

Sentieri di illuminazione: il giardino zen e la meditazione sul paradiso

Massimo Raveri

Massimo Raveri

I giardini zen sono stati concepiti come spazi nascosti, aperti a pochi, come luoghi di meditazione, di immobilità, e allo stesso tempo di cammino interiore. Sono luoghi di serenità e anche di inquietudine. La loro bellezza è ritrosa, espressione di una cultura che non ama mostrare apertamente tutto e subito, ma predilige il suggerire, ama l'intuizione del non detto e la profondità del silenzio.

La semplicità del giardino zen non è affatto innocente: l'artificio è nel riprodurre la natura come se fosse incontaminata; la tecnica complessiva, tramandata da maestro a maestro, e che risale al XIII secolo, è così sofisticata da accentuare la sensazione di freschezza, di dinamismo di alberi, cespugli, rocce. Ma la



1. Il tempio Ginkakuji, il Padiglione d'argento, a Kyôto



2. Giardino zen. Particolare

composizione, che appare così spontanea, è in realtà totalmente astratta, e nulla è casuale. L'artista non ha imposto sulla natura i suoi schemi geometrici, la sua razionalità, ma si è fatto umile, si è immedesimato nei processi della natura, li ha assecondati, ne ha rubato i segreti e l'ha piegata per guidarla a realizzare un modello ideale, più bello della natura quotidiana.

All'interno, nel cuore del giardino 'naturale', si nasconde poi un altro giardino, il *karewanji*, una composizione astratta fatta di pietre e di luce, dove, come scrive il maestro Muso Kokushi, "si sentono crescere le rocce". L'astrazione è così essenziale da eliminare tutti gli elementi decorativi superflui, ogni virtuosismo di colore, per arrivare a una pura visione nella visione.

In questo rigore asciutto, severo, si sente un'armonia segreta, ma il visitatore occasionale ne coglie solo la superficie. Perché di fatto è più quello che il giardino zen nasconde, che quello che rivela.

Il giardino zen è una composizione su cui il monaco deve meditare ed è il risultato finale di una sintesi di diverse visioni del paradiso che i maestri hanno scavato e hanno rinnovato con az-

zardo, perché hanno saputo ridiscutere con coraggio il problema della salvezza.

Narrare il paradiso è sempre un azzardo, è una contraddizione, significa accettare il paradosso di rappresentare attraverso la concretezza e i limiti del linguaggio dei sensi, un assoluto che non può essere detto. Eppure la narrazione del paradiso ha colmato e continua a colmare di senso il mondo. Ci parla della fine, e ci svela *il fine* dell'uomo, un fine che era già all'inizio. Ci dice la profondità di un progetto trascendente, su una realtà umana che ogni giorno lascia trapelare il dubbio della casualità e del non senso.

La fede nel paradiso risponde alla domanda se il nostro amare e il nostro soffrire, il nostro vivere, e il nostro morire, abbiano un



3. Interno del tempio Totokuji a Kyoto

significato ulteriore oppure no, se rientriamo in un disegno più grande, in cui il bene vince sull'assurdità del male, e le forme frammentarie e illusorie della storia si possono finalmente ricomporre nella luminosità e nella chiarezza dell'Uno. Perché questo è il sogno del paradiso.

Oggi, anche nel mondo buddhista, il discorso sul paradiso e sull'inferno è in crisi. Ma penso sia una crisi salutare, un'opportunità. Perché anche nel buddhismo quello che oggi viene messo in discussione è il problema del male e il senso della salvezza, e si cercano nuovi linguaggi simbolici con cui esprimerlo, perché i vecchi simboli sembrano aver perso consistenza.

Ma la bellezza, il fascino di questi giardini rimane a dirci di un sogno che ha interrogato generazioni di maestri e di discepoli.

In Giappone, il sogno del paradiso si delinea nel suo schema di base intorno all'VIII secolo d.C. Lo ricostruiamo dai testi del *Kojiki* e del *Nihonshoki*, dalle leggende e dalla tradizione orale dello sciamanesimo.

È utile analizzarlo, per poi metterlo in luce come la tradizione Zen se ne sia appropriata e lo abbia ribaltato in modo radicale, cogliendone un senso più profondo.

Questa prima visione è molto fluida, dinamica: è un intersecarsi di



4. Giardino zen. Particolare

temi narrativi, che tuttavia sotintendono una struttura simbolica relativamente costante che si impernia sull'idea di un viaggio, di un cammino dell'anima del morto in un mondo 'al di là'.

L'anima è costretta a separarsi dal suo mondo e non può tornare indietro, perché le realtà dei vivi e dei morti sono irrimediabilmente separate. Supera una soglia, attraversa lo sbarramento di un muro, oppure i demoni di Emma, il re degli inferi, la tragheteranno all'altra sponda di un fiume, o invece si incammina leggera sul ponte etereo di un arcobaleno, lo *yume no hashi*, il "ponte dei sogni". La necessità di una separazione viene sancita con molta forza nei rituali funerari con dei gesti rituali pietosi: si chiudono gli occhi del morto, gli si chiude la bocca, perché non possa più vedere i vivi, non possa più parlare con loro.

L'anima si avventura quindi in un mondo sconosciuto. La prima zona di questa geografia ultraterrena si rivela un paesaggio naturale selvatico, insospitale, ostile. I miti parlano di foreste intricate e buie, di lande deserte, o di distese di ghiacci: l'anima si confronta per la prima volta con sussurri angoscianti, dissonanze caotiche. E sempre inappagata: ha fame, ha sete, ha sonno. Ma soprattutto è sola, ha paura, e rischia di perdersi per sempre. La solitudine è il tema dominante della prima parte dell'itinerario nell'aldilà. Eppure l'anima deve andare avanti, non può tornare indietro: è prigioniera di un continuo movimento. Le leggende ci dicono che è rapita da demoni, spinta dal vento, è ghermita da uccelli sacri, risucchiata in un gorgo. Alla fine uno sciamano viene in suo soccorso: durante la *senze* estatica, in uno stato alterato di coscienza, la vede nell'oltretomba, la raggiunge, la consola. E la guida fino al *gokurakubana*, "la spiaggia del paradiso".

Un lago infatti è il secondo, e ultimo, sbarramento: al suo centro c'è un'isola, l'isola dei beati. L'anima, su una barca, in silenzio, attraversa lo specchio d'acqua e entra in l'altra regione dell'aldilà che è esattamente l'opposto della prima. Adesso si trova in uno spazio luminoso, non più buio e selvatico, ma sociale e ordinato, in una dimensione non più di angoscia, ma di armonia: è una vasta città, cinta da mura, oppure è un palazzo regale.



5. Kyôto. Emmadô kyôgen

In questa visione, strutture materiali e visioni immateriali si intrecciano in modo perfettamente congruente e la tradizione religiosa accentua le immagini della sua bellezza, della sua luce, della sua pace, per catturare la fantasia del fedele e suscitare un coinvolgimento fortemente emozionale di fede.

L'anima allora comincia a intessere relazioni sociali: capisce il linguaggio dei morti, mangia il loro cibo, si disseta alla sorgente degli inferi, e avanza verso il centro della città, verso il momento cruciale: entra, incantata, nel palazzo e si presenta di fronte al tribunale del re degli inferi per subire il giudizio. Naturalmente viene condannata e 'uccisa', cioè 'muore' in modo definitivo. In altre parole, inizia a 'vivere', serenamente nell' 'altro' mondo.

Questa che vedete è una sacra rappresentazione, un antico *kyôgen* popolare, messo in scena da attori non professionisti, al tempio Emmadô di Kyôto. La maschera bianca indica l'anima del defunto. Ecco, adesso piange perché sa che deve abbandonare il mondo, e dietro di lei c'è una truce guardia infernale venuta a portarla nell'aldilà. L'anima ora è al cospetto di Emma, che ha la corona con l'ideogramma di 'Sovrano', e indossa l'abito imperiale: il morto deve essere giudicato. Ma ecco che arriva uno *yama-*

bushi, un "asceta delle montagne", che la libera e la porta via: così finisce tutto in risate: il santo riesce a beffare i demoni stupidi e creduloni e a portare l'anima in paradiso, e allora Emma, adirato, perdendo la sua confuciana compunzione, picchia di santa ragione il povero diavolo.

Nell'XI secolo la visione del paradiso si rinnova grazie a uno schema elaborato dalla tradizione del buddhismo Amidaista, e questo diventerà un paradigma 'canonico' nei secoli successivi.

La fine dell'epoca Heian (794-1185), per il Giappone è un periodo di profonda crisi: sono entrati in gioco dei fattori di innovazione economica e sociale che aumentano la dinamica e la complessità del sistema culturale, creando uno sfasamento, un'incerenza fra le nuove prassi e i valori e le norme etiche tradizionali. In campo religioso questo disagio, questo senso di anomia, si esprime attraverso nuovi culti dei morti, di carattere oscuro ed esoterico, e il diffondersi di credenze sulla presenza di spiriti maledetti e senza pace che tornano fra i vivi. Nei culti quotidiani, nei testi letterari, nei dipinti, si parla di fantasmi, di mostri. Queste immagini di pena, di rancore, rivelano un'inquietudine sociale più profonda. La mostruosità dei 'morti viventi' esprime infatti una realtà latente ambigua, inclassificabile, che emerge per distruggere ogni ordine, ogni sicurezza. Si liberano forme di mostri perché la società vede se stessa come caotica; affiorano presenze diafane, fra il reale e il possibile, come presentimenti di una dimensione 'altra' che si rivela, con potenzialità nuove, e per questo paurose.

Proprio in questo periodo in Giappone si diffonde l'idea che la fine del mondo sia vicina, perché il *Dharma*, la Legge del Buddha, non è più compresa, non riesce più a essere portatrice di verità e di salvezza. La visione di un'apocalisse imminente esprime già in se stessa una speranza; infatti annuncia che il disastro del mondo ben presto avrà una fine.

Vediamo così che, per reazione, si diffondono due visioni utopiche dell'aldilà, due proiezioni opposte, molto chiare, molto schematiche, di un ordine sociale ultraterreno. Ma sono due dimensioni radicalmente 'altre', rigidamente chiuse in se stesse,

che non comunicano più fra loro.

Vi è una struttura piramidale di inferni governati da Emma, il re dell'inferno, e un apparato burocratico di demoni, che imbriglia le anime dei morti in quieti, le rinchioda in un luogo di pena sottoterra, e le costringe in un ordine sociale. Sì, l'inferno sottoterra è una visione molto dolorosa: significa afferrare l'inevitabilità del male, perché il mondo del male puro sta sempre sotto di noi, significa ricordarci che

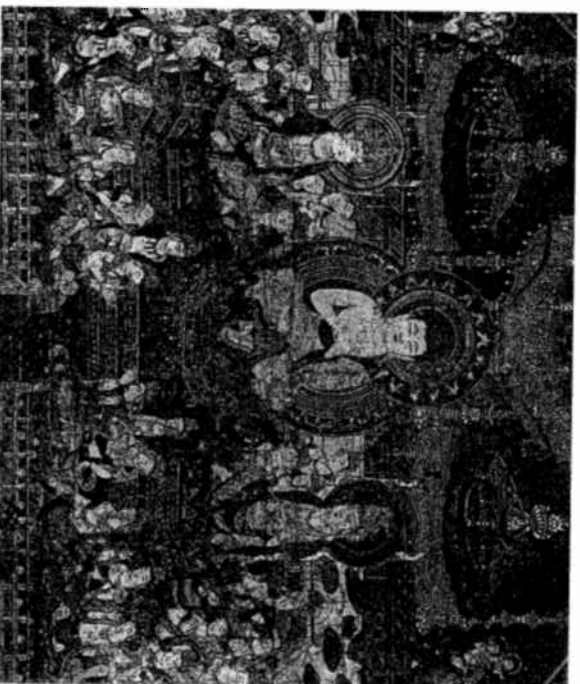
il male ci appartiene, che è congenito, conaturato al mondo.

Al suo opposto, si impone l'idea che esista un luogo simmetricamente antitetico, di luce splendente e di bellezza: il *Jodo*, la Terra Pura di Amida, il Buddha della vita eterna: un mondo di pace, di felicità, altrettanto perfetto, ordinato e gerarchico. Per la grazia del voto del Buddha, tutti gli esseri senzienti che avranno nutrito una fede pura in lui, rinasciranno vicino a lui nel suo regno di luce infinita e finalmente potranno raggiungere il risveglio interiore e la definitiva liberazione. Così nel processo di costruzione del nuovo immaginario della Terra Pura - una società felice, chiara, ordinata, che gravita intorno al suo sovrano illuminato - confluiscono tutte le visioni antecedenti del paradiso.

Come possiamo vedere in questi *Jodo mandala*, anche in Giappone la narrazione del paradiso segue una parabola che non si spezza in



6. Statua del buddha Amida nel tempio Byodoin a Kyoto (XI secolo)



7. Jodo mandala (XII secolo)

modo traumatico: il che può apparire strano, pensando che proprio nelle descrizioni dell'altro mondo la fantasia potrebbe sbrigliarsi liberamente. Ma sembra che la nostra fantasia non sia libera su questo tema, e questo rende il paradiso - come scrive McLung - una terra sconosciuta e al tempo stesso familiare, perché ogni acquisto dell'immaginario paradisiaco si stratifica, senza contraddire le fantasie del passato e a sua volta non sarà contraddetto dalle visioni successive. La nostra appartenenza a questo mondo sembra avere qualcosa di ossessivo, che piega l'immaginario dell'aldilà dentro gli schemi delle classificazioni simboliche consuete. E gli dei stessi che vivono nel paradiso sono foggianti a nostra immagine e somiglianza. Così, conclude Segre in un suo bellissimo saggio, "ci prepariamo a uscire da questo mondo per andare in altri che, per le caratteristiche spaziali e le parvenze degli spiriti, gli rassomigliano così terribilmente". Ma non c'è più possibilità di fuga, non c'è un paradiso al di là del paradiso.

Il nuovo discorso buddhista opera, sull'antico schema concettuale, alcune variazioni semantiche, che costituiscono però delle importanti svolte ermeneutiche.

Innanzi tutto separa nettamente le due dimensioni dell'aldilà e le proietta in uno schema verticale. Quello che era lo spazio dell'angoscia dell'anima sola, adesso è l'inferno ed è qui, sottoterra, in questo mondo. La Terra Pura del Buddha Amida, invece, è un mondo lontanissimo nell'universo. La perfetta felicità del paradiso non ci appartiene.

Il messaggio soteriologico si pone come via di radicale alterità e non più di mediazione.

Nasce una visione religiosa di speranza, che è anche di esilio: questo paradiso non ci dice solo di una gioia per un ordine di giustizia, di verità, di pace in cui credere, ci dice anche del senso di angoscia esistenziale di vasti gruppi sociali, che rifiutano il presente e la storia, in cui non credono più.

La nuova visione della Terra Pura cambia le convenzioni di quella che potremmo chiamare una 'estetica del soprannaturale': la vista e l'udito sono senza dubbio i sensi 'divini' per eccellenza, quelli che sono utilizzati per dire il paradiso. L'odorato e il gusto sono richiamati, ma come in sordina.

Nell'antica tradizione sciamanica, l'immaginario dell'aldilà era essenzialmente narrato, la memoria del paradiso era udita, affidata a una tradizione orale, aperta e dinamica, che si rivelava uno strumento estremamente duttile e innovativo per rielaborare le concezioni antiche e adattarle a nuove esigenze di speranza in tempi di crisi.

Pensiamo per esempio alle leggende sul mondo dei morti e degli dèi, tramandate a memoria di generazione in generazione e raccontate nei villaggi. Pensiamo all'importanza fondamentale della musica come linguaggio che costruisce l'esperienza estatica, perché aiuta lo sciamano a raggiungere e padroneggiare stati alterati di coscienza: pensiamo ai fedeli che riescono ad immaginare l'aldilà perché sentono il dialogo fra lo sciamano in trance e l'anima del morto. Pensiamo al potere performativo della parola sacra, alla potenza di pronunciare il nome del morto e vincolarlo.

Un inno sciamanico dice:

Lo chiamo per nome e lo spirito viene.

Lo spirito viene con le maniche bagnate di lacrime

Possiamo solo sentire la sua voce, non vediamo il suo volto

Possiamo sentire il suono e non vediamo la forma.

Lo spirito torna, portato dalle infinite rapide correnti

Lo spirito torna per danzare.



8. Sciamana (tirako) che danza posseduta da uno spirito

Nella foto è ritratta una *tirako*, una sciamana che comunica con gli spiriti dei morti. Nella foto successiva abbiamo un'esperienza dell'estasi che sta pizzicando l'arco sacro, fatto con un ramo dell'albero di catalpa: è davvero un rito antichissimo, la vibrazione della corda attira l'anima del morto, la incanta e la induce a parlare attraverso la sua bocca.

La riflessione del buddhismo Amidaista cambia la gerarchia dei sensi con cui 'dire' il paradiso, la ribalta, e la fonda sulla *vista*.

I *Chibo mandala*, i *Tainia mandala*, gli *Shokai mandala* sono universi di immagini che traducono i concetti espressi nei grandi testi del canone Mahayana, il *Sakaavi oyuba sutra*, l'*Amityurdana sutra*, l'*Avatamsaka sutra*, il *Sadbharnapundarika sutra*.



9. Sciamana (trako) che invoca lo spirito di un defunto con l'arco di atalpa

I paradisi del mondo sciamanico erano il prodotto di una cultura orale, popolare, vivevano nei miti tramandati da mille voci diverse. Era un immaginario fluido, sempre reinterpretato, adattato al contesto comunitario, e presupponeva sempre un'esperienza rituale corale. Ma guardate questa immagine tratta da un testo manoscritto del *Sutra del Loto*: notare la preziosità della miniatura, la bellezza della calligrafia del testo, è chiaro che adesso il paradiso è frutto di un pensiero filosofico sofisticato, che appartiene a un mondo colto, letterato, estremamente raffinato.

La fede amidaista infatti è gestita da una cultura alta, legata al mondo monastico buddhista che, attento all'ortodossia, cerca di definire con precisione tutte le sfaccettature della buddhità, e i gradi di progressione della mente verso l'illuminazione. E fonda una pratica di meditazione come il *nenbutsu zammai*, la contemplazione del Buddha nella sua terra di luce, che non è più comunitaria, ma rigorosamente individuale.

Tutto nella Terra Pura è armonia: nel paradiso non si parla fra singolo e singolo, ma si cantano, tutti insieme all'unisono, le lodi al Buddha. Nel paradiso non si cammina di qua e di là, ma si è immobili in meditazione o si danza insieme, allo stesso passo,



10. Frontespizio miniato del Sutra del Loto (XII secolo)

allo stesso ritmo. Nel paradiso si abolisce la distinzione sessuale, come dinamica di differenza e di dominio di un genere sull'altro. E vediamo anche che gli uomini e animali si parlano, si capiscono. Sono tutte immagini scelte per comunicare un'idea precisa, che cioè ogni individualità si mantiene ma si fonde con le altre in una profonda uguaglianza. Il paradiso è un 'corpo' sociale compatto e armonioso, è il *Dharmakaya*, il corpo stesso del Buddha.

L'inferno, all'opposto, esprime quella che è l'angoscia di tutte le culture, il pensare cioè che possa esistere una dimensione sociale 'selvatica', contusa, incerta, instabile; una dimensione 'disumana' in cui gli uomini siano costretti a vivere. L'inferno è popolato di mostri orrendi, di corpi tagliati, squartati, sbranati, dilaniati: questa disgregazione del corpo fisico dei dannati rimanda alla disgregazione del corpo sociale; è il paradigma di un'aggregazione sociale precaria fondata su una violenza dirompente, chiusa, compressa, nello spazio profondo dell'inferno, ma che potrebbe da un momento all'altro liberarsi, affiorare in superficie e dilagare nel nostro mondo.

L'immagine così ossessiva del dolore fisico non significa solo l'espiazione di un male commesso ma ha un ulteriore significato. La sofferenza fisica è una condizione che isola: non può essere negata, ma non può essere realmente comunicata e condivisa con altri; la

sofferenza fisica non ha voce, ha solo un lamento, è la disgraziata stessa del linciaggio. In questi dipinti i dannati, chiusi nella loro estrema sofferenza, urlano, ma non riescono a parlare fra loro. L'immaginario dell'inferno sottolinea la disgregazione del linguaggio, di quello che è l'elemento fondante di ogni società, il carattere principale dell'umanità stessa. E notiamo anche che i dannati soffrono, uno vicino all'altro, eppure



11. Jigokuzôshi. Testo miniato sugli inferni buddhisti (XII secolo)

sono soli, indifferenti al dolore degli altri, non si aiutano a sopportare la disgrazia comune. Sono sempre torturati, eppure continuano ad essere accecati da un ostinato desiderio.

Ecco, il pensiero buddhista ci invita a guardare più a fondo sulla natura ultima del male: il male come scelta di rifiuto degli altri nomi, di solitudine totale, di egocentrismo portato all'estremo. Il male come dimensione di un desiderio sempre inappagato, in tutte le sue espressioni, desiderio dei sensi, di potere, di dominio sugli altri.

Eppure c'è una sapienza, c'è un fascino nella mostruosità infernale. C'è sempre stata nella cultura giapponese una vena di sapienza lucida e ironica che ha intuito nell'immaginario demoniaco un che di profondamente buffo. Ha intuito che la risata è vicina alla realtà infernale, non solo perché il riso in qualche modo esorcizza la paura, ma perché la risata è altrettanto trasgressiva nel suo ribaltamento. Nelle immagini dell'inferno vediamo un uso insistente di elementi

impuri: sangue, escrementi, vomito. L'abbassamento corporeo crea un senso di disagio e di orrore, ma suscita anche il gusto di un'esperienza trasgressiva, fanciullesca, di un comico sregolato, irriverente e liberatorio: la tradizione religiosa giapponese ha intravisto al fondo dell'inferno una folla carnevalesca. Così come ogni carnevale libera l'immaginario di fantasmi, di mostri e diavolacci.

Nel paradiso invece non si ride; il Buddha sorride, di un sorriso velato, enigmatico, il segno del suo perfetto distacco. Anzi, a essere sinceri, il paradiso comunica una diffusa sensazione di noia. È inevitabile: le immagini della Terra Pura devono tradurre l'idea di una condizione esistenziale perfetta, dove non c'è più storia, dove il tempo e il divenire sono annullati, e ogni bisogno, ogni desiderio si è acquietato. Quindi troveremo alberi che danno contemporaneamente fiori e frutti, avremo terre di diamante e corpi d'oro, materiali che non subiscono la corrosione del tempo. Le anime sono raffigurate sempre tutte nella pienezza della maturità, all'apice della loro vita, nella completezza del loro ruolo sociale.

Il concetto di completezza è reso anche attraverso il simbolismo della circolarità del tempo: la Terra Pura è la fine di una catena di rinascite, ma è anche la dimensione dell'inizio, quando la perfezione del *Dharmma* illuminava tutto l'universo. La Terra Pura è il luogo dove l'anima *ritorna*, non è solo il luogo della speranza: è il luogo di una profonda nostalgia.

Il motivo della circolarità è insistente: in tutti i dipinti, il Buddha è collocato al centro, nel cuore della struttura del *mandala*, come realtà prima e ultima. Da lui sboccia come un fiore di loro la luce della verità e irradia di sé innumerevoli *buddha* e *bodhisattva* che siedono in meditazione. Notate come tutte le figure che incarnano le perfezioni spirituali siano collocate secondo uno schema rigorosamente simmetrico e gerarchico, come siano sempre dipinte di fronte, perché nulla sia celato alla contemplazione.

La narrazione ammiccata del paradiso propone la fede come un'esperienza perfettamente chiara, dogmatica, stabile e sicura. Dall'XI secolo questa fede si trasforma in uno strumento di ideologia politica, che legittima in termini religiosi la costruzione di un nuovo

stato centralizzato, imperniato sull'auto-rità sacrale dell'imperatore. È emblematico che l'architettura del paradiso, come vediamo in questo *mandala*, sia quella del palazzo imperiale di Kyoto.

Alcuni grandi maestri buddhisti del XIII secolo si ribellano a questa visione, la criticano con estrema lucidità e vi-

gore: sentono che questa chiarezza nasconde un inganno; che una fede così dogmatica, così dominante, non è veramente salvifica. Shinran scrive: "La Terra Pura non è il fine ultimo. La Terra Pura è solo un mezzo. Ci porta verso la salvezza, non è la salvezza". E aggiunge con coraggio: "Al centro di tutto non vi è origine né estinzione, non vi è permanenza né impermanenza, non vi è unità e nemmeno diversità, non vi è dio e non vi è il mondo, non vi è l'inferno e non vi è nemmeno il paradiso".

Al fondo di questa visione della gloria si può nascondere la tentazione ultima di un desiderio egotico - la *mia* salvezza! - e di un compiacimento narcisistico di aver raggiunto la perfezione spirituale. "Solo quando anche *questa illusione* è caduta - scrive Genshin nell'*Ojyoshu* - solo allora c'è l'autentica liberazione del vuoto".

Sarà la tradizione dello Zen a mutare ancora una volta l'immagine del paradiso.

Però qui adesso mi fermo e ascolto volentieri insieme a voi le riflessioni del professor Kaneklin.

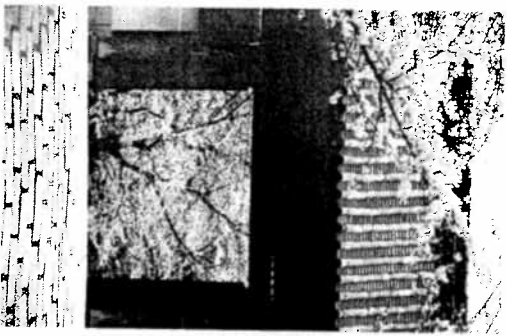


12. Jōdo mandala (XII secolo)

Massimo Raveri

Si, il vuoto. È riprendendo la speculazione *mahyanika* e *yogachara* sulla realtà ultima come vuoto che, tra il XIII e il XIV secolo, lo Zen ripensa il senso della salvezza ed è in questo ripensamento che i maestri capiscono che il giardino può essere la metafora più appropriata con cui guidare la mente a capire.

Se analizziamo insieme il giardino zen, guardando queste immagini, vediamo che la sua struttura riprende lo schema tradizionale della visione del paradiso: l'altro mondo è nascosto, al di là di un confine, il muro del tempio, l'anima entra per una porta custodita, il portale di entrata del giardino, il suo cammino sbarrato del fiume degli inferi. Passa il ponte verso l'aldilà, purifica con l'acqua sorgiva, gruppo di rocce raffigura la montagna sacra. Vi è l'albero sacro, asse dell'universo, anima finalmente giunge riva di un lago. Laggiù, al centro dello specchio d'acqua, vede è un'isola, l'isola dei beati, e la raggiunge con una barca, nell'incanto del palazzo del paradiso, che vedete è il Kinkakuji, il "Padiglione d'oro", dove



13. Portale del tempio Ninnaji a Kyoto



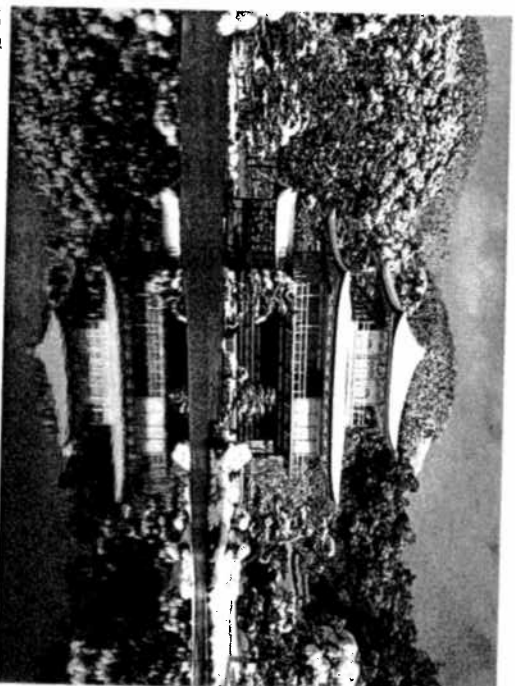
14. Giardino del tempio Sanzenin a Rokuhara

32

Lo *shogun* si riuniva con gli amici per la cerimonia del tè, ricreando il gesto dei maestri taoisti che hanno scoperto e bevuto l'elisir dell'immortalità.

La antica narrazione del paradiso era quella di un viaggio che l'anima compie dopo la morte in un mondo 'altro'. Lo Zen lo interpreta come un viaggio interiore, non per arrivare in un altro mondo, ma per arrivare a comprendere e vivere questo mondo in un altro modo. Il paradiso non è altro che una diversa prospettiva della mia mente sulla realtà in cui vivo. Così come l'inferno posso sperimentarlo adesso, in questa vita, nella mia condizione mentale di illusione, di egoismo, di febbrile desiderio inappagato

Suzuki Shosan, maestro zen, scrive: "Pregate per un tempo felice non vuol dire pregare per una felicità dopo la morte, ma essere liberi dall'angoscia del vivere e del morire, essere liberi qui e ora". Perché la realtà ultima, il vuoto, è insita nella realtà fenomenica. "Ogni forma dell'universo è illuminata - insegnava Dogen nel XIII secolo - gli uomini, i boschi, le montagne, nella loro transitorietà,



15. Il tempio Kinkakuji, il Padiglione d'oro, a Kyoto

33

sono la perfezione del vuoto". E si spinge oltre: "Anche le illusioni che velano la mente racchiudono la pienezza della verità che libera. Il *samsara*, il ciclo delle infinite rinascite, la nostra caducità, è il *nirvana*, il luogo stesso della nostra illuminazione".

Nel giardino zen gli elementi religiosi sono rari. Il monaco che medita deve arrivare da solo, senza appigli semantici, a capire che perfezione della buddhità è proprio la natura che sta guardando: l'assoluto è lì, davanti a lui, dentro di lui. Il paradiso è nascosto non è perché è altrove, ma semplicemente perché lui non riesce a vederlo, a sentirlo, a toccarlo, nella sua estrema chiarezza e semplicità. questa volta la narrazione zen del paradiso non esclude più nessuno dei sensi, anzi li usa tutti, nella loro serena, piana quotidianità, per dire la realtà ultima.

Contemplando in silenzio il giardino, il monaco inizia una meditazione che si fa più profonda: compie un viaggio mentale all'interno del proprio corpo e vi scopre i simboli di un paesaggio naturale. È una tradizione meditativa che trova le sue radici nelle concezioni dell'alchimia interna ed è già presente nei testi del Canone taoista; lo Zen l'ha fatta propria. L'idea che la fonda è che l'universo e il corpo umano sono proiezioni speculari e simmetriche di una medesima realtà, uniti da corrispondenze di analogia fra elementi e forze. L'uomo non è isolato dalla natura, ma vive degli stessi ritmi, rispecchia in se stesso l'armonia dell'universo. "Poiché - come scrive Dogen - il cielo e l'uomo sono Uno, e ciò che ha forma rende manifesto ciò che non l'ha".

L'asceta apre dunque la sua mente alla visione interiore, volgendo lo sguardo della sua mente all'interno di sé. Gli occhi diventano il sole e la luna dell'universo del corpo. La terza fonte luminosa, la Stella Polare, in mezzo alla fronte, riflette come uno specchio la luce degli astri e la fa scendere sempre più all'interno. Ma lo sguardo non può sostare. Si approfonda in una valle (il naso) custodita da due torri (le orecchie). Si imbatte in una fonte che forma un ruscello (la saliva). La lingua è il ponte che gli permette di scendere i piani di una torre vertiginosa: la trachea. Esce infine dal buio della gola e scopre il paese mediano, rischiarato da un'altra coppia

di astri (i seni). Nuvole spesse sono i polmoni e coprono la volta celeste, nascondendo l'Orsa Maggiore. La mente dell'asceta si guarda intorno ed è attratta da una grande dimora, di un rosso fiammeggiante: è il cuore, il Palazzo Scarlatto. Una fitta, scura foresta si estende dietro le costruzioni a segnare la posizione del fegato. La mente dell'asceta raggiunge infine il mondo più profondo, la realtà più misteriosa del microcosmo interiore, il mitico Kunlun, la montagna sacra. Pilastrò del corpo come dell'universo è "la radice dell'uomo - come è scritto nel *Lao-tzi zongjing* - e il luogo in cui viene custodito il suo spirito vitale", è l'embrione dell'immortalità.

Contemplando il giardino, il monaco compie dunque due percorsi di meditazione: uno esterno, che consiste nel capire il significato simbolico del paesaggio naturale del giardino, e uno interiore, che gli fa comprendere la realtà segreta del proprio corpo, per scoprire che alla fine i due paesaggi coincidono. In questo gioco di spazi che si riflettono, egli si annulla per ritrovarsi in una dimensione più profonda. E comincia a capire che quella architettura di paradiso in cui cammina, non è nient'altro che lui stesso.

Ma c'è un ultimo punto, cruciale: l'immaginario del paradiso per lo Zen implica un percorso, una via, di cui non sappiamo il fine.



16. Dipinto di Sesshu (1420-1506)



17. Paravento di Hasegawa Tohaku (1539-1610)

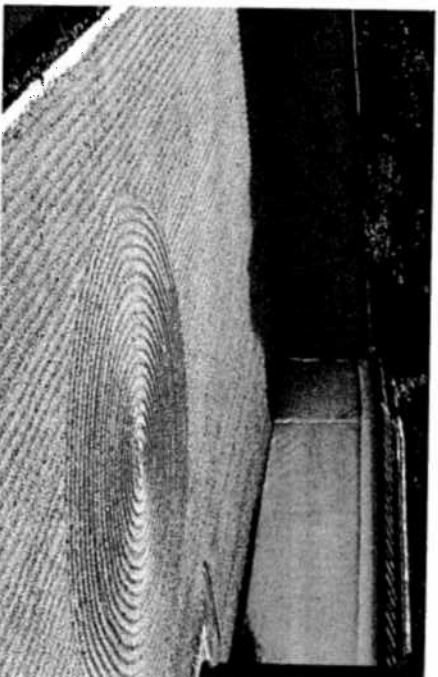
Perché per i maestri zen la fede è sempre una ricerca, anche contraddittoria. Sanno bene che l'inquietudine, il dubbio, la tentazione dell'incredulità sono intrinseci alla fede.

Guardiamo questi due famosi paraventi di Hasegawa Tohaku, del XVI secolo, che raffigurano una foresta in cui si sta per entrare. Una foresta velata di profonde nebbie. È proprio la nebbia la chiave del dipinto, è quel 'non detto', quel vuoto che confonde il silenzio, profondità, mistero alla scena. È un vuoto che separa e che contemporaneamente unisce per le implicazioni di immagini che sottintende. È una lettura fra le righe. È un nulla percepito come una virtualità creativa che lascia a chi guarda la libertà di intuire altre immagini, altri sogni, sempre nuovi e diversi, ma possibili. Nella narrazione della salvezza ultima, non scrivono né dogmi né certezze, ma solo un 'forse'. Quel *forse* che sta all'inizio di ogni autentica avventura spirituale.

Per questo il giardino zen ha la struttura di un labirinto e il fascino della sua metafora. Perché anche le culture dell'Asia orientale hanno immaginato la verità ultima visibile solo "come in uno specchio e attraverso enigmi". Non possiamo capire il giardino zen se non sappiamo cogliere come in filigrana il disegno labirintico che lo sottintende: è uno schema a Irvega, cioè a falsa curva, in cui il sentiero porta avanti il visitatore ma, con un gioco di volute, lo fa tornare spesso indietro e lo pone sempre di fronte a continue

scelte. L'effetto di infinito è creato con la disposizione asimmetrica dei volumi, con l'intersecarsi di più prospettive e di angolazioni sempre nuove, che gravano lo spazio di percorsi che si mangiano la coda. Ciò che importa è che il visitatore percepisca chiaramente il senso di smarrimento e di progressione verso il punto ultimo, un centro misterioso, che a mano a mano si comincia a intuire, a desiderare, ma che chissà, forse non si potrà mai vedere bene.

Il percorso di questi immaginari ha al centro una domanda e forse il monaco non riuscirà a trovare la risposta; il suo maestro certo non gli risponderà se non con il silenzio, perché solo il discepolo può inoltrarsi in questa nebbia, chiedendosi che cosa troverà; e c'è sempre, anche nella tradizione Zen, un mostro che aspetta dietro quelle nebbie. Il monaco lentamente comprende che quel mostro sono i suoi fantasmi, le sue angosce più profonde e inconfessate, risvegliati dal "vuoto" del suo inconscio. Se è riuscito a dominarne l'orrore, può "vederlo" davvero. Perché il labirinto è la sua stessa mente. Questa è l'intuizione folgorante che lo libera: pensare è entrare nel labirinto, più esattamente è far essere e apparire un labirinto. I percorsi che il monaco ha sperimentato sono le proie-



18. Giardino zen. Particolare

zioni dei meandri della sua mente che più si è cercata e più è andata contorcendosi, in volute e volute di schemi più profondi, più intricati, più ambigui ed elusivi, in cui ha rischiato tante volte di perdersi. Ma nel labirinto non ci si perde, nel labirinto ci si trova, si scopre veramente se stessi.

E alla fine i sentieri del giardino portano al centro della visione. Si arriva in quel luogo interiore in cui tutti gli inquieti ricercatori di dio si riconoscono. Un luogo dove le forme scompaiono, le parole cadono, dove l'interrogarsi si acquieta. Una dimensione come di "resa all'inesplicabile", di annullamento, eppure di una chiara purezza della mente.

È il centro del giardino, dove finalmente è possibile ascoltare la voce del silenzio.

Grazie.

Luigi Spina

Devo dire che la nebbia, la neve, la brina per noi oggi hanno più l'odore, l'olezzo inquietante dei fumi e dei falò della spazzatura di una grande città. Questo c'entra con quella che il professor Kamekin indicava come la nostra nevrosi, cioè una nevrosi che però non ci spinge a chiuderci in casa ma a trovarci, come è successo oggi, per cercare una strada a cui questi segnali, queste parole possano condurre per cercare un futuro migliore. Siamo nevrotici, pensierosi, ma con la voglia di fare, forse siamo "nevrotici pensanti" e - come diceva qualcuno - è meglio pensare che non pensare.

Intervento

Riflettendo sulla filosofia di questi monaci mi viene da osservare che sembrano essere una casta privilegiata, mentre attorno a loro c'è la gente che soffre; anch'io da un certo tempo sto ponendomi dei quesiti e però mi dico: "Io forse da un certo punto di vista sono anche fortunato: posso leggere, posso meditare e ho tempo di fare queste cose" ma il raggiungimento di questa situazione "paradisica" è un privilegio che possono raggiungere solo poche persone oppure qual è il consiglio per far in modo che le masse possano

migliorare e possano avere più tempo per riflettere. Le masse sono oppresse da tante cose e a volte non possono avere un'apertura mentale, non perché non la vorrebbero ma perché ne sono impedite dalle situazioni contingenti.

Massimo Raveri

Quando parliamo della tradizione estetica dei giardini ci riferiamo inevitabilmente al mondo monastico perché sono nati all'interno di una ricerca spirituale fatta di meditazione e di ritiro dal mondo. Opere d'arte come questi giardini, disegnati da grandi artisti, si trovano quasi sempre all'interno dei monasteri buddhisti. Sono quindi espressione di una cultura alta, rarefatta, elegante. Ma questo immaginario che nasce da un'esperienza religiosa, si diffonde: le immagini che ho fatto vedere all'inizio sono di giardini 'laici'. Probabilmente la conoscenza della genesi del giardino zen non è molto diffusa in Giappone oggi, e non è così facile ricostruire tutto l'iter con cui si è formato in discorso simbolico. Ma certamente il giardino zen di pietre tocca in profondità la sensibilità contemporanea giapponese, e non solo giapponese. Quanto poi alla salvezza, il discorso è molto più diffuso in Asia, almeno in Giappone, Corea: se una persona per esempio sta vivendo una crisi personale, chiede di essere accolta in un monastero e pratica le tecniche meditative; la comunità monastica accoglie anche per brevi periodi e poi lascia che le persone tornino nel mondo. Il Giappone è una società molto meno area di quanto non voglia apparire e questa pratica è molto più diffusa di quanto non potrebbe sembrare. Questa esperienza di salvezza non consiste tanto in una pratica devozionale, ma in un cammino interiore di autoconoscenza, di annullamento di sé e di totale distacco; è un cammino di illuminazione.

Quanto poi alle 'masse', come antropologo, tendo a non utilizzare questo termine, inadatto a definire le dinamiche sociali che sono realtà molto variegate, complesse e interrelate: oggi le scienze sociali hanno accettato la dimensione della complessità, non cercano più di ridurla alle sue 'forme elementari' per semplificarla e comprenderla.

la. E stanno elaborando metodi di analisi sempre più sofisticati per cercare di cogliere tutto l'intreccio delle relazioni dei diversi gruppi sociali. Possiamo certo dire che questo discorso religioso ha dei lati più sofisticati, dei lati meno sofisticati, dei lati più banali e altri più profondi, dipende dal maestro e dalla persona, ma la relazione che lei propone fra lo Zen e le 'masse' mi porta ad una terza considerazione: la via dello Zen è oggi anche un immaginario mediatico. Vi ho parlato di una tradizione monastica e di grandi artisti. Una tradizione trasgressiva e innovativa che ispira oggi anche la filosofia e l'ermetica occidenale sui temi della verità, del linguaggio, della ricerca di sé, del vuoto. Però dobbiamo considerare anche il "sogno" dello Zen in Occidente: le forme cioè con cui l'Occidente ha elaborato, a livello sociale più diffuso, vari miti sulla spiritualità giapponese in generale e sullo Zen in particolare. E proprio il "mito" dello Zen ad aver influenzato varie generazioni di giovani americani ed europei. Lo Zen californiano di Kerouac e della Beat generation - "i vagabondi del Dharma" - traduceva un rifiuto delle forme di vita della società capitalista, della logica consumistica, un desiderio di ribellione all'imperialismo occidentale, alla venerazione del sapere tecnologico, alla povertà di ideali umanistici. Certo, il mito della spiritualità Zen è canalizzato dai media ma è altrettanto affascinante, perché si è trasformato in una spiritualità decontestualizzata e globale, che non è monopolio della sapienza dell'Oriente o dell'Occidente, ma appartiene, in modo azzardato, fanciullesco a volte, ma innovativo, a entrambe.

Intervento

Può specificare meglio i punti salienti del paesaggio interiore?

Massimo Raveri

Sono tecniche meditative molto antiche, di origine cinese, che risalgono alle pratiche della cosiddetta "alchimia interiore" della tradizione taoista. Lo Zen le ha riprese e rielaborate adattandole al proprio discorso teoretico. Le trovate descritte e analizzate in un bellissimo libro di Christopher Skipper, *Il corpo taoista*, edito da Ubaldini.

Intervento

Come lei ha già precisato mi sembra che ci siano delle analogie fra lo schema dei giardini e dell'identificazione del paradiso tra occidente e oriente, fino ad un certo livello, poi evidentemente questa 'versione' zen arriva a dei livelli di profondità di meditazione, di viaggio interiore che in occidente forse non troviamo.

Io che sono un appassionato vedo che nell'iconografia ci sono alcune idee che si ripetonono anche nel mondo occidentale: mi viene in mente per esempio il parco straordinario della Villa Adriana a Tivoli, dove in mezzo a un lago c'è un'isola che è la biblioteca, quindi il luogo della sapienza, oppure mi viene in mente la villa del Pratolino vicino a Firenze dove, all'interno di un parco formale, schematico, c'è un luogo straordinario che è la testa del gigante dell'Appennino, dentro al quale il proprietario faceva i suoi esperimenti di alchimia: tutti luoghi segreti all'interno di uno schema che si ripete. Mi sembra che proprio oggi si possa dire che l'aspetto semantico dei giardini storici - anche italiani - sia un po' sottaciuto, anche nelle università. Mi chiedo se certi approfondimenti sarebbero opportuni: la storia del giardino occidentale, esiste una adeguata esplorazione di questi argomenti?

Massimo Raveri

Esistono due filoni nella pubblicistica sul tema del paradiso: il primo comprende studi di carattere storico sui giardini occidentali. In generale persino il giardino islamico vi è fatto rientrare con difficoltà; c'è poi tutta una pubblicistica sui giardini orientali, in particolare della Cina e del Giappone, ispirati dalle tradizioni filosofiche e religiose taoiste e buddhiste. Non ci sono studi di carattere comparativo che uniscano i due filoni, e questo è certamente un peccato. Penso che sia la conseguenza di una paura - che devo confessarvi è anche la mia paura - di arrivare a dire che il paradiso è un archetipo. Su questo punto mi sento a disagio come antropologo, in primo luogo perché non condivido l'idea di uno schema archetipale, e in secondo luogo perché non vorrei porre dei termini di uguaglianza troppo forti che neghino l'origi-

nalità, la bellezza e la specificità delle diverse esperienze filosofiche e religiose. Mi mette a disagio una comparazione troppo grezza che rischia fortemente di esaurirsi in generalizzazioni banali. Ma, detto questo, si possono intravedere nelle espressioni artistiche e religiose di culture diverse, come appunto il giardino, dei fili rossi, delle somiglianze, dei temi che si riprendono, che si intrecciano. Vi dirò di più: gli studi sui paradisi e sugli inferni non sono casuali, si inseriscono su un filone di studi che segue tutto sommato le teorie di Foucault sul totalitarismo e sugli immaginari utopistici. Abbiamo perso - questo sì - la pratica del giardino come luogo di meditazione; come è stata sapiente la cultura medioevale nel creare il gioco di simboli dell'architettura della chiesa e del chiostro come metafora del corpo di Dio. Ma oggi il senso di questi rimandi simbolici si è affievolito, è diventato problematico. Sono andato a leggere il catechismo della Chiesa cattolica al punto in cui affronta il tema del paradiso. È scritto: "Il paradiso è un mistero" e questa è un'affermazione molto coraggiosa, molto onesta. Non è che redattori del catechismo affermino: "Non c'è il paradiso", tutt'altro, ma riconoscono che c'è in una forma che ci sfugge, che non sappiamo più 'dire', capiscono che la povertà - come diceva il professor Kaneklin - è nel linguaggio, nell'immaginario. La povertà di non riuscire a configurare un'utopia possibile.

Intervento

In questa società ha diritto di cittadinanza solo il rumore, e siamo così soffocati dal rumore che non ha diritto di cittadinanza il silenzio, e il silenzio è fondamentale per cercare di capire.

Massimo Raveri

Su questo concordo decisamente. Quello che mi preoccupa è che anche le nostre tradizioni religiose hanno perduto in parte la capacità di amare il silenzio. Il silenzio è un'esperienza spirituale alta, e spesso la cultura religiosa contemporanea, le nostre istituzioni religiose, sembrano non saper coglierne la ricchezza, sembrano incapaci di capirla e di comunicarla alle giovani generazioni. Viva-

mo in una società che toglie il diritto al silenzio, che è anche l'autonomia di ricerca interiore; l'Oriente ha mantenuto questo senso della bellezza, della forza spirituale, del silenzio e ha continuato a valorizzarlo. Forse è una delle cose che più mi hanno toccato nella mia esperienza in Asia. Non parlo solo del silenzio dei momenti ritualizzati, ma anche dell'uso del silenzio nella realtà quotidiana, la valorizzazione del 'non detto', delle parentesi di pacato silenzio nella conversazione fra amici, per lasciare spazio all'intuizione di entrambi, alla loro sensibilità, alla loro immaginazione, alla loro capacità di immedesimarsi nell'altro; di capirlo a fondo, al di là della povertà delle parole. Richiamo anche il senso della bellezza delle nebbie, di una spiritualità intesa come cammino silenzioso, segreto, personale, fatto di ascolto dell'interiorità, che l'Oriente ha mantenuto e che noi purtroppo abbiamo trascurato.

Angelo Pavia, Presidente associazione Pacefuturo

Vi ringrazio. Da questa sera abbiamo imparato una cosa: che noi siamo forse la 'Cattedra dei pacifici' ma di pacifici anche un po' nevrotici.

Associazione Pacetuturo
progetto Carthea dei pacfici

Comitato scientifico

*Enzo Bianchi, Graziana Bolengo, Anna Caffarena, Mons. Alesse Carella,
Cesare Kaneklin, Franco Ottolenghi, Angelo Pavia, Don Giovanni Perini,
Michelangelo Pistoleto, Franco Piuanti, Antonio Sandri, Luigi Spina, Valerio Zanone*

Comitato di redazione

Nicolo Gatteschi, Simonetta Vella

anno secondo - lectio seconda

Villa Piazza - Pertinengo

26 maggio 2007

© **pacetuturoedizioni**

Villa Piazza, via G. B. Maggia, 2 - 13843 Pertinengo (BI)

www.pacetuturo.it - info@pacetuturo.it

progetto grafico

Fabrizio Lava

impaginazione

E20Progetti - Biella

stampa

Arti Grafiche Biellesi - Candelo (BI)

*Le immagini sono di proprietà dell'autore, salvo le n° 7, 10, 11, 12, 16, 17 per le quali,
nonostante le ricerche, non è stato possibile risalire al titolare. L'associazione pacetuturo
si dichiara disponibile a far fronte ad eventuali richieste del proprietario delle stesse.*

cesare kaneklin
massimo raveri

sentieri di illuminazione:
il giardino zen
e la meditazione sul paradiso

componimento a due voci


pacetuturoedizioni