e dolori, che si stampano nelle rughe e nelle pieghe fortemente incise di un bel volto di vecchio. Sicché, la natura diviene un vasto e pittoresco mondo che permette lo studio attento del carattere; né questo porta a un eccesso didattico e a una ridondanza letteraria, come accadrebbe da noi, perché le due accezioni di carattere, quella di individualità umana e quella di individualità naturale, sono viste come alcunché di unitario.⁴

Durante i primi anni della dinastia Sung, vennero delineandosi due diversi stili di pittura paesaggistica, oggi noti rispettivamente come "settentrionale" e "meridionale", termini che ne riflettono la localizzazione geografica. Sebbene sia assai pericoloso tentare generalizzazioni su scuole di pittura, è lecito affermare che quella settentrionale produsse opere relativamente formali, simmetriche, caratterizzate da pennellate aspre, secche, taglienti, dove la linea a inchiostro è chiaramente distinta dalla mezzatinta, e in cui i monti lontani erano di regola eseguiti con la stessa incisività di quelli vicini. Al contrario, la scuola meridionale preferiva di norma un trattamento più "romanticheggiante" degli elementi paesaggistici, con colline tondeggianti e vallate nebbiose; i monti lontani erano eseguiti a mezze tinte di intensità variabile, sì da suggerire misteriosi recessi penetrati dalla nebbia, mentre la zona intermedia era disseminata di colline ondulate, immerse in una luce diffusa. Un critico cinese coevo definiva l'opera di un artista del nord come "tutta pennello e niente inchiostro", e quella di un artista del sud come "tutta inchiostro e niente pennello", caratterizzazione semplicistica ma sostanzialmente esatta delle due scuole.

Il centro originario dello stile settentrionale fu la capitale di Kaifêng, situata al nord, e quello meridionale si accentrò a Nanchino nel bacino dello Yangtze; ma quando la corte Sung fuggì al sud dopo la caduta, avvenuta nel 1127, della capitale settentrionale, gli stili delle due scuole entro certi limiti si fusero in un nuovo accademicismo che ebbe come luogo deputato la bella città meridionale di Hangchow. I pittori della dinastia Sung meridionale, come

è stata definita questa tarda epoca, sovente erano maestri di entrambi gli stili, nel senso che a volte producevano aspri paesaggi "nordici", altre nebbiosi panorami "meridionali", e altre ancora combinavano i due moduli in un unico dipinto. Con l'andar del tempo, tuttavia, a mano a mano che l'epoca faceva propri stadi d'animo sempre più sentimentalistici e il Buddismo Ch'an acquistava influenza nei circoli accademici, l'aspro stile dei pittori nordici venne via via accantonato e i paesaggi si fecero sempre più metaforici, con alberi contorti e scabre rocce composite.

Questo nuovo stile lirico, che predominò durante l'ultimo secolo della pittura accademica Sung, fu soprattutto creazione di due artisti, Ma Iüan (attivo tra il 1190 e il 1224 ca.) e Hsia Kuei (attivo tra il 1180 e il 1230 ca.), le cui opere sarebbero poi assunte a modelli della paesaggistica Zen Ashikaga. Entrambi si dedicarono a ricerche sull'asimmetria nonché sulla deliberata giustapposizione di elementi paesaggistici tradizionali. Lo spazio divenne una componente autonoma, soprattutto nelle opere di Ma Iüan, le cui composizioni "monoangolari" spesso erano praticamente vuote, eccezion fatta per alcuni tratti in uno degli angoli inferiori. Stilista eclettico, Ma Iüan sovente eseguiva i primi piani con i colpi di pennello secchi e le rigide diagonali tipiche del nord, mentre nello stesso dipinto i monti lontani venivano trattati con i morbidi, graduati guazzi del sud. Hsia Kuei faceva anch'egli suppergiù lo stesso, a parte il fatto che il suo interesse andava soprattutto alla linea e che sovente dipingeva alberi e rocce in primo piano con contorni decisi. Successivamente, dopo che la dinastia Ming ebbe assunto il potere, le preferenze dei pittori cinesi tornarono allo stile nordico, laddove in Giappone la cosiddetta scuola lirica Ma-Hsia era tenuta in alto conto e i suoi prodotti copiati da artisti Zen che nel trattamento soggettivo della natura vedevano una perfetta espressione delle dottrine intuizionistiche della filosofia di cui erano adepti.

L'accademia Sung meridionale deliberatamente evitò di produrre arte Ch'an, e furono i giapponesi a identificare esplicitamente lo stile Ma-Hsia con lo Zen. Tuttavia, durante la prima metà del XIII secolo si formò una scuola artistica Ch'an di tendenza espressionistica, erede degli antichi dissidenti T'ang, la quale diede vita a uno stile pit-

torico caratterizzato da spontaneità e imprevedibilità, secondo le concezioni appunto dello Zen. Il centro di questa scuola paesaggistica contestatoria non fu l'accademia Sung, bensì un monastero Ch'an nei pressi di Hangchow, e il suo rappresentante principale un monaco a nome Mu-ch'i (1210 ca. - 1280 ca.), il quale dipingeva tutti i generi - paesaggi, *kōan* Ch'an, nature morte espressionistiche - con tratti di pennello insieme abilmente controllati e ingannevolmente casuali. La sua era insomma una disciplinata spontaneità. Perfettamente padrone della tecnica, Mu-ch'i deliberatamente spregiava tutte le convenzioni. Col passare del tempo, parecchi posati pittori dell'accademia Sung rimasero affascinati dal suo estatico richiamo e abbandonarono i loro stilemi formalistici, per finire i loro giorni a ubriacarsi con i monaci Ch'an nei monasteri attorno ad Hangchow, perduti nell'ebbrezza dell'inchiostro e del pennello.

Quando monaci giapponesi cominciarono a recarsi in Cina, fu in questi monasteri che fecero conoscenza con la pittura paesaggistica, e la conseguenza fu che in Giappone vennero inizialmente inviati dipinti della scuola Ch'an di Mu-ch'i e che fu questo stile a imporsi nell'arcipelago. In anni successivi, quando la scuola settentrionale di pittura tornò di moda in Cina, cosa che, come s'è detto, accadde in epoca Ming, i cinesi furono ben lieti di spacciare monocromie Sung meridionali, a loro giudizio ormai superate, agli appassionati giapponesi. Gli emissari di Yoshimitsu, al pari di monaci viaggiatori precedenti, fecero incetta di queste opere, con il risultato che i migliori esempi degli stili spontaneo di Mu-ch'i e lirico della scuola Ma-Hsia di pittura Sung sono oggi reperibili in Giappone.

I dipinti di Mu-ch'i, che furono le prime monocromie cinesi a essere conosciute in Giappone, vi ebbero subito grande successo, e non mancarono i monaci Zen che ben presto fecero proprio il loro stile. L'imitatore di maggior momento fu un sacerdote-pittore a nome Minchō (1351-1431), che ben presto fu in grado di produrre paesaggi praticamente indistinguibili da quelli di Mu-ch'i. Si sarebbe detto che questi fosse risorto per iniziare in Giappone, a un secolo dalla morte, una nuova carriera. Successivamente, anche i paesaggi della scuola Ma-Hsia trovarono la via del Giappone, e ben presto una seconda "dinastia Sung"

fu in piena fioritura sotto gli Ashikaga. Lo Zen giapponese aveva trovato l'arte che faceva al caso suo; in breve lasso di tempo, Yoshimitsu creò un'accademia di pittura insediandola nel tempio di Shōkoku-ji, dove monaci pittori si raccoglievano per studiare le opere Sung, che giungevano di continuo a centinaia, gareggiando nell'imitare gli stili cinesi dell'uso del pennello.

Alla testa dell'accademia Zen era stato posto il sacerdote Josetsu (attivo tra il 1400 e il 1413 ca.) che, dopo la morte di Yoshimitsu, avvenuta nel 1408, assunse il pieno controllo dell'istituto. Il suo celebre dipinto intitolato "Uomo che cattura un pescegatto con una zucca", una parabola sul carattere elusivo della vera conoscenza, costituisce un perfetto esempio della padronanza giapponese degli stili Sung, con il primo piano fortemente tratteggiato e le nebbiose montagne sullo sfondo. L'accademia Zen dominò l'arte giapponese ancora per parecchio tempo dopo la guerra Ōnin, sempre basandosi sullo studio e la copia delle grandi opere Sung, sia quelle di stile lirico accademico, sia quelle di stile Ch'an spontaneo. A Josetsu fece seguito il suo allievo Shūbun (attivo tra il 1423 e il 1460 ca.), la cui vasta produzione (attribuita) di rotoli e di paraventi sestupli costituiva un'esatta ricreazione dello stile lirico Sung. Shūbun non fu però un semplice imitatore, ma piuttosto il legittimo rappresentante di una scuola da un pezzo scomparsa, capace di profonda comprensione degli ideali che avevano mosso gli artisti Sung meridionali. Fu un grande maestro, un vero Raffaello Zen, che disciplinò a tal punto il proprio stile da farlo sembrare assolutamente spontaneo. I suoi dipinti sono splendidi oggetti nei quali non c'è traccia della personalità dell'artista, secondo quelle che erano le intenzioni dei maestri Sung; si tratta di opere che raggiungono una tipologia così esemplare, da costituire un fondamento su cui altri potevano legittimamente erigere le loro innovazioni.

Tuttavia, sotto il successore di Shūbun, Sōtan (1414-1481), l'accademia continuò a ricalcare le tecniche di artisti Sung defunti (come del resto tanto spesso accade qualora l'arte sia istituzionalizzata), producendo opere del tutto prive di originalità. L'arte Zen aveva raggiunto la maturità, era pronta a inaugurare una propria strada; ma le occor-

reva una personalità capace di affidarsi maggiormente al proprio genio che non di obbedire ai dettami dell'accademia.

Colui che assolse a questo compito è oggi considerato il massimo artista giapponese d'ogni tempo, Sesshū Tōyō (1420-1506), allievo di Shūbun e supergiù contemporaneo di Sōtan. Sesshū obbediva a ben radicate concezioni Zen, e fedele a questo spirito seppe scindere gli elementi del paesaggio Sung, ricomponendoli in un'originale affermazione della visione del mondo Zen. Si ritiene che abbia preso gli ordini in età assai giovanile, trascorrendo i primi anni in un oscuro villaggio del Mare Interno. Tuttavia, da documenti risulta che all'età di trentasette anni occupava, come sacerdote, un posto di un certo rilievo allo Shōkoku-ji, sotto il patrocinio di Yoshimasa, ed era membro della accademia presieduta da Shūbun, che a quanto sembra fu suo maestro fino a epoca immediatamente precedente la guerra Ōnin, quando Sesshū lasciò Kyōto per una città della costa sudoccidentale, donde ben presto partì per la Cina a bordo di una nave mercantile.

Nella sua qualità di sacerdote Zen e di pittore di un certo nome, venne bene accolto nei centri di pittura Ch'an e alla corte Ming di Pechino. Ebbe modo di vedere e studiare molti dipinti Sung non presenti nella collezione Ashikaga di Kyōto, ma restò deluso dagli artisti Ming con cui ebbe a che fare e, al suo ritorno in Giappone, dichiarò di aver trovato in Cina, unici maestri degni di rispetto, fiumi e montagne. Inoltre, affermò che Josetsu e Shūbun non avevano nulla da invidiare ai pittori cinesi da lui conosciuti, e fu probabilmente quella la prima volta nella storia che un'affermazione del genere non venne confutata. Non ritornò mai più a Kyōto, ma si stabilì in un villaggio della costa occidentale; nel suo studio, riceveva i potenti e trascorreva il tempo dipingendo, dedicandosi alla meditazione e recandosi in pellegrinaggio a templi e monasteri. Stando alla tradizione, avrebbe declinato l'offerta di divenire il successore di Sōtan alla testa dell'accademia di Kyōto, raccomandando al proprio posto Kanō Masanobu (1434-1530), che effettivamente divenne una sorta di pittore ufficiale dello shōgun negli anni Ottanta del XV secolo. La direzione dell'accademia toccò quindi al figlio di Masanobu, Kanō

Motonobu (1476-1559), il quale fondò la scuola di pittura decorativa detta dal suo nome Kanō, destinata a dominare l'arte giapponese per secoli.

Sesshū, dopo aver fatto proprie le formule Sung di Shūbun durante il primo periodo della propria carriera, in seguito voltò loro le spalle, sviluppando una maniera assolutamente nuova nella pittura a inchiostro. Nonostante i suoi sprezzanti giudizi sull'arte Ming, in Cina imparò molte cose di cui più tardi seppe far tesoro, in primo luogo un ben radicato realismo che lo liberò dal perfezionismo di Shūbun, oltre un senso del disegno che lo mise in grado di produrre grandi paraventi decorativi sestupli, che tuttavia conservavano pur sempre lo spirito Zen, e, cosa forse della massima importanza, la tecnica di ispirazione Ch'an dell'"inchiostro schizzato", che gli aprì la strada verso una quasi astrazione. Nei suoi tardi anni, divenne noto per due stili diversi i quali, sia pure non senza precedenti cinesi, avevano tuttavia tratti assai personali.

Il primo di essi è noto come *shin*, ed è caratterizzato dal fatto che le polite formule di Shūbun vi sono soppiantate da una controllata irruenza; rocce e montagne sono delineate con contorni scuri, mediante secchi colpi di pennello che si direbbero inferti con uno scalpello. I paesaggi in questi dipinti appaiono, non come alcunché di sublime e inattingibile, bensì come elementi di cui il pittore si è impadronito, elaborandoli a suo piacimento. Rimane, è vero, la reverenza per la natura, e tuttavia essa viene descritta in termini quasi cubisti; l'essenza di un panorama viene ricavata tramite un denso, intricato insieme di piani geometrici delimitati da linee vigorose. La delicatezza è sostituita dal vigore. I precedenti di questo stile possono essere reperiti nelle opere di Ma Yüan e di Hsia Kuei, che si dedicarono entrambi a esperimenti con la tecnica della pennellata dura, di influenza settentrionale, ma fu Sesshū che ne divenne il massimo esponente. Nel 1912, il critico americano Ernest Fenollosa lo proclamò il supremo maestro della linea retta e dell'angolo dell'intera storia dell'arte mondiale.

L'altro principale stile di Sesshū era il cosiddetto *sō*, una forma di astrazione a guazzo in cui la maestria tonale della scuola Sung meridionale si univa alla tecnica dell'"inchiostro schizzato" ovvero *haboku* della scuola Ch'an, compo-

nendosi in un insieme in cui la linea è quasi affatto ignorata e gli elementi del paesaggio sono suggeriti da tonalità acquerellistiche sapientemente calibrate. Uno spettatore che abbia familiarità con gli elementi tradizionali del paesaggio Sung sarà in grado di identificare una ad una tutte le prescrittive componenti, sebbene molte di esse si riducano a semplici tratti appena visibili e ad apparenti macchie d'inchiostro che sembrano fatte con una spugna anziché con un pennello. A differenza del trattamento cubista dello stile *shin*, il *sō* non definisce nessun piano, ma permette agli elementi del paesaggio di fondersi tra loro mediante variazioni di tonalità attentamente controllate. Per quanto sembri del tutto spontaneo, esente da sforzi, si tratta in realtà di uno splendido esempio di padronanza del pennello, usato come strumento atto a incidere linee più che a ombreggiare e a fondere sfumature.

Avendo Sesshū scelto di vivere nell'isolamento provinciale, non fondò una scuola, ma artisti di Kyōto e di altre località si rifecero a lui come a una fonte grazie alla quale rivitalizzare la pittura Zen. A lui si ispirò Sō'ami, membro della famiglia di artisti Ami fioriti durante il periodo di maggior splendore dell'accademia. I primi Ami avevano prodotto discrete opere fedeli alle norme dello stile Sung, ma Sō'ami si distinse in tutta una varietà di stili, compreso il *sō*. Anche il provinciale Sesson (1502 ca. - 1589 ca.) subì direttamente l'influenza di Sesshū, al punto da assumere come proprio una parte del nome del maestro, e al pari di questi divenne esperto sia di *shin* che di *sō*. Sebbene pure lui se ne stesse alla larga da Kyōto lacerata dalle lotte intestine, divenne celebre in tutto il Giappone, e le sue opere danno una idea di ciò che l'accademia avrebbe potuto produrre se Sesshū avesse accettato di continuare a far parte dell'establishment Zen. D'altro canto, nell'opera di Sesson è evidente un'eleganza raffinata, spontanea, tale per cui il vigore di Sesshū, frutto di duro lavoro, si trasforma in agile grazia, segno certo che la fase creativa dell'arte Zen si era conclusa.

L'epoca Ashikaga del paesaggismo giapponese monocromo in effetti si riduce alla vicenda di alcuni individui particolarmente dotati, artisti le cui opere occupano un periodo di poco più di un secolo e mezzo. Seguaci dello Zen,

videro nel paesaggismo l'espressione ideale della reverenza per l'essenza divina che avvertivano nella natura. Contemplare questa, significava contemplare la divinità universale, e contemplare un dipinto che riproducesse la natura, o meglio ancora dipingere la natura stessa, equivaleva a compiere un atto sacramentale. La pittura di paesaggio costituì insomma la loro versione dell'icona buddhista, e l'astrattismo monocromo che la caratterizzava era una diretta, profonda espressione dell'estetica Zen. Al pari degli artisti del Rinascimento europeo, i pittori del periodo Ashikaga eseguivano immagini che erano altrettanti atti di adorazione, e il risultato della loro opera è una forma di figurazione in cui non compaiono divinità, e che tuttavia è pre-gna di spiritualità.

CAPITOLO 10

I principi estetici Zen dell'architettura giapponese

Dal punto di vista architettonico, l'aspetto di maggior momento del Padiglione d'Argento di ispirazione Zen consiste nel compromesso, che esso fa proprio, tra tipologia religiosa e domestica, oltre che in un nuovo stile di abitazione (il cosiddetto *shoin*), che gli specialisti considerano l'effettivo precursore della dimora giapponese.

George B. Sansom, *Japan: A Short Cultural History*

Se si chiede a un giapponese perché la casa nipponica tradizionale sia così fredda d'inverno e così intollerabilmente calda nei mesi estivi, ci si sentirà inevitabilmente rispondere che si tratta invece di una struttura storicamente adattata al clima. E quanto all'assenza di mobilio, in conseguenza della quale il giapponese si trova a dover passare le sue giornate inginocchiato su una stuoia, la spiegazione sarà che questa è più comoda. Circa il fatto che dorma su un ripiano di legno ricoperto di un'imbottita di cotone anziché su un materasso e su un letto a molle, il giapponese replicherà che il pavimento assicura un miglior riposo. Ma ciò che non dirà, partendo dal presupposto che un occidentale non è assolutamente in grado di comprenderlo, è che queste apparenti privazioni fisiche costituiscono un rifugio per la sua interiorità.

La squisita casa tradizionale giapponese è stata paragonata a un grande ombrello aperto sul paesaggio che, anziché dominare l'ambiente circostante, fornisce uno spazio riparato dove vivere in seno alla natura. L'esterno ricorda una capanna tropicale, mentre l'interno è una commistione di geometrie mondrianesche; e insieme, esterno e interno costituiscono il culmine di una lunga tradizione di defini-

zione e trattamento dello spazio, dell'uso di materiali naturali e di integrazione di architettura e ambiente. La casa giapponese è una di quelle, ahimè troppo rare, creazioni terrene che trascendono il mero utilitarismo e che rispondono altrettanto esattamente ai bisogni interiori dell'uomo come alle sue necessità fisiche.

La casa classica è frutto di una bimillenaria evoluzione che ha visto l'adattamento reciproco e la fusione di due tradizioni architettoniche dissimili, quella del santuario tropicale, elemento integrante dello Shintoismo dei primi immigrati in Giappone, e il modello cinese, che si inizia con l'architettura palaziale della dinastia T'ang e culmina nelle strutture dei monasteri del Buddismo Ch'an cinese. Gli immigrati originari, gli Yayoi, oggi si ritiene siano giunti nell'arcipelago da qualche regione più meridionale, ed erano i portatori di una teologia che deificava terra, sole e in genere tutte le manifestazioni naturali. I santuari che erigevano a questi dei ricordavano le capanne dell'Oceania; grazie a una particolare regola dello Shintoismo, in base alla quale alcuni di tali santuari di legno e paglia dovevano essere demoliti e ricostruiti ogni due decenni, risulta possibile vedere queste aggraziate strutture sostanzialmente tali e quali si presentavano due millenni fa. Di semplicità spartana ed elegante, sono stati così descritti, dall'entusiasta Lafcadio Hearn, noto cultore di arti estremorientali del secolo scorso:

Il tipico santuario è un lungo edificio privo di finestre, di tronchi non dipinti, ricoperto da un tetto assai ripido e aggettante da ogni lato, che davanti si presenta in forma di timpano; la parte superiore delle porte, perennemente chiuse, è costituita da un graticcio, per lo più assai fitto, composto da sbarre che si incrociano perpendicolarmente. Nella stragrande maggioranza dei casi, la struttura è leggermente sopraelevata sul terreno mediante pilastri lignei; e la singolare facciata appuntita, con le sue aperture che ricordano feritoie e l'incredibile aggetto di travi al di sopra dell'apice, può ricordare al viaggiatore europeo certe antiche forme di abbaini gotici. Non c'è nessun colore artificiale. Ben presto il legno per azione della pioggia e del sole assume una tonalità grigiastra che varia, a seconda dell'esposizione, dall'argenteo della betulla al cupo del basalto.¹

I primi immigrati abitarono dapprima in grotte e successivamente in capanne costituite da una fossa scavata nel terreno e ricoperta da un tetto; ma già in epoca corrispondente agli esordi dell'era cristiana, l'aristocrazia locale costruiva alti edifici su pali, con tetti sorretti, non già dalle pareti, bensì da una trave orizzontale poggiante su due grossi pilastri posti alle due estremità della struttura.² Questa era, in effetti, identica al tempio shintoista descritto da Hearn. Può darsi che, quale casa per le divinità Shintō, quest'impianto tropicale fosse perfettamente adatto, dal momento che gli spiriti della natura erano com'è ovvio in grado di adeguarsi ai rigori del clima giapponese; dal canto loro, però, gli Yayoi devono ben presto aver costatato che esso li obbligava a subire, cosa assai poco piacevole, i capricci delle stagioni. Ciononostante, la descrizione di Hearn può essere applicata, quasi senza modificazioni, alle caratteristiche esterne della dimora tradizionale quale ha finito per concretizzarsi. Tuttora si trova il tetto di paglia, l'uso di pilastri per sostenere il pavimento al di sopra del terreno, il legno lasciato allo stato naturale, la virtuale assenza di chiodi.

Durante il V e il VI sec. d.C., i giapponesi assunsero consapevolezza della complessa cultura cinese sviluppatasi sulla terraferma asiatica, e all'inizio dell'VIII secolo avevano rinunciato alla primitiva architettura tropicale shintoista, cominciando a circondarsi di palazzi e templi ricalcati su modelli cinesi. Durante l'epoca Heian si sviluppò una dimora aristocratica di ispirazione cinese, che costituiva un compromesso tra esigenze giapponesi e modelli cinesi. Sebbene sorta per influsso dei palazzi T'ang, essa costituì l'espressione del primo stile architettonico giapponese indigeno, ed è nota come *shinden*.

La dimora signoriale *shinden* era un vasto complesso accentrato su un edificio principale a specchio di uno stagno, attorno al quale si distribuivano strutture secondarie, connesse alla prima da gallerie aperte coperte solo da un tetto, le quali godevano di grande favore e si sviluppavano anche lungo i lati esterni delle stanze principali, fungendo da corridoi. All'interno degli edifici, non c'erano pareti solide; l'intimità era garantita da tende e da porte orizzontali a due battenti, incernierate al soffitto. Facendo propri i me-

todi costruttivi cinesi, i giapponesi presero a coprire gli edifici con tegole di cotto scuro, sostitutive dell'originaria paglia, e le pareti erano spesso rivestite di argilla anziché di tavole di legno o di stuoie. Il legname esterno veniva dipinto di rosso, alla maniera cinese, anziché venir lasciato invecchiare naturalmente.

Gli arredi erano scarsi, e le stanze non adibite a usi particolari; l'edificio era insomma un'unica, vasta area, temporaneamente suddivisa a seconda delle necessità del momento. Invece di seggiole, si avevano stuoie di paglia intrecciata, mentre all'esterno i locali erano chiusi da pesanti imposte che potevano venir tolte d'estate o sostituite da leggere persiane di bambù, che venivano arrotolate. L'illuminazione aveva un'importanza secondaria nelle dimore *shinden*, e durante l'inverno i membri della famiglia aristocratica si riunivano attorno a un fuoco fumoso, nell'oscurità quasi totale: per vederci di più, avrebbero dovuto aprire le persiane e quindi gelare.

Per un certo periodo, lo stile *shinden* si sostituì, nelle preferenze indigene, alla semplicità e ai materiali naturali privi di ornamentazione, tipici delle abitazioni pre-Heian. Tuttavia, esso non fu mai davvero adottato, e nella storia architettonica del Giappone ha finito per essere ricordato soprattutto quale un interludio aberrante, il cui principale retaggio è stato il senso di apertura, di spazio fluido, proprio della classica dimora Zen.

Quando i *samurai* dell'era Kamakura (1185-1333) si impadronirono del potere, non misero immediatamente al bando gli stili architettonici degli aristocratici Heian, limitandosi semplicemente ad aggiungere, o in certi casi a togliere, alcuni elementi, a seconda delle loro necessità militari e della loro nuova Weltanschauung di ascendenza Zen. Il paese era in guerra, e quindi stanze separate e gallerie aperte non avevano alcun senso; di conseguenza, i *samurai* immediatamente provvidero a una concentrazione dell'impianto, collocando l'intera dimora sotto un unico tetto; eliminarono lo stagno e aggiunsero, attorno all'edificio, a protezione dello stesso, una cinta di tavole, mentre all'interno cortine e porte incernierate venivano sostituite da porte scorrevoli di carta sostenute da un telaio di legno. E, a mano che le stanze andavano assumendo una più chiara

identità, venivano riservate a particolari funzioni. L'influenza iniziale dello Zen si rese massimamente evidente nella graduale scomparsa degli aspetti ornamentali dello stile *shinden*, dal momento che i *samurai* tenevano in gran conto l'austerità e la frugalità.

Durante la successiva epoca Ashikaga (1333-1573), quando i monaci Zen fecero proprio il ruolo di consiglieri e scribi della casta dominante formata da militari illetterati, nelle case dei più influenti *samurai* fece la propria comparsa uno scrittoio di tipo particolare detto *shoin*, una sorta di alcova finestrata, con un ripiano sopraelevato che dava su un giardino privato. Serviva ai monaci per leggere e scrivere. Accanto a esso, si trovava un *chigai-dana*, una sorta di stipetto collocato in una nicchia in cui si riponevano carte e strumenti scrittori. Si trattava di arredi che i monaci Zen avevano ripreso direttamente dallo studio del capo dei conventi Ch'an cinesi. La stanza contenente lo *shoin* divenne subito di gran moda tra i *samurai*, compresi quelli del tutto analfabeti, e ben presto fu il più bel locale della casa. Si prese l'abitudine di accogliervi gli ospiti, e vi si aggiunse un'altra caratteristica ripresa dai monasteri Zen, il *tokonoma* ovvero alcova in cui esporre oggetti d'arte. Nei conventi Ch'an cinesi, il *tokonoma* era, per l'esattezza, una sorta di altare e di fronte al quale i monaci bruciavano incenso, bevevano ritualmente il tè e contemplavano opere d'arte religiose; e il fatto che un tabernacolo del genere facesse la sua comparsa nella stanza da ricevimento della casa di un *samurai* impegnato nella scalata sociale, costituisce una vivida testimonianza dell'amplessissima influenza esercitata dai monaci Zen in veste di consiglieri. Il *samurai* aggiunse alla propria dimora anche un vestibolo d'ingresso chiamato *genkan*, altro elemento ripreso dai templi Zen. Il risultato di queste addizioni e modificazioni fu che l'edificio di architettura *shinden* venne completamente trasformato in una dimora *samurai* funzionale, rispondente a uno stile noto nel complesso come *shoin*. Erano ormai cose del passato i tetti di tegole alla cinese e la tinta rossa delle pareti; riapparvero la paglia e il legno allo stato naturale. Ma, paradossalmente, la sostituzione dello *shinden* da parte dello *shoin* fu, sotto molti aspetti, null'altro che il risultato della sostituzione di uno stile cinese T'ang a opera di uno stile

cinese Sung. Tuttavia, l'architettura T'ang era stata quella della corte cinese, mentre la Sung era ricavata dai monasteri Ch'an, e per caso rispondeva a molti degli ideali estetici delle dimore e dei santuari indigeni giapponesi dei primordi.

Durante il periodo finale dell'epoca Ashikaga, l'impianto *shoin* aveva improntato di sé in pratica ogni aspetto dell'architettura giapponese, dando vita a quasi tutte quelle caratteristiche che oggi si ritengono proprie della casa giapponese tradizionale. Le stuoie mobili vennero sostituite da *tatami* da parete a parete, stuoie di paglia intrecciata delimitate da una striscia di tessuto scuro e fabbricate in serie in dimensioni standard di circa un metro per tre. Ben presto, le stanze vennero definite in base al numero di *tatami* necessari a ricoprirne il pavimento; in altre parole, era venuta in essere l'architettura modulare. Pareti di carta, scorrevoli ma asportabili, dette *fusuma*, divennero i divisori standard delle stanze, e il *tokonoma* cessò di essere un tabernacolo per divenire più che altro una sorta di vetrina con finalità secolari, in cui si esponevano rotoli monocromi verticali e composizioni floreali. Strano a dirsi, una delle poche innovazioni cinesi che i giapponesi tenacemente continuarono a ignorare fu la seggiola, e ne consegue che una residenza giapponese tradizionale presenta tuttora un vestibolo d'ingresso nel quale ci si tolgono le scarpe, elemento inutile per i cinesi che non avevano più motivo di considerare il pavimento un luogo su cui sedersi, e quindi potevano rimanere calzati. Un importante effetto collaterale di questa scelta è che nella stanza giapponese il livello della visuale, quello cioè in cui vengono visti la stanza stessa, gli ornamenti, gli arredi in essa contenuti, è rimasto notevolmente più basso che non nelle case dotate di mobili, caratteristica che ha influenzato sia la collocazione delle opere d'arte, sia la disposizione dei giardini annessi.

Il momento culminante dello stile architettonico giapponese fu rappresentato dalla casa *sukiya*, che sostanzialmente è una versione più disinvolta del formale *shoin* dei *samurai*. Lo stile *sukiya* rifletteva parecchie idee estetiche e architettoniche che avevano preso corpo nella casa da tè giapponese di ispirazione Zen, e permetteva un'ampia sperimentazione con materiali e impianti. Meno vigoroso, più

delicato dello *shoin*, era per molti versi l'estrema espressione dell'austerità Zen, tanto che spesso le pareti non erano intonacate. La *shoin* era stata una casa di guerrieri, la *sukiya* invece era la dimora dell'uomo comune, e appunto per ciò ha dato un significativo contributo allo sviluppo generale dell'architettura giapponese. Gli edifici *shoin* e *sukiya*, punto d'arrivo del retaggio dei monaci medioevali e di successivi esteti Zen, costituiscono il sistema referenziale della dimora giapponese tradizionale, qual è oggi intesa.

L'aspetto ingannevolmente fragile della casa, la fa sembrare a prima vista un'invenzione poco adatta a un paese devastato da ricorrenti terremoti. In effetti, proprio la sua leggerezza e flessibilità, come nel caso del judoka, contribuiscono alla sopravvivenza dell'edificio, in parte anche perché le sue fondamenta "fluttuano" in una con il terreno anziché esservi rigidamente ancorate. La casa tradizionale non è sostenuta da mura bensì da robusti pilastri del diametro di una quindicina di centimetri, inseriti alla base in nicchie scavate in grosse pietre isolate e solo parzialmente interrato. I pilastri in questione attraversano l'intero edificio fino al tetto, il cui peso li tiene fermi nella loro precaria base. Nelle case comuni, il tetto è ripido, a guisa di piramide a quattro facce la cui leggera armatura è ricoperta di molteplici strati di assicelle ricavate dalla dura corteccia degli alberi *hinoki*.

Un secondo gruppo di pilastri più brevi, del pari sorretti da pietre parzialmente interrate, sostiene la piattaforma che funge da pavimento e che è costituita da tavole esattamente calettate, poste a circa sessanta centimetri dal livello del suolo; il perimetro esterno del pavimento diviene una veranda o galleria, detta *engawa*, e lo spazio interno è suddiviso in stanze da leggere pareti di carta, gesso e graticci di legno. Le pareti esterne della casa, che non hanno funzione portante, sono pannelli scorrevoli di graticcio, chiamati *shōji*, ricoperti di carta di riso bianca e traslucida, che ha per effetto di creare all'interno una morbida luce. Gli *shōji*, di solito installati a coppie, dell'altezza approssimativa di due metri e della larghezza di uno, fondono, più che dividerli, interno ed esterno; durante l'estate, aperti, permettono la circolazione dell'aria fresca e la comunicazione con

lo spazio circostante. Qualora si esiga un miglior isolamento, ovvero per ragioni di sicurezza, all'esterno dello *shōji* può essere installato un secondo insieme di pannelli scorrevoli, i cosiddetti *amado*, di aspetto simile a porte occidentali. Tra colonne troppo ravvicinate perché tra loro trovi posto una coppia di *shōji*, può venir inserita una parete solida consistente di uno strato di argilla dello spessore di circa cinque centimetri, sostenuto da un'intelaiatura di bambù e paglia di riso e rifinito sulle due facce con un'intonacatura a gesso bianca. Pareti del genere possono essere costruite, al caso, anche all'interno della casa, e insieme con i pilastri ne costituiscono gli unici elementi solidi. Il colore biancastro e la superficie setosa delle pareti intonacate contrastano piacevolmente con la grana naturale dei pilastri di sostegno.

Le stanze sono separate mediante divisori consistenti di leggere intelaiature di legno ricoperte di pesante carta opaca, spesso decorata da sobri motivi. Tali pareti di carta, le già citate *fusuma*, sono sostenute da rotaie applicate a travi sovrastanti. Scorrendo, formano accessi momentanei oppure, tolte, trasformano due stanze in una più grande. Le *fusuma* non conferiscono alle stanze un'intimità maggiore di quella garantita da uno schermo semitrasparente, e si vuole che quest'intercomunicabilità inibisca in misura crescente le effusioni amorose tra i genitori d'oggi.

Le travi, inserite tra i pilastri a un'altezza di poco superiore ai due metri, non differiscono da essi per diametro e aspetto. Il soffitto delle stanze è posto a una cinquantina di centimetri dalle travi o *kamoi*, e lo spazio libero è di solito chiuso mediante un graticcio di legno verticale, il *ramma*, oppure dal *nageshi*, combinazione di gesso e tavole. Le pareti esterne del *ramma* costituiscono per lo più un'estensione solida dello *shōji*, avente lo scopo di impedire all'aria di penetrare. Le *kamoi*, il *nageshi* e il *ramma* hanno una funzione strutturale oltre che estetica: costituiscono infatti gli unici supporti solidi interposti ai pilastri. Quanto al soffitto, si tratta di un leggero graticcio di legno sul quale è stesa una piattaforma di sottili tavole allo stato naturale, come del resto tutte le opere in legno.

I visitatori entrano passando per il portico *genkan*, dove le scarpe vengono sostituite da pantofole con la suola mor-

bida onde evitare graffi al pavimento, non ricoperto di stuoie, della veranda e del loggiato. All'ingresso di una stanza il cui pavimento sia ricoperto di *tatami*, anche le pantofole vengono tolte, e anfitrione e ospite rimangono in calze, condizione che favorisce la familiarità. La stanza da ricevimento è spoglia come una cella e, avvolta com'è dalla luce diffusa dallo *shoji*, sembra sospesa nel tempo, indifferente alle stagioni. L'unico arredo può essere costituito da un basso tavolino centrale attorno al quale i presenti si siedono su cuscini quadrati, ma possono esserci anche lampade con paralumi in carta di riso, un paio di cofani a cassetti ad altezza di ginocchio e, se la temperatura lo richiede, uno o più bracieri a carbone, vuoi un piccolo *hibachi*, scaldino mobile per le mani, vuoi uno più ampio, inserito in un recesso al centro del pavimento, sovente al di sotto della tavola, oppure gli uni e l'altro. In apparenza, lo scopo è più simbolico che funzionale, perché assai scarso è il loro effetto sulla temperatura di una stanza dalle pareti di carta. Altrettanto poco efficaci sono gli espedienti usati per assicurare frescura nei mesi estivi: gli *shoji* vengono semplicemente aperti, nella speranza che un alito di vento entri nella casa, risultato psicologicamente rafforzato dal tintinnio dei campanelli appesi sulle verande.

Il fulcro estetico della stanza è il *tokonoma* ovvero nicchia delle immagini collocata in una delle pareti di gesso con una pedana più alta del pavimento e un soffitto ribassato. Il *tokonoma* è munito, a un lato, di una piccola finestra chiusa da uno *shoji* che serve a mettere in luce il rotolo che vi sta appeso, e di solito vi si trova un incensiere (a ricordo della sua originaria funzione monastica) o una semplice composizione floreale, che trovano posto sulla pedana. Adiacente al *tokonoma*, è il *chigai-dana*, una scaffalatura nascosta da pannelli scorrevoli, che può essere destinata a tenervi kimono o effetti lettereschi anziché gli utensili scrittori dei monaci Zen di un tempo. *Tokonoma* e *chigai-dana* sono separati da una sottile parete, il cui margine esterno è completato da un palo polito, il *toko-bashira*, un tronco allo stato naturale, privato della corteccia a rivelarne i nodi. Il *toko-bashira* ha le caratteristiche di un relitto trasportato dalle correnti e polito dalle intemperie, e ha lo scopo di

inserire un tocco di natura grezza nell'atmosfera austera e monastica della stanza.

Quando l'ospite si inginocchia suiuscini per bere una tazzina di tè verde, l'anfitrione può magari spostare uno *shoji* che dà sul retro, a rivelare il giardino che costituisce la sua personale rappresentazione astratta di un paesaggio naturale. I fiori sono di proposito esclusi e sostituiti eventualmente da pini nani, da un piccolo stagno, da sentieri di passi perduti. Sulle pietre ricoperte di muschio riluce la rugiada oppure le gocce d'acqua di una recente annaffiatura eseguita in onore dell'ospite, e l'aria è resa fresca dal profumo delle piante. Soltanto un attento esame permette di scoprire l'inganno, e il giardino si rivela essere null'altro che un minuscolo pezzetto di terra circondato da una cinta di bambù e di gesso; il mondo naturale è stato per così dire incapsulato in un'unica immagine, in pari tempo autentica come una foresta e artificialmente particolareggiata quanto una miniatura fiamminga. Retaggio dell'impianto Zen *shoin*, quest'immagine costituisce un elemento vitale della magia estetica della casa, in quanto sposa l'opera dell'uomo e della natura in modo da cancellare il divario. Lo spazio esterno è connesso allo spazio interno, così come la filosofia Zen vede nel mondo esterno un'estensione della vita interiore dell'uomo.

In effetti, tutti gli aspetti non strettamente struttivi della casa giapponese sono di ispirazione Zen. L'elemento di maggior spicco è costituito dalle linee nette che segnano i confini dello spazio, dalle suddivisioni geometriche delle zone pavimentali costituite dai margini scuri dei *tatami*, alle nuove intelaiature di pilastri e travi orizzontali. Grazie alla deliberata esclusione delle linee curve (la cui implicita sensualità contrasterebbe con gli ideali di austerità Zen), la casa acquista una formalità geometrica elegante e pura insieme. Il senso di libertà spaziale è ulteriormente accentuato dalla rigorosa esclusione di ornamenti estranei (anche questo un precetto estetico Zen) e dalla collocazione del mobilio essenziale al centro della stanza anziché lungo le pareti come si usa fare in Occidente. L'estetica progettuale è confermata anche dall'importanza attribuita alle superfici naturali dei materiali usati e dal contrasto ottenuto collocando fianco a fianco materiali diversi, a esem-

pio muri di argilla e legno nudo. Infine, l'illuminazione indiretta assicurata dagli *shoji* instaura nelle stanze, anche di giorno, la sensazione soggettiva di trovarsi in un perpetuo pomeriggio, attenuando l'apparenza esteriore dei materiali, spegnendo i colori vivi, che acquistano le tonalità del pastello, e sottolineando il generico carattere di naturalità dei legni esposti.

Le suddivisioni movibili, sia interne che esterne, danno la sensazione di uno spazio interdipendente e fluido, così insolito per gli occidentali da essere assai spesso la prima caratteristica da essi notata in una casa giapponese. Si tratta, com'è ovvio, di un concetto che deriva da un presupposto filosofico fondamentale, inerente a tutta l'arte Zen, dai dipinti a inchiostro alle ceramiche, secondo il quale la libertà è avvertita con la massima acutezza allorché si manifesti in una rigorosa cornice di rigore e disciplina. Più importante, anche se più difficile da definire, è il concetto Zen di *shibui*, l'attento autocontrollo, che potrebbe definirsi la consapevolezza del limite cui ci si può spingere. Forse più di ogni altro principio estetico, lo *shibui* esemplifica l'influenza dello Zen sul mondo ideale giapponese. Il termine ha molte accezioni, compresa l'assenza di tutto ciò che non è essenziale, la forza disciplinata deliberatamente imbrigliata perché ciò che vien fatto sembri compiuto senza sforzo, l'eliminazione dell'ornato e dell'esplicito in favore del sobrio e del suggestivo, e l'eleganza che può essere ottenuta integrando i più puri materiali naturali in un'orchestrazione formalmente equilibrata."

Agli aspetti estetici si aggiunge, nella casa giapponese, un elemento di suggestione psicologica anch'essa di origine Zen. I monaci Zen ben presto si erano resi conto che l'austerità da cella di una stanza poteva essere usata allo scopo di esercitare un influsso sulla coscienza di coloro che si trovassero al suo interno, e quale esso possa essere, è ben descritto da Ralph Adams Cram che visitò il Giappone nei primi anni del nostro secolo:

C'è qualcosa, nei grandi appartamenti spaziosi, ariosi e pieni di luce dorata, che riesce stranamente soddisfacente, e l'assenza di mobilio è avvertita con un senso di sollievo. Affrancati dalla rivalità degli arredi stipati, uomini e don-

ne acquistano un atteggiamento di dignità e di solennità assai singolare.⁴

Quest'“atteggiamento di dignità e di solennità assai singolare”, costituisce una delle fondamentali scoperte degli architetti di interni Zen. In assenza di distrazioni decorative, non resta che concentrarsi sulla propria mente e su quella dei presenti, e anfitrione e ospite possono constatare che la reciproca attenzione ne viene accentuata e che le barriere della separatezza e dell'identità individuale risultano abbattute. Ogni parola, ogni gesto appaiono più ricchi, più significativi. Heinrich Engel, che riusciva a risalire alla fonte dei misteriosi effetti che Ralph Adams Cram era in grado soltanto di descrivere pieno di sorpresa meraviglia, ha così spiegato il fenomeno:

La singola stanza costituisce un ambiente che richiede la presenza e la partecipazione dell'uomo per colmare il vuoto. La stanza della dimora occidentale è umana anche senza la presenza dell'uomo, dal momento che la memoria di questi resta nei molteplici espedienti decorativi, mobiliari e utilitaristici. Nella casa giapponese, la stanza diviene umana soltanto grazie alla presenza dell'uomo; in sua assenza, non v'è traccia umana. Sicché, la stanza vuota costituisce lo spazio in cui lo spirito dell'uomo può muoversi liberamente e in cui i suoi pensieri possono raggiungere i limiti estremi della propria potenzialità.⁵

Per dirla in maniera diversa, la stanza giapponese obbliga all'introspezione chi vi entri da solo, funzione in tutto e per tutto coerente con le intenzioni dello Zen. Gli spiriti che hanno avvertito il peso di un'eccessiva libertà (e di una licenziosità ingiustificata da parte del decoratore), trovano qui un solenne rifugio, un elevato senso di consapevolezza interiore. Mai come prima si è con la propria mente, senza essere distratti dai prosaici aspetti della vita di cui sono di regola prigionieri gli occidentali. Va tuttavia sottolineato che questa liberazione della coscienza non è esente da pericoli: la stanza Zen giapponese è, per così dire, una cella di concentrazione, la quale, se a volte fonde le menti di coloro che la condividono, altre, e assai spesso, dice, a coloro che vi entrano da soli, assai di più di quanto non vorrebbero sapere circa la propria interiorità.

La ferma disciplina insegnata dallo Zen, se da un lato ha reso possibile la casa tradizionale giapponese, dall'altro ha consentito ai suoi abitanti di sostenerne le difficoltà d'ordine pratico comportate dal vivere in essa. Pochi occidentali sarebbero disposti ad accettare gli inconvenienti, e a volte le gravi scomodità, di queste case, e d'altro canto molti degli ideali dei primi progettisti Zen hanno cominciato a trovare accoglienza nell'architettura e nel design dell'Occidente. È ben noto che l'integrazione giapponese di casa e ambiente circostante ha influenzato Frank Lloyd Wright e che lo sfoltimento dell'ornamentazione era il credo della Bauhaus. Il principio giapponese medioevale della modularità oggi ha largo seguito in Occidente, dove finalmente si sono scoperte le possibilità di uso molteplice dello spazio grazie ai “funzionali” appartamenti moderni, in cui tutte le attività vitali, dalla nutrizione, allo svago, al sonno, tendono a combinarsi in un unico locale. Di recente, l'interesse per la sostanza di cui sono fatti i materiali usati all'interno è cresciuto anche da noi, e quelli attualmente realizzati assicurano una cordialità visiva, senza contare la crescente integrazione di ambienti interni con giardini, *patios* e ambiente esterno, oltre a una benvenuta riduzione di decorazioni superflue, mentre si riaffermano linee pulite, *open space* e qualità della luce. Ma, cosa sommamente importante, in Occidente stiamo finalmente facendo nostro ciò che i monaci giapponesi sapevano già in epoca medioevale, e cioè che l'architettura delle case e gli interni possono e anzi devono rispondere a esigenze di solito soddisfatte dall'arte.

Il teatro Nō

A differenza del nostro, questo non è un teatro in cui finezze e sottigliezze di ogni genere debbano essere accantonate, in cui ogni sfumatura della parola o della cadenza venga sacrificata all'"effetto generale", e la vernice debba essere data, per così dire, con una scopa. Si tratta di un palcoscenico sul quale ogni arte sussidiaria è volta precisamente allo scopo di conservare fin le minime sottigliezze, in cui il poeta può aspirare al silenzio, e sono i gesti, consacrati da quattro secoli di uso, a rivelare il significato.

Ezra Pound e Ernest Fenollosa,
The Classic Noh Theatre of Japan

L'epoca Ashikaga dell'arte Zen è ricordata oggi, non soltanto per i suoi giardini, la sua produzione pittorica e la sua architettura, ma anche per il teatro e la produzione poetica. La maggior figura politica del periodo, Ashikaga Yoshimitsu, era egli stesso un raffinato poeta versato in quelle brevi composizioni in versi che un tempo erano così apprezzate dai cortigiani-esteti Heian. Ma la più alta poesia del periodo fu quella scritta per il dramma Nō, forma letteraria figlia dello Zen e insieme austera come un giardino di pietra e suggestiva quanto un dipinto monocromo. Il Nō oggi è eseguito in pratica esattamente come seicento anni fa, e con il suo rituale simbolismo sembra in certi momenti una commistione di messa cristiana e di tragedia eschilea. L'essenza della teoria estetica Zen trova espressione in tutta la sua sublime poetica, lo stile gestuale contenuto ma insieme intenso, le maschere delicatamente eseguite, la musica e i canti pieni di tristezza.

Al pari di altre forme d'arte Zen, anche il Nō è frutto di materiali di varia provenienza temporale e spaziale. Il teatro giapponese originario aveva la propria matrice in farse cinesi e danze cortesi di vario tipo. Le prime, dette *gigaku*, godevano di vasta popolarità tra l'aristocrazia di

Nara, mentre le danze, chiamate *bugaku*, godevano dei favori della più raffinata corte Heian. Se è certo che le *bugaku* hanno esercitato un'influenza sulle idee giapponesi relative alla fusione di drammaturgia e danza, alla fine dell'era Heian esse erano divenute una cerimonia devitalizzata riservata all'imperatore e alla sua corte, ruolo che ancora spetta loro in quelle occasioni in cui si mettono in scena rappresentazioni riservate alla famiglia imperiale.

Le vere origini del Nō sono rintracciabili in un prodotto d'importazione cinese un po' più pregnante, uno spettacolo di tipo circense, dai giapponesi chiamato *sarugaku*, il quale, oltre a numeri di forza e abilità, comprendeva brevi farse e danze suggestive, a volte oscene. Un tema ricorrente sembra essere stato la satira del clero, sia buddhista che shintoista. Da questo punto di vista, lo sviluppo della drammaturgia indigena in Giappone si è svolto parallelamente alla rinascita di essa in Europa dopo il Medioevo, allorché cittadini di paesi distantissimi tra loro si opposero alla schiavitù teologica della società feudale, mettendo in ridicolo, con farse e danze, figure ipocritamente autorevoli.

La voluta lubricità del *sarugaku* originario era indubbiamente intesa a parodiare la pomposità dei rituali shintoisti. Ma, col passare del tempo, i rozzi episodi tradotti in danza subirono un'evoluzione che li trasformò in rappresentazioni sceniche più strutturate, il cosiddetto *sarugaku-no-nō*, che nel XIII secolo fu l'equivalente giapponese della *morality play* europea. Le farse di un tempo si trasformarono in commedie dette *kyōgen*, in cui servi furbi ripetutamente ingannavano i loro padroni, e che oggi fungono da intermezzi per alleggerire una "giornata" di drammi Nō, esattamente come le antiche satire greche venivano rappresentate al teatro ateniese dopo una trilogia di tragedie.

Nelle prime versioni del *sarugaku-no-nō*, gli attori cantavano e danzavano ma, col maturarsi della forma, venne aggiunto un coro destinato in certe fasi della rappresentazione ad accompagnare la recitazione in versi mediante la danza. Verso la metà del XIV secolo, circa all'epoca della nascita di Chaucer, il Nō giapponese era ormai una forma drammatica ben costituita, che comprendeva in sé tutti i principali elementi odierni. Si trattava, tuttavia, di semplice

teatro rurale, e tale sarebbe rimasto, non fosse per un caso verificatosi nel 1374.

Quell'anno, Ashikaga Yoshimitsu, già shōgun all'età di diciassette anni, per la prima volta assistette a una rappresentazione di *sarugaku-no-nō*, genere che godeva di grandi favori presso i suoi sudditi; e Yoshimitsu teneva a essere considerato un uomo del popolo. Poiché quel giorno a Kyōto avrebbe recitato un attore particolarmente noto, Yoshimitsu andò ad assistere alla rappresentazione. L'attore era Kannami (1333-1384), oggi celebre come padre del Nō. Yoshimitsu ne restò conquistato, ma ancor più lo fu dal bel figlio undicenne dell'attore, Zeami (1363-1444), che del pari recitava quel giorno. Yoshimitsu divenne il protettore di Kannami, e Zeami finì nel suo letto (evento abbastanza comune nell'ambiente dei *samurai* dell'epoca). Zeami nutriva per il Nō una passione pari a quella che Yoshimitsu nutriva per lui, e così ebbe inizio il lungo sodalizio tra cultura Zen e teatro Nō.

Grazie a Yoshimitsu, il *sarugaku-no-nō* subì l'influenza degli esteti Zen facenti parte della cerchia dello shōgun, e quello che era stato in precedenza un divertimento popolare divenne una forma d'arte aristocratica. Favorito da Yoshimitsu, Zeami divenne lo Shakespeare del Nō: scrisse i più bei drammi del repertorio oltre a parecchi volumi di saggi di carattere estetico e di arte scenica. Sebbene Zeami affermasse di aver imparato tutto dal padre, è certo che l'austero e poetico Nō, che in epoca Ashikaga raggiunse la perfezione, fu in larga misura una sua creazione. La poesia di Zeami non ha mai trovato equivalenti in Giappone, e il suo manuale di tecnica teatrale è tuttora la bibbia dell'attore Nō. Tuttavia, sarebbe rimasto per sempre nell'ombra senza Yoshimitsu il quale, per dirla con Donald Keene, trovò un Nō di mattoni e lo lasciò di marmo.

Il classico palcoscenico Nō è uno splendido esempio di architettura di influenza Zen: una piattaforma di legno polito e dorato, ricoperta da un pesante tetto arcuato sostenuto ai quattro angoli da robusti pilastri. Tale struttura si estende a coprire il pubblico, ed è come se un santuario di legno fosse stato ricostruito nel mezzo di un auditorium. Gli attori salgono sulla piattaforma passando per un'ampia rampa che dal palcoscenico porta a un'apertura chiusa da

cortine in fondo alla sala. Lungo la rampa si trovano tre piccoli pini posti a uguale distanza l'uno dall'altro, mentre sul fondale del palcoscenico vero e proprio c'è un dipinto rappresentante un grosso pino contorto. Quasi a suggerire le origini shintoiste del dramma, il palcoscenico e la rampa d'accesso sono simbolicamente separati dal pubblico da una zona di sabbia bianca, che di fronte al palcoscenico è scalcata da una scaletta di legno anch'essa in funzione simbolica. Il palcoscenico è un quadrato di circa sette metri per sette, oltre a una zona posteriore destinata ad accogliere i suonatori e un'altra a sinistra, sulla quale si inginocchia il coro. Sotto il palcoscenico, invisibili agli spettatori, si trovano alcuni grossi orci di argilla, tradizionale espediente acustico che ha lo scopo di amplificare le voci degli attori. I pochi arredi usati durante la rappresentazione vengono introdotti e portati via per un ingresso secondario sullo sfondo.

L'inizio della rappresentazione è annunciato dal suono acuto e lamentoso di un flauto di bambù. Due inservienti muniti di pali di bambù sollevano la cortina di broccato variegato che chiude l'accesso alla rampa, e i suonatori, in numero di tre o di quattro, entrano in fila indiana andando a collocarsi nell'ordine prestabilito in fondo al palcoscenico: il flautista si siede sul pavimento alla maniera giapponese, e i due principali suonatori di tamburo su sgabelli che portano con sé; se è richiesta la presenza di un tamburo dal suono cupo, il suo suonatore si siede sul pavimento al pari del flautista. Il flauto Nō non ha nulla di particolare a eccezione della tonalità particolarmente stridula, ma i due principali tamburi non hanno nulla di equivalente in Occidente. Sono di dimensioni diverse, ma entrambi hanno la forma di una grossa clessidra ricoperta su entrambe le facce da una pelle di bue tenuta tesa da grosse corregge. Il tamburo minore, la cui superficie di cuoio deve essere di tanto in tanto ammorbidita dal suonatore mediante il proprio fiato, è tenuto sulla spalla destra e suonato con la mano destra. Emette un suono fondo, funereo, più basso di quello del tamburo maggiore, che il suonatore tiene sul ginocchio sinistro e suona con le dita della mano sinistra, che possono essere protette da ditali di cuoio o di avorio. Il suono che emette è aspro, duro, e

erve a segnare la cadenza della rappresentazione. Il terzo amburo usato in certi drammi, è suonato invece mediante accette, alla maniera occidentale. I suonatori a volte accentuano il ritmo anche inserendo, tra i battiti dei tamburi, rida monosillabiche.

Insieme ai suonatori entrano i componenti il coro, otto o dieci uomini vestiti del rituale kimono "a cravatta nera", che si siedono alla giapponese in due file sul lato sinistro del palcoscenico, dove devono rimanere immobili per tutta la durata dello spettacolo, che può essere di parecchio superiore a un'ora. Siccome i giapponesi più giovani sono meno resistenti alla sofferenza che comporta la positura assisa tradizionale, il coro di solito è composto da persone piuttosto anziane. Esso interviene nel dialogo al posto degli attori durante le sequenze di danza, senza però commentare l'azione, come fa il coro della tragedia greca, né essere un personaggio sia pure collettivo; semplicemente, di tanto in tanto riprende le voci degli attori in tono spassionato, sereno.

Una volta presenti coro e orchestra, ha inizio l'ouverture, inaugurata dallo straziante lamento del flauto e dall'insistente battere dei tamburi, mentre i loro suonatori emettono grida gutturali, soffocate, una singolare eruzione di suoni che annuncia l'ingresso delle *dramatis personae*. Ancora una volta, la cortina di broccato viene sollevata per lasciar passare il primo componente la compagnia, di solito un *waki*, vale a dire spalla, che entra a passi misurati, decisi, mette piede sulla rampa d'accesso e avanza verso il palcoscenico portato da una piattaforma meccanica.

Il *waki*, che spesso rappresenta un monaco itinerante vestito umilmente di nero, comincia a narrare la vicenda, da solo o con l'aiuto del coro, precisando luogo e circostanze della scena che sta per svolgersi, dopodiché si ritira in un angolo del palcoscenico e vi si siede in attesa dell'ingresso del protagonista ovvero *shite*. La cortina di broccato torna a scostarsi, e lo *shite*, riccamente abbigliato e assai spesso mascherato, sale sul palcoscenico e comincia a cantare e danzare la propria vicenda davanti al *waki*. Il suo splendido costume contrasta in maniera plateale con l'austerità del palcoscenico e con quella degli altri costumi.

A prima vista, lo *shite* è un essere in carne e ossa, seb-

bene tormentato, ma a mano a mano che il racconto si svolge egli si rivela la personificazione di un'anima. Se il dramma è in due parti, nella seconda lo *shite* può assumere la sua reale identità, sovente nella prima solo accennata, di spirito del defunto. Prefigurazione del soliloquio shakespeariano, il canto-confessione dello *shite*, lungi dall'essere una semplice esposizione di tormenti individuali, è un'espressione della coscienza universale, e il saggio *waki* funge da confessore e fornisce spunti al dialogo. Il dramma culmina nella danza dello *shite*, una sequenza di movimenti e gesti manierati, rigidi, stilizzati, scultorei, che ricorda assai da vicino le tradizionali danze sacre shintoiste; e, con quest'apoteosi coreografica, il dramma si chiude e i personaggi escono in fila indiana come sono entrati, tra i controllati applausi dell'uditorio.

Il repertorio Nō comporta cinque categorie principali di rappresentazioni sceniche: "drammi divini", in cui lo *shite* è uno spirito soprannaturale, assai spesso mascherato, la cui divinità si rende manifesta durante la danza conclusiva; "drammi guerrieri", dove lo *shite* è a volte una figura marziale dell'era Kamakura che, esponendo la propria tragedia personale, sviluppa temi universali; "drammi femminili", evocazioni liriche di una bella donna, spesso una cortigiana, che ha subito gravi delusioni d'amore; una quarta categoria, che comporta drammi di vario tipo, per lo più centrati su un episodio storico oppure sulla follia dello *shite*, reso pazzo dalla colpa o, nel caso di una donna, dalla gelosia; infine, i "drammi demoniaci", dove lo *shite* è un orco vendicativo che spesso agita una sferza rossa o bianca e si lancia in una danza frenetica che esprime il suo disappunto per questo o quell'evento.

Molti dei drammi classici hanno per tema i tormenti spirituali di defunti. Persino nei drammi guerrieri e in quelli femminili il protagonista è frequentemente uno spirito venuto dall'al di là per esporre un caso doloroso oppure per vendicarsi di un vivente. La trama è deliberatamente soppressa e il dramma costituisce un'esplorazione di emozioni o stati d'animo, odio, amore, brama, paura, rancore, a volte felicità. I componenti tradizionali del dramma occidentale, antagonismo, conflitto, caratterizzazione psicologica, auto-affermazione, sviluppo, soluzione o catastrofe, sono quasi

completamente assenti, sostituiti da un'esposizione ritualizzata di una condizione interiore che ben di rado si sviluppa o si risolve nel corso della rappresentazione: essa viene semplicemente descritta.

Il contenuto artistico del Nō si esprime nelle maschere, nelle danze e nel testo poetico, elementi che richiedono un esame più particolareggiato. Le maschere elaborate per il dramma Nō sono le uniche manifestazioni scultoree dello Zen, il quale in effetti è stato sostanzialmente responsabile della scomparsa della tradizione di scultura buddhista in Giappone, pur durata settecento anni. Durante la tarda epoca Kamakura, la scultura in legno nipponica conobbe una fase di stupefacente realismo; ma i monaci Zen non sapevano che farsene di icone o di statue di santi buddhisti, e già agli esordi dell'era Ashikaga la statuaria giapponese era sostanzialmente cosa del passato. Tuttavia, la genialità scultorea dell'arcipelago conobbe una seconda fioritura nelle maschere Nō. I drammi di questo tipo ne richiedono di uomini anziani, di demoni, di donne eccezionali d'ogni età. Va notato che le maschere femminili sono portate da uomini perché il Nō, come faceva il Kabuki fino a tempi recenti, bandiva nel modo più assoluto le donne dal palcoscenico.

Le maschere Nō, soprattutto le femminili, hanno una caratteristica unica nella storia del teatro: sono capaci di più espressioni, perché scolpite nel legno in modo tale che il gioco di luci, che può essere mutato mediante oscillazioni della testa dell'attore, comporta espressioni diverse: un'idea geniale affatto adeguata alla concezione Zen di suggestività. Le odierne compagnie Nō fanno tesoro delle loro maschere antiche, che spesso sono retaggio della troupe da secoli, e alcune di esse sono non meno celebri degli attori che le indossano.

Per ragioni storiche di cui s'è dimenticata l'origine, le maschere sono un po' più piccole del volto umano, e la conseguenza è che, se un attore ha le mandibole un po' troppo sviluppate, mento e guance fuoriescono dai contorni della maschera stessa. Inoltre, questa schiaccia leggermente il volto, soffocando entro certi limiti la voce dell'attore, e ne deriva che i gutturali canti Nō, emessi col diaframma e che appaiono quale una strana forma di tenorili gorgoglii,

sono resi ancor meno intelligibili dalla maschera. La particolarissima dizione Nō, entrata a far parte del genere dopo che questo aveva cessato di essere una forma di teatro popolare per diventare arte cortese, è di difficilissima comprensione, al punto che oggi persino gli esperti seguono il testo sul libretto.

Il lento movimento dei personaggi sul palcoscenico, che va sotto il nome di "danza", costituisce, per lo spettatore occidentale, uno degli aspetti più enigmatici del Nō. Per dirla con R. H. Blyth, « la quiete non è immobilità bensì un perfetto equilibrio di forze contrapposte ». I pochi movimenti in cui si articola la "danza" sono delicati, controllatissimi e pieni di suggestione. Stanno al balletto occidentale come le guardinghe pennellate di un paesaggio a inchiostro *haboku* stanno a un olio del XVIII secolo; in effetti, costituiscono un perfetto distillato di movimento umano, nel senso che ne estraggono tutto quanto v'è in esso di significativo, esattamente come un metallo prezioso estratto dalla terra impura. La sensazione che se ne ricava è di formale e intenso rigore. Ecco come ne parla William Theodore de Bary:

Quando un attore Nō nel corso di una rappresentazione lentamente leva la mano, il gesto non corrisponde soltanto al testo del dramma, ma è destinato a suggerire anche qualcosa che trascende la mera rappresentazione, qualcosa di eterno: per servirsi delle parole di T. S. Eliot, « un momento nel tempo e fuori del tempo ». Il gesto dell'attore è bello in sé e per sé, come può esserlo un brano musicale, ma in pari tempo costituisce l'accesso a qualcosa d'altro: la mano indica una regione profonda e remota, ai limiti della capacità di percezione dello spettatore. Si tratta insomma di un simbolo: non già di un oggetto particolare, bensì di una dimensione atemporale, di un eterno silenzio.²

L'evocazione di un'emozione che trascende l'espressione, ovvero di "pensieri che sovente sono troppo profondi per le lacrime", costituisce il particolare ambito estetico Zen dello *yūgen* che ha la stessa qualità, portata a livelli quasi intollerabili dalla poesia, di un paesaggio Zen: vago, monocromo, suggestivo. Le emozioni umane universali sono avvolte di oscurità anziché rese esplicite; la passione è, per così dire, "aperta", quasi si trattasse di un preannuncio in

forma di composizione poetica, il cui ultimo verso sia mutilo, e completarlo spetti all'ascoltatore. Zeami e altri poeti del Nō erano dell'avviso che i sentimenti più profondi non possono essere trasmessi mediante il linguaggio; la poesia semplicemente istituisce le premesse, e quindi sospinge l'immaginazione dell'ascoltatore nel regno della pura emozione, alla scoperta di rivelazioni troppo profonde per essere espresse in parole. In termini occidentali, se re Lear fosse uno *shite*, parlerebbe, in termini minimizzanti, del buio della landa anziché fare il resoconto dei suoi dolori.

Il concetto di *yūgen*, l'incompletezza che mette in moto emozioni poetiche nell'animo dello spettatore, come s'è già detto costituisce una dilatazione del concetto Heian di *aware*. Al pari dello *yūgen*, l'*aware* descrive non solo le caratteristiche di un fenomeno esteriore, bensì anche la reazione interiore al fenomeno stesso. In origine, *aware* designava il senso di euforia e di gravidanza frutto della contemplazione di un oggetto bello e della coscienza della sua transitorietà; lo *yūgen* estende questo modo d'essere all'ambito delle verità eterne: non soltanto la bellezza, ma anche la vita si dissolve, anche la felicità è di breve durata, l'anima resta sola e desolata. In una forma artistica che si proponga di comunicare lo *yūgen*, nulla di tutto questo viene esplicitato: si è obbligati a *sentire* queste verità grazie alla suggestione, e l'intensità del sentire dipende, com'è ovvio, dalla sensibilità del singolo. Splendidi esempi di *yūgen* sono reperibili in quasi ogni dramma Nō del XV secolo, come nel *Bashō* ("Il banano") di Komparu-zenchiku in cui si legge:

Già il sole serale cala a occidente,
ombre s'addensano nelle valli,
le strida di reduci uccelli svaniscono.³

Nel caso specifico, il senso di universale solitudine che si ha al cader della notte, il vuoto che s'avverte nelle lande desolate, il fantomatico gelo che dai sensi si trasmette alle emozioni, sono resi, dalla semplice evocazione della scena, assai più pregnanti di quanto non lo sarebbero se fossero particolareggiatamente ed esplicitamente descritti. Il triste canto degli uccelli che s'allontanano nella sera sui campi vuoti, tetri, spazzati dal vento, al pari del suono del flauto Nō penetra il cuore dello spettatore.

Il Nō costituisce forse, per gli occidentali, la forma d'arte Zen di più difficile approccio. L'azione è così limitata da non trasmettere praticamente nulla di quanto avviene sul palcoscenico, e i testi sono quasi impossibili da tradurre. (Come ebbe a osservare una volta Robert Frost, nelle traduzioni di poesia ad andar perduta è proprio la poesia.) La musica per il nostro orecchio è stridula, il coro interviene di tanto in tanto, interrompendo la dizione, in maniera che può sembrare assurda, e le strane grida e danze confondono ulteriormente lo spettatore. Ma, soprattutto, il concetto di *yūgen* è estraneo all'estetica occidentale, e per noi le misurate cadenze del Nō hanno il mistero di una cerimonia religiosa eseguita da una razza di marziani più quanto flemmatici. Possiamo tuttavia ammirare l'impeccabile superficie esterna e restiamo colpiti dalla forma complessiva, straordinariamente dotata di quella atonalità cui il nostro secolo ci ha abituati.

Nonostante la sua enigmatica distanza, il Nō resta una delle massime espressioni dell'arte Zen Ashikaga. Alcuni dei testi di Zeami contano tra i più complessi e sottili di tutta la poesia giapponese. Per sei secoli, il Nō è stato la messa Zen secolare, nel corso della quale ci si cala, a esplorarle, nelle più profonde pieghe estetiche dell'uomo.

Parte III

L'affermazione della cultura Zen popolare:
dal 1573 ai nostri giorni

CAPITOLO 12

La società borghese e il tardo Zen

Dio ci ha dato il Papato; godiamone.
Papa Leone X, 1513

L'epoca Ashikaga fu l'ultima in cui il Giappone non ebbe nessun contatto con l'Europa. Nel 1542, una nave mercantile portoghese in rotta per Macao si incagliò su un'isoletta al largo della costa meridionale dell'arcipelago, e per la prima volta nella storia un europeo mise piede su suolo giapponese. Tre anni dopo, i portoghesi avevano iniziato scambi commerciali con i nipponici; quattro anni ancora, e Francesco Saverio, il celebre gesuita missionario, vi sbarcò per convertire i pagani indigeni alla fede cristiana. Per gli eclettici giapponesi, che nel corso dei secoli avevano accolto una mezza dozzina di versioni del Buddhismo, una religione in più o in meno poco importava, e ascoltarono con interesse la nuova predicazione, nient'affatto ciechi all'evidenza che le città in cui massimo era il numero di nuovi cristiani erano le stesse verso le quali affluiva la maggior parte delle merci occidentali. A quanto sembra, i giapponesi inizialmente intesero il Cristianesimo quale una forma esotica di Buddhismo, i cui sacerdoti avevano fatto propria l'idea paleobuddhista di servirsi di rosari da preghiera e veneravano una misericordiosa divinità che mostrava singolari parallelismi con il Kannon buddhista. Oltre a essere latori di una nuova fede, i portoghesi, le cui navi bene

armate erano in grado di tenere alla larga i pirati, ben presto esercitarono il totale monopolio dei commerci tra Cina e Giappone, in precedenza controllati da monaci Zen.

Tuttavia, l'influenza diretta dell'Europa era scarsamente sensibile. Sebbene tra gli elegantoni giapponesi si fosse diffusa per breve tempo la passione per il costume europeo (non diversa da quella Heian per gli abiti cinesi T'ang), nel complesso i nipponici facevano scarso uso di beni europei, e ben poche erano le idee occidentali che assimilavano, anche se un'invenzione europea ne conquistò per sempre i cuori: il fucile. I giapponesi, resisi immediatamente conto che l'Occidente aveva finalmente trovato il modo di servirsi dell'antica invenzione cinese della polvere da sparo, ben presto fecero dei fucili il principale strumento di trasformazione sociale. In brevissimo tempo, mille anni di arte militare classica vennero accantonati, mentre la geniale metallurgia indigena si dedicava alle armi da fuoco anziché alle spade. Fabbriche di fucili sorsero da un capo all'altro del paese, modelli europei vennero copiati e spesso migliorati, e ben presto i signori della guerra giapponesi furono in grado di servirsi delle armi da fuoco con maggior efficacia di quanto mai avessero fatto gli europei. I bene intenzionati gesuiti, giunti col proposito di salvare anime giapponesi, erano riusciti solo a rivoluzionare le tattiche belliche locali.

Il fucile fu un elemento di primo piano nel processo di definitiva unificazione del Giappone, che era stato il sogno di tanti shōgun e imperatori del passato. Quest'opera, che richiese parecchi decenni e grandi spargimenti di sangue, ebbe come numi tutelari tre soldati di indubbia genialità: Oda Nobunaga (1534-1582), Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) e Tokugawa Ieyasu (1542-1616), i cui rispettivi caratteri sono raffigurati in un'allegoria giapponese che ne illustra l'atteggiamento nei confronti di un uccello che non voleva cantare. Nobunaga, promotore del movimento di unificazione e uno dei più crudeli uomini mai vissuti, gli ordinò brutalmente: «Canta o ti torco il collo». Hideyoshi, che fu forse il più abile diplomatico della storia giapponese, disse all'uccello: «Se non vuoi cantare, io ti ci costringerò». Ieyasu, che finì per ereditare i frutti delle fatiche degli altri due, si mostrò invece paziente e comu-

nicò al volatile: «Non vuoi cantare? Bene, aspetterò che tu lo faccia». Oggi, il periodo dominato da Nobunaga e da Hideyoshi è noto come era Momoyama, e i due successivi secoli di pace, dominati da Ieyasu e dai suoi discendenti, sono noti come Tokugawa.

Dopo la guerra Ōnin, che aveva distrutto il potere dello shōgunato Ashikaga e liquidato la cultura aristocratica Zen di Kyōto, il Giappone era diventato un coacervo di feudi. L'imperatore e gli shōgun Ashikaga di Kyōto erano sovrani nominali di una terra che in effetti non governavano affatto. Nobunaga comparve su questo proscenio di equilibri regionali e iniziò la propria carriera militare uccidendo il proprio fratello nel corso di una lite in famiglia, assumendo poi il controllo della sua provincia; poco dopo, sconfisse un potente signore della guerra regionale che aveva invaso la provincia con un esercito assai più grosso del suo: vittoria che dal giorno alla notte ne fece un personaggio celebre in tutto il paese e sconvolse l'equilibrio di tensioni dinamiche che aveva garantito la conservazione del sistema di autonomi *daimyō* feudali. *Daimyō* rivali, bramosi delle terre dei vicini, si affrettarono ad accaparrarsene l'aiuto finché, nel 1568, Nobunaga marciò su Kyōto e vi installò uno shōgun di sua scelta.

Avendo i buddhisti di monte Hiei trovato da ridire sulla pratica di confisca delle terre seguita da Nobunaga, questi marciò sul centro religioso e saccheggiò gli edifici, radendoli poi al suolo e massacrandone fin l'ultimo abitante, uomo, donna o bambino che fosse. Era un modo di intendere l'ecumenismo che aveva avuto larga diffusione tra i buddhisti stessi nel corso degli scontri tra setta e setta, ma mai in precedenza un signore laico aveva osato tanto. L'azione di Nobunaga e la sistematica persecuzione che le fece seguito, segnò la fine dell'influenza propriamente buddhista in Giappone.

Gli eserciti di Nobunaga, composti da soldati appiedati e armati di fucile, erano ormai sul punto di consolidarne l'autorità su tutto l'arcipelago, quando egli venne inaspettatamente assassinato da un suo generale: mandante, una cricca che ben presto venne liquidata dal generale in capo delle forze di Nobunaga, il già ricordato Hideyoshi, celebre per il suo spirito diplomatico e che in seguito passò alla

storia come il Napoleone del Giappone. Hideyoshi non era di sangue *samurai* e aveva iniziato la propria carriera militare come semplice portatore di sandali di Nobunaga, ma ben presto dimostrò la propria sagacia, fornendo al signore della guerra astuti consigli, tanto da diventare rapidamente un fidato luogotenente. Fu il primo e ultimo shōgun di ceppo contadino, e la sua improvvisa ascesa al potere scandalizzò moltissimo l'aristocrazia nipponica. Di aspetto insignificante, Hideyoshi fu una figura chiave nella storia dell'intero pianeta. Generalmente lo si considera il massimo stratega mondiale del XVI secolo, e fu lui a completare il processo di unificazione. In Giappone corrono molti aneddoti su quello che è diventato un personaggio leggendario; si dice per esempio che uno dei suoi prediletti stratagemmi militari fosse di spingere un *daimyō* recalcitrante sull'orlo della rovina, per poi fermarsi offrendogli condizioni di pace incredibilmente generose: tattica che potrebbe essere stata assai poco sensata in Occidente, ma che in Giappone aveva per effetto di trasformare un nemico ridotto alla disperazione in un suddito che sentiva l'obbligo di sdebitarsi.

Riportata la pace nel paese, il commercio con l'estero fiorì, venne introdotto un rigoroso sistema fiscale, e Hideyoshi si trovò a disporre in larga misura di tempo e di denaro. Ne approfittò per dare inizio all'epoca Momoyama dell'arte giapponese. Dotato di maggiori poteri di ogni altro sovrano dopo Ashikaga Yoshimitsu, era in posizione tale da poter condizionare, se non addirittura dettare, il gusto, e questa volta erano pochi i monaci Zen al suo seguito con l'incarico di consigliarlo sugli investimenti da compiere, perché Hideyoshi continuava a tenere attentamente d'occhio i buddhisti, prassi che piaceva ai gesuiti tanto quanto dava loro ombra lo harem dello shōgun. L'arte Momoyama divenne, da molti punti di vista, l'antitesi dell'estetica Zen. Hideyoshi ordinò la costruzione di enormi paraventi ricoperti di foglia d'oro e decorati di nature morte esplicitamente tali, dipinte in accesi colori fondamentali. Ciò tuttavia non significa che fosse nemico degli ideali Zen; ebbe come consigliere un celebre esperto della cerimonia del tè e destinò enormi somme all'acquisto delle ceramiche richieste dal rituale in questione. E, da molti punti di vista, la cerimonia

del tè Zen e la ceramica relativa divennero, per Hideyoshi, ciò che i giardini, la pittura, il teatro Nō Zen erano stati per gli Ashikaga. Il suo mecenatismo, non solo promosse la fioritura dell'arte ceramica, ma la cerimonia del tè divenne il veicolo tramite il quale i canoni Zen di gusto ed estetica si trasmisero all'uomo della strada. Il patrocinio degli Ashikaga aveva diffuso l'arte Zen tra i *samurai* e gli aristocratici; quello di Hideyoshi ebbe per effetto di metterla a disposizione del popolo tutto quanto.

Per ironia della sorte, le arti Zen si avvantaggiarono sia degli errori militari di Hideyoshi che della sua protezione. A un certo punto, lo shōgun decise di invadere la Cina ma, com'era prevedibile, i suoi eserciti non andarono al di là della Corea. Fu un'impresa indegna del suo genio militare, e parecchi storici si sono chiesti, perplessi, se per caso non si sia trattato di una semplice diversione a beneficio dei suoi *samurai* – rimasti disoccupati, – che egli intendeva allontanare per qualche tempo dall'arcipelago spedendoli in terra straniera. Il bottino di maggior momento riportato da quella disastrosa avventura (oggi a volte nota come "spedizione delle terraglie") fu una serie di ceramiche coreane di rozza ispirazione popolare, che conferirono nuove dimensioni all'attrezzatura per la cerimonia del tè.

Riuscito a escludere dallo shōgunato gli eredi di Nobunaga, Hideyoshi cominciò a preoccuparsi sempre più per la propria successione: la sua salute cominciava a vacillare, ed egli temeva che i suoi propri eredi fossero allo stesso modo privati dei diritti connessi alla nascita, problema reso particolarmente acuto dal fatto che il suo unico figlio maschio, Hideyori, contava appena cinque anni e dunque non era certo in grado di difendere gli interessi familiari. Nel 1598, sentendosi ormai prossimo alla fine, Hideyoshi costituì un consiglio di *daimyō* alla cui testa era Tokugawa Ieyasu, col compito di governare il paese fino alla maggiore età di Hideyori e, ormai sul letto di morte, ne obbligò i membri a giurare che al momento opportuno avrebbero ceduto lo shōgunato. Inutile dire che la promessa non venne mantenuta.

Tokugawa Ieyasu non era certo un novellino, all'oscuro della brutale politica dell'epoca: aveva ordinato la messa a morte della propria moglie allorché Nobunaga l'aveva

sospettata di tradimento, e il primo quinquennio successivo alla morte di Hideyoshi lo dedicò al consolidamento del proprio potere e all'eliminazione fisica dei *daimyō* rivali. Quando Hideyori, il figlio di Hideyoshi, raggiunse la maggiore età, non se ne stette certo con le mani in mano; Hideyori viveva a Ōsaka, la cittadella di famiglia, difesa da un esercito di *samurai* sbandati e di cristiani delusi, ma il vero potere era nelle mani di Ieyasu. Lo scontro e il massacro che ne seguì ebbero per effetto la scomparsa totale della stirpe di Hideyoshi, e l'errato giudizio politico dei cristiani condusse alla messa al bando della loro religione in tutto il Giappone, pena la morte. Il Cristianesimo continuò tuttavia a essere praticato clandestinamente, grazie al fatto che i suoi seguaci trovavano rifugio – guarda caso – nei monasteri Zen.

Scomparsa la schiatta di Hideyoshi, la famiglia Tokugawa divenne l'unico potentato del Giappone, un paese finalmente unito e al quale la pace era stata imposta con la forza. Poiché nelle influenze straniere vedevano una fonte di disordini interni, i Tokugawa eressero una barriera attorno al paese: i cristiani europei furono espulsi, ai giapponesi venne fatto divieto di recarsi all'estero. Ieyasu trasferì la capitale a Edo, l'attuale Tokyo, e obbligò i *daimyō* locali a dedicare al suo servizio molto tempo e denaro. In tal modo, abilmente legittimò la propria posizione, in pari tempo indebolendo quella dei *daimyō*, una tecnica cui fece ricorso, con risultati non dissimili, Luigi XIV circa un secolo dopo quando, per mettere le briglie all'aristocrazia francese, trasferì la capitale da Parigi a Versailles.

Soddisfatti dello *status quo*, certi membri della famiglia Tokugawa si persuasero che il modo migliore per preservarlo consistesse in un cieco conservatorismo, per cui emanarono una valanga di decreti con cui si formalizzavano tutti i rapporti sociali. Il tempo fu, per così dire, fermato, ciò che permise ai Tokugawa di governare indisturbati sino alla metà del XIX secolo, allorché il paese venne riaperto al commercio con l'estero sotto la minaccia dei cannoni delle navi americane.

Durante il regime Tokugawa, un'altra "religione" cinese monopolizzò, nei cuori degli shōgun, il posto che il Buddismo vi aveva avuto in secoli passati: ci riferiamo al Confu-

cianesimo, filosofia più che religione, che nella sua forma originaria aveva insegnato il rispetto per la cultura, l'arrendevolezza alla gerarchia istituzionalizzata e l'obbedienza senza discussioni all'autorità, sia quella degli anziani che dei superiori. I Tokugawa deformarono il Confucianesimo in modo da costituire, per suo tramite, un sistema di casta tra i loro sudditi, che furono suddivisi nella classe dei *samurai*, nella classe dei contadini e in quelle dei mercanti e degli artigiani (l'ordine qui indicato corrisponde al loro supposto *status sociale*). Tuttavia, con l'evolversi del sistema sociale giapponese, il sistema si rivelò controproducente, creando gravi difficoltà per il governo. Varrà la pena di soffermarsi sui motivi di questa situazione, perché hanno diretta attinenza con il ruolo che la cultura Zen ha finito per assumere nella vita nipponica.

Per secoli, la maggiore fonte di reddito in Giappone era stata l'agricoltura, e i *samurai* erano proprietari terrieri che obbligavano i contadini a coltivarne il riso e che rispettavano l'autorità di un *daimyō* locale, il quale assicurava loro la sua protezione. Era un'economia in cui il denaro aveva scarsa parte, perché i bisogni quotidiani potevano essere quasi tutti soddisfatti mediante il baratto. Ma l'improvvisa ricchezza portata dai mercanti europei non aveva nessuna attinenza con il quantitativo di riso che i contadini di un *samurai* potevano produrre; essa andava invece ai mercanti delle città portuali. Inoltre, le prestazioni necessarie al mantenimento dei *daimyō* e delle loro famiglie nella capitale di Edo richiedevano la presenza di un gran numero di artigiani e mercanti. E dunque, il governo Tokugawa aveva sbagliato stabilendo per decreto che la spina dorsale dell'economia fosse costituita da *samurai* e contadini legati alla terra, e ciò proprio nel momento in cui il Giappone, per la prima volta nella sua storia, stava trasformandosi in cultura prevalentemente urbana, con un'economia basata sul denaro. Com'era prevedibile, assai presto i mercanti cittadini, che avrebbero dovuto costituire il gradino più basso del sistema sociale confuciano, ebbero completamente in pugno i *samurai*, suppostamente al vertice della piramide e che si erano indebitati con i primi.

I Tokugawa fecero del loro meglio per tenere a freno gli abitanti della città, che adesso controllavano l'economia.

Ai mercanti veniva imposto il divieto di costruire case sontuose o di indossare abiti lussuosi, e l'obbligo di mantenere sempre e comunque un atteggiamento di deferenza nei confronti dei *samurai* in miseria. Il Giappone mai prima aveva avuto una borghesia – le classi tradizionali erano state l'aristocrazia, la casta dei guerrieri e i contadini –, e di conseguenza il gusto della popolazione urbana minuta mai aveva trovato espressione nelle arti; ma adesso, con grande delusione dei Tokugawa (e con notevole detrimento per la cultura Zen classica), la situazione stava evolvendo. Mentre gli aristocratici e le famiglie di guerrieri di Kyōto preservavano le più antiche arti Zen, nella borghese città di Edo si sviluppavano nuove forme espressive, come il teatro Kabuki e la stampa mediante blocchi di legno, l'uno e l'altra remotissimi dal Nō e dal paesaggio monocromo. La cultura Zen classica era in larga misura confinata nell'aristocratica Kyōto, mentre nella rumorosa Edo la gente del popolo preferiva arti esplicite, di facile presa, piene di colore e di esteriore drammaticità.

Nonostante questa trasformazione in senso democratico, l'estetica Zen di Kyōto continuò ad aver largo corso, soprattutto grazie alla cerimonia del tè, ufficialmente incoraggiata durante il periodo Momoyama di Hideyoshi. Più tardi, in epoca Tokugawa andò sviluppandosi la forma poetica dello *haiku*, del pari in vasta misura influenzata dal concetto Zen di suggestione; anche l'architettura domestica continuò a far propri gli ideali dello Zen, e lo stesso vale per l'*ikebana*, ovvero disposizione dei fiori, e per la cucina nipponica, che continuava a servirsi di ceramiche Zen. In tal modo, i principi estetici dello Zen compenetrarono di sé, per vie diverse, la classe media, condizionandone il gusto e fornendo rigide norme per gran parte di quelle che oggi sono ritenute le arti e i mestieri tradizionali del Giappone.

Il Buddhismo tradizionale non ebbe vita facile durante i periodi Momoyama e Tokugawa: i fortilizi buddhisti vennero saccheggiati o interamente distrutti nel corso del primo, e durante il secondo il Confucianesimo ebbe influenza assai maggiore del Buddhismo. La grande fioritura medioevale di questo, con i suoi severi maestri e gli obbedienti shōgun, era tramontata, e la fede si tramutava in vuoto rituale e andava assumendo un'importanza decisamente se-

condaria in uno stato sostanzialmente secolare. L'unica setta buddhista che continuasse a mostrare una certa vitalità era la Zen.

Il suo breve rifiorire sotto i Tokugawa in realtà fu una vera e propria rinascita, dal momento che la fede si era cristallizzata, perdendo la forza ispiratrice durante gli anni di Nobunaga e di Hideyoshi. Le formalizzate pratiche dello Zen, quali si presentavano alla fine del XVII secolo, erano così descritte da un gesuita:

I solitari filosofi della setta Zenshu, che abitano nei loro eremaggi, non filosofeggiano con l'ausilio di libri e trattati scritti da illustri maestri e filosofi come fanno i seguaci delle altre sette di gimnosofisti indiani. Al contrario, si dedicano alla contemplazione delle cose di natura, spregiando e abbandonando le mondane; costoro mortificano le proprie passioni mediante certe meditazioni e considerazioni enigmatiche e metaforiche [*kōan*] che servono loro da guida agli inizi del loro cammino... Sicché, la vocazione di co-deisti filosofi non è già di contendere o disputare tra loro mediante argomenti, poiché essi tutto lasciano alla contemplazione del singolo, il quale pertanto può raggiungere da solo la meta servendosi di siffatti principi, ed essi quindi non ammaestrano discepoli.¹

Il buon padre descriveva una fede Zen che era divenuta qualcosa di statico, incontrovertibile ma anche privo di vita.

L'uomo cui toccò il merito di scuotere lo Zen dal letargo e di restituirgli vigore, fu il mistico Hakuin (1685-1768), che ridiede vita alla scuola Rinzai e al quale si deve il più celebre *kōan* di tutti i tempi: « L'applauso a due mani si sa cos'è. Com'è quello a una mano sola? ». Hakuin conferì una nuova dimensione mistica al Rinzai, esattamente come Hui-nêng aveva creato, sulla scorta delle idee di Bodhidharma, l'antintellettualistico Buddhismo Ch'an cinese. Hakuin fu anche poeta, pittore e autore di molti commenti sui *sūtras*. Ma neppure quando godette di fama nazionale rinunciò alla modestia e al desiderio di illuminazione.

Trascorse gran parte della propria vita nel piccolo villaggio natale. Bambino sensibile, facilmente impressionabile, nei primi anni fu tormentato da un'irrazionale paura delle fiamme dell'inferno buddhista, minacciate dai sacerdoti della setta di sua madre, la Nichiren. Cercò sollievo

nel Sūtra del Loto, ma nulla di quanto andava leggendo pareva bastasse a ridargli animo. Finalmente, divenne monaco Zen errante, andando di tempio in tempio alla ricerca di un maestro capace di portarlo all'illuminazione. Fu allievo di vari, celebri insegnanti, e un po' alla volta pervenne a livelli sempre più alti di consapevolezza. All'età di trentadue anni tornò al villaggio natio e assunse il governo del tempio Zen locale, all'epoca in rovina, di cui riuscì a fare il centro dello Zen Rinzai di tutto l'arcipelago. La voce della sua profonda spiritualità si diffuse, e ben presto i novizi cominciarono ad accorrere in folla. L'umiltà e l'umanità di Hakuin erano una luce splendente nell'oscurantismo dell'era Tokugawa, e così egli ridiede vita e gravidanza allo Zen.

Nonostante Hakuin, quello ufficiale tuttavia mai più riacquistò, in Giappone, l'influenza di un tempo. È possibile che l'interesse di cui oggi gli occidentali fanno oggetto lo Zen, ne permetta un'effettiva reviviscenza in qualche altra parte del mondo che non sia il Giappone, ma è facile previsione affermare che, se questo accadrà, l'esistenza del nuovo Zen avrà carattere in larga misura secolare. In effetti, già in epoca Momoyama e Tokugawa la sua influenza si faceva sentire più in ambito profano che religioso, e le arti borghesi di quegli anni furono assai meno profonde di quelle del periodo Ashikaga; d'altro canto, lo spirito dello Zen andò diffondendosi fino a integrarsi con l'essenza stessa della vita giapponese, al punto che ogni manifestazione della quotidianità divenne un'espressione della cultura Zen popolare.

CAPITOLO 13

La cerimonia del tè

*Chazen ichimi (Zen e tè sono tutt'uno).
Proverbio giapponese*

La cerimonia del tè riunisce in sé tutti gli aspetti dello Zen, arte, quietismo, estetismo. In un certo senso, essa costituisce l'essenza della cultura Zen, sebbene il rituale sia stato descritto, a beneficio degli occidentali, in tali e tanti volumi grondanti retorica, che quasi ogni definizione, compresa quella riportata sopra, non può non essere accolta con scetticismo. Nella cerimonia del tè deve esserci qualcosa di più di ciò che appare esteriormente, e infatti così è. Ma, prima di cercare di rivelare l'ordito invisibile di questo tessuto Zen, sarà necessario soffermarci brevemente a considerare la bevanda stessa.

Si è tentati di definire la degustazione del tè la seconda, in ordine di tempo, delle professioni del mondo. Secondo una leggenda, il tè sarebbe stato scoperto nel 2737 a.C., quando le foglioline di un cespuglio caddero per caso nella marmitta posta sul fuoco da campo di un imperatore-esteta cinese. Gli antichi testi del Celeste Impero sono a volte vaghi circa l'identità di piante medicinali, ma è indubbio che all'epoca di Confucio, vale a dire verso il 500 a.C., il tè fosse una bevanda ben nota. Durante la dinastia T'ang (618-907), le foglioline venivano affumicate e compresse in pani che conservavano un certo grado di umidità; ne

venivano poi tagliate e bollite fettine, secondo un metodo che per molti secoli continuò ad aver corso in Russia. I cinesi condividevano il tè bollito con sale, residuo di tempi ancora più antichi, quando s'aggiungevano vari e oggi impensabili condimenti, dalle bucce di arance allo zenzero e alle cipolle.

I raffinati cortigiani della dinastia Sung (960-1279), a quanto sembra consideravano le mattonelle di tè poco conformi ai loro gusti delicati, e le sostituirono con foglioline finemente macinate, che venivano messe direttamente nella tazza con l'acqua bollente, dopodiché l'infuso veniva frullato con una frusta, sì da fargli assumere l'aspetto di una spuma, spesso bianca ma a volte anche di un delicato verde giada qualora si facesse ricorso a foglie fresche. Tale polvere di tè verde era destinata a divenire di rigore nella cerimonia del tè Zen. Le cronache cinesi in cui si parla della bevanda non vanno oltre la dinastia Ming (1368-1644), sotto la quale entrò nell'uso il processo di infusione, oggi praticato in ogni parte del mondo e a tutti noto. La nostra ignoranza circa i precedenti metodi di preparazione della bevanda vanno attribuiti al fatto che l'Occidente scoprì la Cina quando essi erano stati ormai accantonati.

A differenza delle nebulose origini cinesi, l'uso del tè in Giappone è ben documentato. Nel 792, l'imperatore nipponico preparò una sorpresa alla corte: organizzò un grande ricevimento, invitando monaci buddhisti e altri notabili ad assaggiare una strana bevanda che i suoi emissari avevano imparato ad apprezzare alla corte T'ang. Ben presto, bere il tè divenne un passatempo di moda, che assunse importanza paragonabile alla degustazione del caffè nell'Europa del XVIII secolo; ma esso continuò a rimanere una costosa merce d'importazione, senza che si pensasse di coltivarlo nell'arcipelago. La situazione mutò agli inizi del IX secolo, quando bere il tè divenne parte integrante delle nuove sette buddhiste Tendai e Shingon. Sotto la supervisione della corte, nei pressi di Kyōto se ne cominciò la coltivazione, e in primavera e in autunno l'imperatore benediceva gli arbusti recitando un apposito *sūtra*. Per parecchi secoli ancora, l'uso della bevanda restò appannaggio della aristocrazia, divenendo davvero popolare solo verso la fine del XII secolo, allorché il celebre maestro Zen Eisai reduce dalla Cina "reintrodusse" in tè; egli riportò anche

nuove semenze, la progenie delle quali è tuttora coltivata.

I monaci Ch'an cinesi da molto tempo erano appassionati bevitori di tè, e in effetti una celebre ma apocrifia leggenda ne attribuiva l'arbusto a Bodhidharma: durante i suoi nove anni di meditazione davanti alla porta del monastero Shao-lin, si sorprese a sonnecchiare e, irato con se stesso, si strappò le palpebre gettandole al suolo; da esse crebbero piantine di tè. La leggenda ha un fondamento di verità: il tè da lungo tempo serviva a tenersi svegli durante lunghi periodi di meditazione. Non si dimentichi che una tazza di odierno tè prodotto mediante infusione contiene in media 0,048 grammi di caffeina, circa la metà di quanta ne contiene un'equivalente tazza di caffè. La degustazione del tè venne ritualizzata nei conventi Ch'an, dove i monaci si raccoglievano davanti a un'immagine di Bodhidharma e, in sua memoria, bevevano tutti assieme da una tazza come atto sacramentale che venne un po' alla volta adottato dai monasteri Zen giapponesi, ciò che costituì il precedente immediato del momento solenne e comunitario che è la sostanza della cerimonia del tè.

Anche l'aristocrazia e la casta dei guerrieri giapponesi accolsero il tè e, ricalcando una costumanza della corte Sung, organizzarono ricevimenti per la degustazione della bevanda, non molto diversi dalle odierne riunioni di *tastings*. A partire dall'epoca di Ashikaga Takauji per giungere a quella di Ashikaga Yoshimasa, queste riunioni divennero parte integrante di molte delle serate di corte, impennate sulla contemplazione di ceramiche Sung e sulla discussione di teorie artistiche Sung. Sebbene i monaci Zen avessero un ruolo di primo piano in tali convegni estetici, sembra che bere il tè nei monasteri fosse un'attività di tutt'altro tipo. Se ne dovrebbe concludere che la degustazione cerimoniale si articolò in due scuole parallele: quella degli aristocratici, che vedevano in essa un raffinato passatempo, e quella dei monaci, che bevevano il tè quale pia celebrazione della loro fede.

Le due scuole finirono per confluire nella riunione di ispirazione Zen nota semplicemente come *cha-no-yu*, vale a dire appunto cerimonia del tè. Prima, però, si ebbe un periodo in cui le due scuole si influenzarono a vicenda. La teoria estetica Zen un po' alla volta compenetrò di sé i rice-

vimenti aristocratici, le polite ceramiche Sung cessarono di essere considerate il non plus ultra, e il gusto si orientò verso vasellame ordinario, premessa alla tradizione di deliberata minimizzazione, che in seguito avrebbe assunto tanta importanza nella cerimonia del tè. In altre parole, gli ideali Zen compenetrarono di sé i ricevimenti dei guerrieri. Durante il suo regno, Yoshimasa si lasciò convincere da un celebre monaco ed esteta Zen a costruire una piccola stanza riservata alla degustazione del tè alla maniera conventuale: un ambiente in tutto e per tutto Zen, dal rotolo calligrafico appeso nel *tokonoma* alla disposizione dei fiori e all'unica tazza passata di mano in mano secondo l'austero rituale d'obbligo. La conseguenza fu che coloro che volevano offrire il tè si sentirono obbligati a studiare i rituali dei monaci, e inoltre i guerrieri si convinsero che questi costituissero un ausilio alla disciplina del combattimento.

Nel XVI secolo, la disciplina e la serenità della cerimonia erano ormai codificate, ma il pieno sviluppo della *cha-no-yu* quale veicolo per la trasmissione delle teorie estetiche Zen era ancora di là da venire. Un po' alla volta, gli aspetti decorativistici delle precedenti riunioni di tipo Sung vennero eliminati, e prese piede l'idea che il tè lo si dovesse bere, non già in una stanza isolata ma pur sempre dentro la casa, bensì in un capanno a sé stante, dal tetto di paglia, costruito all'uopo, e tale da conferire alla cerimonia un'aria di estrema povertà. L'elaborato vasellame e i lussuosi arredi, cui andavano i favori nel XV secolo, vennero soppiantati, nel XVI, da rozze ceramiche di stile popolare e la decorazione dell'ambiente divenne conventuale. La cerimonia, improntata a una finta penuria, divenne così una concretizzazione dello Zen con il suo disprezzo per i beni materiali e il mondo dell'accumulo e del consumo.

Sarebbe spettato a un maestro del XVI secolo il compito di integrare in un rigido sistema tutte le idee estetiche della cerimonia del tè. Costui fu Sen no Rikyū (1521-1591) che, iniziata la sua carriera come insegnante dell'arte del tè di Nobunaga, continuò a esserlo anche di Hideyoshi, sotto il cui patrocinio formalizzò le regole classiche, facendone la *cha-no-yu* qual è praticata oggi.

Il più noto aneddoto della sua vita è quello relativo al

cosiddetto "ricevimento della gloria del mattino". Figlio di un mercante di una città portuale, Rikyū aveva il gusto del nuovo e dell'esotico, e a un certo punto si dedicò alla coltura della "gloria del mattino" (ipomea stellata), fiore testé importato dall'Europa, di cui a volte si serviva per comporre *ikebana* nel contesto della cerimonia. Hideyoshi, venutolo a sapere, gli comunicò che desiderava prendere con lui il tè del mattino per ammirare i fiori nel loro momento migliore. Il giorno stabilito, Hideyoshi arrivò – ma tutti i fiori del giardino erano stati colti: non ne restava neppure traccia. Ovviamente stizzito, si diresse al capanno per il tè, e qui vide un'unica gloria del mattino, ancora bagnata di rugiada, far bella mostra di sé nel *tokonoma*, perfetta illustrazione del precetto Zen della sufficienza e della parsimonia.

Oggi, le cerimonie del tè si tengono in appositi giardini sul retro delle case, all'ingresso dei quali si trova una tettoia e, in fondo, una minuscola casa da tè. L'ospite giunto all'ora convenuta, si unisce ai due o tre altri sotto la tettoia, per una breve attesa destinata a favorire uno stato d'animo di distensione e la prescrittiva serenità Zen. Il giardino da tè, noto come *roji*, vale a dire "giardino rugiadoso", differisce dai consueti giardini templari giapponesi per il fatto di essere solo un passaggio tra la tettoia d'attesa e la casa da tè. Poiché l'impressione che dovrebbe dare è quella di un sentiero montano, non ci sono né stagno né elaborati gruppi di rocce. Le uniche pietre allo stato naturale in evidenza sono i passi perduti, ma lungo il sentiero si trovano un sasso scavato in forma di bacile e un mestolo di bambù per permettere all'ospite di sciacquarsi la bocca prima di prendere il tè, oltre a una lanterna di pietra che serve all'illuminazione durante le riunioni serali. I semplici passi perduti, profondamente incastonati in letti di muschio naturale, dividono il giardino in due settori e si svolgono con andamento curvilineo. Qua e là per il giardino, si levano pini accuratamente potati, cespugli di azalee tagliati in forma di enormi palle, a volte una torreggiante *cryptomeria* i cui rami arcuati proteggono gli ospiti dal sole pomeridiano. Sebbene il giardino sia tenuto accuratamente pulito, qua e là possono esservi qualche foglia o ago di conifera sparsi al suolo. Mentre si attende l'arrivo dell'anfi-

trione, l'insieme un po' alla volta acquista una dimensione magica che isola dal mondo esterno.

Arrivati tutti gli ospiti, uno di loro suona un gong di legno, al che appare il padrone di casa che, in silenzio, fa cenno di accedere nella stanza da tè. Uno alla volta, gli ospiti si sciacquano la bocca, poi entrano. Vista da vicino, la casa da tè si rivela una rustica capanna dal tetto di paglia con pareti dall'intonaco grigiastro e un'armatura asimmetrica di legno sbizzato manualmente. Il pavimento è sollevato dal terreno come nella casa tradizionale ma, anziché una porta vera e propria, c'è un basso pertugio quadrato attraverso il quale bisogna penetrare ginocchioni, espediente psicologico inteso a garantire che ogni *mondana* superbia sia lasciata all'esterno. Solo l'umile può entrare, dal momento che tutti devono inginocchiarsi sotto gli occhi dei presenti.

All'interno, la capanna a prima vista può sembrare soffocante. Sebbene la stanza sia virtualmente nuda, ben poco spazio resta dopo che tutti gli ospiti si sono inginocchiati attorno al focolare centrale. L'ambiente risponde allo stile *sukiya*, caro a Rikyū, con le pareti che sono un eterogeneo mosaico di smorto intonaco, legno grezzo, qualche finestra *shōji* coperta di carta di riso e un piccolo *tokonoma*. Unica decorazione, un singolo oggetto posto sul ripiano del *tokonoma* stesso, appeso sopra il quale è un rotolo. Quest'impressione di rustica semplicità è volutamente ingannevole, la stanza da tè essendo infatti costruita con i legni più pregiati disponibili, tanto che il suo costo a metro quadro è notevolmente maggiore di quello dell'abitazione vera e propria dell'anfitrione. E non è privo di ironia il fatto che l'impressione di povertà e rifiuto del materialismo, che caratterizza la casa da tè, possa essere ottenuta solo con enorme spesa, e d'altro canto che, pur nella sua ambiguità, la stanza da tè è una delle più singolari manifestazioni della cultura Zen. La stanza e il suo effetto psicologico sono stati eloquentemente descritti come segue da D.T. Suzuki:

Mi guardo attorno e costato che, a dispetto della sua manifesta semplicità, la stanza risponde, in ogni suo elemento, a un'accuratissima progettazione: le finestre sono inserite in maniera casuale nelle pareti; il soffitto non è unifor-

me; i materiali usati sono semplici e non ornamentali... Nel pavimento si trova una piccola apertura quadrata in cui è collocato un bollitore di ferro artisticamente lavorato.

Le finestre *shōji*, coperte di carta di riso, diffondono un tenue chiarore, escludendo la luce violenta... Mentre me ne sto qui seduto, in silenzio, davanti al focolare, mi rendo conto che incenso sta bruciando, e il suo profumo ha uno straordinario effetto calmante... In questo stato di tranquillità mentale, odo una lieve brezza soffiare tra gli aghi dei pini, e il suono si unisce al gocciolio dell'acqua da una canna di bambù nel bacile di pietra.¹

La cerimonia del tè è fatta per coinvolgere tutti i sensi, rasserenandoli uno a uno. Come dice Suzuki, gli organi della vista, dell'udito, dell'odorato, sono coinvolti nel processo prima ancora che la cerimonia vera e propria si inizi. Com'è ovvio, lo scopo è quello di dare una sensazione di armonia e serenità, prodromi dello stato d'animo reverenziale richiesto dal sacramento Zen, e l'ambiente circostante è fatto per rilassare la mente e indurre all'atteggiamento opportuno, aspetto questo sul quale Suzuki insiste particolarmente:

Dove manchi la serenità, l'arte perderà ogni significato... Le pietre del sentiero, il gocciolio dell'acqua, la capanna dal tetto di paglia all'ombra del vecchio pino, la lanterna di pietra ricoperta di muschio, il borbottio del bollitore, la luce morbida che filtra attraverso la carta di riso, sono tutti elementi tesi a un unico scopo: creare uno stato d'animo meditativo.²

Qualora in programma ci sia una cerimonia più complessa del solito, viene servito innanzitutto uno spuntino di antipasti e saké che, se l'ora è tarda, può essere una sorta di cena; le vivande vengono presentate in ciotole di lacca o porcellana su un vassoio posto sul pavimento. Finito il pasto, gli ospiti escono dalla capanna e attendono che l'anfitrione annunci l'inizio della cerimonia del tè vera e propria. E quando vi rimettono piede, la stanza ha subito sottili trasformazioni: il rotolo è scomparso dal *tokonoma* per essere sostituito da un semplice vaso contenente uno o due bocci semiaperti; il fuoco di carbonella, profumato con qualche ago di pino e qualche pezzetto d'incenso, arde nel focolare incassato al centro del pavimento, l'acqua

bolle con un suono che ricorda quello del vento in una pineta, abile effetto ottenuto mediante pezzetti di ferro posti sul fondo del recipiente.

Accanto all'anfitrione seduto, il corredo cerimoniale: una scatola per il tè di latta o di ceramica in cui è contenuto il *koicha* (tè verde in polvere), una brocca di acqua fredda da versare nel bollitore, un mestolino di bambù, un tovagliolo per la ciotola e la ciotola stessa, la quale però ha il significato di coppa o calice cerimoniale. Tutti gli utensili sono stati scelti per le loro particolari qualità estetiche, ma la ciotola è sempre il non plus ultra, e può trattarsi benissimo di un retaggio, costruito dalla mano di un vasaio del XVII secolo. Agli ospiti vengono distribuiti anche piccoli dolci per attenuare l'amarrezza del tè.

Ora che ha tutto sottomano, l'anfitrione inizia la preparazione del tè verde frullato, ed è una sorta di danza eseguita da seduto, un rituale ben orchestrato, altrettanto preciso, ritmato e formale dell'elevazione durante la messa cattolica. Tutti i gesti sono stati provati e riprovati per anni, fino a fondersi in un tutto unico, fluido e continuo. Per prima cosa, la ciotola viene lavata con acqua calda versata dal bollitore e asciugata con un tovagliolo. Quindi, con un mestolino di bambù si preleva il *koicha* dalla scatola per metterlo nella ciotola, dopodiché vi si aggiunge l'acqua prelevata con il mestolino dal bollitore. Quindi, con movimenti misurati, l'anfitrione fonde acqua e tè mediante il frullino di bambù, un po' alla volta trasformando polvere asciutta e acqua bollente in un composto color giada, tanto bello quanto aspro e amaro.

L'ospite d'onore ha diritto al primo assaggio. Presa la ciotola, la leva in onore del padron di casa, e quindi ne beve due sorsi, e non di più, complimentandosi con l'anfitrione per la qualità del tè, dopodiché si pulisce le labbra con un tovagliolo da lui appositamente portato, fa ruotare la ciotola e la passa al suo vicino, che ripete il rituale. L'ultimo a bere deve vuotare la ciotola. Particolare curioso, soltanto l'anfitrione è escluso dall'assaggio del suo prodotto. Finito il *koicha*, la tazza è risciacquata e si prepara un altro tè, questa volta di una varietà nota col nome di *usucha*, dal sapore meno aspro e di foglia più minuta, ma che viene del pari frullato secondo lo stile Sung.

Dopo la seconda tazza di tè, la parte formale della cerimonia è finita, e gli ospiti possono rilassarsi, mangiare i dolci, discutere di estetica Zen. Perno della conversazione è di solito la ciotola, che passa di mano in mano perché tutti ne ammirino i particolari. Adeguati al momento sono anche commenti sulla disposizione dei fiori, oltre alla recita di qualche verso di tono stagionale. Ciò di cui non si discute – di cui anzi nessuno sente il desiderio di parlare – è il mondo rimasto fuori dal cancello del giardino. Ogni ospite è in armonia con se stesso, con il luogo in cui si trova e con l'ambiente naturale. I valori hanno ritrovato la giusta collocazione, gli spiriti si sono purificati, l'apprezzamento della bellezza è stato ricompensato; per un breve istante, il mondo materiale, fatto di antitesi, è divenuto un sogno inconsistente.

La cerimonia del tè è la grande parabola della cultura Zen, in quanto insegna mediante l'esempio concreto che il mondo materiale è un predone che ci ruba i nostri più preziosi possessori, la naturalezza, la semplicità, l'autoconsapevolezza. Ma è anche assai di più: i principi estetici a essa sottesi costituiscono il fondamento della tarda cultura Zen, in quanto la si può considerare una perfetta fusione dei tre volti di questa. In primo luogo, le forme d'arte tangibili: la cerimonia del tè ha profondamente influenzato i gusti architettonici, permettendo l'affermazione dello stile *sukiya* informale che si è sostituito alle rigide formule *shoin* della casa del *samurai*; l'arte della disposizione dei fiori, ovvero *ikebana*, a sua volta è largamente debitrice alla disposizione di fiori richiesta dalla cerimonia; allo stesso modo, pittura e calligrafia hanno subito l'influsso del sobrio decorativismo del rotolo appeso al *tokonoma*; la lavorazione della lacca ha avuto uno sviluppo corrispondente ai principi estetici della cerimonia; infine, l'evoluzione della ceramica giapponese a partire dal XV secolo è dovuta in larga misura alle particolari esigenze, pratiche e no, della cerimonia del tè.

Il secondo volto dello Zen, la serenità in un mondo perturbato, ha trovato la sua migliore espressione nella *chanoyu*, che illustra, come nessun sermone mai potrebbe fare, l'approccio Zen all'esistenza.

Il terzo aspetto è quello della teoria estetica Zen, dei cui

elementi la *cha-no-yu* è diventata un veicolo di trasmissione, eternando la cultura Zen e fornendo al popolo tutto quanto una norma di gusto, in quanto ha permesso che certi fondamentali ideali di bellezza continuino a essere preservati dalle devastazioni della civiltà meccanica. Ed è appunto in questa luce che dobbiamo prendere in considerazione le particolari caratteristiche della cerimonia del tè introdotte da Sen no Rikyū, che è stato il maestro di Hideyoshi e che all'antiche idee Zen di *yūgen* e di *sabi* ha aggiunto il nuovo concetto di *wabi*.

Lo *yūgen*, vale a dire la capacità di raggiungere la profondità grazie a suggerimenti "aperti", come s'è detto ha trovato la propria più alta espressione nella poetica Nō. Il *sabi* è frutto dell'ammirazione Heian per le belle cose al limite dell'estinzione, singolare atteggiamento che in epoca medioevale si è rivolto a oggetti già allora antichi. *Sabi* è insomma un termine che denota cose già gradevolmente patinate dall'età, oltre a implicare connotazioni di solitudine, di malinconia per il trascorrere del tempo e per i suoi relitti. Gli oggetti nuovi sono imperiosi, esigono attenzione, mentre quelli antichi e logori hanno un'aria tranquilla, pacifica, piena di dignità e di carattere. Nelle lingue dell'Occidente non c'è un termine che equivalga esattamente a *sabi*, ma comunque si tratta di un ideale che può essere facilmente compreso perché atteggiamenti del genere non mancano anche tra noi. Così a esempio, siamo soliti affermare che il volto cotto dal sole di un pescatore ha più "carattere" di quello di un giovane imberbe. Ma il *sabi* giapponese è, prima di ogni altra cosa, l'essenza stessa della bellezza, che si tratti di una casa o di un tempio usurati dal tempo e dalle intemperie, delle sfilacciate dorate di un rotolo Zen, di un antico arco esposto in un *tokonoma*, di una vecchia teiera arrugginita. L'ideale del *sabi*, divenuto parte integrante del canone di bellezza Zen, era perfettamente al suo posto nell'ambito della cerimonia del tè, dove gli stessi utensili sono deliberatamente scelti per il loro aspetto logoro.

Il *sabi*, tuttavia, agli occhi di Sen no Rikyū appariva un ideale incompleto. Il fatto che oggetti lussuosi siano vecchi, non per questo li rende meno costosi, e il *sabi* può benissimo includere un atteggiamento snobistico. Maestro

del tè sia di Nobunaga che di Hideyoshi, Rikyū fu talmente costernato dalla loro ostentazione, che finì per rivoluzionare la cerimonia e imporre un nuovo canone estetico: lo *wabi*, vale a dire un deliberato controllo e freno, che trova la propria esemplificazione nel suo "ricevimento della gloria del mattino". Lo *wabi*, che oggi è una pietra angolare della teoria estetica Zen, è ottimamente descritto in una composizione poetica di Rikyū che contiene questi due versi:

Quanto manca a se stessa una persona,
Che sente il bisogno di avere tante cose.

In un certo senso, lo *wabi* è la glorificazione della povertà artificiale, tale in quanto deve comportare l'obbligatoria rinuncia, mentre nella povertà genuina non c'è nulla cui rinunciare. La cerimonia del tè *wabi* non permette l'ostentazione di nessuna forma di ricchezza: coloro che entrano nel giardino da tè devono lasciare il proprio status sociale al cancello. Allo stesso modo, la casa da tè di stile *sukiya* deve avere l'aspetto di una rustica capanna, non fatta con elementi nuovi, che distruggerebbero il *sabi*, ma neppure di costosi legni antichi. È un ideale che coinvolge anche la disposizione dei fiori, limitata a uno, al massimo due bocci, gli abiti che si indossano, che devono essere semplici e non vistosi, le stoviglie, teiere e ciotole, che devono essere semplici e con scarse decorazioni.

Lo *wabi* ha sbarazzato la cerimonia del tè di tutti gli elementi aristocratici che ancora conteneva, mettendo in essere l'odierna *cha-no-yu*. Oggi molti giapponesi, persino quelli che non sono amanti del tè né praticano lo Zen, conoscono e apprezzano gli ideali tramandati dalla cerimonia, e in anni recenti il concetto di *wabi* è divenuto il punto di riferimento di coloro che deprecano le irruzioni del moderno occidentalismo nella cultura giapponese tradizionale, e la *cha-no-yu* è considerata, oggi più che mai, una lezione sui veri valori dell'esistenza.

L'arte ceramica Zen

Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity.

John Keats, *Ode on a Grecian urn* (*)

Sebbene il Giappone fosse stato un paese di vasai fin dai tempi preistorici o poco meno, fu solo quando si profilò l'influenza Zen e l'interesse per la cerimonia del tè si diffuse a diversi strati sociali, che la ceramica si trasformò da attività artigianale in grande arte, che toccò l'apice parecchi secoli dopo il periodo aureo della ceramica cinese, coincidente con le dinastie T'ang e Sung; ma, come in altri casi, i giapponesi finirono per eguagliare, e in certi casi per superare, i loro maestri continentali.

Le tribù Jōmon dell'età della pietra giunte nell'arcipelago produssero una arte mobiliare, statuette che sono tra le più belle della preistoria mondiale. Venivano cotte a bassa temperatura, di rado superavano in altezza i 15-20 centimetri, e costituiscono un enigma per gli antropologi e gli storici dell'arte, perché a volte sembrano rispondere a una tipologia polinesiana, altre precolombiana, e altre ancora appaiono quali pure astrazioni nell'accezione moderna del termine, al punto che potrebbero essere scambiate addirittura per opere di Picasso o di Miró. A volte, le forme

(*) Tu, silente forma, ci astringi dal pensiero / Come fa l'eternità. *Ode su un'urna greca* [N.d.T.]

corporee risultano riconoscibili, ma di norma rispondono a un'estrema stilizzazione e si direbbero assimilate a un trascendente interesse per il materiale e la purezza dei volumi. L'arte mobiliare Jōmon costituì comunque una valida premessa di quello che sarebbe divenuto un permanente interesse giapponese per l'aspetto e la sostanza dell'argilla grezza.

Quando, verso il III sec. a.C., gli Jōmon furono sloggiati dagli Yayoi, la loro arte mobiliare scomparve, e per parecchi secoli il Giappone non produsse che banale vasellame utilitaristico, pentole e ciotole; le scarse figurine prodotte conservavano ben poco della raffinata astrazione Jōmon. Verso la fine del IV sec. d.C., tuttavia, i vasai Yayoi trovarono una propria strada e cominciarono a produrre le celebri statuette *haniwa*, caratterizzate dagli occhi cavi, dalla tenera argilla bruna di cui son fatte e dalla destinazione di corredo funerario per tombe aristocratiche. Fabricavano inoltre semplici ma eleganti vasi e recipienti per l'acqua di argilla del pari bruna, cotta a fuoco lento, sovente colorata di cinabro e che risultano prodotti con una sorta di primitiva ruota da vasaio.

Queste ceramiche d'uso domestico erano talmente richieste, che si formò una classe di vasai professionisti, ciò che inevitabilmente comportò una graduale decadenza del carattere individualistico del prodotto, in quanto gli artigiani si dedicarono alla produzione in massa di quelle che un tempo erano state espressioni artistiche personali. La cultura buddhista coreana, che penetrò in Giappone tra il V e il VI secolo, comportò l'introduzione di nuove tecniche per la cottura ad alta temperatura, con un processo per cui le ceneri della fornace venivano fatte aderire alla superficie dell'oggetto, sì da ottenere una sorta di invetriatura naturale. Il vasellame di questo tipo presentava una superficie dura, ed era di color grigio cenere, mentre quello locale, che continuava a essere prodotto ed era fatto con argilla porosa cotta a fuoco lento, manteneva le naturali tinte di questa.

Era ovvio che il giapponese medio preferisse le ceramiche di questa seconda categoria; in ogni caso, i due tipi continuarono a essere prodotti per parecchie centinaia di anni, l'aristocrazia preferendo lo stile continentale, cioè il

vasellame grigio con superficie dura, e la gente del popolo i recipienti più semplici, privi di decorazione, spesso fabbricati senza uso della ruota. L'importanza di questa preferenza ai fini della successiva accettazione della ceramica di ispirazione Zen, non sarà mai abbastanza sottolineata. L'amore per l'argilla grezza non soltanto indusse i giapponesi a rifiutare le smaltature per secoli dopo che ne avevano appreso le necessarie tecniche, ma comprova la scarsa tendenza a decorare i recipienti o a far ricorso a tecniche di coltura ad alta temperatura o ad espedienti meccanici, forse perché la tecnologia si interponeva tra l'essere umano e l'oggetto, rendendo eccessiva la distanza tra il vasaio e il suo prodotto. I vasaio giapponesi avevano cara la loro individualità regionale, e continuarono a esprimere la propria personale sensibilità nell'opera, per cui si aveva una miriade di fornaci rurali e un'ampia varietà di stili.

L'entusiasmo per la cultura cinese durante il periodo Nara (VIII secolo) portò a un interesse passeggero per le ceramiche di stile T'ang a smalto tricolore, limitato però all'aristocrazia giapponese, pronta a un'imitazione che tuttavia evidentemente era troppo in contrasto con le preferenze indigene, tant'è che l'interesse in questione venne ben presto accantonato. In seguito al trasferimento del governo a Tokyo con conseguente inizio dell'era Heian, sia la tecnica indigena (ceramica a pasta porosa, scura, cotta a bassa temperatura e destinata alla gente comune), sia la tecnica di origine continentale (ceramica cotta ad alta temperatura, grigia, di superficie polita) continuarono a prosperare fianco a fianco. Tuttavia i progressi introdotti nella costruzione delle fornaci ad alta temperatura comportarono sottili cambiamenti nelle finte invetriature dei prodotti aristocratici. Si scoprì infatti che, se la pasta veniva cotta in presenza di abbondante ossigeno, le particelle di cenere aderenti alla superficie acquistavano un colore ambrato, mentre se invece ossigeno non era presente, la cenere di superficie si fondeva con la pasta in una tonalità verde pastello. In tal modo, variando i procedimenti di cottura i vasaio Heian erano in grado di produrre una gamma di colori delicati, dando vita a una ceramica più raffinata di quanto non fosse stato possibile in precedenza. A parte il perfezionamento delle tecniche di cottura, però, i giapponesi testardamente

rifiutarono di mutare i loro tradizionali metodi di produzione.

Per tale ragione, le loro ceramiche continuarono a restare, sotto il profilo tecnologico, a uno stadio primitivo fino alla prima metà del XIII secolo, mentre i cinesi compivano notevoli progressi in questo campo: tra il IX e il XIII secolo, mentre l'arcipelago si isolava dalla terraferma, i Sung imparavano a produrre invetriature nuove, assai più perfezionate e complesse di quelle del periodo T'ang. Agli inizi del XIII secolo, quando monaci giapponesi si recarono nel Celeste Impero per studiarvi la nuova fede Zen, rimasero stupefatti dalla bellezza delle ceramiche cinesi che ebbero modo di vedere e, tramite il veicolo dello Zen, in Giappone si verificò una seconda rivoluzione ceramica.

Promotore ne fu, stando alla tradizione, il sacerdote Dōgen, fondatore dello Zen Sōtō, che durante uno dei suoi viaggi in Cina fu accompagnato da un vasaio insulare a nome Toshiro. Questi rimase in Cina sei anni, studiando le tecniche di smaltatura Sung e, tornato in patria, si costruì una fornace a Seto, dove prese a copiare prodotti continentali. Sebbene sia stato soprannominato il padre della ceramica giapponese moderna, è innegabile che i suoi tentativi di riprodurre il tanto decantato vasellame Sung non furono interamente coronati da successo. Inoltre, i suoi manufatti, decorativi e ricoperti di una spessa invetriatura, non furono accolti con grande favore se non dall'aristocrazia e dal clero, i quali preferivano i prodotti di Seto per via del nuovo passatempo cui erano dediti: bere tè cinese. Ma, mentre gli esteti Zen e i degustatori di tè si dilettevano dei finti Celadon Sung di Toshiro, la gente comune continuava a servirsi di ceramiche non smaltate.

Situazione che mutò bruscamente verso la metà del XVI secolo in seguito al formarsi di una classe media urbana e al rapido diffondersi della cerimonia del tè tra questa nuova borghesia. Lo Zen, che nel XIII secolo era stato il veicolo dell'introduzione in Giappone di ceramiche di tipo cinese, promosse allora un periodo particolarmente brillante di arte della ceramica smaltata. I vasaio giapponesi, non accontentandosi più di manufatti primitivi o di riproduzioni di vasellame cinese, elaborarono finalmente stili indigeni, insieme affatto isolani e tra i più raffinati che il

ondo abbia conosciuto. Fu un altro trionfo della cultura en. Le fornaci rurali, con la loro lunga tradizione di recipienti di gres, si convertirono alla produzione di vasellame per la cerimonia del tè, e in tutto il paese ebbe il via la cerca di smaltature colorate: una passione che toccò livelli tali, che gli shōgun Nobunaga e Hideyoshi ricompensavano i loro comandanti militari vittoriosi, non già con decorazioni, bensì con stoviglie per la cerimonia del tè particolarmente apprezzati.

La cerimonia richiedeva scatole da tè e bricchi per l'acqua, ma l'importanza massima era attribuita alle ciotole, essendo questi gli oggetti che venivano soprattutto maneggiati e osservati da vicino. Una ciotola come si deve, oltre a essere bella doveva risultare abbastanza ampia e profonda perché vi si potesse "montare" con il frullino il tè per tre o quattro persone; era priva di manici, e di conseguenza doveva essere di pasta leggera, porosa, cattiva conduttrice di calore, ricoperta di una spessa, ruvida invetriatura con giuntiva funzione isolante, sì da permettere ai bevitori di maneggiarla senza difficoltà; l'orlo doveva essere spesso e leggermente piegato all'indietro, in modo da assicurare ai partecipanti una piacevole sensazione e da limitare al massimo la caduta di gocce. In altre parole, tali ciotole erano funzionalmente specializzate, nel loro contesto, quando lo è un bicchiere da cognac o da champagne odierno.

Durante il XVI secolo, si sviluppò una certa varietà di tipi di ciotole per il tè, riflesso delle concezioni artistiche di diversi vasai regionali, oltre che delle differenze tra le qualità di argille disponibili. Una cosa tuttavia tali oggetti avevano in comune, ed era, oltre alle loro caratteristiche funzionali, l'aderenza ai particolari dettami dell'estetica Zen. Non meno importante, il fatto che costituissero un contributo al tradizionale rispetto giapponese per la terracotta grezza. Sebbene fossero smaltate, sovente si lasciava che parti della pasta sottostante trasparissero, e l'impressione generale che se ne ricava è che l'invetriatura fosse usata a sottolineare la qualità della pasta anziché a mascherarla. Le tinte degli smalti erano delicate e organiche, mai violente né artificiali.

I disordini sociali che precedettero l'ascesa di Nobunaga indussero numerosi vasai ad abbandonare la zona di

Seto, sede della produzione pseudo Sung, per trasferirsi nella provincia di Mino, dove finirono per imporsi tre stili fondamentali di ciotole per il tè. In primo luogo, ve n'era una di tipo cinese, quella stessa che aveva costituito il prodotto fondamentale delle vecchie fornaci di Seto. Smalti gialli, che in precedenza erano stati monopolio di Seto, venivano usati anche a Mino, ma l'impiego di argille diverse, unito a una maggior perizia tecnica e a una nuova disponibilità alla sperimentazione, portarono alla creazione di una ceramica "neo Seto", che era caratterizzata dal giallo vivo ed era assai più giapponese che cinese.

I vasai di Mino svilupparono una seconda ciotola, in tutto e per tutto di stile Zen, a base più larga di quella di tipo cinese, con pareti praticamente perpendicolari e ricoperta di uno spesso strato di smalto di color bianco crema. Di aspetto caldo e gradevole, belli da toccare per via della fluida superficie, questi recipienti divennero noti col nome di *shino*.

Secondo certuni, esso venne loro da un celebre maestro della cerimonia del tè, mentre altri sostengono che si tratti di una corruzione dell'equivalente giapponese di bianco, *shiro*. Comunque sia, fu questo il primo prodotto a smalto di origine davvero indigena, e contrassegnò l'inizio di un nuovo atteggiamento giapponese nei confronti della ceramica. Non più inibiti dal rispetto per i prototipi cinesi, i vasai *shino* lasciarono briglia sciolta alla propria spontaneità. Il nuovo smalto bianco venne volutamente applicato in maniera casuale, in modo da coprire spesso solo una parte della ciotola o da lasciarlo colare. A volte, una parte dello smalto veniva rimossa dopo esser stata applicata, in modo che la pasta sottostante spiccasse iscurita dalla cottura; oppure, nello smalto venivano lasciate bolle, bruciature, fuliggine, o anche la ciotola smaltata veniva immersa in un altro bagno di sostanza più scura, e in questo rivestimento venivano praticate incisioni, onde far trasparire il color crema sottostante. Altre volte ancora, sulle ciotole venivano tracciati disegni schematici, in apparenza con un pennello appena inumidito, per cui i recipienti sembravano decorati di graffiti Zen. Con questi espedienti, i vasai sembravano voler produrre manufatti quanto più rozzi e grezzi possibile. Ben presto, poterono disporre pure di uno smalto

rigio, e infine ne produssero uno nero, lucido, la cui formula rimane uno degli enigmi irrisolti dell'arte Momoyama.

Dopo il giallo, il bianco, il grigio e il nero, anche uno straordinario verde entrò a far parte della tavolozza Mino, dando origine al terzo stile di ciotole di tè della località. A inventarlo fu un discepolo di Rikyū, Oribe, il cui nome è stato dato a un'incredibile varietà di prodotti, dalle ciotole alle scatole da tè, dalle brocche agli incensieri, senza contare tutta la gamma di piatti da tavola. A volte i manufatti erano di un verde compatto, ma Oribe aveva anche l'abitudine di schizzare il verde su alcune parti di un manufatto o di lasciarlo scorrere nell'angolo di un piatto e qui apprendersi in una limpida pozza. I settori delle ceramiche Oribe non coperti di verde presentavano tinte smorte, dal grigio al bruno rossastro, e su questi fondi alcuni artisti presero a tracciare motivi decorativi, fiori, figure geometriche, persino minuscole nature morte, soluzione nuova e rivoluzionaria per la ceramica giapponese e che fu l'antesignana di quella profusione di manufatti ornamentali che apparvero dopo il periodo Momoyama. Shino aveva spezzato le pastoie di secoli, che imponevano recipienti non smaltati ed esatte copie di oggetti cinesi, introducendo uno stile di smaltatura indigeno e una nuova libertà estetica; Oribe inaugurò un mondo inedito di ceramiche per ogni uso, parzialmente smaltate, decorate di motivi ornamentali, aprendo la strada alla sperimentazione con forme e tipi di recipienti nuovi, prima affatto sconosciuti.

Mentre a Mino i vasai giapponesi indigeni perfezionavano il proprio mestiere, un altro importante sviluppo, favorito di notevoli conseguenze per le arti Zen, si profilava nell'estremo sud dell'arcipelago giapponese, non lungi dalla penisola coreana. Le arti ceramiche di questa erano assai progredite all'inizio del XVI secolo; in Corea si producevano recipienti smaltati ad alta temperatura, altrettanto pesanti e robusti degli oggetti contadini da cui traevano origine, con la differenza che erano fabbricati, non già con la ruota del vasaio, bensì con una striscia di pasta che veniva disposta a spirale in modo da ottenere la forma del recipiente, le cui pareti erano poi rifinite a mano. Tale combinazione di "basso", popolare, e "alto", aristocratico, sembra aver esercitato un notevole richiamo sui giapponesi

stanziati nei pressi della terraferma coreana, tant'è che fecero venire a Karatsu, una città meridionale, un certo numero di vasai coreani e vi impiantarono un'industria.

Il prodotto tipo degli artigiani coreani era una rozza ciotola di dimensioni medie e di forma troncoconica, che nella loro terra d'origine era usata per servire porzioni individuali di riso. L'aspetto primitivo di tali ciotole s'adeguava perfettamente al sempre più diffuso snobismo di segno contrario della cerimonia del tè, e ben presto gli esteti giapponesi si trovarono a berlo nelle ciotole da riso coreane, ammirandone la bellezza Zen. Mentre i vasai Mino si davano a produrre vasellame Sung volutamente sempre più rozzo (in altre parole, aggiungendo caratteristiche *wabi*), quelli di Karatsu si specializzavano nella fabbricazione di una ciotola per il tè di provenienza straniera e che in origine serviva a tutt'altro uso.

Quando, nell'ultimo decennio del XVI secolo, Hideyoshi invase la Corea, egli e i suoi generali si fecero un dovere di deportare quanti più vasai coreani possibile che stanziarono in molte province del Giappone, e così, non più attivi soltanto in una limitata zona del sud, essi praticarono una vigorosa trasfusione di gusto contadino in tutta quanta l'arte ceramica giapponese, liquidando gli ultimi residui dei raffinati ideali Sung. I maestri del tè Momoyama ebbero così a disposizione una nuova – ma pur sempre straniera – norma di eleganza rustica, in perfetta consonanza con lo spirito *wabi*.

Non può quindi sorprendere che fosse Sen no Rikyū a sintetizzare la nuova libertà indigena e il recente apporto di tecnologia continentale per dar vita a quella che è l'indiscussa gloria della ceramica giapponese, la celebre *raku*, che costituisce senza dubbio il più originale contributo del Giappone alla storia della ceramica ed è prodotta con modalità che divergono totalmente dalle tecniche precedenti. È impossibile parlare del *raku* senza riconnetterlo allo Zen. Com'era del resto logico, il *raku* fu inventato nel centro Zen di Kyōto, città che non aveva una tradizione di arte ceramica, e venne in essere allorché Rikyū si appassionò alle tegole da tetto prodotte da un operaio coreano a nome Chōjirō. Rikyū si rese conto che la grana e l'effetto tattile delle tegole in questione sarebbero stati l'ideale per il tè

li stile *wabi*, e incoraggiò Chōjirō a produrre qualche ciotola con i materiali e le tecniche di cottura usate per le egole.

Le ciotole non venivano fabbricate da Chōjirō né mediante la ruota del vasaio né mediante il rotolo di pasta disposto a spirale, bensì modellate e scolpite a guisa di una scultura. Per prima cosa, si procedeva all'impasto di una mistura di argille per ottenere la consistenza, la leggerezza e la malleabilità necessarie, quindi, con una spatola e un coltello, si dava forma a una ciotola dalle pareti irregolari e mosse, dove il procedimento seguito veniva ostentato anziché velato, secondo un principio tattile che forse ha avuto la sua prima manifestazione in Occidente nelle sculture di Rodin, le cui superfici appaiono grossolanamente sbazzate. Le ciotole in questione venivano cotte secondo modalità quanto mai insolite: anziché essere collocate a freddo in una fornace a legna e gradualmente riscaldate, e a cottura finita lasciate raffreddare per qualche giorno, al pari delle tegole venivano immerse direttamente in una fornace a carbone di legna, il cui calore era torrido e dove subivano una sorta di shock termico che conferiva loro istantaneamente l'aspetto tormentato e consunto del *sabi*. I manufatti *raku* vennero dapprima prodotti in nero, con uno smalto dall'aspetto ferroso, simile a lava solidificata, ma successivamente entrarono a far parte del repertorio smalti in parte o totalmente rossi o biancastri. A differenza delle ciotole *shino* e *oribe*, le *raku* non erano decorate con motivi ornamentali o macchie di colore: erano *wabi* e *sabi*, e dotate di una grazia modesta, usurata. Chi veda una ciotola *raku*, non penserà mai certo di trovarsi di fronte a un prodotto "ornato".

Rikyū ritenne le ciotole *raku* perfette per la cerimonia del tè: erano austere, vigorose, sembravano cavate dalla roccia fusa. Quanto a forma, si presentavano a base larga, con pareti delicatamente tondeggianti (si direbbero addirittura frutto di uno sviluppo organico) che portano a un labbro ondulato, leggermente aggettante sopra il tè, in tal modo mantenendone il calore e impedendo la caduta di gocce. Non erano solo leggere e porose, non soltanto minimizzavano al massimo la dispersione di calore ed erano comode da maneggiare, ma il loro centro di gravità era talmente basso che riusciva quasi impossibile rovesciarle, ciò

che facilitava la frullatura del tè in polvere sul pavimento ricoperto di *tatami* dell'apposito locale. Va notato che in particolari ciotole destinate a uso estivo, alcune di queste caratteristiche apparivano attenuate: i recipienti avevano pareti più sottili ed erano meno profondi, durante i mesi caldi preferendosi disperdere anziché conservare il calore. Comunque, la caratteristica più affascinante del vasellame *raku* consisteva nella qualità scultorea di forma plastica naturale e nello smalto morbido, a bollicine, di aspetto quasi liquido, che invita a portarsi la ciotola alle labbra. Inoltre, le tinte degli smalti contrastavano bellamente con il verdemare pallido del tè polverizzato.

Si concluse così la ricerca della perfetta ciotola da tè Zen, e Hideyoshi fu tanto soddisfatto dell'opera di Chōjirō, che concesse al vasaio e alla sua famiglia un sigillo recante la parola destinata a dare il nome alla forma: *raku*, che significa "piacere" o "ricreazione". I discendenti di Chōjirō divennero la dinastia Raku e, una generazione dopo l'altra, elaborarono la norma che ad altri non restava che seguire.

Il riconoscimento ufficiale di Hideyoshi significava che i vasai giapponesi avevano cessato di essere semplici artigiani, per assurgere allo statuto di artisti a pieno diritto. In seguito, la ceramica giapponese si distinse in molti altri settori, da quello del vasellame tradizionale prodotto in una miriade di fornaci locali, a quello di una nuova produzione di porcellana, organizzata industrialmente su base nazionale, caratterizzate opere decorative destinate sia all'esportazione che al consumo interno. Si creavano in gran numero anche recipienti per la cerimonia del tè, ma purtroppo l'arte genuina non può essere prodotta in massa; e, nel XVIII secolo, l'età d'oro dell'arte ceramica Zen poteva dirsi conclusa per sempre. Oggi, i prodotti più antichi degli artisti Zen Momoyama valgono tant'oro quanto pesano, e anzi assai di più, ed è questo il risvolto ironico dei recipienti da tè *wabi*, se non di tutta la cultura Zen.

Le ciotole da tè, una delle grandi espressioni dell'arte Zen, sembrano insieme primitive e sorprendentemente moderne. Per cercare di chiarire quest'apparente contraddizione, dobbiamo riandare al XIX secolo dell'Occidente, periodo in cui il gusto imponeva la decorazione fine a se

stessa, e l'ideale estetico era il dominio della forma perfetta, simmetrica, polita. In questo stagno liscio, immoto, fatto di certezze estetiche, che in certa misura si richiamava alla Grecia anticlassica, il critico inglese John Ruskin lanciò un sasso scrivendo:

Non esigete mai una rifinitura perfetta fine a se stessa, ammissibile solo per qualche scopo pratico o nobile... L'esigenza di perfezione è sempre il segno di un fraintendimento delle finalità dell'arte... L'imperfezione è in qualche modo essenziale a tutto ciò che della vita ci è noto... È il segno della vita in un corpo mortale... Bandire l'imperfezione significa distruggere l'espressione, bloccare lo sforzo, paralizzare la vitalità. Tutte le cose sono migliori, più amabili, proprio per le imperfezioni che sono state divinamente distribuite.¹

Ruskin, mentre gettava le fondamenta di molti dei nostri attuali ideali di bellezza, compiva la riscoperta di un importante aspetto della teoria estetica Zen.

Per rendere manifesta l'affinità, ci sia concesso di esaminare brevemente alcuni dei più sottili ingredienti della teoria in questione, quali sono esemplificati nelle classiche ciotole da tè. Quanto a forma, queste si presentano spesso asimmetriche e imperfette; lo smalto sembra essere una sorta di muschio che stia diffondendosi sulle pareti senza mai raggiungerne certe parti, ed è ineguale, screpolato, con graffi, grumi, difetti, corpi estranei. La sua imperfezione è appunto lo scopo che l'artefice si propone, e queste ciotole trascendono di gran lunga gli standards proposti da Ruskin. Ma esse non solo si presentano imperfette: appaiono anche vecchie e logore, hanno, si direbbe, la patina naturale di un antico letto di fiume asciutto. Non rivelano assolutamente che con esse si sia voluto creare opere d'arte, appaiono anzi semplicemente, esclusivamente funzionali.

Ma è solo illusione. I maestri vasai trascorrono letteralmente decenni nel perfezionamento dell'arte Zen della casualità controllata, e uno dei principi primi ai quali si sottomettono è lo *wabi*, nemico degli oggetti decorativi non funzionali, delle superfici polite, dell'artificialità di forma e colore, e di tutto quanto non abbia un nesso naturale con i materiali impiegati. Le opere d'arte prive di *wabi* possono avere una bellezza superficiale, esteriore, ma mancano

di calore interno, e ciotole sformate, fissurate, con bolle, il cui smalto rechi tracce di cenere, costituiscono un invito a prender parte al processo di creazione, proprio grazie alla loro asimmetria e imperfezione. Inoltre, ci trasportano al di là della superficie, grazie appunto al fatto di essere deliberatamente difettose.

Produrre una ciotola dotata di *wabi* è assai più difficile che non fabbricare un oggetto liscio, simmetrico, perfettamente smaltato. L'introduzione di finti "accidenti", dai quali dipende in larga misura l'illusione di casualità, è particolarmente difficile. L'oggetto si presenta segnato, contaminato, macchiato, aspetto altrettanto deliberatamente voluto della decorazione di un piatto di Dresda; l'abilità del conoscitore consiste nel riuscire a comprendere e ad ammirare come l'artista sia riuscito a farlo sembrare così naturale e inevitabile.

La stessa abilità occorre per far apparire antico un pezzo, qualità essenziale del *sabi*. Suggerendo un'annosa utilizzazione, le ciotole acquisiscono umiltà e ricchezza. Non c'è bisogno di "sloggiare" il nuovo per conferire loro carattere: lo possiedono per il fatto stesso di essere pastose, calde, non pretenziose. La genialità del vasaio è consistita nel dare la sensazione di usura, qualità ben più difficile da ottenere che non un'impronta di novità.

Il vasaio vuole che il conoscitore Zen intuisca ciò che egli ha fatto: che veda la pasta, che ne tasti e ammiri la grana, che apprezzi i motivi sottesi alla scelta del tipo e colore dello smalto. I prodotti sono insomma scrupolosamente studiati allo scopo di attrarre l'attenzione sia sui loro componenti originari, sia sul processo mediante i quali questi sono stati tra loro fusi. Così a esempio, una ciotola il cui smalto copra solo parzialmente la pasta, istituisce un nesso con il mondo naturale da cui proviene; la sua sostanza costitutiva salta agli occhi al pari di quella di un relitto ligneo, mentre la nuda argilla, le sbavature dello smalto, la forma plastica ottenuta manualmente, danno modo all'osservatore di riconoscere i materiali e il processo formativo. Sempreché il vasaio non lavori in segreto, assistere al suo atto creativo è davvero entusiasmante; ma, una volta ancora, l'apparente facilità è solo uno studiato espediente estetico e rammenta allo spettatore che il vasaio è

un artista individuale, non un anonimo artigiano. L'aspetto e la consistenza tattile delle ceramiche Zen le fanno apparire quali antesignane del moderno movimento di ritorno all'artigianato ceramico, e d'altro canto ben pochi sono i ceramisti del nostro tempo che possono godere del ricco retaggio di ideali estetici Zen che ha reso possibili le opere giapponesi. Il loro mistero va cercato nell'antica cultura Zen, che ha insegnato ai maestri Momoyama a fare in modo che la difficoltà potesse sembrare superabile senza sforzo.

CAPITOLO 15

Zen e haiku

*Music, when soft voices dye,
Vibrates in the memory... (*)*

Percy Bysshe Shelley

Lo haiku è considerato da molti la massima espressione della cultura Zen, una dottrina suppostamente antidiscorsiva, che però in realtà è stata accompagnata, lungo tutto il suo divenire storico, da volumi di enigmi *kōan*, *sūtras*, commentari. Ma, finché non è stato introdotto lo haiku, non ha avuto una propria forma poetica, e probabilmente mai l'avrebbe avuta se il sorgere della cultura Zen popolare non fosse fortunatamente coinciso con un momento di particolare recettività della poesia giapponese tradizionale, situazione di cui ha profittato un grande poeta lirico del primo periodo Edo per dar vita a una nuova forma Zen quanto mai affascinante. Lo haiku oggi è oggetto di culto in tutto il mondo, né mancano poeti californiani che si sforzano di ridare in inglese la concisione e la fugacità delle immagini che sembrano così spontanee nel giapponese degli antichi maestri Zen.

A prima vista, la lingua che si parla nell'arcipelago sembra particolarmente inadatta alla poesia. È, com'è noto, sillabica, e ogni sillaba termina con una vocale oppure con

(*) Musica, quando dolci voci muoiono, / vibra nella memoria... [N.d.T.]

una *n* nasale; ne consegue che essa permette solo cinque rime vere e proprie. Anche i poeti italiani si sono trovati alle prese con una difficoltà del genere, con la differenza che l'italiano è una lingua accentata, cosa che non è il giapponese. Senza rime possibili e senza accenti, come fare a creare una musicalità poetica? Nel corso dei secoli, i giapponesi hanno risolto il problema sostituendo la metrica con un sistema di sillabe fisse, cinque o sette, per ogni verso, con la conseguenza che a volte qualche verso giapponese è formato da un'unica parola; ma il sistema evidentemente è funzionante. In luogo delle rime, i poeti nipponici hanno imparato, onde ottenere un senso di musicalità, a orchestrare la tonalità di singole vocali all'interno del singolo verso, espediente illustrato dal poeta americano Kenneth Rexroth sull'esempio del seguente poema dell'epoca classica. (Si tenga presente che le vocali vanno pronunciate come in italiano.)

Fu-ta-ri yu-ke-do
Yu-ki su-gi ga-ta-ki
A-ki ya-ma wo
I-ka-de ka ki-mi ga
Hi-to-ri ko-ge na-mu

Analizzando la composizione, Rexroth fa notare come il primo e l'ultimo verso contengano tutte le cinque vocali della lingua, mentre i versi intermedi contengono varie combinazioni e ripetizioni che producono un deciso effetto musicale.¹ La capacità di dar vita a una siffatta musicalità senza rime, costituisce una delle più alte realizzazioni della poesia giapponese, ed è un'impresa assai più difficile di quanto si possa credere; essa porta naturalmente all'assonanza, cioè alla ripetizione ravvicinata di suoni vocalici, e all'allitterazione, vale a dire alla ripetizione di suoni consonantici affini. Alcune delle vocali hanno connotazioni psicologiche, per lo meno al sensibile orecchio giapponese: la *u* è dolce, la *a* è aspra e risonante, la *o* denota vaghezza tinta di profondità.² Anche varie consonanti hanno implicazioni emozionali simili.

Un altro abile espediente dei primi versificatori giapponesi, è stato il ricorso a parole dal doppio significato, e ne è un valido esempio la cosiddetta parola-perno, collo-

cata circa a metà di una composizione poetica come quella dianzi riportata, e che serve sia a completare il senso della prima parte di essa grazie a uno dei suoi significati, sia a dare inizio a un nuovo senso e a un nuovo avvio con il suo secondo significato. A volte, l'effetto che ne risulta è infantile, con la conseguenza che la dignità complessiva della composizione ne viene sminuita. Assai più arduo un altro uso del doppio significato: siccome la scrittura giapponese *kana* è interamente fonetica e non permette distinzioni di pronuncia tra omonimi, cioè parole dello stesso suono ma di diverso significato, è possibile trasmettere, con una singola composizione poetica, due o più concetti. Un esempio alquanto stiracchiato in inglese potrebbe essere questo: "*My tonights hold thee more* (Letteralm.: Le mie queste notti ti trattengono di più)" e "*My two knights hold the moor* (I miei due cavalieri tengono la brughiera)". Ora, se le due frasi fossero scritte allo stesso modo, come allo stesso modo sono pronunciate, è evidente che il contesto in cui fossero inserite potrebbe avere uno dei due significati oppure entrambi. Il primo significato potrebbe riferirsi a un innamorato o innamorata in pena, il secondo potrebbe essere metaforico. Idealmente, nella composizione giapponese i due significati si sorreggono a vicenda, producendo una risonanza a detta dei conoscitori di sorprendente pregnanza.

I primi poeti nipponici superarono le limitazioni della loro lingua sia sintonizzando il proprio orecchio alla musica delle parole, sia facendo tesoro del gran numero di omonimi. Come s'è detto, la questione della metrica fu da loro risolta prescrivendo un numero fisso di sillabe per ogni verso. La composizione più usata è composta di cinque versi formati rispettivamente da cinque, sette, cinque, sette e sette sillabe. Tale insieme di trentun sillabe, detto *waka*, è divenuto il "sonetto" giapponese e, durante l'epoca Heian, è stato il modulo poetico di gran lunga più diffuso. Ma tutto ciò che un poeta non può fare con cinque versi, è di registrare una singola emozione od osservazione. Il mezzo condizionava il messaggio, obbligando i poeti giapponesi a esplorare, fin dall'inizio, più il proprio cuore che non la propria mente. Il *waka* è divenuto un grido di passione, una sommessa conferma d'amore, un lamento per la breve durata dei fiori, delle foglie colorate, delle stagioni, della

vita stessa. Un esempio di *waka* del primo periodo classico varrà a mettere in risalto il sentimento estetico delle stagioni e l'afflato lirico propri di tale tipologia:

Tsuki ya aranu	Può la luna essere cambiata?
Haru ya mukashi no	Può la primavera
Haru naranu	Non essere la primavera d'un tempo?
Waga mi hitotsu wa	E solo il mio corpo
Moto no mi nishite	A essere sempre lo stesso?

Già a giudicarlo sulla scorta della sua sola concentrata gravidanza, che è in pratica quasi tutto ciò che il lettore occidentale può cogliere, il poema appare un piccolo capolavoro. Il suo contenuto può essere condensato in cinque versi perché gran parte della sua efficacia risiede nella suggestività. D'altro canto, esso è compatto, conchiuso, privo di implicazioni filosofiche aggiunte alla melanconica considerazione sulle umane esperienze. È indubbio che lo haiku ha conferito nuove dimensioni alla poesia giapponese.

La prima era aristocratica ha dato a questa la sua forma, il *waka* di cinque versi, e il soggetto, la natura e le emozioni. In seguito, si è aggiunta l'idea, familiare ai nipponici, essere la vita null'altro che un attimo fuggente, tale per cui tutte le cose scompaiono dopo breve fioritura. Un critico ha notato che, a mano a mano che questa idea prendeva piede, le composizioni poetiche un po' alla volta cessavano di essere in lode del fiore di susino, che dura settimane, per celebrare invece il fiore di ciliegio, che sfiorisce nel giro di pochi giorni.

Hisataka no	Un giorno in primavera
Hikari nodokeki	Quando la luce in tutto il cielo
Haru no hi ni	Scalda serenamente,
Shizugokoro naku	Perché è con cuore inquieto
Hana no chiru ran	Che i fiori di ciliegio cadono?

La poesia giapponese del periodo pre Zen ci è stata trasmessa principalmente da alcune celebri e grandi antologie, la prima delle quali è la *Manyōshū*, volume di versi risalente circa alla metà dell'VIII secolo. Un'occhiata a esso basta a dimostrare che i primi poeti non si limitavano a composizioni di cinque versi, ma ne elaboravano anche di più lunghe, di argomento epico, note come *chōka*. Il tono

prevalente, come ha osservato Donald Keene, è spesso più "maschile" che "femminile", in altre parole il vigore prevale sulla raffinatezza. Quando la sensibilità si impose durante il periodo iniziale dell'era Heian, e la versificazione indigena divenne prerogativa delle donne mentre gli uomini si dedicavano all'uso della più "importante" lingua cinese, il tono "femminile" prevalse in misura tale che gli scrittori di sesso maschile, quando si servivano della scrittura nipponica, si atteggiavano a donne. La successiva grande antologia di versi, la *Kokinshū*, pubblicata nel X secolo, era in pratica composta quasi esclusivamente da *waka* di cinque versi che avevano per argomento le stagioni, gli uccelli, i fiori, l'amore che svanisce e facevano proprie le idee estetiche dell'*aware*, del *miyabi* e dello *yūgen*.

Nel XII e XIII secoli, la cultura aristocratica un po' alla volta cessò di esercitare il monopolio, e venne allora in essere una nuova forma di composizione poetica, derivata dalla *waka*, la *renga*, consistente in una serie di versi nella sequenza reiterata di cinque, sette, cinque, sette e sette sillabe per verso. In realtà, si trattava di una serie di *waka* correlati, però con una differenza, e cioè che due sequenze consecutive formate da due o tre versi non potevano essere composte dallo stesso individuo. A prima vista, questa nuova forma sembrava offrire la possibilità di liberare i poeti dai limiti, sempre più ristretti, del soggetto prescrittivo per la *waka*. Purtroppo, si verificò il caso opposto: ben presto, la *renga* venne soffocata da un complesso di norme che stabilivano quale verso dovesse menzionare questa o quella stagione, in quale punto della composizione si dovessero citare la luna, i fiori di ciliegio, e via dicendo. Con tali restrizioni, ben poca creatività era possibile, e in effetti la versificazione divenne un gioco di società che, in tempi medioevali, fu assai diffuso sia tra i *samurai* di provincia che tra i contadini. Mentre i residui aristocratici di Kyōto tentavano di conservare alle loro *renga* lo spirito della *waka* classica, ricorrendo ad allusioni a poemi cinesi e ad atmosfere di delicata malinconia, in provincia si tenevano riunioni nel corso delle quali si componevano *renga* con un'unica preoccupazione estetica: l'aderenza alle regole del gioco. Durante l'epoca Ashikaga, i trattenimenti a base di *renga* e saké furono diffusissimi, ma l'unico contri-

vita stessa. Un esempio di *waka* del primo periodo classico varrà a mettere in risalto il sentimento estetico delle stagioni e l'afflato lirico propri di tale tipologia:

Tsuki ya aranu	Può la luna essere cambiata?
Haru ya mukashi no	Può la primavera
Haru naranu	Non essere la primavera d'un tempo?
Waga mi hitotsu wa	È solo il mio corpo
Moto no mi nishite	A essere sempre lo stesso?³

Già a giudicarlo sulla scorta della sua sola concentrata gravidanza, che è in pratica quasi tutto ciò che il lettore occidentale può cogliere, il poema appare un piccolo capolavoro. Il suo contenuto può essere condensato in cinque versi perché gran parte della sua efficacia risiede nella suggestività. D'altro canto, esso è compatto, conchiuso, privo di implicazioni filosofiche aggiunte alla melanconica considerazione sulle umane esperienze. È indubbio che lo haiku ha conferito nuove dimensioni alla poesia giapponese.

La prima era aristocratica ha dato a questa la sua forma, il *waka* di cinque versi, e il soggetto, la natura e le emozioni. In seguito, si è aggiunta l'idea, familiare ai nipponici, essere la vita null'altro che un attimo fuggente, tale per cui tutte le cose scompaiono dopo breve fioritura. Un critico ha notato che, a mano a mano che questa idea prendeva piede, le composizioni poetiche un po' alla volta cessavano di essere in lode del fiore di susino, che dura settimane, per celebrare invece il fiore di ciliegio, che sfiorisce nel giro di pochi giorni.

Hisataka no	Un giorno in primavera
Hikari nodokeki	Quando la luce in tutto il cielo
Haru no hi ni	Scalda serenamente,
Shizugokoro naku	Perché è con cuore inquieto
Hana no chiru ran	Che i fiori di ciliegio cadono?⁴

La poesia giapponese del periodo pre Zen ci è stata trasmessa principalmente da alcune celebri e grandi antologie, la prima delle quali è la *Manyōshū*, volume di versi risalente circa alla metà dell'VIII secolo. Un'occhiata a esso basta a dimostrare che i primi poeti non si limitavano a composizioni di cinque versi, ma ne elaboravano anche di più lunghe, di argomento epico, note come *chōka*. Il tono

prevalente, come ha osservato Donald Keene, è spesso più "maschile" che "femminile", in altre parole il vigore prevale sulla raffinatezza. Quando la sensitività si impose durante il periodo iniziale dell'era Heian, e la versificazione indigena divenne prerogativa delle donne mentre gli uomini si dedicavano all'uso della più "importante" lingua cinese, il tono "femminile" prevalse in misura tale che gli scrittori di sesso maschile, quando si servivano della scrittura nipponica, si atteggiavano a donne. La successiva grande antologia di versi, la *Kokinshū*, pubblicata nel X secolo, era in pratica composta quasi esclusivamente da *waka* di cinque versi che avevano per argomento le stagioni, gli uccelli, i fiori, l'amore che svanisce e facevano proprie le idee estetiche dell'*aware*, del *miyabi* e dello *yūgen*.

Nel XII e XIII secoli, la cultura aristocratica un po' alla volta cessò di esercitare il monopolio, e venne allora in essere una nuova forma di composizione poetica, derivata dalla *waka*, la *renga*, consistente in una serie di versi nella sequenza reiterata di cinque, sette, cinque, sette e sette sillabe per verso. In realtà, si trattava di una serie di *waka* correlati, però con una differenza, e cioè che due sequenze consecutive formate da due o tre versi non potevano essere composte dallo stesso individuo. A prima vista, questa nuova forma sembrava offrire la possibilità di liberare i poeti dai limiti, sempre più ristretti, del soggetto prescrittivo per la *waka*. Purtroppo, si verificò il caso opposto: ben presto, la *renga* venne soffocata da un complesso di norme che stabilivano quale verso dovesse menzionare questa o quella stagione, in quale punto della composizione si dovessero citare la luna, i fiori di ciliegio, e via dicendo. Con tali restrizioni, ben poca creatività era possibile, e in effetti la versificazione divenne un gioco di società che, in tempi medioevali, fu assai diffuso sia tra i *samurai* di provincia che tra i contadini. Mentre i residui aristocratici di Kyōto tentavano di conservare alle loro *renga* lo spirito della *waka* classica, ricorrendo ad allusioni a poemi cinesi e ad atmosfere di delicata malinconia, in provincia si tenevano riunioni nel corso delle quali si componevano *renga* con un'unica preoccupazione estetica: l'aderenza alle regole del gioco. Durante l'epoca Ashikaga, i trattenimenti a base di *renga* e saké furono diffusissimi, ma l'unico contri-

buto della *renga* alla poesia giapponese consistette nell'uso, da parte di poeti provinciali, del dialetto, ciò che ebbe per effetto di infrangere, a lungo andare, le pastoie dell'estetica "femminile" dell'epoca Heian.

All'inizio della Momoyama, i versi concatenati avevano fatto il loro tempo, ed era giunta l'ora di un nuovo modulo, il quale fu appunto lo haiku, che era null'altro che i primi tre versi di una *renga*. La *waka* era stata di matrice aristocratica, le migliori *renga* erano state prodotte in provincia, mentre lo haiku fu una creazione della nuova classe mercantile. Per la precisione, va detto che la forma venne dapprima denominata *haikai*, derivato da *hokku* designante il primo verso della *renga*; il termine "haiku" entrò nell'uso nel XIX secolo. Benché esso costituisse una risposta ai bisogni della classe mercantile, i suoi adepti si divisero quasi immediatamente in due gruppi opposti, che almeno in apparenza si rifacevano alle precedenti scuole classica e provinciale. Uno di tali gruppi elaborò un complesso di norme fisse che concretavano un linguaggio più o meno artificiale, mentre l'altro gruppo si dedicò a epigrammi nel linguaggio del popolo. La tipologia era avviata a diventare null'altro che un nuovo gioco di società, quando uno smagato seguace della seconda scuola se ne distaccò, dando vita a una rivoluzione personale nel verso giapponese. Costui è oggi considerato il massimo poeta dell'arcipelago: Bashō (1644-1694), il celebre maestro dello haiku al quale si deve l'apporto dello Zen alla poesia nipponica.

Bashō era nato *samurai* in un'epoca in cui questo era poco più di un vuoto titolo onorifico, conferito per decreto del governo di Edo (Tokyo). Ebbe la fortuna di essere al servizio di un ricco *daimyō* che gli trasmise il suo interesse per lo haiku quando Bashō era ancora giovanetto e conduceva un'esistenza idillica, bruscamente interrotta quando compì ventidue anni: il suo signore morì, ed egli si trovò a dover badare a se stesso. Dapprima entrò in un monastero, poi si trasferì a Kyōto per perfezionarsi nell'uso della forma-haiku. Prima dei trenta, eccolo però a Edo, a insegnare e scrivere. Era adesso solo un abile versificatore, dotato però di una competenza tecnica che attrasse molti allievi a quella che divenne la "scuola" Bashō, oltre a fare di lui un ospite gradito alle riunioni *renga*. I suoi poemi

di stile haiku a quanto sembra si fondavano in larga misura su similitudini o metafore:

Bacche di pepe rosso!
Date loro ali,
E sono libellule!⁵

La composizione è indubbiamente "aperta", nel senso che promuove un riverberare di immagini nella mente del lettore e, ciò che più conta, l'effetto è ottenuto mediante il paragone tra due oggetti concreti. Non c'è nessun commento: le immagini sono semplicemente coniate allo scopo di dare alla mente un punto di partenza. Ma l'effetto generale rimane decorativistico; riflette il concetto di *aware*, ovvero di piacevole constatazione della bellezza, piuttosto che di *yūgen*, vale a dire l'estensione della consapevolezza a un ambito che trascende le parole.

All'età di circa trentacinque anni, Bashō coniò uno haiku che era finalmente tale da toccare regioni più profonde della psiche, e che è celeberrimo. Eccolo:

Kare-eda ni	Su un ramo calcinato
karasu-no tomari-keri	s'è posato un corvo -
aki-no-kure	crepuscolo autunnale. ⁶

La composizione riesce abbastanza straordinaria già come semplice giustapposizione di immagini; essa però evoca anche un confronto tra le immagini stesse, ciascuna delle quali arricchisce l'altra. La mente ne viene colpita come da un martello che, toccando i sensi, scatena un diluvio di associazioni. Il suo unico difetto consiste nel fatto che la scena è statica: è un dipinto, non un evento come quelli collegati all'eventuale, subitanea illuminazione Zen.

Forse Bashō si rese conto che la sua arte non si era ancora abbeverata abbastanza alla fonte dello Zen, e infatti pochi anni dopo aver composto quei tre celebri versi, si diede a studiarne attentamente la dottrina e prese a viaggiare da un capo all'altro del Giappone, impregnandosi di immagini. I suoi diari di viaggio degli ultimi anni di vita sono una sorta di *ars poetica* haiku, mediante la quale egli cercò di dilatare il concetto di *sabi* integrandovi quell'aura di solitudine che a volte emana da comuni oggetti. I suoi versi si compenetrarono di distacco Zen; ogni emozione

personale venne spazzata via, lasciando solo immagini obiettive, prive di qualsiasi commento, sia pure implicito.

Ma, cosa più importante ancora, irruppe in essi l'idea Zen di transitorietà: non già il carattere transeunte dei fiori di ciliegio che cadono, bensì il fugace istante dell'illuminazione Zen. Laddove gli aneddoti *kōan*, contrari alla logica, erano intesi a condurre appunto a quest'istante, gli haiku di Bashō erano il momento stesso dell'illuminazione, come nella sua composizione più nota:

Un antico stagno
Vi salta una rana
Il suono d'acqua.

Questi versi, ingannevolmente semplici, colgono un'intersezione di atemporale ed effimero. Si vuole che il poema abbia descritto un evento reale, il silenzio d'una sera rotto da un tonfo, e che il poeta abbia immediatamente coniato gli ultimi due versi, l'elemento effimero, dedicando quindi molto tempo alla creazione della parte restante, statica e atemporale. Né avrebbe potuto essere altrimenti, perché l'ispirazione di uno haiku deve essere genuina e suggerire i versi corrispondenti nel momento stesso in cui si manifesta. Lo Zen evita la deliberazione e l'analisi razionale; nel momento critico, nulla deve interpersi tra oggetto e percezione.

Con questa composizione, Bashō diede vita a una nuova forma di letteratura Zen, e in seguito lo haiku non fu più lo stesso. Per scrivere qualcosa di simile, l'artista deve accantonare completamente, fosse solo per un istante, tutte le sue facoltà interpretative; la sua mente diviene allora tutt'uno con il mondo circostante, permettendo al suo mestiere di operare istintivamente, registrando l'immagine da lui percepita. Per un momento, l'artista è consapevole dell'inesprimibile verità dello Zen, e cioè che il transeunte è semplicemente parte dell'eterno, e questa percezione istantanea si trasmette direttamente dai suoi sensi alla sua più intima comprensione, senza dover passare per le facoltà interpretative. Antichi scritti Zen sia giapponesi che cinesi contengono la descrizione di questo processo, senza però che nessuno di essi sia riuscito a catturare il fenomeno stesso. Sorprendendo il momentaneo nel preciso istante della

sua collisione con l'eterno, Bashō ha potuto produrre una velocissima istantanea del meccanismo che scatena l'illuminazione Zen. Per servirsi di una metafora moderna, lo haiku divenne un ologramma Zen, in cui tutte le informazioni necessarie a ricreare un ampio fenomeno tridimensionale erano codificate in una minuscola chiave. Qualsiasi interpretazione del fenomeno sarebbe superflua per un adepto Zen, dal momento che il significato filosofico spontaneamente emergerebbe dalle immagini limite registrate nella composizione poetica. Sicché, uno haiku perfetto non è *sul* momento dell'illuminazione Zen, ma è quel momento, cristallizzato nel tempo e pronto a essere liberato nella mente del lettore.

Lo haiku è, di tutte le forme poetiche, la più disumanizzata. Al posto delle sensazioni e dei sentimenti dell'artista, abbiamo soltanto i nomi delle cose. Secondo metri di misura occidentali, queste ben difficilmente possono dirsi composizioni poetiche: sono, piuttosto, un breve elenco. Come ha fatto notare il critico e poeta Kenneth Yasuda, un poeta haiku non ci fornisce significati, bensì oggetti che hanno significato; non descrive, ma rivela.⁷ E, a differenza della poesia del Nō, lo haiku sembra una forma stranamente priva di simbolismo: il tono appare estremamente concreto, anche quando tocca le corde dei soggetti potenzialmente più capaci di emozioni. Si prenda a esempio il poema di Bashō composto sulla tomba di uno dei suoi amati allievi:

Tsuka mo ugoke	Tumulo, trema pure!
Waga naku koe wa	La mia voce gemente –
aki-no-kaze	il vento d'autunno. ⁸

Qui, non si tradiscono emozioni, si ha solo un confronto della voce gemente del poeta, cosa transeunte, con l'eterno vento d'autunno. È un istante di agnizione Zen, privo di emozioni o di autocompatimento, e tuttavia in qualche modo la nostra simpatia s'accende, coinvolgendoci come non sono mai riusciti a fare gli antichi poemi classici sul passaggio del tempo.

Nello haiku, l'amore è per la natura, come pure per la donna o per l'uomo, e se ciò avviene può essere in parte attribuito all'esigenza stilistica per cui ogni haiku deve indicare al lettore la stagione. Compito che spetta alla cosid-

detta "parola stagione", che può essere un esplicito riferimento alla stessa (come il vento "d'autunno" di cui dianzi), oppure l'accento a un fenomeno naturale dipendente dalla stagione, a esempio un fiore, una foglia colorata di verde o di bruno, un uccello o insetto estivo, neve e simili. Il tono è sempre amabile, mai accusatorio (tributo, questo, alla reverenza per la natura dell'antico Giappone) e può essere sia leggero che solenne. Stridori d'insetti, canti di uccelli, profumi di fiori, di norma fungono, in uno haiku, da elemento transeunte, mentre acqua, vento, sole, la stagione stessa, sono momenti eterni. Ecco un altro esempio:

Ume-ga-ka ni notto hi-no deru yama-ji kana	Con il profumo di susini sulla strada montana – all'improvviso viene l'aurora. ⁹
--	---

È poesia della natura nella sua più alta espressione, piena di tutta la reverenza e l'affetto distaccati dello Zen. Ed è insieme un atteggiamento di impassibile accettazione: la natura è per essere goduta e per impartire le lezioni dello Zen. Lo haiku di Bashō rivela un istante di sublime consapevolezza e lo trasmette, senza alterazioni e senza commenti. La composizione poetica non è colorata da emozioni, come non lo è il mondo che essa descrive così spassionatamente. Spetta al lettore di conoscere la risposta adeguata.

Superfluo dire che i poemi di Bashō si prestano a essere interpretati a più livelli: essi non soltanto descrivono un momento della vita del mondo, ma sono anche simboli o metafore di verità più profonde, che non possono essere esplicitate. Sotto la vivida immagine di un fenomeno fisico, è nascosta una codificazione Zen che allude al non fisico. E Bashō è stato, non soltanto il massimo lirico giapponese, ma anche uno dei più fini interpreti di Zen.

Ha lasciato un largo seguito. Lo haiku è diventato la suprema forma poetica dell'arcipelago, e occorrerebbe un'enciclopedia per citare tutti gli autori del genere. Comunque, non si può fare a meno di ricordarne altri tre di primaria importanza. Il primo è Buson (1715-1783), oltretutto pittore ben noto, il cui stile gioioso anche se un tantino manierato riflette la graduale dissoluzione di severi ideali Zen, sostituiti dall'atteggiamento di maggior lievità preferito dalla prospera classe mercantile.

Buson era anche un maestro dei giochi di parole tanto amati dai poeti aristocratici dell'età classica. Il primo degli esempi che seguono contiene un sottile riferimento al tema della transitorietà, inserito nel contesto di uno scambio di poesie d'amore, mentre il secondo è uno scherzo alquanto spinto su una notte di passione.

Hen-ka naki ao-nyōbo yo kure-no haru	Nessun poema tu mandi in risposta – Oh, giovane signora! la primavera è prossima alla fine. ¹⁰
--	---

Mijika yo ya kemushi-no ue ni tsuyu-no-tama	La breve notte è finita sul bruco peloso perline di rugiada. ¹¹
---	--

Buson, quando voleva, poteva anche riuscire serio e commovente, come a esempio in questa che è una delle sue opere più ammirate:

Mi-ni-shimu ya bō-sai-no kushi neya ni fumu	Il freddo pungente che sento: il pettine di mia moglie morta, nella [nostra stanza da letto, sotto il mio calcagno]. ¹²
---	---

È evidente che in Buson c'era meno spirito Zen che non in Bashō, ma i suoi versi corrispondevano alla temperie dell'epoca, ed egli esercitò forte influenza sia su studiosi che su contemporanei, ancorché non sul successivo grande maestro dello haiku, Issa (1762-1826), che era in tutto e per tutto un romantico provinciale, remotissimo dalle fantasiose locuzioni della raffinata scuola Buson.

Nei florilegi dello haiku giapponese, Issa è il prediletto tra i poeti sentimentali. Si serviva di un linguaggio semplice, addirittura colloquiale, e faceva oggetto di profondo amore tutte le cose che toccava, grandi e piccole. Sebbene insensibile agli aspetti più profondi dello Zen, il tardo rinascimento di questo appare perfettamente in accordo col suo spensierato approccio alla vita, e lo stile dei suoi haiku sembra l'equivalente letterario dei disegni umoristici Zen di Hakuin (1685-1768) o di Sengai (1751-1837). Un risvolto Zen è rilevabile anche nel suo rifiuto delle convenzioni letterarie dell'epoca, anche se Issa non era, almeno consapevolmente, un ribelle, ma piuttosto un uomo semplice e sincero che in tutta semplicità scriveva cose sem-

plici. Il suo accostamento alla natura era altrettanto genuino, entro i propri limiti, di quello di Bashō, con la differenza che Issa tendeva a far trasparire la propria personalità e le proprie risposte emozionali, mentre Bashō deliberatamente aggirava le proprie emozioni.

Si direbbe che Issa, rimasto orfano in tenera età, e vistosi morire tutti i figli natigli lui vivo, oltre a due delle sue tre mogli, non abbia conosciuto che miseria e durezza. Trascorse gran parte della propria vita quale poeta-sacerdote itinerante, cosa che gli permetteva di vedere da vicino la vita del popolo, in pari tempo tenendolo con i piedi ben piantati per terra. Un compendio delle sue esperienze e una bella raccolta dei suoi haiku sono contenuti nel suo celebre libro *L'anno della mia vita*, che sembra essere stato la sua replica ai diari di viaggio di Bashō. Tuttavia, la sua umana partecipazione era lontanissima dal distaccato *sabi* di Bashō. Chi voglia rendersene esattamente conto, può paragonare alla seguente sua composizione a esempio una composizione di Wordsworth come il *Solitary Reaper*.

Yabu-kage ya	All'ombra del boschetto,
tatta hitori-no	tutta sola essa canta -
ta-ue-uta	la piantatrice di riso. ¹³

Ma forse la sua composizione più toccante, tale da far dimenticare l'atteggiamento di voluta malinconia per la "rugiada transitoria" di mille anni di versificazione giapponese, è il celebre haiku da lui composto in morte di uno dei suoi figli.

Tsuyu-no-yo wa	Il mondo di rugiada
tsuyu-no-yo nagara	è il mondo di rugiada,
sari nagara	eppure, eppure... ¹⁴

La voce personale, rustica, di Issa, non costituiva certo un esempio stilistico da copiare, anche se i poeti urbani l'avessero desiderato, e d'altra parte lo haiku verso la metà del XIX secolo sembra essere diventato monopolio di produttori di formule in versi. Ciò non toglie che l'ultimo dei grandi maestri haiku sia comparso sulla scena proprio verso la fine del secolo. Ci riferiamo a Shiki (1867-1902), che condusse una vita di malattia e avversità pari a quelle di Issa, e che tuttavia scese decisamente in campo contro i

menzogneri versificatori da salotto che all'epoca dettavano legge nel campo dello haiku. Shiki non fu un poeta-sacerdote itinerante, bensì giornalista, critico ed editore di varie "rivistine" haiku. L'influenza Zen che predomina nella poesia dell'ultimo periodo di Bashō è assente in Shiki, nel quale tuttavia non manca l'*imagérie* oggettiva, solo che questa vi acquista una durezza affatto moderna. I versi di Shiki sono un valido esempio delle affinità che, almeno in apparenza, corrono tra l'atea austerità dello Zen e l'esistenzialismo ateo del nostro secolo. Questa somiglianza, in realtà solo superficiale, costituisce senza dubbio il motivo per cui tanta arte Zen a noi oggi appare "moderna", in quanto è in contraddizione con gli ideali sia classici che romantici. E accadeva così che un poeta affatto secolare come Shiki potesse rivoluzionare lo haiku come forma d'arte intesa quale *art pour l'art*, senza per questo dover riconoscere il proprio debito verso lo Zen. Ecco un esempio:

Hira-hira to	Un'unica farfalla
Kaze ni nigarete	Svolazzante e aleggiante
Chō hitotsu	nel vento. ¹⁵

È evidente però che, come dimostrano le composizioni di Shiki, l'influenza dello Zen aveva ormai a tal punto permeato di sé lo haiku, da esser data per scontata. Ma supergiù lo stesso era accaduto con tutte le arti Zen; mentre gli aspetti davvero pregnanti della fede se ne andavano, a restare erano soltanto le forme e gli ideali estetici della cultura Zen. Le norme degli antichi maestri Zen costituivano, sì, la tematica delle arti moderne, ma di solito a guisa di un tema su cui comporre variazioni. La cultura Zen come entità lentamente si dissolveva, per divenire quella che è oggi: null'altro che una parte di un più ampio retaggio culturale.

Lo Zen privato: fiori e cibo

Cibo europeo -
ogni miserabile piatto
è rotondo.

Poema giapponese tradizionale

Il diffondersi della cultura Zen dalle dimore dei *samurai* alle case della borghesia ebbe per conseguenza che l'estetica relativa a lungo andare influì anche sugli aspetti più comuni della vita quotidiana, come è reso evidente, forse più che da ogni altra cosa, dalla cucina e dalla disposizione dei fiori. Come abbiamo visto, la cerimonia del tè ha costituito il grande deposito di elevati ideali artistici Zen, ma essa, nonostante tutte le sue raffinate pretese di indigenza, resta essenzialmente un ambito riservato ai ricchi. Infatti, richiede lo spazio necessario a un giardino, un edificio particolare, spesso assai costoso, e utensili il cui aspetto opportunamente logorato dal tempo può essere ottenuto solo con forte spesa. Persino un semplice giardino Zen è difficilmente disponibile per il giapponese d'oggi, che vive per lo più nell'appartamento di un condominio.

Tutti, in compenso, possono praticare la classica arte della disposizione dei fiori in maniera corrispondente ai precetti dello Zen. Un *ikebana* sta a un grande giardino come uno haiku a un poema epico; in altre parole, è una forma simbolica, abbreviata, la cui sintetica suggestione può elevarsi a simbolo del mondo tutto quanto. Allo stesso modo, gli ideali Zen dello *wabi*, vale a dire deliberata di-

screzione, e del *sabi*, che designa la patina del tempo, possono essere conferiti quasi altrettanto bene alla disposizione del cibo, e ciò riguarda non soltanto la maniera con cui è preparato un piatto, ma anche il gusto del vasellame impiegato, non diversamente da quanto avviene per il vasellame della cerimonia del tè. Sicché, un'imbandigione concepita secondo le regole di cibi stagionali e dai sottili sapori, accompagnata da una disposizione di fiori che si ispiri allo Zen, può costituire una versione quotidiana della cerimonia del tè e del suo giardino, incarnandone gli stessi principi estetici in una forma surrogante, che esige però altrettanto gusto e sensibilità.

Si ricorderà che, secondo la leggenda, lo Zen sarebbe nato il giorno che il Buddha a mo' di risposta a una domanda avrebbe fatto girare, senza aprir bocca, un fiore nella mano sul Picco dell'Avvoltoio. Il fiore del loto è stato, per molti secoli, uno dei principali simboli del Buddhismo classico, e in effetti le primissime disposizioni di fiori giapponesi può darsi siano consistite in un semplice fior di loto galleggiante in un recipiente posto di fronte a un altare buddhista. Per gli antichi buddhisti, il fiore era un emblema della natura, una momentanea esplosione di bellezza e fragranza racchiudente in sé tutti i misteri del ciclo vitale di nascita e morte. E gli antichi giapponesi, che nella natura vedevano un'espressione dello spirito vitale, ovviamente consideravano il fiore una metafora adeguata a una filosofia astratta come appunto il Buddhismo. Negli anni precedenti l'approdo dello Zen nell'arcipelago, l'aristocratica cultura palaziale del periodo Heian mostrò infatti un gusto per i fiori affine a quello continentale, ma essenzialmente laico; i cortigiani usavano inviare lettere accompagnate da mazzi di fiori ed esaltavano il ciliegio e il susino come sinonimi di transeunte felicità, al punto che non si esagera definendo i fiori il simbolo per eccellenza della grande stagione di poesia amorosa del Giappone.

Quando nell'arcipelago si sia iniziata la pratica di disporre fiori in vaso a scopi decorativi, non è mai stato accertato con esattezza, né la cosa dopo tutto sorprende, se si pensa che il primo noto esponente di arte floreale sembra sia stato il celebre esteta Zen Ashikaga Yoshimasa (1435-

490), costruttore del Padiglione d'Argento. Ma Yoshimasa i limitò semplicemente a diffondere un'arte notevolmente più antica. L'*ikebana* per qualche tempo era stato retaggio, in forma di culto segreto, d'una categoria di sacerdoti che i definivano *ikenobo*. Quale ruolo rivestissero, in quell'arte sacerdotale, lo Zen e la sua teoria estetica, è questione tutt'ora *sub iudice*; si sa infatti che i primi stili erano esuberanti e decorativi. A prima vista, può sembrare strano che le disposizioni dei fiori degli *ikenobo* abbiano attirato l'interesse di Yoshimasa e della sua cerchia di cultori dell'estetica Zen durante l'età d'oro di questa, e ciò perché l'*ikebana* dell'epoca, lungi dal rivelare quella parsimonia che è caratteristica delle arti giardiniere Zen, era al contrario un simbolo esuberante del mondo tutto quanto, simile più che altro a un complesso *mandala* di qualche setta esoterica, dove tutti i componenti dell'universo erano rappresentati in un ben strutturato rapporto spaziale.

Questo primo stile di disposizione formale di fiori, oggi noto come Rikka, in seguito venne codificato in sette elementi specifici, ciascuno simboleggiante questo o quell'aspetto della natura: il sole, l'ombra, e via dicendo. Il Rikka richiedeva la presenza di tre rami principali e quattro rami secondari, ciascuno dei quali con un nome apposito e una specifica funzione estetico-simbolica. Al pari di gran parte delle forme artistiche che hanno preceduto l'età moderna, tra simbolismo religioso e principi puramente estetici la distinzione non era netta e precisa, senza contare che sovente gli artisti ricorrevano a filosofemi per esporre quelle regole formali che intuivano essere le più adatte. E, dati gli ideali Zen dell'epoca, è logico che le asimmetriche disposizioni di fiori di stile Rikka fossero intese a esprimere nel modo più efficace l'immediatezza naturale. Sebbene complesse, non erano affatto artificiali, ma sembravano anzi frutto di un felice accidente. Esattamente come accadeva con i giardini Zen, ci si prodigava nel tentativo di dare un'impressione di naturalezza.

Siccome l'elaborato stile Rikka aveva il sostegno di un'altrettanto elaborata teoria, e richiedeva una ferrea disciplina, la disposizione dei fiori acquistò molte delle caratteristiche di una grande arte. E certo che le disposizioni di fiori in Occidente mai si sono neppure lontanamente acco-

state al formalismo e alle rigide prescrizioni tecniche delle nipponiche, ragion per cui a volte a noi riesce difficile accettare l'idea che l'*ikebana* possa essere considerata una forma artistica davvero degna di tal nome. D'altro canto, noi non abbiamo mai neppure considerato il fiore come un fondamentale simbolo religioso, ruolo che invece gli è attribuito in Oriente, e la mentalità locale ne fa immediatamente un soggetto di espressione artistica. La religione dello Zen, priva di divinità particolari, vedeva nei fiori e nei giardini altrettanti simboli dello spirito vitale.

L'influenza esercitata dallo Zen sul Rikka fu più implicita che diretta, e perché uno stile floreale in tutto e per tutto Zen si imponesse, bisognò attendere la comparsa del famoso maestro della cerimonia del tè Sen no Rikyū, il quale com'è ovvio trovò lo stile Rikka troppo esuberante per la minimizzante estetica *wabi* e introdusse un nuovo stile noto come Nageire, caratterizzato da informalismo ed esteriore spontaneità. Poiché era destinato all'ornamentazione floreale della cerimonia del tè, venne chiamato *chabana*, vale a dire "fiori da tè". Accantonando la complessa struttura settemplice del Rikka, lo stile Nageire consisteva di uno o due fiori posti in un vaso, senza il minimo accenno di artificialità. Non si trattava, com'è ovvio, di un'arte non assoggettata a disciplina: semplicemente, era questa l'impressione che voleva dare di sé. Grande cura veniva posta nel collocare il boccio e i pochi ramoscelli che lo circondavano in modo da ottenere una composizione perfetta, che doveva sembrare naturale e spontanea. La versione *chabana* dello stile Nageire costituisce l'estremo traguardo Zen in fatto di materiali viventi, e divenne un'espressione ben più diretta e pregnante degli ideali Zen di quanto non fosse lo stile Rikka. La differenza tra le due tendenze è stata egregiamente indicata da Shozo Sato:

Le disposizioni di fiori Rikka in ultima analisi erano frutto di un tentativo filosofico di concepire un universo ben organizzato, laddove le Nageire rappresentano un tentativo antifilosofico di realizzare l'immediata fusione con l'universo. Il Rikka costituisce un'appropriata offerta da porre di fronte a una delle tante icone del Buddismo tradizionale, mentre il Nageire è un nesso diretto tra uomo e ambiente naturale. L'uno è concettuale e idealistico, il secondo im-

mediato e naturalistico, differenza non dissimile da quella tra l'arduo studio filosofico consociato al Buddhismo tradizionale e l'illuminazione diretta del Buddhismo Zen.¹

Sebbene il Nageire sia tuttora lo stile preferito per la casa a tè, è un po' troppo austero, un po' troppo impegnativo per l'alloggio giapponese corrente. La classe media in ascesa nel XVII e XVIII secolo cercò un compromesso tra il Rikka e il Nageire, finendo per dar vita a un Rikka semplificato, noto come Seika, che imponeva l'uso dei soli tre amoscelli principali dei sette prescritti dal Rikka vero e proprio.

Oggi hanno corso vari stili, in una con scuole moderne sperimentali che ammettono, nelle loro composizioni, l'inserimento di sassi, relitti lignei e altri materiali naturali. Comunque, tutte le scuole (e se ne contano a migliaia) fanno proprio il concetto che i fiori siano una rappresentazione, per così dire stenografica, della connessione dell'uomo con la natura. E neppure nelle composizioni più modernamente estratte, sono assenti gli ideali Zen.

Se l'atteggiamento nipponico verso i fiori differisce da quello dell'Occidente, ancor maggiore è il divario per quanto riguarda l'atteggiamento nei confronti del cibo. La concezione che quasi universalmente l'Occidente si fa della cucina giapponese, è tuttora quella espressa molti secoli fa dal viaggiatore europeo Bernardo de Avila Girón, il quale affermava: «Non loderò certo il cibo giapponese perché non è buono per niente, ancorché piacevole all'occhio, ma descriverò invece la maniera impeccabile e particolare con cui viene servito». ² Su una tavola formale, la bellezza conta non meno del gusto, e dire che il cibo giapponese è "servito" equivarrebbe a definire "strimpellatore" il componente di un quartetto d'archi. I giapponesi riservano, ai riti della tavola, più interesse artistico di ogni altro popolo della terra. Interi periodici si dedicano esclusivamente a suggerire alle donne di casa le più recenti creazioni culinarie, e non già nuove ricette, bensì nuove modalità di disporre piatti creati secondo formule ben collaudate. Non si cerca tanto un nuovo condimento, quanto un nuovo colore, e una nuova salsa appare meno interessante di una nuova salsiera; e in un ristorante come si deve, il vasellame è tenuto quasi in altrettanto conto dello chef.

Ma, nonostante l'aspetto attraente, il cibo nipponico sembra stranamente carente in fatto di sapori, caratteristica che un abitante dell'arcipelago sarà il primo ad ammettere, ma con orgoglio anziché con disappunto. I sapori forti sono, per un giapponese d'oggi, ciò che i colori decisi erano per esteti Heian, vale a dire gratificazioni rozze, ovvie, per chi manchi di discernimento e di cultura. Buon conoscitore è considerato colui che è in grado di cogliere differenze di sapore tra varie specie di funghi crudi o di paste di soia a diverso grado di fermentazione. Un giapponese colto è in grado di dire, non soltanto quale specie di pesce crudo sta assaggiando, ma quante ore prima è stato pescato, e un coscienzioso cuoco nipponico non si sognerebbe neppure di servire verdura che non sia assolutamente fresca, e tanto meno di condirla con una salsa pesante. Inoltre, per lo più preferirà presentarla assolutamente cruda e senza condimento, in modo da preservare intatti il delicato sapore e la consistenza naturale.

La culinaria giapponese, arte fondata sull'acqua anziché sull'olio come la cucina cinese o sul burro come i piatti di Francia, è oggi nota e apprezzata in tutto il mondo. Cenare in un ristorante giapponese, può essere altrettanto raffinato che mangiare in un buon ristorante europeo, ma anche altrettanto alla buona che mangiare in una tavola calda. Comunque, formale o informale che sia, il ristorante giapponese all'estero mancherà quasi certamente di quell'atmosfera di sollecitudine che un anfitrione nipponico davvero capace dedicherà a un banchetto ben concepito. Poiché invitare l'ospite a casa sua non sarebbe considerato onore sufficiente, è probabile che l'anfitrione lo inviti in una locanda o ristorante di cui conosca lo chef, ma ciò non toglie che si premurerà di pianificare il pasto, discutendone tutti i particolari con il cuoco. Non mancheranno le sorprese, perché il menu sarà condizionato dalla stagione, e comunque si mangeranno solo verdure freschissime, di preferenza quelle che raggiungono la piena maturità nel giro di quella particolare settimana, e pesci e molluschi di primissima qualità.

Chi entri in sala da pranzo, si renderà conto di esser stato eletto ospite d'onore se sarà invitato a sedersi dando le spalle al *tokonoma*, prassi che risale a tempi più feroci,

quando le imboscate erano all'ordine del giorno e il *toko-noma*, in una stanza dalle pareti di carta, era l'unico punto nel quale ci si trovasse con le spalle riparate da una parete solida. Superate le formalità dell'assegnazione dei posti, l'anfitrione ordinerà il tè. Se si è in primavera, la varietà prescelta potrà essere lo *shincha*, verde e delicato, ricavato dalle prime foglie messe dagli arboscelli dell'arcipelago. Quando ci si renda conto che anche il tè è stato appena portato dai campi, si comincerà a capire le sottigliezze dei sapori stagionali, e infatti nella tarda primavera e in estate la tavola sarà adorna di delicatezze che solo poche ore prima erano ancora sulle zolle.

Il primo piatto può essere un vassoio con ciotole di ceramica, nessuna uguale all'altra per forma o smalto, ciascuna contenente un condimento o una verdura stagionale. Fettine di zenzero scuro, speziato, potranno essere disposte su un piattino rotondo di porcellana azzurra e bianca, che magari starà accanto a una ciotola quadrata grigia di pasta grossolana, colma di fette di cetriolo il cui verde tenero contrasta con il giallo di un mazzolino dei fiori del cetriolo stesso, disposto in un angolo del piatto. Né mancheranno teneri germogli di bambù di collina, e l'ospite comincerà un po' alla volta a notare che colore e consistenza di ogni piatto sono stati scelti per contrastare e completare quelli dei cibi che contengono. A questi manicaretti può aggiungersi un piatto bruno pallido di pezzetti di radice di loto, ciascuno guarnito con un pizzico di rafano verde, e forse una ciotola giallo pallido contenente alghe secche con una fettina della porosa rapa bianca giapponese, così sottile da essere trasparente. Se si è in autunno, forse non mancherà un fragile piatto rettangolare coperto di smalto nero *craquelé*, con un'unica foglia d'acero sulla quale saranno disposti funghi crudi finemente affettati infilzati su aghi di pino e ornati di viticci di zucca.

La seconda portata può essere costituita da un'omelette fredda: frittatine ripiene di alghe scure, eventualmente glassate in maniera tanto perfetta da avere l'aspetto di ceramiche polite, e condite con una salsa di rapanelli, leggera e piccante. E poi sarà la volta del pesce, *sashimi* crudo, in tutta una gamma di varietà, dalla carpa al pagello e al *fugu* (a volte letale). Le sottigliezze di gusto e consistenza tra

le varie specie disponibili sono, per i giapponesi, come i buoni vini per l'intenditore occidentale; ma la vera genialità dello chef si rivela nell'attento taglio e presentazione del pesce. La carne scura della schiena del tonno deve essere presentata in fette sottili in ragione della sua consistenza, mentre la carne grassa e rosea della ventresca converrà che sia a striscioline, e la dimensione delle une e delle altre comanda la loro disposizione. Questa, unita alla guarnizione del *sashimi*, costituisce un importante banco di prova dell'originalità artistica del cuoco; in fin dei conti, il pesce è crudo e, oltre ad accertarsi che sia fresco e di buona qualità, c'è ben poco da fare circa il suo sapore, ragion per cui se si vuole che sia davvero degno, il cuoco deve essere un artista in fatto di presentazione.

Il banchetto potrà continuare con una zuppa, spesso di pesce o frutti di mare e pasta di soia fermentata, la cosiddetta *miso*. La zuppa viene servita in ciotole laccate, il cui coperchio sarà ornato di un disegno riferito alla stagione, come a esempio un germoglio di bambù o un crisantemo. Nella ciotola, una piccola quantità di brodo semitrasparente, di colore ambrato, e delicatamente insaporito con anelli di scalogno verde e cubetti di leggera salsa di soia bianca; in fondo alla ciotola, magari alcune telline non più grandi di una unghia, ancora contenute nei gusci aperti. La zuppa vuol esser un'allusione al campo e al mare, ma in tonalità delicate, simile a un dipinto a inchiostro eseguito con pochi, suggestivi tocchi.

La parata di piattini continua tanto da superare l'immaginazione dell'ospite e da vincerne l'appetito. Semi di soia verdi, asparagi, radici di loto, carote, foglie di alberi, legumi... La varietà di vegetali usati sembra senza fine, e ogni sapore, ogni consistenza saranno lievemente diversi, ogni colore sottilmente orchestrato. Pure, tutto sembra perfettamente naturale, quasi che il mondo della montagna e del mare si fossero presentati spontaneamente al tavolo per essere gustati. E l'ospite gode il sapore spontaneo delle piante che in quel preciso momento stanno maturando sui campi. Ma, per apprezzare una cucina del genere, deve aguzzare i propri sensi: a nessun sapore è permesso di dominare, a nessuna spezia di sopraffare. Bisogna arrivarci grazie alla propria sensibilità, mettendosi in armonia con il

mondo circostante. La *haute cuisine* del Giappone è nota come *kaiseki*, nome dello speciale pasto servito durante la cerimonia del tè Zen. E la *kaiseki* è la depositaria dell'estetica culinaria nipponica. Del resto, anche la cerimonia del tè, che come s'è visto costituisce il supremo veicolo della cultura Zen, custodisce i più alti ideali nipponici per quanto attiene alle vivande. Il principio che governa la *kaiseki* è che quelle servite debbono essere naturali, esattamente come una casa tradizionale non dipinta rivela la qualità dei propri legni, laddove l'artificialità isolerebbe lo spirito del commensale dal mondo reale: la naturalezza, invece, lo avvicina vieppiù a esso. I colori sia delle vivande che del vasellame vogliono pertanto suggerire la natura; le portate sono semplici, mai elaborate o artefatte, e i cibi prescelti non devono mai risultare manifestamente costosi. Ci si aspetta che l'anfitrione sfoggi la propria abilità e fantasia combinando sapori delicati, non già che metta in mostra ricchezza o stravaganza mostrandosi capace di acquistare le merci più care disponibili. Ancora una volta, è all'opera l'idea Zen di *wabi*, cioè il deliberato rifiuto dell'ostentazione.

Ma parlare di cibo Zen in termini di sapori, significa perdere buona parte del godimento. Come s'è detto, i piatti di ceramica smaltata su una tavola giapponese sono attentamente orchestrati quanto a colori e forme, onde costituire un tutto unico estetico, naturalistico e asimmetrico. Il giapponese sensibile considera la predilezione occidentale per ranghi bene ordinati di stoviglie tutte uguali, la riprova di una visione artistica limitata. Tutti i concetti di bellezza che si sono tradotti nella cerimonia del tè sono passati in retaggio anche alla concezione nipponica del pranzo formale, con l'aggiunta di una dimensione, e cioè il fatto che, nel banchetto, sono le ceramiche a essere decorate dai cibi; le varie vivande sono collocate, fin l'ultimo seme di soia, con cura quasi pari a quella riservata alle pietre di un giardino Zen, e il colore e la consistenza di ognuna sono armonizzati con il colore e la consistenza del piatto. In tal modo, il banchetto diviene una manifestazione di arte e di design che costituisce un banco di prova del discernimento estetico sia dell'anfitrione che dell'ospite.

Forse in nessun altro paese servire il cibo è, con altret-

tanta evidenza, insieme una forma d'arte e una dichiarazione filosofica; ma questa realtà sembra più facilmente comprensibile se la si considera semplicemente come l'estremo svolgimento della cultura Zen la quale, a partire dai monaci medioevali per giungere alle odierne massaie, ha improntato di sé ogni aspetto della vita giapponese. Com'è ovvio, nel complesso mondo della storia culturale dell'arcipelago ci sono anche "altre voci, altre stanze", ma se si hanno di mira i momenti più alti della civiltà nipponica, ci si imbatte per lo più nello Zen.

Le lezioni della cultura Zen

Non può sorprendere che l'aspirazione religiosa, la mentalità del credente, le speculazioni filosofiche dell'europeo colto abbiano, oggi, tra i loro poli d'attrazione, i simboli dell'Oriente, così come un tempo accadeva che i cuori e le menti degli uomini fossero attirati da idee cristiane.

Karl Gustav Jung, *Archetipi dell'inconscio collettivo*

Ognuna delle principali forme culturali Zen è intesa ad agire sulla mente in forme condizionanti, sì, ma non di tipo occidentale. A ben guardare, si costata che nessuna delle tipologie Zen ha un effettivo contraltare nella cultura dell'Ovest. Il tiro all'arco e l'arte della spada sembrano poco meno che una sorta di ipnotismo; i giardini Zen sono una serie di trucchi specificamente intesi a sviare la percezione; la pittura Zen è un prodotto dell'antimiente non razionale, sebbene richieda un addestramento altrettanto rigoroso di quello assicurato da qualsiasi accademia occidentale (ma, nel momento critico, l'insegnamento viene dimenticato, l'opera si fa del tutto spontanea). Il teatro Nō si serve di abili espedienti suggestivi per condurre la mente in sfere della comprensione troppo profonde per essere espresse a parole, mentre lo haiku "aperto" è una scintilla che provoca un'esplosione di immagini e percezioni non razionali nella mente del lettore-ascoltatore. La casa giapponese tradizionale è, dal pavimento al tetto, un aggregato psicologico. La ceramica Zen, con i suoi sottili inganni, liquida e nostre aspirazioni alla categorizzazione, obbligandoci a sperimentare direttamente materiali, processi, forme. La cerimonia del tè costituisce un altro tentativo di alterare deli-

beratamente lo stato mentale, questa volta sotto la maschera di una semplice occasione sociale. Si direbbe quasi che le arti Zen siano state intese come una lezione oggettiva circa le limitazioni dei sensi ai fini della definizione della realtà. Esattamente come il *kōan* mette a dura prova la mente logica, le arti Zen, giocando con la perfezione, ci rammentano esservi una realtà impermeabile ai cinque sensi. Secondo la filosofia orientale, sebbene "vedere" coinvolga i sensi, in ultima analisi deve trascenderli.

La cultura Zen è stata elaborata nel corso dei secoli per metterci in contatto con una parte di noi che, in Occidente, conosciamo appena, cioè il nostro risvolto non razionale, non verbale, laddove i maestri Ch'an già mille anni fa elaboravano esercizi mentali destinati a sconfiggere, mettendolo per così dire in corto circuito, il risvolto razionale con le sue limitazioni. Si ricordi che l'idea dell'antimiente solo in tempi recenti ha avuto convalide sperimentali, e quindi rispettabilità intellettuale, nell'Occidente razionalista. Per fare un solo esempio: da recenti esperimenti compiuti alla Harvard University, è risultato che « domande che richiedono... processi verbali..., hanno per effetto la massima attivazione dell'emisfero cerebrale sinistro... mentre situazioni emozionali provocano la massima attivazione dell'emisfero destro ».¹ Si direbbe che i maestri Ch'an, non solo si siano intuitivamente resi conto dell'esistenza della metà non verbale della mente già durante l'era T'ang (618-907), ma che, come più tardi i giapponesi, se ne siano serviti per dar vita a una gamma di modalità artistiche e culturali che sfruttano, rafforzano ed esaltano queste stesse facoltà non verbali.

Le manifestazioni culturali Zen costituiscono la perfetta, concreta riprova dei poteri dell'antimiente. Persino quelle che del linguaggio si servono (Nō e haiku), si basano più sulla suggestione che sulle parole. E anzi, la stessa lingua dell'arcipelago è stata di recente descritta, da uno studioso giapponese, in termini tali da farla a sua volta sembrare poco meno che un fenomeno intuitivo, antimentale: « L'inglese è una lingua intesa rigorosamente alla comunicazione. Il giapponese, invece, si interessa soprattutto allo stato d'animo dell'altro, onde stabilire la condotta da tenere sulla scorta di impressioni ».² Questa differenza di atteggiamento

mento nei confronti della lingua, tale per cui essa è vista quale una virtuale barriera che impedisce di trasmettere ciò che è davvero significante (vale a dire la propria risposta soggettiva), sembrerebbe un effetto collaterale della cultura Zen. Per dirla con un moderno critico giapponese:

Un corollario dell'atteggiamento giapponese verso il linguaggio potrebbe essere definito l'"estetica del silenzio": la reticenza assurge a virtù e la verbalizzazione o l'aperta espressione dei propri pensieri intimi appare un atto di volgarità. Tale atteggiamento può essere ricondotto all'idea buddhista Zen, essere l'uomo capace di approdare al più alto livello della contemplatività soltanto allorché non compia tentativi di verbalizzazione e consideri l'espressione orale il massimo della superficialità.³

Infine, le forme culturali Zen si servono dei poteri non verbali, non razionali, della mente, per indurre nel fruitore un senso totale di identificazione con l'oggetto. Un'opera d'arte può considerarsi davvero riuscita allorché lo spettatore non abbia il senso dell'"io" e dell'"esso". Qualora si richiedano riflessione o analisi, l'opera non vale più di una barzelletta che richieda una spiegazione. La mente dello spettatore deve immediatamente esperire qualcosa che trascende l'opera. Come l'occhio non può vedere se stesso senza uno specchio, così accade con la mente. Provocare l'introspezione diventa una deliberata funzione dell'arte Zen, consistente nell'obbligare la mente ad andare al di là della forma superficiale dell'opera, incontro all'esperienza diretta di una realtà più alta.

E ci si rende allora finalmente conto che le arti Zen sono in tutto e per tutto introiettate. Esse dipendono dalla percezione dello spettatore o fruitore tanto quanto dalle loro implicite qualità. Proprio per questo possono e debbono essere parsimoniose e contenute, e accade anche che siano perfettamente adatte a un paese che, per secoli, è stato caratterizzato da una grande penuria materiale. Sviluppandosi su piccola scala, codeste arti basate sulla suggestione dipendono in larga misura, quanto a impatto, sulla particolare percezione dell'uditorio, e così gli artisti Zen sono stati in grado di procurare immensa soddisfazione con il ricorso a risorse limitate: qualcosa di simile al rapporto tra

radiodramma e spettacolo televisivo. Dato un uditorio dotato di buona immaginazione, l'autore di un radiodramma, al pari di un artista Zen, potrà ottenere l'effetto desiderato mediante suggestione. È ciò cui pensava Sir George Sansom, richiamando l'attenzione sul

ruolo importante svolto dal sentimento estetico nell'arricchimento della vita nipponica. Nei giapponesi di tutte le classi sociali, una spontanea coscienza della bellezza sembra costituire il compenso per un livello di vita che, secondo i criteri occidentali, appare povero e tetro. L'abitudine dei giapponesi di trovare soddisfazione nelle cose d'ogni giorno, il loro pronto apprezzamento della forma e del colore, la loro sensibilità per la semplice eleganza, sono doni che ben meritano di essere invidiati da noi che tanto dipendiamo, per la nostra felicità, dalla quantità delle cose possedute e dalla complessità di apparecchiature. Queste felici condizioni, tali per cui la frugalità non è nemica della soddisfazione, costituiscono forse le caratteristiche più salienti del divenire culturale del Giappone.⁴

La cultura Zen, che già usufruiva di un vocabolario e di una capacità di percezione elaboratissimi, quali erano andati sviluppandosi in era Heian, ha saputo elaborare nuove, efficacissime tecniche che hanno fatto, della cultura nipponica tutta quanta, un caso a sé negli annali della civiltà mondiale. Forse l'esempio più efficace ne è costituito dal giardino di pietre di Ryōan-ji, trionfo della pura suggestività. Esso è chiaramente un simbolo – ma un simbolo di che cosa? È un invito a rendere più aperta la propria percezione – ma aperta a che cosa? L'opera non fornisce alcuna indicazione. Con il Ryōan-ji, gli artisti Zen hanno portato l'espedito della suggestione a un punto tale, che essa poté vivere di vita propria. Il giardino sembra quasi un oggetto naturale, simile a un tramonto o a un pezzo di legno trasportato dalle correnti. Non diverso è l'effetto che produce una tradizionale stanza Zen, la quale semplicemente amplifica la capacità di comprensione di cui già dispone lo spettatore; in sé e per sé, essa è un vuoto.

Basandosi a tal punto sulla suggestione, i giapponesi hanno elaborato una maniera straordinariamente originale di servirsi dell'arte e di sperimentarla. Per centinaia d'anni, i critici occidentali hanno dibattuto sulla funzione dell'arte,

sulle responsabilità degli spettatori di fronte all'opera, sui vari livelli di perfezione, e via dicendo, ma mai si sono occupati del fenomeno peculiare all'arte Zen, per cui l'opera può essere un semplice mezzo per mettere in moto la mente. E del resto, come si potrebbe scrivere un'analisi critica di un'opera che prende forma solo una volta che è stata registrata dal fruitore? È interessante vedere i critici alle prese con il Ryōan-ji, tesi nel tentativo di spiegarne la pregnanza, solo per ritirarsi, alla fine, sconfitti.⁵ Allo stesso modo, i più efficaci haiku sono quelli a proposito dei quali meno è possibile dire. Chi vede per la prima volta il Ryōan-ji, resta letteralmente senza fiato: come uno haiku ben coniato, esso impone allo spettatore un attimo di esperienza diretta. Ma, quando ci si prova ad analizzarlo, si costata che non c'è niente di significativo da dire in merito. Può darsi persino che il Ryōan-ji non sia un'opera d'arte secondo la definizione occidentale, ma una sorta di espediente mentale per il quale non ci sono equivalenti verbali. Così, il rapporto tra haiku e poesia occidentale può darsi che si limiti agli aspetti tipografici. Le arti dell'Occidente – pittura, poesia, drammaturgia, letteratura, scultura – sono tutte sorrette dall'analisi critica. In effetti noi Milton lo leggiamo attraverso molti strati di spiegazioni e interpretazioni critiche. Le arti Zen non hanno ispirato un simile *corpus* di analisi critiche, probabilmente perché mancano di molte di quelle qualità alle quali di solito diamo il nome di estetiche. Forse che il Ryōan-ji è dotato di bellezza nella nostra accezione convenzionale? Esso semplicemente esiste. Semmai, lo si potrebbe definire antiarte.

Se in Occidente vogliamo attingere al mondo complesso della cultura Zen, dobbiamo innanzitutto addestrare e intensificare i nostri poteri percettivi. E da questo punto di vista, si è tentati di affermare che i giapponesi hanno imparato, questi poteri, a esaltarli da un lato ma a reprimerli dall'altro. Come altrimenti spiegarsi la loro cecità per le devastazioni della civiltà moderna, mentre in pari tempo continuano a coltivare una sorta di feticismo nazionale per un fenomeno puramente estetico come i fiori di ciliegio? Come ha detto Donald Richie, « il Giappone è il più moderno di tutti i paesi forse perché, disponendo di un passato ricco e sicuro, può permettersi di vivere nel presente

istantaneo ».⁶ L'antico senso del gusto sembra essere sopravvissuto, senza subire danni, accanto a tutti gli orrori estetici del XX secolo; l'interesse per la bellezza continua a costituire una parte assai importante della vita d'ogni giorno in Giappone e, mentre nei nostri paesi l'apprezzamento dell'arte è di solito monopolio di una limitatissima minoranza di privilegiati, in Giappone le qualità estetiche degli oggetti d'uso quotidiano sono generalmente riconosciute come altrettanto importanti della loro funzione pratica. Non è inconsueto vedere un rozzo manovale intento a disporre fiori, a praticare la cerimonia del tè, a costruirsi un giardino durante il tempo libero. Il contadino può essere giudice altrettanto abile, in fatto di ciotole da tè, di un principe. Persino le scatole di fiammiferi dei più infimi bar sono piccole opere d'arte, al pari delle confezioni dei pacchi anche dei più moderni grandi magazzini. Il senso della bellezza non è considerato effeminato, ma anzi è ritenuto essenziale alla buona vita, e si rifà ai virili *samurai*.

La lezione prima della pittura Zen è che dovremmo cominciare a sforzarci di sperimentare l'arte e il mondo attorno a noi, anziché analizzarli. E, facendolo, costateremmo come ogni cosa all'improvviso acquisti vita. Se riusciamo a far nostra questa capacità di percezione diretta e a integrarla, rafforzandola con gli espedienti dell'arte Zen, nelle attività di ogni giorno, scopriremo, in oggetti comuni, una bellezza che prima ignoravamo. I fiori, addirittura singoli petali, appariranno dotati di straordinaria grazia. In chi veda il mondo con una consapevolezza resa più acuta dallo Zen, l'interesse per la bellezza degli oggetti soppianderà il desiderio di possederli; e, se permetteremo agli antichi creatori di cultura Zen di sfiorare le nostre esistenze, apriremo un po' di più le porte della percezione.

Note

Capitolo 2

¹ "Il diario di Murasaki Shikibu", da *Diaries of Court Ladies of Old Japan*, trad. di Omori, Annie Shepley e Kochi Doi, Tokio, 1935, riedizione fotostatica AMS Press, New York, s.d., pag. 147.

² *The Pillow Book of Sei Shōnagon* (Il libro de chevet di Sei Shōnagon), trad. di Ivan Morris, Columbia University Press, New York, 1967, pag. 40.

³ *Ibid.*, pag. 214.

⁴ "Il diario di Murasaki Shikibu", *op. cit.*, pag. 74.

⁵ *The Kokin Wakashū*, trad. di H.H. Honda, Hokuseido Press, Tokyo, 1970, pag. 35.

⁶ Si veda in merito William Theodore de Bary, a cura di, *Sources of Japanese Tradition*, vol. I, Columbia University Press, New York, 1958.

⁷ Earl Miner, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, 1968, pag. 9.

Capitolo 4

¹ *Essays in Zen Buddhism: First Series*, trad. D.T. Suzuki, Grove Press, Londra, 1949, pag. 181.

² Trad. in *A Buddhist Bible*, a cura di Dwight Goddard, Beacon Press, Londra, 1949, pag. 181.

³ *Ibid.*, pag. 323.

⁴ Chuang Tzū, *Basic Writings*, trad. di Burton Watson, Columbia University Press, New York, 1964, pag. 94.

⁵ *The Sūtra of Hui Neng*, trad. di A.F. Price e Wong Mou-Lam, Shambala, Berkeley, 1969, pag. 15.

⁶ *Ibid.*, pag. 18.

⁷ *The Diamond Sūtra*, trad. di A.F. Price e Wong Mou-Lam, Shambhala, Berkeley, 1969, pag. 37.

⁸ de Bary, *Sources of Japanese Tradition*, 1: 236.

⁹ George Sansom, *A History of Japan to 1334*, Stanford University Press, Stanford, 1958, pag. 429.

¹⁰ Dōgen Zenji, *Selling Water by the River*, trad. di Jiyu Kenneth, Pantheon, New York, 1972, pag. 115.

Capitolo 5

¹ D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1959, pag. 146.

Capitolo 6

¹ de Bary, *Sources of Japanese Tradition*, op. cit., 1: 255.

Capitolo 7

¹ David H. Engel, *Japanese Gardens for Today*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1959.

Capitolo 9

¹ Seiroku Noma, *Artistry in Ink*, Crown, New York, 1957, pag. 3.

² *Two Twelfth-Century Texts on Chinese Painting*, trad. di R.J. Maeda, University of Michigan Papers in Chinese Studies, n. 8, Ann Arbor, 1970, pag. 17.

³ Osvald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*, Schocken, New York, 1963, pag. 97.

⁴ Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Dover, New York, 1963, 2: 11 (ristampa).

Capitolo 10

¹ Lafcadio, Hearn, *Gleanings in Buddha-Fields*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1971, pag. 1 (ristampa).

² Per una più ampia disamina dell'antica architettura giapponese, vedi Arthur Drexler, *The Architecture of Japan*, Arno Press, New York, 1955.

³ Un'ottima descrizione dello *shibui* è reperibile nel saggio di Anthony West, "What Japan has that we may profitably borrow (Che cos'ha il Giappone che noi possiamo utilmente prendere a prestito)", in *House Beautiful*, agosto 1960.

⁴ Ralph Adams Cram, *Impressions of Japanese Architecture*, Dover, New York, 1966, pag. 127 (ristampa).

⁵ Heinrich Engel, *The Japanese House*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1964, pagg. 373-374.

Capitolo 11

¹ R.H. Blyth, *Eastern Culture*, Hokuseido, Tokyo, 1949, 1: 146.

² William Theodore de Bary, *Sources of Japanese Tradition*, op. cit., 1: 278.

³ Nippon Gakujutsu Shinkōkai (Comitato per la Traduzione di Classici Giapponesi), *The Noh Drama*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1955, pag. 130.

Capitolo 12

¹ João Rodrigues, *This Island of Japan*, trad. dall'originale portoghese di Michael Cooper, Kodansha, Tokyo, 1973, pagg. 272-273.

Capitolo 13

¹ D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, op. cit., pag. 299.

² *Ibid.*, pag. 305.

Capitolo 14

¹ John Ruskin, *The Stones of Venice*, vol. II (1853), in *Selected Prose of Ruskin*, a cura di Matthew Hodgari, New American Library, New York, 1970, pagg. 119, 124.

Capitolo 15

¹ In merito, si veda Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems from the Japanese*, New Directions, New York, 1964.

² In merito, si veda Geoffrey Bownas e Anthony Thwaite, a cura di, *The Penguin Book of Japanese Verse*, Penguin, Baltimora, 1964.

³ *Ibid.*, pag. 71.

⁴ Miner, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, op. cit., pag. 91.

⁵ Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku*, Doubleday Anchor, Garden City, N.Y., 1958, pag. 18.

⁶ *Ibid.*, pag. 18.

⁷ In merito, si veda Kenneth Yasuda, *The Japanese Haiku*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1957.

⁸ Henderson, *An Introduction to Haiku*, op. cit., pag. 39.

⁹ *Ibid.*, pag. 49.

¹⁰ *Ibid.*, pag. 94.

¹¹ *Ibid.*, pag. 108.

¹² *Ibid.*, pag. 113.

¹³ *Ibid.*, pag. 146.

¹⁴ Issa, *The Year of My Life*, trad. di Nobuyuki Yuasa, University of California Press, Berkeley, 1960, pag. 104.

¹⁵ R.H. Blyth, *A History of Haiku*, Hokuseido, Tokyo, 1964, 2: 82.

Capitolo 16

¹ Cit. in Michael Cooper, a cura di, *They came to Japan*, University of California Press, Berkeley, 1965, pag. 194.

Capitolo 17

¹ Gary E. Schwartz, Richard J. Davidson e Foster Maer, "Right Hemisphere Lateralization for Emotion in the Human Brain: Interactions with Cognition (La lateralizzazione delle emozioni nell'emisfero destro del cer-

vello umano: Interazioni con l'attività cognitiva)", in *Science*, 17 ottobre 1975, pag. 287.

² Frank Gibney, "The Japanese and Their Language (I giapponesi e la loro lingua)", in *Encounter*, marzo 1975, pag. 35.

³ Masao Kunihiro, "Indigenous Barriers to Communication (Barriere indigene alla comunicazione)", in *The Wheel Extended*, primavera 1974, pag. 13.

⁴ George Sansom, *Japan: A Short Cultural History*, ed. riveduta e corretta, Appleton-Century-Crofts, New York, 1962.

⁵ A tutt'oggi, la migliore analisi è quella di Eliot Deutsch, "An Invitation to Contemplation (Un invito alla contemplazione)" in *Studies in Comparative Aesthetics*, Monographs of the Society for Asian and Comparative Philosophy, n. 2, University of Hawaii Press, Honolulu, 1975.

⁶ Donald Richie, *The Inland Sea*, Weatherhill, New York, 1971, pag. 60.

Bibliografia

STORIA GENERALE

De Bary, W. Theodore, a cura di, *Sources of Japanese Tradition*, 2 voll., Columbia University Press, New York, 1958.

Beonio Brocchieri, Paolo, e Boscaro, Adriana, *Storia del Giappone e della Corea*, Marzorati, Milano, 1972.

Bersihand, Roger, *Storia del Giappone dalle origini ai giorni nostri*, Cappelli, Bologna, 1961 (tit. orig. *Histoire du Japon*).

Frédéric, Louis, *La vita quotidiana in Giappone al tempo dei Samurai*, Rizzoli, Milano, 1987 (tit. orig. *Le vie quotidiennes au Japon à l'époque des Samouray*).

Hall, John Whitney, *Japan, from Prehistory to Modern Times*, Delacorte, New York, 1970.

Hane, Mikiso, *Japan, A Historical Survey*, Scribner, New York, 1972.

Morris, Ivan, *The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan*, Knopf, New York, 1964.

Murdoch, James, *History of Japan*, 3 voll., Ungar, New York, 1964 (rist.).

Reischauer, Edwin O., *Japan: Past and Present*, Knopf, New York, 1964, 3ª ed.

Sansom, George B., *A History of Japan*, 3 voll., Stanford University Press, Stanford, California, 1958-1963.

—, *Japan: A short Cultural History*, ed. riveduta e corretta, Appleton-Century-Crofts, New York, 1962.

Varley, H. Paul, *The Ōnin War*, Columbia University Press, New York, 1967.

—, *Japanese Culture: A Short History*, Praeger, New York, 1973.

Wheeler, Post, *The Sacred Scriptures of the Japanese*, Schuman, New York, 1952.

ARTI E CULTURA IN GENERE

- Abbate, F., a cura di, *Arte del Giappone e della Corea*, Fratelli Fabbri, Milano, 1966.
- Barthes, Roland, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984 (tit. orig. *L'empire des signes*).
- Benedict, Ruth, *Il crisantemo e la spada*, Dedalo Libri, Bari, 1968 (tit. orig. *The Chrysanthemum and the Sword*).
- Boger, Batterson, *The Traditional Arts of Japan*, Crown, New York, 1964.
- Boscaro, Adriana, *101 Letters of Hideyoshi*, Kawata Press, Tokyo, 1975.
- Hall, John Whitney, *Twelve Doors to Japan*, McGraw-Hill, New York, 1965.
- Hasegawa, Nyozeke, *The Japanese Character: A Cultural Profile*, Kodansha, Palo Alto, California, 1966.
- Hearn, Lafcadio, *Japan, An Interpretation*, Charles T. Tuttle, Rutland, Vermont, 1955 (rist.).
- Hempel, Rose, *L'âge d'or du Japon. L'époque Heian 794-1192*, Office du Livre, Friburgo, 1983.
- Hisamatsu, Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, Kondasha, Palo Alto, California, 1971.
- Hutt, Julia, *Capire l'arte dell'estremo oriente*, Mondadori, Milano, 1987.
- Janeira, Armando Martins, *Japanese and Western Literature*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1970.
- Keene, Donald, trad. a cura di, *Essays in Idleness*, Columbia University Press, New York, 1967.
- Kidder, Jr., J. Edward, *L'arte del Giappone*, Mondadori, Milano, 1984.
- Koestler, Arthur, *The Lotus and the Robot*, Harper & Row, New York, 1960.
- Le Japonisme*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 1988.
- Moore, Charles A., a cura di, *The Japanese Mind*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1967.
- Munsterberg, Hugo, *Zen and Oriental Art*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1965.
- , *The Arts of Japan*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1957.
- Neuer, R., e Yoshida, S., a cura di, *Ukiyo-e: 250 anni di grafica giapponese*, Mondadori-Shueisha, Milano, 1979.

- Paine, Robert Treat, e Soper, Alexander, *The Art and Architecture of Japan*, ed. riveduta e corretta, Penguin, Baltimora, 1960.
- Random, Michel, *Giappone, la strategia dell'invisibile*, ECIG, Genova, 1988 (tit. orig. *Japon, la stratégie de l'invisible*).
- Rodrigues, João, *This Island of Japan*, trad. di Michael Cooper, Kodansha, Tokyo, 1973.
- Sansom, George B., *An Historical Grammar of Japanese*, Oxford University Press, Londra, 1928.
- Seckel, Dietrich, *The Art of Buddhism*, Crown, New York, 1963.
- Shunga. *L'arte erotica popolare giapponese in 180 stampe dei suoi artisti più insigni*, Savelli Editori, Milano, 1980.
- Sugimoto, M., e Swain, D.L., *Science and Culture in Traditional Japan, A.D. 600-1854*, Cambridge, Mass., MIT, 1978.
- Suzuki, D.T., *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1959.
- Ueda, Makoto, *Literary and Art Theories in Japan*, Press of Case Western Reserve University, Cleveland, 1967.
- von Durckheim, Karlfried Graf, *The Japanese Cult of Tranquillity*, Rider, Londra, 1960.
- Wichman, Siegfried, *Giapponismo*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1981 (tit. orig. *Japonismus*).

BUDDHISMO E BUDDHISMO GIAPPONESE

- Anesaki, Masaharu, *History of Japanese Religion*, Kegan Paul, Trench, Trubner, Londra, 1930 (ristampa, Tuttle, Rutland, Vermont, 1963).
- Bapat, P.V., *2500 Years of Buddhism*, Ministero dell'Informazione, Governo dell'India, Nuova Delhi, 1956.
- Botto, Oscar, *Buddha e il Buddhismo*, Editrice Esperienze, Fossano, 1974 (nuova ed. Mondadori, Milano, 1984).
- Bunce, William K., *Religions in Japan*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1955.
- Chang, Garma C.C., *La dottrina buddhista della totalità*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1974 (tit. or. *The Buddhist Teaching of Totality*).
- Ch'en, Kenneth, *Buddhism in China*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1964.
- Conze, Edward, *Buddhism. Its Essence and Development*, Harper, New York, 1959.
- Cowell, E.B., *Buddhist Mahayana Texts*, Dover, New York, 1969 (pubblicato per la prima volta nel 1984 quale vol. 49 di *The Sacred Books of the East*).
- Eliot, Sir Charles, *Japanese Buddhism*, Barnes & Noble, New York, 1969.

Filippini Ronconi, Pio, *Le vie del Buddhismo*, Basaia, Roma, 1986.

Goddard, Dwight, a cura di, *A Buddhist Bible*, Beacon, Boston, 1970.

Govinda, Anagarika, *Riflessioni sul Buddhismo*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1985 (tit. orig. *Buddhistische Reflexionen*).

Guenther, Herbert V., *La filosofia buddhista nella teoria e nella pratica*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1975 (tit. orig. *Buddhist Philosophy in Theory and Practice*).

Hanayama, Shinsho, *A History of Japanese Buddhism*, Bukkyo Dendo Kyokai, Tokyo, 1966.

Humphreys, Christmas, *Il Buddhismo*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1964 (tit. orig. *Buddhism*).

Johansson, Rune E.A., *La psicologia dinamica del Buddhismo antico*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1980.

Katō, Bunnō, Tamura, Yoshirō, e Miyasaka, Kōjirō, trad. a cura di, *The Threefold Lotus Sutra*, Weatherhill/Kosei, New York, 1975.

Kern, H., *Saddharma-pundarika or the Lotus of the True Law* (il Sutra del Loto), Dover, New York, 1963 (pubblicato per la prima volta nel 1844 quale vol. 21 di *The Sacred Books of the East*).

Mizuno, Kōgen, *Le origini del Buddhismo*, Longanesi, Milano, 1980 (tit. orig. *Bukkyo no Genten*).

Murti, T.R.V., *La filosofia centrale del Buddhismo*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1983 (tit. orig. *The Central Philosophy of Buddhism*).

Puech, Henri-Charles, a cura di, *Storia del Buddhismo*, Laterza, Bari, 1977-78, nuova ed. 1984 (tit. orig. *Histoire des Religions...*).

Rahula, Walpole, *L'insegnamento del Buddha*, Paramita, Roma, 1984 (tit. orig. *What the Buddha taught*).

Ramanan, K. Venkata, *Nagarjuna's Philosophy*, Motilal Banarsidass, Nuova Delhi, 1975.

Ross, Nancy Wilson, *Three Ways of Asian Wisdom*, Simon & Schuster, New York, 1966.

Saunders, E. Dale, *Buddhism in Japan*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1964.

Schumann, H.W., *Il Buddha storico*, Salerno, Roma, 1986 (tit. orig. *Die Historische Buddha*).

Shoko, Watanabe, *Japanese Buddhism: A Critical Appraisal*, Japanese Cultural Society, Tokyo, 1970.

Suzuki, D.T., *Studies in the Lankavatara Sutra*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1952.

-, *Outlines on Mahayana Buddhism*, Schocken, New York, 1963.

ZEN

Benoit, Hubert, *The Supreme Doctrine: Psychological Studies in Zen Thought*, Pantheon, New York, 1955.

Blofeld, John, a cura di, *La dottrina Zen di Huang Po sulla trasmissione della mente*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1982 (tit. orig. *The Zen Teaching of Huang Po on the Transmission of Mind*).

-, *L'insegnamento Zen di Hui Hai sull'illuminazione improvvisa*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1977 (tit. orig. *The Zen Teaching of Hui Hai on Sudden Illumination*).

Blyth, R.H., *Zen in English Literature and Oriental Classics*, Dutton, New York, 1960.

-, *Zen and Zen Classics*, 5 voll. Hokuseido Press, Tokyo, 1960-1970.

101 storie Zen, Adelphi, Milano, 1973 (tit. orig. *101 Zen Stories*).

Chang, Chung-Yuan, trad. a cura di, *Original Teachings of Ch'an Buddhism*, Random House, New York, 1969.

Cleary, Thomas, e Cleary, J.C., a cura di, *La raccolta della roccia blu*, 3 voll., Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1978 (tit. orig. *The Blue Cliff Record*).

Cook, Francis Dojun, *Come allevare un bue: la pratica dello Zen come è insegnata nello Shobogenzo del Maestro Dogen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1981 (tit. orig. *How to Raise an Ox*).

Deshimaru, Taisen, *Domande a un maestro Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1983 (tit. orig. *Questions à un maître Zen*).

Dogen, Zenji, *Selling Water by the River*, trad. a cura di Jiyu Kennett, Pantheon, New York, 1972.

Dumoulin, Heinrich, *A History of Zen Buddhism*, Random House, New York, 1960.

Enomiya-Lassalle, *Zen, via verso la luce*, Edizioni Paoline, Roma, 1961 (tit. orig. *Zen: Weg Zur Erleuchtung*).

Hirai, Tomio, *Meditazione Zen come terapia*, Edizioni di Red, Como, 1980 (tit. orig. *Zen Meditation Therapy*).

Hisamatsu, Hōseki Shinichi, *La pienezza del nulla. Sull'essenza del Buddhismo Zen*, Il Melangolo, Genova, 1985 (tit. orig. *Die Fülle des Nichts*).

Hoffman, Yoel, *The Sound of One Hand*, Basic Books, New York, 1975.

Humphreys, Christmas, *Zen Buddhism*, Macmillan, New York, 1949.

Hyers, Conrad, *Zen and the Comic Spirit*, Westminster Press, Filadelfia, 1973.

Izutsu, Toshihiko, *La filosofia del Buddhismo Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1984.

Kadowaki, J. Kakichi, *Lo Zen e la Bibbia*, Edizioni Paoline, Milano, 1985 (tit. orig. *Zen and the Bible*).

- Kapleau, Philip, *I tre pilastri dello Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1981 (tit. orig. *The Three Pillars of Zen*).
- , *La nascita dello Zen in occidente*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1982 (tit. orig. *Zen, Dawn in the West*).
- Kubose, Gyomay, *Zen Koans*, Regnery, Chicago, 1973.
- Legget, Trevor, *Zen e le vie*, Il Mulino Pubblicazioni, Comunità Neodiana, Realpa, 1981 (tit. orig. *Zen and the Ways*).
- Luk, Charles, *Ch'an e Zen*, edizioni Mediterranee, Roma, 1977 (tit. orig. *Ch'an and Zen Teaching*).
- , *La trasmissione della mente separata dalla dottrina*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1975 (tit. orig. *The Transmission of the Mind Outside the Teaching*).
- Masunaga, Reiho, *Breviario di Soto Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1971 (tit. orig. *A Primer of Soto Zen*).
- Miura, Isshu, e Sasaki, Ruth Fuller, *The Zen Koan*, Harcourt, Brace and World, New York, 1965.
- , *Zen Dust*, Harcourt, Brace and World, New York, 1966 (contiene tra l'altro *The Zen Koan*).
- Price, A.F., e Wong, Mou-Lam, trad. a cura di, *The Diamond Sutra and the Sutra of Hui Neng*, Shambala, Berkeley, California, 1969 (trad. it. parziale *Il Sutra di Hui Neng*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1977).
- Ross, Nancy Wilson, a cura di, *The World of Zen*, Random House, New York, 1960.
- Sasaki, Ruth Fuller, Iriya, Yoshitaka, e Fraser, Dana R., *The Recorded Sayings of Layman P'ang: A Ninth-Century Zen Classic*, Weatherhill, New York, 1971.
- Sekida, Katsuki, *La pratica dello Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1976 (tit. orig. *Zen Training*).
- Sekiguchi, Shindai, *Zen per l'Occidente*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1977 (tit. orig. *Zen, A Manual for Westerners*).
- Suzuki, D.T., *Saggi sul Buddhismo Zen*, 3 voll., Edizioni Mediterranee, Roma, 1975 (tit. orig. *Essays in Zen Buddhism*).
- , *Manuale di Buddhismo Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1976 (tit. orig. *Manual of Zen Buddhism*).
- , *Introduzione al Buddhismo Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1970 (tit. orig. *An Introduction to Zen Buddhism*).
- , *La dottrina Zen del vuoto Mentale*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1968 (tit. orig. *The Zen Doctrine of No-Mind*).
- , *Il risveglio dello Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1982 (tit. orig. *The Awakening of Zen*).
- , *La formazione del monaco buddhista Zen*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1984 (tit. orig. *The Training of Zen Buddhist Monk*).
- Thien-An, Thich, *Teoria e pratica dello Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1984 (tit. orig. *Zen Philosophy, Zen Practice*).

- Uchiyama, Kosho, *La realtà dello Zazen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1976 (tit. orig. *The Reality of Zazen*).
- Watts, Alan W., *Lq Zen*, Bompiani, Milano, 1959 (3ª ed. 1985) (tit. orig. *The Spirit of Zen*).
- , *La via dello Zen*, Feltrinelli, Milano, 1960 (tit. orig. *The Way of Zen*).
- Wu, John C.H., *The Golden Age of Zen*, Committee on Compilation of the Chinese Library, Taipei, Taiwan, 1967.
- Yampolsky, Philip B., *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch*, Columbia University Press, New York, 1967.
- , trad. inglese, *The Zen Master Hakuin: Selected Writings*, Columbia University Press, New York, 1971.
- Yakoi, Yūhō, *Zen Master Dōgen*, Weatherhill, New York, 1976.

ARCHITETTURA

- Alex, William, *L'architettura giapponese*, Rizzoli, Milano, 1965 (tit. orig. *Japanese Architecture*).
- Boyd, Robin, *Orientamenti nuovi nell'architettura giapponese*, Electa, Milano, 1969.
- Bussagli, Mario, *Architettura orientale*, vol. II, Electa, Milano, 1981.
- Cram, Ralph Adams, *Impressions on Japanese Architecture*, Dover, New York, 1966 (ristampa).
- Drexler, Arthur, *The Architecture of Japan*, Museum of Modern Art, New York, 1955.
- Engel, Heinrich, *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1964.
- Gropius, Walter, *Architettura in Giappone*, Görlich, Milano, 1965.
- Harada, Jiro, *The Lesson of Japanese Architecture*, Dover Publications, New York, 1985.
- Ishimoto, Kiyoko e Ishimoto, Tatsuo, *The Japanese House*, Crown, New York, 1963.
- Isozaki, Arata, e Ishimoto, Yasuhiro, *La villa imperiale di Katsura*, Giunti/Barbera, Firenze, 1987 (tit. orig. *Katsura Rikyū*).
- Itoh, Teji, *Kura. Design and Tradition of the Japanese Storehouse*, Kodansha, Tokyo, 1973.
- Itoh, Teji, e Futagawa, Yukio, *The Elegant Japanese House: Traditional Sukiya Architecture*, Walker/Weatherhill, New York, 1969.
- Japanese Tradition in Color and Form*, fotografie di Sadao Hibi, Graphic-Sha Publishing Co., Tokyo, 1987.
- Morse, Edward S., *Japanese Homes and Their Surroundings*, Dover, New York, 1961 (ristampa).

- Sadler, A.L., *A Short History of Japanese Architecture*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1963.
- Tafuri, Manfredo, *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli, Bologna, 1964.
- Tange, Kenzo e Kawazoe, Noboru, *Is: Prototype of Japanese Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1965.
- Tempel, Egon, *Nuova architettura giapponese*, Edizioni di Comunità, Milano, 1969 (tit. orig. *Neue Japanische Architektur*).
- Watanabe, Yasutada, *Shinto Art: Ise and Izumo Shrines*, Weatherhill/Heibonsha, New York, 1974.

GIARDINI E BONSAI

- Ambrosi, Lilia, *L'arte del bonsai*, Ottaviano, Milano, 1985.
- Bazzali, Carlo, *Create da voi il vostro bonsai*, Edagricole, Bologna, 1986.
- Chan, Peter, *I segreti del bonsai*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1988 (tit. orig. *Bonsai Masterclass*).
- Condor, Joseph, *Landscape Gardening in Japan*, Dover, New York, 1964 (ristampa).
- Engel, David H., *Japanese Gardens for Today*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1959.
- Graham, Dorothy, *Chinese Gardens*, Dodd, Mead, New York, 1937.
- Inn, Henry, *Chinese Houses and Gardens*, Crown, New York, 1940.
- Kuck, Loraine, *The World of the Japanese Garden*, Walker/Weatherhill, New York, 1968.
- Lesniewicz, Paul, *Il mondo del bonsai*, L. Reverdito, Trento, 1985 (tit. orig. *Die Welt des Bonsai*).
- Murata, Kenji, *Bonsai pratico per principianti*, Edagricole, Bologna, 1968 (tit. orig. *Practical Bonsai for Beginners*).
- Nakane, Kinsaku, *Kyoto Gardens*, Hoikusha, Osaka, 1965.
- Peterson, Will, "Stone Garden (Il giardino di pietra)" in *Evergreen Review*, vol. I, n. 4. Riportato in Wilson Ross, Nancy, a cura di, *The World of Zen*, Random House, New York, 1960.
- Porcinai, Pietro, e Mordini, Attilio, *Giardini d'occidente e d'oriente*, Fratelli Fabbri, Milano, 1966.
- Saito, K. e Wada, S., *Magic of Trees and Stones*, Japan Publications, Rutland, Vermont, 1964.
- Samson, Isabelle, *Bonsai*, Hoepli, Milano, 1987 (tit. orig. *Comment créer et entretenir vos bonsai*).
- Sbrana, Gastone, *I bonsai del Giappone*, Edagricole, Bologna, 1975.

- Shigemori, Kanto, *Japanese Gardens: Island of Serenity*, Japan Publications, San Francisco e Tokyo, 1971.
- Stein, Rolf Alfred, *Il mondo in piccolo. Giardini in miniatura e abitazioni nel pensiero religioso dell'Estremo Oriente*, Il Saggiatore, Milano, 1987 (tit. orig. *Le monde en petit*).
- Stewart, Christine, *Bonsai*, Görlich, Novara, 1982 (tit. orig. *Bonsai*).
- Tamura, Tsuyoshi, *Art of the Landscape Garden in Japan*, Dodd, Mead, New York, 1936.
- Yoshida, Tetsuro, *Gardens of Japan*, trad. di Marcus Sims, Praeger, New York, 1957.

CERAMICA

- Ayers, John, a cura di, *Far Eastern Ceramics in the Victoria and Albert Museum*, Sotheby Parke Bernet-Victoria and Albert Museum, Londra, 1980.
- Dickerson, John, *Raku Handbook*, Van Nostrand, New York, 1972.
- Garner, Harry, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamel*, Faber & Faber, Londra, 1962.
- Jenys, Soame, *Japanese Pottery*, Praeger, New York, 1971.
- Koyama, Fujio, *Ceramiche orientali*, Silvana Editrice d'Arte, Milano, 1959 (tit. orig. *Toky Ko-toji*).
- Mikami, Tsugio, *The Art of Japanese Ceramics*, Walker/Weatherhill, New York, 1972.
- Miller, Roy Andrew, *Japanese Ceramics*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1960.
- Munsterberg, Hugo, *The Ceramic Art of Japan*, Rutland-Tokyo, Tuttle Company, 1964.
- Rhodes, Daniel, *Stoneware and Porcelain: The Art of High-Fired Pottery*, Chilton, New York, 1959.

CERIMONIA DEL TÈ

- Carpenter, Francis Ross, trad. a cura di, *The Classic of Tea*, Little Brown, Boston, 1974.
- Castile, Rand, *The Way of Tea*, Weatherhill, New York, 1971.
- Fukukita, Yasunosuke, *Tea Cult of Japan*, Hokuseido, Tokyo, 1932.
- Fujikawa, Asako, *Cha-no-yu and Hideyoshi*, Hokuseido, Tokyo, 1957.

- Okakura, Kakuzo, *Il libro del tè*, SugarCo, Milano, 1985 (tit. orig. *The Book of Tea*).
- Sadler, A.R., *Cha-no-zu. The Japanese Tea Ceremony*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1963 (ristampa).
- Schiaffino, Mariarosa, *L'ora del tè*, Idealibri, Milano, 1981.

TIRO CON L'ARCO E MANEGGIO DELLA SPADA

- Acker, William, *Japanese Archery*, Charles. E. Tuttle, Rutland, Vermont, 1965 (ristampa dell'ed. fuori commercio del 1937).
- Deshimaru, Taisen, *Zen e arti marziali*, Bertolotti, Milano, 1987.
- Gluck, Jay, *Zen Combat*, Random House, New York, 1962.
- Herrigel, Eugen, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, Milano, 1975 (tit. orig. *Zen in the Art of Archery*).
- Moretti, Gian Franco, *Kendo pratico*, Lucchetti, Bergamo, 1988.
- Musashi, Miyamoto, *Il libro dei cinque anelli*, Augusto, Milano, 1984 (tit. orig. *Corin-No-Sho*).
- Ratti, Oscar, e Westbrook, Adele, *I segreti dei samurai*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1977 (tit. orig. *A Survey of the Martial Arts of Feudal Japan*).
- Reid, Howard e Croucher, Michael, *La via delle arti marziali*, Edizioni di red. Como, 1988 (tit. orig. *The Way of the Warrior*).
- Robinson, B.W., *The Arts of the Japanese Sword*, Faber & Faber, Londra, 1961.
- Sollier, André, e Györfi, Zsolt, *Japanese Archery: Zen in Action*, Walker/Weatherhill, New York, 1969.

FIORI E CULINARIA

- Banti Pereira, Jenny, *L'ikebana: filosofia, religione e teoria dei fiori*, De Luca, Roma, 1968.
- Carr, Rachel, *Japanese Floral Art*, Van Nostrand Reinhol, Princeton, N.J., 1961.
- Ferraro, G., e Francardo, S., *La macrobiotica in occidente*, Edizioni Re Nudo, Milano, 1979.
- Herrigel, Gustie, *Lo Zen e l'arte di disporre i fiori*, SE, Milano, 1986 (tit. orig. *Zen in the Art of Flower Arrangement*).
- Komoda, Shusui, e Pointner, Horst, *Ikebana*, Armenia, Milano, 1987 (tit. orig. *Ikebana Praxis*).
- Magrini, Gigliola, e Zamperini Pucci, Evi, *Composizioni floreali ikebana*, Görlich, Milano, 1964.
- Nahakara, K., e Hashizume, M., *Fiori in Giappone dalla scuola Ohara*, Martello, Milano, 1955.

- Ohsawa, G., *La dieta macrobiotica*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1968.
- Richie, Donald, *A Taste of Japan*, Kodansha, Tokyo, 1985.
- Richie, Donald, e Weatherby, Meredith, a cura di, *The Master's Book of Ikebana*, International Book Society, New York, 1966.
- Sato, Shozo, *The Art of Arranging Flowers*, Abrams, New York, 1965.
- Sparron, Norman, *Japanese Flower Arrangement: Classical and Modern*, Tuttle, Tutland, Vermont, 1960.
- Steinberg, Rafael, *The Cooking of Japan*, Time, New York, 1969.
- Tomshinsky, Christina, *Guida alla macrobiotica*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- Tsuchiya, Yoshio, *The Japanese Art of Food Arrangement*, Kodansha, Tokyo, 1985.
- Tsuji, Kaichi, Kaiseki: *Zen Tastes in Japanese Cooking*, Kodansha, Tokyo, 1972.

TEATRO NŌ

- Calza, Gian Carlo, *Il fiore nel demone. L'incanto sottile del dramma Nō*, Editoriale Nuova, Milano, 1983.
- Hoff, Frank, e Flindt, Willi, trad. a cura di, *The Life Structure of the Noh*, Concerned Theatre Japan, Racine, Wisconsin, 1973.
- Immoos, Thomas, *Japanese Theatre*, Studio Vista, Londra, 1977.
- Keene, Donald, *Nō. The Classical Theatre of Japan*, Kodansha, Palo Alto, California, 1966.
- Keene, Donald, a cura di, *Twenty Plays of the Nō Theatre*, Columbia University Press, New York, 1970.
- Lorenzoni, Piero, *Storia del teatro giapponese*, Sansoni, Firenze, 1961.
- Motokiyo, Seami, *Il segreto del teatro Nō*, Adelphi, Milano, 1966.
- Muccioli, Marcello, *Il teatro giapponese*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- Nippon Gakuiutsu Shinkokai (Japanese Classics Translation Committee), *The Noh Drama*, Tuttle, Rutland, Vermont, vol. 1, 1955; vol. 2, 1959; vol. 3, 1960.
- O'Neil, P.G., *A Guide to Nō*, Hinoki Shoten, Tokyo, 1953.
- Pound, Ezra, e Fenollosa, Ernest, *Il teatro giapponese Nō*, Vallecchi, Firenze, 1966 (tit. orig. *The Classic Noh Theatre of Japan*).
- Sakanishi, Shio, *The Ink-Smeared Lady and Other Kyogen*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1960.
- Troni, Armando, "Teatro giapponese. Nō", in *Atlante*, anno III, n. 16.
- Waley, Arthur, *The Nō Plays of Japan*, Grove Press, New York, 1957.
- Ze-ami, *Kadensho*, Sumiya-Shinobe, Kyoto, 1968.

- Awakawa, Yasuichi, *Zen Painting*, Kodansha, Palo Alto, California, 1970.
- Barnet, Sylvan e Burto, William, *Zen Ink Paintings*, Sawers/Kodansha, Tokyo, 1982.
- Bigliani, Gabriele, *Pittura Zen*, Stampa Alternativa, Roma, 1982.
- Binyon, Laurence, *Painting in the Far East*, Dover, New York, 1959 (ristampa).
- Bowie, Henry P., *On the Laws of Japanese Painting*, Dover, New York, 1952.
- Fenollosa, Ernest F., *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 2 voll., Dover, New York, 1963 (ristampa).
- Fontein, Jan, e Hickman, Money, *Zen Painting and Calligraphy*, Museum of Fine Arts, Boston, 1970.
- Lee, Sherman E., *Chinese Landscape Painting*, Harper & Row, New York, 1954.
- , *A History of Far Eastern Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1964.
- , *Japanese Decorative Style*, Harper & Row, New York, 1972.
- , *Tea Taste in Japanese Art*, Asia House, New York, 1963.
- , “Zen in Art: Art in Zen”, in *Cleveland Museum of Art Bulletin* 59 (1972), pp. 238-259.
- Maeda, Robert J., trad. a cura di, *Two Twelfth-Century Texts on Chinese Painting*, University of Michigan Papers in Chinese Studies, Ann Arbor, n. 8, 1970.
- Matsushita, Takaaki, *Ink Painting*, Weatherhill/Shibundo, New York, 1974.
- Morrison, Arthur, *The Painters of Japan*, Stokes, New York, 1911.
- Nakata, Yujiro, *The Art of Japanese Calligraphy*, Weatherhill, New York, 1973.
- Noma, Seiroku, *Artistry in Ink*, Crown, New York, 1957.
- Sirén, Oswald, *The Chinese on the Art of Painting*, Schocken, New York, 1963.
- Shimizu, Yoshiaki, e Wheelwright, Carolyn, a cura di, *Japanese Ink Paintings from American Museum: The Muromachi Period*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1976.
- Sugahara, Hisso, *Japanese Ink Painting and Calligraphy*, Brooklyn Museum, Brooklyn, N.Y., 1967.
- Sze, Mai-Mai, *The Way of Chinese Painting*, Random House, New York, 1959.
- Tanaka, Ichimatsu, *Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu*, Weatherhill, New York, 1972.

- Bashō, Matsuo, *Monkey's Raincoat*, Grossman, New York, 1973.
- Blyth, R.H., *Senryū: Japanese Satirical Verses*, Hokuseido, Tokyo, 1949.
- , *Haiku*, vol. 1: *Eastern Culture*; vol. 2: *Spring*; vol. 3: *Summer-Autumn*; vol. 4: *Autumn-Winter*, Hokuseido, Tokyo, 1949-1952.
- , *A History of Haiku*, 2 voll., Hokuseido, Tokyo, 1963-1964.
- Bownas, Geoffrey, e Thwaite, Anthony, a cura di, *The Penguin Book of Japanese Verse*, Penguin, Baltimora, 1964.
- de Bary, W. Theodore, a cura di, *The Manyōshū*, Columbia University Press, New York, 1965.
- Giroux, Joan, *The Haiku Form*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1974.
- Henderson, Harold G., *An Introduction to Haiku*, Doubleday Anchor, Garden City, New York, 1958.
- Honda, H.H., *The Kokin Wakashū*, Hokuseido, Tokyo, 1970.
- Iarocci, Irene, a cura di, *Cento Haiku*, Longanesi & C., Milano, 1982.
- Isaacson, Harold J., trad. a cura di, *Peonies Kana: Haiku by the Urasaka Shiki*, Theatre Arts Books, New York, 1972.
- Issa, *The Year of May Life*, 2ª ed., a cura di Nobuyuki Yuasa, University of California Press, Berkeley, 1972.
- Janeira, Armando Martins, *Japanese and Western Literature*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1970.
- Keene, Donald, *Japanese Literature*, Grove Press, New York, 1955.
- , a cura di, *Anthology of Japanese Literature*, Grove Press, New York, 1955.
- Miner, Earl, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, California, 1968.
- Rexroth, Kenneth, *One Hundred Poems from the Japanese*, New Directions, New York, 1964.
- Stryck, Lucien, e Ikemoto, Takashi, *Poesie Zen*, Newton Compton, Roma, 1983 (tit. orig. *Zen Poetry*).
- Ueda, Makoto, *Literary and Art Theories in Japan*, Press of Western Reserve University, Cleveland, 1967.
- , *Matsuo Bashō*, Twayne, New York, 1970.
- Yasuda, Kenneth, *A Pepper-Pod*, Knopf, New York, 1947.
- , *The Japanese Haiku*, Tuttle, Rutland, Vermont, 1957.
- Yuasa, Nobuyuki, trad. a cura di, *Bashō: The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*, Penguin Books, Middlesex, Inghilterra, 1966.

Glossario

amado: pannelli mobili, scorrevoli all'esterno della casa tradizionale.

Amida: figura del Pantheon buddhista oggetto di vasta venerazione e di culto soprattutto da parte del Buddhismo Jōdo e Jōdo Shin.

Ashikaga: dinastia di shōgun (1333-1573) il cui mecenatismo promosse la grande età classica della cultura Zen.

ātman: concetto induista dell'"anima" o di un elemento personale nella divinità in senso lato.

aware: concetto estetico che sorse in epoca Heian, originalmente col significato di piacevole emozione suscitata inaspettatamente, in seguito però allargata a comprendere anche mestizia e malinconia.

Bashō (1644-1694): il più importante poeta haiku del Giappone.

Bodhidharma: monaco indiano comparso in Cina attorno al 520 e che pose le basi della setta buddhista Ch'an, divenendo così il Primo Patriarca dello Zen.

Brahman: divinità suprema del Brahmanismo.

Brāhman: casta sacerdotale del Brahmanismo.

bugaku: antiche danze di corte del Giappone, di origine asiatica continentale.

Buddha: personaggio storico vissuto nel VI sec. a.C. nell'Asia nordorientale, i cui insegnamenti divennero il fondamento del Buddhismo.

chabana: sobria ed elegante disposizione di fiori che accompagna la cerimonia del tè.
Ch'an: sistema di pensiero fondato da Bodhidharma nel VI sec. a.C. in Cina, che combina elementi di Buddismo indiano e di Taoismo cinese, e che in Giappone è noto come Zen.
Ch'ang-an: capitale T'ang della Cina. Costituì il modello della prima capitale giapponese, Nara.
cha-no-yu: cerimonia del tè giapponese, divenuta il veicolo della conservazione della teoria estetica Zen.
chigai-dana: scaffale decorativo delle case giapponesi tradizionali, derivato dagli stipiti dei monasteri Ch'an.
chinzō: studi ritrattistici policromi realistici dei maestri Zen.
Chōjirō (1515-1592): primo grande ceramista *raku*, fondatore della dinastia Raku.
choka: antica forma poetica giapponese, più lunga dello haiku.
Chuang Tzū: secondo la tradizione, un taoista del IV sec. a.C.
daimyō: governatore feudale di una provincia, che spesso aveva alle proprie dipendenze una schiera di *samurai*.
Daisen-in: tempio di Kyōto in cui si trova un celebre giardino di pietre Zen.
Daitoku-ji: principale monastero Zen di Kyōto, che ospita il tempio Daisen-in.
dharma: termine indicante l'ordine universale dell'universo.
dhyanā: termine sanscrito indicante meditazione, divenuto "Ch'an" in cinese e "Zen" in giapponese.
Dōgen (1200-1253): sacerdote che introdusse la setta Sōtō dello Zen in Giappone, fondandovi un tempio nel 1236.
Eisai (1141-1215): fondatore della setta Zen Rinzai in Giappone (1191).
en: termine estetico Heian col significato di affascinante, brioso.
engawa: passaggio esterno attorno alla casa tradizionale giapponese, tra l'*amado* e lo *shōji*.
eta: anticamente, classe giapponese di paria a causa delle sue attività di macellazione e di lavorazione dei pellami.
fusuma: divisori scorrevoli nella casa tradizionale giapponese.
Gautama: nome originario del Buddha.
genkan: portico dove ci si tolgono le scarpe della casa tradizionale.
Gingaku-ji: "Padiglione d'Argento" eretto da Yoshimasa nel 1482.
Godaigo: sfortunato imperatore che regnò dal 1318 al 1339 e che tentò di reinstaurare l'effettivo dominio imperiale.
Gozan: i cinque più importanti monasteri Zen, ovvero "Cinque Montagne", che a Kyōto erano Tenryū-ji, Shōkoku-ji, Tōfuku-ji, Kennin-ji e Manju-ji.
haboku: "inchiostro macinato", nome dato a uno stile pittorico monocromo.

haikai: antico nome della forma poetica oggi nota come haiku.
Haiku: forma poetica consistente di diciassette sillabe.
Hakuin (1685-1768): maestro Zen del periodo Tokugawa che riportò in vita la setta Rinzai.
haniwa: statuette di argilla del periodo prebuddhista.
harakiri: suicidio rituale, più correttamente noto come *seppuku*.
Heian: periodo di cultura aristocratica indigena.
hibachi: piccolo bracere della casa tradizionale giapponese.
Hideyori (1593-1615): figlio di Hideyoshi. Si suicidò dopo esser stato vinto da Tokugawa Ieyasu.
Hideyoshi (1536-1598): generale che assunse il potere in Giappone dopo l'assassinio di Oda Nobunaga e che promosse il sorgere dell'epoca Momoyama dell'arte giapponese.
Hinayāna: la più tradizionale forma di Buddismo giapponese, praticata nell'Asia sudorientale.
hinoki: cipresso giapponese.
Hōjō: reggenti che dominarono il periodo Kamakura della storia giapponese.
hokku: i primi tre versi di un *renga*, ovvero strofa concatenata, che in seguito vennero composti da soli a guisa di haiku.
Hōnen (1133-1212): fondatore della Jōdō o setta della Pura Terra (1175).
Hosokawa: clan che servì gli Ashikaga fornendo consiglieri e reggenti.
Hsia Kuei (attivo tra il 1180 e il 1230 ca.): pittore Sung cinese meridionale, il cui stile influenzò profondamente i successivi artisti Zen giapponesi.
Hui-k'o (487-593): Secondo Patriarca del Ch'an cinese, di cui si dice che si sia tagliato un braccio per attirare l'attenzione di Bodhidharma.
Hui-nēng (638-713): Sesto Patriarca del Ch'an e fondatore della scuola Ch'an meridionale che si diffuse in Giappone.
Hung-jen (605-675): Quinto Patriarca del Ch'an e maestro di Hui-nēng.
Ieyasu (1542-1616): fondatore dello shōgunato Tokugawa, che regnò in Giappone dal 1615 al 1868.
Ikebana: disposizione di fiori giapponese.
Jōdo: setta del Buddismo giapponese imperniata sulla litania in lode del Buddha Amida, fondata nel 1175.
Jōdō Shin: setta rivale del Buddismo giapponese, anch'essa imperniata sulle litanie in lode di Amida, fondata nel 1224.
Jōmon: cultura preistorica del Giappone.
Josetsu (attivo tra il 1400 e il 1413): artista di primo piano del rinascimento Sung giapponese.
kaiseki: particolare culinaria associata con la cerimonia del tè.

Kamakura: effettiva capitale del Giappone durante il periodo della dominazione dei guerrieri (1185-1333).

kami: spiriti scintoisti che abitano il mondo della natura.

Kamikaze: "Vento divino", il tifone che affondò la flotta mongola quando questa attaccò il Giappone nel 1281.

kamoi: travi trasversali della casa tradizionale giapponese.

Kanō: famiglia di pittori che dominarono in larga misura la pittura giapponese fino al XVI secolo, sostituendo gli artisti Zen come stilisti ufficiali.

kare sansui: giardini di pietra nello stile "paesaggio arido".

Kinkaku-ji: "Padiglione d'Oro" eretto da Yoshimatsu nel 1394.

kōan: nonsensi usati nello Zen Rinzai per pervenire all'illuminazione.

koicha: tè verde in polvere usato durante la cerimonia del tè.

Kokinshū: antologia di composizioni poetiche giapponesi posteriori al 905.

Kūkai (774-835): introdusse in Giappone nell'808 il Buddhismo Shingon.

Kyōgen: farse rappresentate nella cornice di una "giornata" di teatro Nō.

Kyōto: capitale del Giappone del 794 al XVII secolo, e centro di cultura Zen classica.

Lankāvatāra: *sūtra* ritenuto opera di Bodhidharma, da lui compilato per illustrare la filosofia Ch'an.

Lin-chi (morto nell'866): figura di primo piano della scuola Ch'an dell'"improvvisa illuminazione", i cui insegnamenti costituirono i fondamenti dello Zen Rinzai giapponese.

Mahāyāna: Buddhismo che dalla Cina si diffuse al Giappone.

mandala: diagrammi esoterici che si ritiene contengano la chiave delle verità cosmologiche.

Manyōshū: antica antologia di poesia giapponese (780).

Ma Yüan (attivo tra il 1190 e il 1224 ca.): pittore cinese meridionale Sung le cui opere influenzarono profondamente gli artisti Zen giapponesi.

Minamoto: famiglia di guerrieri dei periodi Heian e Kamakura.

Minchō (1351-1431): sacerdote e uno dei primi artisti giapponesi ad adottare con successo, facendoli rivivere, stili cinesi di pittura.

miso: pasta di soia fermentata impiegata nella cucina giapponese.

miyabi: termine estetico Heian denotante raffinatezze che solo un intenditore è in grado di apprezzare.

Momoyama: periodo della storia giapponese dal 1537 al 1615.

mondō: seduta Zen di domande e risposte: l'allievo deve replicare immediatamente, senza riflettere, alle domande postegli dal maestro.

Mi-ch'i (1210 ca.-1280 ca.): pittore cinese, le cui opere hanno esercitato vasta influenza sugli artisti Zen giapponesi.

mūdru: segno fatto con la mano, di carattere sacro.

Musō Soseki (1275-1351): studioso Zen, consigliere di Ashikaga Takauji, che la tradizione ritiene il progettista di parecchi dei primi giardini Zen paesaggistici di Kyōto.

Nageire: stile di ikebana.

nageshi: elemento decorativo, integrato nel soffitto della casa tradizionale giapponese.

Nara: sito della prima capitale del Giappone, consacrata nel 710 e abbandonata nel 784.

nembutsu: cantico in onore di Amida Buddha, usato dalle sette Jōdo e Jōdo Shin.

Nichiren (1222-1282): fondatore della setta buddhista che ha a proprio fondamento il Sūtra del Loto.

Nichiren Shōshū: nome della setta fondata da Nichiren.

Nō: forma teatrale che riflette gli ideali Zen, e che ebbe il predominio durante l'epoca Ashikaga.

Nobunaga (1534-1582): sovrano militare, che diede inizio al processo di unificazione del Giappone.

Oribe: stile di ceramica giapponese di influenza Zen.

pi-kuan: meditazione basata sulla "contemplazione della parete" o "del muro", praticata ed esaltata da Bodhidharma.

raku: stile di ceramica introdotto da Chōjirō.

ramma: graticciato aperto, proprio della casa giapponese tradizionale.

renga: forma di componimento poetico giapponese a "versi legati", le varie strofe della quale devono essere coniate da diversi improvvisatori.

Rikka: antico stile di disposizione dei fiori.

Rinzai: setta Zen giapponese, che predilige l'uso dei *kōan* e l'improvvisa illuminazione.

roji: ovvero "sentiero rugiadoso", è la serie di passi perduti che conducono alla stanza o casa da tè in fondo all'apposito giardino.

Ryōan-ji: tempio di Kyōto con un celebre giardino "piatto" del tipo *kare sansui*.

sabi: termine dell'estetica Zen, designante la dignità dell'età veneranda.

Saichō (767-822): introdusse in Giappone, nell'806, il Buddhismo Tendai.

Saihō-ji: tempio di Kyōto e sito di un antico giardino paesaggistico Zen.

Sākyamuni: il Buddha, "saggio dei Sākyas".

samurai: guerrieri giapponesi, che furono i primi a convertirsi allo Zen.

sanscrito: in tale lingua è redatta buona parte della letteratura buddhista.
sarugaku: forma teatrale, precursora del Nō.
sashimi: pesce crudo.
satori: termine Zen che designa l'illuminazione.
 Scintoismo: vedi Shintō.
 Sen no Rikyū (1521-1591): teorizzatore dell'estetica *wabi*, che esercitò vasta influenza sulla cerimonia del tè.
seppuku: suicidio rituale.
 Sesshū Tōyō (1420-1506): è considerato il massimo pittore giapponese.
 Seto: centro medioevale di produzione di ceramica giapponese.
 Shao-lin: monastero cinese, dove secondo la tradizione Bodhidharma si recò inizialmente a meditare.
 Shên-hsiu (606-706): la tradizione ne fa il rivale di Hui-nêng al monastero del Primo Patriarca; in seguito, avrebbe goduto di larghi favori presso i circoli dirigenti cinesi.
shibui: termine assai importante nella tarda estetica Zen, che significa gusto sommessso, privo di ostentazioni, semplice e corretto.
shin: particolare tecnica pittorica.
shincha: tipo di tè.
shinden: stile architettonico dell'epoca Heian, importato dalla Cina.
 Shingon: setta buddhista esoterica, introdotta in Giappone da Kūkai nell'808.
 Shino: stile di ceramica giapponese che risente dell'influsso Zen.
 Shinran (1173-1262): fondatore della setta Jōdo Shin (creata in Giappone nel 1224).
 Shintō: sistema religioso giapponese originario, formatosi prima dell'introduzione del Buddhismo. In italiano, si usa per lo più il termine Scintoismo.
shite: personaggio principale del dramma Nō.
shoin: nome che avevano, nei monasteri Ch'an, gli scrittoi, e che passò a indicare lo stile classico della casa giapponese ispirata allo Zen.
shōji: graticci ricoperti di carta di riso, usati come finestre nella casa giapponese tradizionale.
 Shūbun (attivo attorno al 1414 - morto nel 1463 ca.): monaco-pittore del monastero Shōkoku-ji di Kyōto.
 Siddharta: il Buddha.
sō: tecnica giapponese di pittura a inchiostro.
 Sō'ami (1472-1525): pittore e creatore di giardini giapponese.
 Sōtan (1414-1481): pittore Zen dello Shōkoku-ji, di cui non risulta sia rimasta neppure un'opera.
 Sōtō: setta giapponese Zen, che attribuisce grande valore all'illuminazione "graduale" mediante lo *zazen*.

sukiya: tardo stile architettonico giapponese, sviluppatosi a partire dallo *shoin*.
sumi: inchiostro nero giapponese.
sūtra: opera che si vuole riporti i discorsi del Buddha o dei suoi discepoli.
 Taira: clan di guerrieri che ebbe parte attiva nella detronizzazione della aristocrazia Heian e nella fine dell'epoca che porta lo stesso nome.
 Takauji (1305-1358): fondatore dello shōgunato Ashikaga.
 Taoismo: sistema ideologico originariamente cinese, che influenzò la filosofia Ch'an.
tatami: stuoia di paglia intrecciata usata per coprire i pavimenti nella casa giapponese tradizionale.
 Tendai: setta di Buddhismo cinese introdotta in Giappone da Saichō (806).
 Tenryū-ji: importante tempio Zen di Kyōto e sede di un antico giardino paesaggistico.
toko-bashira: tronco d'albero non dipinto, avente funzione decorativa, usato nella casa tradizionale e inserito nell'alcova artistica (*tokonoma*, vedi questo).
tokonoma: particolare alcova della casa tradizionale giapponese, che ospita oggetti artistici, e che ha tratto origine dal tabernacolo dei monasteri cinesi.
 Tomi-ko: moglie di Ashikaga Yoshimasa.
 Toshiro: vasaio del tredicesimo secolo, che visitò la Cina e ne riportò importanti tecniche ceramiche.
usucha: tè poco carico, servito nel corso della cerimonia del tè.
wabi: termine dell'estetica Zen, designante una sensazione di povertà e naturalezza, che però sono frutto di attento studio e deliberate.
waka: strofa composta di trentun sillabe, particolarmente in uso durante l'epoca Heian.
waki: "spalla" nel teatro Nō.
 Yayoi: cultura giapponese prebuddhista.
 Yoshimasa (1435-1490): shōgun Ashikaga, grande protettore dell'arte Zen.
 Yoshimitsu (1358-1408): shōgun Ashikaga il cui mecenatismo promosse il sorgere dell'era classica della cultura Zen.
yūgen: è il termine forse di maggior importanza del vocabolario estetico Zen, che designa, tra l'altro, ciò che è misterioso e/o profondo.
zazen: meditazione; costituisce uno dei fondamenti della setta Sōto dello Zen giapponese.
zenkiga: stile di pittura Zen.

Indice analitico

- Adams, John, 86
- amado*, 140
- Ami, casata, 131
- Amida, 52, 54, 57, 95, 96, 104
- Amidismo, 51-56, 98
- Anno della mia vita*, L'(Issa), 204
- antichi oggetti, qualità degli, 30, 31
- Antimente, cultura della, 21-31, 216, 218
 - belle arti e, 23-24
 - estetica della, 26-31
 - modo di vivere secondo la, 24-26
 - significato della, 22-23
- Archetipi dell'inconscio collettivo* (Jung), 216
- architettura, 9, 23, 34-35, 88, 89, 91, 133-145
 - estetica della, 133-143
 - *shibui*, concetto di - in, 143
 - suggestione psicologica nella, 143-145
- arte, 9-11, 26-31, 34-35, 36-43, 87, 94
 - asimmetria in, 28
 - concetto di bellezza in, 26-28, 35-43, 117
 - fruizione della, 219-220
 - giardini di sabbia e pietre, 109-118
 - giardino paesaggistico e, 95-108
 - minimizzazione (o parsimonia), 29
 - Momoyama, epoca di, 162-163
 - pitture monocrome a inchiostro, 25, 38, 39, 89, 99, 119-132, 166
 - qualità dell'età veneranda e dell'usura, 29-30
 - semplicità e naturalezza in, 29
 - serenità in, 30-31
 - uso del colore in, 36-37
 - vedi anche: ceramica; poesia *haiku*; teatro Nō
- Ashikaga, periodo (1333-1573), 83-155, 164
 - arte e architettura del, 119-145
 - arte dei giardini del, 95-118
 - precedenti storici, 83-94
 - teatro Nō del, 146-155
- Ashikaga, dinastia, 83-85

ātman, 45-46

Avila Girón Bernardo do, 210
aware, 41, 42, 117, 154, 197

"Banano, Il" (Komparu-Zenchi-ku), 154

Bary, William Theodore de, 153
Bashō (1644-1694), 198-201, 202, 203, 205

Bauhaus, movimento architettonico della, 145

Biografie dei Supremi Sacerdoti, 58

Blake, William, 95

Blyth, R.H., 153

Bodhidharma, 21-22, 57-59, 60, 61, 63, 69, 122, 167, 171

Brahman, 45-46

brāhman, 45

bronzo, età del, 33-34

Buddha, 21, 44-46, 47, 48, 49, 50, 207

- illuminazione del, 44, 45, 46
- insegnamenti originali del, 46
- precedenti storici del, 44-45

Buddhismo, 21-22, 96-97, 147
- arte dei giardini e, 95-96, 98, 105-106

- comparsa del - in Giappone, 44-56

- contatto del - con i missionari gesuiti, 159-160

- diffusione del, 47

- fiore di loto, simbolo del, 207

- periodo Heian pre-Zen del, 34-45

- *sūtras* del, 46-47, 48, 49

- *vedi anche*: Zen, cultura;
nomi delle sette

bugaku, 147

Buson (1715-1783), 202-203

calligrafia, 36, 37-40, 119, 121

- erotismo e, 37-38

- materiali scrittori e loro uso, 39

- scrittura femminile, 39-40

Canone Pali, 47

celibato, 37, 38, 54

ceramica, 9, 24, 28, 162, 177, 180-192, 216

- ciotole da tè, 184-192

- estetica della, 191-192

- sensazione di naturalezza nella, 29

- sviluppo della, 180-184

cerimonia del tè (*cha-no-yu*), 24, 25, 30-31, 88, 89, 91, 102, 162-163, 169-179, 206, 216, 221

- cibo servito durante la, 213-215

- ciotole da tè classiche, 184-192

- formalizzazione della, 172-173

- origine della - in Cina, 169-170

- principi estetici della, 177-179

- *roji*, "sentiero rugiadoso", 173, 174

- stanza da tè per la, 174-177

- sviluppo della, 169-173

chabana, 209

Ch'an dhyāna, 22, 57, 60

Ch'an, 22, 23, 47-49, 57-68, 87, 98, 106, 137, 167, 171, 217

- fondazione del, 57-58

- patriarchi del, 57-63

- periodo T'ang, 63-66, 69

- pitture a inchiostro, 122, 127, 129

- scuola meridionale del, 62-63

Chan Mu-ch'i, scuola di pittura, 127

cha-no-yu, *vedi* cerimonia del tè

Chaucer, Geoffrey, 147

Chê-yen, scuola buddhista, 51

chigai-dana, 141

chinzō, 122

Chōjirō (1515-1592), 187, 188, 189

chōka, 196

Chuang Tzū (quarto sec. a.C.), 60, 63

Cinque Montagne, *vedi* Gozan

Classic Noh Theatre of Japan,

The (Pound e Fenollosa), 146

Coleridge Samuel Taylor, 88

Confucianesimo, 47, 60, 101, 164-165, 166

- sistema sociale del, 164-166

Confucio (500 a.C. ca.), 61, 169

Cram, Ralph Adams, 145, 144

Cristianesimo, persecuzione del, 164

cucina, 210-215

dadaismo, 117

daimyō, 84, 89, 92, 161, 162, 163, 164, 165, 198

Daisen-in, giardino di pietra del, 110-112, 117

Daitoku-ji, 110

de Kooning, Willem, 9

dharma, 45

Diffusione dello Zen per la difesa del paese, 66

disposizione dei fiori, *v.* ikebana

Dogen (1200-1253), 67-68, 183

Donne, 37, 38, 152

Eckhart, Mastro, 118

Eisai (1141-1215), 66-67, 68, 170

Eliot, T.S., 153

en, 41

engawa, 139

Engel, David, 100

Engel, Heinrich, 144

"esoterico", Buddhismo, 51

espressionismo astratto, 9, 23

estetica, terminologia, 40-41

eta, 107

Fenollosa, Ernest, 88, 124, 130, 146

Francesco Saverio, San, 159

Frost, Robert, 155

fugu, 212

fusuma, 138, 140

Gautama, *vedi anche* Buddha

genkan, 137, 140

giardini, arte dei, 23, 28, 95-118, 216

- Buddhismo e, 95-97, 98, 105-106

- paesaggio, 95-108

- sabbia e pietra, 109-118

- giardini di pietra, 29, 31, 92, 109-118, 124

- "giardino piatto", tipologia del, 112-117

- "giardino pittorico", tipologia del, 110-113

- scopo del, 109

- tecniche artistiche relative, 117-118

- *vedi anche*: giardino paesaggistico, arte del

giardino paesaggistico, arte del, 87, 95-108, 110

- Buddhismo e, 96-97, 98, 106

- confrontato con i giardini cinesi, 101-103

- giardini occidentali e, 103

- influenze Heian sul, 96-97, 102, 104, 106

- influenze Sung sul, 98-99, 102, 105, 107

- prospettiva e illusione psicologica nel, 99-101

- uso dello scorcio nel, 99-101

- *vedi anche*: giardini di pietra
gigaku, 146-147

Ginkaku-ji (Padiglione d'Argento), 92, 93, 114, 208

- giardino del, 104, 107

Godaigo, imperatore, 84-85, 86, 105

Gozan, "Cinque Montagne", 93

- *vedi anche*: nomi dei monasteri

"grafia femminile", pennellate da, 38-40

Grecia antica, 22, 27, 28, 83, 94, 117, 190

guerra Gempei, 71, 73

guerra Ōnin, 90, 109, 111, 113, 129, 161

guerra peloponnesiaca, 94

haboku, 130-131, 158

haikai, 198

- haiku*, 9, 10, 193-205, 217, 220
 – espedienti suggestivi nel, 28
 – lingua giapponese e, 184-195
 – maestri del, 198-205
 – periodo pre-Zen, 196, 198
 – reverenza per la natura nel, 202
 – *waka* e *renga*, 195-199
 Hakuin (1685-1768), 167
 Han Cho, 124
 Han, era (206 a.C. - 220 d.C.), 96
haniwa, 34, 181
harakiri, 72
 Harvard University, 217
 Hearn, Lafcadio, 134, 135
 Heian, era (794-1185), 70, 90, 95, 97-98, 111, 113, 117, 135-136, 146, 147, 160, 182, 195, 197, 207, 219
 – calligrafia, 38-39
 – concetto di bellezza, 35-43
 – influenza sull'arte dei giardini, 97-98, 101, 103-104, 106
 – poesia (improvvisazione), 40
 – sette buddhiste, 49, 51
hibachi, 141
 Hideyori (1593-1615), 164
 Hideyoshi (1536-1598), 159, 160, 163-164, 167, 172, 173, 179, 184, 187, 189
 Hinayāna, Buddhismo, 47-68
hinoki, 139
 Hōjō, reggenza, 73, 84, 85
hokku, 198
 Hokusawa, Katsumoto, 113
 Hōnen (1133-1212), 53-54
 Hosokawa, clan, 90
 Hsia Kuei (attivo tra il 1180 e il 1230 ca.), 126, 130
 Hui-k'o (487-593), 59
 Hui-nēng (638-713), 61-62, 63, 167
 Hung-jên (605-675), 61

 Ieyasu (1542-1616), 160, 161, 164
 ikebana, disposizione dei fiori, 25, 91, 166, 177, 206-210
 – popolarità dell', 206-208
 – stili di, 208-210
 Ikenobo, sacerdoti, 208
 illuminazione, 59, 61, 119, 200-201
 – Buddhismo "esoterico", 51
 – impedimenti alla, 64
 – "improvvisa" e "graduale", 65
 Induismo, 47, 61
Insegnamenti generali per la promozione dello Zazen, 67-68
 intuizione, 22, 31, 64, 117, 217
 ironia, 25
 Issa (1762-1826), 203-204

Japan: Past and Present (Reischauer), 70
Japan: A Short Cultural History (Sansom), 133
 Jōdo, setta, 53, 95, 104
 Jōdo Shin, setta, 54
 Jōmon, gruppo etnico, 33, 180
 Josetsu (attivo tra il 1400 e il 1413), 128, 129
 Jung, Carl Gustav, 216

 Kabuki, teatro, 152, 166
kaiseki, 214
 Kamakura, era (1185-1333), 84, 94, 95, 98, 104, 106, 136, 151
kami, 49
 Kamikaze, "Vento Divino", 75
kamikaze, piloti, 26
kamoi, 140
kana, 195
 Kannami (1333-1384), 148
 Kanō, famiglia di pittori, 129-130
kare sansui, giardini, vedi giardini di pietra
 Katsumoto Hosokawa, 90
 Keats, John, 119, 180
 Keene, Donald, 148, 197
 Kennin-ji, tempio di, 93
 Kinkaku-ji (Padiglione d'Oro), 88, 89-90, 91
 – giardino del, 100, 104, 105, 106-107
 Kline, Franz, 9

kōan, 22, 24, 64, 65, 67, 68, 78, 80, 121, 122, 193, 200, 217
 – sviluppo del, 64
koicha, deliberazione formale del, 176
 – vedi anche: cerimonia del tè
Kokinshū, 197
 Komparu-zenchiku, 154
 Kublai Khan, 73, 74, 88
 Kūkai (774-835), 51
 Kyōgen, 147

Lankāvatāra Sūtra, 59, 63
 Leone X, papa, 159
 Lin-chi (in giapponese, Rinzai), scuola, 65
 Luigi XIV, 164

 Ma Yüan (attivo tra il 1190 e il 1224 ca.), 126, 130
 Mahāyāna, Buddhismo, 47, 48, 49, 50, 52, 59, 67
 Ma-Hsia, scuola di pittura, 126-127
mandala, 51, 208
 Manju-ji, tempio di, 93
Manyōshū, 196
 Masanobu, Kanō (1434-1530), 129
 Medici, famiglia, 91
 meditazione, 22, 25, 26, 45, 52, 57, 77, 78, 106, 171
 – "contemplazione del muro", 58-61
 – raggiungimento dell'autorealizzazione attraverso la, 60
 – vedi anche: Zazen
 Milton, John, 220
 Minamoto, clan, 70, 72
 Minchō (1351-1431), 127
 Miner, Earl, 42
 Ming, dinastia (1368-1644), 103, 126, 130, 170
 Mirō, Joan, 180
miso, 213
miyabi, 41, 197
 Momoyama, era (1537-1615), 162-163
 – vedi anche: ceramica
mondō, 64
 Mongoli, 55, 74, 84
 Monte Fuji, 55
 Monte Hiei Tendai, 50, 55
 Mu-ch'i (1210 ca.- 1280 ca.), 127-128
mūdra, 51
 Musō Soseki (1275-1351), 85, 104, 105

 Nageire, stile di disposizione di fiori, 209-210
nageshi, 140
namu myōhō renge-kyō (Lode al Sūtra del Loto), 55
 Nara, Buddhismo, 49, 50
 natura, reverenza per la, 32-33, 61, 96-97, 132
 – in poesia, 201-202
nembutsu: Namu Amida Butsu, 52-53, 54, 55
 Nichiren Shōshū, setta, 54, 55, 167
 Nō, teatro, 9, 10, 23, 29, 87, 92, 124, 146-155, 162, 166, 201, 216-217
 – attori, 150-153
 – concetto di *yūgen*, 153, 154
 – maschere, 153
 – movimento lento, 153
 – musica, 149-150, 155
 – organizzazione del palcoscenico, 148
 – origini, 147, 148
 – repertorio, 151-152
 Nobunaga (1534-1582), 160-161, 163, 167, 172, 179, 184
 non-attaccamento, vuoto del, 21, 60

objets trouvés, idea di, 117
Ode on a Grecian Urn (Keats), 180
 Oda, Nobunaga, vedi: Nobunaga
 Oribe, ceramica, 186
 Orto botanico di Brooklyn, 117

Padiglione d'Argento, *vedi*:

Ginkaku-ji

Padiglione d'Oro, *vedi*:

Kinkaku-ji

Paolo Uccello, 99

percezione diretta, poteri di, 11

Pericle, 83

Picasso, Pablo, 180

pietra, età della, 33, 180

pi-kuan, 58

Pillow Book of Sei Shōnagon,
The, 32

pittura a inchiostro monocroma,
25, 38, 39, 89, 91, 99, 119-
132

- disciplina della, 120

- "inchiostro schizzato", tecnica
dell', 130-131

- influenze Sung, 95, 99, 121,
122, 124-127, 128-130

- influenze T'ang, 121, 122, 123,
126

- monaci Ch'an e, 122, 126, 129

- paesaggio, 122-132

- scopo della, 119

- uso di *sumi*, 39, 121

- *Vedi anche* nomi dei singoli
artisti

poesia, *vedi*: haiku

Polo, Marco, 88

popolare, cultura Zen, 159-221

- borghesia e, 159-168

- ceramica, 180-192

- cerimonia del tè, 169-179

- fiori e cibo, 206-215

- lezioni di, 216-221

- poesia haiku, 216-221

Pound, Ezra, 146

"Quattro Nobili Verità", 46

raku, 187-188, 189

ramma, 140

realtà, concetto di, 25-26

Reischauer, Edwin, 68, 70

Rembrandt, 122

Renchō, *vedi*: Nichiren

renga, 197, 198

Rexroth, Kenneth, 194

Richie, Donald, 220

Rikka, stile della disposizione

dei fiori, 208-209

Rinzai, setta, 65, 68, 85, 113, 167

Rodin, Auguste, 188

roji, "sentiero rugiadoso", 173-
174

Ruskin, John, 190

Ryōan-ji, giardino *kare-sansui*
di, 112-117, 118

sabi, 178, 179, 188, 191, 199,
204, 207

Saichō (767-822), 50, 51

Saihō-ji, giardino paesaggistico
di, 104-106, 107

Sākyamuni (saggio dei Sākyasi),
44

samurai, 26, 70-80, 84, 89, 92,
120, 136-137, 148, 163, 164,
165, 177, 197, 198, 206, 221

- abilità nel tiro all'arco, 78-80

- addestramento militare Zen,
73-74

- feudalesimo e, 71-72

- maneggio della spada da parte
dei, 74-78

- precedenti storici dei, 70-72

- reggenza Hōjō, 72-73

sanscrito, lingua, 22, 47, 57

Sansom, Sir George, 23, 38, 67,
133, 219

sarugaku, 147

sarugaku-no-nō, 147-148

sashimi, 212

Sato, Shozo, 209

satori, 118

scrittura, sistema di, 35

Sei Dinastie, periodo delle
(220-589), 96

Seika, stile della disposizione
dei fiori, 210

Sen no Rikyū (1521-1591),

172-173, 178-179, 186, 187, 209

Sengai (1751-1837), 203

"Sentiero otuplice", 46, 52

seppuku, 72

serenità, 24, 26, 30

Sesshū Tōyō (1420-1506), 128-
131

Sesson (1502 ca.-1589 ca.), 131

Seto, vasellame di ceramica, 183,
185

Shao-lin, monastero, 58, 59, 171

Shelley, Percy Bysshe, 193

Shên-hsiu (606-706), 62

shibui, 143

Shiki (1867-1902), 204-205

shin, 130, 131

shincha, 212

shinden, stile, 135-136, 137

Shingon, setta, 51, 170

Shino, stile ceramico, 185

Shinran (1173-1262), 54

Shintō, 23, 97, 133, 135, 147

shite, 150-151

Shōbōgenzō (Tesoro di
conoscenza circa il vero
Dharma), 68

shōgun, ufficio di, 71, 72, 80, 89

shōin, 93, 113, 137, 138, 142, 177

shōji, 139, 140, 142, 143, 173-176

Shōkoku-ji, tempio di, 93, 128,
129

Shūbun (1414 ca.-1463 ca.), 128,
129, 130

Siddhartha, *vedi* Buddha

semplicità, concetto di, 28, 34

Sirén, Osvald, 124

sō, 130-131

Sō'amī (1472-1525), 111, 131

Sōka Gakkai (Società per la

Creazione di Valori), 55

"Raccoglitore solitario"

(Wordsworth), 204

Sōtan (1414-1481), 128

Sōtō Zen, setta; 65-69;

vedi anche: Zazen

Sōzen, Yamana, 90-91

sukiya, stile, 138-143, 174, 177,
179

sumi, 39, 121

Sung, accademia, 23

Sung, dinastia (960-1279), 63, 64,

65, 87, 89, 96, 138, 170, 171,
172, 183

- influenze sull'arte dei giardini
della, 99, 102, 105, 107

- pittura a inchiostro, 95, 99,
109, 121, 122, 123, 124-127,
128, 129

surrealismo, 117

sūtra, 52, 54, 55, 58, 59, 61, 62,
63, 66, 67, 167, 170, 193

Sūtra del Loto, 50, 55, 56, 67,
169

Sūtra di Hui-nēng, II, 61

Suzuki, D.T., 77, 174, 175

Taira, clan, 70-71

Takauji (1305-1358), 84, 85, 86,
104, 105, 171

T'ang, dinastia (618-907), 56, 49,
60, 61, 97, 98, 102, 134, 135,
137, 160, 169, 182, 188

- Buddismo Ch'an, 64-66, 69

- pittura a inchiostro, 121, 122,
123, 126

Tantrismo, 51

tao, filosofia del, 60

Taoismo, 51, 47, 48, 60, 63, 96,
101

tatami, 138, 142, 189

Tendai, setta, 51, 53, 55, 66, 170

Tenryū-ji, tempio di, 93, 104

T'ien-t'ai, scuola, 50

tiro con l'arco e maneggio della
spada, 24, 70-80, 216

- rituale e tecniche del, 74-80

Tōfuku-ji, tempio di, 93

toko-bashira, 141-142

tokonoma, 137, 138, 141, 172,
173, 174, 175, 177, 178, 211,
212

Tokugawa, famiglia, 164

Tomi-ko, 90, 91, 92

Toshiro, 183

transitorietà, idea di, 41

Trasmisione della Lampada, La,
58-59

Ts'ao-tung (in giapponese Sōtō),
scuola, 65

"Uomo che tenta di catturare un
pesce-gatto con una zucca"
(Jōsetsu), 128

Upanishad, 45
usucha, 176

Vajracchedikā Sūtra (Sūtra di
Diamante), 61, 63
vasto vuoto, concetto di, 21
- *vedi anche*: meditazione.

wabi, 178-179, 187, 188, 190, 191,
206, 209, 214
waka, 195, 196, 197, 204
waki, 150-151
Wordsworth, William, 204
Wright, Frank Lloyd, 145
Wu, imperatore, 21, 96

Yasuda, Kenneth, 201
Yayoi, gruppo etnico, 33-34, 134,
135, 181
Yeats, William Butler, 10
yoga, 45

Yoritomo, 71, 72, 98
Yoshimasa (1435-1490), 88-90,
91, 93, 104, 107, 108, 113, 129,
171, 172
Yoshimitsu (1358-1408), 86-88,
93, 100, 104, 105, 106, 113,
127, 128, 146, 148, 162
yūgen, 42, 117, 153, 154, 155,
178, 197

Zazen, 65, 68, 79, 87
- *vedi anche*: meditazione
Zeami (1363-1444), 148, 149,
154, 155
Zen, 57
Zen, cultura:
- epoca Ashikaga (1333-1573),
83-155
- inizi della (dalla preistoria
al 1333), 21-80
- popolare (dal 1573 agli anni
Settanta del nostro secolo),
159-221
zenkiga (*zenzi-zu*), 122
Zenshu, setta, 167

