

KAKUZO OKAKURA

Lo Zen e la cerimonia del tè

UNIVERSALE
ECONOMICA
FELTRINELLI / ORIENTE



Kakuzo Okakura

Lo Zen e la Cerimonia del tè



Kakuzo Okakura

**LO ZEN E LA CERIMONIA DEL
TÈ**

Feltrinelli

*

Traduzione di Laura Gentili

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano

Prima edizione nella collana “Universale Economica Oriente”
aprile 2007

ISBN edizione cartacea: 9788807885136

Con uno scritto di Everett F. Bleiler

*

Everett Franklin Bleiler (1920-2010) è stato una figura importante nell'ambito della fantascienza e del racconto gotico, di cui ha curato numerose antologie, apprezzate sia dalla critica sia dal grande pubblico.

Laura Gentili, dopo gli studi classici e filosofici, inizia la sua carriera di traduttrice nel 1984 in ambito letterario, traducendo testi di Chatwin, Thoreau, Donne e Okakura. All'attività di traduttrice affianca quella di redattore editoriale di libri e di cataloghi d'arte per importanti case editrici.

I

LA TAZZA DELL'UMANITÀ

In origine il tè fu medicina, per poi trasformarsi in bevanda. Nella Cina dell'VIII secolo entrò a far parte del regno della poesia, come uno dei passatempi raffinati. Nel XV secolo il Giappone lo elevò a religione estetica - il tèismo.¹ Si tratta di un culto fondato sull'adorazione del bello, in contrapposizione alle miserie della vita quotidiana. Il tèismo ispira purezza e armonia, il mistero della carità reciproca, il senso romantico dell'ordine sociale. Fondamentalmente è un culto dell'Imperfetto, e al tempo stesso un fragile tentativo di realizzare qualcosa di possibile in quell'impossibile che per noi è la vita.

La filosofia del tè non è mero estetismo nella comune accezione del termine, giacché esprime, insieme all'etica e alla religione, la nostra concezione dell'uomo e della natura. È igiene, in quanto costringe alla pulizia; è economia, in quanto mostra che il benessere va ricercato nelle cose semplici, non in quelle complicate e costose; è geometria morale, in quanto definisce il rapporto armonico tra noi e l'universo. Rappresenta l'autentico spirito della democrazia orientale, giacché trasforma tutti coloro che gli sono devoti in aristocratici del gusto.

Il lungo isolamento del Giappone dal resto del mondo, che tanto ha rafforzato la tendenza all'introspezione, ha decisamente favorito lo sviluppo del tèismo. Case e consuetudini, abbigliamento e cucina, porcellana, lacca, pittura - la nostra stessa letteratura - hanno subito la sua influenza. Nessuno studioso di cultura giapponese può ignorare la presenza del tèismo. Ha pervaso l'eleganza dei boudoir aristocratici e ha visitato le dimore degli umili. I nostri contadini hanno imparato a disporre i fiori, il nostro più umile operaio a rendere omaggio a rocce e acque. Nel linguaggio comune diciamo che un uomo è «senza tè» quando appare insensibile agli aspetti tragicomici del

dramma individuale. Per contro, l'esteta indomito che, incurante della tragedia terrena, si abbandona senza ritegno alla marea delle libere emozioni, lo stigmatizziamo dicendo che ha «troppo tè».

Certo, una persona esterna potrebbe stupirsi per quello che, almeno apparentemente, è un gran rumore per nulla. «Che tempesta, in una tazza di tè!»² potrà dire. Ma se consideriamo quanto in definitiva sia piccola la coppa della gioia umana, come trabocchi subito di lacrime, e quanto sia facile berla fino in fondo nella nostra inestinguibile sete di infinito, non rimprovereremo noi stessi per aver conferito una così grande importanza a una tazza di tè. L'umanità ha fatto cose ben peggiori. Nel culto di Bacco ha ecceduto in sacrifici, e si è perfino spinta a glorificare l'immagine lorda di sangue di Marte. Perché allora non consacrarsi alla regina delle Camelie,³ abbandonandosi alla calda corrente di simpatia che scaturisce dal suo altare? Il liquido ambrato in porcellana eburnea può far accedere gli iniziati alla dolce riservatezza di Confucio, allo spirito pungente di Lao-tzu,⁴ e all'aroma etereo dello stesso Śākyamuni.⁵

Chi non è in grado di riconoscere la piccolezza delle grandi cose che ha in sé, tende a trascurare la grandezza delle piccole cose negli altri. L'occidentale medio, accecato dal compiacimento di sé, non saprà vedere nella cerimonia del tè che un ulteriore esempio delle mille e una stravaganze che costituiscono, ai suoi occhi, la stranezza e la puerilità dell'Oriente. L'occidentale medio si era abituato a considerare barbaro il Giappone nel periodo in cui si dedicava alle delicate arti della pace, e lo chiama civile da quando ha iniziato a compiere massacri sui campi di battaglia della Manciuria. Recentemente, si è molto parlato del Codice dei Samurai, dell'Arte della Morte che induce i nostri soldati ad autosacrificarsi esultando, mentre non è stata prestata praticamente nessuna attenzione al tèismo, che così profondamente rappresenta la nostra Arte della Vita. Saremmo ben lieti di rimanere barbari, se la nostra pretesa di civiltà dovesse fondarsi sulla macabra celebrazione della guerra. Saremmo ben lieti di attendere il

momento in cui alla nostra arte e ai nostri ideali venisse tributato il dovuto rispetto.

Quando l'Occidente capirà, o tenterà di capire, l'Oriente? Noi asiatici restiamo spesso sgomenti di fronte allo strano intreccio di realtà e fantasia che è stato intessuto intorno a noi. Veniamo descritti come coloro che vivono del profumo del loto, se non di topi e scarafaggi. Si tratta di fanatismo impotente, o di abietta voluttà. La spiritualità indiana è stata derisa come ignoranza, la moderazione cinese come stupidità, il patriottismo giapponese come risultato del fatalismo. È stato detto che siamo meno sensibili al dolore e alle ferite per la saldezza del nostro sistema nervoso!

Perché non dovrete divertirvi a nostre spese? L'Asia ricambia il complimento. Avreste ulteriori motivi di divertimento conoscendo tutto quello che noi orientali abbiamo immaginato e scritto su di voi. C'è tutto il fascino della distanza, tutto l'inconscio omaggio al meraviglioso, tutto il muto risentimento per il nuovo e l'indefinito. Vi abbiamo attribuito virtù troppo raffinate per essere invidiate, e accusato di crimini troppo pittoreschi per venire condannati. I nostri scrittori del passato - i saggi che sapevano - ci assicuravano che avevate folte code nascoste da qualche parte sotto i vestiti, e che spesso, per cena, mangiavate neonati in fricassea! E non basta, avevamo di voi una concezione ancora peggiore: pensavamo che foste il popolo meno coerente sulla faccia della terra, perché non mettevate mai in pratica, così si diceva, quel che predicavate.

Tali incomprendimenti stanno rapidamente scomparendo, almeno da parte nostra. Il commercio ha imposto l'uso di lingue europee in molti porti asiatici. I giovani orientali affollano le università dell'Occidente, per acquisire un'educazione moderna. La nostra facoltà di comprensione non penetra in profondità nella vostra cultura, ma almeno abbiamo voglia di apprendere. Alcuni miei connazionali si sono spinti troppo oltre nell'adottare le vostre usanze e i vostri costumi, nell'illusione che l'acquisto di colletti duri e di cappelli a cilindro implicasse la conquista della vostra

cultura. Per quanto patetici e deplorabili siano tali comportamenti, se non altro testimoniano la nostra buona volontà di avvicinarci in tutta umiltà all'Occidente. Sventuratamente, l'atteggiamento degli occidentali non favorisce la comprensione dell'Oriente. Il missionario cristiano viene a indottrinare, non ad apprendere. Le vostre conoscenze si fondano su scarse traduzioni della nostra sconfinata letteratura, se non addirittura su improbabili aneddoti di viaggiatori di passaggio. È raro che la generosa penna di un Lafcadio Hearn,⁶ o quella dell'autrice di *The Web of Indian Life*,⁷ illuminino l'oscurità dell'Oriente con la fiaccola del nostro reale modo di sentire.

Parlando in modo così diretto, manifesto forse la mia stessa ignoranza riguardo al culto del tè. Lo spirito di cortesia che gli è proprio impone che si dica solo quel che va detto, e nient'altro. Ma io non ho la pretesa di essere un tèista cortese. Il danno provocato dall'incomprensione fra Nuovo e Vecchio Mondo è tale che non ha certo bisogno di scuse chi cerca di dare il proprio contributo per una migliore comprensione reciproca. Se la Russia si fosse degnata di conoscere meglio il Giappone, all'inizio del xx secolo l'umanità si sarebbe risparmiata lo spettacolo di una guerra cruentissima. Quali atroci conseguenze per l'umanità determina lo sprezzante disinteresse nei confronti dei problemi dell'Oriente! L'imperialismo europeo, che non disdegna di gridare assurdamente al Pericolo Giallo, non riesce a rendersi conto che anche l'Asia potrebbe ridestarsi allo stimolo crudele del Disastro Bianco. Potreste deriderci perché abbiamo «troppo tè», ma noi non potremmo nutrire il sospetto che voi occidentali siate, per costituzione, «senza tè»?

Cerchiamo di fare in modo che i continenti non si lancino più epigrammi l'un contro l'altro; e che l'acquisizione dell'altra metà dell'emisfero renda entrambi, se non più saggi, più consapevoli. Ci siamo sviluppati in modi diversi, ma non c'è ragione per cui l'uno non possa essere complementare all'altro. Voi siete riusciti a espandervi a scapito della vostra serenità; noi abbiamo creato un'armonia

che è debole di fronte all'aggressione. Mi credereste? Sotto certi aspetti, l'Oriente è più ricco dell'Occidente!

Sino ad ora, stranamente, l'umanità ha trovato un punto d'incontro nella tazza di tè. È l'unico rituale asiatico ad essere universalmente apprezzato. L'uomo bianco si è fatto beffe della nostra religione e della nostra morale, ma ha accolto senza esitare la bruna bevanda. Nella società occidentale, il tè pomeridiano svolge oggi una funzione importante. Nel delicato tintinnio di vassoi e piattini, nel morbido fruscio dell'ospitalità femminile, nel comune catechismo di latte e zucchero, troviamo conferma di come il culto del tè si sia indubitabilmente affermato. La filosofica rassegnazione dell'ospite al destino che l'attende nel decotto dall'esito incerto testimonia che in quest'unico caso lo spirito dell'Oriente regna sovrano.

La più antica testimonianza sul tè in un documento europeo sembra esser l'affermazione di un viaggiatore arabo⁸ secondo il quale, dopo l'anno 879, le principali entrate di Canton sarebbero state rappresentate dalle imposte sul sale e sul tè. Marco Polo riporta la notizia della destituzione, avvenuta nel 1285, di un ministro cinese delle finanze che aveva arbitrariamente aumentato le imposte sul tè.⁹ Fu all'epoca delle grandi scoperte che gli europei iniziarono a sapere qualcosa di più dell'Estremo Oriente. Alla fine del XVI secolo, gli olandesi diffusero la notizia che, in Oriente, dalle foglie di un arbusto veniva ricavata una gradevole bevanda. Menzionarono il tè anche i viaggiatori Ramusio (1559),¹⁰ Almeida (1576),¹¹ Maffei (1588)¹² e Taxeira (1610).¹³ Sempre nel 1610, navi della Compagnia olandese delle Indie portarono per la prima volta il tè in Europa. Il tè era conosciuto in Francia nel 1636, e nel 1638 giunse in Russia. L'Inghilterra lo accolse nel 1650, definendolo «quell'eccellente bevanda cinese, approvata da tutti i medici, chiamata *tcha* dai cinesi e dagli altri popoli *tay*. ossia *tee*». ¹⁴

Come tutte le cose buone di questo mondo, la propaganda del tè incontrò una decisa opposizione. Eretici come Henry

Sayville (1678) consideravano l'uso del tè un'abitudine indecente. Jonas Hanway (*Essay on Tea*. 1756)¹⁵ sosteneva che, bevendo tè, gli uomini diventavano più bassi di statura e meno attraenti, e le donne perdevano la loro bellezza. Il suo costo iniziale (circa quindici o sedici scellini la libbra) ne impediva il consumo da parte del popolo, rendendolo un «privilegio riservato a feste e intrattenimenti di alto livello, e dunque un dono per principi e aristocratici». E tuttavia, nonostante tali ostacoli, l'usanza di bere il tè si diffuse con una rapidità sorprendente. Nella prima metà del XVIII secolo, i caffè di Londra divennero, di fatto, sale da tè, ritrovi per personaggi brillanti come Addison e Steele, che passavano il tempo davanti alla loro «tazza di tè». La bevanda divenne ben presto una necessità della vita – un bene da tassare. A questo proposito, viene in mente il ruolo considerevole svolto dal tè nella storia moderna. L'America coloniale subì l'oppressione, sin quando l'umana sopportazione venne meno di fronte alle pesanti imposte sul tè. L'indipendenza americana ha inizio il giorno in cui le casse di tè vengono buttate a mare nel porto di Boston.

C'è un fascino sottile nel gusto del tè, che lo rende irresistibile e ne favorisce l'idealizzazione. Gli uomini di spirito occidentali non tardarono a mescolare la fragranza del proprio pensiero con il suo aroma. Il tè non ha l'arroganza del vino, né la supponenza del caffè, e neppure la leziosa innocenza del cacao. Già nel 1711, sullo «Spectator» si scriveva: «Raccomanderei dunque in particolar modo queste mie riflessioni a tutte le famiglie per bene che ogni mattina dedicano un'ora a tè, pane e burro; e consiglieri loro seriamente di ordinare che questo giornale venga puntualmente servito, e che sia considerato parte integrante del servizio da tè». Samuel Johnson descrive se stesso come «un incallito e spudorato bevitore di tè, che per vent'anni ha inaffiato i suoi pasti unicamente con l'infuso dell'affascinante pianta, che con il tè ha allietato le proprie serate, ha consolato le proprie notti, ha salutato il nuovo giorno».¹⁶

Charles Lamb, che si dichiarava un adepto del tè, toccava

il tasto giusto del tèismo scrivendo che il più grande piacere da lui conosciuto consisteva nel compiere segretamente una buona azione e nel fare in modo che venisse casualmente scoperta. Perché il tèismo è l'arte di celare la bellezza così che la si possa scoprire, di accennare quello che non osiamo rivelare apertamente. È il nobile segreto di saper ridere di se stessi, pacatamente ma senza reticenze, ed è quindi lo humour stesso - il sorriso della filosofia. In questo senso, tutti i veri scrittori umoristici potrebbero esser definiti filosofi del tèismo - Thackeray, ad esempio, e, naturalmente, Shakespeare. Anche i poeti della Decadenza (quando mai il mondo non è stato in decadenza?), con la loro rivolta contro il materialismo, hanno in qualche misura aperto la strada al tèismo. Oggi, è forse nella schiva contemplazione dell'Imperfetto che Oriente e Occidente possono incontrarsi e consolarsi a vicenda.

I taoisti narrano che nel grande principio del Non Principio, Spirito e Materia si affrontarono in una lotta mortale. Alla fine l'Imperatore Giallo, il Figlio del Cielo, trionfò su Shuhyung [Chu Jung], il demone dell'oscurità e della terra. Il titano agonizzante urtò con la testa il cielo, mandando in frantumi la celeste volta di giada. Le stelle persero i loro nidi, e la luna vagò senza meta nei deserti abissi della notte. In preda alla disperazione, l'Imperatore Giallo cercò ovunque chi sapesse riparare i cieli. Non cercò invano. Dal mare d'Oriente emerse una regina, la divina Niuka [Nü Wa], dal capo munito di corna e dalla coda di drago, splendente nella sua armatura di fuoco. Nella sua fucina magica, essa saldò l'arcobaleno dai cinque colori e ricostruì il cielo della Cina. Ma si narra anche che Niuka [Nü Wa] scordò di saldare due sottili crepe nel firmamento azzurro. Fu così che ebbe inizio il dualismo dell'amore - due anime che si muovono nello spazio senza mai fermarsi, fino a quando non si uniscono per render compiuto l'universo. Ogni volta ciascuno deve ricostruire il proprio cielo di speranza e di pace.¹⁷

Il cielo dell'umanità moderna si è realmente frantumato nella lotta titanica per la ricchezza e il potere. Il mondo

brancola nelle tenebre dell'egoismo e della volgarità. La conoscenza si compra a prezzo della cattiva coscienza, la generosità si pratica a fini utilitaristici. Oriente e Occidente, come due draghi scagliati in un mare agitato, lottano invano per riconquistare il gioiello della vita.¹⁸ Abbiamo nuovamente bisogno di una Niuka [Nü Wa] che ponga rimedio alla completa devastazione; attendiamo il grande *avatāra*.¹⁹ Beviamo, nel frattempo, un sorso di tè. Lo splendore del meriggio illumina i bambù, le sorgenti gorgogliano lietamente, e nella nostra teiera risuona il mormorio dei pini. Abbandoniamoci al sogno dell'effimero, lasciandoci trasportare dalla meravigliosa insensatezza delle cose.

II

LE SCUOLE DEL TÈ

Il tè è un'opera d'arte, e solo la mano di un maestro può renderne manifeste le qualità più nobili. Ci sono tè buoni e cattivi, così come ci sono dipinti belli e brutti - questi ultimi sono più frequenti. Non esiste ricetta per preparare il tè ideale, così come non ci sono regole per creare un Tiziano o un Sesson.¹ Ogni preparato di foglie ha una propria individualità, una particolare affinità con l'acqua e il calore, un patrimonio ereditario di ricordi da rievocare, un modo personale di narrare. In esso, la vera bellezza deve esser sempre presente. Quante sofferenze causa il rifiuto della società di riconoscere questa semplice e fondamentale legge dell'arte e della vita! Lichihlai [Li Ch'ü-lai],² un poeta Sung,³ afferma malinconicamente che tre sono le cose più deplorabili al mondo: la rovina della migliore gioventù causata da un'educazione sbagliata, la degradazione dei bei dipinti provocata dall'ammirazione del volgo, e l'assoluto spreco di buon tè causato da una manipolazione incompetente.

Anche per il tè, come per l'arte, esistono epoche e scuole. La sua evoluzione può esser suddivisa in tre fasi principali: quella del tè bollito, quella del tè sbattuto, e quella del tè infuso. Noi moderni apparteniamo a quest'ultima scuola. I diversi modi di gustare la bevanda denotano lo spirito dell'epoca nella quale ciascuno di essi fu predominante. Perché vivere significa esprimersi, e le nostre azioni inconsce rivelano sempre i nostri più intimi pensieri. Confucio diceva che «l'uomo non può nascondere nulla». Forse riveliamo troppo di noi nelle piccole cose perché abbiamo così poco da nascondere in quelle grandi. I piccoli avvenimenti della vita quotidiana illustrano gli ideali di un popolo, esattamente come i più sublimi voli della filosofia e della poesia. In Europa, le preferenze in fatto di annate di vino rivelano le idiosincrasie dei vari periodi storici e delle

diverse nazionalità; allo stesso modo, gli ideali riguardo al tè caratterizzano i diversi atteggiamenti della cultura orientale. L'impasto di tè che veniva bollito, il tè in polvere che veniva sbattuto, quello in foglie che veniva preparato in infusione, indicano le diverse spinte emotive delle dinastie cinesi T'ang, Sung e Ming.⁴ E se volessimo adottare l'abusata terminologia utilizzata per la periodizzazione dell'arte, potremmo designare i tre periodi in questione come scuola del tè classica, romantica e naturalistica.

La pianta del tè, originaria della Cina meridionale, era conosciuta fin dai tempi più remoti dalla botanica e dalla medicina cinesi. Nei classici viene chiamata con nomi diversi - *t'o*, *she*, *ch'uan*, *chia* e *ming* - ed era molto apprezzata per le sue proprietà di alleviare la fatica, dilettere lo spirito, rafforzare la volontà e curare la vista. Non solo veniva somministrata per via orale come pozione, ma spesso la si applicava esternamente sotto forma di impiastro, per attenuare i dolori reumatici. I taoisti la consideravano un ingrediente fondamentale dell'elisir d'immortalità. I buddhisti ne facevano grande uso allo scopo di prevenire la sonnolenza durante le lunghe ore di meditazione.

Durante il IV e V secolo, il tè divenne la bevanda prediletta tra gli abitanti della vallata dello Yangtze-chiang. All'incirca in quest'epoca venne coniato il carattere moderno *Ch'a*, evidente deformazione del classico *tu*. I poeti delle dinastie meridionali hanno lasciato alcuni frammenti che attestano il loro fervido culto per la «schiuma di liquida giada». A quel tempo gli imperatori erano soliti elargire agli alti funzionari, quale ricompensa per importanti servizi, dei rari preparati a base di foglie di tè. E tuttavia, il modo di bere il tè era ancora estremamente rudimentale. Le foglie venivano cotte a vapore, pestate in un mortaio, impastate e bollite insieme a riso, zenzero, sale, scorza d'arancia, spezie, latte e, talvolta, cipolle! Tale usanza viene ancor oggi praticata fra i tibetani e varie tribù mongole, che da questi ingredienti ricavano uno strano sciroppo. Questo antico modo di preparare la bevanda sopravvive nell'uso delle fette di limone da parte dei russi, che appresero l'usanza di bere il tè dai carovanieri

cinesi.

Fu necessario il genio della dinastia T'ang per affrancare il tè dalla sua condizione primitiva, facendolo assurgere all'idealizzazione definitiva. Lu Wu (metà dell'VIII secolo) fu il primo apostolo del tè. Nacque in un'epoca nella quale buddhismo, taoismo e confucianesimo cercavano una sintesi unitaria. Il simbolismo panteista del tempo spingeva ciascuno a ricercare l'Universale nel Particolare. Lu Wu, che era un poeta, scorse nell'usanza di servire il tè la stessa armonia e lo stesso ordine che regnavano in tutte le cose. Nella sua celebre opera, il *Ch'a-ching* («Il libro del tè»), egli formulò il Codice del Tè. Da allora, è stato venerato come nume tutelare dei mercanti di tè cinesi.

Il *Ch'a-ching* si compone di tre volumi e dieci capitoli. Nel primo capitolo Lu Wu tratta della natura della pianta del tè, nel secondo degli utensili necessari per raccoglierne le foglie, nel terzo della cernita di queste ultime. Secondo Lu Wu, le foglie di miglior qualità devono «avere pieghe come gli stivali di cuoio dei cavalieri tartari, torcersi come la giogaia di un vigoroso torello, aprirsi come nebbia che salga da una gola, scintillare come un lago sfiorato dallo zefiro, ed essere soffici e umide come il terriccio dopo la pioggia».

Il quarto capitolo è dedicato all'enumerazione e alla descrizione dei ventiquattro pezzi dell'attrezzatura per il tè, dal braciere a treppiede allo stipo di bambù in cui si ripongono gli utensili. Ed è qui che possiamo notare la predilezione di Lu Wu per il simbolismo taoista. È interessante, a questo proposito, rilevare anche l'influenza che il tè ha esercitato sulla ceramica cinese. La porcellana Celeste, com'è noto, trae origine dal tentativo di riprodurre le mirabili sfumature della giada,⁵ e il risultato fu, durante la dinastia T'ang, lo smalto vitreo blu del sud e quello bianco del nord. Lu Wu riteneva che il colore ideale per la tazza da tè fosse il blu, poiché esaltava il verde della bevanda, mentre il bianco la faceva apparire sgradevolmente rosata. Questo perché egli usava l'impasto di tè. In seguito, quando i maestri Sung cominciarono a servirsi di tè in polvere, le loro preferenze andarono a tazze massicce, di colore blu-nero o

marrone scuro. I Ming, che usavano tè in infusione, prediligevano vasellame leggero di porcellana bianca.

Nel quinto capitolo del *Ch'a-ching*. Lu Wu descrive il modo di preparare il tè. Elimina tutti gli ingredienti ad eccezione del sale, e si sofferma sulla dibattuta questione del tipo d'acqua e del grado di ebollizione. A suo parere, l'acqua di fonte montana è la migliore, seguita, nell'ordine, dall'acqua di fiume e da quella di sorgente. Tre sono le fasi della bollitura: la prima si ha quando affiorano alla superficie piccole bolle simili a occhi di pesce; la seconda quando le bolle sono come gocce di cristallo che scrosciano in una fontana; nella terza, si sollevano onde impetuose nel bricco. L'impasto di tè viene tostato davanti al fuoco fino a divenire morbido come il braccio di un neonato, per poi esser ridotto in polvere tra fogli di carta sottile. Il sale deve essere aggiunto durante la prima bollitura, il tè nella seconda. Nella terza, si versa nel bricco un mestolo di acqua fredda, per far depositare il tè e restituire «all'acqua la sua giovinezza». Poi lo si serve nelle tazze e lo si assapora. Che nettare! Le foglioline sottili restano sospese come piccole nubi in un cielo sereno, o galleggiano come ninfee su acque smeraldine. È di questa bevanda che Lu T'ung, poeta dell'epoca T'ang, scriveva: «La prima tazza mi inumidisce le labbra e la gola, la seconda rompe la mia solitudine, la terza fruga nelle mie sterili viscere per scovarvi migliaia di volumi di strani ideogrammi. La quarta tazza provoca una leggera sudorazione - tutto il male della vita stilla dai miei pori. Alla quinta tazza, eccomi purificato; la sesta mi conduce nel regno degli immortali. La settima - ah, non potrei berne ancora! Riesco solo a sentire il soffio di un vento fresco che alita nelle mie maniche. Dov'è Horaisan? ⁶ Lasciatemi cavalcare questa dolce brezza che mi trasporterà laggiù!».

Nei restanti capitoli del *Ch'a-ching* si esamina la prosaicità dei comuni modi di prendere il tè, si traccia la storia dei più illustri bevitori di tè, si descrivono le famose piantagioni della Cina, le possibili varianti nel modo di servire la bevanda, si illustrano i relativi utensili. Sfortunatamente, quest'ultima parte è andata perduta.

L'apparizione del *Ch'a-ching* dovette suscitare un notevole scalpore, a quell'epoca. Lu Wu godeva dell'amicizia dell'imperatore T'ai Tsung (763-779), e la sua fama gli procurò molti adepti. Si diceva che alcuni intenditori fossero in grado di distinguere il tè preparato da Lu Wu da quello dei suoi discepoli. Un mandarino è passato alla storia solo perché non era riuscito ad apprezzare il tè del grande maestro.

Durante la dinastia Sung venne di moda il tè sbattuto, che diede origine alla seconda scuola del tè. Le foglie, macinate in un piccolo mortaio di pietra, venivano ridotte in polvere finissima, e il preparato veniva sbattuto in acqua calda per mezzo di un leggero frullino di bambù sezionato. Il nuovo procedimento portò ad alcuni cambiamenti sia nell'occorrenza per preparare il tè che nella scelta delle foglie. Il sale venne definitivamente bandito. L'entusiasmo dei cinesi per il tè in epoca Sung non conobbe limiti. Epicurei rivaleggiavano fra loro per scoprire nuove varietà, e periodicamente si disputavano tornei per decidere quale fosse la qualità superiore. L'imperatore Hui Tsung (1101-1125), artista troppo grande per poter essere un buon sovrano, profuse tesori per procurarsi le varietà più rare. Scrisse persino un trattato sui venti tipi di tè, tra i quali il «tè bianco» viene considerato come la qualità migliore e più rara.

L'ideale del tè Sung differiva da quello T'ang quanto le rispettive concezioni della vita. I Sung cercavano di tradurre in realtà quello che i loro predecessori avevano tentato di rappresentare mediante simboli. Secondo la concezione neoconfuciana, la legge cosmica non si rifletteva nel mondo fenomenico, ma il mondo fenomenico era la stessa legge cosmica. Gli eoni non sono altro che istanti, e il nirvana è sempre raggiungibile. La concezione taoista, secondo cui l'immortalità risiede nel perenne mutamento, permeava tutte le forme del loro pensiero. È importante il processo, non l'atto. Realmente vitale è l'azione del compiere, non ciò che viene compiuto. Fu così che l'uomo si trovò d'improvviso faccia a faccia con la natura. L'arte della vita cominciò ad

assumere un diverso significato. Il tè smise di essere un passatempo poetico, e divenne un mezzo per realizzare se stessi. Wang Yü-ch'eng celebra il tè che «inonda la sua anima come un appello diretto, e il cui delicato gusto amaro è come il ricordo di un saggio consiglio». Sotumpa [Su Tung-p'ò] descrive la forza dell'immacolata purezza racchiusa nel tè, che sfida la corruzione al pari di un uomo autenticamente virtuoso. Tra i buddhisti, la setta zen meridionale, che tanto aveva assorbito delle dottrine taoiste, formulò un elaborato rituale del tè. I monaci si raccoglievano davanti all'immagine di Bodhidharma,⁷ e con la solennità riservata ai sacramenti bevevano tè da un'unica tazza. Fu da questo rituale zen che nel Giappone del XV secolo derivò la cerimonia del tè.

Sventuratamente, l'improvviso scatenarsi delle tribù mongole nel XIII secolo, il cui esito fu la devastazione e l'asservimento della Cina sotto il barbaro dominio degli imperatori Yuan, distrusse tutto ciò che la cultura Sung aveva prodotto. La dinastia locale Ming, che verso la metà del XIV secolo tentò di ricostituire l'identità nazionale, era minata da dissidi interni, e nel XVII secolo la Cina cadde sotto il dominio straniero dei manciù. Usi e costumi mutarono al punto che non rimase traccia delle epoche precedenti. Il tè in polvere venne completamente dimenticato. Abbiamo notizia di un commentatore Ming incapace di ricostruire la forma del frullino da tè menzionato in un testo classico del periodo Sung. Il tè si prende ora facendo, in una tazza o in una ciotola, un infuso di foglie in acqua bollente. Il motivo per cui il mondo occidentale ignora il metodo più antico di gustare la bevanda deriva dal fatto che il tè fu conosciuto in Europa solo alla fine della dinastia Ming.

Per il cinese dei nostri giorni, il tè è una deliziosa bevanda, non un ideale. Le sventure che a lungo hanno devastato il suo paese, gli hanno tolto il gusto di ricercare il significato della vita. Il cinese è diventato un uomo moderno, vale a dire un uomo vecchio e disincantato. Ha perso quella sublime fede nelle illusioni che rappresenta l'eterna giovinezza e la forza dei poeti e degli antichi. È diventato un eclettico che accetta educatamente le tradizioni universali.

Gioca con la natura, ma non si degna di conquistarla o di adorarla. La sua foglia di tè è spesso meravigliosa, con il suo aroma di fiori, ma dalla sua tazza è svanita la poesia del cerimoniale T'ang o Sung.

Il Giappone, che ricalca le orme della civiltà cinese, ha conosciuto il tè in ciascuna delle sue tre fasi. Leggiamo che già nel 729 l'imperatore Shōmu, nel suo palazzo di Nara, offriva il tè a un centinaio di monaci. Le foglie venivano probabilmente importate dai nostri ambasciatori alla corte T'ang e preparate secondo l'uso del tempo. Nell'801, il monaco Saichō⁸ portò in Giappone alcuni semi e li piantò sul monte Hiei. Si ha notizia, nei secoli successivi, di molte piantagioni di tè, e del piacere che aristocrazia e clero ricavavano da questa bevanda. Il tè Sung giunse da noi nel 1191, quando Eisai Zenji⁹ fece ritorno dalla Cina, dove si era recato a studiare la scuola dello zen meridionale. I nuovi semi che aveva portato in patria furono piantati con successo in tre località, una delle quali, il distretto di Uji presso Kyōto, è ancor oggi considerata il luogo in cui si produce il miglior tè esistente al mondo. Lo zen meridionale si diffuse con una rapidità straordinaria, e con esso il rito e l'ideale del tè di epoca Sung. Nel XV secolo, sotto il patronato dello *shōgun*¹⁰ Ashikaga Yoshimasa, la cerimonia del tè raggiunse la sua forma definitiva, trasformandosi in usanza autonoma e secolarizzata. Da allora, in Giappone il tèismo si è radicato saldamente. L'uso del tè in infusione, praticato nei secoli successivi in Cina, si è affermato da noi in epoche relativamente recenti, diffondendosi solo a partire dalla metà del XVII secolo. Nell'uso quotidiano, ha preso il posto del tè in polvere, tuttavia quest'ultimo conserva ancora il proprio ruolo di tè dei tè.

È nella cerimonia praticata in Giappone che gli ideali del tèismo raggiungono il loro culmine. La nostra vittoriosa resistenza all'invasione mongola del 1281 ci ha permesso di far progredire il movimento Sung, così disastrosamente interrotto nella Cina invasa dai nomadi. Da noi il tè, più che l'idealizzazione di una forma del bere, è divenuto una religione dell'arte del vivere. La bevanda è diventata un

pretesto per praticare il culto della purezza e della raffinatezza, una sacra funzione durante la quale ospite e invitato si uniscono per vivere un momento di massima beatitudine terrena. Nel desolato deserto dell'esistenza, la stanza del tè era un'oasi in cui i viaggiatori affaticati potevano incontrarsi per abbeverarsi alla comune sorgente del piacere estetico. La cerimonia era una sorta di rappresentazione improvvisata, la cui trama si intesseva intorno al tè, ai fiori e ai dipinti. Non un colore che alteri il tono della stanza, non un suono che turbi il ritmo delle cose, non un gesto che comprometta l'armonia, non una parola che infranga l'unità dell'ambiente, tutti i movimenti devono esser compiuti in modo semplice e naturale. Sono questi gli scopi della cerimonia del tè. E per quanto strano possa sembrare, vengono spesso raggiunti. Una sottile filosofia si cela in tutto questo. Il tèismo è una sorta di taoismo dissimulato.

III
TAOISMO E ZEN

Il legame fra zen e tè è ben noto. Abbiamo già detto che la cerimonia del tè ebbe origine dal rituale zen. Anche il nome di Lao-tzu, il fondatore del taoismo, è intimamente legato alla storia del tè. Nei testi scolastici cinesi sulle origini di usi e costumi, si legge che la cerimonia consistente nell'offrire tè all'ospite risale a Kwanyin [Kuan Yin-tzu],¹ famoso discepolo di Lao-tzu, che alle porte del passo di Han offrì al «vecchio filosofo» una tazza del dorato elisir. Non ci soffermeremo a disquisire sull'autenticità di tali leggende, che tuttavia sono importanti perché confermano che fin dai tempi antichi i taoisti facevano uso della bevanda. Del taoismo e dello zen qui ci interessano quelle idee sulla vita e sull'arte che così profondamente si incarnano in ciò che chiamiamo tèismo.

È deplorabile che ancora non esista un'esposizione adeguata delle dottrine taoiste e zen in alcuna lingua straniera, malgrado i molti e lodevoli tentativi compiuti al riguardo.

Tradurre è sempre tradire e, come nota un autore Ming, la traduzione, nel migliore dei casi, può essere paragonata al rovescio di un broccato – ci sono tutti i fili, ma non la finezza dei colori e del disegno. Del resto, quale grande dottrina si può esporre facilmente? Gli antichi saggi non conferirono mai forma sistematica ai propri insegnamenti. Parlavano per paradossi, nel timore di trasmettere verità solo parziali. Sembrava, all'inizio, che parlassero da folli, ma alla fine rendevano saggi quelli che li ascoltavano. Lo stesso Lao-tzu, con il suo caratteristico humour, dice: «Quando gente di intelligenza inferiore sente parlare del Tao, ride sgangheratamente. Non sarebbe il Tao, se non ne ridessero».

Letteralmente, Tao significa Sentiero. Molte volte è stato tradotto con Via, Assoluto, Legge, Natura, Ragione Suprema, Metodo. Queste traduzioni non sono sbagliate, dato che i

taoisti usano il termine in modi diversi, a seconda del contesto. Lo stesso Lao-tzu ha detto: «Esiste una cosa che contiene tutto, nata prima che esistessero Cielo e Terra. Com'è silenziosa! Com'è solitaria! Se ne sta sola e non muta. Ruota su se stessa senza pericolo, ed è la madre dell'Universo. Con riluttanza la chiamo Infinito. Infinito è Fugacità, Fugacità è Svanire, Svanire è Ritornare». Il Tao è nel Passaggio, più che nel Sentiero. È lo spirito del Mutamento Cosmico, l'eterno sviluppo che ritorna su se stesso per dar vita a nuove forme. Si ritorce su se stesso come il drago, simbolo prediletto dei taoisti. Si addensa e si squarcia come fanno le nuvole. Si potrebbe parlare del Tao come della Grande Transizione. Dal punto di vista del soggetto, è il modo di essere dell'Universo. Il suo Assoluto è il Relativo.

Dobbiamo innanzitutto tener presente che il taoismo - al pari del suo erede legittimo, lo zen - rappresenta la tendenza individualistica diffusa nella Cina meridionale, in contrapposizione al comunismo della Cina settentrionale, che si è manifestato nel confucianesimo. Il Regno di Mezzo è grande quanto l'Europa, e il confine che separa i diversi modi di essere è segnato dai due grandi sistemi fluviali che l'attraversano. Lo Yangtze-chiang e lo Huang-Ho sono paragonabili rispettivamente al Mediterraneo e al Baltico. Ancor oggi, malgrado secoli di unificazione, colui che abita nella parte meridionale del Celeste Impero differisce dal fratello settentrionale, per idee e convinzioni, come un latino da un teutone. Nei tempi antichi, quando le comunicazioni erano ancor più ardue di oggi, e in particolar modo durante il periodo feudale, questa diversità di pensiero era persino più accentuata. Nell'arte e nella poesia dell'uno si respirava un'atmosfera completamente diversa da quella dell'altro. Lao-tzu, i suoi seguaci e Kutsugen [Ch'ü Yüan], antesignano dei poeti elegiaci dello Yangtze-chiang, manifestano un idealismo decisamente in contrasto con l'etica prosaica degli scrittori settentrionali loro contemporanei. Lao-tzu visse cinque secoli prima di Cristo.

Il germe della speculazione taoista può essere

rintracciato molto prima della comparsa di Lao-tzu, soprannominato Lunghe Orecchie. Gli antichi testi cinesi, e in particolare il *Libro dei Mutamenti*, anticipano il pensiero di Lao-tzu. Ma il profondo rispetto per le leggi e le consuetudini che caratterizzò l'epoca classica della civiltà cinese, culminata nell'avvento della dinastia Chou, nel XVI secolo a.C.,² frenò a lungo lo sviluppo dell'individualismo, che poté sbocciare, con il fiorire del libero pensiero, solo dopo la caduta della dinastia Chou e il formarsi di innumerevoli regni indipendenti. Lao-tzu e Soshi [Chuang-tzu], entrambi originari della Cina meridionale, furono i massimi esponenti della nuova scuola. Confucio e i suoi numerosi seguaci tendevano invece a conservare le antiche consuetudini. Non si può comprendere il taoismo senza conoscere in qualche modo il confucianesimo, e viceversa.³

L'Assoluto taoista, come abbiamo detto, era il Relativo. Riguardo all'etica, i taoisti si facevano beffe delle leggi e dei codici morali della società; per loro, giusto e sbagliato non erano che termini relativi. Definire è sempre limitare; «fisso» e «immutabile» sono termini che esprimono un arresto nello sviluppo. Kutsugen [Ch'ü Yüan] diceva: «I saggi muovono il mondo». I nostri principi morali sono il frutto dei bisogni della società del passato, ma la società è forse destinata a rimanere immutabile? Il rispetto delle consuetudini implica che l'individuo si sacrifichi continuamente per il bene dello stato. Il sistema educativo incoraggia una sorta di ignoranza, funzionale alla conservazione di potenti illusioni. Non ci insegnano a essere veramente virtuosi, ma solo a comportarci in modo conveniente. La nostra cattiveria nasce da un eccesso di presunzione. Non perdoniamo mai agli altri perché sappiamo di esser noi per primi nel torto. Siamo indulgenti con la nostra coscienza perché abbiamo paura di dire agli altri la verità; ci rifugiamo nell'orgoglio perché non riusciamo a esser sinceri con noi stessi. Come si può prendere sul serio il mondo, se questo è così assurdo? Lo spirito del baratto regna sovrano. Onore e integrità! Osservate come l'affabile mercante vende il Buono e il Vero! Possiamo perfino comprarci una cosiddetta Religione, che

altro non è se non comune morale santificata da fiori e musiche. Spogliate la Chiesa dei suoi orpelli e cosa resta? Eppure le fedi prosperano a meraviglia, perché i prezzi sono ridicolmente bassi - una preghiera in cambio di un biglietto per il paradiso, un diploma per una cittadinanza onoraria. Presto, nascondete la vostra virtù, perché se si scoprisse una vostra effettiva utilità il banditore vi aggiudicherebbe immediatamente al miglior offerente. Perché uomini e donne amano a tal punto mettersi in mostra? Non è forse un istinto che risale ai tempi della schiavitù?

La forza di un'idea risiede non solo nella sua capacità di far breccia nel pensiero della sua epoca, ma anche in quella di influenzare i movimenti di epoche successive. Il taoismo fu attivo durante l'epoca Ch'in (da cui deriva il nome Cina), quand'ebbe luogo l'unificazione del paese. Se ce ne fosse il tempo, sarebbe interessante ricostruire l'influenza esercitata dal taoismo sui pensatori dell'epoca: matematici, giuristi e studiosi dell'arte militare, mistici e alchimisti, e sui successivi poeti elegiaci dello Yangtze-chiang. Dovremmo menzionare anche quei pensatori che, riflettendo sulla Realtà, si chiedevano se un cavallo bianco fosse reale perché bianco o perché corporeo, e poi gli abili parlatori delle Sei Dinastie che, come i filosofi zen, si dilettaavano in dispute sul Puro e sull'Astratto. Ma più di ogni altra cosa, dovremmo rendere omaggio al taoismo per il suo contributo alla formazione del carattere Celeste, a cui ha trasmesso una certa tendenza al riserbo e una raffinatezza «calda come giada». La storia cinese è ricca di esempi di seguaci del taoismo - principi come pure eremiti - che seguirono gli insegnamenti del loro credo con esiti molteplici e di profondo interesse. Un tale racconto risulterebbe istruttivo e piacevole, ricco di aneddoti, di allegorie, di aforismi. Come saremmo felici di poter parlare con quell'affascinante imperatore che non morì perché non era mai vissuto! Potremmo cavalcare il vento con Lieh-tzu⁴ e trovarci in uno stato di assoluta quiete perché siamo noi stessi il vento; o stare sospesi a mezz'aria in compagnia del Vecchio dello Huang-Ho, che viveva fra il Cielo e la Terra giacché non era soggetto né all'uno né

all'altra. Perfino in quel grottesco simulacro del taoismo che sopravvive nella Cina d'oggi possiamo scoprire una ricchezza di immagini che non ha eguali in nessun'altra religione.

Ma il maggior contributo che il taoismo ha dato alla vita asiatica è nel campo dell'estetica. Gli storici cinesi hanno sempre parlato del taoismo come dell'«arte di stare al mondo», giacché si occupa del presente, e di noi stessi. È in noi che avviene l'incontro fra Dio e la Natura, e ieri è disgiunto da domani. Il presente è l'Infinito in movimento, la legittima sfera del Relativo. Il Relativo cerca l'Armonia, e l'Armonia è Arte. L'arte del vivere consiste in una continua ricerca di armonia rispetto a quel che ci circonda. Il taoismo accetta l'esistente così com'è, e diversamente dal confucianesimo e dal buddhismo cerca di trovare la bellezza in questo mondo di sofferenze e di affanni. L'allegoria Sung a proposito dei Tre Assaggiatori di Aceto illustra magistralmente la posizione dei tre sistemi di pensiero. Śākyamuni, Confucio e Lao-tzu si trovarono un giorno davanti a una giara d'aceto – simbolo della vita – e ciascuno vi immerse il dito per provarne il gusto. Confucio, il pragmatico, lo trovò acre; Buddha disse che era amaro e Lao-tzu dichiarò che era dolce.

I taoisti sostenevano che la commedia della vita sarebbe molto più interessante se ognuno si sforzasse di preservarne l'armonia. Mantenere il senso delle proporzioni fra le cose e lasciare spazio agli altri senza perdere il proprio; è questo il segreto del successo nel dramma terreno. Per ben recitare la propria parte, bisogna conoscere l'intera opera; il senso della totalità non deve mai perdersi in quello dell'individuo. Lao-tzu spiega questo concetto per mezzo della sua metafora preferita, quella del vuoto. Sosteneva che solo nel vuoto si trova ciò che è veramente essenziale. La realtà di una stanza, ad esempio, va ricercata nello spazio vuoto delimitato dal tetto e dalle pareti, e non nel tetto e nelle pareti in sé. L'utilità di una brocca consiste nel vuoto nel quale l'acqua può esser versata, e non nella forma della brocca o nel materiale di cui è fatta. Il vuoto è onnipotente perché

contiene ogni cosa. Solo nel vuoto il movimento è possibile. Colui che riuscisse a fare di sé un vuoto in cui gli altri potessero entrare liberamente riuscirebbe a dominare ogni situazione. L'intero può sempre dominare la parte.

Queste idee taoiste hanno esercitato una profonda influenza su tutte le nostre teorie dell'azione e perfino su quelle relative alla scherma e alla lotta. Il *jūjutsu*, l'arte giapponese di autodifesa, deve il proprio nome a un passo del *Te-tao-ching*. Nel *jūjutsu* si deve cercare di liberare ed esaurire la forza dell'avversario attraverso la resistenza passiva, il vuoto, conservando la propria energia per poter vincere nello scontro finale. Nel campo artistico, l'importanza di questo stesso principio è dimostrata dal valore dell'allusione. Attraverso il non espresso offriamo all'osservatore la possibilità di completare l'idea; è così che i grandi capolavori attirano irresistibilmente la nostra attenzione, fino a quando ci sembra di entrare a farne veramente parte. C'è un vuoto per consentirci di entrare e di colmarlo fino alla pienezza della nostra emozione estetica.

Il Vero Uomo, secondo i taoisti, è colui che ha fatto di se stesso un maestro nell'arte del vivere. Al momento della nascita entra nel regno dei sogni, e solo con la morte si risveglia alla realtà. Attenua la propria luce per confondersi con l'oscurità altrui. È «riluttante come chi d'inverno attraversa un torrente; è esitante come chi ha paura di quanto lo circonda; è ossequioso come un ospite; è tremante come il ghiaccio che sta per sciogliersi; è senza pretese come un pezzo di legno non ancora scolpito; è sgombro come una vallata; è privo di forma come le acque quando sono agitate». Per il Vero Uomo i tre gioielli della vita sono la pietà, la parsimonia e la modestia.

Se rivolgiamo ora la nostra attenzione allo zen, scopriremo che esso accentua gli insegnamenti del taoismo. Il termine zen deriva dalla parola sanscrita *dhyāna*, che significa «meditazione». Secondo lo zen, attraverso la meditazione sacra è possibile raggiungere la suprema realizzazione di se stessi. La meditazione è uno dei sei modi mediante i quali si può pervenire allo stato di Buddha, e i

discepoli zen sostengono che Sākyamuni, negli insegnamenti impartiti durante gli ultimi anni della sua vita, attribuì particolare importanza a questo metodo, trasmettendone le regole al suo discepolo prediletto Kaśyapa. Secondo questa tradizione Kaśyapa, il primo patriarca zen, rivelò il segreto ad Ānanda, il quale a sua volta lo trasmise ai patriarchi successivi fino al ventottesimo, ossia Bodhidharma. Costui si recò nel nord della Cina nella prima metà del VI secolo, divenendo il primo patriarca dello zen cinese. Ben poco si sa della storia e delle dottrine di questi patriarchi. Dal punto di vista filosofico lo zen, in origine, sembra aver avuto una certa somiglianza sia con il negativismo indiano di Nāgārjuna,⁵ sia con la filosofia *ajñāna*⁶ formulata da Śaṅkara.⁷ Il primo insegnamento dello zen così come oggi lo conosciamo viene fatto risalire al sesto patriarca cinese Enō [Hui-neng] (638-713), fondatore dello zen meridionale, così chiamato per la sua preminenza nel sud della Cina. A Enō seguì il grande Baso [Ma-tsu Tao-i] (morto nel 786), che portò lo zen a esercitare una grande influenza sulla vita cinese. Hyakujō [Po-chang Huai-hai] (749-814), discepolo di Baso, fondò il primo monastero zen, stabilendo per esso rituale e regole. Nelle discussioni in seno alla scuola zen che ebbero luogo dopo l'epoca di Baso, la concezione dello Yangtze-chiang rivestì un ruolo importante, introducendo modalità di pensiero di origine locale, in contrasto con l'idealismo indiano originario. Anche se l'orgoglio di setta induce a sostenere il contrario, non si può non restare colpiti dalle analogie fra lo zen meridionale e gli insegnamenti di Lao-tzu e degli abili parlatori taoisti. Già nel *Te-tao-ching* troviamo accenni all'importanza della concentrazione e alla necessità di regolare la respirazione nel modo giusto, capisaldi, questi, della meditazione zen. Alcuni dei migliori commenti al libro di Lao-tzu sono stati scritti da discepoli zen.

Lo zen, come il taoismo, è il culto del Relativo. Secondo la definizione di un maestro, lo zen è l'arte di vedere la stella polare nella parte meridionale del cielo. La verità si raggiunge soltanto mediante la comprensione degli opposti.

Inoltre, lo zen è un deciso fautore dell'individualismo, al pari del taoismo. Niente è reale, se non quello che esiste nella nostra mente. Enō [Hui-neng], il sesto patriarca, un giorno vide due monaci che guardavano la bandiera di una pagoda che ondeggiava al vento. Disse il primo: «È il vento che la muove». E l'altro disse: «È la bandiera che si muove». Ma Enō spiegò loro che il vero movimento non era né del vento né della bandiera, ma di un qualcosa nella loro mente.

Hyakujō [Pochang Huai-hai] stava passeggiando nel bosco in compagnia di un discepolo, quando una lepre, al loro avvicinarsi, fuggì via. «Perché fugge la lepre?» domandò Hyakujō. «Perché ha paura di me» fu la risposta. «No,» disse il maestro «fugge perché tu hai istinti omicidi». Questo dialogo ricorda quello del taoista Soshi [Chuang-tzu]. Un giorno, Soshi stava passeggiando lungo la riva di un fiume in compagnia di un amico. «Come si divertono i pesci nell'acqua!» esclamò Soshi. Allora l'amico gli chiese: «Tu non sei un pesce; come fai a sapere che i pesci si divertono?». «Tu non sei me» fu la risposta di Soshi. «Come puoi sapere che io non so che i pesci si divertono?».

Lo zen era spesso in contrasto con le norme del buddhismo ortodosso, così come il taoismo si contrapponeva al confucianesimo. Per la trascendentale intuizione zen, le parole non sono che un ostacolo al pensiero; l'intero corpo dei testi buddhisti è solo un insieme di commenti a riflessioni individuali. I seguaci dello zen aspiravano a una comunione diretta con la natura profonda delle cose, considerando il loro aspetto esteriore nient'altro che un ostacolo alla chiara percezione della Verità. Fu questo amore per l'astrazione che indusse lo zen a preferire i disegni in bianco e nero alle elaborate pitture policrome della scuola buddhista classica. Alcuni seguaci dello zen giunsero al punto di diventare iconoclasti, nello sforzo di riconoscere il Buddha in se stessi piuttosto che nelle immagini e nei simboli. In una giornata invernale, Tanka Osho [Tan-hsia Tzu-chün] stava facendo a pezzi una statua del Buddha per accendere il fuoco. «Che sacrilegio!» esclamò un passante inorridito. «Voglio tirar fuori le *she-li*⁸ dalla cenere» replicò tranquillamente il

maestro zen. «Ma da questa immagine non tirerai certo fuori le *she-li!*» fu l'infuriata risposta; a cui Tanka rispose: «In tal caso, questo non è certo un Buddha, e io non sto commettendo sacrilegio». E tornò a scaldarsi al fuoco acceso.

Lo zen offrì un particolare contributo al pensiero orientale attraverso il riconoscimento che la sfera materiale riveste la stessa importanza di quella spirituale. Secondo lo zen, nel sistema di rapporti fra le cose non esiste differenza fra grande e piccolo; un atomo ha in sé le stesse possibilità dell'universo. Chi ricerca la perfezione deve saper scoprire nella propria vita il riflesso della luce spirituale. Da questo punto di vista, l'organizzazione del monastero zen è particolarmente significativa. A ciascun membro – fatta eccezione per l'abate – viene assegnato un particolare compito e, stranamente, ai novizi spettano le mansioni più leggere, mentre quelle più fastidiose e umili sono riservate ai monaci più rispettati e più anziani. Queste attività sono parte integrante della disciplina zen e ogni azione, anche la più insignificante, deve esser compiuta in modo assolutamente perfetto. Così, molte discussioni profonde hanno luogo mentre si ripulisce il giardino, oppure mentre si pelano le rape, o si serve il tè. L'ideale del tèismo è frutto di questa concezione zen, che sa cogliere la grandezza anche nei minimi eventi della vita. Il taoismo ha gettato le basi per gli ideali estetici, lo zen li ha attuati.

IV

LA STANZA DEL TÈ

Per gli architetti europei, educati secondo il metodo tradizionale delle costruzioni in pietra e mattoni, la tecnica costruttiva giapponese, che utilizza il legno e il bambù, non è degna di essere considerata architettura. Solo di recente uno studioso occidentale ha riconosciuto e onorato la mirabile perfezione dei grandi templi giapponesi.¹ Se questa incomprendimento investe la nostra architettura classica, non potremo certo aspettarci che uno straniero apprezzi la sottile bellezza della stanza del tè, i cui principi costruttivi e decorativi sono completamente diversi da quelli occidentali.

La stanza del tè (*sukiya*) non vuol essere niente di più che un semplice cottage – una capanna di paglia, come noi la chiamiamo. I caratteri originari per *sukiya* significano Dimora della Fantasia. Successivamente, i diversi maestri del tè sostituirono i caratteri cinesi² in base alla propria concezione della stanza del tè. Il termine *sukiya* può anche significare Dimora del Vuoto oppure Dimora dell'Asimmetrico. È Dimora della Fantasia in quanto struttura effimera costruita per ospitare un impulso poetico. È Dimora del Vuoto in quanto priva di ornamenti, a eccezione di quel che vi può essere collocato per appagare un'esigenza estetica contingente. È Dimora dell'Asimmetrico in quanto consacrata al culto dell'Imperfetto; si lascia volutamente qualcosa di incompiuto affinché sia l'immaginazione a completarlo. A partire dal XVI secolo, gli ideali del tèismo hanno esercitato una profonda influenza sulla nostra architettura, al punto che gli interni della tipica casa giapponese dei nostri giorni comunicano agli stranieri un'impressione di vuoto, a causa dell'estrema semplicità e del rigore del suo schema decorativo.

La separazione della stanza del tè dal resto della casa fu ideata per la prima volta da Sen-no-Sōeki, il più grande fra tutti i maestri del tè, generalmente conosciuto con il nome

da lui successivamente assunto di Rikyū. Nel XVI secolo, sotto il patronato del *taikō* Hideyoshi,³ Rikyū istituì e perfezionò il rituale della cerimonia del tè. Le proporzioni della stanza del tè erano già state fissate da Jōō, un famoso maestro vissuto nel XV secolo. Inizialmente la stanza del tè non era che una parte del soggiorno, isolata da paraventi in funzione delle riunioni per il tè. La parte così delimitata veniva chiamata *kakoi* (recinto), termine con cui ancor oggi si designano le stanze del tè costruite all'interno della casa, e dunque non indipendenti. La *sukiya* è composta dalla stanza del tè vera e propria, progettata per accogliere non più di cinque persone, numero che evoca il detto «più delle Grazie e meno delle Muse»; da un'anticamera (*mizuya*), nella quale gli utensili vengono lavati e preparati prima dell'uso; da un portico (*machiai*), dove gli ospiti attendono l'invito a entrare, e infine da un sentiero nel giardino (*rōji*), che collega il *machiai* alla stanza del tè vera e propria. Quest'ultima ha un aspetto ben poco appariscente. È più piccola della più piccola casa giapponese, e i materiali con cui è stata costruita devono dare l'impressione di una raffinata povertà. Eppure dobbiamo tener presente che tutto questo è il risultato di una profonda elaborazione artistica, e che i dettagli sono frutto di una cura più grande di quella utilizzata nella costruzione di templi e di palazzi sontuosi. Una stanza del tè ben fatta è più costosa di una normale abitazione, giacché la scelta dei materiali e la stessa esecuzione richiedono una cura e una precisione infinite. I falegnami ai quali ricorrono i maestri del tè costituiscono infatti una categoria di artigiani particolare e degna del massimo rispetto, poiché il loro lavoro non è meno delicato di quello richiesto per costruire stipi laccati.

La stanza del tè non solo si differenzia da qualunque opera dell'architettura occidentale, ma è anche in forte contrasto con la stessa architettura classica giapponese. I nostri nobili edifici antichi, sia religiosi che civili, sono apprezzabili anche solo per le loro dimensioni. Quei pochi che sono stati risparmiati nel corso dei secoli da incendi disastrosi riescono ancora a incuterci rispetto per la loro

grandiosità e sontuosità decorativa. Grandi pilastri di legno, di quasi un metro di diametro e alti più di dieci metri, sostenevano mediante un complesso sistema di bracci enormi travi che gemevano sotto il peso dei tetti inclinati ricoperti da tegole. Materiali e tecniche di costruzione, deboli di fronte al fuoco, si sono però dimostrati resistenti contro i terremoti e adatti alle condizioni climatiche del paese. La Sala d'Oro dello Hōryūji⁴ e la Pagoda del Yakushiji⁵ rappresentano eccezionali esempi della capacità di resistenza della nostra architettura lignea. Questi edifici sono rimasti pressoché intatti per quasi dodici secoli. L'interno degli antichi templi e dei palazzi veniva decorato a profusione. Nel tempio di Hōōdō a Uji, che risale al x secolo, possiamo ancor oggi ammirare i soffitti elaborati e i baldacchini dorati, policromi e intarsiati di specchi e madreperla, ed anche quel che rimane dei dipinti e delle sculture che originariamente rivestivano le pareti. In epoca successiva, a Nikkō e nel castello di Nijō a Kyōto, possiamo vedere come la bellezza della struttura venga sacrificata alla ricchezza decorativa, che per colori e raffinatezza dei dettagli eguaglia le più splendide creazioni arabe e moresche.

L'origine della semplicità e purezza della stanza del tè va ricercata nel tentativo di emulare il monastero zen, che si differenzia da quelli di altre sette buddhiste in quanto vuol essere soltanto una dimora per i monaci. Il tempio del monastero zen non è un luogo di preghiera o di pellegrinaggio, ma solo l'aula di un collegio, nella quale i discepoli si riuniscono per discutere e per praticare la meditazione. È una stanza vuota, a eccezione di una nicchia centrale nella quale, dietro l'altare, si trova una statua di Bodhidharma, il fondatore della setta, o di Śākyamuni, accompagnato da Kaśyapa e Ānanda, i due più antichi patriarchi zen. Sull'altare, fiori e incenso vengono offerti per celebrare il grande contributo di questi saggi allo zen. Si è già detto che i fondamenti della cerimonia del tè risalgono al rituale dei monaci zen, che bevevano a turno dalla stessa ciotola davanti all'immagine di Bodhidharma. Si potrebbe

aggiungere che l'altare del tempio zen costituì l'archetipo del *tokonoma* - il posto d'onore nella stanza giapponese, dove si dispongono dipinti e fiori, a edificazione degli ospiti.⁶

Tutti i nostri grandi maestri del tè furono seguaci dello zen, e cercarono di introdurne lo spirito nella vita quotidiana. Per questo la stanza, come gli altri elementi della cerimonia del tè, rispecchia da molti punti di vista le dottrine zen. Le dimensioni di una stanza del tè canonica - quattro stuoie⁷ e mezza, vale a dire circa nove metri quadrati - sono state determinate in base a un passo del *sūtra* di Vikramāditya. In quest'opera fondamentale, Vikramāditya accoglie il santo Manju,⁸ insieme a ottantaquattromila discepoli del Buddha, in una stanza di siffatte dimensioni - immagine allegorica della non esistenza dello spazio per i veri illuminati. Anche il *rōji*, il sentiero nel giardino che porta dal *machiai* alla stanza del tè, simboleggia il primo stadio della meditazione, il passaggio all'autoilluminazione. Il *rōji* ha la funzione di spezzare i legami con il mondo esterno e di creare una fresca sensazione in grado di predisporre al pieno godimento estetico che si raggiungerà nella stanza del tè. Chi ha percorso questo sentiero non può non rammentare come il proprio spirito si sia innalzato sopra le cure quotidiane, mentre camminava nella penombra dei sempreverdi, calpestando le regolari irregolarità dei ciottoli, sotto i quali giacciono aghi di pino secchi, e passando accanto a lanterne di granito ricoperte dal muschio. Possiamo essere nel cuore di una città e ciò nonostante avere la sensazione di trovarci in mezzo a un bosco, lontano dalla polvere e dal rumore della civiltà. Grande era l'abilità mostrata dai maestri del tè nel riuscire a creare sensazioni di serenità e di purezza. La natura delle sensazioni da suscitare lungo il *rōji* variava a seconda dei diversi maestri del tè. Alcuni, come Rikyū, si prefiggevano l'assoluta solitudine, sostenendo che il segreto di un *rōji* era custodito in questa antica canzone:

Ho guardato lontano;
Non vi sono fiori

Né foglie colorate.
Sulla riva del mare
C'è una capanna solitaria
Nella luce fioca
Di una sera d'autunno.

Altri, come Kobori Enshū,⁹ tendevano a effetti diversi. Secondo Enshū, l'idea del sentiero nel giardino andava ricercata in questi versi:

Un gruppo d'alberi estivi,
Un lembo di mare,
Una pallida luna serale.

Non è difficile capire cosa intendesse Enshū. Egli desiderava creare la disposizione di un'anima che si è appena ridestata; ancora indugia fra i nebulosi sogni del passato, e tuttavia si immerge nella dolce incoscienza di una calda luce spirituale, anelando alla libertà dello spazio lontano.

Così preparato, l'ospite si avvicina silenziosamente al santuario. Se è un samurai, lascerà la spada nella rastrelliera sotto la gronda, giacché la stanza del tè è sopra ogni altra cosa la Dimora della Pace. Poi farà un profondo inchino, introducendosi nella stanza attraverso una piccola porta, non più alta di un metro. Questa norma valeva per tutti gli ospiti, importanti o modesti che fossero, e aveva lo scopo di inculcare l'umiltà. L'ordine di precedenza viene stabilito di comune accordo, durante l'attesa nel *machiai*. Gli ospiti entrano uno alla volta, senza far rumore, e dopo aver reso omaggio al dipinto o alla composizione floreale collocati nel *tokonoma* vanno a sedersi. Il padrone di casa entra solo quando tutti gli ospiti si sono seduti e la quiete regna; niente turba il silenzio all'infuori dell'acqua che bolle nel bricco di ferro. Il bricco canta armoniosamente, perché sul suo fondo sono stati disposti alcuni pezzi di ferro, al fine di produrre una melodia particolare. Vi si può sentire l'eco di un acquazzone smorzata dalle nubi; un mare in lontananza che va a frangersi contro gli scogli; una tempesta che si abbatte

su un bosco di bambù; oppure il mormorio dei pini sopra una collina lontana.

Nella stanza la luce è soffusa anche durante il giorno, perché i bassi spioventi del tetto inclinato lasciano filtrare solo rari raggi di sole. Dal soffitto al pavimento, tutto è di colore tenue; gli stessi ospiti hanno accuratamente scelto abiti di colori sobri. La patina del tempo avvolge ogni cosa; è proibito qualunque oggetto che possa far pensare a un acquisto recente, con un'unica eccezione: il mestolo di bambù e il tovagliolo di lino, entrambi nuovi e immacolati. Sebbene la stanza e gli utensili possano apparire sbiaditi, ogni cosa è perfettamente pulita. Non troverete un granello di polvere neppure nell'angolo più buio; in caso contrario, il padrone di casa non sarebbe un maestro del tè. Uno dei requisiti fondamentali di un maestro del tè è sapere come si spazza, si pulisce e si lava, giacché c'è un'arte del pulire e dello spolverare. Un pezzo in metallo antico non deve essere aggredito con la foga sconosciuta delle casalinghe olandesi. L'acqua che sgocciola da un vaso di fiori non deve necessariamente essere asciugata, potrebbe evocare una sensazione di refrigerio e di frescura.

C'è un racconto riguardante Rikyū che illustra mirabilmente la concezione dei maestri del tè sulla pulizia. Rikyū stava osservando il figlio Shōan mentre spazzava e innaffiava il sentiero del giardino. «Non è abbastanza pulito» disse Rikyū quando Shōan ebbe concluso il suo lavoro, e gli ordinò di ricominciare. Dopo aver faticato per un'ora, il figlio si rivolse a Rikyū: «Padre, non rimane più niente da fare. I gradini sono stati lavati per la terza volta; le lanterne di pietra e gli alberi sono irrorati d'acqua; muschio e licheni brillano di un verde rugiadoso; non ho lasciato per terra neppure un rametto o una foglia». «Giovane stolto,» lo rimproverò il maestro del tè «non è questo il modo di pulire il sentiero di un giardino». Così dicendo, Rikyū entrò nel giardino, scrollò un albero e sparse ovunque foglie dorate e cremisi, frammenti del broccato autunnale. Rikyū esigeva non solo pulizia, ma anche bellezza e naturalezza.

Il nome stesso, Dimora della Fantasia, fa pensare a una

struttura concepita per soddisfare esigenze artistiche individuali. È la stanza del tè a esser fatta per il maestro, e non viceversa. Non è destinata alla posterità, ed è quindi effimera. L'idea che ognuno debba avere la propria casa nasce da un'antica usanza del popolo giapponese, legata a una superstizione shintoista, secondo la quale ogni casa doveva essere abbandonata alla morte del suo principale occupante. Forse tale uso derivava da qualche ignoto motivo di ordine igienico. Un'altra antica consuetudine prevedeva che ogni nuova coppia di sposi dovesse possedere una casa appositamente costruita. Queste usanze spiegano perché, nell'antichità, le capitali imperiali venissero trasferite da un luogo all'altro così di frequente. La ricostruzione, ogni vent'anni, del tempio di Ise, il più importante santuario della Divinità del Sole, è un esempio della sopravvivenza sino ai nostri giorni di questi antichi riti. Il rispetto di tali usanze era reso possibile solo da tecniche di costruzione come quelle fornite dal sistema giapponese di opere architettoniche in legno, facili da abbattere e da edificare. Una struttura più solida, che prevedesse l'uso di mattoni e pietre, avrebbe reso impossibili le migrazioni, come in effetti avvenne quando, a partire dall'epoca Nara, il Giappone adottò la tecnica architettonica cinese, con costruzioni in legno più massicce e che duravano più a lungo.

Nel XV secolo, con il predominio dell'individualismo zen, l'antica concezione assunse un significato più profondo, in quanto venne messa in relazione con la stanza del tè. Lo zen, con la teoria buddhista dell'impermanenza e l'aspirazione al dominio dello spirito sulla materia, considerava la casa soltanto come un temporaneo rifugio per il corpo. Il corpo stesso era soltanto una capanna in una landa desolata, un fragile rifugio costruito intrecciando le erbe che crescono lì intorno, e che tornano a far parte del tutto originario quando non sono più legate assieme. Nella stanza del tè la caducità è suggerita dal tetto di paglia, la fragilità dalle colonne sottili, la leggerezza dai sostegni di bambù, l'apparente trascuratezza dall'uso di materiali ordinari. La dimensione eterna dimora soltanto nello spirito che, incarnandosi in

questo semplice ambiente, lo rende bello con la delicata luce della sua raffinatezza.

Che la stanza del tè debba esser costruita in conformità a un gusto individuale è una riconferma del principio che l'arte è vita. Per essere realmente apprezzata, l'arte deve armonizzarsi con lo spirito della propria epoca. Non si tratta di ignorare le esigenze della posterità, ma di trarre maggior piacere dal presente. Non si tratta di disprezzare le opere del passato, ma di cercare di assimilarle alla propria coscienza. In architettura, il pedissequo conformismo nei confronti della tradizione e delle formule stabilite paralizza l'espressione della creatività individuale. Non possiamo fare a meno di versare lacrime sulle vuote imitazioni di edifici europei così frequenti nel Giappone moderno. Ci stupiamo del fatto che, nei più avanzati paesi europei, l'architettura sia così priva di originalità, così zeppa di ripetizioni degli stili più obsoleti. Forse stiamo attraversando una fase di democratizzazione dell'arte, in attesa che appaia qualche grande maestro capace di instaurare un nuovo ordine. Se amassimo di più gli antichi e li copiassimo di meno! È stato detto che i greci furono grandi perché non copiarono mai l'antico.

La definizione di Dimora del Vuoto, oltre a includere il concetto taoista della totalità, ha in sé quello della necessità di un continuo mutamento dei motivi decorativi. La stanza del tè è del tutto vuota, a eccezione di quanto vi si trova temporaneamente, per soddisfare un certo stato d'animo estetico. Per l'occasione un particolare oggetto artistico viene portato nella stanza, e tutto il resto viene scelto e disposto in modo tale da accentuare la bellezza del tema dominante. Come non è possibile ascoltare contemporaneamente brani musicali diversi, poiché la vera comprensione del Bello è possibile solo se ci si concentra sul tema dominante, così il principio decorativo della stanza del tè giapponese verrà considerato l'opposto di quello occidentale, dove gli interni domestici sono spesso trasformati in musei. A un giapponese, avvezzo alla semplicità ornamentale e al frequente cambiamento dei

principi decorativi, un interno occidentale, sempre pieno di quadri, sculture e bric-à-brac in bella mostra, sembra solo una volgare ostentazione di ricchezza. La contemplazione di un singolo capolavoro richiede una grande sensibilità estetica, che dev'essere davvero illimitata in chi riesce a vivere quotidianamente in mezzo a una confusione di forme e colori, come spesso accade nelle case europee e americane.

L'espressione Dimora dell'Asimmetrico evoca un altro aspetto del nostro schema decorativo. I critici occidentali hanno spesso deplorato la mancanza di simmetria delle opere d'arte giapponesi. È questa un'altra conseguenza della rielaborazione di ideali taoisti, mediati dallo zen. Il confucianesimo, con la sua radicata visione dualistica, e il buddhismo settentrionale, con il suo culto della trinità, non erano affatto contrari alla simmetria. E in effetti, se osserviamo gli antichi bronzi cinesi, oppure le creazioni dell'arte religiosa della dinastia T'ang o dell'epoca Nara, vi scopriremo una costante ricerca di simmetria. Negli interni giapponesi classici, gli arredi erano disposti in modo assolutamente regolare. Ma ben diverso era il concetto di perfezione formulato dal taoismo e dallo zen. La natura dinamica della loro filosofia tendeva ad accentuare l'importanza del processo che conduce alla perfezione, più che la perfezione in sé. L'autentica bellezza poteva esser colta solo da chi avesse con la propria mente completato l'incompleto. La virilità della vita e dell'arte risiede nelle rispettive capacità di sviluppo. Nella stanza del tè ogni ospite può, con l'immaginazione, completare l'effetto d'insieme, a seconda della propria sensibilità. Da quando lo zen è diventato il sistema di pensiero predominante, l'arte estremo-orientale ha deliberatamente evitato la simmetria, in quanto essa rappresenta non solo la completezza, ma anche la ripetizione. L'uniformità del disegno veniva considerata deleteria per la freschezza dell'immaginazione. Paesaggi, uccelli e fiori divennero così i soggetti preferiti della pittura, al posto della figura umana già presente nella persona dell'osservatore. Ci mettiamo sin troppo in mostra

anche così; nonostante la nostra vanità, persino l'autoconsiderazione può diventare monotona.

Nella stanza del tè il timore della ripetizione è una costante. I diversi oggetti per l'arredamento di una stanza dovrebbero esser scelti in modo tale da evitare qualsiasi ripetizione di colori o motivi. Se c'è un fiore vero, non sono ammessi fiori dipinti. Se il bollitore è rotondo, il bricco dovrà esser spigoloso. Una tazza di smalto nero non dovrà essere accompagnata a una scatola per il tè in lacca nera. Quando disponiamo nel *tokonoma* un vaso o un bruciapfumi, dobbiamo aver cura di non situarlo esattamente nel centro, perché non divida lo spazio in parti uguali. La colonna del *tokonoma* dovrebbe essere di un legno diverso da quello delle altre colonne, al fine di evitare ogni effetto di uniformità.

Anche in questo caso, il modo giapponese di decorare gli interni si differenzia da quello dell'Occidente, dove vediamo oggetti disposti in modo simmetrico sulla mensola del caminetto o in altri luoghi della casa. Nelle dimore occidentali assistiamo spesso a quella che ai nostri occhi sembra solo un'inutile ripetizione. È fastidioso parlare con qualcuno mentre, alle sue spalle, il suo ritratto a grandezza naturale ci sta fissando. Ci chiediamo quale sia reale, se quello dipinto o quello che sta parlando, e abbiamo la strana percezione che uno dei due debba essere un falso. Molte volte abbiamo preso parte a un banchetto in un giorno di festa contemplando, con segreto turbamento della nostra digestione, la rappresentazione dell'abbondanza appesa alle pareti della sala da pranzo. Perché quelle raffigurazioni di vittime della caccia praticata per sport, perché quelle elaborate sculture di pesci o di frutta? Perché esibire i servizi di famiglia, che ci fanno pensare agli antichi ospiti che ora sono morti?

La semplicità della stanza del tè, dalla quale è bandita ogni volgarità, la rende un autentico santuario, lontano dagli affanni del mondo esterno. In essa e solo in essa possiamo consacrarci all'indisturbata adorazione della Bellezza. Nel XVI secolo la stanza del tè offriva una gradita opportunità di

tregua a fieri guerrieri e a governanti impegnati nell'unificazione e nella ricostruzione del Giappone. Nel XVII secolo, quando il rigido formalismo Tokugawa¹⁰ prese il sopravvento, essa rappresentò l'unica opportunità per la libera comunione degli spiriti artistici. Davanti a una grande opera d'arte, non esisteva differenza fra *daimyō*,¹¹ samurai¹² e gente comune. Ai nostri giorni l'industrializzazione rende la vera raffinatezza sempre più ardua. Non abbiamo forse più che mai bisogno della stanza del tè?

V

APPREZZARE L'ARTE

Conoscete la leggenda taoista dell'Arpa Domata?

Anticamente, nella gola di Lung-men¹ si ergeva un *kiri* [paulonia],² autentico re della foresta. Sollevava la cima per parlare con le stelle; le radici erano penetrate così profondamente nel suolo da intrecciare le loro spire bronzee con quelle del drago d'argento che dormiva nelle viscere della terra. Poi accadde che un potente mago ricavò dall'albero un'arpa prodigiosa, il cui spirito ostinato soltanto il più grande dei musicisti sarebbe riuscito a domare. Per molto tempo lo strumento fu custodito come un tesoro dall'imperatore della Cina, ma i tentativi di quanti cercavano di trarre melodie dalle sue corde risultarono vani. In risposta ai loro sforzi immani, dall'arpa non uscivano che stridule note di disprezzo, che non s'intonavano con le canzoni che essi avrebbero voluto innalzare. L'arpa si rifiutava di riconoscere un maestro.

Si presentò infine Po Ya,³ il re degli arpisti. Accarezzò l'arpa dolcemente, come se si trattasse di ammansire un cavallo recalcitrante, e sfiorò delicatamente le sue corde. Cantò la natura e le stagioni, le alte vette e le acque fluenti, e tutti i ricordi dell'albero si ridestarono! La dolce brezza primaverile scherzò ancora una volta fra i suoi rami. Le cascatelle, che scendevano danzando nelle gole, gioirono alla vista dei fiori in boccio. Nuovamente risuonarono le sognanti voci dell'estate, con le miriadi d'insetti, il dolce tamburellare della pioggia, il richiamo del cuculo. Udite! Una tigre ruggisce - la vallata risponde. È autunno; nella notte deserta la luna risplende, tagliente come una spada, sopra l'erba gelata. Ora regna l'inverno; nell'aria carica di neve c'è un turbinio di stormi di cigni, e i chicchi di grandine colpiscono i rami con gioia selvaggia.

Po Ya cambiò poi accordo e iniziò a cantare l'amore. La foresta ondeggiava come un ardente innamorato perduto nei

propri pensieri. In alto, simile a una fiera vergine, avanzava una nuvola chiara e lucente, ma il suo passaggio gettò lunghe ombre sulla terra, nere come la disperazione. La tonalità cambiò ancora: Po Ya cantò la guerra, il clangore delle spade e lo scalpito dei cavalli. E nell'arpa si scatenò la tempesta di Lung-men, il drago cavalcava il fulmine, la valanga si abbatteva sulle montagne. Estasiato, il monarca celeste domandò a Po Ya quale fosse il segreto della sua vittoria. «Sire,» rispose «gli altri hanno fallito perché cantavano solo se stessi. Io ho lasciato che fosse l'arpa a scegliere il tema, e realmente non sapevo se l'arpa fosse Po Ya, o Po Ya l'arpa».

Questo racconto illustra il mistero del piacere estetico. Un capolavoro è una sinfonia eseguita dai nostri sentimenti più delicati. L'autentica arte è Po Ya, e noi siamo l'arpa di Lung-men. Al magico tocco della bellezza le corde più segrete del nostro essere si ridestano, e in risposta noi fremiamo e vibriamo. Lo spirito parla allo spirito. Udiamo l'indicibile, contempliamo l'invisibile. Il maestro fa scaturire note di cui eravamo ignari. Ricordi da tempo immemorabile dimenticati riaffiorano con nuovi significati. Speranze soffocate dalla paura, desideri che non osiamo riconoscere si levano dinanzi a noi con nuovo splendore. Il nostro spirito è la tela su cui gli artisti stendono i colori; le tinte sono le nostre emozioni; il chiaroscuro è la luce della gioia e l'ombra della tristezza. Il capolavoro ci appartiene, così come noi apparteniamo a esso.

La comunione simpatetica degli animi, necessaria per il godimento estetico, deve fondarsi su concessioni reciproche. L'osservatore deve coltivare la disposizione d'animo atta a ricevere il messaggio, mentre l'artista deve conoscere il modo di trasmetterlo. Il maestro del tè Kobori Enshū, che era un *daimyō*. ha lasciato queste memorabili parole: «Avvicinati a un grande dipinto come se ti avvicinassi a un grande principe». Per comprendere un capolavoro, dobbiamo inchinarci al suo cospetto e attendere, con il fiato sospeso, che si manifesti. Un illustre critico dell'epoca Sung fece un giorno un'affascinante confessione: «Quand'ero giovane,

lodavo il maestro del quale amavo i dipinti, ma con l'evolversi della mia capacità di giudizio ho cominciato a elogiare me stesso, perché riuscivo ad apprezzare quello che i maestri volevano che io amassi». È deplorabile che così pochi fra noi si diano realmente la pena di studiare gli stili dei maestri. Nella nostra ostinata ignoranza, ci rifiutiamo di render loro questo semplice omaggio e, così facendo, spesso ci priviamo del ricco nutrimento di bellezza che ci viene offerto. Un maestro ha sempre qualcosa da offrire, e se ci aggiriamo affamati, è solo a causa della nostra incapacità di goderne.

Per chi è nella giusta disposizione d'animo, il capolavoro diventa una realtà viva, alla quale ci sentiamo legati da vincoli di amicizia. I maestri sono immortali perché i loro amori e le loro paure continuano a rivivere attraverso noi. Ad affascinarci è l'anima, più che la mano, l'uomo, più che la tecnica – più il richiamo è umano, e più la nostra risposta sale dal profondo. È per questo segreto accordo fra noi e il maestro che soffriamo e gioiamo con eroi ed eroine di poesie e romanzi. Chikamatsu,⁴ lo Shakespeare giapponese, considerava la capacità dell'autore di conquistarsi la fiducia del pubblico come uno dei principi basilari della composizione drammatica. Molti suoi allievi gli sottoponevano le proprie opere, ma soltanto una incontrò il suo gradimento. Si trattava di un'opera che in qualche modo ricorda la *Commedia degli equivoci*, nella quale due gemelli cadono vittime di uno scambio d'identità. «È questo» disse Chikamatsu «il vero spirito del dramma, giacché tiene conto del pubblico. Agli spettatori è consentito saperne più degli attori stessi, sapere dove sta l'errore, e provare compassione per i poveri personaggi del palcoscenico, che ignari vanno incontro al proprio destino».

I grandi maestri dell'Oriente e dell'Occidente non hanno mai dimenticato l'importanza della suggestione quale mezzo per conquistare la fiducia dello spettatore. Chi è in grado di contemplare un capolavoro senza sentirsi intimidito di fronte allo smisurato orizzonte mentale che viene proposto alla sua attenzione? Come sono familiari e a noi vicini i capolavori; e

come sono fredde, al confronto, le banalità moderne! Nei primi sentiamo il calore che sgorga da un cuore umano; nelle seconde, solo un gesto formale. Assorbito dalla tecnica, l'uomo moderno raramente si innalza al di sopra di se stesso. Come i musicisti che vanamente invocavano l'arpa di Lungmen, egli canta solo se stesso. Le sue opere sono forse più vicine alla scienza, ma più lontane dall'umanità. Un antico adagio giapponese dice che una donna non può amare un uomo pieno di sé, perché il suo cuore è privo di fessure attraverso cui l'amore possa penetrare. Nell'arte, la vanità, sia da parte dell'artista che del pubblico, è altrettanto fatale a ogni sentimento di partecipazione.

Niente è più sacro della comunione di spiriti affini nell'arte. Nel momento dell'incontro, l'amante dell'arte trascende se stesso. Al tempo stesso egli è e non è. Coglie un riflesso dell'Infinito, ma le parole non riescono a dar voce alla sua gioia, giacché l'occhio è muto. Libero dai ceppi della materia, il suo spirito si muove al ritmo delle cose. È così che l'arte diviene simile alla religione, nobilitando il genere umano. Proprio questo fa di un capolavoro qualcosa di sacro. Profonda era la venerazione che nei tempi antichi i giapponesi tributavano alle opere dei grandi artisti. I maestri del tè custodivano i propri tesori con religioso riserbo; spesso era necessario aprire numerose scatole, l'una dentro l'altra, per arrivare al vero tabernacolo – l'involucro di seta tra le cui morbide pieghe veniva conservato il *sancta sanctorum*. L'oggetto era raramente esposto alla vista, e in tal caso, ai soli iniziati.

All'epoca dell'ascesa del tèismo, i generali del *taikō*, quale ricompensa per una vittoria, preferivano ricevere in dono una rara opera d'arte, anziché un vasto territorio. Molte delle opere teatrali giapponesi di maggior successo hanno come soggetto la perdita e il ritrovamento di un famoso capolavoro. In uno di questi drammi, ad esempio, nel palazzo del *daimyō* Hosokawa, in cui era custodito il celebre ritratto di Damma [Bodhidharma] eseguito da Sesson, si sviluppa improvvisamente un incendio, causato dalla negligenza del samurai incaricato della sorveglianza. Pronto ad affrontare

qualsiasi pericolo pur di salvare il prezioso dipinto, il samurai si precipita nel palazzo in fiamme e afferra il *kakemono*. ma ogni via d'uscita è bloccata dalle fiamme. Pensando solo al dipinto, si apre il corpo con la spada, avvolge il Sesson in una manica strappata e lo infila nella ferita aperta. L'incendio viene infine domato. Tra le braci fumanti si ritrova un cadavere semicarbonizzato nel quale viene rinvenuto il tesoro, perfettamente integro. Anche se spaventose, storie di questo genere stanno a indicare il grande valore che i giapponesi attribuiscono ai capolavori artistici, come pure la devozione dei fedeli samurai.

Dobbiamo tuttavia tener presente che l'arte ha valore solo nella misura in cui ci comunica qualcosa. Se fossimo dotati di sentimenti universali, l'arte potrebbe essere un linguaggio universale. La nostra natura finita, il potere di tradizioni e convenzioni, i nostri stessi caratteri ereditari riducono la portata della nostra capacità di godimento estetico. La nostra stessa individualità, in un certo senso, limita la nostra capacità di comprensione, e la nostra sensibilità estetica ricerca nelle opere del passato ciò che le è affine. È vero che, se coltivato, il nostro senso estetico si acuisce, rendendoci capaci di apprezzare manifestazioni del bello alle quali prima eravamo insensibili. Ma, dopo tutto, nell'universo scorgiamo solo la nostra immagine - sono le nostre peculiarità a determinare le modalità della nostra percezione. I maestri del tè collezionavano solo gli oggetti che rientravano nell'ambito del loro gusto personale.

Viene alla mente, a tal riguardo, un aneddoto su Kobori Enshū. I suoi discepoli si complimentarono con lui, per il gusto straordinario di cui aveva dato prova nella scelta degli oggetti per la sua collezione, dicendo: «Ogni pezzo è tale che non ci si può esimere dall'ammirarlo. Il che dimostra che avete più gusto di Rikyū, giacché soltanto uno su mille riusciva ad apprezzare la sua collezione». Enshū replicò con amarezza: «Questo dimostra soltanto quanto il mio gusto sia ordinario. Il grande Rikyū aveva il coraggio di amare solo quegli oggetti che rispondevano al suo gusto personale, mentre io, inconsciamente, mi adeguo a quel che piace alla

maggioranza. In verità, Rikyū fu quell'uno su mille fra i maestri del tè».

È deplorabile che tanta parte dell'apparente entusiasmo per l'arte manifestato nella nostra epoca non sia fondata su un sentimento autentico. In quest'epoca di democrazia, gli uomini applaudono ciò che è considerato il meglio dalla massa, incuranti di quel che provano realmente. Desiderano le cose costose, non quelle raffinate; ciò che è di moda, non ciò che è bello. Alle masse la fruizione dei periodici illustrati, degno prodotto della società industriale, procura un nutrimento estetico di gran lunga superiore a quello fornito dai primitivi italiani o dai maestri Ashikaga, che hanno la pretesa di ammirare. Per loro, il nome dell'artista è più importante della qualità dell'opera. «La gente giudica la pittura con le orecchie» si rammaricava un critico cinese di molti secoli fa. Questa mancanza di spontaneità nel giudizio è responsabile degli orrori pseudo-classici che oggi si offrono al nostro sguardo, da qualunque parte esso si volga.

Un altro errore diffuso è quello di confondere l'arte con l'archeologia. La venerazione tributata all'antichità è uno dei tratti più nobili della natura umana, e sarebbe auspicabile che fosse diffusa in misura persino maggiore. Gli antichi maestri devono essere giustamente onorati per aver aperto la strada ai futuri progressi. Il fatto stesso che siano passati indenni attraverso secoli di critica, giungendo fino a noi ancora circondati di gloria, impone rispetto. Ma saremmo davvero stolti se apprezzassimo le loro conquiste semplicemente sulla scorta dell'antichità. E tuttavia lasciamo che il sentimento storico prenda il sopravvento sulle nostre valutazioni estetiche. Offriamo fiori in segno di ammirazione quando l'artista giace nella tomba, al riparo da ogni rischio. Il XIX secolo, imbevuto di evolucionismo, ci ha indotto a perder di vista l'individuo in nome della specie. I collezionisti smaniano di procurarsi esemplari che illustrino periodi e scuole, dimenticando che un singolo capolavoro può insegnarci molto più di tanti prodotti mediocri di un determinato periodo, o di una certa scuola. Classifichiamo troppo e apprezziamo troppo poco. Sacrificare il metodo

estetico a favore di quello cosiddetto scientifico è stata la rovina di molti musei.

Qualunque modello d'esistenza che intenda essere vitale non può ignorare i diritti dell'arte contemporanea. L'arte dei nostri giorni è quella che realmente ci appartiene: è il nostro specchio. Condannandola, non facciamo che condannare noi stessi. Affermiamo che l'epoca attuale è priva di arte: chi ne è responsabile? È davvero vergognoso che, nonostante tutto l'entusiasmo per gli antichi, prestiamo una così scarsa attenzione alle nostre potenzialità. Artisti che lottano, anime tormentate che si trascinano in mezzo a un gelido disprezzo! Nel nostro secolo dominato dall'egocentrismo, quale ispirazione offriamo loro? Il passato può ben compatire la miseria della nostra civiltà; il futuro riderà della pochezza della nostra arte. Distruggendo la bellezza nella vita, distruggiamo anche l'arte. Ci vorrebbe un grande mago in grado di estrarre, dal ceppo della società, un'arpa possente le cui corde sappiano risuonare al tocco del genio.

VI
I FIORI

Quando, nel perlaceo tremolio di un'alba primaverile, gli uccelli sussurrano misteriosamente fra gli alberi, non avete mai avuto la sensazione che parlino di fiori, ciascuno con il proprio compagno? Per l'umanità, l'amore per i fiori deve esser nato contemporaneamente alla poesia amorosa. Dove possiamo immaginare lo sbocciare di un'anima virginale meglio che in un fiore, dolce nella sua incoscienza, fragrante per il suo silenzio? L'uomo primordiale trascese la propria condizione di bruto offrendo la prima ghirlanda alla sua fanciulla. Elevandosi al di sopra dei bisogni naturali primitivi, egli si fece umano. Quando intuì l'uso che si poteva fare dell'inutile, l'uomo fece il suo ingresso nel regno dell'arte.

Nella gioia come nella tristezza, i fiori sono i nostri amici fedeli. Con i fiori mangiamo, beviamo, danziamo e amareggiamo. Con i fiori ci sposiamo e battezziamo. Senza di loro non osiamo morire. Abbiamo venerato con il giglio e meditato con il loto, ci siamo lanciati in battaglia con la rosa e il crisantemo. Abbiamo perfino tentato di parlare il linguaggio dei fiori. Come potremmo vivere senza di loro? L'idea di un mondo privo della loro presenza fa paura. Quale conforto arrecano al capezzale del malato, quale luce di beatitudine nelle tenebre degli spiriti afflitti! La loro serena dolcezza ci restituisce la fiducia nell'universo quand'essa sta per svanire, così come lo sguardo intenso di un bel bimbo fa rinascere in noi le speranze perdute. E quando veniamo calati nella terra, sono loro che restano a piangere sulle nostre tombe.

Per quanto triste, non possiamo nascondere che, nonostante la nostra amicizia con i fiori, non ci siamo sollevati di molto al di sopra della condizione di bruti. Grattate via la pelle di pecora, e il lupo che è in noi non tarderà a digrignare i denti. Qualcuno ha detto che l'uomo a dieci anni è un animale, a venti un pazzo, a trenta un fallito,

a quaranta un truffatore, e a cinquanta un delinquente. Forse diventa un delinquente perché non ha mai smesso di essere un animale. Per noi non c'è niente di reale all'infuori della fame, e non c'è niente di sacro tranne le nostre brame. Tutti i templi, uno dopo l'altro, sono crollati sotto i nostri occhi; un unico altare si conserva in eterno, quello su cui bruciamo incensi all'idolo supremo: noi stessi. Il nostro dio è grande, e il denaro è il suo profeta! Per offrirgli sacrifici, devastiamo la natura. Ci vantiamo di aver conquistato la materia, dimenticando che è stata questa a ridurci in schiavitù. Quali atrocità siamo capaci di perpetrare in nome della cultura e della raffinatezza!

Ditemi, fiori gentili, lacrime di stelle, voi che nel giardino annuite alle api che cantano la rugiada e i raggi del sole, siete consapevoli del terribile destino che vi attende? Finché potete, continuate a sognare, ondeggiando giocosamente alla dolce brezza estiva. Domani una mano crudele vi stringerà alla gola. Verrete strappati, fatti a brandelli, trascinati via dalle vostre serene dimore. La donna più ignobile, potrà forse passare per bella. Con le mani ancora sporche del vostro sangue, dirà quanto siete amabili. Ditemi, sarebbe questa la gentilezza? Forse il vostro destino sarà di venire imprigionati fra i capelli di una donna che sapete esser senza cuore, oppure verrete infilati nell'occhiello di qualcuno che, se foste uomini, non oserebbe guardarvi in faccia. Oppure potrebbe accadervi di venire confinati in qualche vaso angusto, con solo un po' di acqua stagnante per spegnere la tremenda sete che preannuncia la vita che fugge.

Fiori, se vi trovaste nella terra del Mikado,¹ potrebbe accadervi di incontrare un temibile personaggio armato di cesoie e di una piccola sega. Si presenterebbe come «Maestro dei Fiori». Pretenderebbe di avere i diritti di un medico, e voi istintivamente l'odiereste, sapendo bene che i dottori cercano sempre di prolungare l'agonia delle loro vittime. Incomincerebbe a tagliarvi, piegarvi e torcervi in quelle posizioni impossibili che ritiene vi si confacciano. Come un qualsiasi ortopedico, vi storcerà i muscoli e vi

slogherà gli arti. Per bloccare l'emorragia vi cauterizzerà con carboni ardenti, e per migliorare la vostra circolazione vi infilerà dentro fili di ferro. Vi tratterà con sale, aceto, allume e, in taluni casi, vetriolo. Quando sembrerete sul punto di svenire, vi verserà acqua bollente sui piedi. Sarà un vanto, per lui, avervi tenuto in vita due o più settimane oltre il tempo che sarebbe stato possibile senza le sue cure. Non avreste preferito essere uccisi immediatamente, non appena catturati? Quali crimini avete mai commesso, nelle vostre precedenti incarnazioni, per meritervi una simile punizione in questa vita?

Ancora più orribile del procedimento in uso tra i maestri dei fiori in Oriente è lo smodato spreco di fiori praticato dagli occidentali. Il numero di fiori recisi ogni giorno per adornare sale da ballo e banchetti in Europa e in America dev'essere spaventoso; se venissero legati insieme, formerebbero una ghirlanda in grado di circondare un continente. Se paragonate a questa totale mancanza di rispetto per la vita, le colpe del maestro dei fiori appaiono insignificanti. Costui, perlomeno, rispetta l'equilibrio della natura, sceglie con cura le proprie vittime, e dopo la morte ne onora i resti. In Occidente, l'esibizione di fiori sembra essere parte integrante dello sfoggio di ricchezza - il capriccio di un istante. Dove finiscono, questi fiori, quando la festa è finita? Non c'è nulla che susciti maggior compassione di un fiore appassito gettato impietosamente su un mucchio di letame.

Perché i fiori sono nati così belli e così sventurati? Gli insetti possono pungere, e anche l'animale più mite lotta, quando non ha altra scelta. Gli uccelli, le cui piume sono ricercate per abbellire i cappellini, possono volar via sfuggendo al cacciatore; gli animali da pelliccia, di cui desiderate il manto, possono nascondersi al vostro approssimarsi. L'unico fiore, ahimè, che abbia le ali, è la farfalla; tutti gli altri rimangono indifesi davanti a chi li vuole distruggere. Se anche urlano durante l'agonia, il loro grido non riesce mai a giungere alle nostre orecchie ormai sorde. Siamo sempre brutali nei confronti di chi ci ama e ci serve in silenzio, ma potrebbe arrivare il giorno in cui, per la nostra

crudeltà, quelli che sono i nostri migliori amici ci abbandoneranno. Avete notato che i fiori selvatici diventano ogni anno più rari? Forse i loro saggi li hanno esortati ad andarsene, sin quando l'uomo non diventerà più umano. Forse sono migrati in cielo.

Molto può esser detto a lode di chi coltiva piante. L'uomo del vaso è infinitamente più umano di quello delle cesoie. Osserviamo con gioia le sue preoccupazioni per l'acqua e il sole, la sua lotta contro i parassiti, il suo orrore del gelo, la sua ansia quando i germogli tardano a spuntare, la sua commozione quando le foglie si fanno lucenti. In Oriente l'arte della floricoltura è una delle più antiche; gli amori di un poeta e le sue piante preferite sono stati spesso narrati in racconti e canzoni. Con lo sviluppo della ceramica durante le dinastie T'ang e Sung, vennero creati meravigliosi recipienti per contenere le piante; non erano vasi, bensì palazzi coperti di gemme. Un apposito incaricato doveva prendersi cura di ogni fiore, e lavarne le foglie con morbide spazzole di pelo di coniglio. È stato scritto² che la peonia deve esser innaffiata da una graziosa vergine vestita a festa, mentre il susino invernale deve ricevere l'acqua da un monaco pallido ed esile. In Giappone, uno dei drammi *nō*³ più popolari, *Hachi no ki*, composto durante l'epoca Ashikaga,⁴ ha come soggetto la storia di un cavaliere caduto in miseria, il quale, in una notte gelida, non avendo legna da ardere taglia le sue amate piante per ospitare degnamente un monaco pellegrino. In realtà, il monaco altri non è che Hōjō Tokiyori,⁵ lo Hārūn-ar-rashīd dei nostri racconti, e il sacrificio viene ricompensato. Ancor oggi, a Tōkyō, quest'opera continua a commuovere il pubblico.

Per proteggere i delicati boccioli, venivano prese numerose precauzioni. L'imperatore Wen Tsung,⁶ della dinastia T'ang, appendeva dei campanellini d'oro ai rami del suo giardino per tener lontani gli uccelli. Era lui che in primavera usciva con i musicisti di corte per allietare i fiori con melodie delicate. In un monastero giapponese⁷ esiste ancora una strana tavoletta, che la tradizione attribuisce a Yoshitsune,⁸ l'eroe delle nostre leggende arturiane. Si tratta

di un bando che riguarda la protezione di un susino prodigioso, ed è affascinante per il suo spietato humour da epoca guerresca. Dopo aver accennato alla bellezza della fioritura, l'iscrizione aggiunge: «Chiunque tagli un solo ramo di quest'albero verrà punito con l'amputazione di un dito». Magari leggi simili fossero in vigore ai nostri giorni, per punire chi distrugge senza criterio i fiori e mutila le opere d'arte!

Anche nel caso dei fiori nei vasi, siamo inclini a sospettare la presenza dell'egoismo umano. Perché strappare le piante dalle loro dimore e domandar loro di fiorire in un ambiente estraneo? Non è come chiedere agli uccelli di cantare e di accoppiarsi chiusi in gabbia? Chi può dire se le orchidee non si sentano soffocare nelle vostre serre, anelando invano a un lembo dei loro cieli del Sud?

Il vero amante dei fiori è colui che li va a trovare nei loro luoghi natii, come T'ao Yüan-ming,⁹ che sedeva davanti a una palizzata di bambù a conversare con un crisantemo selvatico; oppure Lin Ho-ching,¹⁰ che si perdeva fra misteriose fragranze vagando, nell'ora del crepuscolo, fra i fiori di susino del Lago Occidentale. Si narra che Chou Mou-shu¹¹ dormisse in una barca affinché i suoi sogni potessero fondersi con quelli del loto. Lo stesso spirito animava l'imperatrice Kōmyō, una sovrana tra le più celebri dell'epoca Nara, la quale cantava: «Se ti colgo, o Fiore, la mia mano ti contaminerà! In piedi nel prato, al pari di te, ti offro ai Buddha del passato, del presente e del futuro».

Tuttavia, cerchiamo di non essere troppo sentimentali. Cerchiamo di amare di meno il lusso e di più il vero splendore. Lao-tzu ebbe a dire: «Il cielo e la terra sono crudeli». E Kōbō Daishi: «Scorrere, scorrere, scorrere, scorrere, la corrente della vita va sempre avanti. Morire, morire, morire, morire, la morte arriva per tutti». Ovunque volgiamo lo sguardo, vediamo distruzione. Distruzione sopra e sotto, davanti e dietro. Di eterno non vi è che il mutamento - perché non accogliere la morte come la vita? L'una non è che il doppio dell'altra - la notte e il giorno di Brahman.¹² Attraverso la disintegrazione del vecchio diventa possibile il

ricrearsi del nuovo. Abbiamo venerato la Morte, l'implacabile dea della misericordia, sotto molti nomi diversi. Era l'ombra del Divoratore universale che i *gebros*¹³ onoravano nel fuoco. È la gelida purezza dell'Anima-spada al cui cospetto ancor oggi si prostra il Giappone shintoista. Il fuoco mistico consuma la nostra debolezza, la spada sacra spezza la schiavitù del desiderio. Dalle nostre ceneri sorge la fenice della speranza celeste; dalla liberazione nasce una più nobile realizzazione dell'umanità.

Perché non distruggere i fiori, se possiamo così creare nuove forme nobilitanti l'idea del mondo? A loro chiediamo soltanto di prender parte al nostro sacrificio alla Bellezza. Consacrandonoci alla purezza e alla semplicità, espieremo la nostra colpa. Così ragionavano i maestri del tè, quando istituirono il culto dei fiori.

Chiunque conosca i metodi dei nostri maestri del tè e dei fiori, avrà notato la religiosa venerazione che essi nutrono per questi ultimi. Non colgono a caso, ma scelgono con cura ogni ramo e ogni frasca, senza perdere mai di vista la composizione artistica che hanno in mente. Tagliare più di quanto è strettamente necessario sarebbe per loro una vergogna. A questo riguardo, va notato che lasciano sempre le foglie, se ve ne sono, insieme al fiore, poiché il loro scopo è quello di presentare la vita floreale integra nella sua bellezza. In questo caso, come in molti altri, il loro metodo è del tutto diverso da quello adottato nei paesi occidentali, dove in genere si vedono solo gambi di fiori infilati indiscriminatamente nei vasi, come teste prive di corpo.

Quando un maestro del tè ha disposto un fiore in un modo che lo soddisfa, lo colloca nel *tokonoma*, il posto d'onore nella stanza giapponese. Accanto a esso non metterà nulla che possa interferire con l'effetto prodotto, neppure un dipinto, a meno che non abbia un particolare motivo estetico per accostarli. Il fiore nel *tokonoma* è come un principe sul trono; gli ospiti o i discepoli che entrano nella stanza lo saluteranno con un profondo inchino, prima di rivolgersi al padrone di casa. Delle composizioni più riuscite vengono eseguiti e poi pubblicati disegni per la gioia degli

appassionati. Su questo argomento esiste una vasta letteratura. Quando il fiore appassisce, il maestro lo affida teneramente al fiume, oppure lo seppellisce con ogni cura. Talvolta vengono persino eretti monumenti in sua memoria.

L'arte di disporre i fiori sembra sia nata contemporaneamente al tèismo, nel XV secolo. Le nostre leggende attribuiscono la prima composizione floreale agli antichi santi buddhisti, che raccoglievano i fiori recisi dalla tempesta e, nel loro infinito amore per ogni essere vivente, li mettevano in vasi colmi d'acqua. Si narra che uno dei primi a praticare quest'arte sia stato Sōami, il grande pittore ed esperto d'arte della corte di Ashikaga Yoshimasa. Il maestro del tè Jukō fu uno dei suoi allievi, e anche Senno, il fondatore della casata Ikenobo, una famiglia celebre negli annali del culto dei fiori, come lo fu in pittura quella dei Kanō. Con il perfezionarsi del rito del tè sotto Rikyū, alla fine del XVI secolo, anche l'arte di disporre i fiori giunge a pieno sviluppo. Rikyū e i suoi successori, i celebri Oda Yūraku, Furuta Oribe, Kōetsu, Kobori Enshū, e Katagiri Sekishū, facevano a gara fra loro per creare nuove composizioni. Non dobbiamo d'altra parte dimenticare che il culto dei fiori, per i maestri del tè, costituiva solo una delle componenti del loro rituale estetico, e non una religione a sé stante. La composizione di fiori, come ogni altra opera d'arte presente nella stanza del tè, era subordinata allo schema decorativo generale. Così, Sekishū decretò che i fiori di susino bianchi non dovessero essere usati quando c'era neve nel giardino. I fiori «sgargianti» erano inesorabilmente banditi dalla stanza del tè. La composizione di fiori di un maestro del tè perde significato se viene tolta dal luogo per il quale è stata originariamente concepita, giacché le sue linee e le sue proporzioni sono state pensate in funzione dell'ambiente circostante.

La vera e propria venerazione dei fiori ha inizio con il formarsi dei «Maestri dei Fiori», verso la metà del XVII secolo. Diviene ora autonoma rispetto alla stanza del tè, e non conosce altra legge all'infuori di quella che il vaso le impone. Sono ora possibili concezioni e metodi nuovi, e

molte furono le teorie e le scuole che ne derivarono. Secondo uno scrittore della metà del secolo scorso, si potevano contare più di cento diverse scuole di composizione floreale. Esse si dividono, a grandi linee, in due correnti principali: la Formalista e la Naturalista. Le scuole della corrente formalista, guidate dagli Ikenobo, aspiravano a un idealismo classico che corrispondeva a quello degli accademici Kanō. Le composizioni dei primi maestri di questa scuola sono state documentate; esse riprendono in modo pressoché identico i dipinti floreali di Sansetsu¹⁴ e di Tsunenobu.¹⁵ La scuola naturalista, come indica il suo nome, prendeva invece a modello la natura, introducendo solo quelle varianti formali necessarie all'unità dell'espressione artistica. Così, nelle opere di questa scuola, ritroviamo gli stessi impulsi che in pittura diedero vita alle scuole Ukiyo¹⁶ e Shijō.¹⁷

Sarebbe interessante poterci soffermare più a lungo di quanto non sia possibile in questa sede sulle leggi generali e particolari riguardanti la composizione formulate dai vari maestri dei fiori di quest'epoca, che riflettono gli stessi principi fondamentali della decorazione Tokugawa. I maestri dei fiori facevano riferimento al Principio Guida (Cielo), al Principio Subordinato (Terra), e al Principio Conciliatore (Uomo); qualunque composizione floreale che non rispecchiasse tali principi era considerata sterile e senza vita. Essi insistevano molto sull'importanza di trattare il fiore nei suoi tre diversi aspetti, Formale, Semiformale e Informale. Si potrebbe dire che il primo rappresenta i fiori in uno sfarzoso abito da ballo, il secondo corrisponde alla disinvolta eleganza di un vestito da pomeriggio, e il terzo al seducente déshabillé del boudoir.

Il mio gusto personale si avvicina alle composizioni floreali dei maestri del tè, più che a quelle dei maestri dei fiori. Quella dei primi è un'arte inserita nell'ambiente a lei proprio, e ci attrae per il suo stretto rapporto con la vita. Vorrei definire questa scuola Naturale, per distinguerla da quelle Naturalista e Formalista. Il maestro del tè ritiene che il suo compito debba limitarsi alla scelta dei fiori, lasciando

che siano questi ultimi a narrare la propria storia. Se entrate in una stanza del tè alla fine dell'inverno, potrete vedere un sottile ramo di ciliegio selvatico accostato a una camelia in boccio; è un'eco dell'inverno che sta per lasciarci, unita a un annuncio di primavera. Se invece vi recate a un tè pomeridiano in un giorno d'estate particolarmente caldo, nell'ombrosa frescura del *tokonoma* potrete scoprire un unico giglio in un vaso appeso; cosparso di rugiada, sembra sorridere all'insensatezza della vita.

Un a solo di fiori è degno d'interesse, ma un concerto che unisca i fiori alla pittura e alla scultura è estasiante. Un giorno Sekishū collocò alcune piante acquatiche in un recipiente piatto, per suggerire la visione della vegetazione di laghi e paludi; sulla parete sovrastante appese un dipinto di Sōami, raffigurante anatre selvatiche in volo. Jōō, un altro maestro del tè, accostò una poesia sulla Bellezza della Solitudine vicino al Mare a un bruciaincenso di bronzo, a forma di capanna di pescatori, e a fiori selvatici che crescono sulle spiagge. Uno degli ospiti ricordava di aver sentito, nella composizione d'insieme, la brezza dell'autunno che declina.

Le storie di fiori sono infinite. Ne riferiremo solo un'altra. Nel XVI secolo il convolvolo era ancora una pianta rara, da noi. Rikyū aveva un intero giardino di convolvoli, che curava assiduamente. La loro fama giunse agli orecchi del *taikō*, che espresse il desiderio di vederli. Rikyū lo invitò dunque a casa propria per un tè mattutino. Nel giorno stabilito il *taikō* attraversò il giardino, ma non vide traccia di convolvoli. Il terreno era stato spianato e cosparso di ciottoli e sabbia. Livido di rabbia, il tiranno entrò nella stanza del tè, ma la visione che lo attendeva gli restituì la serenità. Nel *tokonoma*, in un prezioso vaso di bronzo di lavorazione Sung, c'era un unico convolvolo - il re di tutto il giardino!

In questi casi comprendiamo pienamente il significato del Sacrificio dei Fiori. Forse i fiori sanno coglierne il senso compiuto. Non sono vili come gli uomini. Alcuni fiori si gloriano della morte; sicuramente è così per i fiori di ciliegio giapponese, quando si abbandonano liberamente al vento. Chiunque abbia avuto modo di vedere la fragrante cascata di

Yoshino o di Arashiyama¹⁸ non può non averlo percepito. Per un istante si librano come nuvole ingioiellate e danzano sopra correnti cristalline; poi, salpando sulle acque ridenti, sembrano dire: «Addio, Primavera! Andiamo verso l'Eterno».

VII

I MAESTRI DEL TÈ

Nella religione, il futuro è dietro di noi. Nell'arte, il presente è eterno. I maestri del tè ritenevano che l'autentica comprensione dell'arte fosse possibile solo per coloro che la considerano una forza capace di influire sulla vita. Cercavano dunque di adeguare la loro esistenza quotidiana ai livelli di raffinatezza raggiunti nella stanza del tè. La serenità di spirito deve esser conservata in qualunque circostanza; la conversazione deve esser condotta in modo tale da non turbare l'armonia dell'ambiente. Taglio e colore degli abiti, portamento e modo di camminare, tutto può diventare espressione di un temperamento artistico. Queste cose non vanno prese con leggerezza: sin quando non abbiamo reso belli noi stessi, non abbiamo il diritto di accostarci alla Bellezza. Per questo il maestro del tè cercava di essere qualcosa di più di un artista: voleva incarnare l'arte stessa. Era questo lo zen dell'estetica. La perfezione è ovunque, se soltanto scegliamo di accorgerci della sua presenza. Rikyū amava citare un'antica poesia che diceva: «A chi desidera solo fiori, vorrei mostrare la primavera in tutto il suo splendore celata nei germogli che a fatica avanzano sulle colline innevate».

Molteplici sono stati i contributi che i maestri del tè hanno dato all'arte. Hanno rivoluzionato l'architettura classica e l'arredamento d'interni, creando quello stile nuovo che è stato descritto nel capitolo dedicato alla stanza del tè. È uno stile che ha esercitato un'influenza persino sui palazzi e sui monasteri costruiti dopo il XVI secolo. Il poliedrico Kobori Enshū ha lasciato notevoli testimonianze del proprio genio nella villa imperiale di Katsura,¹ nei castelli di Nagoya² e di Nijō,³ e nel monastero Kohōan.⁴ Tutti i più celebri giardini giapponesi furono progettati da maestri del tè. Probabilmente la nostra ceramica non avrebbe mai raggiunto il suo alto grado di perfezione se i maestri del tè

non ne fossero stati gli ispiratori; la manifattura degli utensili per la cerimonia del tè richiedeva infatti la massima ingegnosità da parte dei nostri ceramisti. I sette forni di Enshū sono noti a tutti gli studiosi di ceramica giapponese. Molti dei nostri tessuti portano il nome dei maestri del tè che ne concepirono il colore o il motivo. È davvero impossibile trovare un campo artistico nel quale i maestri del tè non abbiano lasciato l'impronta del loro genio. Sembra quasi superfluo menzionare gli enormi servigi che hanno reso alla pittura e all'arte della lacca. Una delle più grandi scuole pittoriche deve la propria origine al maestro del tè Hon'ami Kōetsu, celebre anche come artista della lacca e della ceramica. A confronto con le sue opere, le splendide creazioni del nipote, Kōho, e dei pronipoti, Kōrin e Kenzan, quasi sfigurano. L'intera scuola di Kōrin, come viene comunemente chiamata, è un'espressione del tèismo. Nelle ampie linee che la caratterizzano, ci sembra di ritrovare la vitalità della natura stessa.

Per quanto grande sia stata l'influenza che i maestri del tè hanno avuto sull'arte, essa è nulla se paragonata a quella esercitata sullo stile di vita. Avvertiamo la loro presenza non solo negli usi dell'alta società, ma anche in tutti i dettagli della vita quotidiana. Sono loro invenzioni molti dei nostri piatti più raffinati, come pure il nostro modo di servire il cibo. Ci hanno insegnato a indossare soltanto abiti di colore sobrio. Ci hanno istruito sulla giusta disposizione di spirito con cui accostarci ai fiori. Hanno accentuato la nostra naturale predilezione per la semplicità, mostrandoci la bellezza dell'umiltà. Attraverso i loro insegnamenti, il tè è entrato a far parte della vita della gente.

Quelli fra noi che non conoscono il segreto di regolare in modo adeguato la propria esistenza, in questo mare tumultuoso di insensati affanni che chiamiamo vita, sono in uno stato di perenne sofferenza, anche se tentano invano di apparire contenti e soddisfatti. Vacilliamo nel tentativo di mantenere il nostro equilibrio morale, e in ogni nuvola che si leva all'orizzonte vediamo presagi di tempesta. Ma c'è gioia e bellezza anche nell'ondeggiare dei flutti che avanzano

verso l'eternità. Perché non entrare nel loro spirito o, come Lieh-tzu, cavalcare l'uragano stesso?

Solo chi ha vissuto con la bellezza può morire in bellezza. Gli ultimi istanti dei grandi maestri del tè furono pieni di squisita raffinatezza, come lo era stata la loro esistenza. Costantemente alla ricerca di un rapporto armonioso con il grande ritmo dell'universo, erano sempre pronti a entrare nell'ignoto. «L'ultimo tè di Rikyū» si ergerà in eterno come acme di tragica grandezza.

L'amicizia fra Rikyū e il *taikō* Hideyoshi era di lunga data, e il grande guerriero stimava profondamente il maestro del tè. Ma l'amicizia di un tiranno è sempre un onore pericoloso. Si era in un'epoca di tradimenti, e non ci si poteva fidare neppure dei parenti più prossimi. Rikyū non era un cortigiano servile, e spesso aveva avuto l'ardire di esprimere opinioni in contrasto con quelle del suo crudele mecenate. Approfittando del fatto che i rapporti fra il *taikō* e Rikyū si erano da qualche tempo raffreddati, i nemici del maestro del tè lo accusarono di aver preso parte a una congiura per avvelenare il despota. A Hideyoshi giunsero voci secondo cui la pozione fatale gli sarebbe stata somministrata con una tazza della verde bevanda preparata dal maestro del tè. Per Hideyoshi il semplice sospetto era sufficiente a decretare l'immediata condanna a morte, e non c'era modo di appellarsi alla volontà dell'irato *taikō*. Al condannato venne concesso un unico privilegio: quello di morire di propria mano.⁵

Il giorno fissato per il suo sacrificio, Rikyū invitò i discepoli che gli erano più cari a un'ultima cerimonia del tè. All'ora stabilita, gli ospiti si riunirono mestamente sotto il portico. Quando volsero lo sguardo al sentiero nel giardino, sembrò loro che gli alberi rabbrivissero, e nel fruscio delle foglie credettero di udire il bisbiglio degli spiriti erranti. Le lanterne di pietra grigia erano i solenni guardiani all'ingresso dell'Ade. Dalla stanza del tè giunse l'effluvio di un prezioso incenso; era il segnale che invitava gli ospiti a entrare. Fecero il loro ingresso uno alla volta e presero posto. Nel *tokonoma* era appeso un *kakemono*: il

meraviglioso scritto di un monaco antico sulla caducità di tutte le cose terrene. Il canto del bricco, quando l'acqua incominciò a bollire sul braciere, sembrava quello di una cicala che dà libero sfogo al proprio dolore per l'estate che finisce. Di lì a poco il padrone di casa entrò nella stanza. A turno servì il tè a ogni ospite, e a turno ogni ospite vuotò la tazza in silenzio; il padrone di casa fu l'ultimo. Come prescritto, l'invitato di maggior riguardo chiese il permesso di esaminare il servizio da tè. Rikyū dispose davanti a loro i vari oggetti, insieme al *kakemono*. Quando tutti ebbero espresso la loro ammirazione per la bellezza degli oggetti, Rikyū ne donò uno a ogni ospite, come ricordo. Si tenne solo la tazza. «Che questa tazza, contaminata dalle labbra della sventura, non possa mai più essere usata!» e così dicendo la ruppe in mille pezzi.

La cerimonia è conclusa; gli ospiti, trattenendo a stento le lacrime, dicono addio al maestro e lasciano la stanza. Solo a uno, il più intimo e il più amato, viene chiesto di rimanere per assistere alla fine. Rikyū si toglie l'abito da tè e lo piega con cura sulla stuoia, scoprendo così la veste immacolata della morte, che fino ad allora aveva celato. Contempla dolcemente la lucida lama dell'arma fatale, e le rivolge questi mirabili versi:

Che tu sia la benvenuta,
Spada dell'eternità!
Attraverso Buddha
E attraverso Bodhidharma
Ti sei aperta la via.

E con un sorriso Rikyū entra nell'ignoto.

I. LA TAZZA DELL'UMANITÀ

¹ In inglese *Teaism*. Con questo termine l'Autore indica il culto del tè.

² Nel testo *What a tempest in a tea-cup*. Nell'inglese americano l'espressione idiomatica *tempest in a teapot* significa appunto «molto rumore per nulla».

³ *Camellia sinensis* è il nome della pianta sempreverde appartenente alla famiglia delle teacee da cui si ricava appunto, per infusione, il tè. «I suoi fiori sono bianchi, come bianche rose rampicanti. Il genere migliore cresce sulle rocce, quello di media qualità su terreno sassoso; il migliore è quello che cresce selvatico, le specie coltivate sono di seconda qualità. Cresce meglio sulle rocce volte a sud, presso foreste profonde. Meglio di tutte la varietà color porpora, e subito dopo viene la verde; meglio di tutte le varietà a forma di gemme, e subito dopo vengono i piccoli germogli. Le foglie curve sono le più squisite; subito dopo vengono quelle piatte» (dal *Ch'a-ching, Il libro del tè*. di Lu Wu, citato in Lin Yutang, *Importanza di capire*. Milano, TEADUE, 1991).

⁴ Filosofo cinese, vissuto secondo la tradizione nel VI secolo a.C., probabilmente contemporaneo di Confucio, considerato il fondatore del taoismo, il sistema di pensiero che si contrappose al confucianesimo. A lui è attribuito il *Te-tao-ching (Il libro della virtù e della via*. Milano, SE, 1993).

⁵ Śākyamuni, che significa «Saggio degli Śākya» (cioè appartenente al clan aristocratico di casta guerriera di cui Siddhārta Gautama Buddha era membro), era uno degli attributi del Buddha storico.

⁶ Scrittore di origine greca, si trasferì in Giappone nel 1850. È autore di molte opere sulla cultura nipponica.

⁷ Margaret Noble (1867-1911), si convertì all'induismo aderendo all'Ordine di Rāmākṛṣṇa. Narrò le proprie esperienze nell'opera citata.

⁸ Il viaggiatore arabo menzionato è Abu Zaid al Hasan, citato da E. Renaudot nella sua traduzione dei resoconti di viaggiatori arabi del IX secolo riguardanti l'India e la Cina. Forse per questo motivo l'Autore considera europeo tale documento.

⁹ L'affermazione è infondata, in quanto nel *Milione* non c'è nessun riferimento al tè.

¹⁰ Giovanni Battista Ramusio (1485-1557), umanista, raccolse

relazioni di viaggi nell'opera *Delle navigationi et viaggi* (di cui il secondo volume, quello sull'Asia, uscì postumo nel 1559), nella quale viene per la prima volta menzionato il tè.

¹¹ Louis Almeida, missionario portoghese, nominò il tè in una lettera scritta nel 1565, poi utilizzata da Giovanni Maffei (v. nota 12).

¹² Giovanni Maffei (1536-1603), autore degli *Historiarum indicarum libri XVI*. pubblicati nel 1588.

¹³ Viaggiatore portoghese, visitò Malacca prima del 1600.

¹⁴ Si tratta del primo annuncio pubblicitario riguardante il tè, apparso sul «Mercurius Politicus» di Londra del 30 settembre 1658.

¹⁵ *Journal of an Eight Days Journey from Portsmouth to Kingston-upon-Thames, to which is added an Essay on Tea, considered as Pernicious to Health, obstructing Industry and Impoverishing the Nation* (Londra, 1756).

¹⁶ La citazione è tratta dalla recensione che Johnson fece del libro di Hanway. Sembra che lo scrittore inglese considerasse normale bere dalle trenta alle quaranta tazze di tè al giorno.

¹⁷ La narrazione del mito fatta dall'Autore si discosta notevolmente dalle versioni riportate dalle fonti cinesi.

¹⁸ Uno dei molti significati attribuiti al drago nel simbolismo cinese è quello di guardiano della Perla. La Perla del drago si ritiene custodita nella sua gola e rappresenta il suono della parola del capo, la perfezione del suo pensiero e dei suoi ordini. «Non si discute la Perla del drago» scrisse Mao-Tse-Tung.

¹⁹ Gli *avatāra* sono le diverse incarnazioni della divinità il cui numero varia, secondo i testi, da sei a ventitré; dieci sono le principali comunemente riconosciute. Gli *avatāra* possono essere parziali o completi, minori o maggiori, umani o semiumani; ciascuno di essi discende per porre riparo a esigenze diverse, ma sempre per ristabilire un ordine che l'uomo, da solo, non saprebbe ripristinare.

II. LE SCUOLE DEL TÈ

¹ Pittore giapponese (1504-1589) famoso per i suoi nebbiosi, tenui paesaggi. Apparteneva alla scuola Sesshū.

² Secondo Hiroshi Muraoka, curatore dell'edizione giapponese di *The Book of Tea* (Tōkyō, 1938), si tratterebbe del poeta Li Chi-ch'ing, nella cui opera, tuttavia, non esiste traccia del brano citato. Secondo altri, Okakura avrebbe fatto confusione con il poeta Li Ch'ü-lai, vissuto durante il periodo Ming.

³ Dinastia nazionale che regnò dal 960 al 1279. I Sung portarono la Cina al più alto grado di civiltà e di espansione di tutti i tempi.

⁴ T'ang: 618-906 d.C; Sung: 960-1279 d.C.; Ming: 1368-1644 d.C.

Nel primo di questi tre periodi per la Cina ebbe inizio un processo di rinnovamento che fece seguito alle invasioni e alla crisi del cosiddetto «medioevo cinese»; nel secondo il paese raggiunse l'apogeo della civiltà; nel terzo incominciarono le relazioni con l'Europa e vi fu l'introduzione del cristianesimo a opera delle missioni di gesuiti.

⁵ La porcellana Celeste è la porcellana della Cina imperiale (ossia del Celeste Impero). La giada, venerata in Cina come materia preziosa, sia per la sua sonorità che per il piacere tattile che procura, è il simbolo della purezza, della virtù e del potere imperiale.

⁶ È una delle mitiche isole del mare orientale (il nome cinese è Peng Lai-shan) considerate sede degli Immortali; ricorre frequentemente nel folclore letterario cinese e giapponese, e in particolare nella tradizione alchemica taoista. Secondo una credenza cinese, vi si trovava un fungo capace di rendere immortali; per i giapponesi, vi cresceva l'albero della vita. Nel medioevo avrebbero avuto luogo molte spedizioni in queste isole mitiche.

⁷ Bodhidharma (470-534), è considerato il ventottesimo patriarca del buddhismo indiano e il primo patriarca dello zen cinese, che fondò nel 526 d.C. Di lui si narra che sedette in meditazione, immobile, per nove anni prima di raggiungere l'illuminazione.

⁸ Più conosciuto con il nome di Dengyō Daishi (che in giapponese significa «il grande maestro che trasmette la dottrina»). Fu inviato in Cina dall'imperatore del Giappone per raccogliere informazioni sulla cultura cinese. Introdusse in Giappone la scuola buddhista Tendai.

⁹ Fondò nel 1202 la scuola del buddhismo zen Rinzai, il cui centro principale è Kyōto.

¹⁰ «Generale che sottomette i barbari», titolo originariamente attribuito al generale che sottomise i gruppi tribali e primitivi giapponesi all'inizio del IX secolo. In seguito il titolo di *shōgun* diventò ereditario e fu attribuito ai governatori militari.

III. TAOISMO E ZEN

¹ Secondo la leggenda, Lao-tzu, ormai prossimo alla vecchiaia, decise di abbandonare il paese in cui viveva e nel quale i suoi insegnamenti non venivano osservati. Mentre cercava di attraversare il passo di Han, venne fermato dal guardiano del confine, Kuan Yin-tzu. Quest'ultimo, a sua volta un famoso saggio, che da anni attendeva in una casupola il passaggio di un Immortale, persuase Lao-tzu a scrivere i suoi insegnamenti: ne nacque il *Te-tao-ching*, che divenne il testo fondamentale dei taoisti.

² Così nel testo. La dinastia dei Chou occidentali e orientali, tuttavia, fu fondata nel 1045 ed ebbe termine nel 256 a.C.

³ Non è corretto considerare meridionali Lao-tzu e i primi taoisti, e

neppure affermare che le loro idee ebbero origine nel sud della Cina. A quell'epoca, la cultura cinese si concentrava tutta nel nord del paese, e Lao-tzu abitava a poca distanza da Confucio. L'affermazione dell'Autore può essere valida solo se riferita a epoche successive.

⁴ Filosofo taoista, vissuto secondo la tradizione nel IV secolo a.C., del quale si narra che si lasciò portare dal vento per quindici giorni, completamente libero da ogni preoccupazione terrena.

⁵ Nāgārjuna, nato nel II secolo e presto entrato nella leggenda a causa delle confuse e imprecise notizie sulla sua vita e sulla sua opera, sosteneva che tutte le cose esistono solo in quanto oggetti di pensiero; sopprimendo dunque il pensiero e l'ignoranza che ne deriva con la relatività e l'errore, l'illuminazione intuitiva consente di realizzare la vacuità assoluta di tutto il contingente che è il nirvana stesso, verità assoluta.

⁶ Si suppone che qui l'Autore si riferisca al termine *ajñāna* inteso come *avidyā*. l'ignoranza della mente umana che scambia per realtà il mondo dell'esperienza. (Il termine *ajñāna* col tempo sostituì *avidyā* per meglio evidenziare il contrasto con lo *jñāna* ognosi.)

⁷ Śaṅkara (788-820) è considerato il maggior filosofo dell'India: il suo intento fu quello di costituire una verità universalmente accettabile sia sul piano filosofico che su quello religioso.

⁸ I gioielli preziosi che si formano dai corpi dei Buddha quando questi vengono cremati. Secondo un'antica leggenda il cadavere del Buddha, collocato su una pira, bruciò spontaneamente. Si consumò per intero e ne rimasero solo le reliquie, simili a un mucchio di perle.

IV. LA STANZA DEL TÈ

¹ Ci riferiamo a Ralph N. Cram, *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*. The Baker & Taylor Co., New York, 1905. [N.d.A.]

² I giapponesi hanno una notevole abilità per i giochi di parole e per creare deliberate ambiguità, grazie al loro vasto vocabolario di origine cinese. La parola *suki* nel composto *sukiya* può essere trascritta utilizzando caratteri cinesi con diverso significato: da «dimora del piacere» a «dimora del vuoto», a «dimora del gusto», a «dimora dalle alterne fortune». Quest'ultima combinazione viene tradotta da Okakura come «dimora dell'asimmetrico».

³ Brillante generale e amministratore (1536-1598), governò di fatto il Giappone dal 1582 al 1598. In quel periodo della storia giapponese, l'Imperatore era diventato una figura esclusivamente rappresentativa, priva di poteri reali; lo stesso era avvenuto anche per lo *shōgun*. Il potere effettivo era in mano ai capi militari. Hideyoshi, di origini

contadine, divenne luogotenente del generale Nobunaga, e alla morte di quest'ultimo assunse la guida del Giappone, ricevendo infine il titolo di *taikō*. Sotto il suo governo il Giappone venne unificato.

⁴ Lo Hōryūji, fondato nel 607, costituisce il più antico esempio di architettura in legno su fondamenta e piattaforma in pietra.

⁵ Forse il più bell'edificio di questo genere in Giappone, costruito nella stessa epoca del precedente.

⁶ La presenza dei fiori nella stanza del tè ha più di un significato: da quello di «allietare l'ospite [...] e testimoniargli rispetto e simpatia» a quello di favorire «la serenità della contemplazione e del raccoglimento». V. Gusty Herrigel, *Lo zen e l'arte di disporre i fiori*. Milano, SE. 1986, pp. 85-86.

⁷ La stuoia (*tatami*) è l'unità di misura fondamentale dell'edificio giapponese.

⁸ Un *bodhisattva* particolarmente venerato in Cina e Giappone, che impersona la saggezza e l'intelligenza. Con il nome di *bodhisattva*, che significa «Buddha vivente», si indica colui che, pur essendo in grado di raggiungere l'illuminazione, vi rinuncia per aiutare tutti gli uomini a trovare la via della perfezione.

⁹ Famoso maestro del tè vissuto fra il 1579 e il 1647.

¹⁰ La famiglia Tokugawa, che sosteneva di discendere dall'imperatore del IX secolo Seiwa, ebbe il potere nel periodo compreso tra il 1615 e il 1867.

¹¹ Letteralmente «grande nome». In origine attribuito dei signori feudali, questo termine nel periodo Tokugawa era usato per indicare tutti i membri della classe militare con una rendita particolarmente alta.

¹² Letteralmente «colui che serve». In generale indica qualsiasi membro della classe militare, più in particolare il dipendente di un *daimyō*.

V. APPREZZARE L'ARTE

¹ La Gola del Drago, nello Honan. [*N.d.A.*]

² La paulonia, dal legno leggero e dai grossi grappoli di fiori azzurroviola, nella Cina antica era un albero cardinale: rappresentava il nord. Serviva a fabbricare strumenti musicali e casse di risonanza per mezzo delle quali è possibile ritmare il cammino del sole.

³ Celebre artista vissuto fra il 778 e il 552 a.C.

⁴ Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) diede grande impulso alle forme teatrali del *kabuki* e soprattutto dei *jōruri* (teatro di marionette).

VI. I FIORI

¹ Termine usato dagli occidentali per designare l'imperatore del

Giappone.

² *P'ing Tzu* di Yuen-chun-liang. [N.d.A.] Non è stato possibile identificare l'autore in questione.

³ Genere del teatro classico giapponese.

⁴ Ramo della famiglia Minamoto (nobile famiglia di samurai) che ebbe il potere dal 1333 al 1573.

⁵ *Shikken* (reggente) della casata Hōjō, vissuto fra il 1226 e il 1263. Secondo la tradizione, si fece monaco e viaggiò in incognito per il paese.

⁶ 713-756.

⁷ Sumadera, vicino a Kōbe. [N.d.A.]

⁸ Minamoto no Yoshitsune (n59-1189) rappresenta l'eroe giapponese per eccellenza, il «vincitore nella sconfitta». Malgrado i suoi brillanti successi sui campi di battaglia, fu infatti costretto a togliersi la vita a trent'anni perché implacabilmente braccato dal fratello maggiore, Minamoto no Yoritomo, che voleva liberarsi di lui.

⁹⁻¹⁰⁻¹¹ Celebri poeti e filosofi cinesi. [N.d.A.]

¹² In uno dei sistemi filosofici induisti classici, Brahman è la forza che fa girare la ruota cosmica, determinando così l'alternanza di giorno e notte, ma anche quella delle stagioni e il destino stesso dell'uomo con il suo ciclo di nascita e morte.

¹³ Parola persiana che indica i parsi, seguaci dello zoroastrismo, che lasciarono la Persia dopo la conquista araba e la diffusione dell'Islam, tra il VII e l'VIII sec. d.C., e diedero vita al parsismo (il nome trae origine dall'antico territorio della Parsa, oggi Fars).

¹⁴ 1589-1651.

¹⁵ 1636-1713.

¹⁶ Scuola di pittura e silografia sviluppatasi a partire dal XV secolo.

¹⁷ Scuola di pittura naturalistica fiorita alla fine del XVIII secolo.

¹⁸ Zone di Tōkyō famose per la fioritura dei ciliegi. Ogni anno, nei giorni della fioritura, decine di migliaia di persone vi si recano per assistere a questo spettacolo di straordinaria bellezza.

VII. I MAESTRI DEL TÈ

¹ La villa imperiale di Katsura, a sud di Kyōtō, è uno splendido esempio dell'epoca Edo o Tokugawa (1615-1867), in cui si assiste a un distacco dall'arte occidentale per ritornare a quella tradizionale ispirata alle teorie confuciane.

² Celebre castello appartenente alla famiglia Tokugawa, completamente ricostruito dopo la seconda guerra mondiale e ora sede di un museo di arti decorative.

³ Costruito all'inizio del XVII secolo, si trova nella zona occidentale di Kyōto.

⁴ Tale monastero fa parte del Daitokuji, fondato dal maestro zen Daitō a nord di Kyōto all'inizio del 1300. Poiché frequentato da molti maestri che vi si recavano a esercitarsi, divenne il principale santuario della cerimonia del tè. Celebre anche per i suoi giardini.

⁵ *Harakiri*. letteralmente «taglio della pancia» (detto anche *seppuku*), era il genere di suicidio praticato dai guerrieri e dagli aristocratici.

Nel testo originale di *The Book of Tea*. numerosi nomi o vocaboli cinesi sono riportati nella loro versione giapponese. In tali casi, ci siamo uniformati al criterio adottato da Everett F. Bleiler (*The Book of Tea*. New York, 1964): i termini usati dall'Autore sono seguiti dalla versione cinese, riportata fra parentesi quadre. Ciò al fine di non alterare troppo il testo originario. Laddove si tratti di veri e propri errori di stampa o di trascrizione, questi sono stati corretti.

Per quanto riguarda la traslitterazione di termini giapponesi, cinesi e sanscriti, sono stati seguiti i criteri adottati nell'edizione del *Libro del tè* (Edipem-Editoriale Nuova, 1983) curata da Gian Carlo Calza, che desideriamo qui ringraziare.

IL LIBRO DEL TÈ
DI EVERETT F. BLEILER

Durante la seconda metà del diciannovesimo secolo, all'epoca dell'imperatore Meiji, il Giappone diede inizio a un imponente programma di modernizzazione. I suoi governanti vedevano chiaramente che se il Giappone voleva sopravvivere come nazione, doveva essere in grado di sfidare il potere del «Disastro Bianco» che aveva fatto la sua comparsa con il commodoro Perry. Furono invitati studiosi di ogni disciplina, inclusi esperti militari, dalle principali nazioni dell'Occidente, e vennero fondate nuove università nelle quali potessero insegnare. I laureati più promettenti venivano in seguito inviati in Europa e in America per studiare direttamente le nuove scienze. In un primo tempo il programma sembrò di facile realizzazione, poiché i giovani imparavano rapidamente. Ma poi apparve evidente che modernizzare significava molto più che accantonare le antiche discipline mistiche cinesi per studiare il barone Helmholtz o lord Kelvin, o consentire alle ambasciate straniere di stabilirsi a Tōkyō, o costruire una rete ferroviaria in mezzo ad antichi boschi di cedri. Gradatamente apparve chiaro che modernizzazione significava distruzione di un intero modo di vita.

La maggior parte dei giapponesi accettò senza difficoltà il mutamento. Le antiche famiglie feudali impararono a pensare, a mangiare, a comportarsi come gli occidentali, e si trasformarono in imprese mercantili, la qual cosa in passato era sempre stata considerata degradante.

Ma non tutti i giapponesi erano disposti ad accettare il programma del governo. Molti pensavano che il prezzo da pagare fosse eccessivo e che troppi valori andassero così perduti; altri opponevano resistenza ai cambiamenti per motivi egoistici. La prima rivolta, diretta e violenta, ebbe luogo quando, a partire dal 1860, gli esponenti militari del feudalesimo si ribellarono e furono infine sconfitti

dall'esercito. Una generazione più tardi, invece, nel medesimo periodo che vide fiorire Vivekānanda e Tagore in India, emerse una nuova, più acuta forma di protesta contro l'occidentalizzazione. È probabilmente significativo che, mentre in India la reazione fu religiosa e politica, in Giappone sia stata morale ed estetica.

Tra i più importanti esteti che cercarono di proteggere, sul declinare del diciannovesimo secolo, la «gloria del mattino» * conservando durante il trapianto parte dell'antico terriccio attorno alle radici, vi fu Kakuzo Okakura, l'autore di quel piccolo classico che è *The Book of Tea*.

Quella di Okakura è stata una famiglia di samurai della provincia di Fukui fino alla metà del diciannovesimo secolo, quando il padre di Kakuzo Okakura diventò mercante di sete e si trasferì a Yokohama, dove Kakuzo nacque nel 1862. La famiglia prosperò, e Kakuzo fu mandato alla nuova Tōkyō Imperial University, a quell'epoca istituzione di lingua inglese, dove ottenne un Master of Arts nel 1880, con *honours* in filosofia e in letteratura inglese. Possedeva già una buona conoscenza del cinese.

Uno dei concetti cardine del pensiero orientale, ancor prima di Confucio, è stata la convinzione che forze diametralmente opposte, come il giorno e la notte, governano alternativamente l'universo. In cinese sono chiamate *yin* e *yang*. La prima è buia e femminile; l'altra è luminosa e maschile. Ciascuna prevale per un certo tempo, ma in essa, come un seme o un germe, rimane l'altra forza, che alla fine emergerà e prenderà il sopravvento. Questo fu il caso del giovane Okakura, poiché proprio nel cuore dell'occidentalizzazione, alla Tōkyō Imperial University, apprese il valore della cultura nipponica studiando con l'insigne Ernest Fenollosa. Più di ogni altro, Fenollosa, americano del New England che aveva studiato a Harvard e si era recato in Giappone a insegnare filosofia, nutrendo un vivo interesse per le arti e la cultura tradizionali si oppose al processo di occidentalizzazione nelle arti e risvegliò una nuova comprensione dell'eredità originaria del Giappone.

È ora difficile per noi comprendere quanto dell'antica

cultura giapponese sia stato accantonato al fine di perseguire nuove vie. Le scuole di arti figurative, per esempio, erano ossessive nell'insegnamento alla maniera europea della prospettiva e del chiaroscuro, mentre le più antiche tecniche giapponesi venivano derise o ignorate. Si giunse al punto che persino l'originario pennello da inchiostro, perfezionato nel corso dei secoli per l'arte della pittura e della calligrafia, fu bandito dalle scuole, e sostituito dal rozzo pennello occidentale per colori a olio. E i tesori dell'antica arte giapponese non solo non vennero più compresi, ma furono spesso considerati con un certo imbarazzo. Le antiche famiglie, che avevano bisogno di capitali per le nuove attività economiche, svendevano antichi cimeli, e si narra persino di monasteri e templi in cui i Buddha di legno ormai passati di moda furono usati come legna da ardere. Molte opere d'arte giapponesi, in effetti, furono comprate a prezzi incredibilmente bassi da intenditori americani come Fenollosa, Edward Morse e W.S. Bigelow, per cui ancor oggi i giapponesi devono recarsi in America per vedere gran parte del proprio patrimonio nazionale.

L'entusiasmo di Fenollosa e il suo dinamismo convertirono, al pari di altri, Okakura, che gli fece da interprete nelle conferenze e nei viaggi. Incominciarono a riscuotere riconoscimenti ufficiali, finché il governo li autorizzò a inventariare le opere d'arte religiosa; poterono così esplorare i luoghi dov'erano conservate le più antiche reliquie, raccogliendo e traendo in salvo i tesori. Van Wyck Brooks, nel suo *Fenollosa and His Circle*, descrive con efficacia il piacere e l'entusiasmo con cui Okakura e Fenollosa scoprirono uno dopo l'altro capolavori di cui non si sospettava neppure l'esistenza. Il loro lavoro riscosse notevoli apprezzamenti, e quando il governo effettuò un improvviso mutamento di rotta prendendo le distanze dall'Occidente, Fenollosa ricevette, nel 1886, un mandato imperiale per studiare storia dell'arte e museografia in Europa, coadiuvato da Okakura e da un altro esperto giapponese.

Dopo il ritorno in Giappone, tuttavia, Okakura e Fenollosa presero strade diverse, trovando impossibile lavorare insieme, nonostante la reciproca stima e i comuni interessi. Il loro allontanamento sembra esser stato dettato da motivi personali, poiché entrambi avevano un carattere aggressivo ed egocentrico ed erano estremamente sensibili nelle questioni artistiche. Nel 1890 Fenollosa lasciò il Giappone e divenne sovrintendente di arte orientale al Museum of Fine Arts di Boston, mentre Okakura, officioso ispiratore del movimento di conservazione e direttore della Scuola d'arte di Tōkyō, incominciò la sua carriera indipendente.

Sempre polemico, eternamente coinvolto in diatribe personali e intrighi di palazzo, dal 1898 Okakura perse il favore del governo, e rinunciò alla carriera ufficiale per fondare una nuova scuola, l'Istituto per l'arte giapponese, finalizzata allo studio delle arti e delle loro premesse filosofiche all'interno della Grande Tradizione. Era una scuola orientale del genere più estremistico: non esistevano ambiguità su chi fosse il maestro e sul suo punto di vista, che era strettamente asiatico, perché negli anni della maturità Okakura giunse a comprendere che l'incontro con una diversa cultura non era solo un problema giapponese, ma riguardava anche le altre nazioni asiatiche. Giunse a concepire l'India e la Cina (le maggiori fonti della civiltà asiatica) come parti, insieme al Giappone, di una più vasta tradizione culturale diametralmente opposta alle concezioni maniacalmente evolucionistiche dell'Occidente. Si convinse sempre più che la sua missione fosse «difendere e ripristinare i modi asiatici di pensiero e di vita». Nel 1902 fece visita a Rābindranāth Tagore nel Bengala, e ricevette un caldo benvenuto, perché ormai era una stimata e celebre personalità. L'India era particolarmente incline ad accettare la sua tesi basilare: «L'antica arte dell'Asia vale più di qualsiasi scuola moderna, essendo il processo di idealizzazione e non quello di imitazione la *raison d'être* dell'impulso artistico».

Okakura, che aveva un disperato bisogno di fondi, soprattutto perché il governo si era rifiutato di finanziare la

sua scuola, affrontò la situazione raccogliendo un certo numero di oggetti artistici e imbarcandosi per l'America, dove quel mercato era in pieno sviluppo. Questo fu il secondo momento cruciale della sua vita, dopo l'incontro con Fenollosa, infatti Okakura rimase in America. Dopo aver venduto le opere d'arte e rimandato i suoi compagni di viaggio in Giappone con il denaro, incominciò a tenere una serie di conferenze sulle arti dell'Oriente e partecipò alla International Conference of Culture and Literature presso l'Esposizione internazionale di St. Louis nel 1904. Fu ascoltato con lo stesso entusiasmo con cui Chicago aveva accolto Vivekānanda alcuni anni prima, poiché l'America era sensibile agli orientali intelligenti.

I cammini di Okakura e Fenollosa continuarono a incrociarsi, ad anticiparsi l'un l'altro. Fenollosa, in circostanze poco chiare, lasciò il Museum of Fine Arts di Boston, e nel 1906 Okakura ne divenne consigliere; nel 1911 fu sovrintendente per l'arte cinese e giapponese. Fu una scelta felice, poiché sotto la sua direzione le collezioni furono portate a un altissimo grado di perfezione, e si giunse al punto che una colonia di artigiani giapponesi si stabilì a Boston per restaurare le opere danneggiate. Le collezioni orientali del museo di Boston divennero famose in tutto il mondo, e si disse che con Okakura lo studio dell'arte orientale aveva raggiunto la sua prima maturità.

In questo periodo di convulsa attività, Okakura riuscì anche a scrivere diffusamente per i giornali, e vide la pubblicazione di tre suoi libri mentre ancora era in vita: *The Ideals of the East* (1903), *The Awakening of Japan* (1904) e *The Book of Tea* (1906). Un quarto, *The Hearth of Heaven*, uscì nel 1922, nove anni dopo la sua morte.

Nel 1913, come ogni anno, ritornò in Giappone per far visita alla moglie e ai figli, e in settembre giunse a Boston la notizia della sua morte.

Per comprendere meglio *The Book of Tea*, dobbiamo considerare il suo autore come una personalità molteplice e complessa. Prima di tutto c'era lo studioso, indiscutibilmente

un uomo di genio, uno dei grandi storici del mondo moderno. La sua familiarità con tutti gli aspetti dell'arte orientale fu, per quell'epoca, senza pari: Okakura conosceva infatti la cultura indiana quasi quanto quella dell'Estremo Oriente. Era anche molto portato per le lingue, come si può vedere in questo libro, che scrisse in inglese.

Poi c'è il messia. Malgrado il suo fascino e una schiera di profonde amicizie, Okakura era sostanzialmente un uomo impaziente e intollerante, con il dono di farsi nemici. La sua vita fu costellata di controversie. Era un insegnante estremamente autoritario, che richiedeva obbedienza assoluta ai suoi discepoli. A volte si comportava più come un seguace del lamaismo che come un insegnante di estetica. Per protestare contro l'occidentalizzazione, infatti, disegnò curiosi abiti e copricapi che indossò nella sua scuola in Giappone.

Infine c'è il sentimentale. Scriveva poesie che ricordano lo stile di Swinburne. E sapeva anche scrivere sulle leggende dell'antico Giappone come se credesse in ogni folletto, in ogni donna-volpe e in ogni spietato samurai dell'intero corpus del folclore.

Tutte queste personalità emergono nelle sue opere, e quella che meglio le sintetizza è *The Book of Tea*. In essa si verifica una notevole fusione tra disparati elementi. Okakura lo studioso vi rivelò il proprio sapere; Okakura il messia diede un indirizzo al proprio sapere; Okakura l'intenditore lo rivestì di fascino.

The Book of Tea è ormai un classico, e centinaia di migliaia di occidentali l'hanno letto come una perfetta introduzione al modo di vita giapponese.

Tuttavia, dietro il colore e il fascino più immediati, *The Book of Tea* è decisamente un'apologia del volto tradizionale del Giappone. È un tentativo di spiegare al mondo occidentale, in modo simbolico, perché i giapponesi hanno una determinata considerazione di certi aspetti della loro cultura. Scritto in un inglese scorrevole, maschera un inflessibile rigore di pensiero, tagliente e incisivo come la

spada di un antico samurai.

Okakura intendeva spiegare la peculiare orientalità dell'Oriente, e si servì del tè come simbolo. In Estremo Oriente il tè è il corrispettivo del nostro concetto di sale: può significare il recondito elemento che conferisce significato e sapore a qualcosa che altrimenti sarebbe scialbo o insipido. Okakura, tuttavia, lavora sull'unicità del tè. Dapprima parla delle sue origini, della sua antica storia e della sua diffusione, per poi concentrare l'attenzione sulla sua importanza come simbolo in Giappone: la cerimonia del tè, infatti, è peculiare di questo paese. È una cerimonia quasi religiosa, celebrata secondo norme codificate centinaia di anni fa, secondo le quali un gruppo di persone si riunisce e compie atti rituali ben più rigidamente definiti di quelli che abbia mai compiuto un credente per un dio inflessibile. Tempo e luogo sono stabiliti da norme precise; l'arredamento della stanza, gli utensili, le azioni e persino la conversazione procedono lungo una via rigidamente tracciata, con formule che sanciscono sia gli atti che le parole. L'ospite compie tradizionali gesti di benvenuto, e l'invitato esprime la propria ammirazione per gli utensili con frasi così arcaiche e convenzionali come il fatto stesso di versare il tè.

Tuttavia la cerimonia del tè, propriamente parlando, non è un rito religioso, perché non implica nessuna dimensione soprannaturale. È un sacramento di carattere sociale. È un ponte verso il passato sul quale si affollano gli antichi padri. Implica una sottomissione del proprio sé agli avi e alle antiche norme di vita.

Da un altro punto di vista la cerimonia del tè ha una notevole importanza per lo studio delle istituzioni. È uno dei rarissimi esempi di tentata riproducibilità dell'impulso estetico – la credenza che la rappresentazione di un «dramma» standardizzato faccia sorgere le stesse sensazioni destinate dalla bellezza.

Gli strumenti della cerimonia del tè non sono valutati in base agli stessi canoni estetici delle altre arti giapponesi, e il loro valore dipende da criteri particolari. La loro attrattiva

non nasce dalla bellezza, come per la maggior parte dei prodotti artistici giapponesi, né dal significato iconologico, come ci si potrebbe aspettare da un apparato relativo a un culto. Il loro valore deriva invece principalmente da un terzo criterio: l'antichità e il legame personale. Fanno quasi parte di un culto di santi, e sono simili a reliquie. Ogni volta che la tazza di un grande maestro del tè viene posta in vendita, la sua valutazione è straordinaria.

In un certo senso è strano che un uomo come Okakura, che dedicò la maggior parte della propria vita a ricercare la bellezza e a preservarne la fragile essenza, abbia individuato il principale simbolo del Giappone nella cerimonia del tè. Forse è un aspetto della sua reazione contro l'Occidente. In un certo qual modo la cerimonia del tè distrugge le due grandi teorie artistiche che hanno dominato in Occidente e in Oriente: essa rinnega il culto individuale dell'arte per l'arte, che è stata la modalità estetica dell'Occidente per parecchi secoli; e rinnega l'iconologia, o le idee per le quali un'immagine era ritenuta valida, che è stata la modalità estetica dell'India e dell'Estremo Oriente. Essa stabilisce una terza categoria, la pura imitazione dell'antico, perché quella era la modalità degli avi, e gli avi non devono essere contestati né messi in discussione.

(Traduzione di Letizia Monti)

* La «gloria del mattino» (o convolvolo) rappresenta, nella tradizione giapponese, il simbolo della fugacità della vita, a causa del suo schiudersi al mattino per sfiorire poche ore dopo.