

Estetica Zen: vivere il vuoto

Serena Rinaldi

Tutte le condizioni umane sono impermanenti;
tutto ciò che è impermanente (*anitya*) termina in sofferenza
(*dubkha*);
tutto ciò che è sofferenza non ha consistenza (*anattā*); e tutto ciò
che non ha consistenza è vuoto (*śūnya*).

*Ūdana Varga XIII,5,8.*⁵⁶

Premessa con valore di sintesi

L'Occidente ha spesso banalizzato e frainteso la dottrina zen⁵⁷, interpretandola secondo una logica formale e discriminante, che si sviluppa attraverso concetti e categorie, nel presupposto teoretico che il reale sia descrivibile. Per evitare questa esegesi corriva, già il titolo necessita di un chiarimento; infatti “estetica” va intesa nella duplice accezione di ricerca del bello e di *aisthesis*, sensazione, esperienza, inclusa la più feriale, vieta e, perché no, disgustosa. Questa è l'essenza dello zen: ogni realtà deve essere non solo accettata, ma pure valorizzata quale strumento di meditazione e di auspicabile illuminazione.

Excursus teoretico

La dottrina zen fu introdotta in Cina alla fine del V secolo dal missionario indiano Bodhidharma. In seguito, nel XIII secolo, passò in Giappone, dove il Buddismo classico fioriva dal VI secolo d.C. Lo zen non è propriamente un sistema filosofico, bensì una prassi che conferisce significato religioso, divino, a

⁵⁶ Raniero Gnoli, trad., *Buddhismo. Testi antichi del Canone pāli* (Milano: Mondadori, 2007), 241.

⁵⁷ Termine giapponese derivato dal cinese *ch'an*, tratto a sua volta dal sanscrito *dhyāna*, meditazione. Per approfondire la completezza e linearità espositiva della dottrina zen si consiglia Thomas Hoover, *La cultura zen* (Milano: Mondadori, 1981). Lo zen appartiene al *Mahāyāna* (“Grande veicolo”), una delle tre principali correnti del buddhismo; le altre due sono l'*Hīnayāna* (“Piccolo veicolo”), ed il *Vajrayāna* (“Veicolo del diamante”).

qualsiasi attività e gesto, per quanto insignificante e prosaico.⁵⁸ L'estetica zen si delinea quindi come *áskesis*,⁵⁹ come disciplina volta a stabilire una condizione di equilibrio armonico tra sé e il mondo.

Lo scopo è il raggiungimento del *satori* o *kenshō*, l'illuminazione. Quest'ultima, per quanto affine al *nirvāna* del buddhismo tradizionale,⁶⁰ nello zen si caratterizza come riconoscimento della *buddhitā* (natura divina del Buddha) presente in ogni realtà. In altri termini è la coscienza *im-mediata* della sostanziale unità-identità del proprio sé e del mondo, del sacro e del profano, del tempo e dell'eternità, dell'insignificante e del sublime: in sintesi, la percezione del nostro vero essere e insieme del cosmo. Che il *satori* sia un tipo di conoscenza intuitivo-esperienziale, più che discorsiva, è reso efficacemente dal termine endiadico *shin*, mente-corpo, rivelatore della complementarità tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto. Una penetrazione della realtà che, affrancata dalla ricerca solipsistica del proprio ego, si dilata in una cosmica assimilazione al Tutto, in cui l'identità sé-altro vanifica limiti, opposizioni e discriminazioni. Ritengo ineludibili le notazioni dottrinali sopra esposte, in quanto propedeutiche ad una comprensione "asettica" dello zen, non viziata da pregiudizi affrettati o da suggestioni folkloristiche. In questo modo, soprattutto, non risulta destituita di senso, per non dire aporetica, la locuzione "vivere il vuoto": lo *status* ambito, per nulla paradossale, da chi si volge a esperire l'Assoluto (*Thatatā*).

Secondo la "Teoria del vuoto" (*Śūnyatā*)⁶¹ alla realtà ci si può riferire solo negativamente come vuoto assoluto (*śūnya* in sanscrito, *ku* in giapponese), come elisione radicale di qualsiasi descrizione della realtà, sebbene non nel senso nichilistico del famigerato *horror vacui*,⁶² poiché "vuoto" significa ricco di tutte le potenzialità. Altrorché ci asteniamo dal circoscrivere la realtà, dal limitarla descrivendola, il *vuoto* indica la totalità del possibile, il *locus infiniti*. La vacuità quindi è sinonimo di per-

⁵⁸ La santificazione della vita quotidiana è una meta proposta anche da correnti religiose occidentali: si pensi alla *devotio moderna*, agli esercizi ignaziani nel cristianesimo o allo *chassidismo* ebraico, solo per indicare qualche esempio. Tuttavia, sarebbe fuorviante equiparare tali pratiche, dirette all'unione con un Dio personale e trascendente, a quelle zen, confinate nella pura immanenza, e che tutt'al più, con una locuzione ossimorica, potremmo definire mistico-profane.

⁵⁹ Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente* Venezia: Marsilio, 1992, 45.

⁶⁰ Il *nirvāna* si colloca unicamente in una prospettiva soteriologica, e non ontologica. Tradotto generalmente con "estinzione", ne va precisato il senso transitivo: non è come se il vento o un agente esterno estinguessero una fiamma, ma questa stessa si spegne per mancanza di combustibile. Si tratta della liberazione definitiva da un sé illusorio, alimentato stoltamente dal desiderio di vivere. Nel *satori*, invece, l'affrancamento dall' "io" implica la sua assimilazione alla *buddhitā*.

⁶¹ Nāgarjuna (I-II sec.) fu il massimo esponente di questa dottrina, la *Mādhyamika* (Scuola di Mezzo), che si pone fra due estremi, il realismo (essere) ed il nichilismo (non-essere), rifiutandoli entrambi. La dialettica di Nāgarjuna è sviluppata integralmente nella *Vigrahavyāvartanī* (Lo sterminio degli errori). Cfr. Nāgarjuna, *Lo sterminio degli errori (Vigrahavyāvartanī)* (Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1992).

⁶² Espressione polisemica utilizzata in Occidente per definire l'angosciante vertigine del nulla che induce a riempire, compulsivamente, ogni atomo spaziale, logico ed emotivo pur di evitare la paralisi del non-senso.

fezione, di compiutezza, di *buddhità*, ma soprattutto di non-dualità. Esprime una verità conseguibile solo con l'intuizione diretta, estranea al pensiero sillogistico ed il cui *insegnamento* implica che tra maestro e discepolo si attui una comunicazione non verbale, indipendente da argomentazioni, secondo la trasmissione da cuore-mente a cuore-mente (*ishin-denshin*). Questa premessa resta alquanto generica se non si precisa che *vuoto* è un concetto sintetico tra due verità, fondamentali per qualunque corrente buddhista: la non sostanzialità (*anattā*) e l'impermanenza (*anitya*) di ogni realtà. Entrambe si radicano nell'assunto della mutua dipendenza di tutto da tutto, definito "coproduzione condizionata" o "genesi interdipendente" (*pratītyasamutpāda*). In base a tale principio ogni realtà, in quanto priva di natura propria, condizionata, ma al tempo stesso condizionante, è *relativa*, nella duplice accezione di correlata ad altro da sé, non *ab-soluta*, ed inconsistente, effimera. Questa *Weltanschauung* da un lato confligge apertamente con la tendenza ipostatizzante del pensiero occidentale, ansioso di definire la specifica ed imperitura consistenza di ogni ente, dall'altro palesa che il limite fra arte, vita e spiritualità è un confine osmotico e perennemente cangiante, in una parola *vacuo*, poiché tracciabile solo nell'*u-topos* (non-luogo) che accomuna i soggetti dell'impermanenza (*anitya*) e della non-sostanzialità (*anattā*): l'autore, la sua opera, il mondo.

L'arte fra Occidente e Oriente

La teoria della vacuità non interessa solo i fenomeni esteriori, ma anche gli stati della coscienza, i sentimenti, le sensazioni e le idee: tutto è non-sostanziale e impermanente. Con ciò il buddhismo, e lo zen in particolare, mostra l'intima dialettica fra conoscenza ed esperienza, o tra gnoseologia ed etica. Più esplicitamente, significa che vige una proporzionalità diretta fra consapevolezza della vacuità e sofferenza: l'accrescere dell'una comporta l'essinarsi dell'altra. Tale deduzione va riferita anche all'esperienza estetica in quanto prassi meditativo-conoscitiva, massimamente adatta a *incarnare* la sterilità del dolore (*duḥkha*) ed a sublimarlo nel vuoto fecondo dell'estasi illuminativa. La forma di pensiero che ha dominato l'Occidente, dalla Grecia fino al razionalismo moderno, passando per Descartes, si potrebbe dire in termini molto schematici è stata la prospettiva dualistica fondata sullo iato tra spirito e materia, tra io e non-io. In ambito estetico tale scissione ha ostacolato il processo dinamico in cui soggetto e oggetto sono implicati in uno scambio perennemente trasformativo, come si evince da tutta la produzione artistica occidentale, cui è sottesa appunto la dicotomia tra l'elemento naturale ed il controllo umano, tra la refrattarietà della materia inerte ed il potere demiurgico dell'artista che la manipola per esprimersi. Lo zen ignora questo dissidio, poiché condivide l'intuizione su cui si fonda la cultura dell'Estremo Oriente: la sostanziale relatività degli opposti e la loro mutua conciliazio-

La Rosa di Paracelso

ne.¹ Tale euritmia dei contrari, spesso equivocata con l'annichilimento della coscienza, indica l'avvenuta illuminazione (*satori*) di chi, in una prospettiva olistica (*mu-shin*, "non-mente"), ha intuito che il *vacuum* (*śūnyatā*) sostanzia ogni cosa, che è la realtà ultima, compiuta (*tathatā*) del tutto, ovvero la condizione trascendentale² sia dell'essere che del non-essere. A queste puntualizzazioni fa eco l'analisi, incisiva, di Maldiney:

Il vuoto è vuoto di forma. È perché nulla è preformato in lui che tutte le mutazioni sono possibili. Il vuoto è l'aperto nel quale tutte le cose sono *tra loro*.³

La *Teoria del vuoto* si delinea quindi come l'interpretazione metafisicamente più singolare di questa *coincidentia oppositorum*, e si concretizza in espressioni artistiche che alla mentalità occidentale paiono senza dubbio eterodosse.

Opere d'arte?

Secondo lo zen, qualsiasi realtà è potenzialmente un'opera d'arte, poiché in tutto echeggia la risonanza divina della *buddhità*: ogni ente, gesto, e consuetudine può divenire *medium* sublime dell'illuminazione (*satori*), l'unica e vera "arte". È palese che un'arte così concepita non coincida con i canoni estetici occidentali, usualmente fedeli ad un criterio del bello inteso come riflesso degli ideali di ordine, perfezione e simmetria.⁴

Parimenti, l'artista zen non è un individuo guidato da una *vis* poetica straordinaria, ansioso di estroflettere la propria irriducibile genialità, il proprio sé, in un oggetto a lui esterno ed estraneo: anzi, se così fosse, il suo intento risulterebbe grottesco, dato che per il buddhismo il presunto "sé" equivale a un *flatus vocis*. Quindi, se per lo zen artista è chiunque pervenga al riconoscimento della divina identità ontologica (*buddhità*) tra io e non-io, quale si declina nella polimorfa realtà quotidiana, ne consegue che la produzione artistica, all'unisono con la stessa dinamica esistenziale, si connota come un'esperienza non solo *egualitaria*, ma anche perfettibile in quanto iterabile. Viene meno ogni distinzione tra arti elette ed arti servili, tra *otium* e *negotium*, tra *érgon* e *scholé*, dato che chiunque può istituire un rapporto dialettico con la natura (globalmente intesa), vivendolo come una disposizione contemplativa, il cui esito è la trasfigurazione metafisica di quella. Alan W. Watts precisa, opportunamente, che si tratta di un'esperienza aliena da mete specifiche: "In un universo il cui fondamentale principio è la relatività piuttosto che il dissidio, non esiste uno scopo da conseguire perché ogni fine, come indica la parola stessa è un estremo, un opposto ed esiste solo in

¹ Cfr. Jorge Luis Borges, *Cos'è il buddhismo* (Milano: Tascabili Economici Newton, 1995).

² Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, 16-17.

³ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu* (Fougères: Encre Marine, 2000), 67.

⁴ Cfr. Rossella Marangoni, *Zen* (Milano: Electa Mondadori, 2008).

Estetica Zen: vivere il vuoto

relazione all'altro suo termine".⁵ Che il valore assoluto, definitivo, di ogni gesto si esaurisca nel compierlo, è liricamente reso da un epigramma dello *Zenrin*:⁶

Le oche selvatiche non intendono proiettare il loro riflesso;
l'acqua non ha intenzione di ricevere la loro immagine.



Inoltre, questa kantiana purezza del *facere* muta assiologicamente ogni istante del *chrónos* in *kairós*, il tempo qualificato in cui l'azione, libera da uno scopo prefissato, non involgarita da un uso misurabile del tempo, né lacerata dalla dicotomia tra passato e futuro (entrambi *vuoti*), incarna l'eterno presente, la durata infinita dell'Assoluto che nello zen è però immanente, come chiarisce il seguente passo del *T'an-ching*:

In questo momento non v'è nulla che venga in essere. In questo momento non v'è nulla che cessi di essere. Così non v'è nascita-e-morte che debba concludersi. L'assoluta tranquillità del (*nirvāṇa-satori*) è il momento presente. Sebbene sia in questo momento, questo momento non ha limiti e quivi è eterno diletto.⁷

⁵ Alan Wilson Watts, *The way of Zen* (New York: Pantheon Books, 1957), 10.

⁶ Lo *Zenrin Kushū* è un'antologia poetica redatta da Yoyo Eichō (1429-1504) e indirizzata agli studiosi dello zen.

⁷ Watts, *The way of zen*, 214. Il *T'an Ching*, attribuito a Hui-neng (638-713), VI patriarca cinese della scuola *Chan*, è una raccolta di dialoghi tra gli affiliati di due opposte tradizioni: la Scu-

La Rosa di Paracelso

Anche il minimo gesto può divenire sillaba essenziale di un idioma che non solo trascende ogni particolarismo linguistico, ma crea altresì un'impasse spaziotemporale che inficia i vietati stilemi logici, culturali e sociali.

La pienezza del vuoto

Se l'istantaneità-eternità dell'illuminazione può attuarsi, come si è detto, tramite qualsiasi azione, pensiero, incontro quotidiano, ogni realtà è potenzialmente un'opera d'arte, per cui "vivere il vuoto" significa esperirlo. Benché in tutto si possa cogliere questa *virtus* estetico-estatica, alcune attività ne rappresentano la quintessenza: le pitture informali (*zenga*), l'esercizio calligrafico (*shōdō*), il tiro con l'arco (*kyūdō*), il maneggio della spada (*kendō*), i versi degli *haiku*, ma soprattutto l'arte del tè (*chanoyū* o *chadō*), e la creazione dei giardini secchi (*karesansui*).

L'arte del tè

Nel gusto del tè c'è un fascino sottile che lo rende irresistibile e particolarmente adatto a venire idealizzato [...]. Il tè non ha nulla dell'arroganza del vino, dell'individualismo del caffè o dell'affettata innocenza del cacao".⁸

L'usanza di bere il tè nacque in Cina nel IV secolo e si diffuse in Giappone quattro secoli più tardi. Nel XII secolo i monaci zen adottarono questa bevanda⁹ sia in virtù delle sue proprietà officinali sia per restare svegli durante le ore di meditazione. Furono pertanto i primi a trasformare il *chadō* in un rituale sacro, il cui vero scopo è il conseguimento dell'equilibrio spirituale, propedeutico all'estasi illuminativa. Successivamente "bere il tè" divenne una forma d'intrattenimento che degenerò nel suo culto, il *teismo*, praticato nel XV secolo in ambito laico. La divinizzazione della bevanda aveva lo scopo di esaltare la bellezza, quale antidoto al dolore ed alla prosaicità della vita ordinaria. Il *chanoyū* (letteralmente, *acqua calda per il tè*), del tutto estraneo a simili deviazioni idolatriche, da molti è considerato l'espressione più pura e più sacra dell'estetica zen, come indica il verbo usato per preparare il tè, *celebrare*, termine senza dubbio adeguato a una cerimonia che prevede movimenti accurati, rarefatti, molto cadenzati, sintetizzabile in quattro concetti:¹⁰ armonia (*wa*), rispetto (*kei*), purezza (*sei*), tranquillità (*jaku*).

la Settentrionale (*Beizong*), "gradualista" e la Scuola Meridionale (*Nanzong*), "immediatista", cui appartiene Hui-neng. Tale distinzione afferisce al conseguimento, "progressivo" o "repentino", dell'illuminazione. Occorre precisare che il *T'an Ching* è un'opera databile non prima del 780, quindi settant'anni circa dopo la morte del sesto patriarca.

⁸ Okakura Kakuzō, *Il libro del tè* (Milano: Sugarco Edizioni, 1985), 23.

⁹ In realtà non si tratta di un'infusione, ma di una sospensione molto densa e concentrata.

¹⁰ A questi ne vanno aggiunti altri due, intimamente complementari tra loro: *wabi* e *sabi*. Il primo indica un senso di quiete, semplicità, non appartenenza e riservatezza; il secondo, invece, denota l'effetto del tempo sulle cose, ovvero la loro precarietà. Sarà questa che, incorporata dal soggetto, lo farà sentire *wabi*.

Estetica Zen: vivere il vuoto



Tale cerimonia merita di essere illustrata dettagliatamente. Il padiglione del tè (*chasitsu*), in genere è una casetta di legno e paglia a cui si accede seguendo un sentiero (*roji*) in mezzo al verde. Già il percorrerlo costituisce una prima forma di meditazione che segna il distacco dal mondo esterno: “[...] chiunque percorra questo sentiero non può dimenticare come il suo spirito si eleva sopra i comuni pensieri”, ribadisce Kakuzo.¹¹ Gli ospiti, per “entrare nel sacrario”, devono valicare una porta così angusta da essere costretti a inchinarsi e talora rannicchiarsi, in modo da rendere visibile l’umiltà¹² conseguente all’annullamento del proprio sé. La stanza del tè propriamente detta (*chasitsu-sukiya*), all’origine formava un corpo unico con il resto della casa; in seguito divenne una costruzione indipendente, che richiede materiali speciali e artigiani abilissimi per essere edificata, benché in realtà si presenti come uno spazio disadorno, di una “nudità” sublime, icona del vuoto cosmico. Lo *chasitsu* è appunto definito *dimora del vuoto*, in quanto suggerisce i principi buddhisti dell’*anattā* (non-sostanzialità) e dell’*anitya* (impermanenza), espressi materialmente dal tetto di paglia, dalle colonne esili e fragili e dalle travi di bambù. Ogni elemento deve riflettere anche il criterio dell’asimmetria e dell’incompletezza, quale metafora visibile della *buddhità* nella sua naturalezza ed eventuale difformità.

¹¹ Kakuzō, *Il libro del tè*, 51.

¹² Termine che, derivando da *humus*, terra, merita di essere colto in tutta la sua densità etimologica.

La Rosa di Paracelso

La simmetria, così cara all'estetica occidentale, significa chiusura, ripetizione, fissità, e ciò contrasta con l'idea di transitorietà, variazione continua e possibilità infinita teorizzata dallo zen, che applica questo canone di "dissonanza" a qualsiasi elemento interno allo *chasitsu*, per cui i diversi oggetti non ripetono mai né un colore, né una forma. Se si usa una teiera cilindrica, il bollitore deve essere angolare, e, come una tazza di smalto nero non va affiancata ad una scatola di lacca nera, così le ciotole (*chawan*) non sono mai perfettamente rotonde ed i loro bordi non sono lisci, ma ondulati. Anche nel *tokonoma*, la nicchia-altare su cui vengono posti un foglio contenente alcuni versi inneggianti alla natura e un vaso con dei fiori (di norma uno solo), vige il criterio dell'asimmetria, al punto che né il foglietto né il vaso devono essere collocati esattamente al centro, affinché lo spazio non sia diviso in due parti uguali.

Il rituale, più o meno complesso a seconda delle stagioni, degli ospiti presenti, del tipo di tè usato, richiede una luce soffusa, colori tenui degli abiti, eleganza dei gesti: ogni particolare trasmette un'essenzialità ascetica, rispondente al silenzio assoluto che deve regnare nella stanza, affinché tutti odano il rumore sacro dell'acqua in ebollizione. Il maestro/a del tè (*teishu*) per tutta la cerimonia rimane nella posizione *seiza* (inginocchiato sui talloni) ed orchestra sinfonicamente le proprie movenze. Dopo aver mescolato il tè in una tazza, la porge ad uno degli ospiti, in modo che quest'ultimo l'afferrì con la mano destra, poggiandola lentamente sul palmo della sinistra per evocare il *mudrā* (gesto sacro) della meditazione: la destra simboleggia lo stato dell'Illuminazione o del Risveglio, che prevale sulla realtà fenomenica, rappresentata dalla mano sinistra. A quel punto, dopo due inchini di riconoscenza sia verso il maestro, sia nei confronti del Buddha, ognuno sorbisce rumorosamente il tè, e, prima di passare la tazza ad altri, la pulisce con l'indice ed il pollice della destra, per garantirne l'incontaminata purezza. Un occidentale che assistesse al *chadō*, non dovrebbe lasciarsi ammaliare né dalla gestualità raffinata dei partecipanti, né dal clima ieratico. Così facendo, infatti, ignorerebbe la quintessenza del cerimoniale, l'infinita gratitudine per ogni aspetto dell'esistenza: il tè ha un ruolo meramente funzionale al *satori*, lo svuotamento-pacificazione della mente. Come si chiariva nella *Premessa*, si tratta di un'estetica metafisica, in cui la coincidenza tra opera d'arte e artista assume un valore eterno, universale, e soprattutto iterabile, che rende la realtà quotidiana un'epifania dell'Assoluto (*Thatatā*).

L'arte dei giardini

Un'altra espressione artistica della *quidditas* zen, da molti considerata la più perfetta, è l'allestimento dei giardini e specificamente quelli di pietra, i *karesansui*, che un grossolano, ma altrettanto frequente, equivoco occidentale identifica con i giardini "in stile nipponico", quando invece siamo dinnanzi ad opere ideate rigorosamente secondo la dottrina zen. In Giappone, verso la fine del XV secolo, nacque una moda originalissima di disposizione della natura, il *kare-sansui* o

Estetica Zen: vivere il vuoto

“paesaggio arido”, così chiamato perché richiede l’impiego di materiali scabri come ghiaia, sabbia, pietre e la quasi totale assenza dell’elemento vegetale. Che l’unico scopo di questi giardini sia la meditazione, e non l’effetto scenografico, si evince dalla loro ridotta dimensione, dall’invarianza cromatica e dal rigore compositivo. Questi elementi, solennemente coordinati, danno l’illusione di uno spazio infinito, una materialità diafana a cui lo spettatore si assimila, *facendo il vuoto* nella propria coscienza. La ricerca volta ad annullare ogni interpretazione istintuale del giardino, esaltandone la trama simbolica sottesa, ha originato nel tempo soluzioni prospettiche e tecniche d’inganno, ottiche e psicologiche, davvero mirabili. Chi contempla il giardino-paesaggio, raramente percepisce gli infiniti espedienti adottati per simulare la profondità. Sentieri sempre curvilinei che gradualmente si restringono in modo da interrompere la via di fuga; la rigorosa assenza di fiori, sia perché le loro proporzioni annullerebbero l’illusione prospettica, sia in quanto superfluamente esornativi; corsi d’acqua che scompaiono e riappaiono, evocando l’impermanenza (*anitya*) e la non-sostanzialità (*anattā*) del Tutto; la cernita scrupolosissima delle pietre, il cui raggruppamento conico allude alla concentrazione mentale, nonché al processo illuminativo. Infine, la studiata incuria dell’insieme palesa che artificiosità e naturalezza si compenetrano ed equivalgono.



Se lo scopo dei giardini occidentali, nella loro ridondante e manierata opulenza, è l’effetto scenografico, questi piccoli giardini *templari*, ideati per affinare la mente, vanno “esperiti” come dipinti tridimensionali, atti a vanificare ogni razionalità precostituita in chi li coltiva e contempla. La tensione dinamica che li

La Rosa di Paracelso

pervade si riflette nella compostezza meditativa dello spettatore, la cui coscienza individuale si fa cosmica, attraverso il trascendimento immanente della relatività fenomenica. Possiamo considerarlo un itinerario ascetico? In verità molti studiosi assimilano lo zen alla mistica cristiana, poiché il rifiuto della logica discorsiva, la conciliazione degli opposti e la semplificazione della molteplicità evocano la “dialettica” ineffabile della teologia apofatica. Tuttavia, assimilazione non significa identità, perché tra buddhismo e cristianesimo sussiste una differenza radicale: il primo ignora ed esclude qualsiasi legame creaturale con un Dio trascendente e, *a fortiori*, la tensione unitiva con lui. D’altro canto, è parimenti indubbio che le forme artistiche zen, libere dalla tensione mirante al conseguimento di vette speculativamente rarefatte ed elitarie, palesano l’intuizione dell’Uno assoluto nella varianza fenomenica. Chiunque si serva di tali modalità estetico-esistenziali, può cogliere il *panta en panti*, il tutto in tutto, dove ogni frammento rimanda all’Intero, e questo al molecolare, in una vicendevole riflessione perenne. Il *kare-sansui* esibisce un’articolazione dello spazio restia ad un’appropriazione ingenua o all’utilizzo consumistico. In altri termini, il paesaggio arido non invita a godere della sua quiete edenica, perché verrebbe alterata la purezza della sua stessa natura, che è quella di “svuotare” la mente dello spettatore, affinché esperisca il giardino come icona dell’*anattā* e dell’*anitya*, ovvero delle qualità trascendentali della realtà e dell’esistenza. Con una locuzione sintetica, ma eloquente, possiamo riconoscere nella suddetta finalità l’energia *poietica* della bellezza del vuoto.

La società “vuota”

Il presente lavoro suggerisce che tutte le espressioni dell’arte zen sono discipline atte a ri-educare la sensibilità, la coscienza e la mente di chi le pratica. Più specificamente, vanno intese come un metodo di formazione spirituale che permette di cogliere il fascino dell’esistenza ed il suo nucleo metafisico, inaccessibile alla comprensione razionale, ma intuibile da chi si fa consustanziale con la vacuità della propria opera. A questo punto credo sia doveroso, liberandosi da pregiudizi eurocentrici, riconoscere la valenza universale e paradigmatica di forme estetiche decisamente “altre”. Se vivere il vuoto è fare della propria esistenza una quotidiana opera d’arte, la quale rende partecipi della divina, onnipervadente *buddhitā*, allora pure le relazioni tra esseri umani si configurano come potenzialità estetico-salvifiche. La mentalità occidentale, volta a ipostatizzare ogni particella della realtà, nella convinzione che esista un *upokeímenon*, un *substratum* inalterabile sotteso ad essa, con estrema titubanza accetta la radicale non-sostanzialità ed impermanenza di ogni singolo ente, persone incluse, come teorizza il buddhismo, ed in particolare lo zen. Una volta liberati dall’ansia di reificazione, capiremmo che può esperire la salvifica pienezza del vuoto solo chi considera l’uomo, più che come entità, come un processo o ritmo, tale da suscitare in noi infinita benevolenza (*karuṇā*), da non equivocare però con l’agape cristiana, la quale si esplicita nella negazione volontaria e sempre perfettibile della propria

Estetica Zen: vivere il vuoto

egoità. In quanto riconoscimento dell'identità-non ontologica-che sussiste tra gli esseri, la *karuṇā* è la compassione su base metafisica, o vacuità. Pertanto il buddhista sente misericordia verso gli altri poiché aspira alla bellezza luminosa di un "io" che, estraneo a moti di empatia o di irenico umanitarismo, si percepisce come "noi" entro l'unica comunità degli spiriti, dove la libertà personale non si identifica più con lo spazio negoziabile tra le delimitazioni reciproche. In altri termini, il vero "artista" è l'individuo che opera in direzione comunitaria, lucidamente consapevole di essere un mero afflato della *quidditas* universale, al tempo stesso identità personale, sociale e metafisica. Sentimenti quali odio, invidia ed intolleranza diventano invece la manifestazione "antiestetica" di chi, non ancora illuminato, crede alla realtà sostanziale del proprio e dell'altrui "sé", incapace di *svuotarsi* per realizzare la più autentica opera d'arte: la solidarietà umana. Anche noi occidentali dovremmo auspicarla come status *politico* globale, finalmente liberi dall'insipienza di cui ci avverte Bankei Kokushi Seppo:

Gli uomini hanno paura di dimenticare la propria mente, temendo di cadere nel *vuoto* con niente a cui potersi aggrappare. Non sanno che il *vuoto* non è in realtà il *vuoto* ma il vero regno di Dharma¹³...non può essere cercato o inseguito, compreso da saggezza o cognizione, spiegato in parole, toccato materialmente o raggiunto da un'impresa meritoria.¹⁴

Saremo allora in grado, benché privi del talento pittorico giottesco, di tracciare l'*ensō*,¹⁵ il cerchio cosmico emblema dell'assoluto e della perfetta illuminazione, ovvero dell'affrancamento dal nostro Ego prometeico.

Bibliografia

- Anesaki, Masaharu. *Religious life of Japanese People*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai, 1961.
- Barthes, Roland. *L'impero dei segni*. Torino: Einaudi, 1984.
- Bayda, Ezra. *Essere zen*. Roma: Astrolabio-Ubaldini, 2003.
- Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966.
- Borges, Jorge Luis. *Cos'è il buddhismo*. Milano: Newton Compton, 1995.
- Celli, Nicoletta. *Buddhismo*. Milano: Electa Mondadori, 2006.
- Cheng, François. *Cinque meditazioni sulla bellezza*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

¹³ *Dharma*: termine dai molteplici significati: legge divina, virtù, dovere morale, ordine cosmico. Nel buddhismo indica precipuamente la dottrina e l'insegnamento del Buddha.

¹⁴ Guy Claxton, *The heart of Buddhism* (Londra: Crucible, 1990), 53.

¹⁵ È uno dei più potenti simboli dello zen. Si tratta di un cerchio che va disegnato con una sola pennellata, infatti la sua esecuzione rivela lo stato di coscienza dell'autore. Solo chi è concentrato in modo perfetto può realizzare un *ensō* vigoroso e regolare. Tale segno grafico che racchiude il vuoto, icona della totalità dei fenomeni e al contempo della loro autentica visione.

La Rosa di Paracelso

- Curtotti, Domenico Kogen. *Itinerari zen e oltre*. Massa: Edizioni Clandestine, 2015.
- De Bary, William Theodore. *Sources of Japanese Tradition*. New York: Columbia University Press, 1958.
- Deshimaru, Taisen. *Il vero Zen*. Milano: Se, 2004.
- Deshimaru, *Lo zen e le arti marziali*. Milano: Se, 2002.
- Gnoli, Raniero, trad. *Madhyamakāricā: Le stanze del cammino di mezzo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1968.
- Hisamatsu, Hoseki Schinichi. *La pienezza del nulla*. Genova: Il Melangolo, 1985.
- Hoover, Thomas. *La cultura zen*. Milano: Mondadori, 1977.
- Kakuzō, Okakura. *Il libro del tè*. Milano: Sugarco Edizioni, 1985.
- Kokushi, Mosu. *Buddismo e zen*. Milano: Armenia, 1966.
- Maldiney, Henri. *Ouvrir le rien, l'art nu*. Fougères: Encre Marine, 2000.
- Marangoni, Rossella. *Zen*. Milano: Electa Mondadori, 2008.
- Nāgarjuna, *Lo sterminio degli errori (Vigrahavyāvartanī)*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1992.
- Pannikar, Raimon. *Il silenzio del Buddha*. Milano: Mondadori, 2006.
- Pasqualotto, Giangiorgio. *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente*. Parma: Pratiche, 1989.
- Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*. Venezia: Marsilio, 1992.
- Pasqualotto, *Illuminismo e illuminazione: la ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*. Roma: Donzelli, 1997.
- Pasqualotto, *Yobaku: forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*. Padova: Esedra, 2001.
- Pasqualotto, *East & West. Identità e dialogo interculturale*. Venezia: Marsilio, 2003.
- Pasqualotto, *Il Buddhismo: i sentieri di una religione millenaria*. Milano: Mondadori, 2003.
- Pasqualotto, *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*. Venezia: Marsilio, 2007.
- Pasqualotto, *Oltre la filosofia, percorsi di saggezza tra Oriente e Occidente*. Vicenza: Colla, 2008.
- Pasqualotto, *Per una filosofia interculturale*. Milano: Mimesis Edizioni, 2008.
- Pasqualotto, *Dieci lezioni sul Buddhismo*. Venezia: Marsilio, 2008.
- Pasqualotto, *Taccuino giapponese*. Udine: Forum, 2009.
- Pasqualotto, *Tra Oriente e Occidente: interviste sull'intercultura ed il pensiero orientale*. Milano: Mimesis Edizioni, 2010.
- Pasqualotto, *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*. Milano: Mimesis Edizioni, 2011.
- Pasqualotto, *Le filosofie del Grande Oriente*. Milano: Book Time, 2013.
- Pasqualotto, *Alfabeto filosofico*. Venezia: Marsilio, 2018.
- Pensa, Corrado. *La tranquilla passione. Saggi sulla meditazione buddhista di consapevolezza*. Roma: Ubaldini, 1994.
- Scott David e Doubleday Tony. *Lo zen*. Milano: Xenia, 1994.
- Shaku, Soyen. *Discorsi di un abate buddhista*. Padova: Messaggero, 2014.
- Siegel, Daniel. *Mindfulness e cervello*. Milano: Cortina, 2009.
- Shoji, Yamada. *Il mito dello zen nell'arte del tiro con l'arco*. Milano: Luni Editrice, 2016.
- Sōhō, Takuan. *La mente immutabile*. Milano: Luni Editrice, 2001.
- Suzuki, Daisetsu Teitaro. *La dottrina zen del vuoto mentale*. Roma: Ubaldini, 1968.
- Suzuki, *Introduzione al buddismo zen*. Roma: Ubaldini, 1970.
- Watts, Alan Wilson. *The way of zen*. New York: Pantheon Books, 1957.