

LO SPAZIO D'UN'ALTRA STORIA

Le foglie degli aceri a novembre diventano d'un rosso scarlatto che è la nota dominante del paesaggio autunnale giapponese, spiccando sullo sfondo verde cupo delle conifere e sulle varie tonalità di fulvo, di ruggine e di giallo degli altri fogliami. Ma non è con un atto di sfacciata prepotenza cromatica che gli aceri s'impongono alla vista: se l'occhio viene calamitato da loro come inseguendo il motivo d'una musica è per la leggerezza delle foglie stellate, come sospese attorno ai rami sottili, tutte orizzontali, senza spessore, tese a espandersi e insieme a non ingombrare la trasparenza dell'aria.

Gialle del giallo più acuto e luminoso sono invece le foglie del ginko, che cadono in pioggia dagli altissimi rami come petali di fiori: infinite foglioline a forma di ventaglio, una pioggia continua e leggera che pigmenta di giallo la superficie del laghetto.

Il signor Palomar s'è seduto sul prato sotto il ginko a guardare scendere le foglie. Poco più in là, la guida sta spiegando in giapponese a un gruppo di visitatori la storia del palazzo Sento, costruito nel Seicento per accogliere gli ex imperatori, in un'epoca in cui le abdicazioni, volontarie o forzate, erano frequenti, perché tutto il potere era in mano ai generali.

Le ville imperiali di Kyoto si possono visitare solo con un permesso speciale che dev'essere richiesto per scritto. L'attesa del permesso può essere di pochi giorni per gli stranieri di passaggio, ma per i giapponesi dura almeno sei mesi, e aver visitato questi luoghi famosi della loro storia è una fortuna che non a tutti è data. L'aspirante alla visita è convocato per una certa data, viene assegnato a un gruppo che un cicerone guiderà nell'itinerario prescritto fermandosi nei punti stabiliti per le spiegazioni in giapponese o in inglese, a seconda della composizione del gruppo. Il signor Palomar sa troppo poco della storia dinastica del Giappone per sfruttare dei discorsi del cicerone; trae più vantaggio dai momenti d'attesa, da piccole deviazioni dall'itinerario del gruppo, da personaggi e dettagli in cui s'imbatte per caso.

Passa una vecchia vestita di viola, piccola piccola, con la testa rapata, certo una monaca; è rattappata e quasi piegata in due. Molte vecchie in Giappone sono ingobbite e contorte come per una parentela con gli alberi nani coltivati in vaso secondo l'antica arte del *bonsai*.

Anche la forma degli alberi alti è il risultato d'una potatura sapiente. Ecco due giardinieri che potano i pini salendo su scalette a triangolo col palo di sostegno di bambù. Sembra che spiumino con le dita ogni cima di ramo, lasciando solo un ciuffetto orizzontale, in modo che la chioma s'espanda ad ombrello.

La maggioranza dei giardinieri sono donne: per il sentiero ne avanza una squadra, vestite di quella che dev'essere la tenuta di fatica tradizionale: pantaloni azzurri, blusa grigia, fazzoletto in capo. Basse di statura sotto grandi fagotti di foglie secche e cesti di rami, armate di rastrelli e di roncole, non si capisce se vecchie o giovani ma già nodose e contorte come per un adattamento ambientale.

A Kyoto il signor Palomar sente che forse sta cominciando a capire qualcosa del Giappone. Attraverso i giardini, più che attraverso i templi e i palazzi. La costruzione d'una natura padroneggiabile dalla mente perché la mente possa ricevere a sua volta ritmo e proporzione dalla natura: così potrebbe definirsi l'intento che ha portato a comporre questi giardini. Tutto qui deve sembrare spontaneo e per questo tutto è calcolato: i rapporti tra i colori delle foglie nelle varie stagioni, tra le masse di vegetazione secondo il loro diverso tempo di crescita, le irregolarità armoniose, i sentieri che salgono e scendono, gli specchi d'acqua, i ponti.

I laghetti sono un elemento del giardino non meno importante della vegetazione. Ce n'è di solito due, uno d'acqua che scorre, l'altro stagnante, che determinano due diversi paesaggi, intonati a diversi stati d'animo. Anche di cascate d'acqua il giardino Sento ne ha due: una maschio e una femmina (Odaki e Medaki), la prima a picco tra le rocce, la seconda che mormora saltellando tra gradini di sassi in una crepa del prato.

I prati non sono d'erba ma di muschio. C'è un muschio che cresce in vere e proprie piantine alte qualche centimetro; lo chiamano in giapponese muschio-cedro perché le piantine somigliano a minuscole conifere. (C'è un tempio a Kyoto il cui giardino è interamente ricoperto di muschio: vi si contano cento specie di muschio diverse; o almeno trenta, secondo classificazioni più rigorose. Ma con questo tempio del muschio s'entra in un mondo diverso: come d'un parco nordico imbevuto di pioggia. Difatti ogni caratterizzazione troppo estrema ci allontana dal vero spirito del giardino giapponese, dove mai un elemento prende il sopravvento su un altro).

Ogni aspetto del giardino è inteso a provocare ammirazione, ma con i mezzi più semplici: tutte piante familiari, nessuna ricerca d'effetti sensazionali. Quasi assenti i fiori; qualche camelia bianca e rossa; è autunno, e i colori sono le foglie a darli; ma sono assenti anche le piante da fiore; a primavera saranno gli alberi da frutto a fiorire.

Montuosità, rocce, declivi moltiplicano i paesaggi. Gruppi di piante sono disposti secondo le loro proporzioni reciproche in modo da creare illusioni prospettiche: fondali d'alberi che sembrano distanti sono invece a due passi; prospettive in salita o in discesa suggeriscono spazi che non ci sono. La passione giapponese per il piccolo che dà l'illusione del grande si esprime anche nella composizione del paesaggio.

Come le parole in una poesia: così i vari elementi del giardino vengono messi insieme. Con la differenza che queste parole vegetali cambiano di colore e di forma nel corso dell'anno e ancor più col passare degli anni, mutamenti in tutto o in parte calcolati nel progettare la poesia-giardino. Poi le piante muoiono e vengono sostituite con altre simili piantate negli stessi luoghi: il giardino nel passare dei secoli viene continuamente rifatto ma resta sempre lo stesso.

L'antichità in Giappone non ha la sua sostanza ideale nella pietra come in Occidente, dove solo ciò che si conserva materialmente viene considerato antico. Qui siamo nell'universo del legno: l'antico è ciò che perpetua il suo disegno attraverso il continuo distruggersi e rinnovarsi degli elementi perituri. Questo vale per i giardini come per i templi e i palazzi, tutti in legno, tutti molte volte incendiati e molte volte marciti ma sempre ricomposti pezzo per pezzo, i tetti di strati di scorza di cipresso pressata che si rifanno ogni sessant'anni, i tronchi dei pilastri, i soffitti di bambù, i pavimenti di stuoie.

Due sono le costanti giapponesi che il giardino aiuta a comprendere: l'antichità fondata sul precario e la forma artistica fondata sulla forma del materiale naturale. Negli edifici e negli oggetti tradizionali sono sempre riconoscibili i materiali di cui sono fatti, così come nella cucina. La cucina giapponese è una composizione di elementi naturali in vista soprattutto della realizzazione d'una forma visuale, tal quale come il giardino. E questi elementi giungono in tavola conservando in gran parte il loro aspetto d'origine, senz'aver subito le metamorfosi della cucina occidentale per la quale un piatto è tanto più un'opera d'arte quanto più i suoi ingredienti sono irriconoscibili.

Accompagna il signor Palomar nella visita a Kyoto uno studente giapponese, appassionato di poesia e poeta egli stesso, che legge molto bene l'italiano e lo parla anche un poco. Ma la conversazione è difficile perché entrambi vorrebbero dire cose o molto precise o molto sfumate e invece riescono a scambiarsi solo frasi o troppo generiche o troppo perentorie.

Il giovane spiega che prima che dagli imperatori questi luoghi erano frequentati da famosi poeti, ora ricordati da lapidi e tempietti tra gli alberi. Seguendo il filo delle sue riflessioni, il signor Palomar pensa che qui poesie e giardini si generano gli uni dagli altri a vicenda: i giardini venivano composti come illustrazioni a poesie e le poesie venivano composte come commento ai giardini. Ma gli viene da pensarlo più per amore della simmetria nei ragionamenti che perché ne sia veramente convinto: ossia, trova ben plausibile che si possa fare con la disposizione degli alberi l'equivalente d'una poesia, ma sospetta che per scrivere una poesia sugli alberi gli alberi veri servano poco o nulla.

Ecco, Palomar guarda gli alberi rossi e ruggine e gialli di là dal laghetto, vede sporgere i rami nudi d'un unico albero che ha perduto le foglie. Tra quel fiammeggiare di colori, quei rami neri e stecchiti fanno un contrasto funereo. Passa uno stormo d'uccelli e tra tutti gli alberi intorno puntano dritti sull'albero spoglio, calano sui rami, si posano lì a uno a uno, neri contro il cielo, a godersi il sole di novembre.

« Ecco che il paesaggio mi ha dettato il tema per una poesia — pensa il signor Palomar —. Se sapessi il giapponese, mi basterebbe descrivere questa scena in tre versi di diciassette sillabe in tutto, e avrei fatto un *haiku* ». Prova a comunicare la sua idea al giovane poeta. Ma questi non pare per nulla convinto. Segno che gli *haiku* si compongono in un altro modo. O che non ha senso aspettarsi che un paesaggio ti detti delle poesie, perché una poesia è fatta di idee e di parole e di sillabe, mentre un paesaggio è fatto di foglie e di colori e di luce.

Le sale del palazzo imperiale, molte volte distrutte e ricostruite durante i dieci secoli in cui la corte risiedette qui a Kyoto, si vedono dal di fuori, attraverso le porte scorrevoli aperte, come un palcoscenico di teatro. Una stuoia più alta delle altre sul pavimento segna il posto che era riservato all'imperatore. La casa giapponese, e così la reggia, è un seguito di sale vuote e corridoi, con stuoie invece di mobili, senza sedie né letti né tavoli, dove non si sta mai in piedi né seduti ma solo accoccolati o inginocchiati, con pochi oggetti posati al suolo o su bassi sgabelli o su nicchie: un vaso con pochi rami, una teiera, un paravento dipinto.

Da questo modello di casa sembra allontanata ogni traccia del vivere, il greve peso delle esistenze che si materializza nelle nostre suppellettili e impregna ogni ambiente occidentale. Visitando i palazzi della corte di Kyoto o dei grandi feudatari, viene da domandarsi se quest'ideale estetico e morale dello spoglio e del disadorno fosse realizzabile solo al culmine dell'autorità e della ricchezza e presupponesse altre case gremite di persone e strumenti e cianfrusaglie e rottami, con odore di fritto, di sudore, di sonno, cariche di malumore, d'imprecazioni, di fretta, dove si sbucciavano i piselli, si tagliavano i pesci, si rammendavano le calze, si lavavano le lenzuola, si vuotavano i vasi da notte.

Queste ville di Kyoto, siano esse state abitate da sovrani regnanti o in ritiro, comunicano l'idea che sia possibile vivere in un mondo a parte da quello che è il mondo, al riparo dalla storia catastrofica e incongrua, un luogo che rispecchi il paesaggio della mente del saggio, liberata da ogni passione e ogni nevrosi.

Il signor Palomar attraversa il Ponte delle Sei Lastre, fatto di sei lastre di pietra ricurve, s'inoltra in un sentiero tra le foglie variegiate dei bambù nani e prova a identificarsi con uno degli ex imperatori d'un regno in balia agli arbitrii e alle devastazioni dei feudatari senza legge, a concentrarsi nell'unica operazione che gli resta possibile: contemplare e custodire l'immagine di come dovrebbe essere il mondo.

S'è allontanato dal gruppo dei visitatori e improvvisamente da una siepe sbuca un guardiano col walkie-talkie e lo rimanda nei ranghi. Girare da solo nel giardino non è permesso. Confuso nello sciame dei turisti, che sgranano gli obiettivi delle macchine fotografiche su ogni veduta panoramica, il signor Palomar non riesce più a creare la distanza tra sé e la storia. Il giardino diventa un calligramma indecifrabile.

« A lei piace tutto questo? — chiede lo studente al signor Palomar —. Io non posso fare a meno di pensare che questa perfezione e armonia è costata tanta miseria a milioni di persone, per secoli ».

« Ma il costo della cultura non è sempre questo? », obietta il signor Palomar. Crearsi uno spazio ed un tempo per riflettere e immaginare e studiare presuppone un'accumulazione di ricchezza, e dietro a ogni accumulazione di ricchezza ci sono vite oscure sottoposte a

fatiche e sacrifici e oppressioni senza speranza. Ogni progetto o immagine che permetta di tendere a un altro modo d'essere fuori dell'ingiustizia che ci circonda porta il marchio dell'ingiustizia senza la quale non sarebbe stato concepito.

« Sta a noi vedere questo giardino come lo “ spazio d'un'altra storia ”, nato dal desiderio che la storia risponda ad altre regole — dice Palomar che ha letto di recente un'introduzione di Andrea Zanzotto in cui quest'idea è applicata al “ Canzoniere ” di Petrarca —, come la proposta d'uno spazio e d'un tempo diversi, la dimostrazione che il dominio totale del frastuono e del furore può essere messo in crisi... ».

Il gruppo è giunto a un greto di ciottoli levigati e tondeggianti, grigio-chiari e grigio-scuri, che continua sotto l'acqua verde del laghetto come godendo della sua trasparenza.

« Questi sassi, — spiega il cicerone —, sono stati portati qui tre secoli fa da ogni parte del Giappone. L'imperatore compensava con un sacco di riso chi gli portava un sacco di sassi ».

Lo studente scuote il capo e mastica amaro. Evocata da quelle parole, sembra di vedere la fila dei contadini curvi sotto i sacchi di pietre che si snoda per i ponticelli e i vialetti. Depongono i carichi trasportati da lontane regioni davanti all'imperatore che osserva i ciottoli uno a uno, ne dispone uno sott'acqua, uno sull'alto della riva, molti altri ne scarta. Intanto gli intendenti s'affaccendano attorno alle bilance: su un piatto i ciottoli, sull'altro il riso...

L'AIOLA DI SABBIA

Un piccolo cortile ricoperto d'una sabbia bianca a grossi grani, quasi una ghiaia, rastrellata in solchi dritti paralleli o in cerchi concentrici, intorno a cinque gruppi irregolari di sassi o bassi scogli. Questo è uno dei monumenti più famosi della civiltà giapponese, il giardino di rocce e sabbia del tempio Ryoanji di Kyoto, l'immagine tipica della contemplazione dell'assoluto da raggiungersi coi mezzi più semplici e senza il ricorso a concetti esprimibili con parole, secondo l'insegnamento dei monaci Zen, la setta più spirituale del buddismo.

Il recinto rettangolare di sabbia incolore è fiancheggiato su tre lati da muri sormontati da tegole, oltre i quali verdeggiano gli alberi. Sul quarto lato è una pedana di legno a gradini dove il pubblico può passare e sostare e sedersi. « Se il nostro sguardo interiore resterà assorto nella vista di questo giardino, — spiega il volantino che viene offerto ai visitatori, in giapponese e in inglese, firmato dall'abate del tempio, — ci sentiremo spogliati dalla relatività del nostro io individuale, mentre l'intuizione dell'Io assoluto ci riempirà di serena meraviglia, purificando le nostre menti offuscate ».

Il signor Palomar è disposto a seguire questi consigli con fiducia e si siede sui gradini, osserva le rocce una per una, segue le ondulazioni sulla sabbia bianca, lascia che l'armonia indefinibile che collega gli elementi del quadro lo pervada a poco a poco.