

Alla ricerca del vero sé. Analisi critica del *Jūgyūzu* e delle sue traduzioni

Eva Allione*

The *Jūgyūzu*, or Ten Ox-herding Pictures, were drawn in China between the 12th and the 13th centuries by Guoan Xiyuan. Each picture is accompanied by a short prose comment and a poem by Guoan himself and his disciple Ciyuan. The whole set illustrates the main concepts of Zen Buddhism, and each picture represents a stage of the journey towards Enlightenment. The *Jūgyūzu* achieved the greatest popularity in Japan, where it is still considered a masterpiece of Zen Buddhism.

After a brief introduction on the subject, the first part of this article analyses the ten pictures, also featuring a new translation (based on the Japanese version by Ueda and Yanagida). The second part of the article focuses on the analysis of the English and Italian translations which are available today, showing how the popularity of certain books does not always entail better quality and/or adherence to the original.

I “Dieci dipinti del bue” (questo è il significato di *Jūgyūzu* 十牛圖) furono dipinti in Cina dal pittore Guoan Xiyuan 廓庵師遠 (giapponese Kakuan Shion), fra il XII e il XIII secolo; ai disegni si accompagnano i testi, in prosa e versi, dello stesso Guoan e del suo discepolo. Nell’ordine, i dipinti illustrano dieci tappe¹: le prime sei raccontano un percorso di interazione fra uomo e animale; con la settima avviene un salto di livello e, insieme al bue, scompare anche il nesso logico fra un dipinto e l’altro.

Le immagini del *Jūgyūzu* contengono i concetti fondamentali del Buddhismo *zen* 禪 (cinese: *chan*): la necessità e la possibilità del *satori* 悟 (sanscrito: *bodhi*), o risveglio, per tutti gli esseri senzienti; il ruolo dei testi scritti, l’importanza della meditazione e della pratica; l’idea di vacuità o vuoto, vera essenza della Natura di Buddha, contrapposto alle discriminazioni della realtà mondana; la necessità, rispetto a questo vuoto, di ritornare alla vita e di immergersi in essa per aiutare, col proprio esempio e le proprie azioni, tutti gli altri esseri umani a raggiungere il risveglio.

Dopo aver fornito le informazioni generali sulla storia del *Jūgyūzu*, la prima parte di questo saggio analizza uno per uno i dipinti e il loro significato. All’analisi si accompagnano i dipinti stessi, in una versione moderna del XX secolo ad opera del pittore giapponese Tokuriki Tomikichirō² 徳力富吉郎 (1902-1999). Il testo, invece, è tratto dal volume di Ueda Shizuteru 上田閑照 (1926-) e

* Desidero ringraziare le professoresse Stefania Stafutti e Barbara Leonesi per l’aiuto nel traslitterare i caratteri cinesi; la professoressa Takae Kobayashi per le correzioni alla traduzione, ma soprattutto il professor Matteo Cestari, per i preziosi consigli e le costanti revisioni senza i quali questo articolo non sarebbe quello che è oggi.

1 I dipinti sono: (1) cercare il bue, (2) scorgere le tracce, (3) scorgere il bue, (4) catturare il bue, (5) domare il bue, (6) tornare a casa in groppa al bue, (7) giunti a casa, dimenticarsi del bue, (8) uomo e bue entrambi dimenticati, (9), tornare all’origine, ritornare alla fonte, (10) andare in città con le braccia penzoloni.

2 Le immagini sono tratte dalla voce “Ten Bulls” di Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Ten_Bulls; ultimo accesso in data 15-02-2013).

Yanagida Seizan 柳田聖山 (1922-2006) *Jūgyūzu - Jiko no genshōgaku (I dieci dipinti del bue - Fenomenologia del sé, 十牛圖—現象学の自己)*, ed è stato qui tradotto con uno stile che ricalca, per quanto possibile, l'originale.

La seconda parte prende invece in esame tutte le traduzioni inglesi del *Jūgyūzu* che è stato possibile individuare e reperire. Non potendo essere posti sul medesimo livello per una questione metodologica (non è chiara, infatti, la lingua di partenza della maggior parte di queste traduzioni), i testi sono stati suddivisi in tre categorie: la prima, un po' per l'autorevolezza di cui gode l'autore, un po' per lo stile personalissimo dei suoi testi, è riservata alle due traduzioni di Suzuki Daisetsu Teitarō 鈴木大拙貞太郎 (1870-1966), la seconda ai testi dedicati al *Jūgyūzu*, la terza alle versioni più commerciali.

1. Storia e significato

Il primo carattere, *jū* 十, significa dieci; il secondo, *gyū* 牛, indica in generale un bovino; l'ultimo carattere, *zu* 図, è quello di "immagine", "disegno". Il *Jūgyūzu* non è il disegno di una mandria, bensì una serie di dieci dipinti raffiguranti (alcuni, almeno) un bue – o meglio, un mammifero appartenente alla famiglia dei bovini.

Nel loro ordine, i dipinti narrano una storia precisa: c'è un ragazzo – un pastore – che nel primo dipinto vaga nella selva in cerca della bestia smarrita. Prima ne scorge le tracce, poi le corna, poi finalmente riesce a catturarla e a domarla, soggiogandone l'istinto selvatico e violento. Dopo tanta fatica, però, nel settimo dipinto l'animale sparisce: nell'ottavo non c'è più nemmeno l'uomo (in effetti, non c'è proprio niente di disegnato), che riapparirà solo nel decimo, completamente diverso dal ragazzo del primo dipinto.

Il racconto va interpretato nel contesto culturale di riferimento, che è quello del Buddhismo *zen*. L'animale rappresenta il vero sé, la natura autentica e originale dell'uomo, la cosiddetta Mente di Buddha; l'uomo rappresenta l'io pensante e razionale, che discrimina la realtà e per questo cade in errore; la ricerca della bestia simboleggia dunque il cammino verso il Risveglio.

La presenza del bue nelle immagini legate al Buddhismo risale all'India, dove i bovini sono tuttora considerati sacri³; è però in Cina, fra il XII e il XIII secolo, che si cominciano a disegnare sequenze più articolate e precise.

La prima è attribuita a Qing Ju 清居 (giapponese: Seikyo; XII secolo), ed è composta da soli cinque dipinti, senza alcun uomo: vi è solo un bue che sbianca progressivamente.

La seconda serie in ordine cronologico (Suzuki 2008: 141-142) è quella qui presa in esame, successivamente passata alla storia come il *Jūgyūzu* per eccellenza, ed è opera di Guoan Xiyuan⁴: ciascun disegno è accompagnato da alcuni versi (sempre di Guoan) e da un commento del discepolo di

³ Nel Buddhismo tibetano l'animale utilizzato è invece l'elefante. La scelta di animali massicci, imponenti e un po' selvaggi, è funzionale al ragionamento filosofico. Far rappresentare la Natura di Buddha, o la mente recalcitrante da un topo o da un cane non avrebbe sortito lo stesso effetto (cfr. Maggio 2002: 9).

⁴ In realtà, il "Jūgyūzu di Guoan" non è la stessa serie dipinta da Guoan. Quella è andata perduta: i dipinti che conosciamo e vediamo oggi sono opera di Shūbun 周文 (XIV-XV secolo), pittore giapponese del XIII secolo, che agli originali di Guoan si ispirò (Ōtsu 1969: 26).

Guoan, Ciyuan 慈遠 (giapponese: Jion; XII secolo); la prefazione che introduce l'intera serie è invece attribuita nuovamente al maestro.

Una terza serie, di Zi De 自得 (giapponese: Jitoku, tra il XII e il XIII secolo), pare ispirarsi direttamente a quella di Qing Ju, perché i dipinti sono sei e simili a quelli di Qing Ju: la differenza sta nel sesto dipinto, che al vuoto finale di Qing Ju fa seguire un ritorno alla vita mondana.

L'autore dei dipinti della quarta serie (datata intorno al 1585) sembra essere sconosciuto, mentre quelli delle poesie e dell'introduzione sono, rispettivamente, un certo Pu Ming 普明 (di cui si conosce solo il nome) e Zhu Hong 宏祿 (1535-1615). Questa serie – composta da dieci immagini, in cui allo sbiancamento progressivo del bue corrisponde il diverso atteggiamento del pastore nei suoi confronti – è quella oggi più conosciuta in Cina e in Corea.

La fama del *Jūgyūzu* di Guoan in Giappone, dunque, non dipende da motivi cronologici quanto piuttosto dalla completezza e dalla superiorità filosofica dell'opera⁵.

Può sembrare strano che lo Zen, che considera il risveglio improvviso, immediato e istantaneo, abbia prodotto e apprezzato, storicamente parlando, un'opera costruita all'insegna della progressione. Suzuki, proprio parlando del *Jūgyūzu*, risolve la questione sostenendo che la subitaneità dell'esperienza del *satori* “holds true only when the truth itself is considered, apart from its relation to the human mind in which it is disclosed” (Suzuki 1994: 364). Ci sono, Suzuki spiega, esigenze psicologiche al gradualismo: “In itself the truth may transcend all form of limitation, but when it is to be realized in the human mind, its psychological laws are to be observed” (*Ibidem*).

Faure definisce il gradualismo in relazione alla temporalità, e il subitaneismo alla spazialità; entrambe le concezioni – spaziale e temporale – sono però presenti nello Zen, che per esprimere i diversi “livelli di maturazione” raggiunti dai discepoli deve per forza ricorrere a metafore temporali, spesso legate all'attività agricola e quindi al tempo atmosferico (Faure 1993: 185).

Da quanto si evince dai testi propri del *Jūgyūzu*, cioè le poesie e i commenti, l'esperienza del risveglio è istantanea; nel terzo dipinto viene descritta come un'epifania, un improvviso aprire gli occhi. Graduale, invece è il processo che dopo il risveglio ci porta a stabilizzare la mente, a conquistare pian piano il bue, e a diventare in tutto e per tutto un *bodhisattva*.

Sono doverose alcune precisazioni, prima di analizzare uno per uno i dieci dipinti – e quindi il percorso filosofico che celano.

I brani sono tratti da Ueda & Yanagida 1992: sebbene nel suddetto volume Yanagida riporti l'originale cinese e una versione con la lettura alla giapponese, le accompagna a una parafrasi che ho scelto di tradurre al posto degli originali. Il testo, così come appare tradotto qui, presenta in alcuni casi discrepanze di un certo rilievo rispetto alle traduzioni di altri autori: queste dipendono dall'interpretazione che Yanagida fa del testo cinese, e pertanto non se ne è tenuto conto durante l'analisi delle traduzioni altrui (vedi sezione successiva).

Oltre ai commenti di Ciyuan e ai versi di Guoan, ogni dipinto è accompagnato dai versi di altri due autori, i poeti Shi Gu Yi 石鼓夷 (giapponese: Setsukoi, XII-XIII secolo) e Huai Na Lian 壞衲璉 (giapponese: Enōren, XII-XIII secolo); tali versi vengono spesso inclusi nelle versioni del *Jūgyūzu*

⁵ Il testo e i dipinti furono inclusi, nel XVII secolo, nell'antologia *Zenshū Shiburoku* 禅宗四部録⁵, insieme ai dieci *waka* 和歌 composti da Shōtetsu 正徹 (1381-1459) che seguono le tappe di Guoan (Yamada 2004: xv).

perché seguono la metrica di Guoan e offrono una spiegazione aggiuntiva – un diverso punto di vista dei medesimi temi di Guoan. I dipinti sono invece del pittore giapponese Tokuriki Tomikichirō.

La traduzione di *gyū* con “bue” non è scontata. Il carattere cinese – e anche quello giapponese – designano un bovino in generale. Secondo alcuni si tratta di un particolare bufalo diffuso in Cina, ma senza un secondo carattere non è possibile confermare né smentire. “Mucca”, “bufalo”, “toro” sarebbero tutte traduzioni corrette; se “mucca” fa pensare a un animale mite e pacioso (l’immagine “inseguire una mucca” suona vagamente buffa), “toro” e “bufalo” suggeriscono forse un’immagine troppo violenta e legata all’indomabilità. Il “bue”, invece, è perfetto per interpretare tutti gli atteggiamenti attribuiti all’animale dei dipinti: un po’ selvatico, un po’ domestico, testardo.

In molte frasi, il soggetto è assente in giapponese così come in cinese; si è cercato, nella traduzione, di mantenere quanto più possibile l’impersonalità; quando ciò non era possibile, o in netto antagonismo con la scorrevolezza del testo, si è optato per un generico “uomo”.

1.1 Analisi dei dipinti



Prima immagine – Cercare il bue

Fin dal principio non c’è stata alcuna perdita; allora perché è necessario cercare? Per aver distolto i propri occhi aperti, accadde che ci si separò da essi, e si finì per perdere di vista (il bue) mentre si arrancava nella polvere.

Mentre la terra natia si fa sempre più lontana, all’improvviso i sentieri si biforcano. Le distinzioni fra guadagno e perdita bruciano come fuoco, le idee del bene e del male si ergono come aguzze punte di spada.

Inno⁶

Quando vai in cerca senza meta, fendendo l’erba, il fiume è ampio, la montagna distante, e la via è ancora lontana.

Completamente sfinito, la vista del bue diventatagli estranea, gli giunge all’orecchio soltanto il verso delle tarde cicale d’autunno, che cantano fra aceri minacciosi.

Spiegazione⁷ (Bonzo Setsukoi)

Con impegno, indaffarato, non fa altro che vagare all’esterno, cercando di qua e di là, e non si accorge nemmeno che i propri piedi sono immersi in un campo fangoso.

⁶ In giapponese è *utatte iu* う言つて頌; il carattere頌 indica la lode, ma si usa anche per esprimere qualcosa che viene letto “ad alta voce”; una sorta, quindi, di ode declamata.

⁷ Nel senso giapponese del termine, ossia una sorta di “aggiungere qualcosa (a quanto già detto)”, “vedere secondo un altro punto di vista”.

Da solo, sotto il sole al tramonto, non fa altro che ripetere lo stesso Canto del Raccolto.

Altra spiegazione (Bonzo Enōren)

All'inizio non c'è alcuna traccia; che senso ha cercare?

Qui, dietro la pianta d'edera dove dimora l'eremita, non fa altro che dubitare.

Il viaggiatore⁸ che è insieme sulla strada di casa, con il muso del bue fra le mani, fra sé e sé, in solitudine, sulla riva vicino all'acqua e sotto il bosco, è immerso nei suoi pensieri. (Ueda-Yanagida 1992: 189-190)

Il *Jūgyūzu* si apre con l'immagine di un giovane solo in mezzo alla natura. La posizione del viso rispetto al corpo esprime insicurezza; le fronde e le rocce che lo circondano non suggeriscono un ambiente amichevole.

A pensarci bene, questo è il punto di partenza di qualsiasi viaggio (fisico-geografico o spirituale): senza qualcosa da cercare, qualcosa che manca e di cui improvvisamente percepiamo la mancanza, non ha nemmeno senso parlare di viaggio.

In questo caso – il testo ci informa – è il contatto col bue a essere venuto meno, provocando il senso di perdita. L'animale – fin qui citato solo fra parentesi, e assente dal dipinto – rappresenta la vera natura, la Natura di Buddha, intrinseca e originale, presente in ciascuno sin dalla nascita come il viso di un bambino (Yamada 2004: 21). Da questa natura il ragazzo ritratto ha distolto lo sguardo, finendo col perderla completamente di vista: il ragazzo è il viaggiatore, il praticante, chiunque si metta in cammino, e rappresenta l'io pensante e razionale, il sé cosciente che afferma “io sono io”.

Com'è avvenuto il distacco? La polvere rappresenta gli affari mondani, le vicissitudini della vita quotidiana. L'errore fondamentale, però, è la discriminazione – intesa come frazionamento della realtà in più parti – che nel testo è suggerita dalle espressioni “i sentieri si biforcano”, “le distinzioni fra guadagno e perdita” e “le idee del bene e del male”. La divisione del mondo in concetti contrapposti, le categorie buono/cattivo, giusto/sbagliato, tutto quello che normalmente chiamiamo “conoscenza” o “discernimento”: nel momento stesso in cui abbiamo iniziato a conoscere il mondo, frazionandolo, abbiamo voltato le spalle alla nostra Natura di Buddha. La stessa dicotomia noi/mondo, che genera il sé pensante, è un'illusione: anzi, è l'illusione primaria alla base di tutte le altre.

Su come il sé pensante, a partire da una discriminazione, arrivi a frazionare tutto il creato, Yamada racconta una storiella piuttosto divertente:

In a certain neighborhood, a family lost one of its sheep and all the people in the family had to go out in search for it. They came upon a man in his house and asked,

“If you have some time, can you help us look for our sheep? We've asked the whole village to help us.”

The man in the house asked, “What's happened?”

“Our sheep has got lost.”

“For one sheep, why do you need so many people to help you?”

⁸ Il giapponese *kyaku* 客 traduce anche il concetto di “ospite”.

“But we need lots of people. When we go looking for sheep, we go down a path. The path divides into two, so we need to split up into two. We go along in two groups but the two paths divide into four and so we need to split into four groups. Then later on, when the paths branch again, we need to split into eight. The path keeps branching, that’s why we need a lot of people to help. So won’t you help a little?”

They all went off chattering in a large group looking for the sheep. But when night came, they all returned home empty-handed.

“What happened?”

“The path kept branching but in the end we didn’t have enough people. So we gave up and came back.”

(Yamada 2004: 21-22)

La discriminazione, insomma, porta solo ad altra discriminazione.

Secondo una chiave di lettura leggermente diversa ma non contrapposta, il momento in cui “all’improvviso i sentieri si biforcano” e le partizioni ci appaiono minacciose rappresenta il punto di non ritorno dell’individuo, quello in cui la separazione con la propria Natura di Buddha diventa insostenibile e ci accorgiamo del pericolo che stiamo vivendo. In quest’ottica, i sentieri possono simboleggiare le diverse soluzioni (religiose e non) disponibili in caso di crisi esistenziale.

Nella prima fase della ricerca, quando si è appena percepita la necessità di cercare ma ancora non è chiaro cosa e dove si debba farlo, tutto intorno a noi assume una valenza negativa: gli aceri sono minacciosi, il fiume è troppo ampio da attraversare e la montagna troppo lontana. Il fiume e la montagna simboleggiano gli ostacoli da superare⁹. Il fango in cui si finisce immersi fino alle caviglie è tutto quello che riusciamo a ottenere con i più strenui sforzi. E tuttavia, questo è l’atteggiamento giusto: anche se apparentemente siamo ancora smarriti in una selva oscura, siamo già sulla strada che conduce a casa. Ōtsu Daizōkutsu Rekidō 大津大象窟樞堂 (1897-1976) parla di “great faith, great doubt and great courage” (Ōtsu 1969: 36). Il dubbio, spiega, è necessario al discepolo per non fermarsi alle soluzioni più semplici, ma continuare a dubitare di ogni obiettivo raggiunto: “Without genuine doubt, it would be impossible to enter the region of awakening” (*Ibidem*). La fede (o fiducia, nel metodo) è indispensabile all’inizio, ma verrà successivamente sostituita dalla comprensione, dalla realizzazione che il percorso intrapreso ci sta portando dove vogliamo arrivare (Cook 2002: 17¹⁰). Il coraggio è la capacità di non arrendersi, di persistere anche quando il cammino sembra non avere sbocchi e tutti gli sforzi appaiono inutili.

Queste premesse fanno del primo dipinto una sorta di “dichiarazione d’intenti”: come il voto originale del Buddha risveglia chi lo ripete, così la risoluzione a cercare è il primo passo verso il risveglio.

⁹ Ōtsu chiama il fiume “desire” e la montagna “self-will” (Ōtsu 1969: 39).

¹⁰ Cook inoltre sottolinea come in questo il Buddhismo differisca dal Cristianesimo, dove invece il ruolo della fede rimane sempre centrale.



Seconda immagine – Scorgere le tracce

Affidandosi ai *sūtra* ha compreso l'ordine, e studiando le dottrine ha riconosciuto le tracce. Vede chiaramente che i diversi utensili sono tutti dello stesso oro, e capisce che tutti gli esseri viventi sono uguali a se stesso.

Se non sa valutare cosa sia giusto e cosa sbagliato nelle dottrine (nelle orme), come potrebbe distinguere l'autentico dal falso? Non gli è ancora possibile varcare il cancello dell'insegnamento buddhista; per il momento ha appena visto le tracce.

Inno

Sulla riva del fiume, all'ombra degli aceri, le tracce sono sparse in modo casuale. Senza alcun dubbio hai notato che l'erba profumata è cresciuta a ciuffi, rigogliosa.

Per quanto sia profonda la parte delle montagne in cui si trova, come potrebbe nascondere il suo naso rivolto al cielo?

Spiegazione (stesso autore del primo dipinto)

Davanti alla grotta dell'albero secco, numerosi sono i labirinti; con il piede che affonda nell'erba profumata, è consapevole del suo errore oppure no?

Quand'anche il tuo cammino per caso seguisse le tracce del bue, se anche lo incontrasse improvvisamente, non potresti evitare di lasciarlo passare avanti.

Altra spiegazione (come sopra)

Non c'è nessuno che abbia trovato il bue, ma la maggioranza delle persone non fa altro che cercarlo; tu lo hai visto a nord o a sud della montagna?

La sera e la mattina vai e vieni per la stessa strada; se vi facessi attenzione, non ci sarebbe nient'altro oltre a quello. (Ueda-Yanagida 1992: 198-199)

La seconda immagine sancisce l'importanza e i limiti dei testi scritti.

Il giovane che nel primo dipinto vagava sconsolato ora ha trovato un indizio: fra gli alberi sono apparse le impronte del bue. La Natura di Buddha tanto ricercata comincia vagamente a intuirsi: “the herdsman could get to the bottom of something of the true origin and could grasp the essential law of everything in the sky and on the earth conceptually” (Ōtsu 1969: 42). Il merito di questa conquista spetta, secondo nella prima riga del testo, ai *sūtra* e alle dottrine, ossia ai testi scritti dello Zen. Le definizioni di Zen prevedono, nella formula, il concetto di “oltre le scritture”¹¹; una dottrina che va oltre le scritture, per cui le scritture da sole sono insufficienti. È evidente, però, che senza scritture non ha nemmeno senso parlare di “oltre”. Yamada racconta di Hakuin¹²:

¹¹ In giapponese *furyū monji* 不立文字, letteralmente “senza fare affidamento sulle parole/scritture”. Come spiega Suzuki nel commento al *Sūtra della Piattaforma*, “l'idea originale di Hui-Neng fu di abolire il verbalismo e la letteratura perché la Mente può esser compresa solo dalla mente, in modo diretto e senza intermediari” (Suzuki 1968: 15).

¹² Hakuin Ekaku 白隠慧鶴 (1686-1769) è un maestro zen del XVII-XVIII secolo.

[...] he read the Lotus Sūtra when he was young but threw it away laughing, “If this is the king of all sutras, then even popular novels or storybooks or puppet-plays can be king of all sutras.” Years later when he had taken over a temple, he reread the Lotus Sūtra. Reading the Sūtra till late one night he heard the “crick crick” of a cricket from under the floor-boards and was suddenly enlightened to it as the wonderful embodiment of the Lotus. He cried out in a great voice, “This wonderful sutra! How could I have been so prejudiced till now and rejected it out of hand!”

(Yamada 2004: 31)

e mette in guardia contro i cosiddetti *zen tenma* 禪天魔 – coloro che hanno avuto il *satori* senza studiare i testi¹³.

Il beneficio immediato della comprensione dei testi è il venir meno – o perlomeno un inizio del venir meno – delle discriminazioni: il giovane vede ora l’unità intrinseca di tutti gli oggetti e tutti gli esseri viventi, se stesso incluso. Al tempo stesso – e immediatamente dopo nel testo – i testi non sono e non possono essere tutto. Così come le tracce lasciano intuire l’esistenza del bue, ma non sono il bue stesso, così i *sūtra* indicano la strada e testimoniano la possibilità del risveglio, ma non sono la verità: appartengono al mondo intellettuale, non a quello reale. Qui ha inizio la pratica che nello Zen gioca un ruolo fondamentale: la meditazione da seduti (*zazen* 坐禪 cinese: *zuo chan*) che però continua anche da alzati, cioè si espande e permea ogni aspetto della vita quotidiana.

L’erba profumata nella quale il giovane continua ad affondare rappresenta sia le illusioni nel quale il praticante è immerso, sia i diversi *sūtra* che ora ha a disposizione per prevenirle. Le tracce “sparse in modo casuale” dell’inno, invece, suggeriscono la natura erratica e indisciplinata del pensiero razionale, anticipando una tendenza che diverrà più esplicita nei dipinti successivi ma che qui incomincia a configurarsi: quella cioè di far coincidere il bue non con la mente originaria, bensì con quella pensante, che rifiuta di cedere il controllo.

La speranza e lo stimolo a proseguire sono impliciti nel muso del bue rivolto al cielo dell’ultimo verso dell’inno: la Natura di Buddha non è diversa da noi, non è al di fuori di noi, e per quanto provi a nascondersi, se continuiamo a cercarla con impegno prima o poi giungeremo per forza a catturarla.

Terza immagine – Scorgere il bue

Affidandosi completamente alla voce, nel momento in cui lo scorge si imbatte nell’origine. Arriva a scoprire chiaramente che ciascuno dei sei sensi non può sbagliarsi, e che ciascuna attività quotidiana lo esprime sinceramente. È come l’acqua salata che contiene il sale, o la colla che sta dentro al colore. Se apre gli occhi, senza dubbio non sono una cosa diversa.

Inno

L’usignolo canta sotto gli alberi, la luce primaverile è calda; la brezza di primavera è mite, e i salici sulla riva del fiume sono verdi.

Da questo luogo, che non può essere che questo, non c’è possibilità di scappare; le corna del bue, potente e temerario, sono di una bellezza che non si può

¹³ In nota al volume, il traduttore Hori definisce *zen tenma* “one who has had the experience of satori but has done no scholarly study of the literature” (Yamada 2004: 107).

ritrarre in alcun dipinto.



Spiegazione (idem)

Dopo aver visto la sagoma del bue e aver ascoltato la sua voce, ispirandosi a esse Taisō¹⁴ ha dipinto un quadro meraviglioso. Nonostante sia quasi un ritratto vivente, dalla testa alla punta della coda, se lo si osserva bene c'è ancora qualcosa che non è stato disegnato.

Altra spiegazione (idem)

Quando ci si imbatte in lui per caso, il bue rivela il proprio muso di fronte, e non è un bue né bianco né

blu. Con un cenno annuisce, sorride dolcemente; quel bellissimo bagliore, per quanto possa essere ritratto, è insufficiente. (Ueda-Yanagida 1992: 205-206)

La parola giapponese *kenshō* 見性 (cinese: *jian xing*) è formata dai *kanji* di “vedere” e “natura”, e si può tradurre come “aprire gli occhi a/vedere la propria natura originaria”.

Al nostro giovane protagonista accade proprio questo: tramite un suono, una voce, di colpo giunge al risveglio. Apre gli occhi, e subito sparisce ogni discriminazione: il mondo gli appare in perfetta armonia.

Shengyan 聖嚴 (1930-2009) paragona quest'istante a un fulmine che nella notte illumina il paesaggio: dura appena un attimo, ma per quell'attimo tutto ci appare come se fosse giorno, e anche quando ripiombiamo nelle tenebre siamo ancora in grado di orientarci, perché ricordiamo quello che abbiamo visto (Shengyan 1988: 16).

Il testo del dipinto cita i “sei sensi”, ossia le sei radici della coscienza: vista, udito, olfatto, gusto, tatto e mente. È tramite uno di questi che viviamo il *kenshō*, ma subito il *kenshō* si espande a tutti gli altri. Il praticante scorge finalmente il bue, e percepisce che è sempre stato lì, presente in se stesso come il sale è presente nell'acqua salata. A un livello più elevato, il sale rappresenta il vuoto, la vacuità; l'acqua è la forma; Kapleau ci spiega:

To take the analogy of form and Emptiness, the salt corresponds to Emptiness and the water to form. Until one has known the “taste” of Satori one is ignorant of this Emptiness and recognizes only the form. After enlightenment they are seen as no different from each other (Kapleau 2000: 344).

Allo stesso modo, il *kenshō* è presente in tutte le azioni della vita quotidiana; anche se stimolato dall'esterno, e se raggiunto in *zazen*, deve sempre tornare al contatto col mondo. La stessa pratica dello *zazen*, proprio in questo dipinto, comincia a incarnarsi nella rappresentazione grafica della corsa per inseguire il bue.

¹⁴ Dai Song 戴嵩 (giapponese: Taisō) era un pittore cinese vissuto in epoca Tang (618-907) specializzato nei dipinti di lotte fra tori.

Nell'inno troviamo un paesaggio naturale che finalmente non è più minaccioso, ma anzi favorevole all'uomo: è primavera, soffia un vento mite, gli alberi fioriscono.

L'ultimo verso viene ripetuto ed espanso nelle spiegazioni successive: il concetto è sempre quello dell'ineffabilità, dell'indicibilità ("un bue né bianco né blu") del risveglio. Non è un tipo di esperienza che si possa concettualizzare, descrivere, imbrigliare in categorie o etichettare: per apprezzarla bisogna accettarne la componente ineffabile.



Quarta immagine – Catturare il bue

Oggi finalmente si è imbattuto per caso nel bue che per tanto tempo è stato nascosto nei campi aperti. Incantato dal bel paesaggio della zona, l'uomo non è riuscito a raggiungere il bue; il bue stesso non riesce a distogliere l'attenzione dai bellissimi prati.

La sua natura testarda come sempre è forte, permane il suo comportamento selvatico. Se lo si vuole rendere docile, bisogna usare la frusta con decisione.

Inno

Facendo del proprio meglio fino al limite delle forze, è riuscito ad accalappiare il bue; ma dato che il bue si ribella, ostinato, non è facile tenerlo a freno. All'improvviso pensa di arrampicarsi sull'altopiano, e ancora una volta finisce per rimanere nelle nubi profonde.

Spiegazione (idem)

Una volta afferrata saldamente la briglia, non può lasciar andare il bue. Sono tante le sue cattive abitudini: ancora non le ha perse. Dopo averlo preso, pian piano, per il naso, quando lo conduce, il bue si volta indietro e cerca con lo sguardo il luogo in cui viveva prima.

Altra spiegazione (idem)

Nei campi dove l'erba fresca ha un profumo così intenso da giungere fino al cielo, ha accalappiato il bue; ma non scioglie ancora la corda con cui l'ha legato al naso.

Mentre getta uno sguardo al cammino che conduce a casa, il bue si attarda lungo la strada, nei pressi del fiume verde e della montagna azzurra. (Ueda-Yanagida 1992: 212-213)

Le immagini quattro, cinque e sei si focalizzano sulla pratica. Abbiamo scorto il bue, abbiamo vissuto il risveglio, seppur solo per un istante: ora dobbiamo allenare, allenare e ancora allenare la mente, fino a superare la dualità soggetto/oggetto, io pensante/Natura di Buddha, che graficamente è rappresentata dalla corda tesa che unisce animale e uomo.

La corrispondenza bue/praticante può qui intendersi in due modi opposti, entrambi utili per capire il passaggio.

Il bue può rappresentare l'ego, il sé che si auto-afferma e che, dopo esser stato catturato, continua a lottare per riemergere ed è ancora tentato dalle illusioni (l'erba). L'altopiano su cui vorrebbe arrampicarsi è il mondo della verità, senza sé, mentre la valle in cui finisce per fermarsi è la realtà mondana. Oppure, secondo la prospettiva di Yamada, è il praticante, con i suoi pensieri, i suoi attaccamenti alle cose materiali, a essere d'ostacolo alla natura selvaggia, alla forza prorompente del bue. L'erba, in questo caso, rappresenta la purezza di pensiero senza la quale l'animale fuggirà via (Yamada 2004: 45-47).

In entrambi i casi, la frusta e la corda simboleggiano i due strumenti con i quali allenarsi: la pratica della concentrazione continua (sanscrito: *samadhi*) e i *kōan* 公案 (cinese: *gong an*). L'erba fresca dal "profumo così intenso da giungere fino al cielo" della seconda spiegazione ci spiega dove, e come, l'uomo ha accalappiato la propria Natura di Buddha: a metà strada fra il mondo della verità (il cielo) e quello delle illusioni (l'erba).



Quinta immagine – Domare il bue

Non appena una certa coscienza si risveglia, a partire da ciò un altro pensiero si fa insistente. Attraverso il risveglio alla propria mente originaria, porta a compimento la verità; e poiché la si perde di vista, si ha un'illusione. Ciò non avviene a causa di oggetti esterni, non è altro che la propria mente a causarli.

Si tratta solo di tirare con forza la corda al naso del bue: non deve distrarsi.

Inno

Il fatto che non lasci la frusta né la corda neanche per un momento, dipende dalla paura che il bue, che va per la sua strada, lo trascini in mezzo alla polvere. Se ben addomesticato, [il bue] si tranquillizza completamente, e anche se non lo si trattiene con la corda viene dietro all'uomo da parte sua.

Spiegazione (idem)

Il bue pensa ai monti e ai boschi come alla sua casa, e si avvicina soddisfatto; ma talvolta, andando in città, capita di imbattersi in crocevia di polvere rossa.

Non avendo alcuna intenzione di devastare i campi delle case altrui, nel suo andare e venire, non capita mai che l'uomo sul suo dorso lo aiuti.

Altra spiegazione (idem)

Dopo essere stato addomesticato a sufficienza, poiché gli resta sempre incollato, anche se coperto di polvere non è mai sporco.

Grazie al fatto che sia ripetutamente salito in groppa, e tuttavia abbia accumulato fallimento su fallimento, vedendo quel volto all'ombra della foresta

finisce per ridere. (Ueda-Yanagida 1992: 219-220)

La corda tesa della terza immagine si è allentata; la pratica comincia a configurarsi in modo meno conflittuale, e si estende alle azioni quotidiane, diventando quello che Ueda chiama “lo *zazen* di quando non si fa *zazen*”¹⁵.

“Non appena una certa coscienza si risveglia, a partire da ciò un altro pensiero si fa insistente”: chi non conosce questa sensazione? È il cosiddetto “flusso di pensieri”, ed è pronto a scorrere in qualsiasi momento, non appena abbassiamo la guardia, alla minima distrazione.

Il giovane del *Jūgyūzu* giunto fino a questo punto è fortunato: se ha effettivamente raggiunto il risveglio, la sua mente è pura. Allora, anche i pensieri che da essa scaturiscono non potranno che essere verità. È la mente che detta la prospettiva sul mondo; per questo si dice che gli oggetti esterni non c’entrano:

There is nothing so important as water. But even though you cannot live for one day without water, if you get swept away in a flood, you will feel that there is nothing so terrible as water. Water itself is neither good nor bad but people see it as good or bad depending on their particular situation at the time.

You may search the world looking for truth but there is no truth in the world. It arises only from the heart-mind.

(Yamada 2004: 56-57)

La frusta e la corda – cioè la concentrazione e i *kōan* – sono ancora citati nell’inno, ma servono solo come monito, non sono più effettivamente utilizzati.

La polvere rossa della prima spiegazione rappresenta, come nel primo dipinto, gli affari mondani che si incontrano tornando in città; ma il bue è ormai immune alle illusioni e anche interagendo con esse e col mondo conserva intatta la sua purezza (primo verso della seconda spiegazione). L’atteggiamento spensierato del praticante di fronte agli altri uomini testimonia la libertà di spirito raggiunta, l’indifferenza alle critiche e alle opinioni altrui.



Sesta immagine – Tornare a casa in groppa al bue

Le ostilità cessate da un pezzo, non si tratta più né di accalappiarlo né di liberarlo. Canticchia una canzone dei campi che canta il boscaiolo, e col flauto suona la melodia di una filastrocca.

Spensierato, seduto in groppa al bue, lo sguardo osserva in lontananza alla volta celeste. Non li puoi richiamare indietro, né trattenerli.

¹⁵ Ueda Shizuteru. 2013. “Il bue e il suo pastore”. Trad. di Matteo Cestari. Ultimo accesso 20-02-2013. <http://www.asia.it/adon.pl?act=doc&doc=310>.

Inno

Diretto verso casa, in groppa al bue e con le gambe penzoloni, nota dopo nota il suono del flauto di Ebisu¹⁶ accompagna le nuvole rosse del tramonto.

In un trillo, una canzone, è presente un'emozione inspiegabile, e a chi capisce davvero il brano non servono spiegazioni superflue.

Spiegazione (idem)

Mostrando il pendio della collina di fronte, indica che quella è la nostra casa; subito, suonando un flauto di paulonia, emerge dalla nebbia della sera. All'improvviso il suono cambia e intona un brano sul ritorno al paese natio: la persona che comprende veramente il brano non lo considera più necessariamente inferiore nemmeno al suono della cetra di Boya.

Altra spiegazione (idem)

Montato in groppa rivolto all'indietro, il bue [avanza] a passo costante, rivolto verso casa; sia l'ombrello di bambù che l'impermeabile di paglia, avvolti dalle nubi del tramonto, sono rossi. L'andatura del bue, che, passo dopo passo, provoca una brezza fresca, è tranquilla, e il bue non apre la bocca per dell'erba scadente. (Ueda-Yanagida 1992: 225-226).

Finalmente la dicotomia uomo/bestia appare indebolita: invece di un uomo da un parte e di un bue dall'altra, qui troviamo un uomo in groppa al bue, intento a suonare il flauto, quindi palesemente non-coinvolto nella direzione dell'animale. Un uomo e un bue che proseguono come una cosa sola.

Le ostilità delle immagini precedenti – informa il testo – sono del tutto sparite. L'uomo osserva la volta celeste e suonando accompagna le nuvole del tramonto: chiaramente la sua attenzione non è rivolta al mondo, ma alla Verità. Le discriminazioni del mondo, anzi, non possono più influenzarlo (“non li puoi richiamare indietro, né trattenerli”, e anche, riferito al bue, “non apre la bocca per dell'erba scadente”).

Le melodie intonate sono semplici, diverse dai brani sofisticati di Boya¹⁷; la vera musica dello Zen non può essere artificiosa. Il “brano sul ritorno al paese natio” citato nei versi della prima spiegazione porta a compimento il ragionamento iniziato con la “polvere rossa” del primo dipinto, ossia ribadisce la necessità di confrontarsi con la vita quotidiana, con le passioni e le illusioni: tanto più ora che non possono più nuocere. Il praticante, pur avendo vissuto l'esperienza del risveglio, appare esteriormente identico a prima: lo testimoniano gli oggetti quotidiani – l'ombrello e il cappello – che porta con sé.

¹⁶ Ebisu 惠比寿 è una divinità della fortuna associata ai pescatori; viene spesso rappresentato con espressione sorridente.

¹⁷ Yamada racconta così la storia di Hakuga (lettura alla giapponese di Boya Diao Ziqi 伯牙吊子期, vissuto tra il VII e il IV secolo a.C.): “According to the classical Chinese work known as Reshi (Ch. Lieh-tzu), there was in ancient times a great master of the Chinese lute called Hakuga. Hakuga had a close friend named Shō Shiki. Shō Shiki could tell Hakuga's state of mind just by listening to the melody which Hakuga played on the lute. When Hakuga was feeling happy, Shō Shiki knew this just by listening to the Hakuga's playing on the lute. [...] When Shō Shiki died, Hakuga felt that there was no longer anyone left who could understand him, no one who truly knew how to listen to his music, and so, he cut the strings of his lute.” (Yamada 2004: 67)

Il verso conclusivo dell'inno, "a chi capisce veramente il brano", si rifà di nuovo a Boya, e al suo rapporto con l'amico Zhong Ziqi 鍾子期 (giapponese: Shō Shiki; tra il VII e il IV secolo a.C.). Un'unità di spiriti simile alla loro caratterizza il praticante e il bue – il praticante e la propria natura più intima – a questo punto del *Jūgyūzu*, e che tuttavia non è ancora il punto di arrivo. Chi – avvisa Ueda¹⁸ – a questo punto interrompesse la pratica per crogiolarsi nella consapevolezza di essere in groppa al bue commetterebbe un errore immenso: uomo e bestia sono ancora due figure distinte.

Settima immagine – Giunti a casa, dimenticarsi il bue

Le verità non sono due; per il momento, prendiamo come soggetto solamente il bue.



Così come la trappola per conigli e i conigli sono cose differenti, la trappola per pesci è diversa dai pesci. Assomiglia proprio all'oro puro, che viene estratto dal filone, o alla luna che sbuca dalle nuvole.

Un raggio della chiara luce della luna è una cosa precedente i tempi del Buddha Ion¹⁹.

Inno

In groppa al bue, ormai è arrivato a casa; il bue non si vede più, l'uomo è tranquillo. Mentre egli è ancora fra il sonno e la veglia, pur essendo il sole del mattino già alto in cielo,

la frusta e la fune sono abbandonate nei pressi della capanna di paglia.

Spiegazione (idem)

Il bue, scacciato dalla montagna, non si stabilisce nella capanna; sia l'ombrello che l'impermeabile sono inutili. Avanzando, [l'uomo] canta; avanzando, è felice; non c'è più alcun impedimento. Fra le vastità del cielo e della terra, è riuscito a raggiungere la piena libertà.

Altra spiegazione (idem)

Una volta tornato a casa, non c'è posto che non siano le montagne di casa; dimenticandosi del tutto sia del mondo che di se stesso dimenticati, è tranquillo per tutta la giornata.

Ciò a cui vorrei che si credesse a ogni costo è il fatto che il picco della montagna, attraverso cui si arriva al mondo sacro²⁰, è un luogo diverso dal mondo degli esseri umani. (Ueda-Yanagida 1992: 233-234)

¹⁸ Ueda Shizuteru. 2013. "Il bue e il suo pastore". Trad. di Matteo Cestari. Ultimo accesso 20-02-2013. <http://www.asia.it/adon.pl?act=doc&doc=310>.

¹⁹ Si tratta di un personaggio citato nel Sūtra del Loto: "Legend says that the Buddha named King Ion (King of Imposing Sound) was the most ancient of Buddhas, the very first Buddha to appear in our world" (Yamada 2004: 74).

Con un salto di livello e del collegamento logico fra le figure, l'uomo torna a essere l'unico protagonista dell'immagine: il bue è scomparso, non si vede più da nessuna parte. Questa condizione è diversa – anche se non così diversa – da quella del primo dipinto. La natura, evidentemente, ha perso ogni connotazione negativa, e l'atteggiamento del giovane è tranquillo mentre siede di fronte alla propria abitazione: non c'è più alcuna inquietudine, alcuna incertezza. Esteriormente, il risveglio non ha cambiato il praticante; ma anche interiormente, essersi risvegliati è un po' come non averlo mai fatto. Il bue, e il pensiero stesso del risveglio, sono scomparsi, dimenticati: non esistono nella mente del giovane così come non esistevano prima che iniziasse a cercarli. Qualunque dicotomia è superata.

Il bue – ci dice il testo – non era che un espediente, un trucco, una trappola come quelle che si usano per catturare la selvaggina²¹. Aggrapparsi a esso una volta raggiunto il risveglio – e aggrapparsi all'idea stesso di risveglio – sarebbe nefasto. La Natura di Buddha è sempre stata lì, come l'oro sepolto sotto terra, pronto a essere portato alla luce ancora intatto; come la luna, che anche se coperta dalle nuvole ha sempre brillato, addirittura da prima dei tempi di Buddha. La terra e le nuvole, qui, non sono “cattivi” in opposizione all'oro e alla luna “buoni”: sono al contempo sia buoni che cattivi, anzi, rappresentano proprio la distinzione buono/cattivo, cioè la discriminazione del mondo (Yamada 2004: 76-77).

Arrivato a questo punto, il praticante è a casa – ossia è insieme al proprio bue, alla propria natura originaria – ovunque si trovi; questo significa l'espressione dell'ultima spiegazione “non c'è posto che non siano le montagne di casa”. Questa condizione permette la massima libertà d'azione: gli strumenti come la meditazione e i *kōan* non servono più (“la frusta e la fune sono abbandonate”, “sia l'ombrello che l'impermeabile sono inutili”): ormai sono stati interiorizzati, possiamo metterli da parte. Non dovendo più allenarsi, l'uomo può permettersi di dormire fino a tardi, senza compiti da svolgere.

Il picco della montagna citato nell'ultimo verso della seconda spiegazione viene descritto così da Ōtsu:

The peak “Entrance to the deep secret” is each person's original nature. “Believe in the peak,” in other words believe in the original nature, believe in heaven and hell, believe in then and now, believe in everything. Even worldly desires and passions, when they are seen into right down to their origin, are that summit, which is the original nature of the self.

(Ōtsu 1969: 73)

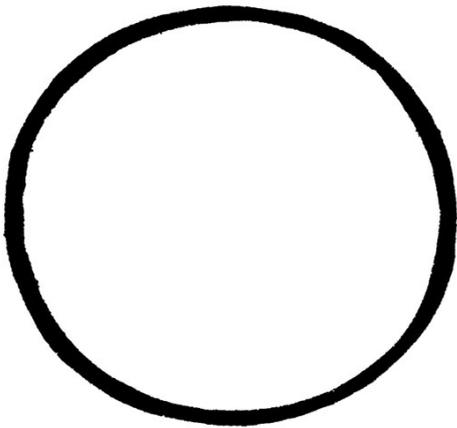
Ottava immagine – Uomo e bue entrambi dimenticati

Scomparsa l'idea di errore, anche il pensiero del *satori* è svanito del tutto. Non essendoci bisogno di trastullarsi nel mondo in cui c'è Buddha né di fermarsi in

²⁰ Il *senkai* 仙界 è il mondo dove risiedono i santoni (seminin 仙人).

²¹ L'immagine del laccio e nassa per catturare rispettivamente lepre e pesce compare nel Zhuangzi 莊子 (circa 370-300 a.C.) ed è ripresa successivamente da Wang Bi 王弼 (si veda Cheng 2000: 114, 343).

quello dove non c'è Buddha, si deve passare oltre. Poiché non è né santo né uomo comune, nemmeno i mille occhi di Kannon²² possono afferrare la sua vera forma. Se gli uccelli gli rendessero omaggio portando un fiore in bocca sarebbe una scena che fa arrossire.



Inno

Né la frusta né la fune, né l'uomo né il bue: tutto è scomparso; essendoci solo il cielo azzurro e totalmente vuoto, non vi sono tracce di niente.

In mezzo alla fiamma della fornace vermiglia, la neve non ha spazio per infilarsi. Quando arrivi lì per la prima volta, puoi diventare tutt'uno con lo spirito degli antichi maestri.

Spiegazione (idem)

Grazie al cielo! Il mondo degli esseri senzienti si è svuotato da tempo; come possiamo annunciare notizie di quel luogo? Se non c'è nessuno che viene dopo, non c'è nessuno neanche prima; a chi mai possiamo chiedere? Chissà chi può comprendere questo mio stato d'animo!

Altra spiegazione (idem)

Infrangi il vuoto in tanti pezzi; santo o uomo comune, quando non ci sono più tracce non c'è più il cammino da percorrere.

Mentre la luna piena splendendo illumina il palazzo imperiale, il vento fruscia; così come le acque di cento fiumi sfociano completamente nel mare, questo è il punto di ritorno finale. (Ueda-Yanagida 1992: 240-241)

L'immagine numero otto forse non dovrebbe nemmeno chiamarsi "immagine". Secondo Shengyan, non dovrebbe esserci neanche il cerchio, perché il cerchio simboleggia l'unità, ed è invece quanto il cerchio evidenzia a essere importante: il vuoto (Shengyan 1988: 38).

Un esercizio di logica spiega che, se c'è l'Uno, allora c'è anche l'Altro; se c'è il soggetto, c'è per forza anche l'oggetto, altrimenti il soggetto non potrebbe configurarsi come tale: in effetti non ha senso dire Uno se non si presuppone un Due, un Tre, un qualcosa diverso da Uno. Questo ragionamento spiega il perché del cerchio vuoto, o semplicemente del vuoto: per annullare davvero qualunque dicotomia, qualunque discriminazione del mondo, il mondo va configurato come vacuità.

"Scomparsa l'idea di errore, anche il pensiero del *satori* è svanito del tutto"; qui il testo, oltre a descriverci il vuoto, vuole mettere in guardia contro l'autocompiacimento, l'atteggiamento soddisfatto e compiacente di chi sa di aver ottenuto il risveglio. Che il mondo "dove non c'è Buddha" non sia un posto in cui è lecito fermarsi è cosa ovvia; ma anche il "mondo in cui c'è Buddha" è

²² Kannon 觀音 (sanskrito: Avalokiteśvara) è il bodhisattva della compassione.

pericoloso: le idee stesse di Buddha e di *satori* non devono permanere in noi, o finirebbero per renderci consapevoli. Yamada racconta:

Once there was a man who was thinking of giving his daughter in marriage. He had his daughter visit a teacher of ethics so that she could learn the attitude proper to a young wife. When she came back, he asked her, “What did he tell you?”

“He said that when I get married and become a wife, I must not show any filial piety or consideration for my parents.”

The father was enraged and stomped off to the teacher’s house. “I thought you were a great teacher; I had high respect for you. But it seems you are an utter charlatan. [...] Are you serious about this heartless attitude towards parents?”

“Ridiculous! [...] One should not be considerate of parents but, even more, one should not be inconsiderate of parents. If you go around thinking ‘Now I’m being considerate of my parents,’ this is not really being considerate of your parents.”

(Yamada 2004: 80-81)

Una volta acquisito, il *satori* va dimenticato. In questo modo, nemmeno un *bodhisattva* come Kannon può vedere dall’esterno la natura originaria del praticante; nemmeno un Buddha può riconoscerlo in mezzo alla folla. L’ultima frase invece si rifà direttamente alla leggenda di Niutou Farong 午頭法融禪師 (giapponese: Gozu Hōyū Zenji; 594-657):

Gozu Hōyū retired to the mountains in order to devote himself to the relentless practice and discipline; [...] it is said that even the birds in the mountain forests came bearing flowers in their beaks to lay before him. [...] When finally he penetrated the Great Matter [...], the birds stopped bringing flowers to him.

(Yamada 2004: 82-83)

L’inno ribadisce il concetto di vacuità, specificando che sia i protagonisti (l’uomo e il bue) sia gli strumenti (la frusta e la corda) sono scomparsi; il cielo rappresenta la Verità. La metafora del fiocco di neve e della fornace, invece, esprime ancora una volta come le illusioni (i fiocchi di neve) ormai scompaiano senza lasciare alcuna traccia al contatto con la mente risvegliata (la fornace).

Ōtsu spiega che i versi successivi (la prima spiegazione) si riferiscono al metodo di trasmissione del risveglio. Il risveglio, come esperienza personale, non può essere trasmessa; eppure bisogna trasmetterla. La realizzazione che la Natura di Buddha è già presente in tutte le cose, tutti gli esseri viventi, è quella che fa esclamare “Grazie al cielo!” e distrugge la presunzione iniziale del praticante rispetto al resto del creato (Ōtsu 1969: 79-80).

Nona immagine – Tornare all’origine, ritornare alla fonte

Limpido fin dall’inizio, non accoglie nemmeno un granello di polvere. Osserva le vicissitudini della vita temporale; è nello stato mentale della solitudine, o non-agire²³ (Nirvana). Non è una vuota illusione; perché mai è necessario correggerla?

L’acqua del fiume è piena di verde, la sagoma della montagna si fa sempre più blu; seduto, senza muoversi, si vengono a osservare i successi e i fallimenti di tutto il Creato.

²³ Nel Taoismo il termine *wu wei* (無為) designa il “non-agire” positivo, l’azione che segue la corrente e aderisce alla natura. Il *wei* (為), al contrario, è l’azione dell’uomo che forza la natura.



Inno

Quando è ritornato all'origine, si è impegnato con tutte le sue forze. Piuttosto è meglio restare senza vedere e sentire nulla, come un cieco e sordo.

Quando è dentro una stanza, non vede il Creato al di fuori: il fiume, in quanto fiume, è senza fine; il fiore, in quanto fiore, sboccia rosso.

Spiegazione (idem)

Poiché i moti della misteriosa natura non si adattano alla dimensione

dell'agire o del non-agire²⁴, per vedere le cose, e sentire i suoni, non c'è bisogno di diventare sordi apposta.

Il sole che ieri sera è tramontato nel mare a ovest non è cambiato stamattina; non vedi la luce dello stesso cerchio del sole nel cielo dell'aurora?

Altra spiegazione (idem)

Ingegnandosi²⁵, e facendo tutto il possibile, il sordo sorride spiegando il significato di sentirsi bene. Andando a piedi fino a consumare completamente i sandali di paglia; fin qui è il viaggio d'andata. Dentro la montagna dove non cantano cento uccelli, fiori cremisi sbocciano disordinati. (Ueda-Yanagida 1992: 248-249)

Nella progressione, la nona immagine si colloca esattamente in contemporanea all'ottava. Rappresentare l'io, il bue, la natura e gli uomini come vacuità non significa allontanarsi da essi, negarli; non è come far sciogliere la neve o evaporare l'acqua. Il vuoto dello Zen non è mai un vuoto negativo, di tipo nichilista; è solo un altro lato dell'esistenza, del mondo così com'è sempre stato. Per questo le due immagini vanno considerate insieme: sono due facce della stessa medaglia.

In antitesi rispetto all'ottava immagine, qui il testo, l'inno e le spiegazioni ci parlano della vita di tutti i giorni, della natura, del mondo che continua ad andare avanti a prescindere dal nostro intervento. È la mente del praticante, che ora vede tutto dall'esterno, a essere cambiata, diventando simile a uno specchio che tutto riflette e al tempo stesso illumina della propria luce. L'analogia con lo specchio è implicita nell'espressione "quando è dentro una stanza" dell'inno: stare chiusi dentro una stanza significa aver serrato i propri sensi, e avere la mente semplicemente colma di vuoto. Dal momento, inoltre, che inizialmente sono stati i sensi a permettere alle illusioni di entrare, viene

²⁴ In giapponese *yuu* 有為 e *mui* 無為 significano "merito e demerito", ma qui è impossibile ignorare il riferimento al Taoismo (cfr. nota precedente); per questo si è tradotto 有為 come "agire", contrapposto a 無為 (*yuu* 有 indica l'essenza o l'avere; *mu* 無 il vuoto, il non-esserci o il non-avere).

²⁵ In questo punto il testo giapponese risulta assai difficile da comprendere. Letteralmente, *karakuri wo tsukatte* 使って使カラクリを significa "utilizzando i meccanismi/ingranaggi".

naturale affermare che “piuttosto è meglio restare senza vedere e sentire nulla, come un cieco e sordo”. Un uomo cieco e sordo non avrebbe mai subito l’influsso delle illusioni.

Decima immagine – Andare in città con le braccia a penzoloni



Avendo chiuso tranquillamente la porta in legno, nessun santone può conoscerne l'interno. Mentre nasconde il bagliore della sua persona, al tempo stesso rifiuta di seguire le strade percorse dagli antichi maestri del passato. Va in città con la fiaschetta per il sake appesa in spalla; col bastone, si limita a tornare a casa di nascosto. Con la sua influenza, fa sì che il vinaio e il pescivendolo diventino Buddha.

Inno

Si scopre il petto debole e magro, e a piedi scalzi si reca al mercato; mentre si inzacchera di fango e si copre di polvere, su tutto il volto la bocca si apre larga in un sorriso. Senza santoni, con la vera arte segreta, fa direttamente sbocciare i fiori sugli alberi secchi.

Spiegazione (idem)

Senza dubbio quest'uomo dev'essere ritornato dal mondo delle bestie: è evidente che ha un viso da cavallo e da *asino*. Solo a maneggiare come il vento il bastone di ferro dalla testa di bue e di cavallo, finisce col distruggere del tutto sia il davanti che il retro di ogni casa.

Altra spiegazione (idem)

Scuote di fronte agli occhi il piccolo martello nascosto nella manica; parlando fluentemente le lingue straniere, ride a bocca spalancata. Se può chiedere a ciascuno di coloro che incontra “tu chi è che eri?”, anche il cancello di Miroku²⁶, aperta la porta a campana²⁷, ti accoglie. (Ueda-Yanagida 1992: 257-258)

La ricerca della natura originaria ha profondamente cambiato il giovane incerto del primo dipinto. Ora ha un aspetto trasandato, inappropriato, e cammina in mezzo alla folla dispensando il risveglio a tutti quelli che incontra. Il titolo è “andare in città con le braccia a penzoloni”, ossia che

²⁶ Miroku Bosatsu 弥勒 (sanskrito: Maitreya) è il Buddha futuro.

²⁷ Letteralmente “a forma di hachi (八)”, cioè più stretto in alto.

giacciono lungo il corpo, inutilizzate. Questo “non fare” è sinonimo di dono; non è però un “donare se stesso all’altro”, quando un “donare l’altro all’altro”, cioè mostrargli il cammino²⁸.

Quest’ultimo passaggio affonda le radici nella distinzione storica fra Buddhismo antico e Mahāyāna. Secondo il Buddhismo antico, solo i monaci – e solo quelli che si attengono rigidamente ai precetti – possono definirsi “risvegliati”. Il risveglio è un fatto personale che non può estendersi agli altri, e anzi rischia di contaminarsi al contatto col mondo. Di tutt’altro avviso è la corrente Mahāyāna: non solo chiunque può risvegliarsi, laico o religioso, ma chi ottiene il *satori* ha il dovere di ritornare al mondo, di immergersi in esso, per aiutare il resto dell’umanità. Non c’è rischio che la purezza ottenuta si contaminino con atteggiamenti impropri (come ad esempio bere, o ignorare le pratiche religiose): anzi, ancorarsi all’idea di “lecito/non lecito” sarebbe come conservare un legame, un ostacolo al vero risveglio.

Per questo, l’uomo del *Jūgyūzu* ha chiuso la porta della propria natura (“la porta in legno”), celandola dietro un aspetto ordinario. Si reca in città e si intrattiene con gli uomini di più bassa lega, suscitando in tutti un’impressione così potente da illuminare le loro vite. Ride sguaiatamente, ha un viso da bestia e parla lingue sconosciute: esteriormente sembra uno sciocco, un buffone che dice frasi sconnesse.

Il bastone di ferro maneggiato come il vento e il piccolo martello che estrae all’improvviso sono simboli dell’impatto che le sue azioni e le sue parole hanno sulla gente. La domanda “ma tu chi è che eri?” rimanda alla natura originaria insita in ogni individuo.

2. Traduzioni del *Jūgyūzu*

Il primo scritto in una lingua occidentale a occuparsi del *Jūgyūzu* è un saggio di Suzuki Daisetsu, l’ultimo della raccolta *Essays in Zen Buddhism* (prima serie), scritta in inglese e pubblicata nel 1927 (Suzuki 1994). Oltre all’introduzione storica molto accurata, il testo contiene una traduzione – sempre di Suzuki – del commento e delle poesie di Guoan Xiyuan e del discepolo Ciyuan.

La stessa traduzione è ripresa da Suzuki nel 1935, con la pubblicazione di *Manual of Zen Buddhism*: l’introduzione storica è accorciata, ridotta all’essenziale, ma il commento e le poesie sono quasi del tutto identiche alla versione del 1927 (Suzuki 2008).

Nonostante l’importanza filosofica di Suzuki e la sua approfondita conoscenza dell’inglese, che rende questi primi due testi decisamente validi, l’esportazione del *Jūgyūzu* in occidente avviene grazie a Paul Reps e al suo *Zen Flesh, Zen Bones – A Collection of Zen and Pre-Zen Writings*, pubblicato nel 1957 (Reps 2000). Il testo è una semplice raccolta di aneddoti e *kōan*, divisi in capitoli con brevissime introduzioni e quasi nessuna spiegazione filosofica. Una manna, evidentemente, per i lettori interessati allo Zen ma non troppo disposti a scontrarsi con la sua complessità filosofica o religiosa. *Zen Flesh, Zen Bones* è catalogato come *best-seller*, con oltre un milione di copie vendute, e la sua traduzione del *Jūgyūzu* è oggi la più riprodotta su internet.

²⁸ Ueda Shizuteru. 2013. “Il bue e il suo pastore”. Trad. di Matteo Cestari. Ultimo accesso 20-02-2013. <http://www.asia.it/adon.pl?act=doc&doc=310>.

Nel 1965 esce un altro classico dello Zen in occidente: *The Three Pillars of Zen*, di Philip Kapleau (Kapleau 2000). Contrariamente a Reps, Kapleau compone un vero “manuale” sullo Zen, e le sue traduzioni di commenti e poesie del *Jūgyūzu* sono ricche di note esplicative.

Finalmente, nel 1969 per la casa editrice giapponese Hokuseidō (北星堂) esce, in lingua inglese, un piccolo ma preziosissimo commentario sui dipinti del bue. *The Ox and His Herdsman* (Trevor 1969), oltre a un dettagliatissimo commento di Ōtsu Daizōkutsu Rekidō, contiene la traduzione integrale sia degli scritti di Guoan e discepolo (compresa l'introduzione), sia delle due serie di poesie composte successivamente da Shi Gu Yi (Setsukoi) e Huai Na Lian (Enōren). La traduzione è di M. H. Trevor, ma non è da una lingua orientale: è una traduzione (probabilmente parziale) del testo tedesco *Der Ochs und sein Hirte. Zen Geschichte aus dem Achten China*, scritto da Tsujimura Kōichi 辻村公一 (1922-2010) e Hartmut Buchner, del 1958. Il professor Tsujimura ebbe però modo di visionare e approvare la traduzione inglese di Trevor; possiamo quindi considerare il testo quasi una traduzione dall'originale giapponese.

Nel 1985, la Società per gli studi sullo Zen dell'università di Hanazono di Kyoto pubblica in formato cartaceo la registrazione di una serie di lezioni sul *Jūgyūzu* tenute a voce da Yamada Mumon 山田無文 (1900-1988) nel 1953 (Yamada 2004). Victor Sōgen Hori le ha tradotte in inglese nel 2004, sotto il titolo di *Lectures on The Ten Oxherding Pictures*. Fanno parte del testo le poesie e i commenti sui dipinti di Guoan e del discepolo Ciyuan.

Una traduzione delle sole poesie, invece, è contenuta nel libriccino *Riding the Ox Home*, scritto da John Daido Looi e pubblicato nel 1999, che illustra in modo molto semplice gli stadi per raggiungere il risveglio (Looi 2002).

Cronologicamente ultimo (2002) si colloca il bellissimo volume illustrato di Stephanie Wada *The Oxherder: A Zen Parable Illustrated* (Wada 2002). Wada si concentra soprattutto sugli aspetti visivi dell'opera, spiegando la storia dei dipinti, ma il testo comprende la traduzione di Gen P. Sakamoto dei commenti e della serie di poesie di Guoan.

Per quanto riguarda la diffusione e la notorietà di questi testi, c'è da osservare soltanto che la traduzione di Suzuki del 1935 sembra essere la più utilizzata dagli autori che vogliono parlare del *Jūgyūzu* senza presentare traduzioni proprie (dato imputabile sia alla fama di Suzuki e alla validità dei suoi testi che alla libertà di riproduzione di cui le sue opere godono, essendo decaduto il diritto d'autore²⁹). Al contrario, la traduzione di Reps-Senzaki è la più diffusa sul *web* – e quindi, presumibilmente, presso il grande pubblico. *Blog*, siti personali di appassionati di Zen e anche associazioni buddhiste più o meno accreditate riportano tutti la medesima traduzione. Provando a digitare sul più popolare motore di ricerca le prime righe della traduzione di ciascun autore elencato sopra, la traduzione di Reps dà oltre 2000 risultati; quella di Suzuki appena 141 (e quasi tutte versioni elettroniche del libro intero); tutte le altre non danno nessun risultato.

²⁹ In effetti, da quanto si è potuto accertare *Manual of Zen Buddhism* è di dominio pubblico non perché il diritto d'autore sia scaduto (mancano tre anni al raggiungimento dei cinquanta dalla morte dell'autore previsti dalle leggi giapponesi sul copyright), quanto perché le prime edizioni del libro non furono registrate in modo corretto. Come risultato, si ebbe un proliferare di edizioni di bassissima qualità, spesso neppure riscritte, bensì fotocopiate dall'originale, oppure piene di errori tipografici: l'esempio più eclatante è l'edizione della Filiquarian Publishing, che in copertina reca stampato a lettere enormi “Sukuki” invece di “Suzuki”.

Non sarebbe coerente porre sullo stesso livello tutte queste traduzioni del *Jūgyūzu*; lo impediscono i diversi *background* culturali degli autori, le diverse nazionalità e lingue madri, le influenze dei primi testi sui successivi, i differenti tipi di pubblico per i quali i vari testi sono stati scritti e pensati. Non è nemmeno possibile accertare che tutti gli autori occidentali abbiano tradotto dal medesimo scritto cinese, né che quelli giapponesi non le conoscessero a memoria, a partire da chissà quale testo scritto in chissà quale lingua. Come procedere, dunque?

L'unica via è ridimensionare il legame col testo originale, senza negarlo ma rifiutandosi di considerarlo l'unico criterio per la valutazione. Pertanto, ogni traduzione è stata qui esaminata come opera sul *Jūgyūzu* e non come mera traduzione, e analizzata a partire dai diversi contesti sopra elencati.

2.1 Suzuki vs Suzuki

In effetti, chiamare quella di Suzuki “traduzione” è già improprio in partenza. Suzuki riscrive in inglese il testo cinese, adottando due tecniche diverse per quanto riguarda il commento in prosa e i versi di ciascun dipinto.

Vediamo qui la versione del 1935, primo dipinto:

The beast has never gone astray, and what is the use of searching for him? The reason why the oxherd is not on intimate terms with him is because the oxherd himself has violated his own inmost nature. The beast is lost, for the oxherd has himself been led out of the way through his deluding senses. His home is receding farther away from him, and byways and crossways are ever confusing. Desire for gain and fear of loss burn like fire, ideas of right and wrong shoot up like a phalanx.

Alone in the wilderness, lost in the jungle, the boy is searching, searching!

The swelling waters, the far-away mountains, and the unending path;

Exhausted and in despair, he knows not where to go,

He only hears the evening cicadas singing in the maple-woods. (Suzuki 2008: 144)

Il commento è espanso, chiarito, esplicitato: quasi una via di mezzo fra le metafore del testo originale e la spiegazione delle medesime. Il rapporto uomo/bestia è posto immediatamente a chiare lettere: “The reason why the oxherd is not on intimate terms with him is because the oxherd himself has violated his own inmost nature” (*Ibidem*). E rispiegato, in modo ancora più chiaro, nella frase successiva: “The beast is lost, for the oxherd has himself been led out of the way through his deluding senses” (*Ibidem*). I concetti di “violare la propria natura interiore” e “sensi illusori” appartengono più al commento critico del testo che alla traduzione letterale. I versi, al contrario, sono liberi e musicali. Suzuki sembra sfruttare fino in fondo la propria competenza linguistica, permettendosi frasi idiomatiche e figure retoriche che nessun altro traduttore si sarebbe sentito autorizzato a utilizzare. Il risultato è poetico ed evocativo.

È come se, in un certo senso, Suzuki “estremizzasse” le definizioni di “commento” e “versi”: nella sua versione, il commento diventa una spiegazione molto meno criptica dell'originale, mentre il verso conserva soprattutto la natura evocativa, l'immagine.

Pur essendo parte di libri molto diversi fra loro, le due traduzioni di Suzuki sono sostanzialmente identiche.

Suzuki (1927)

Looking for the cow.

The cow has never gone astray, so what is the use of searching for her? We are not on intimate terms with her, because we have contrived against our inmost nature. She is lost, for we have ourselves been led out of the way through the deluding senses. The home is growing farther away, and byways and crossways are ever confusing.

Desire for gain and fear of loss burn like fire, ideas of right and wrong shoot up like a phalanx.

Alone in the wilderness, lost in the jungle, he is searching, searching!

The swelling waters, far-away mountains, and unending path;

Exhausted and in despair, he knows not where to go,

He only hears the evening cicadas singing in the maple-woods. (Suzuki 1994: 371)

Suzuki (1935)

Searching for the Ox.

The beast has never gone astray, and what is the use of searching for him? The reason why the oxherd is not on intimate terms with him is because the oxherd himself has violated his own inmost nature. The beast is lost, for the oxherd has himself been led out of the way through his deluding senses. His home is receding farther away from him, and byways and crossways are ever confusing.

Desire for gain and fear of loss burn like fire, ideas of right and wrong shoot up like a phalanx.

Alone in the wilderness, lost in the jungle, the boy is searching, searching!

The swelling waters, the far-away mountains, and the unending path;

Exhausted and in despair, he knows not where to go,

He only hears the evening cicadas singing in the maple-woods. (Suzuki 2008: 144)

Le differenze di una qualche rilevanza che si mantengono più o meno per tutto il testo emergono già confrontando le due versioni del primo dipinto.

La prima – e più evidente – è il termine (e il relativo pronome) usato per riferirsi all'animale: nella versione del 1927 è “cow”, e se ne parla al femminile, mentre in quella del 1935 diventa “ox”/“beast” e acquisisce il pronome maschile. La seconda – e più sottile – sono le leggere miglioni apportate al testo del 1935, che risulta più scorrevole, più naturale del precedente. Lo si vede ad esempio nel terzo verso della poesia:

Suzuki (1927)

The swelling waters, far-away mountains, and unending path;

Suzuki (1935)

The swelling waters, the far-away mountains, and the unending path;

La terza differenza è forse la più interessante, e consiste in una maggiore esplicitazione del testo del 1935 rispetto a quello del 1927, come se Suzuki avesse sentito il bisogno, oltre che di ritoccare linguisticamente il testo, di aggiungere ancora qualche chiarimento per renderlo più esplicito.

Un esempio di questa tendenza si trova nel commento al terzo dipinto:

Suzuki (1927)

He finds the way through the sound; he sees into the origin of things, and all his senses are in harmonious order. In all his activities it is manifestly present. It is like the salt in water and the glue in colour. [It is there, though not separably

Suzuki (1935)

The boy finds the way by the sound he hears; he sees thereby into the origin of things, and all his senses are in harmonious order. In all his activities, it is manifestly present. It is like the salt in water and the glue in colour. [It is there

distinguishable.] When the eye is properly directed, he will find that it is no other thing than himself. (Suzuki 1994: 372)

though not distinguishable as an individual entity.] When the eye is properly directed, he will find that it is no other than himself. (Suzuki 2008: 145)

Nel quarto dipinto:

Suzuki (1927)

After getting lost long in the wilderness, he has at last found the cow and laid hand on her. But owing to the overwhelming pressure the objective world, the cow is found hard to keep under control. She constantly longs for sweet grasses. The wild nature is still unruly, and altogether refuses to be broken in. If he wishes to have her completely in subjection, he ought to use the whip freely. (Suzuki 1994: 372-373)

Suzuki (1935)

Long lost in the wilderness, the boy has at last found the ox and his hands are on him. But, owing to the overwhelming pressure the outside world, the ox is hard to keep under control. He constantly longs for he old sweet-scented field. The wild nature is still unruly, and altogether refuses to be broken. If the oxherd wishes to see the ox completely in harmony with himself, he has surely to use the whip freely. (Suzuki 2008: 146)

Qui il desiderio di soggiogare il bue della prima versione diventa desiderio di condurlo in armonia col proprio sé.

Si noti invece che “objective world” diventa “outside world” nella versione del 1935; è uno degli unici due casi di tendenza invertita, ossia in cui il testo del 1927 risulta leggermente più esplicito del successivo. L’altro si trova nel secondo dipinto:

Suzuki (1927)

By the aid of the Sūtras and by inquiring into the doctrines he has come to understand something; he has found the traces. He now knows that things, however multitudinous, are of one substance, and that the objective world is a reflection of the self. Yet he is unable to distinguish what is good from what is not; his mind is still confused as to truth and falsehood. As he has not yet entered the gate, he is provisionally said to have noticed the traces. (Suzuki 1994: 371)

Suzuki (1935)

By the aid of the sutras and by inquiring into the doctrines, he has come to understand something, he has found the traces. He now knows that vessels, however varied, are all of gold, and that the objective world is a reflection of the Self. Yet, he is unable to distinguish what is good from what is not; his mind is still confused as to truth and falsehood. As he has not yet entered the gate, he is provisionally said to have noticed the traces. (Suzuki 2008: 145)

La frase “le cose, per quanto numerose, sono di una sola sostanza”, infatti, è più diretta di “i vasi, per quanto variegati, sono tutti d’oro”.

2.2 Testi dedicati

Degli autori presi in esame, quattro hanno dedicato i propri testi esclusivamente al *Jūgyūzu*: Trevor, Looi, Yamada e Wada. Dal momento che per due di questi non sono specificati il testo e la lingua di partenza, un confronto alla pari fra le quattro versioni risulterebbe metodologicamente fragile. Tuttavia, oggettive somiglianze fra i testi portano ad associare fra loro Trevor e Sakamoto, rispetto alla versione di Hori.

Sin dal primo dipinto salta subito all'occhio che la versione di Trevor è più lunga:

Trevor (1969)

Why the search? The ox has never been missing from the beginning. However, it so happened that the herdsman turned away from himself; thus his own ox became a stranger to him and eventually lost himself in far, dusty regions.

The home mountains recede further and further. The herdsman find himself unexpectedly on entangled paths. Desire for profit and fear of loss flare up like a flaming conflagration and views of right and wrong arise in opposition to one another, like spears on the battlefield.

In an endless wilderness the lonely herdsman strides through thickets of weeds, searching for his ox.

Wide flows the river, far rise the mountains and ever deeper into entanglement runs the path.

Utterly exhausted and in despair; even so the searching herdsman finds no guiding direction.

In the evening twilight he only hears the song of the cicadas in the trees. (Trevor 1969: 5)

Sakamoto (2002)

Nothing has been lost in the first place, so what is the use of searching? By refusing to come to one's senses, one becomes separated from and eventually loses sight of what one seeks. Home grows more and more distant, and one comes to many crossroads. Thoughts of gain and loss burn like fire, and ideas of right and wrong rise up like the blade of a sword.

One aimlessly pushes the grasses aside in search.

The rivers are wide, the mountains far away,

And the path becomes longer.

Exhausted and dispirited,

One hears only the late autumn cicadas
Shrilling in the maple woods. (Wada 2002: 65-64)

Al di là dell'impaginazione e del numero di righe, Trevor usa più caratteri e più parole; ma non dice di più. Non contiene frasi, periodi o aggettivi assenti in Sakamoto: è una versione più estesa, stilisticamente espansa, ma non è una riscrittura. È come se sentisse il bisogno di *dispiegare* bene ogni concetto, dando al testo originale la massima risonanza possibile. Questo si nota in maniera ancora più lampante nelle poesie, che non sembrano tali; Trevor rinuncia a qualunque assonanza, a qualunque linguaggio evocativo, pur di trasmettere al lettore tutte le sfumature possibili.

Vediamo, ad esempio, nei versi del secondo dipinto:

Trevor (1969)

Traces of the ox are clustered here and there under the trees by the side of the water.

Has the herdsman found the way among the thick, sweet grass?

However far the ox may run, even to the furthest place in the mountains,

His nose reaches to the sky, so that he

Sakamoto (2002)

By the water, and under the trees,

There are numerous traces.

Fragrant grasses grow thickly,

Did you see the ox?

Even in the depths of the distant mountain forest,

How could the upturned nostrils of the

can not conceal himself. (Trevor 1969: 7)

ox be concealed? (Wada 2002: 70)

Oltre a spiegarci esattamente dove si trovano le tracce, Trevor non rinuncia a una costruzione dei periodi molto articolata e tipica della prosa, con tanto di avverbi introduttivi come “however”, “even”, “so that”.

Al contrario, la principale preoccupazione di Sakamoto sembra essere l’aderenza sintattico-grammaticale all’originale. In quest’ottica si spiegano sia l’utilizzo del pronome “one” per rendere la neutralità del genere, sia il “nothing” iniziale (primo dipinto) al posto del “bue” di Trevor, sia le aggiunte tra parentesi che accompagnano diversi commenti, come quello del terzo dipinto:

Trevor (1969)

At the same moment when the herdsman hears the voice he suddenly jumps into the origin and catches sight of it. The straying senses are calmed in quiet harmony with it. Unveiled, the ox in his entirety permeates each of the herdsman’s actions. He is present in an inherent manner, as salt is in sea water or as glue is in paint. When the herdsman opens his eyes and takes a look he sees nothing other than himself. (Trevor 1969: 9)

Sakamoto (2002)

Led by the sound, one starts out on the path and at first sight of it, one sees the origin of things. All of one’s senses work harmoniously, their presence manifest in all the things one usually does.

Just like the taste of salt in water, or the glue in dye, [it is definitely there, but is not discreet.] If one’s eyes are wide open, one sees it [truth] clearly, not as something else. (Wada 2002: 67)

Ancora, Sakamoto compie alcune scelte (perlopiù parole singole) che non sembrano perfettamente in linea con il resto del testo, e che solo una traduzione letterale poteva produrre. Sempre nel terzo dipinto, ad esempio, la poesia si conclude con:

Trevor (1969)

There is no longer a place for the ox to hide.
The head with the soaring horns is magnificent; it would defy any artist.
(Trevor 1969: 9)

Sakamoto (2002)

Nowhere can the ox escape to hide,
But those majestic horns are difficult to draw. (Wada 2002: 66)

È vero che, riflettendoci bene, ha senso affermare che nonostante “il bue non possa nascondersi, è difficile da ritrarre”: ma a una prima lettura il “but” appare perlomeno strano come cerniera fra i due periodi.

Nel quarto dipinto, sempre nella conclusione della poesia:

Trevor (1969)

At times the ox gets away and climbs distant plateaus.
Then again he runs far off into deep places, filled with fog and clouds, and wants to hide. (Trevor 1969: 11)

Sakamoto (2002)

Sometimes he charges to the high plateau,
And there he stays, deep in the mist.
(Wada 2002: 62)

Probabilmente “here” avrebbe funzionato meglio di “there”: così invece sembra quasi che il bue di Sakamoto, una volta giunto sull’altopiano, decida di fermarsi lì.

A proposito del pronome “one”, è impossibile non osservare come nuoccia alla scorrevolezza del testo. Sakamoto stesso deve rendersene conto, perché nel quarto dipinto passa improvvisamente alla prima persona singolare:

The ox lived in obscurity in the field for so long, but I found him today. While I am distracted by the beautiful scenery, and the difficult chase, the ox is longing for fragrant grass. His mind is still stubborn, and his wild nature yet remains. If I wish him tame, I must whip him.

With all my energy, I seize the ox.
His will is strong, and his power inexhaustible,
He cannot be tamed easily.
Sometimes he charges to the high plateau,
And there he stays, deep in the mist. (Wada 2002: 63-62)

Questa specie di “resa” non è però duratura: nei dipinti successivi torna subito “one”, e le altre scelte (sia “I” che “he”) compaiono solo a intermittenza.

Senza nulla togliere allo sforzo di Sakamoto per restare fedele al testo originale, la sua traduzione risulta nel complesso meno chiara e soprattutto più artificiosa e innaturale rispetto a quella di Trevor.

Completamente diversa da entrambi è la versione di Hori, che risulta un capolavoro di sintesi ed efficacia narrativa:

Till now, the ox has never been lost. Why then do you need to search for it? Turning away from your own awakening, you became estranged from it; then enclosed by dust, in the end you lost it. The hills of home recede farther and farther away; you're lost as soon as the paths divide. Winning and losing consume you like flames. Right and wrong rise round you like blades.

Beating about the endless wildgrass, you seek and search,
The rivers broaden, the mountains stretch on and the trails go even deeper.
Your strength exhausted and spirit wearied, no place allows you refuge.
The only sound – evening cicadas shrill in the maples. (Yamada 2004: 11)

Parte di questa efficacia è attribuita da Hori allo stile estremamente colloquiale delle lezioni di Yamada: “to the English reader, the following English translation will seem too casual and to lack the formality appropriate to its elevated subject matter. But in fact, it is far more formal and academic than the original” (Yamada 2004: xii). Tendenza confermata dalla scelta di utilizzare per soggetto la seconda persona singolare: “[...] I have used the pronoun “you”, partly because “you” makes no distinction between men and women and partly to make [Yamada’s] lecture style more colloquial” (*Ibidem*). “You”, in effetti, funziona meglio del “one” di Sakamoto, e questo si riscontra quasi ovunque nel testo. Si vedano ad esempio i commenti al secondo dipinto:

Hori (2004)
With the aid of the sutras, you gain understanding; through study of the teachings, you find traces. You see clearly the many vessels are all one metal, and the ten thousand things are all yourself.

Sakamoto (2002)
Relying on sutras, one comprehends the meaning, and studying the doctrines, one finds some traces. As it becomes clear that differently shaped metal vessels are all made from the same piece of metal,

But if you do not distinguish correct from incorrect, how will you recognize true from false? Since you have yet to pass through that gate, only tentatively have you seen the traces. (Yamada 2004: 29)

one realizes that the myriad entities [one thinks one sees] are formulated by oneself. Unless one can separate the orthodox from the heretics, how can one distinguish the true from the untrue? Not having entered the gate as yet, at least one noticed the traces. (Wada 2002: 71)

Nel commento del terzo dipinto, Hori utilizza trentanove parole, contro quasi il doppio sia di Trevor che Sakamoto:

Hori (2004)

Through sound, you gain entry; by sight, you face your source. The six senses are none different; in each daily deed, plainly there. Like salt in the water, or glue in paint. Raise your eyebrows – it is nothing other. (Yamada 2004: 37)

Trevor (1969)

At the same moment when the herdsman hears the voice he suddenly jumps into the origin and catches sight of it. The straying senses are calmed in quiet harmony with it. Unveiled, the ox in his entirety permeates each of the herdsman's actions. He is present in an inherent manner, as salt is in sea water or as glue is in paint. When the herdsman opens his eyes and takes a look he sees nothing other than himself. (Trevor 1969: 9)

Sakamoto (2002)

Led by the sound, one starts out on the path and at first sight of it, one sees the origin of things. All of one's senses work harmoniously, their presence manifest in all the things one usually does.

Just like the taste of salt in water, or the glue in dye, [it is definitely there, but is not discreet.] If one's eyes are wide open, one sees it [truth] clearly, not as something else. (Wada 2002: 67)

Nel quarto sono quarantotto, di nuovo la metà rispetto agli altri traduttori:

Today you've chanced upon it, so long hidden in the wilds. But you can't keep up with its high spirit, and it won't give up its love of sweet grass. Even more wilful, as wild as ever, if you want to tame, you must lay on the whip. (Yamada 2004: 45)

Anche passando al setaccio le frasi in cerca di differenze, di concetti espressi o non espressi, si trova ben poco: il testo di Hori dice praticamente lo stesso, solo in modo più breve e lapidario.

Senza perdere snellezza, nei versi lo stile si fa musicale e si concede qualche figura retorica. Nel secondo dipinto, ad esempio non c'è una ragione, oltre a quella musicale, per la ripetizione di "did you see it or did you not":

By the water and under the trees, tracks thick and fast.

In the sweet grasses thick with growth, did you see it or did you not?

But even in the depths of the deepest mountains,

How could it hide from others, its snout turned to the sky? (Yamada 2004: 29)

Dal quinto dipinto in poi, pur in assenza di una metrica rigorosa, è impossibile non notare come alcuni dei versi delle poesie finiscano in rima, o perlomeno “in assonanza”:

| | |
|-----------------|--|
| Quinto dipinto | Not for a moment put down whip or <u>rein</u> , Lest the ox wander back to dust and desire, Pull again and again, till it's tame and gentle, Of itself, it will follow without bridle or <u>chain</u> . (Yamada 2004: 54) |
| Settimo dipinto | Astride your ox, you've reached the hills of home. With ox put away, you too are at <u>ease</u> . The sun's risen three poles high, yet still you're dreaming. Your whip and line hang idle under the thatched <u>eaves</u> . (Yamada 2004: 70) |
| Ottavo dipinto | Whip and line and you and the ox, all gone to emptiness, Into a blue sky for words too <u>vast</u> . Can a snowflake survive the fire of a flamepit? Attain this, truly be one with the masters of the <u>past</u> . (Yamada 2004: 79) |
| Decimo dipinto | With bare chest and feet, you come to the market. Under dirt and ash, your face breaks into a laugh. With no display of magic <u>powers</u> , You make withered trees burst into <u>flower</u> . ³⁰ (Yamada 2004: 95; sottolineature mie.) |

Il commento al settimo dipinto è un buon testo per riassumere i diversi tratti distintivi di Trevor, Sakamoto e Hori:

| Trevor (1969) | Sakamoto (2002) | Hori (2004) |
|--|---|---|
| There is no duality in the Dharma. Only as a temporary expedient has the ox been portrayed; like a snare in which a hare is trapped, or a weir basket in which a fish is caught. To the herdsman it is now as if the moon came out of the clouds, or as if chining gold were separated from dross. The one cool light was already shining before | There is only one law, and the ox is hypothetical. The rabbit snare is not the rabbit, nor the fishnet the fish. [Once the rabbit or fish is caught, the trap or net is no longer needed.] Like gold separated from dross, or the moon emerging from a cloud, the ray of light has been shining since before the beginning of time. (Wada 2002: 51) | The Dharma is not dual, the ox just points to our subject. As rabbit and snare differ in name, so fish and net are not the same. As gold comes forth from dross, so the moon emerges from clouds, a shaft of its icy light, ancient even in the age of Ion. (Yamada 2004: 70) |

³⁰ Tutte le sottolineature sono mie.

the world came into
existence. (Trevor 1969:
17)

Trevor ingloba nel testo la chiave di lettura per la metafora delle trappole e degli animali; Sakamoto la aggiunge tra parentesi, e Yamada la lascia non svelata, aggiungendo anche il riferimento a “Ion”, che richiama un tempo antichissimo (il Re Ion, secondo una leggenda, è il primo dei Buddha comparsi sulla terra e visse miliardi e miliardi di anni fa).

Resterebbe infine da analizzare la traduzione di Loori; più che di una traduzione completa e precisa, però, si tratta di un “assaggio”, dal momento che l’autore traduce solamente i versi del *Jūgyūzu*, e spesso in modo impreciso e approssimativo.

Prendiamo ad esempio il secondo dipinto:

Along the river, deep within the forest, you find the traces;
Leaving behind the fragrant grasses, you study the subtle signs.
The tracks, suddenly as clear as the distant sky, lead you into the endless mountains.
There is no place to hide. (Loori 2002: 11)

Le ultime due frasi mostrano un’incomprensione rispetto all’originale. Anche “study the subtle signs”, della seconda riga, non è del tutto appropriato. Anche volendo giustificare queste modifiche come operazioni volute e ragionate, non se ne capisce la ragione: non migliorano nemmeno il testo. Confrontandolo, con la versione di Hori, che senz’altro è quella con maggiori aspirazioni artistiche, quest’ultima risulta sempre più efficace:

Loori (1999)

Along the river, deep within the forest,
you find the traces;
Leaving behind the fragrant grasses, you
study the subtle signs.
The tracks, suddenly as clear as the
distant sky, lead you into the endless
mountains.
There is no place to hide. (Loori 2002: 11)

Hori (2004)

By the water and under the trees, tracks
thick and fast.
In the sweet grasses thick with growth,
did you see it or did you not?
But even in the depths of the deepest
mountains,
How could it hide from others, its snout
turned to the sky? (Yamada 2004: 29)

Lo vediamo anche nel sesto dipinto:

Loori (1999)

Following the winding road you ride the
ox home.
The sound of your rustic flute pervades
the evening haze.
Each note, each song: feeling unbounded.
Beyond lips and mouth. (Loori 2002: 43)

Hori (2004)

Riding high on your ox, leisurely you
head for home.
Trilling on a nomad’s flute, you leave in
the evening mist.
In each beat and verse, your bondless
feeling,
To a close companion, what need to move
your lips. (Yamada 2004: 62)

L’unico aspetto veramente positivo della traduzione di Loori è quello condiviso con Hori, e cioè l’uso del pronome “you” come soggetto.

2.3 Testi commerciali

I lavori di Paul Reys e Philip Kapleau sono stati qui associati perché entrambi gli autori sono occidentali, così come lo sono le case editrici dei loro libri e il pubblico a cui questi si rivolgono. Sin dalla copertina emerge che si tratta evidentemente di testi commerciali: questo orientamento, purtroppo, si riscontra anche nelle traduzioni di entrambi testi; come se, non rivolgendosi a lettori specializzati nella materia, gli autori si fossero sentiti in diritto di essere poco (o per nulla) precisi.

Analizziamo per prima la traduzione di Kapleau³¹.

Come già si è detto, il testo di Kapleau è un manuale piuttosto dettagliato di storia, disciplina e arte *zen*. Pur essendo introduttivo, gli argomenti sembrano affrontati con una certa competenza, compresa la parte sul *Jūgyūzu*.

Confrontando la sua traduzione con quelle di Trevor o Yamada, si individuano subito tre tendenze principali:

Trevor (1969)

Why the search? The ox has never been missing from the beginning. However, it so happened that the herdsman turned away from himself; thus his own ox became a stranger to him and eventually lost himself in far, dusty regions.

The home mountains recede further and further. The herdsman find himself unexpectedly on entangled paths. Desire for profit and fear of loss flare up like a flaming conflagration and views of right and wrong arise in opposition to one another, like spears on the battlefield.

Hori (2004)

Till now, the ox has never been lost. Why then do you need to search for it? Turning away from your own awakening, you became estranged from it; then enclosed by dust, in the end you lost it. The hills of home recede farther and farther away; you're lost as soon as the paths divide. Winning and losing consume you like flames. Right and wrong rise round you like blades.

Kapleau (1965)

The Ox has never really gone astray, so why search for it? Having turned his back on his True-Nature, the man cannot see it. Because of his defilements he has lost sight of the Ox. Suddenly he finds himself confronted by a maze of crisscrossing roads. Greed for worldly gain and dread of loss spring up like searing flames, ideas of right and wrong dart out like daggers.

³¹ C'è chi dubita – e con argomenti validi – che la traduzione del *Jūgyūzu* di *Three Pillars of Zen* sia veramente opera di Kapleau. La questione, pur essendo di poca rilevanza ai fini dell'analisi qui proposta, si può approfondire con Lachs, Stuart. 2009. "Dressing the Donkey." *Exploring Chán*. Ultimo accesso 21-02-2016. <http://www.eyeofchan.org/all-articles/articles-by-author/by-stuart-lachs/591-dressing-the-donkey.html>.

In an endless wilderness
the lonely herdsman
strides through thickets
of weeds, searching for
his ox.

Wide flows the river, far
rise the mountains and
ever deeper into
entanglement runs the
path.

Utterly exhausted and in
despair; even so the
searching herdsman
finds no guiding
direction.

In the evening twilight
he only hears the song
of the cicadas in the
trees. (Trevor 1969: 5)

Beating about the
endless wildgrass, you
seek and search,

The rivers broaden, the
mountains stretch on
and the trails go even
deeper.

Your strength
exhausted and spirit
wearied, no place allows
you refuge.

The only sound –
evening cicadas shrill in
the maples. (Yamada
2004: 18)

Desolate through forests
and fearful in jungles,
he is seeking an Ox
which he does not find.

Up and down, nameless,
wide-flowing rivers,
in deep mountain
thickets he treads many
bypaths.

Bone-tired, heart-weary,
he carries on his search
for this something
which he yet cannot
find.

At evening he hears
cicadas chirping in the
trees. (Kapleau 2000:
334)

Innanzitutto, ci sono lievi differenze nella struttura del commento. La frase “because of his defilements” di Kapleau non trova corrispettivi precisi nelle altre due versioni, a meno di non considerare l’accenno alla polvere (“enclosed by dust”, “dusty regions”). Al contrario, quando i suoi colleghi parlano delle montagne di casa, sempre più lontane, Kapleau non dice niente, salta completamente il sintagma e passa alla frase successiva.

Qualcosa di simile si ripete nel commento del quinto dipinto:

Trevor (1969)

If even the slightest
thought arises then
another inexorably
follows it in an endless
round. Through
awakening everything
becomes truth, through
blindness it becomes
error. Thoughts arise
not from the
surroundings but out of
the herdsman’s own
mind. Hold the rein tight
and do not allow
yourself any wavering!
(Trevor 1969: 13)

Hori (2004)

Once one little thought
arises, another follows.
Adhere to awakening
and all becomes truth;
reside in ignorance and
all is unreal. This
happens not because of
the world, but only
because of your mind.
Keep a firm grip on that
rope and do not waver.
(Yamada 2004: 54)

Kapleau (1965)

With the rising of one
thought another and
another are born.
Enlightenment bring the
realization that such
thoughts are not unreal
since even they arise
from our True-Nature. It
is only because delusions
still remains that they
are imagined to be
unreal. This state of
delusion does not
originate in the objective
world but in our own
minds. (Kapleau 2000:
338)

Dopo la prima frase, identica come significato in tutti e tre i casi, Kapleau si discosta dalle altre due versioni e aggiunge: “Enlightenment brings the realization that such thoughts are not unreal since even they arise from our True-Nature. It is only because delusions still remains that they are imagined to be unreal” (*Ibidem*). Salta invece l’ultima frase, che invitava a mantenere salda la presa sulle briglie per non lasciarsi sfuggire il bue.

Ancora, nel settimo dipinto:

Trevor (1969)

There is no duality in the Dharma. Only as a temporary expedient has the ox been portrayed; like a snare in which a hare is trapped, or a weir basket in which a fish is caught. To the herdsman it is now as if the moon came out of the clouds, or as if chining gold were separated from dross. The one cool light was already shining before the world came into existence. (Trevor 1969: 17)

Hori (2004)

The Dharma is not dual, the ox just points to our subject. As rabbit and snare differ in name, so fish and net are not the same. As gold comes forth from dross, so the moon emerges from clouds, a shaft of its icy light, ancient even in the age of Ion. (Yamada 2004: 70)

Kapleau (1965)

In the Dharma there is no two-ness. The Ox is his Primal-nature: this he has now recognized. A trap is not longer needed when a rabbit has been caught; a net becomes useless when a fish has been snared. Like gold which has been separated from dross, like the moon which has broken through the clouds, one ray of luminous Light shines eternally. (Kapleau 2000: 340)

L'ultima frase di Kapleau può perlomeno generare confusione: "one ray of luminous Light" sembrerebbe essere il soggetto dell'ultimo periodo: "come l'oro [...], come la luna [...], un raggio di Luce brilla eternamente". Per Trevor e Yamada è invece un sintagma separato.

Tornando al primo dipinto:

The Ox has never really gone astray, so why search for it? Having turned his back on his True-Nature, the man cannot see it. Because of his defilements he has lost sight of the Ox. Suddenly he finds himself confronted by a maze of crisscrossing roads. Greed for worldly gain and dread of loss spring up like searing flames, ideas of right and wrong dart out like daggers. (Kapleau 2000: 334)

Non serve confrontare per individuare subito la seconda tendenza, che è quella di spiegare ed esplicitare il testo: lo dimostra il "True-Nature", con tanto di maiuscole, e, in un certo senso, anche il termine "defilements" adoperato – come già suggerito prima – al posto di "polvere".

Quello delle maiuscole, in effetti, è un problema che si riscontra nei commenti di tutti e dieci i dipinti, e rappresenta una grave forzatura: non solo la maiuscola non corrisponde a nessuna sottolineatura del testo in cinese o giapponese, ma trasforma in oggetto metafisico concetti che, in originale, non hanno nulla a che vedere con il piano trascendente sotteso da tale uso nel pensiero filosofico occidentale. Si veda ad esempio il terzo dipinto, dove la presenza di "Source" è assai insistita:

If he will but listen intently to everyday sounds, he will come to realization and at that instant see the very Source. This six senses are no different from this true Source. In every activity the Source is manifestly present. It is analogous to the salt in water or the binder in paint. When the inner vision is properly focused, one comes to realize that that which is seen is identical with the true Source. (Kapleau 2000: 336)

Nell'ottavo, sorge il dubbio che non tutte le suggestioni dell'autore siano davvero presenti nel testo originale, o che Kapleau abbia addirittura utilizzato un testo differente dagli altri traduttori:

All delusive feelings have perished and ideas of holiness too have vanished. He lingers not in [the state of "I am a] Buddha", and he passes quickly on through [the stage of "And

now I have purged myself of the proud feeling ‘I am] not Buddha’”. Even the thousand eyes [of five hundred Buddhas and Dharma masters] can discern in him no specific quality. If hundreds of birds were not to strew flowers about his room, he could not but feel ashamed of himself. (Kapleau 2000: 341)

Per quanto riguarda, infine, le traduzioni delle poesie, la tecnica di Kapleau andrebbe definita “riscrittura”. Nel primo dipinto è macroscopico:

Trevor (1969)

In an endless wilderness
the lonely herdsman
strides through thickets
of weeds, searching for
his ox.

Wide flows the river, far
rise the mountains and
ever deeper into
entanglement runs the
path.

Utterly exhausted and in
despair; even so the
searching herdsman
finds no guiding
direction.

In the evening twilight
he only hears the song of
the cicadas in the trees.
(Trevor 1969: 5)

Hori (2004)

Beating about the
endless wildgrass, you
seek and search,

The rivers broaden, the
mountains stretch on
and the trails go even
deeper.

Your strength
exhausted and spirit
wearied, no place allows
you refuge.

The only sound –
evening cicadas shrill in
the maples. (Yamada
2004: 18)

Kapleau (1965)

Desolate through forests
and fearful in jungles,
he is seeking an Ox
which he does not find.

Up and down, nameless,
wide-flowing rivers,
in deep mountain
thickets he treads many
bypaths.

Bone-tired, heart-weary,
he carries [sic!] on his
search

for this something
which he yet cannot
find.

At evening he hears
cicadas chirping in the
trees. (Kapleau 2000:
334)

Anche Trevor e Yamada differiscono fra loro, ma i loro testi seguono la stessa traccia, lo stesso filo conduttore. Kapleau è completamente fuori da questo filo quando riporta “he is seeking an Ox which he does not find”, o usa termini come “fearful” e “nameless”. È chiaro che l’intento di Kapleau è restituire il ritmo, rendere musicale la poesia; ciò non toglie che alcune espressioni appaiano completamente inventate.

A onor del vero, si deve ammettere che la poesia del primo dipinto è un caso particolare: con i dipinti successivi Kapleau arriva a volte molto vicino ai colleghi. Ad esempio, nel quarto:

Trevor (1969)

After the greatest efforts
the herdsman has
caught the ox.

The will is yet too
obstinate and the
impetus too strong, to
break his wildness
easily.

At times the ox gets
away and climbs distant
plateaus.

Then again he runs far
off into deep places,

Hori (2004)

With your last ounce of
strength, you take it,

But stubborn and
strong, it won’t be
broken.

Now it suddenly climbs
to high ground,

Then it descends to
vanish deep into mist.
(Yamada 2004: 44)

Kapleau (1965)

He must tightly grasp
the rope and not let it
go,

For the Ox still has
unhealthy tendencies.

Now it charges up to the
highlands,

Now it loiters in a misty
ravine (Kapleau 2000:
337)

filled with fog and
clouds, and wants to
hide. (Trevor 1969: 11)

Non si può dire che Kapleau non abbia ridotto drasticamente il numero di parole. E tuttavia, è un peccato notare la perdita di almeno un'immagine chiave: la stanchezza estrema del soggetto della prima frase. È invece discutibile l'uso di "unhealthy" per riferirsi all'atteggiamento del bue.

La poesia del sesto dipinto fa dubitare che Trevor, Yamada e Kapleau abbiano avuto a che fare col medesimo testo originale:

Trevor (1969)

Slowly and steadily the
herdsman rides home on
the ox.

In the spreading
evening mist his flute
sounds far into the
distance.

Beat by beat and verse
by verse the boundless
feeling of the herdsman
rings out.

Listening to this song
there is no need to say
how things are with the
herdsman. (Trevor 1969:
15)

Hori (2004)

Riding high on your ox,
leisurely you head for
home.

Trilling on a nomad's
flute, you leave in the
evening mist.

In each beat and verse,
your bondless feeling,
To a close companion,
what need to move your
lips. (Yamada 2004: 62)

Kapleau (1965)

Riding free as air he
buoyantly comes home

Through evening mists
in wide straw-hat and
cape.

Wherever he may go he
creates a fresh breeze,
While in his heart
profound tranquillity
prevails.

This Ox requires not a
blade of grass. (Kapleau
2000: 339)

E infatti è probabilmente così. La versione di Kapleau assomiglia in modo impressionante – e non può essere una coincidenza – alla sesta poesia di un'altra serie, quella di Huai Na Lian:

Kapleau (1965)

Riding free as air he buoyantly comes
home

Through evening mists in wide straw-
hat and cape.

Wherever he may go he creates a fresh
breeze,

While in his heart profound tranquillity
prevails.

This Ox requires not a blade of grass.
(Kapleau 2000: 339)

Trevor (1969)

Sitting back to front on the ox he
comes home with a joyful heart,

Wearing a bamboo hat and a straw coat
in the evening mist.

Step by step. A cool breeze wafts
gently.

The ox does not waste a glance on the
once so alluring grass. (Trevor 1969: 16)

Possiamo solo ipotizzare le cause di una svista del genere (un'edizione diversa? Un errore umano nel selezionare i testi?), che tuttavia finora era passata inosservata.

Ancora un dettaglio nella traduzione della poesia del nono dipinto:

Trevor (1969)

Returned to the ground
and origin, the
herdsman has completed
everything.

Nothing is better than
on the spot to be as blind
and deaf. (Trevor 1969:
21)

Hori (2004)

Your returned to the
origin, went back to the
source – such wasted
effort.

How much better to just
be blind and deaf?
(Yamada 2004: 87)

Kapleau (1965)

He has returned to the
Origin, come back to the
Source,

But his steps have been
taken in vain.

It is as though he were
now blind and deaf.
(Kapleau 2000: 342)

Pur traducendo in modo formalmente corretto, Kapleau pare perdere un po' del senso originale omettendo l'avverbio "better" dei suoi colleghi; sembra quasi che ritrovarsi "blind and deaf" sia, nella sua traduzione, una situazione poco auspicabile.

Un'ultima considerazione sul confronto fra Kapleau e Suzuki. Entrambi gli autori dedicano i propri testi a un pubblico più ampio della cerchia di studiosi di Zen che già conoscono il *Jūgyūzu*; è quindi naturale che entrambe le traduzioni tendano, da un lato, a rendere più chiari i commenti ai dipinti, arricchendoli di frasi e note assenti in originale, e dall'altro a riscrivere le poesie per mantenerle tali – poesie dotate di una propria musicalità anche per il lettore anglofono. In generale, Suzuki sembra restare più fedele al testo originale, mentre Kapleau è senz'altro più scorrevole in inglese, pur con le limitazioni emerse finora.

È interessante proporre un confronto fra le traduzioni complete di due dipinti di Suzuki (la versione del 1935) e Kapleau. Il primo dipinto dimostra come, pur partendo da intenti simili, si possa giungere a risultati diversissimi:

Suzuki (1935)

The beast has never gone astray, and
what is the use of searching for him? The
reason why the oxherd is not on intimate
terms with him is because the oxherd
himself has violated his own inmost
nature. The beast is lost, for the oxherd
has himself been led out of the way
through his deluding senses. His home is
receding farther away from him, and
byways and crossways are ever
confusing. Desire for gain and fear of loss
burn like fire, ideas of right and wrong
shoot up like a phalanx.

Kapleau (1965)

The Ox has never really gone astray, so
why search for it? Having turned his back
on his True-Nature, the man cannot see
it. Because of his defilements he has lost
sight of the Ox. Suddenly he finds himself
confronted by a maze of crisscrossing
roads. Greed for worldly gain and dread
of loss spring up like searing flames, ideas
of right and wrong dart out like daggers.

Alone in the wilderness, lost in the
jungle, the boy is searching, searching!
The swelling waters, the far-away
mountains, and the unending path;
Exhausted and in despair, he knows not
where to go,
He only hears the evening cicadas singing
in the maple-woods. (Suzuki 2008: 144)

Desolate through forests and fearful in
jungles,
he is seeking an Ox which he does not
find.
Up and down, nameless, wide-flowing
rivers,
in deep mountain thickets he treads
many bypaths.
Bone-tired, heart-weary, he carries on his
search
for this something which he yet cannot
find.
At evening he hears cicadas chirping in
the trees. (Kapleau 2000: 334)

Il decimo dipinto invece arriva quasi a inquietare per la somiglianza delle due versioni:

Suzuki (1935)

His thatched cottage gate is closed, and
even the wisest know him not. No
glimpses of his inner life are to be caught;
for he goes on his own way without
following the steps of the ancient sages.
Carrying a gourd he goes out into the
market, leaning against a staff he comes
home. He is found in company with wine-
bibbers and butchers; he and they are all
converted into Buddhas.

Bare-chested and bare-footed, he comes
out into the market-place;

Daubed with mud and ashes, how broadly
he smiles!

There is no need for the miraculous
power of the gods,

For he touches, and lo! the dead trees
come into full bloom. (Suzuki 2008: 149)

Kapleau (1965)

The gate of his cottage is closed and even
the wisest cannot find him. His mental
panorama has finally disappeared. He
goes his own way, making no attempt to
follow the steps of earlier sages. Carrying
a gourd, he strolls into the market;
leaning on his staff, he returns home. He
leads innkeepers and fishmongers in the
Way of the Buddha.

Barechested, barefooted, he comes into
the marketplace.

Muddied and dust-covered, how broadly
he grins!

Without recourse to mystic powers,

Withered trees he swiftly brings to bloom.
(Kapleau 2000: 343)

Si è lasciata per ultima la traduzione di Reps-Senzaki, che pure è una delle prime in ordine cronologico, per un motivo bene preciso: e cioè perché, dopo aver passato in rassegna tutte le altre versioni del *Jūgyūzu*, non sorgano dubbi sulle peculiarità di questo testo.

Come Kapleau, Reps scrive per un pubblico vasto e digiuno di Zen. Contrariamente a *The Three Pillars of Zen*, però, *Zen Flesh*, *Zen Bones* non può intendersi come un manuale: è piuttosto una raccolta di scritti *zen*, messi insieme con lo scopo di intrigare e affascinare più che di spiegare e far conoscere. In quest'ottica, è comprensibile una traduzione del *Jūgyūzu* più criptica, evocativa rispetto a quella di Kapleau; è inspiegabile, invece, la deformazione di diversi concetti chiave spesso operata dall'interpretazione di Reps e Senzaki.

Un altro problema della traduzione nasce invece dalle diverse edizioni del libro. *Zen Flesh*, *Zen Bones* venne pubblicato per la prima volta dalla casa editrice Tuttle Publishing, che ancora oggi

stampa la sua edizione (*hardcover*, quindi non economica) fedele al testo originale. Esistono però almeno altre tre versioni economiche: Pelican (1971), Arkana (1991) e Penguin (2000); in quest'ultima (ma è probabile anche nelle precedenti, dal momento che sia la Penguin sia la Arkana sono indicate come semplici "ristampe") sono presenti diversi errori di stampa, di cui uno davvero gravissimo.

Il commento del primo dipinto comincia infatti così: "The bull has been lost. What need is there to search?" (Reps 2000: 138); e subito un lettore attento e minimamente competente avvertirebbe che i conti non tornano. Cominciare con "il bue si è perso" ribalta il punto di partenza di tutto il discorso filosofico; come dice Ōtsu nel testo di Trevor: "The ox, which each one has contained in its entirety in himself, has never been missing from the beginning. It is therefore unnecessary to search for him at all. The fundamental character of the Oxherding Pictures is almost completely shown by the first two sentences of this foreword, which describe the particular habitat of the ox". (Trevor 1969: 37) Chi oggi acquista il testo nell'edizione più diffusa, insomma, si ritrova subito di fronte a una contraddizione.

La traduzione, in realtà, era di per sé già abbastanza fuorviante.

Nella poesia del secondo dipinto, le tracce del bue si moltiplicano e sono dappertutto:

Reps (1958)

Along the riverbank under the trees, I
discover footprints!

Even under the fragrant grass I see his
prints.

Deep in remote mountains they are
found.

These traces no more can be hidden than
one's nose, looking heavenward. (Reps
2000: 139)

Trevor (1969)

Traces of the ox are clustered here and
there under the trees by the side of the
water.

Has the herdsman found the way among
the thick, sweet grass?

However far the ox may run, even to the
furthest place in the mountains,

His nose reaches to the sky, so that he
can not conceal himself. (Trevor 1969: 7)

Non si capisce invece a chi appartiene il naso dell'ultima frase: al bue o al soggetto?

Nel commento allo stesso dipinto c'è un altro errore grave, che emerge senza bisogno di confronto con le altre traduzioni:

Understanding the teaching, I see the footprints of the bull. Then I learn that, just as many utensils are made from one metal, so too are myriad entities made of the fabric of self. Unless I discriminate, how will I perceive the true from the untrue? Not yet having entered the gate, nevertheless I have discerned the path. (Reps 2000: 139)

Davvero "discriminare" è l'unico modo per "distinguere il vero dal falso"?

Il terzo dipinto lascia perplessi fin dal titolo, "Perceiving the Bull", e continua nel commento:

Reps (1958)

When one hears the voice, one can sense
its source. As soon as the six senses
merge, the gate is entered. Wherever one
enters one sees the head of the bull! This
unity is like salt in water, like color in
dyestuff. The slightest thing is not apart
from self. (Reps 2000: 140)

Trevor (1969)

At the same moment when the herdsman
hears the voice he suddenly jumps into
the origin and catches sight of it. The
straying senses are calmed in quiet
harmony with it. Unveiled, the ox in his
entirety permeates each of the
herdsman's actions. He is present in an
inherent manner, as salt is in sea water or
as glue is in paint. When the herdsman
opens his eyes and takes a look he sees
nothing other than himself. (Trevor 1969:

9)

Anche sorvolando su “as soon as the six senses merge”, non è chiaro da dove vengano il cancello citato subito dopo e l’intero periodo successivo, con tanto di punto esclamativo finale.

Nel quarto dipinto la traduzione risulta poco convincente nel trasmettere l’atteggiamento del bue:

Reps (1958)

He dwelt in the forest a long time, but I caught him today! Infatuation for scenery interferes with his direction. Longing for sweeter grass, he wanders away. His mind still is stubborn and unbridled. If I wish him to submit, I must raise my whip. (Reps 2000: 141)

Trevor (1969)

Today for the first time the herdsman met the ox, who had been hidden for a long time in the wilderness. However, the pleasant world of this wilderness to which the ox is accustomed, still attracts him so strongly that he is hard to hold. He can not yet detach himself from the desire for the sweet grass. Stubborn self-will rages in him and wild animal nature rules him. If the herdsman wants to make the ox really gentle he must discipline him with the whip. (Trevor 1969: 11)

Ciò è dovuto alle frasi “Infatuation for scenery interferes with his direction”, dove non è chiaro in quale modo interferisca, e “he wanders away”, che sembra più adeguato al vagare di una mucca che a quello di un animale, in qualche modo, selvatico.

Nel quinto dipinto il testo non è scorrevole:

Reps (1958)

When one thought arises, another thought follows. When the first thought springs from enlightenment, all subsequent thoughts are true. Through delusion, one makes everything untrue. Delusion is not caused by objectivity; it is the result of subjectivity. Hold the nose-ring tight and do not allow even a doubt. (Reps 2000: 142)

Trevor (1969)

If even the slightest thought arises then another inexorably follows it in an endless round. Through awakening everything becomes truth, through blindness it becomes error. Thoughts arise not from the surroundings but out of the herdsman’s own mind. Hold the rein tight and do not allow yourself any wavering! (Trevor 1969: 13)

Sembra infatti mancare la continuità fra “When the first thought springs from enlightenment, all subsequent thoughts are true” e “Through delusion, one makes everything untrue”; come se il discorso sulla concatenazione di pensieri si chiudesse con la seconda frase (e quindi in positivo: i pensieri sono visti come positivi, perché derivano dal risveglio), e la terza riguardasse tutt’altro (che cosa, esattamente, non è chiaro: il soggetto è un “one” indefinito).

Al contrario, subito dopo, l’illusione “causata” dalla soggettività ha una valenza esclusivamente negativa, diversamente dal generico “thoughts” di Trevor.

Nel sesto dipinto, la poesia si chiude con un’imprecisione:

Reps (1958)

Mounting the bull, slowly I return homeward.

The voice of my flute intones through the evening.

Measuring with hand-beats the pulsating

Trevor (1969)

Slowly and steadily the herdsman rides home on the ox.

In the spreading evening mist his flute sounds far into the distance.

Beat by beat and verse by verse the

harmony, I direct the endless rhythm.
Whoever hears this melody will join me.
(Reps 2000: 143)

boundless feeling of the herdsman rings
out.
Listening to this song there is no need to
say how things are with the herdsman.
(Trevor 1969: 15)

Mentre in quella del settimo torna a esserci un bue di troppo:

Reps (1958)
Astride the bull, I reach home.
I am serene. The bull too can rest. (Reps
2000: 144)

Trevor (1969)
The herdsman has come home on the
back of the ox.
Now, there is no ox any longer. The
herdsman sits alone, quiet and at leisure.
(Trevor 1969: 17)

Il commento dell'ottavo dipinto contiene altre imprecisioni. Il primo è il termine "mediocrity" che apre la traduzione di Reps:

Reps (1958)
Mediocrity is gone. Mind is clear of
limitation. I seek no state of
enlightenment. Neither do I remain
where no enlightenment exists. Since I
linger in neither condition, eyes cannot
see me. If hundreds of birds strew my
path with flowers, such praise would be
meaningless. (Reps 2000: 145)

Trevor (1969)
All worldly desires have fallen away and
at the same time the meaning of holiness
has become completely empty. Do not
linger where the Buddha dwells. Go
quickly past the place where no Buddha
dwells. If a person is not longer attached
to either, what is innermost in him can
no longer be seen into, no even by him
who has a thousand eyes. Holiness, to
which birds consecrate flowers, is just a
disgrace. (Trevor 1969: 19)

Il secondo è l'attribuzione del numero, che da "mille" diventa "centinaia" e cambia frase e oggetto a cui è riferito.

Chiudono questa breve analisi due curiosità che non trovano eguali nelle altre traduzioni; una frase nel commento del nono dipinto:

Reps (1958)
One who is not attached
to "form" need not be
"reformed". (Reps 2000:
146)

Trevor (1969)
He does not allow
himself to be tricked by
the transitory and
deceptive images of the
world and does not
stand in need of any
further training.
(Trevor 2000: 21)

Suzuki (1935)
He does not identify
himself with the maya-
like transformations
[that are going on about
him], nor has he any use
of himself [Which is
artificiality]. (Suzuki
2008: 148)

E un verso della poesia del decimo:

Reps (1958)
I use no magic to extend
my life;
Now, before me, the
dead trees become alive.

Trevor (1969)
Without humbling
himself to perform
miracles or wonders, he
suddenly makes the

Hori (2004)
With no display of magic
powers,
You make withered
trees burst into flower.

(Reps 2000: 147)

withered trees bloom.
(Trevor 1969: 23)

(Yamada 2004: 95)

Sebbene in quest'analisi si siano volute avvicinare le traduzioni di Reps e Kapleau, il giudizio sui due testi è sostanzialmente diverso.

Kapleau opera delle modifiche al testo, talvolta alterandone leggermente la percezione da parte dei lettori; elimina segmenti di frase, ne aggiunge altri; esplicita i commenti e riscrive le poesie - un po' come Suzuki - ma non commette errori né frequenti né decisivi.

Tutt'altra cosa è il risultato finale di Reps, che in molti casi si allontana talmente dall'originale da perdere l'aderenza ai principi filosofici *zen* di cui il testo dovrebbe essere espressione. Questo è ancora più stupefacente se si considera che la traduzione non venne eseguita da Reps solo, bensì in collaborazione con il giapponese Senzaki Nyogen 千崎 如幻 (1876-1958), studioso Zen di fama internazionale.

2.4 Traduzioni italiane

Le traduzioni italiane del *Jūgyūzu* si contano sulle dita di una mano: c'è una versione dal cinese di Luigi Maggio, *Alla ricerca del toro*, completa di introduzione di Ciyuan e versi successivi di Shi Gu Yi e Huai Na Lian; una traduzione dal tedesco (in cui si è però tenuto conto di Trevor e dell'appena citato Maggio) di Carlo Saviani, pubblicata nel volume *Zen e filosofia* di Ueda Shizuteru; e infine, naturalmente, la versione di *Manuale di Buddismo Zen* di Suzuki, a cura di Fabrizio Pregadio.

Le traduzioni di Saviani e Maggio sono entrambe valide. Quella di Saviani potrebbe essere una traduzione dall'inglese del testo di Trevor, per quanto è simile anche nella struttura delle frasi; Maggio è più originale, e utilizza parole ricercate creando talvolta effetti di grande bellezza.

Vediamo ad esempio il commento al settimo dipinto:

Nel Dharma non esiste dualità. La metafora del toro non è che un espediente temporaneo, come il laccio per le lepri o la nassa per i pesci. Per il pastore, è adesso come se la luna venisse fuori dalle nuvole, o come se l'oro scintillante venisse separato dalla ganga: un'algida luce che esisteva ancora prima dell'inizio del mondo. (Maggio 2002: 56)

E al nono:

Sin dall'inizio era puro e privo di polvere. Qui, dimorando nello stato di non-azione che tutto porta a compimento, si contempla fioritura e avvizzimento di tutto ciò che ha forma. Non permettere a te stesso di venire ingannato dalle illusorie immagini del mondo, né dall'idea che ci sia un addestramento da seguire. Azzurri scorrono i fiumi, verdi si innalzano le montagne. Seduti, si contempla il gioco delle trasformazioni. (Maggio 2002: 68)

La traduzione di Pregadio, invece, non sembra sempre perfettamente coerente col testo di Suzuki che sta traducendo. Ad esempio, nei versi del primo dipinto traduce "wilderness" con "deserto": "Solo nel deserto, perduto nella giungla, il ragazzo è in cerca, in cerca!" (Suzuki 1967: 96). È vero che "wilderness" indica un luogo selvatico e disabitato, ma equiparare il deserto alla giungla non ha alcun senso logico. Lo stesso "in cerca, in cerca!" come traduzione di "is searching" suona poco naturale. Due righe dopo, nella medesima poesia, "exhausted and in despair" viene reso con "stanco e depresso", che sembra quanto meno riduttivo.

Di traduzioni del genere, più improprie che errate, è disseminato un po' tutto il testo. I titoli del secondo e del terzo dipinto – che in inglese adoperano il verbo “Seeing” (Suzuki 2008: 145) – sono resi con “la visione” (Suzuki 1967: 97), che in italiano rimanda più a un fenomeno interiore che sensoriale. Nei versi del quinto dipinto, “defilements” è reso con “contaminazioni”: Il ragazzo non deve separarsi dalla frusta e dalla catena/ Perché l'animale andrebbe a vagare in un mondo di contaminazioni” (Suzuki 1967: 98). Subito dopo, l'inglese “When the ox is properly tended to, he will grow pure and docile” (Suzuki 2008: 146) diventa “Quando sarà guidato in modo giusto, crescerà puro e docile” (Suzuki 1967: 98), ignorando il fatto che “grow pure”, qui, non vuol dire “crescerà puro”.

Nel commento sempre del quinto dipinto appare vagamente inappropriata la traduzione di “Through enlightenment all this turns into truth; but falsehood asserts itself when confusion prevails” (Suzuki 2008: 146) con l'italiano: “Con l'illuminazione tutto questo diventa verità; la falsità si afferma solo quando prevale la confusione” (Suzuki 1967: 98).

Nel sesto dipinto il verbo “to hum” (Suzuki 2008: 146) viene reso con “sussurra” (Suzuki 1967: 98), in netto contrasto col suono che il verbo stesso suggerisce.

Il titolo del settimo dipinto, “Il bue dimenticato lascia l'uomo da solo” (Suzuki 1967: 99) suggerisce un'azione volontaria da parte del bue, sfumatura assente nell'inglese: “The ox forgotten, leaving the man alone”.

Nel commento dell'ottavo dipinto ci sono due frasi invertite:

He does not linger about where the Buddha is, and as to where there is not Buddha he speedily passes on. (Suzuki 2008: 148)

Non indugia dove non c'è il Buddha, e dove c'è il Buddha si allontana velocemente. (Suzuki 1967: 99)

Infine, nei versi del nono: “Molto meglio è restare nella propria casa, ciechi e sordi, e senza troppe difficoltà” (Suzuki 1967: 100) sembra quasi suggerire un'alternativa facile all'impegno, mentre in inglese “ado” rimanda più alla confusione, al trambusto, che alla “difficoltà”. Immediatamente dopo troviamo una svista che sembra più che altro lessicale: “Seduto nella capanna, non prende conoscenza delle cose esterne” (Suzuki 1967: 100). Non si dice “prendere conoscenza” bensì “prendere coscienza”, e lo stesso termine inglese “cognisance” è sinonimo di “awareness”.

Nel complesso, Pregadio comunque non commette errori gravi, tali da compromettere il senso del testo o da alterarne la comprensione; la sua traduzione resta uno strumento accettabile, soprattutto per recepire lo stile e gli ampliamenti al testo di Suzuki.

Al contrario, uno studioso di *zen* o un neofita interessato al *Jūgyūzu* troverebbero senz'altro più adeguati i testi di Saviani o di Maggio: Saviani risulta molto apprezzabile per la chiarezza e la precisione (che sono le stesse di Trevor); Maggio per la bellezza delle parole usate.

Riassumendo, le traduzioni qui prese in esame sono, in ordine cronologico:

1927 → Suzuki (*Essays in Zen Buddhism*): traduzione inglese di commenti e poesie di Guoan

1935 → Suzuki (*Manual of Zen Buddhism*): ripresa delle traduzioni del 1927

1957 → Reys-Senzaki (*Zen Flesh, Zen Bones*): traduzione inglese di commenti e poesie di Guoan

1965 → Kapleau (*The Three Pillars of Zen*): traduzione inglese di commenti e poesie di Guoan

1967 → Pregadio (*Manuale di Buddhismo Zen*): traduzione italiana del testo di Suzuki del 1935

- 1969 → Trevor (*The Ox and His Herdsman*): traduzione inglese basata sulla Tsujimura-Buchner; comprende l'introduzione, le poesie e i commenti di Guoan e Ciyuan, e le due serie di poesie successive di Shi Gu Yi e Huai Na Lian
- 1991 → Maggio (*Alla ricerca del toro*): traduzione italiana delle poesie e dei commenti di Guoan e Ciyuan e delle due serie successive di Shi Gu Yi e Huai Na Lian
- 1999 → John Daido Looi (*Riding the Ox Home*): traduzione inglese delle sole poesie di Guoan
- 2002 → Sakamoto (*The Oxherder: A Zen Parable Illustrated*): traduzione inglese delle poesie e dei commenti di Guoan e Ciyuan
- 2004 → Victor Sōgen Hori (*Lectures on The Ten Oxherding Pictures*): traduzione inglese del testo di Yamada (giapponese), comprensivo dei commenti e delle poesie di Ciyuan e Guoan.
- 2007 → Carlo Saviani (*Zen e filosofia*): traduzione italiana dal giapponese di Ueda di commenti e poesie di Guoan e Ciyuan.

Com'era prevedibile, le traduzioni inglesi sono molto più numerose di quelle italiane, anche se non tutte di qualità elevata. Infatti, le versioni ineccepibili dal punto di vista sia linguistico che concettuale sono cinque: le due di Suzuki, quella di Trevor, di Hori e di Sakamoto. Le altre presentano invece problemi di varia natura, dalla superficialità della maggior parte dei traduttori alle distorsioni praticamente sistematiche del testo di Reps o Kapleau. Le tre traduzioni italiane qui prese in esame, al contrario, sono sostanzialmente tutte valide, anche perché hanno potuto avvalersi delle migliori versioni inglesi.

Bibliografia

- Cheng, Anne. 2000. *Storia del pensiero cinese*, vol.I. Torino: Einaudi.
- Cook, Francis Dojun. 2002. *How to Raise an Ox. Zen Practice as Taught in Master Dogen's Shobogenzo*. Boston: Wisdom Publications.
- Donohue, John J. 1998. *Herding the Ox. The Martial Arts as Moral Metaphor*. Hartford: Turtle Press.
- Dumoulin, Heinrich. 2005. *Zen Buddhism: A History - Volume 1: India and China, Volume 2: Japan*. Trans. by James W. Heisig and Paul Knitter. Bloomington: World Wisdom.
- Faure, Bernard. 1993. *Chan Insights and Oversights*. Princeton: Princeton UP.
- Kapleau, Philip. [1935] 2000. *The Three Pillars of Zen*. New York: Anchor Press.
- Looi, John Daido. 2002. *Riding the Ox Home: Stages on the Path of Enlightenment*. Boston: Shambhala.
- Maggio, Luigi, a cura di. [1991] 2002. *Alla ricerca del toro. Un antico testo illustrato della tradizione buddista*. Genova: Il Nuovo Melangolo.
- Ōtsu Daizōkutsu Rekidō. 1969. "Commentary and Pointers." In *The Ox and His Herdsman - A Chinese Zen Text*, ed. by M. H. Trevor, 25-96. Tōkyō: The Hokuseidō Press.
- Reps, Paul, and Senzaki Nyogen. [1958] 2000. *Zen Flesh, Zen Bones: A Collection of Zen and Pre-Zen Writings*. London: Penguin.
- Shengyan [Sheng-yen]. 2001. *Hoofprint of the Ox*. New York: Oxford UP.
- Shengyan [Sheng-yen]. 1988. *Ox Herding at Morgan's Bay*. New York: Dharma Drum Publications.
- Suzuki Daisetsu Teitarō. 1967. *Manuale di Buddhismo Zen*. Trad. di Fabrizio Pregadio. Roma: Ubaldini Editore.
- Suzuki Daisetsu Teitarō. 1968. *La dottrina Zen del vuoto mentale*. Trad. di Anna Maria Micks. Roma: Ubaldini Editore.

- Suzuki Daisetsu Teitarō. [1927] 1994. *Essays in Zen Buddhism*. New York: Grove Press.
- Suzuki Daisetsu Teitarō. [1976] 2008. *Manual of Zen Buddhism*. Charleston: BiblioBazaar.
- Trevor, M. H., ed. by. 1969. *The Ox and His Herdsman – A Chinese Zen Text*. Tōkyō: The Hokuseidō Press.
- Ueda Shizuteru. 2007. *Zen e filosofia*. Trad. di Cristiana Querci e Carlo Saviani. Palermo: L'Epos.
- Ueda Shizuteru and Yanagida Seizan. 1992. *Jūgyūzu – Jiko no genshōgaku*. Tōkyō: Chikuma shobō.
- Wada, Stephanie. 1999. *The Ox Herder: A Zen Parable Illustrated*. New York: George Braziller.
- Yamada Mumon. 2004. *Lectures on The Ten Oxherding Pictures*. Trans. by Victor Sōgen Hori. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Eva Allione was born in Asti in 1986. In 2010 she earned a BA degree in Languages and cultures of Asia and Africa. She is currently working as a translator and doing research on Zen in Western culture as a part of her MA dissertation project.