

## GIARDINI E FILOSOFIE IN ITALIA E GIAPPONE

di Fosco Maraini

Vorrei prendere l'avvio con un paradosso: si può 503  
benissimo vivere in una casa senza giardino (condizione in cui si trova la maggioranza dell'umanità) ma sarebbe veramente difficile, penoso, eroico, vivere in un giardino senza casa, almeno che non si voglia imitare il *barone rampante* di calviniana memoria. In altre parole, un giardino è cosa squisitamente superflua, inutile, oggetto di eleganze e capricci. E proprio per questo, cosa affascinante, in quanto libera espressione di gusti, idee, sogni, fedi e nostalgie. Ovunque chi costruisce un'abitazione è tenuto a freno da certe esigenze immutabili dell'essere umano, deve provvedere riparo dagli elementi, dove garantire spazi per dormire, cucinare, lavarsi e andar di corpo, per ricevere amici e depositare roba, chi fa piani per un giardino si lancia in un'avventura sconfinata.

In realtà pochissimi, e di rado, approfittano di questa straordinaria, costituzionale libertà. Certo, qualche volta succede. In Italia, tra i colli laziali di Bomarzo, Vicino Orsini, in pieno Cinquecento, ornò una valletta delle più strane e peregrine fantasie creando il famoso Bosco Sacro, che «sol se stesso e null'altro somiglia»; a Ferdinando Gravina principe di Palagonia, dobbiamo un giardino su di cui s'affaccia una ridda travolgente di personaggi umani e no che suggeriscono, o esprimono con violenza, ogni immaginabile emozione, dall'ira alla gioia, dall'estasi mistica alla lussuria, dalla disperazione all'orgoglio. Oggi che tutti viaggiano pel mondo come fosse recarsi fuori porta, potrei anche far cenno ai notissimi e fieramente mostruosi giardini che il miliardario cinese Aw Boo-haw costruì all'inizio di questo secolo a Hong Kong e a Singapore.

Ma queste sono eccezioni. Per norma quasi assoluta chi ha in mente di costruire un giardino segue (per lo più senza neppure volerlo, o pensarci), alcu-

ne linee, certi schemi, taluni modelli fornitigli dalla tradizione culturale entro cui si trova a respirare e agire. Lasciamo il momento presente, da qualche decennio sta maturando nel mondo un rimescolio vorticoso di tutto: vi sono incroci di razze, sintesi di religioni e filosofie, fusioni di usi, costumi, di gusti e di stili: siamo ormai nel *global village*. Trascurando questa fase, interessantissima, affascinante — impossibile però a seguirsi nelle sue evoluzioni — ci riferiremo al passato, quando le grandi tradizioni si andavano costituendo, o si tramandavano in purezza, in orgogliosa e nitida indipendenza le une dalle altre.

È bene chiarire subito che i giardini italiani e quelli giapponesi si contrappongono come splendidi opposti, come frutti di due filosofie del tutto diverse, squillantemente antitetiche. Da un lato, in Oriente, troviamo i giardini cosmocentrici, e l'uomo se ne fa veicolo per immergersi spiritualmente nella natura, per ritrovare e perfezionare il proprio equilibrio tra microcosmo individuale e il Tutto, smisurato, sublime e misterioso. Dall'altro, in Occidente, si trovano i giardini squisitamente antropocentrici, concepiti come celebrazione del dominio umano sulle cose, come festa e tripudio d'alberi, erbe e fiori, d'acque e di sassi, talvolta anche d'animali chiamati a radunarsi intorno al re del creato.

L'avvicinamento dei giardini italiani e giapponesi non va inteso in alcun modo come un gioco di valutazioni, un sottintendere che il giardino italiano sia più nobile, più elegante, più gradevole, più dilettevole di quello giapponese, o che questo sia più puro, più sublime, più profondo, più spirituale di quello italiano. Siamo nel campo degli avvicinamenti, degli accostamenti in parallelo, non delle comparazioni. Porre fianco a fianco due manifestazioni di cultura umana, altamente compite, squisitamente raffinate, ricche di simbolismi e di riferimenti filosofici, religiosi, artistici, conduce a una loro comprensione più approfondita e intima. La concezione cosmocentrica dell'Asia orientale, quella antropocentrica dell'Occidente, sono due letture del tutto legittime dell'ideogramma universo.

Il giardino giapponese, come la maggior parte dei fenomeni culturali nell'arcipelago del Sole Levante, rimanda a precedenti cinesi. In tutta l'Asia orientale la natura si presenta con manifestazioni di mirabile, entusiasmante bellezza. In Cina, paese immenso, va-

sto quasi quanto l'Europa intera, i punti di maggior pregio estetico naturale sono per lo più isolati da plaghe di semplice e umile recitativo. In Giappone tutto è più lirico e succoso. Ma in ambedue i paesi gli artisti, i poeti, gli interpreti della natura quale costante messaggio divino, hanno fin dai secoli remoti individuato alcuni luoghi come nuclei e baricentri di nobiltà estetica, di privilegio poetico. E hanno trattato con infinito amore certi temi: gli annosi pini dalle radici che fanno pensare a draghi abbarbicati su fantastiche rupi, le morbide nebbie che isolano quinte di montagne e colline sognanti, fioriture stupende e malinconiche per la loro presenza tanto sublime quanto fugace, la magia delle acque, ora fragorosa nelle cascate, ora languida nei laghi, nei fiumi maestosi, nelle baie marine. In Cina basti ricordare i Cinque Monti Sacri dei taoisti (il *T'ai-shan*, lo *Heng-shan*, il *Sung-shan*, un altro *Heng-shan* [ideogrammi diversi] e lo *Hua-shan*), nonché i Quattro Monti Sacri dei buddhisti (il *Wut'ai-shan*, il *P'ut'o-shan*, il *Chiu-hua-shan* e l'*Omei-shan*), nonché le gole di *Kweilin* (o *Guilin*) ormai note in tutto il mondo. Ed è anche utile ricordare che, se da noi il primo autentico paesaggio in pittura viene, in genere, considerato *La Tempesta* del Giorgione (1505), in Cina, le pitture in cui si raffigurano torrenti, montagne, foreste e cascate furono già amatissime con un buon millennio di anticipo.

I giapponesi trovarono nelle loro isole quasi tutti gli elementi di quella particolare estetica della natura proposta loro dai grandi maestri del vicino continente: forre profonde con cascate che si perdono tra le nebbie monsoniche, pini e ancora pini di tutte le età, forme e umori, abbarbicati alle rupi, eroici, sublimi, terribili, commoventi come attori d'un dramma eterno, scogliere, oceani di onde e oceani di nubi, fiori, animali in terra e volatili in cielo. In più avevano ricevuto in dono dagli dèi un altissimo elegante vulcano, il Fuji, attivo fino al 1707, coronato di fumo, di fiamme, di nevi e di ghiacci. Anche i giapponesi, come i cinesi, si diletтарono a comporre elenchi di luoghi da brivido del bello: si ebbero i *Tre Massimi*, le isole di *Matsushima*, la penisola di *Amano-hashidate*, la baia e l'isola di *Itsukushima*, nonché le Otto Vedute del Lago di *Omi* (o di *Biwa*), e molte altre simili accademie del sublime.

Una prima lettura facile e ovvia dei giardini cinesi e giapponesi potrebbe interpretarli come un au-



Figura 1



Figura 2

tentico atto d'amore, di celebrazione intima, di ricostruzione commossa e domestica, delle patrie bellezze. Per inciso, i concetti di patria e di nazione sono, da noi, piú legati alle genti e alle loro venture che al territorio. Il termine *patria* ha legami strettissimi con *padre*, terra dei *padri*, e quello di nazione riconduce a *nascere*, *nascimento*, sottintendendo l'insieme di genti che ebbero in comune natali, infanzia, lingua, tradizioni. Invece, in Asia orientale uno dei concetti base, in questo campo, si manifesta nell'ideogramma *Kuni* o *Koni*: un forte quadrato include una danza di segni [fig. 1], il tutto suggerisce un territorio ben delimitato. Sembra che in origine il segno si riferisse a delle unit  minuscole, ai possessi privati di un signore, o di un villaggio; in seguito, pass  a indicare paese e nazione in senso lato. Ma permane un legame segreto, viscerale con la terra, coi monti, coi fiumi, coi climi di un mondo familiare e amato. Un tipico pensiero che riaffiora pi  volte nelle letterature dell'Asia orientale   questo: lo stato, l'impero, il paese possono pure cadere in rovina, ma i monti e le acque restano. In altre parole, le pi  dolorose esperienze civili possono venire compensate dai doni e dalle consolazioni della natura.

In Occidente abbiamo un esempio sicuro di giardino come atto di amore per il territorio, o meglio, per i territori: la villa che l'imperatore Adriano si fece costruire ai piedi dei colli di Tivoli. Ancora oggi vi si possono identificare la vasca di Canopo, che ricordava al sovrano il delta del Nilo, o la Terrazza di Tempe, che gli riportava a mente l'omonima valle di Tessaglia, freschissima nell'ardore dell'estate greca, cara a pastori e poeti.

Ma chiunque desideri raggiungere una comprensione autentica dei giardini dell'Asia orientale e impossessarne spiritualmente, deve considerarne gli aspetti filosofici e religiosi. In quella regione del mondo, la religione, la filosofia e la vita giornaliera non sono cos  divise in compartimenti come da noi, dilagano pi  facilmente le une sulle altre, trascendendo quei limiti che il rigore geometrico del nostro pensiero ama loro imporre. Da noi, forse, la musica fa eccezione: ascoltando Bach voliamo in estasi d'arte, o in preghiera? Spesso   difficile rispondere. Come un folletto impertinente e scherzoso mi risuona nella memoria il paradosso di E.M. Cioran: «Dio deve tutto a Bach. Senza Bach Dio sa-

rebbe un personaggio di terz'ordine». Una volta che ci si sia avviati per simili sentieri non è difficile sognare-pregare ascoltando Beethoven, Brahms, Chopin, o magari Brittes o Prokofiev. Insomma, la musica può forse offrirci una chiave per intendere ciò che i giardini significano per l'animo orientale, sempre poco incline ad accogliere le idee di monoteismo e di rivelazioni che hanno luogo in un certo momento della storia tramite una data persona. Vi sono eccezioni notevoli ma, in linea generale, lungo i secoli sono stati sentiti con maggiore vivezza i temi dell'armonia tra microcosmo umano e macrocosmo, tra uomo e universo, e quello della natura come rivelazione perenne. In altri termini, si è cercato, e trovato nella natura, ciò che l'Occidente ha cercato, e trovato, nella storia.

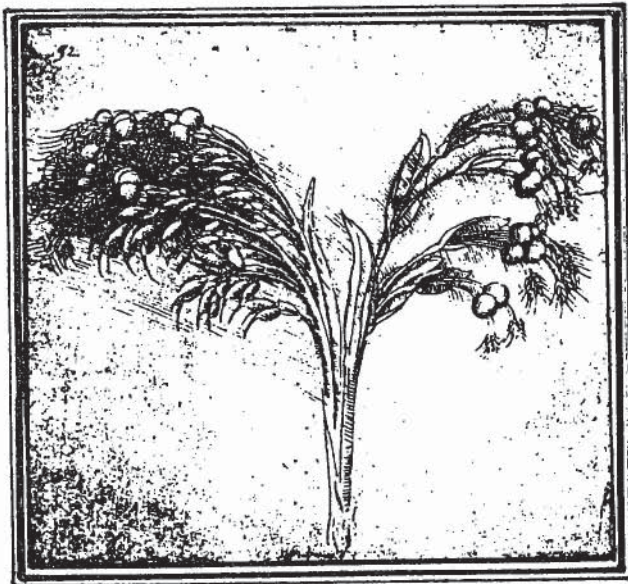
Dunque, il giardino oltre che antologia di patrie bellezze è, in qualche modo, un tempio vivente, un portale attraverso cui l'animo comunica con l'invisibile, il sublime, il mistero. In Cina, il giardino ha collegamenti stretti e vivaci col taoismo, in Giappone, con lo scinto. Taoismo e scinto sono due religioni, due filosofie, due atteggiamenti verso il mondo che, in taluni sviluppi particolari, si presentano diversissimi tra loro, organismi addirittura opposti, quasi incompatibili. Lo scinto, per esempio, ignora, o raccoglie soltanto di rimbalzo, il tema ossessivo taoista della longevità e dell'immortalità; il taoismo, di contro, ignora quel ponte tra dèi e dinastia regnante tanto caro ai giapponesi. D'altra parte, vi sono invece delle prospettive in cui le somiglianze abbondano: per ambedue il divino è qualcosa che pervade il mondo intorno a noi. Lo scinto personalizza negli dèi le scintille del divino dei *kami*: il taoismo ha, piuttosto, un atteggiamento protoscientifico, postula principi universali, la dualità *yin-yang*, il *qi* (giapponese *Ki*, [fig. 2]) è l'energia vitale che anima materia e spirito. È possibile che entrambe le filosofie affondino radici preistoriche in un antichissimo *humus* spirituale comune sorto e, all'inizio, fiorito nella Cina meridionale.

I giardini cinesi, nella loro struttura, pongono in forte risalto alcuni aspetti 'magici'. Le rocce contorte, torturate, in ebollizione pietrificata, agiscono come poli magnetici di attrazione e di condensazione delle energie vitali (*ki*) diffuse nelle montagne e nelle acque vive, garantendo serenità e longevità a coloro che vi dimorano nei pressi. Questi aspetti sono riscon-

trabili anche nei giardini giapponesi, ma in sordina. Invece, vigorosi, permanenti e profondi sono stati gli influssi delle concezioni buddhiste, anche perché i periodi più creativi nell'arte dei giardini hanno coinciso con le ere di *Heian* (794-1185), di *Kamakura* (1185-1333) e di *Muromachi* (1336 - fine del 1400), quando la fede buddhista era una componente di primo piano nella vita spirituale del paese. Già fin dal secolo XI, Tachibana no Tashitsuna (1028-1094) compose un trattato, il *Sakutei-ki* (*Testo che insegna a costruire giardini*), nel quale il giardino è concepito come dolce e serena opera di pietà religiosa, icona della natura che porta alla giusta meditazione.

I giardini — che nelle epoche precedenti erano stati immaginati come ornamento e delizia delle dimore principesche e nei quali (un po' come in quelli occidentali) si godevano feste e riposo, si vivevano tenzioni poetiche e intrighi amorosi — subirono estese e radicali trasformazioni: divennero più piccoli, più ascetici, pensati con maggiore rigore e ritoccati e, infine, concepiti non più come luoghi in cui si passeggia e ci si ricrea, bensì come scenari raffinatissimi fatti per essere osservati dall'interno degli edifici (templi, romitori, badie, canoniche, ville), dalle loro verande. L'impronta della filosofia-religione zen, una delle più elevate e ardite sintesi di buddhismo e taoismo, s'impresse indelebile su molti dei mirabili giardini di Kyoto. Ne fu eccelso maestro il monaco Muso Kokushi (1275-1351), il quale si dice abbia ideato due dei più famosi giardini di Kyoto, quello del *Tenryu-ji* (Tempio del Celeste Drago) e del *Sahio-ji* (Tempio della Legge Occidentale, ossia il buddhismo); quest'ultimo e più noto col nome descrittivo di *Kokke-dera* (Tempio dei Muschi) perché nella valletta fatata dov'è disposto crescono innumerevoli muschi di svariate specie, alcuni sontuosi come alti soffici verdi tappeti, distesi intorno a un piccolo irregolare specchio d'acqua.

Altri importanti giardini ispirati allo zen, sempre a Kyoto, sono quelli del *Daitoku-ji*, del *Myoshin-ji*, del *Tofuku-ji*, del *Nanzen-ji*. In linea generale, la rigorosa disciplina, cara ai maestri dello zen, ridusse progressivamente il giardino ai suoi elementi essenziali: i fiori vennero ammessi con molte riserve, gli alberi assunsero, più che altro, il valore di simbolo, si rinunciò all'acqua. Infine rimasero soltanto rocce, sabbia e muschi: materiali con cui si po-



Leonardo, Studio di pianta, Italia, secolo XV

teva comporre un giardino astratto, proprio ciò che ardì concepire Soami (1442-1523) quando, sulla base di una persistente tradizione, disegnò il celeberrimo *Giardino dei Sassi* in uno spazio rettangolare accanto al tempio *Ryoan-ji*.

In epoche successive (*Momoyama* 1573-1603, *Edo* 1603-1868) si ebbero ulteriori evoluzioni. Da un lato, si costruirono piccolissimi giardini che circondassero le capanne in cui l'ospite intratteneva gli amici alla cerimonia del tè (*cha-no-yu*), opere squisite, raffinate e ricercate; per un altro verso, vi fu un ritorno ai giardini più vasti, fatti non soltanto per essere ammirati da un punto di vista fisso ma per essere goduti passeggiandovi e sostandovi. A questi ultimi appartiene quel giardino della villa imperiale di Katsura, alle porte di Kyoto, portato a termine tra il 1620 e il 1645 sotto la guida (almeno così vuole la tradizione) del massimo maestro di quei tempi, Kobori Enshu (1579-1647). Se molti stranieri, visitando Katsura, finiscono per esclamare dinanzi alla cosiddetta 'villa': «ma questa è una capanna!» per via della sua incantevole, ascetica, disarmante semplicità, tutti restano incantati dal giardino. Infatti, in esso vi si trovano distillate le secolari esperienze dei disegnatori giapponesi di giardini; v'è

qualcosa del nobile respiro che dovettero possedere i parchi principeschi dell'epoca *Heian*, agginto al rigore che portarono i monaci zen nell'attuare le loro creazioni.

Ma quali sono, in ultima analisi, le caratteristiche essenziali dei giardini giapponesi? In tutte le epoche prevalse un rifiuto pressoché totale dei disegni geometrici e delle disposizioni simmetriche e dominò, invece, la spontaneità e l'irregolarità. Ciascun elemento del giardino — pietra, cespo fiorito, erbe, alberi, acque, cascata — viene presentato nella singolarità che gli sono proprie, con la propria individuale personalità: nulla fa massa, riempie uno spazio, costituisce corpo di un astratto disegno. In secondo luogo, i fiori vengono certo ammessi, ma che non strafacciano, non s'inorgoliscono presentandosi da protagonisti, salvo per brevi periodi legati alle vicende stagionali come la fioritura dei ciliegi in primavera o quella degli iris in estate o, ancora, la 'fiammata' delle foglie d'acero in autunno. La mèta artistica del grande architetto è di far sì che il suo giardino possa essere percepito come una scoperta miracolosa, nel recesso più remoto tra le solitarie vallate, d'un luogo magico e struggente in cui le più squisite bellezze della natura si siano date segreto appuntamento per la mistica gioia dello spettatore, per una sua 'illuminazione' trascendentale e definitiva.

Qui avverto formularsi nella mente del lettore un'obiezione diabolica: la famosa naturalezza dei giardini orientali non è forse ottenuta in maniera altamente artificiale? Senza dubbio è vero. Anche il giardino giapponese è ottenuto scavando, spianando, ammucchiando, piantando, portandovi delle pietre scelte (in quel paese le 'belle pietre' costano dei patrimoni); sotto questo profilo i giardini di tutto il mondo sono fratelli. Il problema fu già avvertito dai cinesi secoli or sono. Un celebre passo del romanzo *Il sogno della Camera Rossa* (secolo XVIII) contiene alcune pagine in cui si discute proprio su questo argomento discettando sul naturale o sullo spontaneo artificioso. Ma ciò che importa non è tanto l'operazione, quanto il fine dell'operazione. Il giardino giapponese è sovranamente artificiale, ma lo scopo è di farlo sembrare, come per miracolo, d'eleggerlo a simbolo della natura. In ciò, il grande giardino giapponese è come il grande attore che riesce a immedesimarsi a tal punto nel personaggio pre-

scelto da farlo risultare più vero dei modelli in carne e ossa incontrati, per caso, lungo i sentieri della vita.

In Occidente, in particolare in Italia, nel secolo XV, non appena le condizioni nelle campagne divennero più sicure, i giardini, che nel Medioevo erano rimasti chiusi nei chiostri dei conventi e nelle corti dei castelli, cominciarono a ornare le ville suburbane. Il Quattrocento e il Cinquecento furono momenti di effervescente creatività in tutti i campi: i giardini assunsero quelle forme che rimarranno come base per secoli e si diffonderanno in Europa con varie evoluzioni nazionali specifiche. In questo senso, alcuni giardini medicei, per esempio quelli delle ville di Petraia, di Castello, di Poggio a Caiano, di Boboli sono degli archetipi. Cos'è che colpisce in modo preminente chi li visita? Un impianto squisitamente disegnato nel quale prevalgono geometria e simmetria. Se i giardini giapponesi sono cospicui per la loro irregolarità, spontaneità, asimmetria, per i loro capricci dilettonici di fronde, di acque, di sassi e di felci, quelli medicei seguono la più rigorosa disciplina formale. Il sentiero ghiaioso procede dritto o secondo curve ben definite, le bordure sono potate a regola d'Euclide, i fiori sono riuniti in famiglie o in macchie di colore nelle aiuole o nei vasi. Acque, pietre, alberi, cespugli, corolle, muschi e felci valgono come strumenti di una sinfonia stupenda che non nasconde affatto di essere artificio raffinato. Talvolta, l'elaborazione è portata a degli estremi che avvicinano il giardiniere allo scultore e si ha, allora, l'*arte topiaria* nella quale, invece dello scalpello, sono di rigore le forbici. Le acque scorrono o sostano in vasche quadrate, circolari, ovali, comunque di forme ben definite. E come gioco supremo, zampilli lucenti gai canterini sgorgano da quell'elemento fondamentale del giardino italiano: la fontana. Insomma, si ha ovunque e sempre la sensazione di essere in un mondo in cui l'uomo è il baricentro indiscusso, la chiave di volta dell'intero sistema. Tutto si irraggia da lui, dal suo intelletto, dai suoi gusti, dal suo incontrastato dominio sulla natura, e tutto a lui ritorna. Nei giardini giapponesi, l'uomo mira a tuffarsi, a immergersi, a dissolversi nella natura per un metafisico ritorno alle origini, per una palingenesi astrale; in quelli italiani, è la natura che procede verso l'uomo e gli si inchina dinanzi, gli dichiara —in una danza di mirabili forme— la propria indiscussa sudditanza.

Come in Giappone i segreti dell'arte di costruire i giardini era stata definita dall'autore del *Sakutei-Ki* e di altri testi di epoche successive, in Occidente il modello ideale ci venne fornito da Francesco Colonna nella sua opera straordinaria lo *Hypnerotomachia Poliphili*, pubblicata a Venezia nel 1499. In quest'opera, il culto della geometria, delle risonanze mitologiche, botaniche, minerali, idriche entro schemi e ricami preziosi, viene portato a un estremo quasi delirante. Le scintille di questo magico fuoco incantarono a lungo i maestri del giardino italiano ed europeo.

Osservando la dimora che segna il centro organico del giardino italiano, e dell'Occidente, subito si nota un fatto caratteristico: essa deriva genealogicamente dal castello. I Romani ebbero in abbondanza ville pacifiche e civili, ma la dissoluzione dell'Impero e uno stato generale d'insicurezza protrattosi per secoli ne fecero quasi dimenticare l'esistenza. Quando, col Rinascimento, fu possibile di nuovo vivere in campagna, la villa nacque dal castello. La villa fu castello ammansito, domesticato. La trasformazione è graficamente rappresentata dalle residenze villerecce dei Medici. La villa del Trebbio (nei pressi di Caffaggiolo in Mugello) è ancora, in modo deciso, un castello, la villa di Careggi lo è già meno, quelle di Petraia o di Artimino hanno soltanto alcune vestigia del maniero (torri e barbacani possenti). Occorre spingersi al Sei e Settecento perché le ville possano dirsi residenze di pace e piaceri, in tutto edifici civili. Ma anche allora si tratta di ragguardevoli costruzioni in pietra e muratura che affermano la propria presenza, sia pure con prestigiosa bellezza, in modo perentorio e inequivocabile. «Ehi, viandante —dice la villa occidentale— io sono qui, guardami, ammirami!».

Se a ciò si paragona la residenza dell'Asia orientale, subito si noterà che essa non ha nulla a che vedere con il castello, né in Cina né in Giappone. In particolare in Giappone, è possibile dire che la sua antenata sia la fragile, effimera casa colonica (*min-ka*) costruita in legno, con qualche parete di stucco, con porte e finestre —dove abbonda la carta— con vasti tetti di paglia o erbe palustri seccate. La villa giapponese, lungi dall'affermare in modo gagliardo e sicuro la propria presenza sul territorio, s'insinua tra gli alberi, tra le pietre e le acque quasi chiedendo scusa di esistere, con umiltà e discrezio-

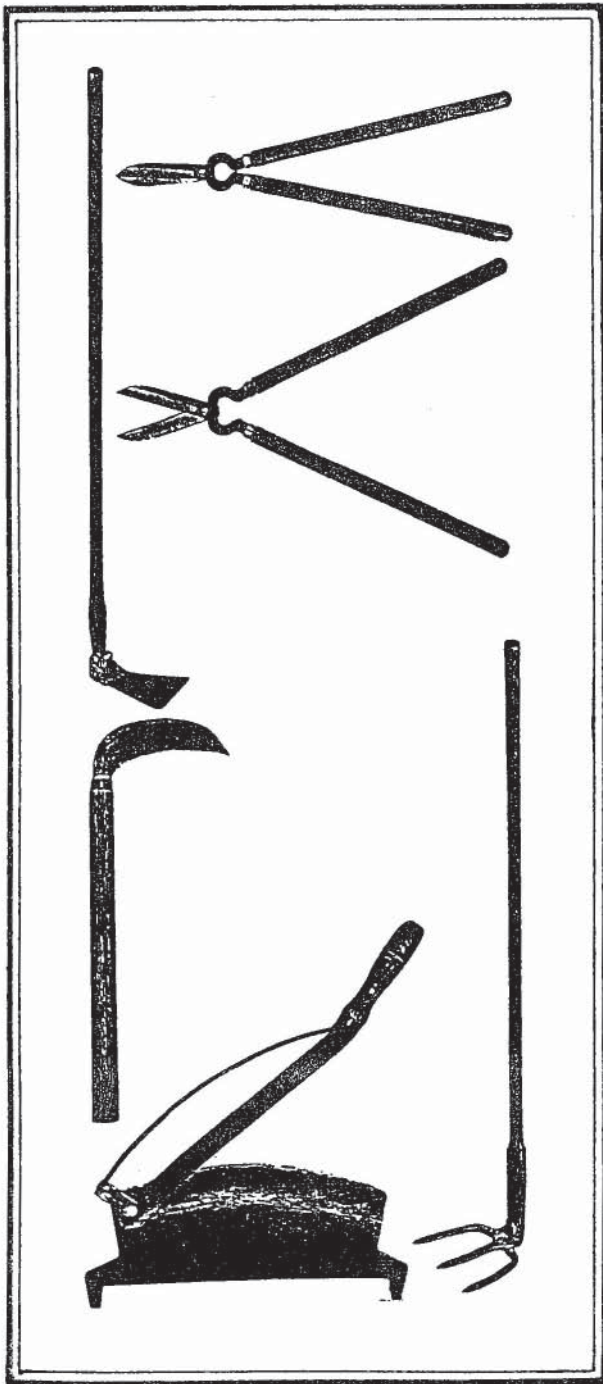


Sacrificio dell'asino, Hypnerotomachia Poliphili, Italia, secolo XV

ne. Perfino la celebratissima villa Katsura, che Bruno Taut, Kenzo Tange, Walter Gropius e tanti altri grandi architetti moderni hanno descritto con toni di straordinario entusiasmo è, in fondo, una dolce, serafica modesta capanna. Molti tra i più famosi tempi di Kyoto — per i quali si potrebbe dire che in quanto edifici religiosi a loro si addirebbe una umbratile semplicità — furono alle origini ville di sovrani o di grandi signori. Per esempio, il *Byodo-in* fu un luogo di eleganti piaceri per l'uomo più potente dei suoi tempi, Fujiwara Michinaga (966-1027); il *daikaku-ji*, fu villa dell'imperatore Saga (secolo IX); lo *Shisen-do* fu residenza del poeta Ishikawa Jozan (1583-1672).

Un altro segno che rivela il carattere antropocentrico del mondo italiano, ma occidentale in genere, è che i nostri giardini sono quasi sempre popolati di statue. L'uomo non soltanto è il perno del cosmo ma la sua forma è il perno dell'estetica. Siamo talmente abituati alle statue dei santi, ai monumenti ai sovrani, alle sembianze scolpite di raffigurazioni simboliche in forma umana, che accettiamo questo fatto come del tutto ovvio e naturale. Ed è qui che la comparazione si rivela davvero istruttiva, madre di scoperte. Fino a tempi modernissimi, le città giapponesi ignoravano del tutto i 'monumenti' (ora abbondano, ma si tratta di un caso di genuina occidentalizzazione). Ricordo che ancora mezzo secolo fa i giapponesi avevano una sola parola per immagine umana, *ningyo* (a forma umana) che significava sia *statua* sia *bambola* (e su questo binario, compiendo delle capriole etimologiche, era divertente pensare: «in piazza c'è una bambola di Vittorio Emanuele»). I giardini dell'Asia orientale ignoravano quasi del tutto le immagini umane salvo, talvolta, quelle religiose: tra i muschi e le azalee del *Sanzen-in* di Kyoto, per esempio, si scorge una vecchia statua del bodhisattva *Jizo* che protegge i viandanti, i bambini nonché gli ebbri e i ladruncoli. Le poche decorazioni ammesse sono le lanterne di pietra — delle quali alla villa Katsura ne esistono oltre venti tipi diversi — le piccole pagode scavate nel sasso, i ponticini di pietra o legno che uniscono le rive di qualche minuscolo specchio d'acqua.

Conservando l'esperienza negli occhi e nella memoria del giardino dell'Asia orientale — che sostiene una forte componente religiosa capace di unire le vene nascoste che lo collegano al taoismo, allo scinto, al buddhismo e, talvolta, persino al confucianesimo — e osservando il giardino italiano, o quello occidentale popolato di statue, di 'bambole', di presenze, di corpi, di volti, sorge immediatamente un formidabile quesito: perché questi nostri giardini evitano con tanta esasperata, seppur muta, cura qualsiasi riferimento alla grande religione egemone che per secoli si è ritenuta la quintessenza dello spirito europeo? Nei giardini vaticani, in quelli di certi conventi e monasteri è presente, talvolta, qualche immagine di contenuto religioso, ma nei grandi giardini del Rinascimento e del Barocco, dell'era romantica e dell'Ottocento si evita con la più fastidiosa e neutroica cura qualsiasi riferimento religioso cristiano.



Attrezzi per giardinaggio, Giappone, secoli diversi

Confesso che non avevo mai riflettuto su questo problema, né se ne trova traccia nell'estesa letteratura sull'arte dei giardini. Fu qualche anno fa, prima godendomi il fascino dei giardini di Kyoto poi, appena tornato a Firenze, a pochi giorni di distanza, vagando per le georgiche meraviglie delle ville medicee, ch'esso mi colpì in maniera folgorante.

Nel giardino fiorentino di Boboli, modello e ispirazione per centinaia di altri giardini in Italia e in Europa, si trovano ben centosessantotto statue, tra cui le immagini di Apollo, Venere, Ercole, Nettuno, Giove, Giunone, Cerere, Bacco, Perseo, Andromeda, Saturno, Vulcano, di Elena con Paride, di muse e di putti, di fauni e di muse, di ninfe e di narcisi. È un mondo quasi esclusivamente pagano. Sperduti, quasi casualmente aggiunti, stanno i simulacri di Mosè —in funzione di simbolo del buon governo—, due David —eroe militare e amoroso— e la coppia Adamo ed Eva. Cospicue sono le immagini di esseri stravaganti e fantasiosi, che i cataloghi e le guide denominano *arpie* e che impersonano, insieme con le figure di mostri marini, di serpacci draghiformi, di caproni lussuriosi, quel non sò che di eccessivo, pauroso, grottesco e, al medesimo tempo, di affascinante che ci si rivela a ogni passo nella natura incontaminata. Un simile orizzonte si ricollega a quello di un sapiente erotismo, ora sottile e appena suggerito, ora più franco ed esplicito. Il medesimo accostamento simbolico, sempre sotteso, tra gli aspetti voraci, minacciosi, conturbanti, orridi, cruenti, feroci della natura e i suoi richiami subdolamente sensuali, amorosi, lussuriosi è rintracciabile, in modo più o meno esplicito, in quasi tutti i più elaborati giardini della nostra penisola, da quelli dell'Isola Bella (Stresa), a quello di Garzoni (Colodi), dal Bosco Sacro Orsini (Bomarzo) alla villa Reale di Caserta, nonché all'opera brechtiana del principe Palagonia, in Sicilia.

Dunque, si tratta di un problema forte e impegnativo, anche se finora se ne è parlato pochissimo. Le risposte più ovvie potrebbero essere che la valutazione della natura nel pensiero cristiano e, soprattutto, negli atteggiamenti emotivi cristiani è sempre stato ambiguo. Da un lato, si collocano alcune grandi anime poetiche, san Francesco ne è un esempio, che vedono nella *natura naturata* la gloria della *natura naturans*, dall'altra, coloro che la considerano con sospetto in quanto regno della concupiscenza



e della morte, oscurato dall'ombra fatidica del peccato originale. Nell'incertezza, gli artisti si sono rifugiati nel mondo pagano, percepito come una antologia neutra di favole gentili, libere da ogni impegno di fede. Andrebbe anche considerato l'influsso, forse inconscio, di un mito dell'Eden, come protogiardino, un *Ur-Garten*, luogo di felicità e di delizie perdute. Inoltre sono stati determinanti, è ovvio, anche i ricordi, in parte confusi, del Medioriente, dell'Egitto, della Grecia e di Roma, in specie nel periodo del più vivace Umanesimo: ma siamo sempre in un mondo anteriore alla redenzione, quindi, pagano per definizione.

Si potrebbe anche considerare il costume mentale dell'Occidente di ragionare per dualismi contrapposti: materia-spirito, corpo e anima, vero-falso, buono-malvagio, sacro-profano, chiesa-stato e via dicendo. In tale orizzonte di schemi, il giardino appartiene senza dubbi alla materia, al corpo, al profano, al civile; inserirvi segni del sacro stonerebbe, creerebbe maldefiniti stridori. Un dotto brillante sacerdote cattolico, col quale parlai di recente di queste cose, mi disse ridendo: «Ma è ovvio! La gente si rivolge per lo più al cristianesimo quando è infelice, quando ha paura, quando soffre. Il giardino è l'espressione più completa del benessere, della serenità, della ricchezza. I due climi non stanno insieme, creano scontro, cozzano frontalmente. Non si tratta di grandi principi ma soltanto di buon gusto...».

Aveva forse ragione il mio interlocutore? Non so, ho la vaga impressione che molti aspetti del problema restino sempre aperti.

#### Bibliografia sommaria

Sui giardini cinesi vedere il classico studio di OSVALD SIREN, *Gardens of China*, The Ronald Press, New York 1949. Più recenti e accessibili: MAGGIE KESWICK, *The Chinese Garden*, Academy Editions, Londra 1978, nuova ed. 1986; EDWIN T. MORRIS, *The Gardens of China*, Scribner's, New York 1983; PIERRE e SUSANNE RAMBACH, *Jardins de Longévité*, Skira, Ginevra 1987.

Per i giardini giapponesi fu classico lo studio di JOSIAH CONDER, *Landscape Architecture in Japan*, 1893. Oggi un ottimo testo —con belle illustrazioni— è quello di LORRAINE KUCK, *The world of the Japanese Garden*, Walker/Wea-

therhill, New York, Tokyo 1968, più volte ristampato. Tra i tanti altri testi disponibili ricordo TEIJI ITOH, *Imperial Gardens of Japan*, Weatherhill, Tokyo 1973; TEIJI ITOH, *Space and Illusion in the Japanese Gardens*, Weatherhill, Tokyo 1973; DAVID A. SLAWSON, *Secret Teaching in The Art of Japanese Gardens*, Kondasha, Tokyo 1987, (trad. it., con bibliografia *I giardini del Giappone* a cura di CAROLA e RENATA LODARI, Edagricole, Bologna 1988). Sulla villa Katsura cfr. ARATA ISOZAKI e YASUHIRO ISHIMOTO, *La villa imperiale di Katsura*, Giunti, Firenze 1987. Il *Sakutei-ki* è stato tradotto in inglese da S. SHIMOYAMA, *Sakutei-ki. The book of Garden, Town and City Planners*, Tokyo 1976, difficile a trovarsi.

Tra i tanti studi sui giardini italiani, ALESSANDRO TAGLIOLINI, *Storia del Giardino Italiano*, La Casa Usher, Firenze 1988, con ampia bibliografia.