

AIKIDO

RIVISTA DELL'ASSOCIAZIONE DI CULTURA TRADIZIONALE GIAPPONESE AIKIKAI D'ITALIA

Anno LVI (marzo 2024)
Autorizzazione Tribunale di Roma
n°194/2018 del 6/12/2018
ISSN 0392-5633

60
1964 - 2024
Aikikai d'Italia



AIKIDŌ

RIVISTA DI CULTURA TRADIZIONALE GIAPPONESE

INDICE

Messaggio del Presidente Alberto Conventi	3
Editoriale	
Intervista a Mitsuteru Ueshiba il “Giovane maestro”	6
Un Maestro, una pietra	11
Ricorrenza come l'anima della novità [Ri]evocare un affidarsi reciproco	
Tutto ricorda, sin dal principio	13
Le origini	
L' Ichikukai dōjō e la pratica del <i>misogi no kokyū-hō</i>	30
Le otto tappe della pratica (quinta parte): <i>Dhāranā, Dyāna e Samādhi</i>	3
<i>Higan</i> , L'altra Riva, passaggi delle acque al Daisen-in di Kyōto	40
L'altra Riva in un sogno del Fondatore	45
Il timone del cuore	46
Il simbolismo del Tiro con l'arco (prima parte)	47
Le radici: paesaggio con bonsai	50
<i>Aiki media</i>	
Un film (Perfect Days)	5
<i>Inochi no chikara o takameru kokyū</i> di Hiroshi Tada	62
<i>Rimproveri e lodi</i> di Noguchi Haruchika	63



Aikido
Periodico dell'Aikikai d'Italia
Associazione di Cultura Tradizionale Giapponese
Ente Morale D.P.R. 526 del 08/07/1978

Autorizzazione Tribunale di Roma n°194/2018
del 6/12/2018
ISSN 0392-5633
Anno LVII
(marzo 2024)

Redazione e amministrazione
via Giuseppe Casalinuovo 13

Direttore responsabile
Lorenzo Casadei

Redazione:
Jacopo Regini
Antonia Pezzani
Marta Ragozzino
Fabrizio Ruta
Francesca Romana Seganti
Koji Watanabe

Hanno collaborato a questo numero:

Flavio Bertini
Véronique Brindeau
Micheal Gauvin
Dionino Giangrande
Taiten Guareschi
Donatella Lagorio
Luigi Romani

Un ringraziamento speciale

al Dōjōchō Ueshiba Mitsuteru
e al Rev. Taiten Guareschi

Ikkyōji e i kana che compaiono in questa rivista utilizzano
il font *nagayama kai* i cui caratteri sono dipinti a mano dal maestro
Nagayama Norio.

In copertina, foto di

Organigramma Aikikai d'Italia

Direzione Didattica

DONATELLA LAGORIO	7° Dan
CARLO RAINERI	7° Dan
ROBERTO TRAVAGLINI	7° Dan
DIONINO GIANGRANDE	6° Dan
FABRIZIO RUTA	7° Dan

Consiglio di Amministrazione

ALBERTO CONVENTI	Presidente
LUCA UNGARO	Vice Presidente
ELIA CAPPUCCIO	Segretario
GIANFRANCO MARTORELLI	Tesoriere
GARGIULO LUIGI	Consigliere
CANALI MASSIMO	Consigliere
MERCURI NICOLA	Consigliere

Organo di Controllo

GIORGIA BAMBINI	Presidente
FEDERICO TRAVERSA	
ANTONIO SCIROCCO	

Messaggio del Presidente Alberto Conventi

Care socie, cari soci,

Questo numero della nostra, ormai cinquantennale, rivista esce nell'anno dei festeggiamenti dei sessant'anni dall'arrivo del Maestro Hiroshi Tada in Italia. Il Maestro è stato Direttore Didattico della nostra Associazione fino a dicembre 2022 quando, su sua richiesta, abbiamo modificato lo statuto e lo abbiamo nominato Direttore Didattico Emerito.

Il 2024 coincide anche, non casualmente, con l'uscita della sua autobiografia *Aikidō ni ikiru, Vivere nell'aikidō* curato dal direttore della nostra rivista e tradotto in italiano da Koji Watanabe.

Il libro, già distribuito a molti soci e disponibile anche nelle catene di distribuzione più diffuse, appena uscito con una discreta eco mediatica, è già prossimo alla ristampa, segno del grande interesse che la viva testimonianza del Maestro continua a suscitare.

Il Maestro tornerà in Italia l'1 2 3 novembre e in quest'occasione organizzeremo un grande evento al Palazzetto dello sport PalaSavena, vicino a Bologna.

Si tratta di uno dei palazzetti più capienti del territorio italiano e la grande affluenza prevista richiederà un grande sforzo organizzativo. Ci saranno lezioni di *aikidō* il venerdì pomeriggio, il sabato mattina e pomeriggio e la domenica mattina. Il sabato sera è previsto un *embukai*.

Sarà presente anche il *dōjōchō* Ueshiba Mitsuteru.

Un anno particolare, in cui verrà proposto ai soci anche il nuovo regolamento didattico a completamento del percorso di riforme avviato poco più di un'anno fa con l'approvazione del nuovo statuto.

La nuova configurazione dell'Associazione, che prevede una Direzione Didattica collegiale, richiede un grande sforzo di partecipazione, condivisione e capacità di lavorare in gruppo, in primis da parte degli organi istituzionali ma non meno importante anche da parte di tutti i nostri responsabili di *dōjō* e da parte di tutti i soci che mi auspico riescano a sentirsi parte di una grande associazione identificandosi sinceramente nell'eredità culturale lasciataci in custodia dal nostro Direttore Didattico Emerito.

Concludo questo breve editoriale citando chi mi ha preceduto nell'incarico di Presidente

“L'insegnamento del M. Tada costituisce l'identità della nostra associazione, se perdiamo questa identità perdiamo al tempo stesso la nostra anima e il futuro dell'Aikikai d'Italia si farà più incerto, e sicuramente più povero spiritualmente.”



sessantennale

1964 - 2024

イタリア合気会60周年

S.Lazzaro di Savena Bologna - Palasavena
1 2 3 novembre 2024

Hiroshi Tada



Mitsuteru Ueshiba



Editoriale

Questo è un numero un po' speciale per noi.

60 anni l'Aikikai d'Italia fu fondata dal Maestro Tada e, per il calendario cino-giapponese 60 anni significa tornare al (ramo) originario essendo ogni anno caratterizzato da uno dei 12 animali dello zodiaco tradizionale e dai uno dei 5 elementi (terra, metallo, acqua, fuoco, legno). Era l'anno del drago di legno quando la nostra Associazione nacque. Questo ciclo che si compie (con il ritorno del drago verde), unisce quindi il passato e il futuro che saranno incarnati a Novembre a Bologna dal nostro fondatore il Maestro Tada assieme al pronipote del Fondatore, il "Giovane maestro" Ueshiba Mitsuteru, destinato a divenire la futura guida dell'Aikikai mondiale. Siamo onorati di ospitarlo in anticipo tra le pagine di questa rivista.

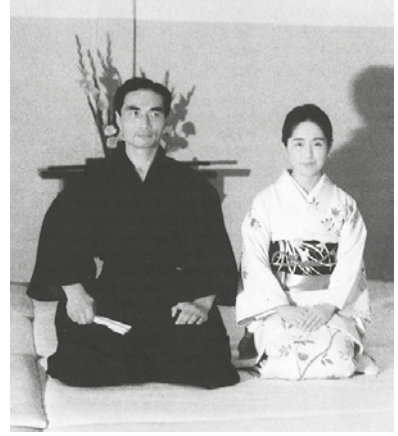
Siamo altresì grati al Maestro Taiten Guareschi per il suo prezioso contributo che ci aiuta a ricordare i debiti e gli impegni che abbiamo accumulato nei confronti dei nostri predecessori, e altresì che la nostra disciplina e lo zen hanno avuto in Italia una storia intrecciata. Non a caso anche molti degli articoli sullo *Spirito del Giappone* di questo numero rimandano allo zen: la memoria di Hosokawa di Flavio Bertini, lo scritto sull'Ichikukai dōjō di Luigi Romani, quello sul simbolismo del giardino Daisen-in di Kyōto e ovviamente la parte conclusiva delle *otto tappe della pratica*, iniziata ormai cinque numeri fa. Tutto ci ricorda che l'*aikidō* è zen in movimento.

Buona Lettura



L'immagine per la copertina di *Aikido per ragazzi* 20, ancora una volta splendidamente disegnata da Giulia Campobello, mostra due giovanissimi *aikidōka* seduti sotto un famoso dipinto di O Sensei nella foma del Re drago "Ame no murakumo kuki samuhara ryūō".





Nella sua autobiografia il maestro Tada cita delle poesie della moglie Tada Kumi, violinista e poetessa, e scrive “è stata la persona che mi ha dato il sostegno e incoraggiamento più grande. In occasione delle manifestazioni in Italia, mia moglie suonava il violino prima della mia dimostrazione. Era consuetudine che suonasse *Kōjō no tsuki* (la luna sul castello diroccato), la canzone dei mandriani di Sōma e un brano di Bach.”

Non troviamo migliori parole delle sue per ricordare con gratitudine l’opera del Maestro Tada.

Italia aikikai
sōritsusha toyobare
enbu suru
otto mi tsumuru
yonsen'nin to tomoni

イクリア合気会
創立者と呼ばれ
演武する
夫みつむる
四千人と共に

Insieme a quattromila persone
guardo la dimostrazione
di mio marito,
definito come
il fondatore dell’Aikikai d’Italia



Intervista a Mitsuteru Ueshiba il “Giovane maestro” (Waka sensei 若先生),

Nato nel 1981 Ueshiba Mitsuteru è il figlio dell’attuale Dōshu, Moriteru Ueshiba e quindi pronipote del Fondatore Morihei Ueshiba, e probabile futuro *Aikidō Dōshu*, la guida simbolica di tutti i praticanti. Dall’aprile 2012, Ueshiba è *Dōjōchō* dell’Aikikai Hombu Dōjō, e come tale viene chiamato *Waka-sensei* come prima di lui avvenne per Moriteru Ueshiba e a Kisshomaru Ueshiba quando il Fondatore era ancora vivo.

A Novembre sarà in Italia a fianco del Maestro Hiroshi Tada.

1) Waka sensei, cosa significa per lei Tradizione?

R: Credo che la tradizione sia qualcosa che è stata edificata e tramandata dai nostri predecessori e che noi, che viviamo nel presente, dovremmo raccogliere quel testimone e trasmetterlo verso il futuro. Per poter passare il testimone nel modo corretto, è necessario comprendere correttamente il significato delle cose, identificare ciò che può e non può essere cambiato per trasmetterlo alle generazioni future e avere una chiara comprensione dei rispettivi ruoli. L’adempimento di tutto ciò renderà possibile continuare a tramandare la tradizione.

2) È gravoso incarnare un’eredità come quella della famiglia Ueshiba a cui tutto l’*aikidō* mondiale guarda?

R: Mentirei se dicessi che non c’è stata alcuna pressione. Tuttavia, potrei dire di averlo sentito di più quando ero ventenne e trentenne. Ho sempre cercato di mantenere una condizione d’animo per poter trarre giovamento dalle situazioni in cui mi trovo. Inoltre, poiché c’è un limite a ciò che posso fare, cerco di affrontare le cose con l’aiuto di chi mi circonda.

3) Come si scandisce la sua giornata tipo?

R: Pratico dalle 6:30 tutte le mattine tranne la domenica. Al mattino svolgo il lavoro amministrativo per l’Aikikai e nel pomeriggio mi reco nelle sedi esterne a praticare.

4) Quanto è mutato secondo lei l’*aikidō* dopo la scomparsa del Fondatore?

L’*aikidō* in sé non è cambiato, ma penso che il numero dei praticanti e la diffusione dell’*aikidō* abbia raggiunto una dimensione enorme. Non so come fosse ai tempi del Fondatore, ma in base alle testimonianze dell’epoca risulta che la diffusione all’estero fosse ancora limitata ad un numero ristretto di paesi. Oggi l’*aikidō* è diffuso in 140 paesi. Penso che si possa dire che sia il risultato dell’incessante impe-



gno e dedizione dei nostri predecessori, guidati dal secondo Dōshu Kisshōmaru. Ora ci sono praticanti di *aikidō* anche in Medio Oriente e in Africa.

Si dice che quando il Fondatore andò alle Hawaii, disse: "Costruirò un ponte d'argento attraverso il mondo". Penso che stia diventando una realtà.

5) Per il suo bisnonno Morihei Ueshiba, l'*aikidō* aveva una funzione sacra di portata escatologica per tutta l'umanità, lei crede sia ancora vero?

R: Penso che per il Fondatore l'*aikidō* fosse la vita stessa. L'*aikidō* nasce da una vita di studio e dedizione e questo non è cambiato oggi come allora. Penso che ogni persona abbia un modo diverso di comprenderlo, ma lo spirito dell'*aikidō* è quello del Fondatore, ed è rimasto immutato da allora fino ad oggi, e se dovesse cambiare, non sarebbe più *aikidō*.

6) Come vede Waka Sensei il futuro dell'*aikidō*?

R: Non sappiamo cosa riserva il futuro e l'essenza dell'*aikidō* non cambierà. Penso però che i modi attraverso i quali avviene la trasmissione cambi a seconda delle epoche. Se dovessero sorgere nuove modalità, sarebbe bene poterne usufruire attivamente.

Credo però che l'aspetto più importante sia la pratica. Tenendo bene a mente questo punto essenziale penso sia bene anche cogliere l'opportunità di usare i media come *Youtube* o i *Social Network*.

Nel farlo credo sia importante comunicare sempre le informazioni nella maniera corretta. Noi che pratichiamo nel presente abbiamo la responsabilità nel trasmettere cose giuste e buone alle generazioni future. Credo che sia importante seguire lo spirito del fondatore, valorizzare ogni singola occasione di pratica e continuare con fermezza e determinazione. Continuando a praticare ogni giorno possiamo affrontare i problemi via via che sorgono e impegnarci a risolverli. In questo modo si aprirà, in modo naturale, un futuro migliore.







Un Maestro, una pietra

di Flavio Bertini

*Una goccia di rugiada
è posata sulla pietra,
come lucido metallo indistruttibile.*

Una pietra grezza infissa nel terreno, un nome, un *mon*, quello del Clan Hosokawa.

La terra bagnata da un'abbondante pioggia che per tutta la mattinata è scesa, molti i toni di color verde delle piante e degli alberi bagnati, i sassi di un sentiero che segnano un percorso, quello del "Sentiero dei Maestri", il canto continuo degli uccelli, un Monastero Zen, Fudenji: quale posto migliore per una stele!

Il suono del flauto in sottofondo.

Semplice, così come lui era, la pietra segna un ricordo presente, un ricordo vivo in chi l'ha seguito nella Via che indicava.

Un luogo, Fudenji, detto "il Tempio dell'altrove, nell'altrove del tempo".

Per onorare la memoria di Hosokawa Hideki Sensei, una forte presenza: circa 60 persone da tutta Italia sono arrivate il 14 maggio 2023 per partecipare alla cerimonia officiata dal Rev. Abate Marosa Myōkō Agnoli con la presenza del M° Fausto Taiten Guareschi, e testimoniare l'affetto al Maestro.

Forme e colori diversi, *keikogi*, *hakama*, abiti borghesi, *kolomo*, *rakusu*, si mescolavano nel silenzio e nell'attenzione alla gestualità, all'ascolto dei suoni e del salmodiare dei *sutra* e dei *darani* durante il rito davanti la stele posta all'inizio del sentiero.

L'emozione, fortemente presente nel silenzio, nell'ascolto delle parole di chi brevemente ha tracciato un ricordo.

All'interno del monastero, dopo la cerimonia, nella sala dedicata al Maestro di *judō* Cesare Barioli, (pioniere del *judō* in Italia) il Maestro Fausto Taiten Guareschi, alla presenza dei partecipanti, ha voluto ricordare l'importanza del legame esistente tra Maestro e allievo e il legame vivente tra lo spirito dello Zen e lo spirito delle Arti Marziali.

Il forte sentimento per il Maestro si è manifestato con il segno della presenza.

La pietra a testimoniare la viva realtà dell'in-

segnamento ricevuto *I shin den shin*.

... Se inseguiamo l'intenzione positiva di un Maestro e condividiamo con l'assemblea la pratica, il nostro ego scompare e naturalmente diventeremo uomini della Via.

da Eihei Dōgen, *Zuimonki*,
Discorsi informali





Ricorrenza come l'anima della novità

[Ri]evocare un affidarsi reciproco

Tutto ricorda, sin dal principio

di Taiten Guareschi

*I pini,
scure ombre nascondono
il bel chiaro di luna.*

Taisen Deshimaru, *Gendai Fukanzazengi*

Tra gli agi e le pompe badò fin dalla puerizia a quelle parole d'annegazione e d'umiltà a quelle massime intorno alla vanità de' piaceri, all'ingiustizia dell'orgoglio, alla vera dignità e a' veri beni, che, sentite o non sentite ne' cuori, vengono trasmesse da una generazione all'altra.

A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cap. XXII

Uso ripetermi. Penso a una vignetta di Giovannino Guareschi: lui con il cappellaccio, i baffoni e le mani dietro la schiena mentre ammira una luna che gli sorride fra un filare di pioppi. Ai suoi piedi, sul fianco, un barboncino che guarda indietro, altrove, come se avvertisse ciò che sembrava mancare, ovvero quell'incognito e quell'invisibile che animavano davvero l'intera scena, ovvero la verità di quella meraviglia.

A proposito di incognito, in questo settembre ricorreva il cinquantesimo anniversario del *Kyu shin Dō Kai* di Fidenza, scuola di arti marziali ispirata all'insegnamento di tre protagonisti della storia recente: i Maestri Kenshiro Abbe, Cesare Barioli e Taisen Deshimaru Rōshi.

Fu proprio Cesare Barioli a offrirmi il primo libro di Taisen Deshimaru pubblicato nel 1969 in francese, *Vrai Zen*. In quella prima edizione figurava una foto di gruppo dei partecipan-

ti al Seminario internazionale di *aikidō* al Lido di Venezia, tenutosi nel 1968. In quella fotografia compariva anche il Maestro Taisen Deshimaru che aveva anche reso visita all'allora Dōjō Centrale dell'Aikikai d'Italia a Roma.¹

Il Maestro Deshimaru cita Hiroshi Tada sensei tra coloro che lo hanno aiutato nella sua opera e nella sua missione. Dopo la prefazione a firma di Arnaud Desjardins (1925-2011) e l'introduzione, il libro si articola affrontando argomenti quali: lo zen e la pratica dello *zazen*; il metodo dello *zazen*; zen e scienza; articoli per occidentali; la traduzione e i commenti di una parte dello *Shōdōka*, ovvero *Il Canto dell'Immediato Satori*, del maestro cinese Yōka Gengaku Daishi (665-715) e in appendice la versione giapponese dello stesso canto, uno schema dell'opera, una breve spiegazione dei termini che ricorrono nelle ventisette stanze del testo e infine pensieri e riflessioni di una discepola, Rose Marie Fueks, che con il suo sacrificio aveva aiutato la missione del maestro.

1. Hiroshi Tada stabilitosi a Roma, vi fondò il Dojo Centrale nel 1967 [l'anno dell'arrivo in Europa del M° Deshimaru].



Ma torniamo alla ricorrenza, all'affidarsi, ovvero avvertire una precedenza. A cosa si ricorre? Cosa ricorre? Cosa accende? Chi era ed è sempre stato con noi?

L'anima umana. I primi allievi ormai anziani ricordano anche naturalmente e inconsciamente ciò, senza il quale, niente avrebbe avuto inizio. La novità del ricordo. Il ricordo di quando non c'è nulla da ricordare o come suggerisce lo *Shōdōka*:

Chiara la luna sul fiume, soffia il vento tra i pini, lunga la notte.

Ch'altro resta da fare? Buddha Natura, Precetto Gioiello qui impresse nella terra del cuore, nebbia, rugiada, nuvole e pioggia, ora, del nostro corpo, il sacro Abito.

Nel *budō* coscienza e azione devono sempre costituire un'unità – insegnava Taisen Deshimaru. Quando si inizia, nell'*aikidō* o nel *kendō*, si praticano le tecniche, *waza* o i *kata*. Questa è la forma. Praticiamo costantemente per due o tre anni, finché diventi un'abitudine. All'inizio si rende necessario l'utilizzo della volontà personale al fine di insistere nell'esercizio, come quando si apprende a suonare il piano o la batteria. In seguito tuttavia diventa possibile praticare e/o suonare inconsciamente senza più ricorrere unicamente alla propria volontà. Da allora si suona [gioca] naturalmente, automaticamente, inconsciamente. A quel punto con tale saggezza si può creare. Lo stesso processo può accadere per la nostra vita quotidiana. Questo è lo Zen", ovvero [il] richiamo al vero sorgere (*hotsu*) dello spirito del Risveglio (*bodai shin*). In un certo senso si può parlare di un'interiorizzazione del sacrificio, si offrono i nostri corpi come un sacrificio vivente gradito

al cielo, indifferenti alla mentalità convenzionale.

La nostra riunione in ricordo di, nella ricorrenza di, testimonia di una verità che, oltre ogni dubbio ed esitazione, vorremmo riconoscere come il rinvio a quella componente originale, velata e rivelata, il richiamo al vero sorgere dello spirito del risveglio, inizio, mezzo e fine.

Partecipanti da ogni parte d'Italia hanno popolato la Via dei Maestri quando è stato consacrato il cippo in memoria di Hideki Hosokawa. Cos'è accaduto e sta accadendo?

“La Via dei Maestri si popola di nuove stele. Sul sacro sentiero che, discendendo verso il tramonto – là dove è facile, verso sera, volgere lo sguardo come richiamati da una presenza invisibile – conduceva al giardino a forma di cuore, *kokoro* 心, dopo l'alto cippo di Thuja con il gancio salvatore del Signore Krisna, la nandina – bambù celeste – cresciuta accanto alla tomba del Maestro Kano (1860-1938), la grande pietra di ofiolite in memoria di Tadashi Koike (1927-1997) – uno dei grandi del *jūdō* italiano – un grande masso su cui è scolpita l'immagine di Otello Bisi (1942-2008), le stele in memoria di Cesare Barioli (1935-2012), Nicola Tempesta (1935-2021), Antonio Schioppa (1932-2021), Ermanno Toni (1945-2019) e Augusto Ceracchini (1926-1978). Ora anche Hideki Hosokawa. Fu il Maestro Barioli che l'aveva immaginata e voluta. Aceri, querce e tigli, ormai ben cresciuti, paiono custodire e ricordare l'abnegazione e la determinazione che hanno accompagnato quegli uomini. Grandi, non perché avessero consegnato straordinari eventi alla storia, ma per-

ché la loro, confluendo in altre vite, era diventata linfa che continuava a nutrire l'intimo tessuto di tanti altri. Uomini che, astenendosi dal finalizzare i propri atti, accordavano un valore assoluto alla fragilità umana. Alla pari di alti sacerdoti, custodi di un tempio, continuavano ad ardere quali fiamme che accendono e accenderanno l'antico rinnovato dovere di resistere al Caos e, viventi opere d'arte, trasformare i propri atti in sacrifici e doni assoluti".

(Cfr. F. Taiten Guareschi, *Fatti di Acqua*, Casadei ed. 2021)

Il *keisaku* 警策 calligrafato dal maestro Deshimaru donato dal maestro Deshimaru al Maestro Tada in occasione del seminario del Lido di Venezia nel 1968. Questo fu poi donato al Maestro Dionino Giangrande che allora seguiva assiduamente il soto zen sotto la guida del Maestro Taiten Guareschi, che lo ricevette infine in dono da Giangrande. Un "classico" esempio di circolarità zen.

Nel 1968, quattro anni dopo aver iniziato a praticare l'*aikidō* in Italia, organizzammo un seminario estivo internazionale al Lido di Venezia. Il Lido è la più esterna delle isole veneziane ed è famoso per il suo festival del cinema. Furono invitati il Maestro Zen Deshimaru Taisen da Parigi e tutti gli *shihan* attivi in Europa.

In questo seminario si tenne anche la prima sessione di esami *shodan*. Inoltre, come *Ki no renma*, praticammo principalmente gli esercizi di respirazione, il *rensōgyō* (attività di immaginazione continua), lo studio di *ishindenshin* (Trasmissione da mente-cuore a mente-cuore) e l'*anjōdaza* (Meditazione da seduti). Mi chiedevo se gli europei avrebbero capito o meno, ma lo trovarono molto facile da comprendere e chiesero di approfondire. Da allora, fino ad oggi, si è sempre praticato il *Ki no Renma* insieme alla pratica ordinaria.

H. Tada, *Aikidō ni ikiru, Vivere nell'aikidō*



江月照松風吹水夜清涼

一九六九年十月
上院沙河泰仙歌



Trentennale, dell'Aikikai d'Italia
Bologna S. Lazzaro

Le origini

Fotostoria dei primi passi dei membri della direzione didattica

Da questo numero iniziamo a presentare i membri della Direzione Didattica scelti dal Consiglio dell'Aikikai d'Italia su indicazione dei Responsabili di dōjō:

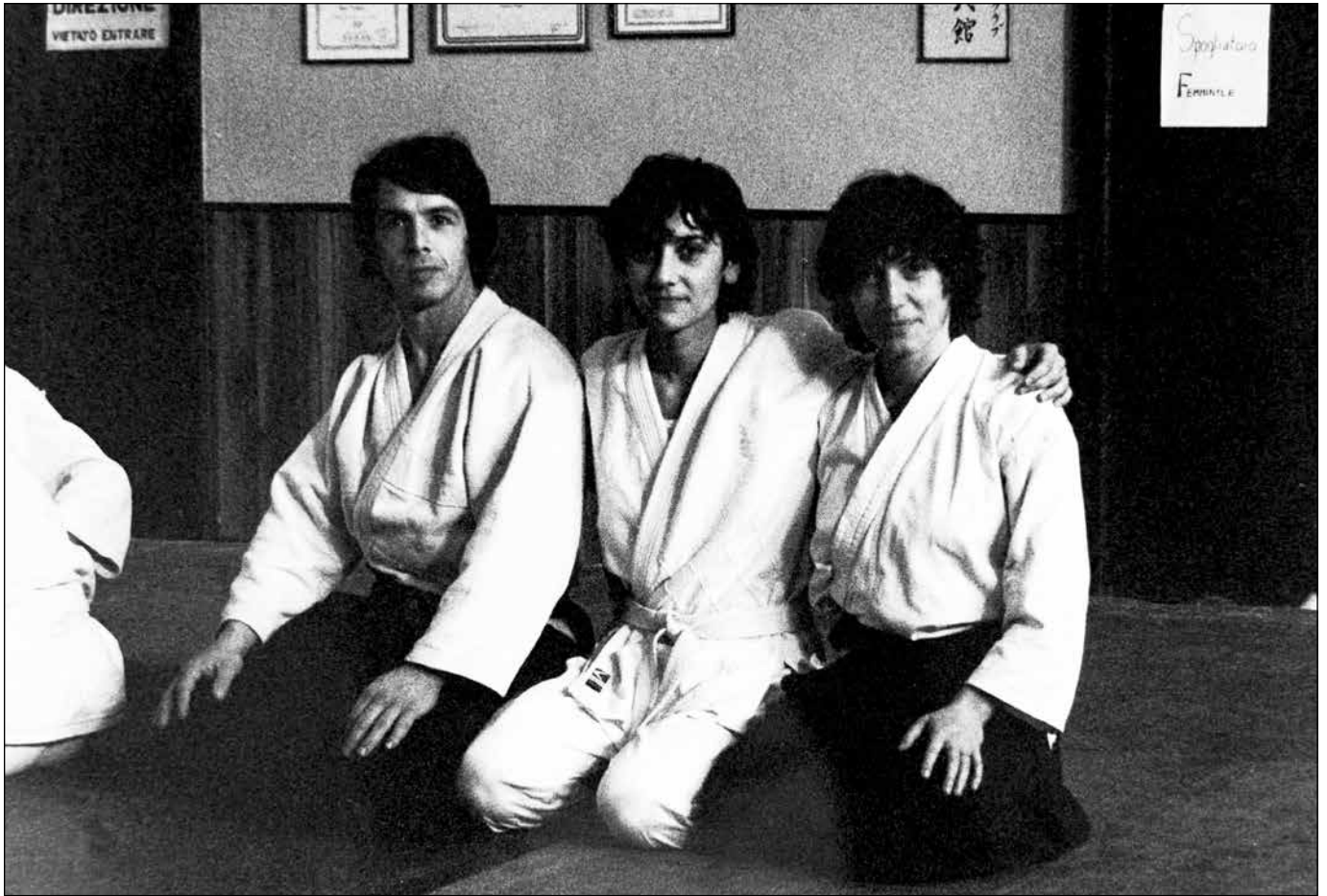
Carlo Raineri 7° dan Shihan
Donatella Lagorio 7° dan Shihan
Fabrizio Ruta 6° dan Shihan
Travaglini Roberto 7° dan Shihan
Giangrande Dionino 6° dan Shihan (fino al 9 marzo)
a cui si aggiunge Domenico Zucco i 7° dan Shihan

Già precedentemente membri della Direzione Didattica sono tutti nomi ben noti a tutti i soci per cui abbiamo deciso di mostrarne specie ai nuovi praticanti, il volto meno conosciuto, quello dei loro primi *irimi* sul *tatami*...

Iniziamo dai Maestri **Donatella Lagorio** e **Dionino Giangrande**

Anche se, mentre scriviamo, il M° Giangrande non fa più parte della Direzione Didattica (si è dimesso il 9 marzo) ci sembra importante serbare questa testimonianza sia per rispetto delle indicazioni dei Responsabili di dōjō, che in segno di gratitudine nei confronti di un maestro che resta per molti un punto di riferimento nella nostra Associazione.





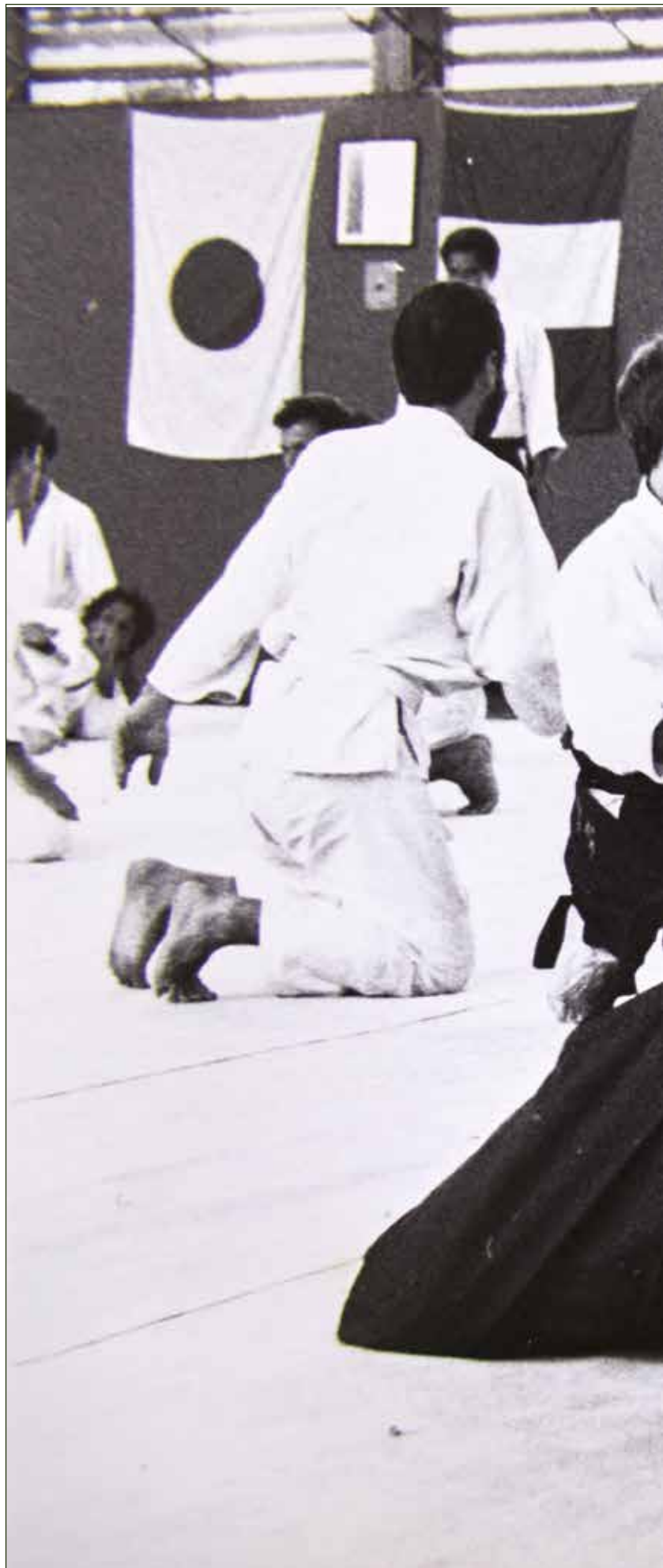
1) Dōjō del maestro Zucco a Torino, con Mimma Turco e Piero Villaverde.... forse 1981 o 82

2) Ad uno stage del M° Fujimoto ad Asti con la maestra Mimma Turco, settembre 1981





3) Dōjō Fujimoto di Milano
con Nadia Bergamelli
mia sempai sesto dan shihan
del dōjō di Imperia



4) Coverciano fine anni' 80





1-2) Con Daniele Romanazzi, era il 1984

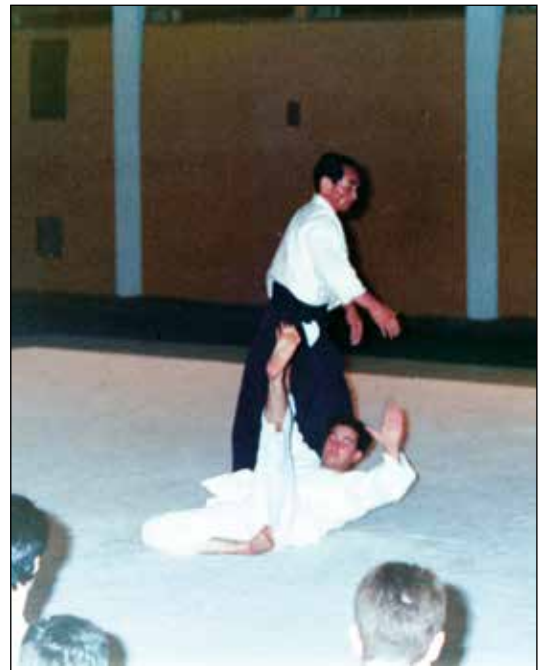
3) Coverciano 1987. Con Marisa,
compagna di molte avventure



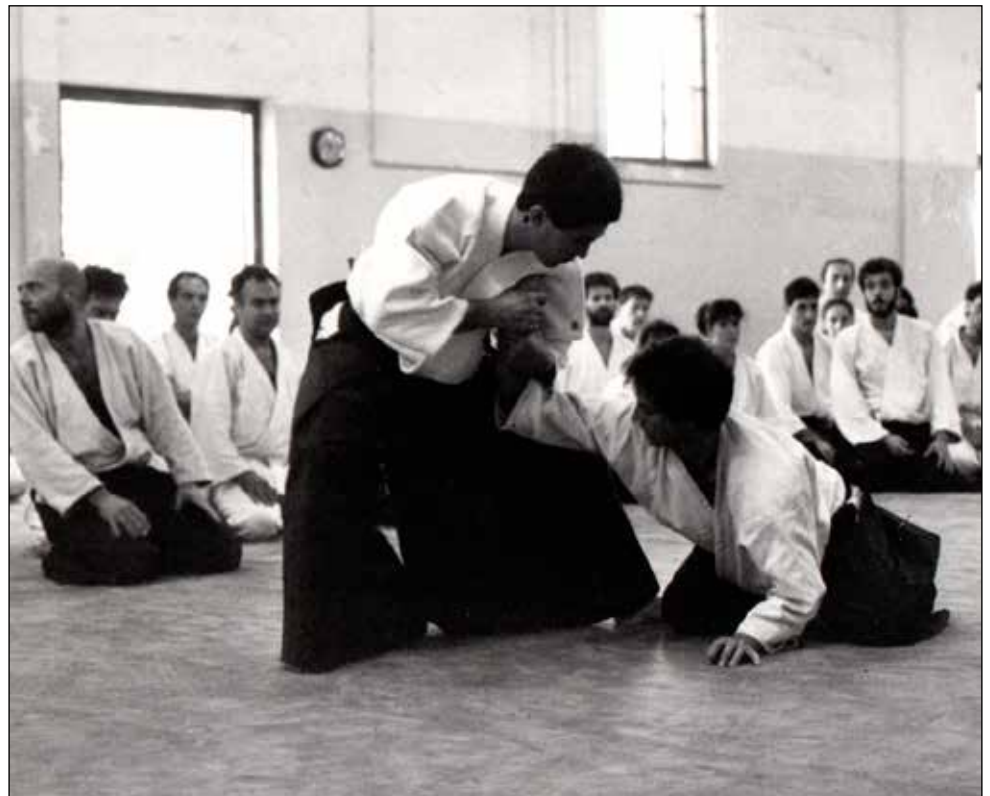


4) Con il Maestro Fausto Taiten Guareschi e Alberto Anzellotti. Invitammo il Maestro Guareschi alla Scuola Centrale, parteciparono all'incontro circa 200 persone, è il 1989

5) Faccio da *uke* per la prima volta al Maestro Tada: non sono ancora cintura nera. Siamo alla tradizionale dimostrazione del giovedì sera a Coverciano, è il 1988



6) Con il Maestro Fujimoto alla Scuola Centrale, è il 1989



7) Con il Maestro Hosokawa.
Siamo al Palazzo delle Esposizioni di Roma,
è il 12 Gennaio 1996



Con il Maestro Tada a Villa Spada, credo sia il 1996



Giappone, raduno d'autunno in montagna del Maestro Tada 2016



Immagine storica di un *misogi* al Ichikukai dōjō

L' Ichikukai dōjō e la pratica del *misogi no kokyū-hō*

di Luigi Romani

Una fonte dell'insegnamento del maestro Tada poco esplorata dagli allievi italiani ma decisamente battuta dagli allievi giapponesi: l'iniziazione all'Ichikukai è in parte raccontata in questo nuovo e per noi fondamentale contributo di Luigi Romani.



Questa pratica di purificazione shintoista attraverso il respiro e la voce, affonda le sue radici nella vita e nell'opera di Inoue Masakane, nato a Edo (Tōkyō) nel 1790, ultimo periodo del governo shogunale in un clima di crisi di valori della società e di minacce esterne al Paese. Secondo figlio di un vassallo del Daimyo di Yamagata, risiedeva a Edo per via del sistema di residenza alternata (*sankin kotai*), che richiedeva ai vassalli la permanenza obbligata ogni due anni nella sede di governo. Subì fortemente l'influenza del padre, attivo praticante shintoista, che cercava una via di salvezza e di riscatto per la popolazione in un periodo di crisi materiale e spirituale della società. Dall'età di 19 anni inizia una ricerca di verità attraverso le scuole di vari maestri in tutto il Giappone di medicina tradizionale cinese (*kampoyaku*), feng shui, fisiomanzia, fisiognomonia e arti divinatorie in generale. Soprattutto l'alimentazione, a base di riso e orzo con miso, raccomandata a causa di un poco sano aspetto fisico, diviene fondamentale nel suo insegnamento e costituisce fino ad oggi la dieta prevista durante il periodo di purificazione nel *dōjō*. A circa 30 anni Inoue viene iniziato anche alle pratiche del buddhismo esoterico nel tipico sincretismo religioso giapponese, ma non riesce ancora a riunificare i suoi studi con gli insegnamenti paterni di cura per il prossimo. A 44 anni, attraverso un sogno premonitore, pensa di poter raggiungere questa unità. Si reca perciò a Kyoto, allora la residenza imperiale, dalla famiglia Shirakawa, responsabile delle cerimonie shintoiste alla corte imperiale e ottiene la licenza di sacerdote shintoista, con l'incarico di responsabile del tempio Shinmei gu a Umeda-mura (Tōkyō). Inizia così la diffusione del *Mysogi kyō* 禊教, aperta a tutti quelli desiderosi di conoscerla, ad ogni strato della popolazione. L'iniziativa di Inoue riscontra un notevole successo di pubblico, ma attira anche i sospetti del Bakufu, il governo shogunale, timoroso che qualsiasi tipo di associazione possa divenire una minaccia per l'ordine costituito e la quiete sociale. Viene infatti incarcerato una prima volta nel 1840, ma ritorna libero grazie all'intervento della potente famiglia di Kyoto Shirakawa, che già lo aveva nominato sacerdote shintoista. Questo non lo salva dalle ire del Bakufu, che lo esilia definitivamente



Battito degli *hyoshigi* durante la “lunga respirazione”

nel 1843 nella sperduta isola di Miyakejima nell’oceano pacifico. Anche in esilio Inoue continua la pratica del *Misogi kyō* e rimane in contatto con i suoi allievi a Tōkyō, che praticano di nascosto gli insegnamenti del maestro. Muore in esilio nel 1849 a Miyakejima e lascia un voluminoso testo intitolato *Yuitsu Mondo sho*, “L’unico libro di domande e risposte”, che riassume i suoi convincimenti spirituali e religiosi, testo scritto nel 1842 dopo il suo primo arresto.

L’avvento della restaurazione Meiji porta con sé la liberalizzazione dei culti religiosi, con cui termina anche la persecuzione del cristianesimo e di tutte le fedi considerate pericolose durante il governo precedente. Nel 1872 anche il culto del *Misogi kyō* è riconosciuto come ente religioso e viene autorizzata la pratica, che rimane tale fino ad oggi. Dal periodo Meiji in poi, molta risonanza viene ottenuta nell’ambito dei praticanti di arti marziali, anche per la sua natura di iniziazione esoterica. Lo stretto rapporto con le arti marziali viene sottolineato dall’adesione di Ogura Tetsuju (小倉鉄樹), ultimo allievo allora in vita di Yamaoka Tesshu (山岡鉄舟), il fondatore della “Ittō Shōden Mutō-

ryū”, la scuola della spada della non spada, calligrafo e politico di rilievo del primo periodo Meiji. Ogura compie nel 1918 lo *shogaku*, l’iniziazione alla pratica del *Misogi kyō* e diviene il primo responsabile dell’istituzione, fondata ufficialmente nel 1921 col nome di Ichikukai o “Associazione del 19”, a ricordo dell’ultimo giorno in vita (*meinichi*) di Yamaoka Tesshu, morto il 19 luglio del 1888. Ogni 19 del mese quindi gli studenti dell’allora Università Imperiale di Tōkyō, oggi Università di Tōkyō, si riunivano per la pratica sotto la guida di Ogura Tetsuju, il cui nome assume un ideogramma, questo 鉄, del nome di Tesshu.

Il primo luogo prescelto, nel 1920, è quello del tempio di Nakano kyokai, ma la pratica viene considerata troppo violenta dai sacerdoti locali e il *dōjō* viene spostato sempre a Nakano nel 1922 con Ogura Tetsuju come responsabile in residenza. Iniziano difficoltà finanziarie e lamentele degli abitanti residenti a causa della progressiva urbanizzazione di Nakano e delle molte abitazioni vicine al *dōjō*. Intanto nel 1944 muore Ogura Tetsuju, ma la linea di trasmissione continua con altri maestri, Hino, Ishizu, Hiruta e Kato fino



Inchino con lo *shaku* durante la cerimonia di iniziazione

ai giorni nostri. Con la vendita della sede di Nakano, l'associazione acquista negli anni 1963/64 l'attuale sede a Higashi Kurume nella zona occidentale di Tōkyō: in uno spazio più ampio e appartato viene costruito il *dōjō*, che al piano terra dell'edificio ospita la Ichikukai, mentre la sala del piano superiore viene riservata alle pratiche di meditazione della scuola zen Rinzai, a cui apparteneva anche Yamaoka Tesshu.

L'iniziazione, o *shogaku*, necessaria per entrare a far parte dell'associazione si svolge, a detta del maestro attuale Kato, esattamente secondo i canoni stabiliti dal fondatore Inoue Masakane. L'essenza del *misogi* è costituita dalla ripetizione della formula "*to ho ka mi e mi ta me* (とほかみえみため)" in scansioni modulari di otto sillabe (*haku*), cinque e infine due, il tutto accompagnato dal suono stridente dei *suzu*, un tipo di campanello, che i partecipanti più esperti muovono dall'alto in basso ininterrottamente.

Sul significato della formula di preghiera (*norito*) non ho potuto raccogliere dati precisi: scomponendo le parole può significare "spada - specchio - sfera. Tutti i presenti la intonano, ma ai novizi, seduti sul fronte in posizione formale (*seiza*), viene posta particolare cura nel fare uscire la voce dal *tanden* basso nel modo più profondo possibile fino al limite del dolore. A tale scopo gli altri partecipanti si siedono intorno al novizio incitandolo a far uscire la voce ancora più forte, ancora più profonda, oppure tirandolo per il bavero, in un crescendo sempre più veloce interrotto di colpo dal canto di liberazione "*harai tamae, kiyome tamae* (che la divinità mi purifichi)", che in maniera suggestiva serve a cancellare tutte le tensioni accumulate. È questo certamente l'aspetto più duro della pratica, insieme alla posizione formale (*seiza*), per sessioni che durano dai 45 ai 60 minuti dal giovedì alla domenica, dal mattino presto alla sera con solo brevi intervalli per i

pasti e il riposo notturno. La dieta alimentare, semplice e essenziale, è quella tramandata dal fondatore Inoue: tre volte al giorno una ciotola di orzo e riso con miso, prugne salate e rapa *takuan*. Molti partecipanti occidentali hanno lamentato tale monotonia, ma oltre al valore spirituale del cibo, questa è una dieta ben bilanciata che consente di sostenere senza appesantirsi il grande impegno psico-fisico della pratica. La ritualità di questa purificazione è scandita dal ritmo dei campanelli *suzu*, dagli inchini verso l'altare tenendo tra le dita lo *shaku*, un bastoncino di legno pare ereditato dalla tradizione di corte cinese, dalla lunga respirazione segnata dal battere degli *hyoshigi*, strumenti di legno in uso anche nel teatro tradizionale, dal *norito* di base nelle tre scansioni, dai canti e dalle preghiere più lunghe, i cui testi vengono forniti anche in caratteri latini agli occidentali.

L'affluenza e la frequentazione del *dōjō*, soprattutto in ambito delle arti marziali ha avuto storicamente alti e bassi, ultimamente diminuita a causa del COVID e ancor prima dal caso degli attentati alla metropolitana di Tōkyō negli anni '90 da parte della setta *Aum shinri kyo*, che ha gettato una luce sospetta su tutto il mondo della mistica e delle "nuove religioni" in generale. Inoltre, la severità e l'intensità della pratica non è certamente così popolare tra i giovani universitari di Tōkyō come lo era 100 anni fa. Grazie anche all'interessamento del M. Tada, attualmente molti allievi del Gessoji e dei *dōjō* che si rifanno al suo insegnamento compiono l'iniziazione *shogaku* e ritornano in seguito anche per un giorno solo a sostenere la prova di nuovi candidati. Fuori dal Giappone esistono canali verso paesi dell'est europeo e gli Stati Uniti, che organizzano l'invio di nuovi candidati. La pratica, nella sua intensità e durezza, viene colta dai partecipanti in maniera molto diversa: alcuni non accettano quasi questa forma di sottomissione al rito ed è proprio questo atteggiamento di rifiuto che fa sentire meno tollerabile il dolore e la fatica dei tre giorni. Altri invece percepiscono il *Misogi kyō* come una forma di annullamento del proprio ego che, grazie proprio alla fatica e al dolore, conduce al termine della prova ad un senso di appagamento, di leggerezza e di trasparenza tipico delle pratiche ascetiche di

purificazione che troviamo nella tradizione giapponese.

Per concludere, credo che questo "*Misogi no kokyū-hō*" sia una esperienza vera dei valori del Giappone tradizionale, rimasta invariata dal periodo Edo e per questo di grande interesse e molto rara nel contesto attuale del paese asiatico, fortemente occidentalizzato. Personalmente l'ho trovata ben calibrata e strutturata, anche nell'uso della forza e del dolore, che mai ho avuto la sensazione vengano inflitte per punire o umiliare i partecipanti., ma per un fine superiore.

Il M. Kato, l'attuale capo del *dōjō*, dice che la pratica ha per scopo quello di "comprendere la verità dell'uomo nella sua unità col cielo e la terra" e che non basta compiere una volta l'iniziazione. La sua raccomandazione finale è quella di ritornare al *dōjō* e ripetere la pratica per comprendere bene la sua finalità.

Un *suzu* consumato dalla pratica e dal sudore



吐
菩
加
美
依
身
多
女

日
野
鐵
史
謹
書

Uno *Shaku*, con l'iscrizione del *norito* di Base (*tō ka mi e mi tame*) in *kanji* scritto dal M.Hino, uno dei precedenti capi del *dōjō*



Sessione di pratica, (26 dicembre 1987)
in alto a sinistra il maestro Tsuboi
Takeki shihan

La sveglia è alle 5 del mattino e, a parte i pasti e una breve pausa, si resta seduti in *seiza* per circa 10 ore, fino alle 21, per praticare il *misogi*. Rispetto a dove risiede la divinità, il capo del *kagura*¹ si posiziona a destra, i due esecutori a sinistra e agitando le campane vocalizzano “*Tō-kami*” al primo movimento e al movimento successivo “*Emi-tame*”. Il principiante non ha una campana e, in accordo con queste vocalizzazioni, rimanendo in posizione di *seiza*, pronuncia, dando fondo a tutta la sua energia, le parole “*Tō-kami, Emi-tame*”. Quando la voce del principiante si affievolisce per lo sforzo e la stanchezza, i numerosi *senpai*, che sono posizionati alle loro spalle, lo sostengono con la loro voce e i continui incoraggiamenti. Solo al termine di questi tre giorni è possibile diventare ufficialmente membri dell’associazione. Una volta iniziati, si è tenuti a partecipare a cerimonie di purificazione mensili, come la “Pratica delle 10.000 purificazioni”. Vocalizzare è un atto che compiamo tutti quotidianamente, ma è raro che si vocalizzi dal profondo, in modo deciso e penetrante, coinvolgendo tutto il corpo e lo spirito e facendolo inoltre per un periodo di tempo prolungato. Quando si vocalizza in modo continuativo, nel pomeriggio del secondo giorno la voce non esce più, tuttavia se si persevera, all’improvviso, comincia ad uscire dal profondo una voce di qualità “diversa”. Dopo tre giorni della pratica per principianti, andando ai bagni pubblici di fronte al *dōjō* e guardandomi allo specchio, rimasi colpito da quanta trasparenza e luminosità avesse acquisito il mio viso.

Questo metodo mi ha permesso di porre le basi per la concentrazione, soprattutto acquisendo la “capacità di respirazione”, che è molto importante nella pratica dell’*aikidō*.

La “forza della respirazione” (*kokyū ryoku*) è una “questione fondamentale” in quanto è ciò che ci permette di cogliere “l’essenza della capacità tecnica”, e può essere considerata come “la forza vitale che viene espressa quando il mente-cuore raggiunge il *dhyana* (stabilità, unione, fusione, *zen*) e il *samādhi* (Unione)”. Questo è estremamente importante non solo per l’*aikidō*, ma anche per tutte le altre pratiche, arti, forme di educazione fisica e in generale per chi mira a svolgere l’attività in cui si è impegnati al massimo delle proprie capacità.

Il *dōjō* di Nogatachō a Nakano, sopravvissuto al Grande Terremoto del Kantō e alla guerra, fu trasferito a Maesawa nel comune di Higashikurume di Tōkyō nel 1964, anche per via della costruzione di altri edifici

H. Tada, *Aikidō ni ikiru, Vivere nell’aikidō*

Le otto tappe della pratica (quinta parte): Dhāranā: la concentrazione Dhyāna, l'unione contemplativa e Samādhi, l'andare oltre

di Loenzo Casadei e Fabrizio Ruta

*Dhāranā, Dhyāna, Samādhi nell'aikidō e
nell'insegnamento del maestro Tada*



Getsu-rin-kan

Dhāranā

Preparato il complesso psicofisico, attraverso le condizioni preliminari delle osservanze e proibizioni, che mettono il *sadaka-aikidōka* nella giusta predisposizione interiore che mette al sicuro dai rischi di deviazioni e storture sul cammino; forgiato il corpo con la pratica delle *asana* che per noi corrispondono al *taisabaki*, all'*aikitaio*, agli stessi *waza*; purificata la mente attraverso il fuoco del *prāṇāyāma* (*kokyū hō*, *shūki no hō*) e innalzata la nostra energia vitale; e portati, con *pratyāhāra*, i sensi sotto controllo, può essere raggiunto lo stato di *dhāranā* (devanāgarī: धारणा) ovvero, secondo la definizione di Patanjali negli *Yoga Sutra*: “La fissazione dell'attività mentale su un luogo circoscritto (un punto)” vale a dire la concentrazione focalizzata (III, I).

La capacità di concentrare l'attenzione su un supporto adeguato (*śhubāśrayā*) in modo prolungato è necessaria per accedere al regno della meditazione e della contemplazione, e specialmente nelle prime tappe può apparire contro natura, perché la mente ha una forte inclinazione a vagabondare. Già il saggio Vyāsa o Vyāsadeva *avatara* di Visnu ritenuto il compilatore di numerose opere sacre e del *Mahābhārata* (Vyāsa significa letteralmente “compilatore”), elencò alcuni possibili supporti di tale concentrazione: sulla regione dell'ombelico (il nostro *hara* 腹); sul loto del cuore; sulla luce della testa; la punta del naso; la punta della lingua; altri punti del corpo; e infine su oggetti esterni.

Alcune di queste forme ci sono note e ne abbiamo fatto menzione trattando del *prāṇāyāma*, ad esempio la concentrazione nei tre principali *tanden* (*ka* o *kikai tanden*, *chū tanden*, *jō tanden*). Nel corso degli anni il Maestro Tada ha poi insegnato, specialmente nell'ambito del *Ki no renma*, una molteplicità di metodi per accedere al *dhāranā*, tratti dallo *zen*, dal *mikkyō* (il così detto buddhismo esoterico) dalla tradizione taoista e dallo yoga. Ognuno di questi esercizi richiederebbe un approfondimento a parte e ne ricorderemo solo alcuni.

Il conteggio dei respiri (*sū soku kan*);

La meditazione su un punto;

La meditazione sul carattere *mu*;

Una menzione speciale va fatta alla forma di concentrazione trasmessa dal Maestro nel corso dell'ultimo *Ki no renma* (2019) con una particolare attenzione e prudenza, consegnando ad ognuno, singolarmente e in busta chiusa, gli strumenti del lavoro-visualizzazione, anche a sottolineare che certi esercizi devono essere tra-

“quando Ō Sensei veniva attaccato, gli compariva davanti agli occhi un’immagine del suo avversario che volava per aria. L’istante successivo all’apparizione di questa immagine, il suo corpo si muoveva automaticamente e la rappresentazione interiore diventava reale mentre il partner veniva proiettato”.

Dhyāna, 禅 *zen*

Letteralmente il termine sanscrito *dyāna* (devanāgarī ध्यान) significa visione. La concentrazione richiede un grande sforzo, ma è solo andando oltre lo sforzo, che è possibile accedere al regno della contemplazione.

Il *dhāranā* è tradizionalmente paragonato a delle gocce d’acqua che rappresentano i momenti in cui il praticante riesce a tornare a fissare la propria instabile concentrazione in un reiterato sforzo mentale. Il *dhyāna* è invece “un flusso continuo”, uno stato di unione con l’oggetto della contemplazione.

A questo stato, ad esempio nel caso della meditazione *Getsu-rin-kan*, si diviene tutt’uno con la luna, la divisione tra sé ed oggetto viene meno. Tuttavia il *dhyānā* può essere anche senza oggetto, allora la mente rifletterà tutti i “fenomeni-oggetti” come uno specchio pulito ben lucidato. Benché *dhāranā* e *dyāna* possano essere considerata una approfondimento dell’altra la contemplazione propriamente detta può essere anche senza oggetto, uno stato di presenza privo di alcun supporto.

In questo senso la meditazione tipica della scuola zen Sōtō (*Sōtō-shū*) in cui si medita di fronte ad una parete bianca rappresenta un caso limite. Per quanto la forma classica per esercitare il *dyāna* sia la meditazione seduta, in merito alla quale il Maestro Tada ha spesso ripetuto: “*moku-sō* (黙想 meditazione silenziosa), *zazen* (meditazione zen seduti), *anjōdaza* (vale a dire esercitare il metodo per entrare nello stato di *anjō* trasmesso dal Maestro Tenpū in un istante in posizione seduta) sono la stessa cosa”. E questo stato deve realizzarsi anche nell’azione.

Inoltre l’espressione giapponese per *dyāna*, *zen* non va – come ha spesso ripetuto Tada sensei – inteso necessariamente in senso religioso-buddhista ma in generale con riferimento alla piena presenza nella trasparenza mentale, ed è a questo stato cui bisogna quindi far riferimento quando si ricorda che *aikidō* è *zen* in movimento.

Un metodo di peculiare della nostra disciplina è quella che il maestro Tada nella sua autobiografia chiama *Attività di immaginazione continua dinamica* che serve a creare uno spazio provvisorio per la pratica interiore.



Il M° Deshimaru Taisen al primo *Ki no renma*, Lido di Venezia 1968

Il metodo consiste nell’immaginare un’area di pratica intorno a sé che parta da un raggio di dieci centimetri a uno, di due, tre, quattro o di cinque metri. Il raggio può essere variato liberamente. Se dalla sommità della testa si traccia una linea diagonale luminosa sulla circonferenza del cerchio, si forma un cono. Questo sarà il vostro dōjō invisibile (laboratorio, centro di formazione, la vostra stanza, ecc.).

Hiroshi Tada, *Aikidō no iku*



Rappresentazione del cono invisibile

Samādhi 三昧 *Zanmai*

Il termine sanscrito *samādhi*. (*devanāgarī*: समाधि, letteralmente “mettere insieme”, “unire con”), indica l’unione definitiva del meditante con Dio, (con un aspetto del divino) e la sua conseguente liberazione (*moksha*) dai legami terreni. Il giapponese *sanmai* o *zanmai* (dal cinese 三昧 *sānmèi*), esprime l’idea di un triplice mistero che lo stato permette di conseguire, l’andare oltre la conoscenza concettuale dei tre mondi (Il mondo dei desideri, il mondo della forma e il mondo del senza-forma. Quindi il mondo nel suo insieme).

Raggiunto lo stato di presenza privo di alcuna “fissazione” *dyāna* / *zen* è possibile accedere al *samādhi*. Questo stato completamente libero dalla tirannia dell’io (che limita la portata della coscienza e della conoscenza), è – secondo il Maestro Tada – la fonte autentica dell’intuizione e della creatività.

Non si tratta di un’uscita da sé, di un’estasi, semmai di un’*enstasi* secondo l’espressione coniata da Micea Eliade per tradurre *samādhi*, perché – come ripeteva il Fondatore – il Cielo è dentro di noi. In questo viaggio, che lo Yoga descrive come un percorso a ritroso in cui gli stessi sensi si riasorbono l’uno ne rispetto all’altro in senso inverso rispetto alla loro emanazione, tutto converge infine nel senso interno, vale a dire nella facoltà mentale, ed ogni cosa è ora avvolta nella luce della “Luna piena”.

Per alludere a questa tappa (finale?) il maestro Tada ha spesso fatto ricorso ricorrendo al mantra che compare alla fine del *Sutra del cuore Gate*:

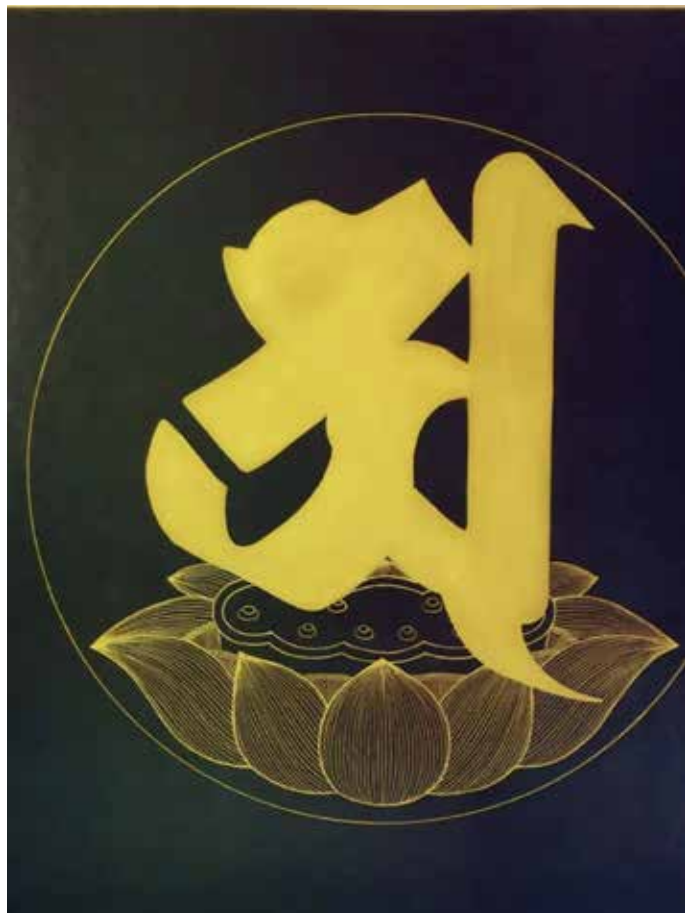
gate pāragate pārasamgate bodhi svāhā

vale a dire “andato, andato, andato oltre, andato completamente oltre”, cioè nel mondo del senza forma, del Vuoto, oltre la mente relativa e il mondo duale.

Shōbōgenzō Zanmai O Zanmai 三昧王三昧

(Il Samadhi che è il Re di tutti i Samadhi di Eihei Dōgen, 1200-1253)

5. “La parola [*samādhi*] viene generalmente tradotta con “concentrazione”; in questo caso, però si corre il rischio di confonderlo con la *dhārānā*. Per questo abbiamo preferito tradurla con “en-stasi”, stasi, congiunzione”. Mircea Eliade, *Lo Yoga - Immortalità e libertà*, Milano, Rizzoli, 1997, secondo capitolo. Nella stessa opera Mircea Eliade evidenzia che se il *samādhi* è considerato una esperienza “indescrivibile” esso non è comunque univalente e viene indicato come: “lo stato contemplativo in cui il pensiero afferra immediatamente la forma dell’oggetto senza l’aiuto delle categorie e dell’immaginazione (*kalpanā*); stato in cui l’oggetto si rivela in sé stesso (*svarūpa*), in ciò che ha di essenziale e come se fosse vuoto di sé stesso *Yogasūtra*, III, 3.



Higan, L'altra Riva

passaggi delle acque al Daisen-in di Kyōto

di Lorenzo Casadei



Passaggi tra le acque

Il simbolismo del viaggio è ricorrente in tutte le forme spirituali: nella tradizione buddhista (e prima ancora in quella indù) questo viaggio simbolico prende spesso la forma del passaggio delle acque o sulle acque.

Questo attraversamento può essere realizzato in tre direzioni¹:

1) *in senso ascendente*, risalendo controcorrente le acque (del fiume celeste, ovvero di Ganga nella tradizione indù), come una carpa, per tornare alla sorgente, in cima alla sacra Montagna. Questa meta sarà allora il simbolo dell'origine dell'intero universo. E il ritorno ad essa rappresenterà la reintegrazione nello stato primordiale, nella terra degli Immortali. O, in altri termini, il ritorno alla natura originaria, la Natura di Buddha.

2) *in senso orrizzontale*, come nel caso di passare da una sponda all'altra di un fiume, grazie ad un ponte o guadando il corso d'acqua. Si tratta qui di affrancarsi dalla riva in cui si è sottoposti alle contingenze, ai dolori del *samsāra* (*shigan* 此岸) per passare all'altra riva (*higan* 彼岸) che rappresenterà il *nirvāṇa* o il Paradiso della Terra Pura.

L'espressione *higan* (oppure *o-higan*) è del resto utilizzata da secoli per tradurre il san-

scritto *pāramitā*, perfezione nel senso di compimento spirituale e indica sempre un cambiamento di stato. Il passaggio del fiume è del resto spesso associato alla morte, o alla perdita della memoria (come il Lete della nostra tradizione classica)

3) *in senso discendente*, il percorso seguirà allora naturalmente la corrente sfociando in mare che rappresenterà la Liberazione dall'io che si scopre Oceano, il vero Sé. Anche in questo viaggio tuttavia non mancheranno ostacoli: pietre, ripide, talvolta perfino coccodrilli e altri predatori infidamente appostati controcorrente.

I dipinti zen e i giardini secchi (*karesansui*) offrono un'ampia gamma di esempi di questi passaggi attraverso le acque.

Un giardino secco giapponese molto celebre ma forse non ancora abbastanza studiato in occidente, sembra riunire, in una sola opera, tutte queste tre prospettive. Si trova nel Daisen-in di Kyōto.



Muruyama Okyo, *Carpa che risale la cascata del Cancello del Drago* (particolare), 1789, opera custodita al Dai-jo-ji Hyogo, uno dei monasteri più antichi della scuola Sōtō zen ancora attivi.

1. Cfr. R. Guénon "Il Passaggio delle acque", in *Simboli della Scienza Sacra*, p.297.



Il Daisen-in

Il Daisen-in (大仙院 nome la cui traduzione potrebbe essere Accademia dei Grandi Immortali) è un sotto-tempio del Daitoku-ji, uno dei maggiori complessi templari dello zen Rinzaï. Abbiamo già trattato in questa rivista del piccolo giardino del A-UN che si trova in un altro dei ventiquattro sottotempli del Daitoku-ji, il Ryōgen-in.²

Il Daisen-in ha una storia davvero speciale. La leggenda vuole che qui il monaco Takuan abbia anche impartito alcuni insegnamenti a Miamoto Musashi. Fu, inoltre, uno dei centri di elaborazione di alcuni caratteri peculiari della cultura tradizionale giapponese, come la cerimonia del tè, era frequentato infatti da Sen no Rikyū,³ e l'architettura fatta di pannelli scorrevoli e *tatami*.

Il giardino interno di cui ci vogliamo qui occupare fu fatto costruire dal fondatore del Daisen-in Kogaku Sōkō (Daisho Kokushi) nel 1509 ed è tradizionalmente attribuito al genio del monaco-pittore Sōami.⁴ Secondo molti studiosi è probabile che esso sia stato progettato dallo stesso Kogaku Sōkō, che era anche un eccellente giardiniere.⁵ Non sono noti documenti che attestino che Sōami fosse anche un architetto-giardiniere, tuttavia il legame con i suoi dipinti è evidente. Questo capolavoro del periodo Muromachi⁶ sembra infatti una rappresentazione tridimensionale di un paesaggio a china di epoca Song. Perfino il sottile gioco cromatico tra le pietre, ridotto al minimo, contribuisce a richiamare il *sumie-e*.

Il giardino ha la forma di una "L" posizionata nell'angolo di nord-est, e proprio di fronte alla residenza dell'abate si erge il gruppo di pietre principali disposte verticalmente come dei *menhir*⁷ (la Pietra della dea Kannon e la Pietra inamovibile, *fudōseki*) che rappresentano le pendici della montagna-isola sacra del taoismo, il monte Hōrai (cin. 蓬萊山 Pénglái shān). Dal monte le acque discendono da una ripida cascata che poi alimenteranno il Mare Centrale a Sud. Questa braccia del giardino è larga appena 3,7 metri. Il "fiume" si divide in due rami, uno dei quali sfocia in un "Mare di Mezzo" di ghiaia bianca rastrellata e le cui acque si infrangono in alcuni scogli; l'altro scorre, passando sotto un cancello, verso un grande "Oceano" dal quale emergono due colline di ghiaia a forma di cono, che suggeriscono isole-montagne. Si ritiene che l'"Oceano" e il "Mare di Mezzo" siano entrambi aggiunte successive

2. *Aikido*, Anno LII (maggio 2020), p. 27.

3. Sen Rikyū; (1521-1591) monaco zen, codificò in maniera definitiva la cerimonia del tè nella forma wabi-cha, fu maestro del tè delle figure politiche chiave dell'epoca come Oda Nobunaga e Toyotomi Hideyoshi.

4. Soami Nakao (1460?-1525), pittore maestro della cerimonia del tè, poeta, e forse architetto di giardini, dipinse paesaggi alla maniera di Muqi. Completò il catalogo delle collezioni di arte cinese degli shōgun Ashikaga.

5. François Berthier, *La Mystérieuse beauté des jardins japonais*, Arléa, 2015, p. 85.

6. Il periodo Muromachi (1336-1573) inizia con l'ascesa di Ashikaga Takauji come a *shōgun* e prende il nome dal quartiere dell'antica capitale dove gli Ashikaga instaurarono la residenza nel 1378. Il *Muromachi jidai* termina nel 1573 quando l'ultimo Ashikaga fu cacciato da Kyōto.

7. È un tipo di disposizione considerata dai maestri di giardini molto forte e delicata come mostrano i giardini di Shigemori, ad esempio il Dokuza-tei, "Giardino dello zazen solitario", di fronte al padiglione principale (*hōjō*) del Zuihō-in, un altro sottomonastero del Daitoku-ji di Kyōto, e in particolare la sua ultima opera, "Giardino delle isole Penglai", completata dal figlio Kanto Shigemori nel 1975, nel complesso del tempio shintoista Matsuo-taisha, Kyōto. Cfr. *San sen sou moku*, p. 71.



Sōami - Rainy Landscape - 36.100.72 - Metropolitan Museum

8. In questo senso Gunter Nitschke. La leggenda cinese vuole che il Primo Imperatore Qin Shi Huang, che era un alchimista, cercando di ottenere l'elisir dell'immortalità, tentò invano di raggiungere l'isola su cui è situata la montagna. Tuttavia Xu Fu, un suo servo incaricato di questa cerca, avrebbe incidentalmente scoperto il Giappone.

9. *Daisen-in, Y compris toyts les jardins et les maisons de Thé du Daitoku-ji*, edizione a cura del monastero per commemorare il 500^{mo} anniversario del Daisen-in.

10. Danielle Elisseeff, *Jardins japonais*, Parigi 2010, pp. 62-64.

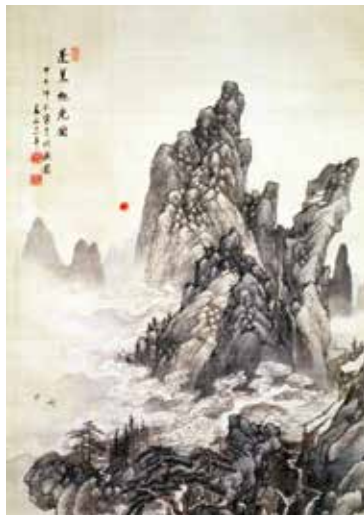
11. Wang Yipei, *Il Viaggio in Wang Yipei e Oliver Bleys, Il Viaggio*, Servitium, Bergamo 2013, p. 32.

al giardino originale, comunque simbolicamente coerenti.

In questo grande fiume (del divenire) si possono osservare diverse pietre simboliche; due di queste in particolare ci interessano e ne dovremmo parlare: una ricorda il dorso di una tartaruga che cerca di nuotare controcorrente, l'altra una barca che si muove con la corrente (contrassegnata dal numero 27 nello schema riportato).

Il senso ascendente del Daisen-in

Questo senso è forse il meno considerato in relazione a questo giardino ma esso appare evidente se si osserva che il gruppo di pietre che domina il giardino rappresenta le pendici del Monte Hōrai, il tradizionale luogo d'incontro degli Otto Immortali nelle leggende taoiste, qui simboleggiato da una camelia. Inoltre nell'angolo del giardino c'è una pianta di albero della *bodhi*, albero sotto il quale il Buddha raggiunse l'illuminazione.



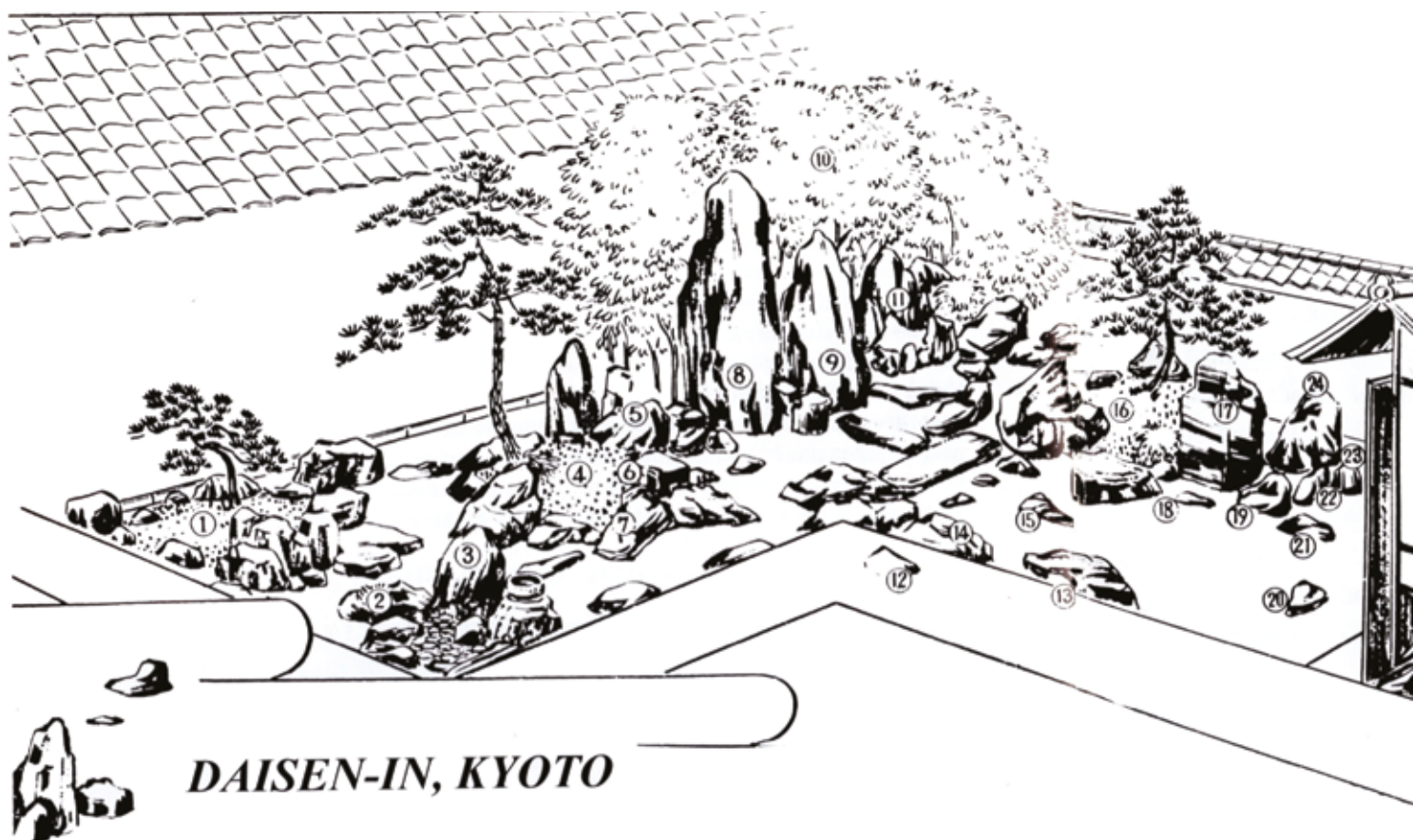
Appare alquanto naturale considerato questa altura una meta del cammino.

È vero che la pietra della "tartaruga" che lotta contro corrente è stata interpretata forse a partire da tradizioni orali del monastero come una rappresentazione degli "sforzi inutili per tornare alla giovinezza"⁹, il che potrebbe ricol-

legarsi a certe critiche buddhiste realative alle pratiche alchemiche taoiste e perfino dei viaggi alla ricerca delle isole degli immortali. Ma la tartaruga è generalmente sempre stata considerata simbolo di saggezza e proprio sul monte Hōrai – sempre secondo fonti tramandate nel monastero – *"la gru e la tartaruga si uniscono rinsaldando un legame d'amicizia eterna"*.¹⁰

La montagna degli immortali trascende il tempo e lo spazio. Così la canta un noto poeta Tang:

Impara finalmente che c'è nel mare una montagna meravigliosa. Una montagna nel mezzo



dei segreti deserti dell'insondabilità... tra le nuvole di cinque colori (Bui Juyi)

Nella prospettiva del buddhismo Mahayana in generale e dello zen in particolare, tale realizzazione ascendente non esaurisce però la Via del bodhisattwa come vedremo più avanti.

Il senso orrizzontale. Se si osserva il giardino è possibile vedere un ponte che permette di avvicinarsi alle pendici dell'Hōrai. L'attraversamento indica, come si ricordava, un passaggio di stato, e in questo caso potrebbe rappresentare l'entrata nella Via, la morte al mondo profano e la rinascita in quanto "viandanti-bodhisattwa". Non bisogna peraltro dimenticare che la contemplazione di quest'opera era indirizzata principalmente ai monaci.

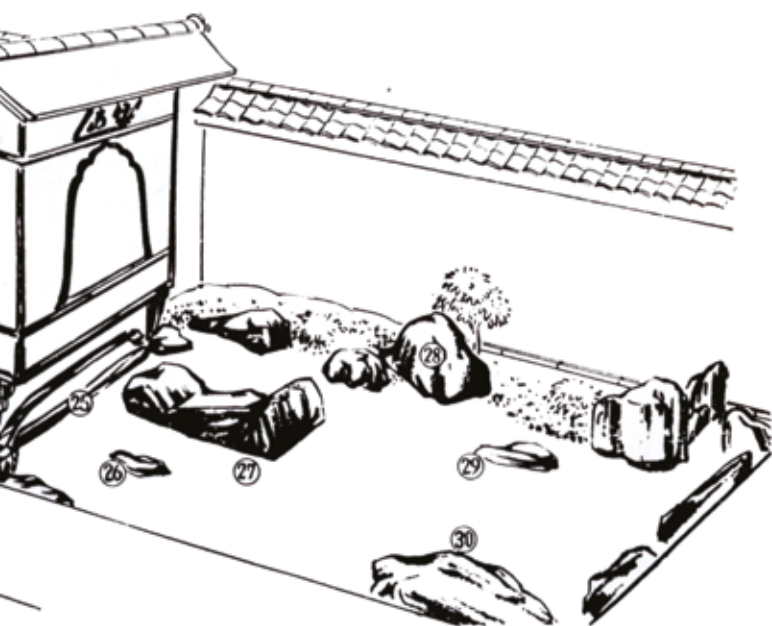
Il bodhisattwa – spiega il maestro Okumura – è come un traghettatore che aiuta le persone ad attraversare il fiume che separa la sponda del *samsara* e quella del *nirvāṇa*. Il bodhisattwa deve quindi farsi barca o ponte come esplicita il voto di liberare tutti gli esseri senzienti "Gli esseri sono innumerevoli; faccio voto di liberarli tutti" (衆



Una delle particolarità del giardino del Daisen-in è la molteplicità e varietà delle pietre messe in campo (ecco le principali):

- 1 Isola piccola tartaruga
- 2 Pietra con l'impronta del Buddha
- 3 Pietra dell'esperienza (*dokuseiseki*)
- 4 Isola tartaruga (*kamejima*)
- 5 Pietra testa della tartaruga
- 6 Pietra da zazen
- 7 Pietra sella
- 8 Pietra della dea Kannon
- 9 Pietra inamovibile (*fudōseki*)
- 10 Monte Hōrai o montagna del tesoro
- 11 Cascata
- 12 Pietra pennello del sacerdote
- 13 Pietra del legno di aloro
- 14 Sruzzi di onde
- 14 bis Ponte
- 15 Pietra Conchiglia che suona
- 16 Isola gru
- 17 Pietra del Dharma
- 18 Pietra Specchio luminoso
- 19 Pietra testa d'eremita
- 20 Pietra testa di tigre
- 22 Pietra del Dragone
- 23 Pietra panca per anziani
- 24 Pietra nuvola bianca (o fata delle acque)
- 25 Diga
- 26 Pietra tartaruga
- 27 Pietra barca del tesoro
- 28 Pietra Monte Hiei
- 29 Pietra perla
- 30 Pietra vacca addormentata (*Gagyuseki*)

大仙院・庭



11. Danielle Elisseeff, *Jardins japonais*, Parigi 2010, pp. 62-64.

11. Se Ebisu ed una correlazione tra la barca del tesoro e Torifune si veda, *Aikido*, Speciale Ō Sensei, Anno LI (dicembre 2019), pp. 38-39.



Izanagi e Izanami sul ponte celeste

生無邊誓願度 *Shujō muhen seigan do*) è una sorta di *koan* perché “si tratta di un voto senza fine, con un obiettivo irraggiungibile”. 度 *do* “liberare” o come è talvolta meno correttamente tradotto “salvare”, significa innanzitutto “attraversare”.

Il ponte si ricollega simbolicamente alla corda (ed effettivamente i ponti erano originariamente formati da funi) e quindi all’idea del *sutratma*, il filo dello Spirito che lega i diversi “stati dell’essere”.

Nella simbologia *shintō* il ponte per eccellenza è il ponte fluttuante celeste (*Ame-no-ukihashi*) che conduce alla dimora suprema (*Takamahara*) e sul quale – insegna il Maestro Morihei Ueshiba – occorre stare eretti su una sola linea (*hitoemi no hami*), perché questo ponte è simbolicamente sottile come una lama di un coltello (si noti l’analogia con la cruna dell’ago dei Vangeli). Perciò il suo attraversamento è cruciale e pericoloso. Nel giardino che stiamo studiando esso conduce all’Isola gru, simbolo di lunga vita, felicità e buona fortuna, dove si erge la Pietra del Dharma, ovvero della Legge buddhista. Da questo “paradiso terrestre” è possibile immaginare un percorso di ulteriore ascesa verso la Sacra Montagna (a sinistra) o di discesa verso l’Oceano (a destra).

Il senso discendente

Anche la vita e l’inevitabile decadenza trova rappresentazione in questo giardino, e in tal senso è stato interpretato il suo disegno da molti studiosi. Ad esempio Danielle Elisseeff osserva che il giardino è diviso in quattro

spazi caratterizzati da elementi chiave: la cascata, la nascita impetuosa, la giovinezza; il cancello, che simboleggia i passaggi esistenziali; il “Mare di Mezzo”; e l’Oceano, meta finale di calma e serenità.¹¹

Gunter Nitschke fornisce una spiegazione simile: scrive che il giardino è “la vita dell’uomo in forma simbolica” ed afferma che la pietra della “barca del tesoro” rappresenta l’accumulo di esperienza durante una vita adulta.

Come si spiegava all’inizio della nostra esposizione non solo la vita ma anche la Via può essere rappresentata come un seguire il corso del fiume per incontrare infine il mare della Liberazione. E senz’altro è qui particolarmente significativa la presenza della barca del Tesoro dove tradizionalmente navigano le sette divinità della fortuna 七福神 (*shichifukujin*) tra i quali vi è anche Ebisu.¹¹

Dal nostro punto di vista per comprendere a pieno il senso discendente di questo giardino occorre rifarsi alla dottrina buddhista del *bodhisatwa*, il quale anziché godere della propria liberazione decide di reimmergersi nelle acque del mutamento per la “salvezza” o meglio per la “liberazione” di tutti gli esseri. Questa “realizzazione discendente” può essere rappresentata come una discesa dalla dimora suprema (avatarica secondo l’espressione indu), un sacrificio.

Attraversato questo giardino-dipinto in molteplici direzioni simboliche occorre fermarsi ora a contemplare il giardino nel suo insieme; è la prospettiva della comprensione raggiunta, ovvero dello zen propriamente detto. Apparirà allora chiaramente che il viaggio stesso non è/era che un’illusione, *la via che è una via* (cioè un percorso che collega due punti diversi) – come recita il Tao te ching – *non è la vera Via*. Tutto è autoperezzato fin dall’origine. Il viaggio è concluso.

Onde piatte
calato il vento
la barchetta libera alla deriva
La luna nella notte
risplende pienamente

(*waka* di Dōgen Zenji)



L'altra Riva in un sogno del Fondatore

Nella sua autobiografia *Aikidō ni ikiru, Vivere nell'aikidō* il Maestro Tada riporta un sogno simbolico del Fondatore dove compare il simbolismo dell'attraversamento delle acque che abbiamo studiato. Mi sembra interessante riportarlo integralmente.

Ora vi racconterò di un sogno che ho fatto l'altro giorno: Stavo percorrendo la Via del conflitto e della contesa ed ero pervaso dall'ansia di non perdere, di diventare il più forte del Giappone e il più forte del mondo intero. Ebbi un sussulto e quando mi guardai, vidi che avevo un aspetto molto malandato, il mio viso era pallido e non c'era un filo di luce sul mio corpo. Continuai a camminare, finché non arrivai sulla riva di un grande fiume senza fine. Davanti a me c'era una corrente di acqua fangosa. Proprio mentre mi chiedevo come avrei fatto ad attraversare il fiume, arrivò una tavola di legno trasportata dalla corrente. La chiamai e la tavola venne da me, così mi aggrappai ad essa e iniziai ad attraversare. Cinque o sei dei miei allievi e anche alcuni contro cui avevo combattuto mi seguirono, e, mentre si aggrappavano, la tavola cominciò a sprofondare.

In quel momento, tra gli allievi, Funabashi seguito da Yukawa si sacrificarono e lasciarono la tavola di legno annegando e così riuscimmo a fatica a salvarci e a raggiungere l'altra sponda. Ciò fu possibile grazie al sacrificio dei due. Quando giungemmo a riva, c'erano lussureggianti risaie su entrambi i lati. Gli allievi e coloro che mi seguivano furono attratti dalle risaie e ne rimasero risucchiati. Alla fine, quando raggiunsi la Grande Via che porta da nord a sud, ero rimasto da solo. Ero l'unico a camminare lungo la Grande Via, piangendo lacrime di gioia mentre guardavo verso la luce del giorno. Per seguire la Grande Via, è necessario lasciare ogni bramosia verso altro. Solo quando si è in grado di fare ciò si diventa assolutamente liberi e il mondo intero apparterrà a colui che è privo di smania e avidità...

Trascrizione di una conferenza del Maestro Ueshiba Morihei
pubblicata nel secondo numero della *Rivista dell'Aikikai* (maggio 1950)

Questo sogno ci suggerisce ulteriori analogie anche con la tradizione classica occidentale. Esiste infatti un quarto caso (rispetto ai tre citati nell'articolo precedente) di viaggio simbolico attraverso le acque: è il viaggio verso l'Isola, che è allora simbolicamente identica alla Montagna, un viaggio verso "casa" come nel caso dell'Odissea. Nel corso del viaggio la molteplicità (i compagni di Ulisse) svaniscono uno dopo l'altro, e solo nella ritrovata unità è possibile portare a conclusione la traversata perigliosa.



Il Fondatore in pellegrinaggio nella terra natia sotto la sacra cascata di Nachi a Kumano



Il timone del cuore

Essendo il Cielo di cui parla il fondatore (*Takamahara*) dentro di noi, e segnatamente nel cuore/mente 心 (*kokoro/shin*) che è anche il centro del nostro essere, mi ha molto colpito una para etimologia secondo la quale il carattere 心, anziché rappresentare l'organo fisico diviso in quattro ventricoli (la tipica spiegazione del pittogramma) rappresenterebbe invece *una barca con il timone saldo in un viaggio controcorrente*. In questo senso è anche possibile scorgere in quel timone il simbolo dell'unità realizzata in *ka tanden* "contrapposto" alla dualità che tende a manifestarsi nei cuori che si fanno catturare dal mondo, secondo una simbologia analoga a quella che un maestro taoista (Xu Xin) mi segnalò a proposito del termine *dō* (Dao) 道: la via 一 del fare del due 二 uno 一 spontaneamente, da sé 自.

In altre parole il carattere *kokoro* mostrerebbe la duplice possibilità del cuore: il cuore dell'uomo vero che, secondo la nota sentenza di Tchouang-Tseu è come uno specchio che non respinge nulla e nulla trattiene, oppure dell'uomo vittima dell'illusione della molteplicità. Esso forma poi il trigramma del lago che può essere calmo e piatto come uno specchio d'acqua o agitato e torbido. Nella spiegazione del maestro Tada è la stessa mente che passa da uno stato assoluto ad uno relativo per cui si attacca agli "oggetti", alle cose del mondo e perde la naturale libertà. Recuperare la mente primordiale e superare ogni dualismo è quindi una tappa fondamentale della Via. Per usare un'espressione dell'antichità classica, si tratterebbe della fine dei piccoli misteri e del punto di partenza per i grandi misteri. A proposito è curioso che il termine sanscrito *samadhi* sia stato tradotto con *zanmai*, 三昧, termine che si riferisce alla triplice oscurità, ovvero proprio ai misteri.

Ci sono molti modi per realizzare questo viaggio e arrivare dall'altra sponda della riva (*higan*).

Il carattere *kokoro/shin* (cuore-mente-spirito)
nei diversi stili
kaisho, *gyōsho* e *sōsho*
e la sagoma del lago
dei giardini Isui-en a Nara che sembra prendere forma
dal rispettivo ideogramma. (Da Sachimine Masui e
Beatrice Testini, *San sen sou moku, il giardino giapponese nella tradizione e nel mondo contemporaneo*,
ristampato nel 2023 Padova, p. 156).

Il simbolismo del Tiro con l'arco (prima parte)

di Ananda K. Coomaraswamy

Un testo del grandissimo orientalista e storico dell'arte Ananda Coomaraswamy ci accompagna nei misteri del tiro con l'arco. Un viaggio verso Oriente che parte dalla Turchia attraversa l'India e approda in Giappone

Questo articolo – come spiega l'autore nella nota d'apertura – sarebbe dovuto inizialmente uscire in *Etudes Traditionnelles* nel 1940 in un numero speciale dedicato allo sport in occasione delle sfumate XII Olimpiadi che si sarebbero dovute svolgere a Tōkyō nel 1940 per celebrare i 2600 anni dall'ascesa al trono dell'imperatore Jinmu. Inoltre, all'epoca dell'occupazione di Parigi le pubblicazioni furono sospese. Coomaraswamy riprese lo scritto, rimaneggiandolo ampiamente (specie nella sua parte centrale relativa alla tradizione indiana cosicché risulta di fatto un nuovo testo), per la rivista *Ars Islamica*, Vol. 10, Michigan 1943 con il titolo *The Symbolism of Archery*. Due anni dopo il testo originario fu ripreso in *Etudes Traditionnelles* n° 247, ottobre-novembre 1945. In italiano sono comparse alcune traduzioni della versione francese, ma quella inglese è inedita.



Durante la permanenza a Kyōto, mio padre ricevette quotidianamente, da parte del mio bisnonno, gli insegnamenti dell'arte di tiro con l'arco tramandata nella nostra famiglia, la *Heki-ryū chikurinha banpa*.*

Mi hanno raccontato che per il mio bisnonno frequentare il *dōjō* di *kyūdō* del *Butokukai*** assieme al nipote fosse un momento di profonda gioia e divertimento. Gli insegnamenti dei samurai che mio bisnonno trasmise a mio padre sono alla base della mia concezione del *budō*.

Hiroshi Tada

* L'Heki-ryū 日置流 fondato nel periodo Muromachi da Heki Danjō Masatsugu. enfatizza il combattimento reale e i suoi metodi di tiro hanno influenzato molte altre scuole. Tra i suoi molti rami oltre la Chikurin-ha 竹林派, ricordiamo la Sekka-ha, la Dōsetsu-ha, la Izumo-ha, la In-sai-ha e la Yoshida-ha.

** Il nome completo è "Dai Nippon Butoku Kai". Organizzazione di arti marziali con sede a Kyōto, fondata nel 1895 sotto l'autorità del Ministero dell'Istruzione e sancita dall'Imperatore Meiji. Dopo la fine della guerra fu sciolta dal Comando delle Forze Alleate (GHQ).

1. Stampato per la prima volta a Costantinopoli nell'anno 1847 d.C. Uno studio dettagliato su questo libro e del tiro con l'arco in Turchia è stato pubblicato da Joachim Hein (Bogenhandwerk und Bogensport bei den Osmanen, in *Der Islam*, XIV e XV, 1925-26) Questo resoconto si basa sulla fatica di Hein.

2. In entrambi i sensi in cui può essere considerata, la "Via" che conduce direttamente dalla postazione dell'arciere al bersaglio (solare) è visibilmente, "equivalente" a una proiezione orizzontale dell'*Axis Mundi*; muovendosi su questa Via l'arciere rimane sempre in una posizione "centrale" e "paradisiaca" rispetto al "terreno" considerato nel suo insieme. Si osserverà inoltre che l'uso alternato dei due bersagli comporta il tiro in due direzioni opposte, una da ed una verso la pedana originaria dell'arciere; il tiro da una postazione accanto al secondo bersaglio comporta il ritorno della freccia nella sua posizione originaria, ed è chiaro che i due movimenti corrispondono per analogia ad un movimento di "salita", ascendente, e di "discesa" e che questo "Sentiero" è una sorta di Scala di Giacobbe. [In relazione alla *Mundaka Upanishad* citata più avanti, vedremo che chi "riporta indietro" la freccia viene certamente "condotto in Paradiso"].

3. "Gli archi composti compaiono per la prima volta in Mesopotamia durante la dinastia di Accadica (circa. ventiquattresimo secolo a.C.)." W. F. Albright e G. E. Mendenhall, "The Creation of the Compound Bow in Canaanite Mythology," *Near Eastern Studies*, I (1942), 227-29, citato H. Bonnet, *Die Waffen der Völker des alten Orients* (Leipzig, 1926), pp. 135-45.

4. A. N. Poliak, "The Influence of Chingiz-Khān's Yāsa Upon the General Organization of the Mamlūk State," *Bull. School Oriental Studies*, X (1942), 872, n. 5, si riferisce ai tirtarori arabi che formavano una corporazione ereditaria e nascondevano "i segreti della loro

L'iniziazione dell'arciere in Turchia

Il contenuto simbolico di un'arte è, in origine, associato alla sua utilità pratica; ma esso non è necessariamente perduto quando, in condizioni mutate, l'arte non è più praticata per necessità, ma come un gioco o uno sport: anche se tale pratica è stata completamente secolarizzata ed è diventata un mero svago o un divertimento per profani, è sempre possibile per chi abbia le necessarie conoscenze del simbolismo tradizionale, completare la propria partecipazione fisica a tale attività, o la sua fruizione come spettacolo, con una comprensione del suo significato; è così possibile, almeno per se stessi, ripristinare "l'equilibrio polare tra fisico e metafisico" che è caratteristico di tutte le culture tradizionali [e "soddisfare sia i bisogni dell'anima che quelli del corpo" nel testo francese].

La pratica del tiro con l'arco in Turchia, molto tempo dopo che l'introduzione delle armi da fuoco aveva tolto ogni importanza militare all'arco e alle frecce, ci fornisce un ottimo esempio dei valori rituali che possono ancora sussistere in quello che un osservatore moderno potrebbe considerare un 'mero sport'. In questo paese il tiro con l'arco è diventato uno "sport" a partire dal XV secolo; era posto sotto il patrocinio dei sultani, i quali a loro volta non disdegnavano gareggiare sul "campo" (*maidān*) con altri arcieri. Nel XVI secolo, durante i festeggiamenti in occasione della circoncisione del figlio di Maometto II, gli arcieri partecipanti al torneo scoccavano le loro frecce attraverso lastre di ferro e specchi metallici o contro oggetti premio fissati in cima ad alti pali.

Ritroviamo qui il simbolismo della "penetrazione" e del conseguimento di livelli solari situati oltre la portata immediata dell'arciere; poiché possiamo supporre che qui, come in India, la "dottrina" implicasse un'identificazione simbolica dell'arciere e della freccia che colpisce il bersaglio. Nel primo quarto del XIX secolo, Mahmud II fu uno dei più grandi mecenati delle corporazioni di tiro con l'arco e fu per lui e "per rivitalizzare la Tradizione" (*ihyā' as-sunna*) – vale a dire in una rinnovata imitazione del Via di Maometto, il modello esemplare di ogni comportamento umano che Muṣṭafā Kānī compilò il suo grande trattato sul tiro con l'arco, il *Tehīs resāil er-rumāt*¹, che riassume il contenuto di una lunga serie di opere antiche e fornisce un resoconto dettagliato dell'intera arte di fabbricare e usare archi e frecce.

Kānī comincia stabilendo la giustificazione canonica e la trasmissione legittimata dell'arte dell'arciere. Cita quaranta *hadīth* (*logoi* tradizionali del Profeta Maometto), il primo dei quali si riferisce al *Corano*, VIII, 60: "Preparate, contro di loro, tutte le forze che potrete [raccolgere]", considerando "forze" (*quwwah*) come riferite a degli "arcieri". Un altro degli *hadīth* citati attribuisce a Muhammad questa sentenza: "Ci sono tre persone che Allah conduce in Paradiso per mezzo di una stessa freccia: colui che l'ha creata, l'arciere [che la usa] e colui che la trova e la riporta indietro"; secondo il commentatore questa frase contiene un'allusione all'uso dell'arco e delle frecce durante la Guerra Santa. Infine, altri *hadīth* glorificano lo spazio tra i due obiettivi e lo designano come un "paradiso".²

Kānī prosegue raccontando l'origine dell'arco e delle frecce, che provengono da quelli donati ad Adamo dall'angelo Gabriele. Adamo aveva chiesto aiuto a Dio contro gli uccelli che divoravano i suoi raccolti. Venendo in suo aiuto, Gabriele disse ad Adamo: "Questo arco è il potere di Dio; questa corda è Sua Maestà; queste frecce sono l'ira di Dio e la punizione che infligge ai suoi nemici".

Da Adamo la tradizione fu trasmessa a Maometto attraverso la "catena dei Profeti" (inoltre ad Abramo fu rivelato l'arco composto).³

Un discepolo di Muhammad, Sa'd ibn Abī Waqqāṣ, il "Paladino dell'Islam" (*fāris al-islām*), è stato il primo che, sotto il regime della nuova Legge, ha tirato contro i nemici di Allah ed è quindi il *Pir* ovvero il "santo patrono" della corporazione dei Arcieri turchi, nei quali la trasmissione iniziatica non è mai stata interrotta (o, se lo è stata, lo è stata solo di recente).⁴

A capo della corporazione degli arcieri c'è lo "Sceicco del Campo" (*shaykh ūl-meidān*). La corporazione stessa è chiaramente una fratellanza spirituale, nella quale si può entrare solo tramite qualificazione ed iniziazione.

La qualificazione è essenzialmente una questione di formazione sotto la guida di un maestro (*usta*), la cui accettazione di un allievo, o meglio discepolo, è accompagnata da un rito in cui vengono recitate preghiere in nome delle anime del *Pir* Sa'd b. Abi Abi Wakkās, degli imam-arcieri di tutte le generazioni e di tutti gli arcieri credenti.

Il maestro porge al discepolo un arco, dicendo: "In conformità con l'ordine di Allah e la Via (*sunna*) del Inviato che Egli ha scelto...".

Il discepolo riceve l'arco, ne bacia la presa e lo tende. Questa procedura prescritta, che deve necessariamente precedere qualsiasi istruzione pratica, è è analoga ai riti mediante i quali un discepolo viene accettato come tale da qualsiasi ordine derviscio. L'addestramento vero e proprio sarà lungo e arduo; lo scopo dell'allievo è eccellere, e deve dedicarsi letteralmente al suo compito.

Quando il discepolo, dopo aver completato la sua educazione, è diventato esperto nella sua arte, viene accettato formalmente dallo *shaykh*. Il candidato deve dimostrare di saper centrare il bersaglio e di saper scagliare una freccia ad una distanza di almeno novecento passi; presenta testimoni della sua maestria. Quando lo *shaykh* è soddisfatto, il discepolo si inginocchia davanti a lui, prende un arco posto vicino a lui, fissa la corda e vi pone sopra una freccia; compiuto quest'atto per tre volte, rimette l'arco al suo posto, il tutto in maniera strettamente rituale e secondo regole fisse. Lo *shaykh* ordina quindi al maestro del rito di condurre il discepolo dal suo Maestro, dal quale riceverà l'impugnatura (*qabḍa*). Si inginocchia davanti al Maestro e gli bacia la mano; il Maestro lo prende con la mano destra, come segno di un mutuo accordo concluso sul modello del *Corano*, XLVIII, 10-18, e gli sussurra all'orecchio il "segreto".

Il candidato divenne membro della corporazione degli arcieri e un anello della "catena" che risale

ad Adamo. D'ora in poi non utilizzerà più l'arco, se non in uno stato di purezza rituale; prima di usarlo e dopo averlo usato, bacerà sempre l'impugnatura.⁵ Può quindi partecipare liberamente ai concorsi; e, se diventerà un grande maestro del tiro dalla lunga distanza, potrà stabilire un record che sarà segnato da una pietra.

Abbiamo visto che la ricezione dell'impugnatura è il segno esteriore dell'iniziazione del discepolo. Ovviamente, egli è stato addestrato nel tiro con l'arco già da molto tempo; ma l' "impugnatura" ha un significato che va oltre il significato materiale, quello della parte dell'arco da cui viene afferrata: l'impugnatura custodisce il "segreto". Nel caso dell'arco composto utilizzato dai turchi e dalla maggior parte degli orientali è questo pezzo centrale che dà all'arco la sua unità. Questo ci mette sulla strada del significato metafisico dell'arco, che Gabriele descrisse come il "Potere" di Dio: l' "el-sa" è l'unione di Dio e Maometto. Ma questo non fa altro che dare al "segreto" una formula semplificata: al discepolo viene comunicata una spiegazione più completa, basata sugli insegnamenti di Ibn al 'Arabî. Qui possiamo solo indicare che ciò che "connette" la Divinità, in alto, al Profeta, in basso, è l' *Axis Mundi* e che quest'ultimo è una forma dello Spirito (*er-Rûh*).

(continua)

formazione professionale" al pubblico laico, sottolineando che l'arte di questi *rammâh* "era conservatrice, sostenendo di discendere dai guerrieri sasanidi e dei primi islamici"; questi dati derivano da un'opera citata come *Kitâb jî 'Ibn al-Furûsiya*, MS, Aleppo (Ahmadiya).

5. Cfr. "Anu gridò ad alta voce e parlò nell'assemblea, baciando l'arco", in *Babylonian Legends of Creation* (Londra, 1931), p. 67, sesta tavoletta, is. 64, 65. [nota presente solo nella versione inglese].



Cavaliere turco con corazza leggera, arco composito e kilij (scimitarra), ill. del Libro di costumi *Ralamb*, XVII secolo

Le radici: paesaggio con bonsai

di Véronique Brindeau

Continua il viaggio tra i misteri della natura e della tradizione giapponese con la traduzione degli articoli di Véronique Brindeau originariamente realizzati per la rivista *Jardins*. Il testo che proponiamo in questo numero per gentile concessione dell'autrice è comparso nel decimo numero della rivista (2021) dedicato alle radici con il titolo *Paysage avec bonsaïs*



Aeree, sospese, sostengono tuttavia l'albero intero: le radici dei ficus e degli alberi di mangrovia contraddicono l'universo oscuro in cui la nostra immaginazione più spesso le colloca. Quale forza può bilanciare in tal guisa ciò che si eleva? Quale potere di ancoraggio può avere ciò che non si attacca nemmeno alla terra, e che anziché immergersi pare da essa sorgere?

Se talvolta non è possibile ignorarle, tanto affiorano dal terreno, al punto da costituire comodi gradini per il nostro incedere su ripidi sentieri, di norma le si trascura: è soprattutto verso le cime e i rami degli alberi che il nostro sguardo si rivolge e non verso le loro radici – a meno che un intreccio vorticoso attorno a un tronco non ci porti a contemplare anche il riposo di un sogno immobile, come nel caso dell'albero dei desideri di Avebury¹, nella contea del Wiltshire, purché ci si allontani dalle sue radici nel leggendario cerchio di pietre da cui tuttavia esso sembra ricevere la sua imme-



1. Il riferimento è ad un grande struttura architettonica preistorica di forma circolare (*henge*). Quello di Avebury è uno dei meglio conservati ed ha almeno 5000 anni, più antico quindi del più famoso sito di Stonehenge. Qui sorge un albero dei desideri dalle radici strabordanti (nella foto sopra) – che si dice abbia ispirato gli alberi che camminano del *Signore degli anelli* di Tolkien – dove si usa legare un panno legato ad un albero, per esprimere un desiderio.

morabile onda magica (ci infiliamo allora tra le sue vene brulicanti, all'ombra del grande faggio dove tintinnano e volteggiano i nastri e i campanelli al soffio che agita il fogliame). Camminando nel bosco, non sappiamo più capire se le radici che si snodano sul terreno si ricolleghino all'uno o all'altro dei fusti circostanti, poiché appaiono indipendenti e sembrano fare lega con tutti gli alberi del sentiero senza essere necessariamente collegati in particolare a questo e quest'altro albero.

Il nostro colloquio con il mondo sotterraneo si limita il più delle volte a queste asperità, se non fosse per i salici e per tutti quegli arbusti lambiti dalla corrente di un fiume che lascia nude pallide matasse crivellate di sassi e residui di zolle, traccia di un'alluvione più o meno recente: tutto un mondo di radice dove si aggrappa l'erba. Il vento, che non le attraversa mai nel sottosuolo, restituisce poi il posto al flusso dell'acqua che trascina e dissolve la massa compatta delle sponde.

È da questa forma riconoscibile che l'artigiano bonsaista trae ispirazione quando modella un piccolo albero in uno stile che viene comunemente chiamato *neagari*, letteralmente "radici che crescono". A causa della scioltezza dei loro delicati attaccamenti sono spesso lavorati in questo modo soprattutto gli olmi cinesi, *ulmus parvifolia*, come quelli che vediamo nel padiglione bonsai del Parc Floral de Vincennes, o anche gli alberi della grande famiglia delle Schefflera – e il nome "Albero dell'ombrello", con cui comunemente viene chiamata la *Schefflera actynophylla*, se deriva dal fatto che le sue foglie sono piumate all'estremità di un lungo picciolo, conferisce all'alberello quella esplosione di luce contenuta verso il cielo fatta di filamenti sottili che sembrano sollevarlo come per un soffio di vento. Alto appena un metro e spesso molto meno, richiama tuttavia alla mente l'immagine del grande *Ficus magnolioides*, acclimatato dall'isola australiana di Norfolk all'orto botanico di Palermo, alto sessanta metri, e proprio



esempio di *neagari*

come lui intrappolato in una strana architettura di radici come pali il cui complesso intreccio sembra funzionare da solo, aggirando l'albero con un dedalo di corde sollevandolo, per così dire, verso il cielo.

Al di là delle caratteristiche della sua essenza, è un intero paesaggio quello che un bonsai riflette attraverso la forma che la mano dell'artigiano lavora, e ancor più la storia di tale forma che non cessa di essere raccontata attraverso questo continuo legame tra terra e terra. Il vento, le pietre e lo scorrere dell'acqua. Perché da un'ascendenza più lontana deriva questo gusto che l'amante del bonsai ha coltivato da quando il Giappone, dopo la Cina, ne ha gradualmente adottato i modelli. Arte di eruditi innanzitutto, dediti alla poesia tanto quanto all'orticoltura, il bonsai è strettamente legato alla pittura monocroma a inchiostro, e chi vuole modellare un albero non ignora i precetti degli antichi pittori raccolti ne *Gli insegnamenti della pittura dal giardino grande come un granello di senape*. Il titolo stesso di questa enciclopedia cinese, redatta nel XVII secolo ma che raccoglie scritti diversi risalenti a più di un millennio prima, dice chiaramente quanto la dimensione di ciò che è rappresentato conti meno della fine osservazione che deve governare ogni disegno: pietre, alberi, montagne e nuvole vengono quindi affrontati in capitoli separati in base alle caratteristiche che dovrebbero essere utilizzate per rappresentarli.

Solitamente gli alberi che crescono su montagne rivestite da un fitto sottobosco hanno le radici nascoste. Al contrario, gli alberi annosi che spuntano tra le rocce o sono di-

lavati dall'acqua delle sorgenti o si abbarbicano a dirupi scoscesi presentano radici affioranti. Essi non differiscono dagli eremiti, gli Immortali delle leggende che disegnano il mondo e la cui purezza traspare dall'aspetto, reso scarso e nodoso dal gravare degli anni, con le ossa e i tendini visibili. Questi alberi sono stupendi.²

2. Chieh Tzū Yüan Hua Chuan, *Gli insegnamenti della pittura dal giardino grande come un granello di senape*. A cura di Mai-Mai Sze, traduzione di R. Mainardi, Luni, 2016.





Hiroshige, Cinquantatré stazioni del Tōkaidō, "Okabe"

3. Chieh Tzū Yüan Hua Chuan, *cit.*, p. 66. La traduzione francese citata dall'autrice differisce in alcuni punti da quella italiana e così conclude: "Questi *sien-jen*, che la tradizione raffigura sotto forma di vecchi dai corpi nodosi, sono solitari appartati sulle montagne, dove acquisiscono attraverso la meditazione e il lavoro straordinari poteri magici."

4. Chieh Tzū Yüan Hua Chuan, *cit.*, p. 107.

Da tali modelli naturali il pittore cinese, trasmettendo nelle sue linee la potenza degli elementi, l'artigiano bonsai rinnova l'eredità ogni volta che sceglie di riferirsi ad una particolare *silhouette* catturata nel suo ambiente, sforzandosi di mantenere e suggerire in dimensioni ridotte la sua forza e il suo carattere come nessun altro.

I pini sono simili a uomini di eletti principi i cui tratti esteriori rivelano l'alta statura morale. Somigliano a giovani draghi acquattati in gole profonde. Il loro aspetto è attraente e leggiadro; e tuttavia il cuore trema all'idea di avvicinarsi a loro, per timore della loro forza occulta, pronta a balzar fuori. Chi vuole dipingere i pini dovrà tenere conto di questo significato; dopo di che, e senza sforzo alcuno, il pennello produrrà risultati veramente eccezionali.³



Ginepro stile *netsuranari* (zattera)

Infinite sono le foreste, infinitamente vario il portamento degli alberi che le popolano, eppure l'insieme ristretto di stili a cui si dedica il *bonsai-ka* (l'artigiano del bonsai) riflette sia l'estensione che una tipologia che rende in cambio queste linee più distinguibili nel loro ambiente originario – come è vero che, da un mondo all'altro, il loro rapporto formale viene così reso percepibile.

Abbandonate le forme tortuose un tempo in voga tra il XVIII e il XIX secolo, come il "susino a forma di polipo" (*takozukuri ume*) o il "pino appollaiato sulle sue radici" (*neagari matsu*), in Giappone e oggi un po' ovunque nel mondo, gli amatori apprezzano soprattutto le forme vicine a quelle che si possono incontrare a grandezza naturale e alle quali cercano di avvicinarsi facendo riferimento a una delle circa quindici figure elevate al rango di archetipi.

Tra questi modelli, il più classico è il "tronco dritto" (*chokkan*) riservato a soggetti a crescita lenta come *Cryptomeria* o *Chamaecyparis*, il cui fusto estende solide radici capaci di trattenere la terra su tutti i lati come una palma aperta. La forma "inclinata" (*shakan*) si riferisce all'ambiente naturale degli alberi che si ergono sul fianco di una montagna o di una collina, come vediamo così spesso nelle stampe di Hiroshige – quindi alla ventiduesima stazione "Okabe" della strada Tōkaidō: ripidamente sopra un fiume, un albero inizialmente



Esempio di *nebari*, colletto base con radici



Faggio stile *shakan* (inclinato)

fortemente inclinato sopra il vuoto si erge verticalmente verso il cielo, tutto il fogliame poi appare piegato da questo lato, solo nella luce mentre le ombre dritte della *Cryptomeria* precipitano verso la corrente sottostante. Con lo stile "a zattera" (*ikada*) vediamo l'immagine di un giovane albero abbattuto dal vento o dal peso della neve, per metà conficcato nel terreno ma sopravvissuto grazie a pochi rami, ora in posizione verticale, che diventano tronchi, eretti come gli alberi di una barca che galleggia sull'acqua – "E ancora, qualcosa di indescrivibile", annotava Virgilio nelle *Georgiche*, "da un tronco abbattuto, sul suo legno morto cresce una radice di olivo". Con un effetto analogo, si ottengono "radici connesse" (*ne tsunagari*) facendo sorgere i germogli di una o più radici, che abbiamo cura di lasciare parzialmente scoperte, come se la pioggia avesse violentato la terra.

Ma quale sia il modello previsto, è la base dell'albero, detta colletto, con il suo "tratto di radici visibili" detto *nebari*, ad essere oggetto di tutta la cura dell'artigiano, anche della sua ammirazione. "Più in basso, sempre più in basso, questo sembra essere il suo motto",

scrive Francis Ponge a proposito dell'acqua, e questo sembra essere lo sguardo del *bonsai-ka* che misura la base dell'albero e si lascia penetrare dal suo carattere ben definito prima di scivolare verso il flusso dei rami – poiché così la lingua giapponese designa, come un fiume, la loro geometria vivente. Per lo più invisibili, e indipendentemente dalle dimensioni dell'albero che irrigano, queste radici, a filo con la superficie del terreno, appaiono al nostro sguardo come una stella, un'onda che si irradia liberamente attorno al tronco. Al confine tra terra e aria, a cui partecipano simultaneamente, è come se ci rendessero consapevoli di questo continuo passaggio tra un regno oscuro e l'altro chiaro, ma secondo uno schieramento da cui è assente ogni dramma, nell'assenza di gravità di una foglia che volteggia tra il dritto e il rovescio *omote* e *ura*].

Un ringraziamento a Paco Donato dell'Università La Sapienza di Roma per le immagini dei bonsai a corredo dell'articolo.





Un film

di Marta Ragozzino

*"... Just a perfect day
You made me forget myself
I thought I was someone else
Someone good..."*

Lou Reed *Perfect day*.

(*Perfect day*, giornata perfetta, è il titolo di una famosa canzone di Lou Reed del 1972, tratta dall'album *Transformer*).

Joshu domandò a Nansen: «Che cos'è la via?»

Nansen rispose: «La vita quotidiana è la via».

Joshu domandò: «Si può studiarla?»

Nansen rispose: «Se cerchi di studiarla, ne sarai sempre più lontano»
Mumon, *La porta senza porta*, Milano 1987, p. 42 (n. 19).

L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero

Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, 1987, p. 167

Prime luci dell'alba. Il cielo è ancora blu ma la notte si sta stemperando. Una donna spazza la strada. Nello stesso momento, nei pressi, come se tutto fosse intimamente collegato, un uomo disteso su un *tatami* si sveglia e si alza, con un leggero sorriso, quasi avesse sentito il fruscio provenire dalla via. L'uomo ripiega i *futon*, con gesti precisi, collaudati, praticamente perfetti, assai interessanti per noi che studiamo la qualità del movimento, e guarda fuori.

E noi con lui. Siamo a Tōkyō e comincia un nuovo giorno.

Così si apre *Perfect Days*, il film di Wim Wenders del 2023, premiato a Cannes per la miglior interpretazione maschile (al bravissimo, sorridente, Kōji Yakusho) e candidato agli Oscar come miglior film inter-

L'uomo si lava il viso e i denti, si sistema capelli e baffi, sempre con questi gesti misurati e accorti, tanto ammirevoli, spruzza delicatamente dell'acqua sulle sue piantine, che sono alberi in miniatura, indossa con assoluta eleganza una tuta da lavoro blu. Poi, messe in tasca le poche cose che ha lasciato in ordine accanto alla porta, si infila le scarpe ed esce dalla sua piccolissima casa senza bagno, non distante dalla Tōkyō Skytree. Una di quelle tipiche modeste costruzioni di un paio di livelli che punteggiano, accanto agli sfolgoranti grattacieli, la capitale giapponese, metropoli di circa 14 milioni di abitanti, dove l'alto e il basso, la modernità e la tradizione, il digitale e l'analogico, le sopraelevate e gli stretti vicoli, i grandi giardini e le piccole radure urbane con gli altarini dei *kami*, le mille luci e la penombra, convivono con dignità e senza soluzione di continuità, e dove le persone, forse sempre più sole, spesso abitano in frugali alloggi di pochi tatami e vanno a lavarsi ai *sentō*, i bagni pubblici. Anche a molti di noi, arrivati a Tōkyō per la pratica, forse è capitato, io ricordo un alloggio così, non lontano dalla stazione di Shinjuku, con il gabinetto condiviso sul pianerottolo e un solo lavandino per i denti e per mangiare, proprio come nel film. A me sembrava un'avventura. Invece era la vita.

L'uomo compra un caffè in lattina da un distributore sotto casa, sale sul suo furgoncino attrezzato e si avvia verso il lavoro, infilando una audiocassetta nello stereo.

Parte la musica, che subito riempie l'abitacolo e la scena, ed è fondamentale in questo film (come spesso accade nelle opere del regista tedesco innamorato del Giappone). La prima canzone che ascoltiamo, mentre l'uomo guida verso il lavoro, il sole finisce di sorgere e Tōkyō progressivamente si illumina insieme al film, è *The House of the Rising Sun* degli Animals, del settembre 1964, sta per compiere 60 anni. Seguiranno, nell'ordine, *Redondo Beach* di Patti Smith (1975), *Walkin' Thru the Sleepy City* dei Rolling Stones (1975), naturalmente *Perfect Day* di Lou Reed (1972), *Pale Blue Eyes* dei Velvet Underground (1969), (*Sittin' On*) *The Dock of the Bay* di Otis Redding (1968), *Aoi Sakana* di Sachiko Kamenobu (1972), *Sunny Afternoon* dei Kinks (1966), *Brown Eyed Girl* di Van Morrison (1967), la cover di *Perfect Day* cantata nel 2017 da Patrick Watson, *Feeling Good* di Nina Simone (1965) e, infine, la versione di Asakawa Maki di *The House of the Rising Sun*.¹ Tutte le canzoni, composte tra 1964 e il 1975, hanno un senso (i titoli, i testi, gli artisti, la musica), e le ascolteremo praticamente per intero: recitano anche loro, insieme a Tōkyō, in questa piccola opera d'arte risparmiata al frastuono del mondo. Per chi, come il nostro protagonista (e come Wenders), ama la musica rock di quel decennio, si tratta di una colonna sonora molto *risuonante*, e meravigliosa.

L'uomo che comincia la sua giornata con un sorriso, compiendo gesti meticolosi ed esemplari, che presto scopriremo ripetersi nello stesso identico modo tutti i giorni, si chiama Hirayama.

Ascolta musica del passato da cassette fuori produzione (che nel mondo iperconnesso post capitalista si trasformano, per reazione, in oggetti del desiderio, con un valore di mercato), non ha dispositivi tecnologici, a parte un semplice telefonino non smart, senza app, social, piattaforme, servizi on demand. Superfetazioni di un mondo digitale che non gli appartiene, tanto da pensare addirittura che *Spotify* possa essere un negozio reale, come quello dove viene trascinato dal giovane collega, in cui si comprano e vendono le cassette musicali d'antan. Le sue cassette.

In questa sua interessante alterità analogica, il solitario e generoso Hirayama è anche un lettore accanito e metodico. Legge tutte le sere prima di addormentarsi e sceglie racconti, di generi diversi, sempre in edizione economica (si succederanno *Le palme selvagge* di William Faulkner, capolavoro ermetico che sfugge a tutti i generi, *Urla d'amore* di Patricia Highsmith e *Gli alberi*, di Aya Kōda, molto apprezzato dalla libraia che lo assiste nella scelta settimanale)².

Vive per conto suo, Hirayama, e parla pochissimo, come se non avesse mai tempo -o desiderio- di dire una parola in più; ma non sembra triste, anzi, da come si muove, sereno e misurato, libero nel cuore, appare assolutamente a suo agio nel suo ordinatissimo e silenzioso spazio ridotto, totalmente padrone dei suoi gesti. E' un attimo, e ci trasmette consapevolezza e calma. Presenza e centratura. Rigore. Armonia.

Sono le nostre parole. Diciamo spesso che l'*aikidō* è unione del *Ki* attraverso la respirazione, è fusione della nostra energia con quella dell'Universo, è studio del centro e meditazione in movimento; ecco, la vita di Hirayama appare costantemente in questa attenta "centratura", in questa dimensione di equilibrio e permanente pacifica gravitazione attorno a *hara*.

A chi non ha, diversamente da noi, confidenza con questi concetti, potrebbe sembrare un escamotage retorico, indifferente di fronte alle contraddizioni e complicazioni della vita: come se si mettesse in scena l'elogio della poetica delle piccole cose quotidiane, della magia della semplicità, dei pregi antistress o *mindfulness* della vita frugale. Per noi che studiamo il Do con un *punto di vista Aiki*, appare invece, io credo, come una straordinaria occasione per riflettere proprio su quella imprescindibile attenzione, per la quale ci alleniamo con perseveranza, che penetra la realtà, come scrive Cristina Campo³, e rende concreto e vero e unico il nostro percorso.

Per lavoro Hirayama non fa nulla di invidiabile, non ha un'occupazione "nobile". Il nostro amico pulisce infatti i gabinetti pubblici di Tōkyō, come indicavano la divisa e gli attrezzi nel furgoncino. Quelli dei parchi e giardini di Shibuya. Un lavoro molto modesto, ma fatto con grande pienezza, con concretezza e verità. Appunto, con limpida attenzione, naturalmente non limitata allo sporco, anche indicibile, da togliere dai gabinetti pubblici, ma aperta al simbolo da liberare, all'assoluto da raggiungere.

Il film di Wenders, che come si sarà capito a me è piaciuto molto, è nato nell'ambito della promozione del *Tōkyō Toilet Project*: un grande piano di rigenerazione urbana sponsorizzato dalla Nippon Foundation per riqualificare i servizi pubblici del grandissimo "quartiere" di Shibuya. Portato avanti tra 2020 e 2022, in piena pandemia, il progetto, che contava complessivamente 17 diversi interventi in quell'area, è stato affidato alla sensibilità di alcuni tra i maggiori architetti giapponesi (tra cui Tadao Ando, Kengo Kuma, Fumihiko Maki etc)⁴. Inizialmente, al regista tedesco erano stati commissionati solo diversi cortometraggi di 5", che sono diventati poi, grazie anche all'intervento di un produttore speciale, un vero e proprio film con una *storia* e una sorta di messaggio, un messaggio nascosto.⁵

Nel suo *Libro d'ombra*, Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965), uno dei più importanti scrittori giapponesi del Novecento, ha dedicato ai gabinetti "di una volta" considerazioni molto interessanti, per non dire sorprendenti. Soprattutto per noi. Con molta naturalezza, in questo piccolo saggio del 1933 diviso in brevi capitoli che parlano della tradizione e dell'estetica del Giappone, lo scrittore stigmatizzava proprio gli occidentali, per i quali "il gabinetto è sconveniente e in società si astengono anche dal nominarlo."⁶

Invece, il gabinetto giapponese, intendiamoci, quello tradizionale, immerso nell'ombra e discosto dalla casa o dal tempio, "è interamente concepito per il riposo dello spirito" scriveva Tanizaki. Che poi insisteva: "sono necessari una lieve penombra, nessuna fulgidezza, la pulizia più accurata, e un silenzio così profondo che sia possibile udire lontano un volo di zanzare. Senza tali requisiti non si dà un gabinetto ideale."⁷

Al contrario, per noi occidentali di novanta anni dopo, il gabinetto, specie quello pubblico, non ha nulla di ideale, anzi; è ancora un posto ben poco elevato, che viceversa risulta spesso scarsamente confortevole, talvolta sgradevole o addirittura pericoloso; coincidenza vuole che mentre scrivo in una grande città italiana proprio nei gabinetti pubblici di un bel giardino, sia stata inflitta una tremenda violenza di gruppo ai danni

1. Pietro Ferraro, *Perfect Days. La colonna sonora del film di Wim Wenders*, "Cineblog", 14 gennaio 2024. Ferraro riporta che Wenders ha spiegato la ragione per la quale la colonna sonora del film è composta da brani selezionati dallo stesso regista. Sono le audiocassette di Hirayama, contenenti musica degli anni 60 e 70, ormai oggetti da collezione, che compongono la colonna sonora della sua vita.

2. Cfr. Angela Parolin, *Perfect Days, i libri citati nel nuovo film di Wenders*, Sololibri.net, 23 gennaio 2024.

3. C. Campo, *cit.* p. 167.

4. "Bagni pubblici come piccoli santuari di pace e dignità" come scrive Marco Belpoliti nella sua bella recensione *Ombre e gabinetti. Perfect Days di Wim Wenders*, su Doppiozero, 11 gennaio 2024 (<https://www.doppiozero.com/omb>).

5. Cfr. M. Belpoliti, *cit.*

6. Jun'ichirō Tanizaki, *Libro d'ombra*, 1962, ed. it. a cura di G. Mariotti, 1965.

7. J. Tanizaki, *cit.*, p. 7

8. Cfr. <https://tokyotoilet.jp/en/>

9. J. Tanizaki, op. cit. p.

10. Tra i quali Lorenzo Gramatica, *Contro la retorica delle piccole cose di "Perfect Days"*, su "Lucy sulla cultura" (www.lucysullacultura.com).

di una ragazzina e del suo giovane amico, e non riesco a non pensarci.

Anche a Tōkyō però, città pulitissima e di solito molto sicura, negli ultimi anni forse si è avvertito qualcosa di diverso nei bagni pubblici, precipitati in una specie di degrado all'occidentale, e il progetto di rigenerazione urbana nasceva proprio per recuperarli in sicurezza, con lo slogan: "*public toilets in Shibuya like you've never seen*"⁸.

E infatti, quelli promossi dal film sono proprio dei gabinetti mai visti, e bellissimi, nei quali autori di *haiku* moderni potrebbero trovare temi per i loro versi (come scrive Tanizaki⁹). E Hirayama naturalmente li pulisce benissimo, in maniera accurata e amorevole, ben più che diligente, senza trascurare nulla, tenendo i suoi strumenti ordinati e efficienti, anzi addirittura inventandone alcuni, speciali spazzole e specchietti, per raggiungere i punti più nascosti, più celati, più segreti e rimossi. Con scrupolo e sistematicità, perché qualunque servizio è importante, anche il più umile, pure la pulizia dei bagni pubblici, perché non c'è differenza o distanza tra la forma e la sostanza, tra l'alto e il basso, il nobile e il meno nobile.

Se fosse solo questo, e noi ci cascassimo, senza interrogarci e mettere l'accento sul punto chiave dell'attenzione, forse potrebbe esserci davvero qualcosa di insincero o di stridente in quella che potrebbe apparire come un'apologia della pulizia dei gabinetti, mentre il mondo fuori brucia. Il nostro Hirayama si chiama come si chiamano i protagonisti di *Viaggio a Tōkyō*, il capolavoro del 1953 di Yasujiro Ozu, il grande regista e sceneggiatore giapponese (1903-1963), esponente del cinema realista e riferimento spirituale oltre che stilistico di Wenders, come il regista stesso ha dichiarato in diverse interviste.

Certo non è un caso che Hirayama si chiami proprio così: un omaggio al maestro minimalista, che ha raccontato modernità e tradizione di un paese che, dopo la seconda guerra mondiale, stava trasformandosi con grande velocità. In *Viaggio a Tōkyō*, che viene indicato dalla critica come uno dei più grandi film mai girati al mondo, Ozu racconta, con piccoli tratti magistrali, il disfacimento della famiglia Hirayama e il crollo delle tradizioni (e forse anche della cultura) proprio in rapporto alla nuova modernità, rappresentata anche dalla grande città che cresce. Il film, da vedere anche per intendere meglio *Perfect days*, si può trovare sulla rete.

Attraverso Ozu, Wenders ritorna in Giappone dopo *Tōkyō Ga*, il film del 1985 interpretato da Werner Herzog, e proprio dedicato al maestro giapponese, ritrovando, nella bellezza di un piccolo film meditativo che avanza per sottrazione, l'essenza e la funzione del cinema stesso. Come

Wenders, anche Hirayama, che ha ridotto all'osso tutta la sua vita, rivelandone e ritrovandone l'essenziale, mette bellezza nella sua azione, grazie ad un lavoro sincero, fatto bene e fino in fondo. Rinuncia e perseveranza.

Grazie al passa parola di cui si diceva, *Perfect days* è stato visto da moltissimi ed è piaciuto a tutti o quasi. Fuori dal coro dei commenti entusiastici, solo le voci di alcuni critici, che si sono cimentati nell'analisi dei rischi sopra richiamati.¹⁰ In linea di massima però il film è piaciuto molto a tutti.

Non solo a chi, come noi, guarda al Giappone e alla sua cultura con curiosità, affetto e conoscenza e facilmente sente risuonare nel cuore la ricerca di armonia e di unione, superamento del dualismo, che sottende l'ordito del racconto così delicato e ridotto al minimo.

Al contrario, il film è piaciuto molto anche a chi, pur non frequentando il Giappone e la sua cultura e filosofia tradizionali, ugualmente ha potuto cogliere, nell'apparente semplicità della trama, e della ripetitiva e ritmata vita appartata di Hirayama, qualcosa di essenziale e completo, qualcosa di pacificante e sincero, che valeva quindi la pena di essere scrutato, come il baluginio della luce tra le foglie, immedesimandoci anche un po'. *Komorebi*, questo fenomeno prodotto dai raggi di sole che si intravedono attraverso le fronde degli alberi, è una delle chiavi di lettura di *Perfect days*, che Wenders spiega a chi ha la pazienza di veder scorrere tutti i titoli di coda, io ci sono dovuta tornare una seconda volta, e il film l'ho apprezzato ancora di più della prima.

Luce e ombra. Saper vedere oltre. E si ritorna all'ombra di Tanizaki, che era quieta e densa, e opposta alla nuda superficie radiosa. L'ombra nella quale, improvvisa e saettante, filtra la luce, che piove dalle foglie degli alberi. *Ki*, albero, pronunciato *Ko*. *More*, dal verbo *moreru*, che si traduce filtrare, gocciolare. E infine *bi*, che significa sole e anche giorno e pure luce, che viene letto *bi*. *Komorebi*. La chiave.

La luce che piove addosso, insinuandosi tra le foglie. L'esperienza di bagnarsi con la luce che filtra tra gli alberi potrebbe essere metafora dell'illuminazione. Nella piccola radura del giardino nei pressi del tempio, dove va a pranzare con il suo sandwich e dove raccoglie i germogli di albero che poi amorevolmente fa crescere, Hirayama fotografa tutti i giorni l'effetto di *Komorebi*, per vedere oltre, portando avanti sistematicamente una sua ricerca, o interrogazione sulla visione, sul filo del sogno, o dell'inconscio, con una macchina fotografica analogica con pellicola, come non si usano praticamente più, compiendo un rito, e conservandone scrupolosamente, dopo lo scarto, da coscienzioso archivistica del passato, i



10. Franco Battiato, Prospettiva Nevskij, "Patriots", 1980 "e il mio maestro mi insegnò come è difficile trovare l'alba dentro all'imbrunire", che forse rimanda a Gurdjieff.

11. *Astāvakra Samhitā*, dialogo tra Astavakra e Janaka, a cura di N. Mai e S. Trippodo, Astrolabio, Roma, 2003, cap. 6.4.

12. C. Campo, cit.,

risultati, sviluppati e selezionati.

Sono sempre cose molto concrete, che si possono toccare, come quelle fotografie stampate che documentano il fenomeno. Come coltivare con intensità la gratitudine per le piccole cose e per i piccoli alberi.

Per noi pensare ai piedi, ben piantati in terra, pensare alle mani che si alzano verso il cielo, pensare al respiro che percorre il corpo e si unisce a quello dell'universo. Pensare ai gesti e alle parole vere dell'*aikidō*. Parole vive, che si agganciano all'esperienza e la incarnano, facendosi gesto, respiro, relazione, immaginazione, unione.

Alla fine del film, Hirayama gioca con le ombre luminose della notte. Come fotografare il *komorebi*, anche questo gioco è un'interrogazione sull'atto di vedere. Se due ombre si sovrappongono diventano più scure? O nell'accordo di ombre si trova un lucore? Di nuovo quell'ombra quieta e densa, dentro la quale non è facile trovare l'alba.¹⁰

Ma il gioco termina, la notte cala, tutto si è compiuto e il film sembra finire esattamente come è cominciato. Ma noi che lo abbiamo visto probabilmente siamo cambiati.

Alle prime luci del giorno, Hirayama attraversa ancora una volta la città con il suo furgoncino, e apparentemente non è successo nulla. Ma non è vero, non siamo mai al punto di partenza. E l'esercizio dell'attenzione, la qualità della concentrazione, ci hanno inesorabilmente trasformati. La prossima volta è la prossima volta, spiega Hirayama alla giovane nipote che si rifugia da lui, ma adesso è adesso (*kondo wa kondo, ima wa ima*). Qui e ora.

Io sono in tutti gli esseri e tutti gli esseri sono in Me, questa è la Conoscenza. Quindi non c'è niente da accettare o da distruggere, niente a cui rinunciare.¹¹

visibile l'invisibile, si rende arte l'arte. Come nel caso dell'*aikidō* appunto.

E allora prendersi il tempo per vedere *Perfect days*, per dedicarsi alla pratica e per osservare quello che c'è di bello nella vita, basta un albero e il sole tra le fronde. Guardare il proprio vero volto originario, unendosi alla vera natura, risvegliandosi. Come nella nostra arte, nei suoi gesti e nelle sue parole. Con attenzione.

Chiedere a un uomo di non distrarsi mai, di sottrarre senza riposo all'equivoco dell'immaginazione, alla pigrizia dell'abitudine, all'ipnosi del costume, la sua facoltà di attenzione, è chiedergli di attuare la sua massima forma.

C. Campo, *Gli imperdonabili*, p. 170





Inochi no chikara o takameru kokyū di Hiroshi Tada

Ed. Sekai Bunkasha (Tokyo)

Nel precedente numero di *Aikido* abbiamo avuto il piacere di segnalare l'uscita in Francia del libro del Maestro Tada *L'énergie du souffle - Ki No Renma, Les principes de l'enseignement japonais du ki no renma* realizzato grazie agli sforzi di Emiko Hattori.

A distanza di un solo anno ne è nata una versione giapponese ampliata che promette di essere ancora più densa ed approfondita. Il libro (il cui titolo potrebbe essere forse tradotto *La respirazione che innalza la corrente*

della forza vitale, "Tutto sul *Ki no renma* dalle tecniche di respirazione alla meditazione".) presenta infatti ben 73 esercizi (contro la cinquantina dell'edizione francese), nuove foto (molte dal *Ki no renma* in Italia), nuove illustrazioni e anche due *QR code* che permettono, per due esercizi, di seguire le istruzioni della voce del maestro. Non possiamo che auspicarne una futura traduzione in italiano, convinti come siamo che molti degli esercizi descritti non possano essere veramente appresi da un libro ("Quale che sia la tecnica o la scuola, seguire un Maestro eccelso, non distrarsi e dedicare tutto se stessi alla pratica." scrive l'autore nella sua autobiografia), ma che questo possa invece essere un preziosissimo compendio per chi ne ha imparati (o crede di averne imparati) almeno alcuni direttamente dal maestro a da suoi allievi/e e che quindi l'Italia sia, assieme al Giappone, il paese dove quest'opera possa svolgere appieno la sua funzione.

D'altro canto, quello del Maestro, è un processo di elaborazione continuo, che pare inarrestabile. Già ne *L'énergie du souffle* il lettore attento avrà trovato alcune sorprese. Ci riferiamo in particolare alla sequenza delle vocalizzazioni A, I, U, E, O, N che eseguiamo prima producendo il suono nel corso dell'intera espirazione, poi metà con suono e metà immaginando di produrre il suono ma non emettendolo fisicamente e quindi solo immaginando. Nel volume *L'énergie du Souffle*, il maestro ha integrato questa sequenza.

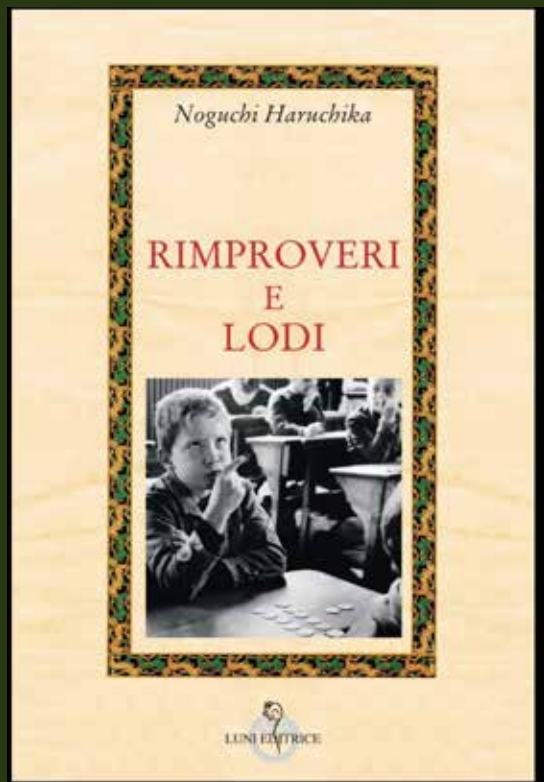
Dalla respirazione con vibrazione silenziosa alla respirazione trasparente. Si crea il suono "A" senza emettere la voce e quando le mani arrivano al *tanden* mediano il suono si estingue. Si esegue poi una sequenza senza voce e senza suono in completa trasparenza.

"È come se il suono [scrive il Maestro] svanisse come 'una freccia scoccata che lascia spontaneamente l'arco', per divenire 'senza voce e senza suono'. Si ha una sensazione di trasparenza".¹

Senza dubbio anche la nuova fatica del nostro Direttore emerito saprà sorprenderci.

1. Hiroshi Tada, *L'énergie du souffle - Ki No Renma : Les principes de l'enseignement japonais du ki no renma (Santé)*, Hachette Pratique, 2023, p. 80.





Rimproveri e lodi di Noguchi Haruchika

A cura di

Roberto Travaglini e Giuseppe Vezzoso

Traduzione dal giapponese

di Corrado Cucchi e Sara Martignoni

Prefazione di Giuseppe Vezzoso

Molti praticanti di *aikidō* nel corso degli anni hanno letto almeno uno dei libri del maestro Itsuo Tsuda trovandovi, qua e là, a fianco di interessantissimi ricordi di Ō Sensei, elementi di una pedagogia che a prima vista potrebbe apparire assurda, ingiusta e perfino immorale, ma che è frutto di una profonda conoscenza dell'essere umano: ad esempio Tsuda sconsiglia di rimproverare un bambino quando fa qualcosa apposta, e invece di essere molto severi quando lo fa per sbaglio! E ancora di farlo mentre inspira per andare più in profondità!

Tsuda apprese questa pedagogia dal suo maestro Noguchi Haruchika, il padre del *seitai*.

Finalmente è possibile farsi un'idea più organica dell'approccio del maestro Noguchi all'educazione dei bambini grazie a questa pregevole pubblicazione (edita come i più recenti libri di Tsuda da Luni). Il lettore troverà una visione unitaria di pedagogia, fisiologia e *seitai*, che a ben guardare affonda le sue radici nella sottile psicologia del Giappone tradizionale, dove i figli dei samurai erano sollevati da inutili cautele ma lasciati fondamentalmente liberi nella prima infanzia, ed educati più dall'esempio e dalla giusta "atmosfera" che dalle parole. Favorire la corretta espressione energetica dei bambini e un loro sviluppo armonico non è certo un compito facile per i genitori in un mondo complesso come quello moderno, e – ricorda Noguchi – la stessa vita dei genitori, così come la loro relazione, incide profondamente sui processi formativi dei figli. Anche il ruolo degli educatori non è facile, troppo spesso spinti – come ricorda Roberto Travaglini – ad esercitare la propria funzione in un contesto omologante che (malgrado esperienze e teorie anche occidentali diverse), non riesce a tener conto di un "auspicabile processo di individuazione nell'azione educativa".

Noguchi non propone un ricettario ma piuttosto suggerisce un approccio a mente e corpo che liberi genitori ed educatori da idee preconcepite e permetta quei processi intuitivi che si rendono indispensabili nella relazione di trasmissione generazionale del sapere e del saper vivere.

Questo agile libro ci costringerà forse a rivedere il nostro modo di elargire lodi (al giorno d'oggi – come ricordano i curatori – sono tanti i bambini intossicati da troppe lodi che di conseguenza ignorano gli adulti e rifiutano qualsiasi imposizione), e di impartire rimproveri (che quando mal posti possono essere dannosi). Un approccio, quello proposto, senz'altro capace di spingerci a una riflessione che investa non soltanto il rapporto con i nostri figli ma, per estensione, il modo di trasmettere la nostra disciplina.

Noguchi Haruchika nasce nel 1911 a Ueno, Tōkyō. Sin da giovane esplora metodi di salute di varie epoche e provenienze, e all'età di 17 anni fonda lo Shizen kenkō hoji kai 自然健康保持会, associazione incentrata sulla pratica dello yuki e del katsugen undō. Nel 1956 fonda l'associazione di educazione fisica Shadan hōjin seitai kyōkai 社団法人整体協会 con riconoscimento del Ministero giapponese dell'Istruzione, Cultura, Sport, Scienza e Tecnologia. Nel corso della sua vita svolge una ricca attività di conferenziere, atta a diffondere le sue idee sul seitai, sul katsugen undō, sul taiheki, sul subconscio e sull'educazione dei bambini. Muore nel 1976.



Oliviero Rainaldi "Calma tu Alma" Pantheon 2023

Quarta di copertina:

Oriente e Occidente, il cielo e la terra si incontrano al Pantheon di Roma

di Francesca Romana Seganti

Il 20 aprile 2023 ha inaugurato al Pantheon, basilica di Santa Maria ad Martyres di Roma, la mostra di Oliviero Rainaldi dal titolo "Calma tu alma". Dopo l'introduzione degli organizzatori e un piacevole concerto in trio per arpa, voce e violino, le opere del maestro sono state svelate al pubblico. Inutile descrivere il mio stupore quando è stato rimosso il tessuto che copriva la prima opera di Rainaldi posta su un piedistallo all'interno del Pantheon: ecco apparire la scultura "Calma tu alma", alta circa quaranta centimetri, che rappresenta due mani giunte fatte di gesso e ricoperte con foglia d'oro 24 carati. La mia visione aikidoista è stata molto forte: il *Chinkon mudra* di Ō Sensei in veste dorata, rivolto verso l'occhio bucato della cupola dove passano sole, pioggia, neve e a volte anche petali di rosa, appariva improvvisamente nel bel mezzo della Rotonda di tutti gli dei, dei santi, degli artisti e dei re. Seppure devo ammettere che il mio sguardo è poco esperto, non mi era mai capitato di trovare un riferimento all'*aikidō* apparentemente così esplicito nell'arte contemporanea. Perciò ho pensato di cercare di parlare subito con l'artista lì presente, il quale molto gentilmente mi ha dedicato qualche minuto e mi ha riferito di essere stato un praticante di *aikidō*. Poi purtroppo si sono fatti avanti altri intervistatori "ufficiali" a cui ho dovuto cedere il passo. Dopo la mostra però, grazie a Lorenzo Zichichi, organizzatore dell'evento, ho potuto ricontattare Rainaldi via mail. Di seguito riporto il nostro interessante scambio.

Gentile maestro, la curatrice della mostra "Calma tu alma", Gabriella Musto, ha spiegato che insieme alla Diocesi di Roma si è scelto di invitare artisti contemporanei ad esporre al Pantheon per valorizzare e raccontare la "la duplice identità del monumento che è un monumento laico e religioso allo stesso tempo e raccontarle in modo che entrambe queste storie affascinino e rappresentino un altro modo per fruire di uno spazio ben noto". Ebbene, ci piacerebbe sapere se "Calma tu alma" si ispira effettivamente al *mudra* di Ō Sensei e, in tal caso, come si inserisce nella simbologia del Pantheon e in questa idea di rinascita non solo religiosa ma anche laica.

Il Pantheon fu edificato per il culto degli dei passati, presenti e (pochi sanno) futuri. Ho posizionato la seconda scultura, che rappresenta due mani congiunte che convergono verso l'onfalo, al centro dell'edificio. Le due mani, citano il giu-



Tada sensei mostra il *Chinkon mudra*



Il Fondatore medita formando con le mani il *Chinkon mudra*

dizio universale di Michelangelo, ed in particolar modo, la creazione dell'uomo, dove le dita di Dio e quella di Adamo si avvicinano sfiorandosi. Con la scoperta del bosone di Higgs, quelle due dita, come rappresentato nella scultura, si possono, ora e a buon titolo, toccare: il Mistero della creazione, con questa scoperta, è stato investigato e approfondito.

Sicuramente è più facile trovare artisti aikidoisti piuttosto che riferimenti all'*aikidō* nell'arte. A riguardo, ci piacerebbe sapere se l'*aikidō* ha in qualche modo nutrito la sua vena artistica e, in caso, come.

Le mani appaiate e rivolte verso l'alto sono un "gesto" che ribadisce la funzione sociale e religiosa: dialogare e ricongiungersi all'Infinito. Non escludo, essendo stato iniziato all'*aikidō* da un grande Maestro come Roberto Martucci e avendolo praticato (anche se purtroppo per breve tempo), che questo meravigliosa arte possa aver influenzato il momento della concezione della scultura: la sua filosofia e la sua l'eleganza, da sempre, mi sono molto vicine.

Infine, vorrei chiederle se conoscesse la scultrice Giapponese Haru Onoda, la quale, dopo aver conseguito la specializzazione in scultura presso l'università d'arte di Tōkyō, si trasferì in Italia e frequentò l'Accademia nazionale delle Belle Arti di Roma e frequentò il laboratorio del celebre Fazzini presso via Margutta a Roma.

Mi spiace, ma non conoscevo la scultrice giapponese Haru Onoda. Me ne sono interessato e La ringrazio di avermela fatta conoscere.

AIKIDO

RIVISTA DELL'ASSOCIAZIONE DI CULTURA TRADIZIONALE GIAPPONESE AIKIKAI D'ITALIA

60
1964 - 2024
Aikikai d'Italia

