



Kanzaki Shiho: il Tao della ceramica per l'entelecheia

Francesco Lizzani*

Tutti nel mondo riconoscono il bello come bello;
in questo modo si ammette il brutto.

(*Tao-te-ching*, II)

Così si presenta la verità senza alcun dubbio: le cose inferiori corrispondono a quelle superiori e le superiori a quelle inferiori...
...separerai la terra dal fuoco, il sottile dallo spesso, delicatamente e con cura...

Così fu creato il mondo...

(*Tabula smaragdina*)

Dobbiamo salvare il materiale di scarto con una rivoluzione del modo di percepirlo. Una rivoluzione della sensibilità, una rivoluzione estetica...

(James Hillman, *Il linguaggio della vita*)

Terra battuta sotto i nostri piedi e nudi tronchi di cipresso annerito sotto la volta del cielo. Finché, varcato il confine, ci avvolse il buio interplanetario del museo (*absit iniuria verbis!*); e come un'astronave fui risucchiato dalle orbite di pianeti mai visti: Tamba, Shigaraki, Bizen, Tokoname, Seto, Echizen... enormi giare emerse dalla notte dei secoli, ma vive di smalti stillanti come resine sulle ruvide pance di argilla – sfere sospese nei coni

* Insegnante e autore di documentari storico-artistici

siderali delle luci al quarzo come fossero Marte o Giove nell'occhio notturno del Sole. Allora, fossi stato Empedocle, mi sarei precipitato nell'utero tonante dei vostri oscuri crateri, a svanire negli spasmi piroclastici in cui foste generate: Terra, Acqua, Aria, Fuoco, cataclismi di elementi e bufere di cenere nelle vampe di pino della caldera; fango trasmutato in grès di roccia e cristallo da Amore e Odio nell'athanor d'ignoti demiurghi...

Da quando siamo tornati dal nostro viaggio ceramico attraverso l'entroterra e le coste del Giappone, e da Kamakura, con quel "museo delle cose vecchie" – scritta illeggibile sulla porta di un'antica casa di campagna – che dico, quel sistema solare di enormi vasi nelle cui orbite sto ancora ruotando, da allora ogni giorno, per ore e ore, non ho fatto altro che navigare, come una sonda spaziale, tra i siti che si occupano di fuoco *anagama* e ceramica giapponese, sfiorando le orbite di quella islamica, greca, celtica, rinascimentale, egizia, prussiana, neolitica, fiamminga, coreana, azteca, picassiana, etrusca, post-moderna... Così non solo la virtù dei fuochi e dei forni giapponesi, ma tutta la collezione dell'ingegno e della vita millenaria dell'uomo mi è sfilata di nuovo davanti, nella finestra della mia ondivaga astronave digitale, immersa in una luce completamente diversa da quella in cui da sempre – con gli abiti sfarzosi dei grandi nomi, delle icone più celebrate – si era imposta all'osservatorio tolemaico del mio raziocinio. Sono stato così costretto, con lo scandaglio insolito di vasi, piatti, tazze, coppe, crateri, giare, fiale, urne, scrigni, a registrare una nuova mappa dei fondali della storia e della creatività umana.

Di chi sono, infatti, le mani che hanno trasmutato con tanta sapienza, per millenni, la materia più umile, il fango, l'argilla, dando vita a una galleria di immagini che non finisce mai di stupire? Chi sono questi lontani, ignoti alunni del Bello, che senza lasciare nemmeno l'orma di un povero nome sulla Terra modellata dalle loro mani, hanno parlato per secoli e millenni in una lingua adamitica, con vocali di Terra, Acqua, Aria, Fuoco, e consonanti di pigmenti, ingobbi, smalti e lustri, per generazioni e generazioni, offrendoci un concerto di voci in cui possiamo riconoscere la stessa profonda umanità, la stessa infinita varietà di accenti e armonie che s'alza dalle cattedrali più splendide di

prosa e poesia, dalle basiliche di pensiero più elaborate – senza che un Melville ne abbia mai orchestrata l'epopea, gli annali di gloria un Pindaro? E perché mai solo attraverso la scoperta della ceramica giapponese, e la percezione della sua assoluta unicità, del suo inimitabile stile, sono arrivato a scoprire, dietro le usate costellazioni, questa nuova galassia di solide anonime ermetiche monadi? E non vi è poi una curiosa analogia tra le incognite schiere di questo esercito millenario di vasai che ha marciato su tutti gli angoli della Terra e del Tempo, forgiando i suoi manufatti sempre uguali e diversi, mai indiscernibili, e il nuovo coro universale di voci note ed ignote che sta sgorgando dal vaso di Pandora del world wide web? Non è già un segno tangibile, questo girare su se stesso del tempo più remoto ed attuale, questo giustapporsi degli spazi più prossimi e distanti, questo toccarsi d'ogni estremo in un tornio di entropia, che si stanno già avverando le profezie di Foucault? Che stiamo attraversando, senza rendercene conto, ancora una volta, un nuovo *confine* ?

E tu, fugace *nightingale* dei nostri volti di sabbia, tu che solo, tra i volti ben noti, hai tessuto un nido di versi attici all'anonima eternità di un vaso, tu solo, se mai sia degno di piegare in basso il tuo sguardo, proteggimi il volo col canto, mentre su ali ancora troppo inesperte varco il confine della tua pastorale:

Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe,
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty," – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

Tu, vita silente, ci struggi il pensiero
come l'immobile eterno: gelida pastorale!
Quando vecchiezza questa generazione
avrà consumato tra dolori diversi dai nostri
tu, sempre amica dell'uomo, dirai:
"Bellezza è verità, verità è bellezza," -
questo solo sai, ti basta sapere, sulla Terra.

(Keats, Ode on a Grecian Urn)

Sono in un sito dedicato al ceramista Kanzaki Shiho da un suo collega e ammiratore americano. Mentre percorrevo la lunga strada che attraversa la valle di Shigaraki, tra filari di magazzini e botteghe (talvolta dandogli un cenno dal suo sonno centenario un vecchio d'argilla, per sottrargli, con soddisfazione reciproca, un reperto di età *Meiji*) ignoravo di trovarmi nella patria di Shiho, che ho poi incontrato per la prima volta sullo schermo del mio portatile. L'ho conosciuto invece qui, mentre cercavo notizie più precise sulla storia e la tecnica del fuoco *anagama*. E adesso lo vado a trovare più di una volta al giorno per delibare, con gli occhi, il nettare dei suoi vasi, e andare a scuola tra gli articoli a lui dedicati e al suo forno. Questo ceramista non è, per ora, un "tesoro nazionale vivente" (titolo che lo stato giapponese, ogni anno, assegna a un insigne maestro di ceramica d'arte: non in quanto individuo, ma quale depositario di una specifica tradizione storica); tuttavia le sue opere spingono agli estremi una concezione del bello, quella giapponese, già in sé collocata agli antipodi della nostra.

Wabi e *sabi*, i termini che fanno da emblemi a tale estetica, si possono infatti facilmente collocare agli antipodi dei nostri *taxis* e *cosmos* ("ordine" e "armonia": Bastiglie che due secoli di rivolte, uno di Romanticismo e uno di Avanguardie, non hanno smesso di restaurare); ma, più di questi, presentano una molteplicità di significati che non si lascia facilmente catturare dalla mente di un parlante giapponese, figuriamoci quindi dalla pretesa di tradurli in un'altra lingua: asimmetria, irregolarità, imperfezione, semplicità, povertà, solitudine, abbandono – ma in cui risuona un antico splendore –, tristezza – ma per una festa finita –, trascuratezza, patina del tempo, quasi paura... Ecco come Takeno Joo, uno dei grandi maestri del té del XVI secolo, citando una poesia di Fujiwara Teika (1162-1240), spiegava al suo allievo prediletto, Sen no Rikyu, l'essenza del *wabi-sabi*:

Miwataseba	Se guardo intorno
hana mo momiji mo	né fiori né foglie d'acero in fiamme
nakarikeri	la capanna abbandonata del pescatore
ura no tomaya no	si leva solitaria sulla baia

“cerimonia del té”).

Questo periodo, infatti, fu illuminato dall’opera di un maestro del té, Sen no Rikyu, che portò ad insuperata perfezione non una “disciplina” e nemmeno un’“arte”, quanto piuttosto una “via” (*do*): l’incarnazione più intransigente dello spirito del Sol Levante, della sua aspirazione a una purezza senza residui. Purezza che si riflette in questa paradossale “definizione” di Rikyu, che amplifica, spiegandola, la tautologia di *cha-no yu*: “il té non è altro che questo: far scaldare l’acqua, preparare il té e berlo convenientemente”. Come se il primo passo da compiere, per accostarsi alla “cerimonia”, fosse la rinuncia a qualunque pretesa di definirla.

Dall’incontro tra Toyotomi e Sen no Rikyu sulla “via del té” (corretta traduzione, per fortuna, di *sa-do*: nome con cui, comunemente in Giappone, si indica anche la singola seduta, quando si invita o si riceve un invito) doveva infine scaturire un sodalizio tanto fecondo e drammatico quanto quello, quasi contemporaneo, tra un Giulio II e Michelangelo Buonarroti. Sennonché, mentre in Occidente simili titani della storia e delle arti sembrano lottare per distruggere, con la loro debordante personalità, la fama di chiunque li abbia preceduti, i loro omologhi giapponesi, al contrario, paiono animati dallo sforzo opposto, anche se ugualmente radicale, di oscurare se stessi e dissolvere la stessa personalità (cioè la *persona*, l’ego sociale) nella perfetta impersonalità di una pratica, di una “via”, anzi di un insieme simultaneo di “vie” praticate contemporaneamente (poesia, calligrafia, pittura, giardinaggio, ceramica, té...), che possono comprendere anche l’esercizio del potere politico.

Concludendo nel 1930 due cicli di lezioni alla Harvard University intitolate rispettivamente “Ideali del Buddismo Mahayana nell’arte” e “Criteri della bellezza in Giappone”, Yanagi Soetsu – letterato, filosofo, animatore del movimento di riscoperta delle arti popolari giapponesi (il *Mingei*: “arte del popolo”) – disse ai suoi ascoltatori: “una storia senza eroi: ecco ciò che resta da scrivere, e che sento di dover scrivere nel lungo periodo.” Idea che è figlia dello stesso Buddismo Mahayana; ma che ha anche altri ascendenti. Nel Tao, per esempio.

Nel capitolo VII del *Tao te ching* di Lao Tsu, viene enunciata

una dottrina dell'autoannullamento, o meglio dello svuotamento-potenziamento – di portata anche “politica” – che può aiutarci a capire le cose:

“Il Cielo è perpetuo e la Terra è perenne. La ragione per cui il Cielo può essere perpetuo e la Terra perenne è che non vivono per se stessi: perciò possono vivere a lungo. Per questo il santo pospone la sua persona e la sua persona viene premessa; apparta la sua persona e la sua persona perdura. Non è perché è spoglio di interessi? Per questo può realizzare il suo interesse.”

Di per sé il *Tao te ching*, che probabilmente inizia a prendere corpo negli stessi anni della predicazione di Budda, è completamente indipendente da questo; né il *ch'i* (soffio) del Tao ha in sé nulla a che fare con la *sunjata* (vacuità) buddista, e anzi vi è in esso l'aspirazione a un accordo con la natura e i suoi elementi che va in una direzione opposta, sostanzialistica- per molti versi la stessa dell'alchimia. Ma il fatto stesso che le radici del buddismo zen siano in Cina – nel “Chan” di Bodhidharma, dieci secoli dopo Budda e il mitico Lao-Tsu – induce a concludere che le molte sorprendenti affinità tra il Tao e lo zen – il radicale antiintellettualismo, la tensione verso il paradosso - si possano semplificare in questa schematica formula: zen = Buddismo+Tao. Del resto la parola “do” – la “via”, anche quella, figlia dello zen, del *sa-do* – è la stessa di “tao”.

È un'onda lunga, come si vede, quella che, con il buddismo zen, investe il Giappone a partire dal XII secolo. E non c'è da stupirsi, allora, che l'incontro tra due giganti della storia giapponese, Rikyu e Toyotomi, abbia partorito un capolavoro nato per sembrare invisibile, minimo, trascurabile, e che nondimeno rappresenta l'immagine più ineffabile della ceramica giapponese: la tazza “Raku”. Ma le *raku* hanno nel loro codice genetico proprio Shigaraki: caduti ormai tutti i ponti con la sontuosità appariscente del vasellame cinese, furono gli umili manufatti di Shigaraki, prodotti per le più modeste necessità quotidiane, a illuminare Rikyu sulla strada da prendere per dare forma all'essenza. La stessa cosa, in un certo senso, è successa ancora a Kanzaki Shiho:

se è possibile immaginare una “povertà” ancora più radicale di quella che, da secoli, arricchisce di bellezza la ceramica giapponese.

Alla secca, bronzea austerità delle ceramiche (cioè delle argille) di Shigaraki – che le eventuali livree di smalto di cenere fanno vibrare come la campana di un tempio buddista – fanno da contrappunto, sui manufatti di Iga – Iga è la sorella minore di Shigaraki, separata dalla maggiore da un solo spartiacque montuoso – i sussulti di *koge* e i *bidoro*: fiamme di spirito come uscite dal sax di un Coltrane, dalla chitarra di un Hendrix.

I *koge* sono ombre di bruciato, strinature di ustioni sull’epidermide silicea del pezzo sottoposto alle inesauste cotture dei forni *anagama* e *noborigama* di Iga: tipiche cioè di “quei”, e non altri forni. Il nome di *bidoro* deriva invece dalla pronuncia di “vetro” in portoghese (ai mercanti stranieri, soprattutto olandesi e portoghesi, era ancora consentito a quel tempo, per un pelo, di trafficare in Giappone): si tratta infatti di residui vetrosi delle ceneri che, depositandosi casualmente sul pezzo durante la cottura, formano delle incrostazioni madreperlacee spesse e irregolari come gli avanzi di una cassata. Nei casi più fortunati queste inventriature spontanee, che spiccano meravigliosamente sul fondo color rame del “biscotto”, possono addensarsi in un’escrescenza globosa tanto apprezzata da meritare l’icastico blasone di *tombo no me*: “occhio di drago volante”.

Furono queste immagini non ignote, ma fresche di quattro secoli, a schiudere per la prima volta gli occhi altrettanto nobili e grifagni di Shiho – ma quelli dell’anima – sul mondo splendido e necessario che aveva sempre avuto intorno: tanto da convertirlo al suo Tao. Ma il prezzo fu la scomunica di un vero padre-dragone.

La borghesia, specie quella medio-piccola, ha ovunque gli stessi vizi. Ma al preconetto che impedì a tanti artisti europei di dedicarsi ai loro giochi preferiti – il teatro, la pittura, la poesia – se non dopo aver indossato, al prezzo di studi indigesti, la maschera paterna di una rispettabile professione – quella di avvocato, di funzionario di banca, o addirittura di ragioniere – si aggiungeva, nel caso di Shiho, anche il miope disprezzo – ovunque altrettanto tenace, ma più colpevole in un paese come il Giappone, perché

dettato da vero disprezzo delle sue straordinarie tradizioni artigianali- contro i mestieri che si fanno con le mani, considerati inferiori a quelli che si fanno con la testa, anche vuota.

Iscritto alla facoltà di Legge della prestigiosa università del Kansai, per rendersi indipendente e assecondare la sua nuova passione, Shiho riesce a metter su, mentre studia, un'attività di venditore di apparecchi per autolavaggi, cosa che non gli impedirà di conseguire rapidamente, nel 1963, il titolo di studio. Ma è un'attività che, per quanto gli vada a gonfie vele, molto meno ancora dei Codici si accorda col Bello; ed è quanto basta per condurlo a riconoscere, parlando con un suo amico collega di studi, che tale commercio gli sta avvelenando lo spirito: l'ha reso arrogante, competitivo, cinico. Come potrà mai – questa idea niente affatto banale lo illumina – arrivare al Bello sulla strada del Brutto? Coraggiosamente interrompe. E lo facciamo anche noi per sviluppare questo importante spunto – quello dei rapporti, tutt'altro che lineari, tra Bello e Brutto – con l'aiuto di un'altro documento del sito.

È un'intervista complessiva sulla visione etico-estetica che anima la vocazione di Shiho. A una domanda di Lehman sui maestri che hanno ispirato il suo percorso, Shiho cita due personaggi, uno dei quali si chiama Hakuou Kanou:

“Kanou è un monaco zen, pittore-calligrafo a inchiostro nero e ceramista; mi spiegò il suo modo di realizzare le tazze; e mi espose le sue idee sulla cerimonia del té. Nella cerimonia del té chi offre il té si mette idealmente nella posizione dell'ospite, e l'ospite fa il contrario, ponendosi nel punto di vista dell'offerente: entrambi fanno il possibile per mettersi l'uno nei panni dell'altro, reciprocamente, secondo l'insegnamento dello zen. Mi invitò nella sua stanza del té; entrò nella stanza tenendo nella mano sinistra una bacinella di metallo con uno strofinaccio sul bordo, e un thermos nella destra: utensili non proprio ortodossi nella cerimonia del té... Questo modo di presentarsi mi parve piuttosto strano. Ma dopo aver bevuto molto té cominciai a capire perché era arrivato in quel modo. In questa circostanza la bacinella, lo straccio e il thermos erano gli strumenti più adatti.

Gli utensili della cerimonia del té sono disciplinati da diverse

esigenze e prescrizioni, determinate dalle diverse scuole del té. La prima, la seconda e la terza volta che mi servì il té le tazze erano belle, in accordo con le esigenze della cerimonia. Tuttavia, mentre continuava a servirmi il té, una tazza dopo l'altra, usando ogni volta tazze diverse, le mie sensazioni cominciarono poco a poco a mutare. Una tazza non aveva la base, un'altra una base così piccola che la tazza non stava dritta e il liquido quasi ne sgocciolava; il bordo di un'altra ancora era tagliente come il filo di una sega, e infine una tazza mi apparve come fosse stata ideata per essere un portacenere. Ogni volta che mi serviva il té mi diceva – Questa tazza è più bella della precedente, vero? – e infine, quando mi passò il té nelle tazze col bordo di sega e quella a forma di portacenere, aggiunse –Queste sono le migliori tazze, non trovi?. Dopo di che cessò di dirmi qualunque parola.

Pensavo e pensavo, cercando di capire cosa volesse dirmi con tutto ciò. Lui stava davanti a me come uno specchio della mia immagine, nello stesso silenzio. Rimasi in silenzio a guardare le tazze per molte ore. Poi cominciai ad avvertire un senso di libertà dalle tazze da té. Ognuna di quelle tazze esprimeva la sua tenerezza di cuore, rivelava la sua forza di spirito e i suoi sentimenti di delicata sensibilità. Infine decisi di dirgli le mie impressioni – Ho conquistato un senso di libertà con le vostre tazze da té. Queste tazze mi hanno detto che bisogna sentirsi sempre liberi, e che bisogna creare le tazze con il medesimo senso di libertà. Bisogna liberarsi dalle regole per le tazze del té. Oltretutto, come ben sappiamo, il fondatore della cerimonia del té [Sen no Rikyu] scelse come tazze migliori quelle usate nelle campagne come semplici utensili per la vita quotidiana. – Lui rispose solo con un cenno della testa.”

Esiste dunque una via per arrivare al Bello attraverso il Brutto? In effetti, tornando per un istante a casa nostra, non va dimenticato che mentre Goethe, Holderlin e Keats guardavano alla greccità come a un modello di bellezza mai superata, il romantico-anomalo Leopardi, già contemporaneo di Nietzsche, nel suo garage di Recanati andava smontando pezzo a pezzo, per vedere cosa c'era dentro, più di due millenni di macchine letterarie. Per arrivare alla sconcertante conclusione che dentro non c'è niente;

o meglio, niente altro che un'intreccio di abitudine, esercizio, prassi, che ci porta ad attribuire, se così si può dire, un determinato *valore di scambio* a ciascun testo letterario, valore che è relativo al "mercato" in cui siamo cresciuti, piuttosto che a qualunque intrinseca differenza; sicché non c'è nessuna fondata ragione per ritenere che un'opera di Virgilio sia, *in quanto tale*, superiore, più *bella*, a quella di un mediocre verseggiatore:

“Le rimembranze che cagionano la bellezza di moltissime immagini ec. nella poesia ec. non spettano agli oggetti reali, ma derivano bene spesso anche da altre poesie, vale a dire che molte volte un'immagine ec. riesce piacevole in una poesia per la copia delle rimembranze della stessa o simile immagine veduta in altre poesie. Le immagini campestri sono in questo caso, per essere soliti i poeti a trattarle. Quindi si veda: 1. quanto l'effetto delle più belle ed universalmente stimate poesie ec., sia relativo, vario, maggiore o minore secondo gli individui; 2. quante bellezze che si ammirano, si stimano tutte proprie di quel tal poeta, e derivanti dal suo ingegno, e dalla natura assoluta della sua poesia, non derivino che da circostanze affatto estranee, accidentali e variabili, con poco merito del poeta, s'egli stesso non ha mirato a prevalersi appositamente di tali circostanze ec. ec.. ec. (29 Sett. 1821, pagg. 1804-5).”

Ne esce così distrutta l'idea della bellezza? Tutt'affatto; anzi, arricchita, in un certo senso: tutto il suo pregio coincidendo alla fine con il suo *valore d'uso*, valore che può essere massimo anche nelle cose più vicine e trascurate, come in natura, dove l'aria, appunto, vale molto più dell'oro – e chi, se non il poeta che trasforma un qualunque sabato pomeriggio di provincia nel *Sabato del villaggio* poteva offrirci una dimostrazione più convincente di tale disciplina di pensiero? La stessa che troviamo, tuttavia, in un *haiku* di Basho e nella *cha-no-yu* Hakuou Kaonou, e come vedremo ancora nei teorici e nei protagonisti del *mingei*, all'interno di una prospettiva radicalmente diversa ma che evidentemente presenta dei punti di tangenza, fuori da ogni diretto contatto, con quella di Leopardi.

Il nostro Shiho, negli anni del suo apprendistato ceramico, tale disciplina doveva ancora maturarla compiutamente: ma è già moltissimo se, per sentirsi coerente con la sua vocazione, decide di rinunciare a una redditizia fonte di sostegno, e, pur continuando a vivere nella casa paterna, riesce ad aprire ad Osaka un suo studio ceramico, dove coltivare la sua personale ricerca.

Shiho voleva infatti sottrarsi fin da subito alle pressioni di una pratica di mestiere troppo condizionante in un ambiente come quello di Shigaraki, centro ceramico che vive sulla rendita della sua fama secolare. Lo spingeva la volontà di tornare alla purezza dei manufatti di età Momoyama, quelli che lo avevano illuminato: l'unica vera *Shigaraki-yaki* (ceramica Shigaraki) degna di tale nome, secondo Shiho.

Ma anche questa avventura si conclude in modo traumatico: un imbrogliatore lo fa indebitare con la promessa di una mostra, e poi scompare con i soldi e le opere avute in pegno, lasciandolo rovinato davanti agli amici e ai parenti che lo hanno aiutato con i loro prestiti, in condizioni di estrema povertà.

Il padre, a questo punto, gli offre un accordo: diventare “almeno” un industriale della ceramica, un produttore di ceramica corrente (*kamamoto*) per le richieste di mercato; ciò non gli avrebbe impedito di coltivare, contemporaneamente, la sua visione artistica, mentre in cambio avrebbe ricevuto subito la somma per far fronte al disastro economico.

Ma appunto nella visione artistica di Shiho, che il padre non riesce ad accettare, *kamamoto* e *toko* (artista ceramico) si escludono a vicenda, e conseguentemente Shiho respinge il compromesso paterno, al costo di una rottura radicale: viene praticamente cacciato di casa e va a vivere in condizioni durissime, ormai già sposato e con una figlia, in una casupola alla periferia di Osaka, presso l'aeroporto.

Oltretutto, la stessa visione artistica che lo aveva portato alla rottura col padre, per essere coltivata, esige la disponibilità del più antico e nobile forno ceramico della tradizione giapponese: il forno *anagama*. È fondamentale capire di cosa si tratta.

Il forno di tipo *anagama* è il più antico, semplice e primitivo dei forni ceramici giapponesi: consiste in una sorta di lungo tun-

nel di laterizi, spesso addossato a un pendio, con la camera di combustione posta da un lato e lo sfiato dal lato opposto. Ma proprio l'estrema semplicità di questo congegno è fonte degli straordinari effetti di cottura che se ne possono ricavare (motivo per cui solo di recente, con la ceramica artistica più sofisticata, è ritornato in auge, ammirato e imitato ormai in tutto il mondo).

Ciò che caratterizza un *anagama* è il fatto che la camera di combustione non si trova, separata da una grata, sotto il piano di appoggio dei manufatti, come nei tradizionali forni ceramici a legna europei (schema riprodotto dai forni elettrici, e simile a quello di un qualunque fornello di cucina); ma consiste in un vano che occupa la parte iniziale del tunnel, riempito di legna. Più avanti un alto gradino interno delimita questo vano, offrendo al tempo stesso il piano d'appoggio rialzato dove vengono messi i pezzi di argilla già indurita pronti per la cottura. La riduzione della luce del tunnel, fino al camino terminale, produce altresì quello scompenso di volumi interni che garantisce il forte tiraggio d'aria all'interno del forno, e la possibilità di raggiungere temperature di cottura elevatissime, fino a quasi 1400 gradi, la stessa richiesta per la porcellana. Il forno *anagama* è infatti come un'enorme locomotiva a vapore, una macchina ignea nata per raggiungere le temperature altissime necessarie a trasformare le argille in ciò che oggi in Occidente chiamiamo "grès", una monocottura resistentissima e già impermeabilizzata senza smalto; ideale per realizzare contenitori di liquidi o di derrate alimentari. Ma a differenza dei forni da porcellana, e anche di tutti gli altri forni ceramici, dove il piano di cottura viene il più possibile separato da un diretto contatto con il vano di combustione – per evitare che le impurità di quest'ultima vadano a "sporcare" gli oggetti modellati – nel forno *anagama*, originariamente destinato a produzioni utilitarie, avviene proprio il contrario: il piano di cottura, come abbiamo visto, si trova direttamente esposto alla potenza del fuoco, per semplice comodità di utilizzo; e oltretutto il violento tiraggio del sistema produce delle vere e proprie bufere di cenere durante la cottura stessa. Ora, sono proprio queste ceneri volanti, caotiche, incontrollabili – se non in modo indiretto- a produrre la più fantastica meraviglia della ceramica giappo-

nese: gli *smalti di cenere*.

Si tratta di un fenomeno completamente spontaneo: a quelle temperature le ceneri del legno, depositandosi sulle argille incandescenti come in una nevicata al contrario, per una reazione chimica completamente naturale agiscono come smalti metallici, derivati appunto dalla fusione dei minerali contenuti nei residui di combustione del legno. Il ceramista potrà determinare la potenza di questo flusso “manovrando” il forno durante la cottura, come il velista manovra la vela della sua barca; ma, come quest’ultimo non può creare il vento da cui dipendono le sue manovre, così il ceramista *anagama* non può determinare in anticipo l’evoluzione di una particolare cottura, cioè l’andamento di quei flussi caotici di cenere da cui dipendono le smaltature finali dei pezzi.

Le manovre del ceramista si riducono fondamentalmente a due: stoccaggio del forno durante la combustione, in entrata, e regolazione del flusso d’aria, in uscita. Dalla maggiore o minore quantità di legna impiegata, e dunque dalla potenza del fuoco, e dal flusso d’aria ottenuto regolando il camino, egli potrà ottenere un diverso grado di copertura dei pezzi, e del resto questo antichissimo sistema di cottura ceramica, originario della Cina, deve la sua fortuna anche alla scoperta, sicuramente accidentale, di questi effetti di invetriatura spontanea, apprezzati in origine non certo per le loro risorse cromatiche e quindi per le implicite potenzialità estetiche, ma perché offrivano semplicemente, senza nessun intervento aggiuntivo, una sommaria smaltatura del vasellame.

A queste due variabili dinamiche se ne aggiunge però una terza non meno decisiva, che non è una manovra, ma una scelta di fondo: il tipo di legna con cui alimentare la cottura. Ogni legna infatti, come ogni argilla, contiene un certo tipo di minerali, che, fondendosi, producono una sfumatura particolare di colore (con note diverse su diversi tipi di argilla), cosicché le ceneri di un cipresso giapponese – l’albero “nazionale” di questo paese – daranno uno smalto diverso da quello, poniamo, di un cedro o di un pino rosso; e l’uso simultaneo di più tipi di legna potrà offrire ulteriori varianti (senza contare che lo stesso legno di cipresso giapponese produce colori diversi a seconda dell’area di crescita). Infine, ora che questo tipo di tecnica viene usata esclusiva-

mente per finalità artistiche, i ceramisti selezionano anche le ceneri fredde prodotte dalle cotture per ricavarne, sciolte nell'acqua, particolari ingobbi che agiscono come smalti in una seconda cottura, e che producono una dolcezza di toni e sfumature di colore che non si possono ottenere non dico con i tradizionali smalti e pigmenti ceramici, ma, per quanto ho potuto vedere, nemmeno con la più raffinata delle nostre pitture ad olio.

È facile a questo punto immaginare quanto i costi di questo sistema siano elevati in termini di quantità di legna da ardere, tempi di cottura, conduzione della stessa: al di fuori, com'è evidente, delle convenienze di una primitiva economia di villaggio, dove l'utilizzo periodico di un grande forno comune per una produzione di pura utilità costituiva, al contrario, il modo più economico di soddisfare la domanda collettiva in questo campo semipiterno dei fabbisogni umani.

Le stesse dimensioni di questo mostro termico, normalmente lungo una decina di metri (ma che può arrivare a sfiorare la lunghezza di un centinaio di metri: è il caso estremo dell'*anagama* di Togaku Mori, erculeo maestro di Bizen, già prossimo alla corona di "tesoro nazionale vivente", che ha voluto sfidare tutti i limiti), impongono tempi di cottura che partono dal minimo di una settimana. È questo infatti il tempo minimo necessario per raggiungere quella temperatura che il ceramista riconosce, anche senza pirometri, dal colore bianco del fuoco (il "calor bianco", appunto, indice di una temperatura superiore ai 1300 gradi); temperatura che è necessaria a vetrificare le argille, cioè a fondere i minerali contenuti nell'argilla, o meglio quei particolari tipi di argille capaci di resistere a simili metamorfosi. (Un'argilla "normale" collaserebbe intorno ai 1000 gradi; non quelle di Shigaraki, Bizen, ec. dove anche per questo hanno prosperato fino ad oggi i "sei antichi forni"). A questo punto, interrompendo l'alimentazione, la temperatura del forno comincerà a calare, ma tanto lentamente che ci vorrà ancora una settimana per "aprire" il forno, e vedere quello che è successo. Questo è quello che accadeva quando l'*anagama* veniva usato nei secoli passati per le manifatture correnti, ma ora che questo forno è utilizzato per sole finalità artistiche le cotture (cioè i tempi effettivi di stoccaggio

del legname, e le conseguenti bufere di cenere) possono essere protratte “al calor bianco” anche per una, due, perfino tre settimane.

Per avere un’idea di ciò che questo comporta in termini di costi, si pensi che per una cottura di una settimana in un’*anagama* di sette metri occorrono circa quaranta tonnellate di legna da ardere. Si pensi, ancora, che la camera di combustione va stoccata a mano consecutivamente giorno e notte almeno una volta ogni quindici minuti, cosa che richiede necessariamente un turnaggio di manodopera, oltre a tutta una serie di operazioni di rinforzo che coinvolgono altre persone. Una cottura *anagama* è insomma un evento che può essere paragonato, in qualche modo, alle nostre vendemmie europee, e al pari di queste costituiva un tempo un evento eccezionale praticamente annuale, in cui restava coinvolta tutta la comunità del villaggio.

È evidente infatti che, dato il sistema illustrato, non si procederà a una cottura se non dopo aver accumulato una grande quantità di manufatti, e anche oggi i ceramisti d’arte modellano e preparano per mesi le loro opere in vista di una cottura: proprio come al vino si lavora tutto l’anno, prima in vigna e poi in cantina, e la vendemmia è solo il picco di un intero ciclo. Poi, al pari delle annate vinicole, ogni cottura si presenta come un intreccio indissolubile di sapienza artigiana e processi aleatori. Come la riuscita del vino, infatti, dipenderà in buona parte da eventi meteorologici imprevedibili, che saranno registrati nella stoffa del liquido, così i pezzi che il grande ventre del forno partorirà a fuoco spento porteranno scritti sulle loro superfici la storia unica e irripetibile di “quella” cottura, di “quel” fuoco.

È facile comprendere che tutto questo travaglio potrebbe essere facilmente scartato con l’impiego di un moderno forno elettrico, e non ci sarà bisogno di spiegare perché quest’ultimo costituisce già in sé una bestemmia per il ceramista d’arte giapponese. Con ciò non si vuole negare che il forno elettrico sia incompatibile con la ceramica d’arte, e non lo è sicuramente in Europa, dove non è mai esistita una tradizione di smalti di cenere, essendo la ceramica occidentale sempre stata essenzialmente una ceramica di pennello (oggi però tutti i grandi ceramisti del mondo vogliono

avere un loro *anagama*). Ma, a parte il fatto che anche la più cor-riva produzione ceramica industriale giapponese si sforza di ripro-durre, nelle cotture elettriche, gli effetti di quelle naturali (con risultati apprezzabilissimi), occorre osservare che anche il cera-mista giapponese che non lavora con l'*anagama* e impiega tecni-che di smaltatura tradizionali (e lo sono la maggior parte, e tra di essi, come vedremo, troviamo i più grandi maestri della ceramica giapponese, fino ai nostri giorni) non utilizzerà comunque mai un forno elettrico, ma piuttosto il forno a legna di tipo *noborigama* che, introdotto dalla Corea quattro secoli fa, ha dominato in tutti i grandi centri ceramici tradizionali fino alla riscoperta recente del suo illustre predecessore (il *noborigama* è un forno “a camere multiple” esteriormente simile all'*anagama*, ma concepito proprio per “salvare” i pezzi, smaltati a mano, dalle piogge di cenere, tenendoli isolati in apposite celle del forno). Si potrebbe opinare che, in fin dei conti, per una ceramica a pennello, il forno *nobori-gama* rappresenti uno spreco di tempo e risorse. Ma sarebbe come dire che lo è una vendemmia a mano per uno *Chateau d'Yquem*. D'altra parte, anche la più perfetta cottura di una ceramica d'arte in un forno elettrico potrà al massimo eguagliare, per esaurire l'a-nalogia, la perfezione del miglior vino californiano, talmente per-fetto – a causa di un clima di mitezza sostanzialmente immutabi-le- da rendere superflua una classificazione per annate. Mai ne potrà nascere, ad esempio, un Barolo dell'89.

Ecco dunque a quale dispendiosissima imperfezione aspirava il nostro Shiho, che abbiamo lasciato alla periferia di Osaka – un ambiente non certo idillico – in condizioni di quasi miseria. Ma coltivava il suo sogno. E un conoscente di Shigaraki gli fece saper che era disposto ad affittargli una collina della sua pro-prietà, promettendogli di non rivelare la cosa finché fosse esilia-to dalla propria famiglia. Da parte sua Shiho decise di farsi cre-scere i capelli e la barba come mezzi per nascondere la propria identità, finché avesse realizzato il suo *anagama*.

Durante gli anni successivi la famiglia di Shiho continuava a vivere alla periferia di Osaka, e lui l'andava a trovare una volta alla settimana. Nel frattempo viveva sulla collina, in una baracca di lamiera che si era costruito, senza elettricità. Fu una lotta man-

tenere la sua famiglia, e occasionalmente furono costretti a vivere grazie alla generosità del prossimo. Un'esperienza che Shiho considera fondamentale, perché gli diede modo di scoprire e apprezzare ciò che oggi chiama "la provvidenza di incontrare gente meravigliosa".

Un maestro di ceramica d'arte gli fu vicino in quegli anni: Matsuyama Suketoshi. Ne divenne allievo e la sua arte fu importante nella definizione dei propri obiettivi: massima concessione al "linguaggio" del forno (smalti di cenere), minimo intervento sul corpo del manufatto. Matsuyama, infatti, praticava talvolta solo un'incisione verticale sui vasi più allungati: qualcosa che ricorda i "tagli" sulle tele di un Fontana, e che questo ceramista ha messo in relazione ai colpi di spada dei samurai, senza peraltro enfatizzarne l'originalità (infatti è un motivo ricorrente della ceramica di Shigaraki, e l'abbiamo ritrovato su un pezzo tanto economico quanto bello, scovato in una vetusta bottega di quel paese quando non sapevamo nulla di questa storia). Non a caso, del resto, vi è una precisa linea genetica che collega i principi di questo maestro di Shiho a quelli, che sono gli stessi, propugnati dal *mingei* (il grande movimento di consapevole riscoperta delle arti popolari giapponesi, fondato da Yanagi Soetsu e animato dai maggiori protagonisti della ceramica giapponese moderna: Kawai Kanjiro, Hamada Shoji e Tomimoto Kenkichi. Quest'ultimo era stato, appunto, il maestro di Matsuyama quando da giovane frequentava la Scuola d'Arte Teikoku. E si arriva così a capire meglio in quale linea genetica bisogna collocare il nostro Shiho – quantunque essa sia in fondo la stessa linea di fondo non solo della ceramica, ma di tutta l'estetica giapponese).

Matsuyama gli consentì anche di studiare il suo *anagama*, prenderne le misure, finché fu possibile a Shiho, nel 1973, di costruire finalmente il suo; ma solo nel 1974 Shiho ebbe l'onore di potersi dichiarare ufficialmente "apprendista" di Matsuyama. La prima cottura nel proprio *anagama* fu infatti per Shiho un totale fallimento, e Matsuyama lo invitò ad assisterlo durante le sue cotture, consentendogli di apprendere i segreti di questo sistema di cottura, soprattutto nella "lettura" a occhio del fuoco, senza uso del pirometro.

Questa conoscenza del forno, iniziata accanto al maestro, continuamente accresciuta poi negli anni della propria attività artistica, ha portato Shiho alla sua più recente serie, quella delle ceramiche “tissulate”. È il risultato di una scoperta casuale, dovuta all’effetto delle piogge monsoniche su un *anagama* seminterrato, uno dei quattro tra quelli con cui lavora oggi. Una volta, prima di una cottura ormai programmata, queste piogge avevano allagato tutto il vano che ospita il forno, fin quasi alla sua bocca. La tremenda umidità produsse questo strano effetto sui pezzi: una sorta di incrostatura argentata a nido d’ape su una fascia più o meno estesa dei corpi, come la trama di una maglia metallica. Il risultato di un’interazione spontanea e casuale tra acqua – vapore acqueo – e fuoco. Shiho ha successivamente capito che il fenomeno si produce quando la temperatura interna del forno si trova tra i 1230 e i 1280 gradi, cioè intorno al quarto giorno di fuoco. Così oggi, per realizzare questi lavori possibili solo in questo specifico *anagama*, Shiho aspetta l’arrivo, niente affatto garantito, di un eccesso di pioggia torrenziale durante la stagione monsonica, per coglierne gli effetti al “quarto giorno”.

Il rifiuto di servirsi di strumenti di misurazione del calore, da parte di Shiho, è categorico: “Se usassi il pirometro finirei per farmi condizionare da esso durante la cottura. L’attenzione si sposterebbe dal fuoco allo strumento del fuoco. Se non si usano strumenti, ci si deve concentrare necessariamente solo sul colore e la forma delle fiamme, su quelle del fumo, sul rumore del forno...”. Senza questo contatto diretto col forno non vi sarebbe nemmeno possibilità di evoluzione dell’esperienza: “Quando inizio una nuova cottura il mio punto di partenza non è altro che la fine dell’ultima: da ogni cottura imparo qualcosa di nuovo, e le mie opere si evolvono negli anni in risposta alle condizioni del fuoco”. Ma è un’evoluzione che non può essere intesa in senso strettamente artistico: “io credo che i cambiamenti e la crescita dei nostri lavori registrino, più in generale, i cambiamenti e l’evoluzione della nostra vita, la nostra maturazione spirituale... io vivo in modo tradizionale, sono un devoto di Budda, prego sempre dicendo *Namu Ami Da butsu* (dipendo dalla mente di Budda), e così mi libero dei desideri, cerco di liberare spazio nel cuore per far posto a Budda;

e questo impegno è fondamentale per andare avanti nella più grande tradizione di Shigaraki. Perché la mia vita è inserita a sua volta in una vicenda più grande di me: sono nato a Shigaraki, ho degli antenati, e molti buoni amici, ho una storia personale che per mia fortuna include la povertà, l'essere stato truffato mentre ero povero e l'essere stato mendicante. Ciò che sono, il mio sé, muta giorno per giorno, nell'anima e nello spirito. Quello che sono è questo: io sono ora il risultato del mio passato unico; il risultato di quello che ho ricevuto e pensato attraverso le tante opportunità e circostanze sono intervenute nella mia vita. Ancora adesso faccio sempre opere che sono in linea con la tradizione di Shigaraki, ma che, attraverso la mia unica esperienza individuale, estendono la stessa tradizione in cui sono inserito”.

Grazie a questo spirito di ricerca, e agli incontri di cui abbiamo parlato, alla “provvidenza di gente meravigliosa” e alla sua tenacia, oggi Shiho Kanzaki è diventato ciò che è oggi: un maestro della ceramica moderna, presente nelle riviste e sulle copertine dei più importanti periodici di ceramica d'arte del mondo, un fenomeno studiato nelle università americane. Ha costruito undici forni *anagama*, i suoi lavori sono valutati sul mercato con prezzi da capogiro. Ma nel curriculum autobiografico da lui scritto a propria presentazione, del tutto inusitatamente, non si trova l'elenco delle pubblicazioni sulle sue opere o menzioni di premi, bensì il ritratto di un uomo che sembra essersi lasciato plasmare dalla vita come dal suo fuoco, il cui vero successo è stato pervenire ad una riconciliata maturità spirituale:

“Durante il mio periodo di mendicanza (quando a volte mi era necessario dipendere dalla generosità altrui) alcune persone mi hanno abbandonato, e altre mi hanno aiutato. A giudicare dalle apparenze, la prima cosa è negativa, la seconda positiva. Ma la verità è questa: senza la prima la seconda non esiste e senza questa nemmeno l'altra; opposizioni bipolari esistono solo nel mondo fenomenico, ma nella loro essenza appartengono all'unità. Ho incontrato molta gente nella mia vita ed è grazie a questi incontri che posso creare ceramica; o, per dirla in altre parole, essere ciò che sono oggi. Soprattutto ho dei magnifici genitori,

una magnifica moglie e una figlia meravigliosa. Sono nato nella città ceramica di Shigaraki e ho un *karma* di Buddha. Il *karma* si allunga indietro nel passato e si estende in ogni luogo. Il giorno che ho realizzato questo, la mia vanità personale e l'orgoglio di aver raggiunto il successo grazie alle mie mani si sono dissolti. Piuttosto, vivo come risultato dei miei incontri e per la grazia dell'infinito (il mondo infinito). Il mio obiettivo è il mondo dell'infinito, che è la radice e la sorgente della vita. Far vivere se stessi in questo modo è anche permettere ad altri di vivere. E se vivo pienamente la mia vita in questo modo, posso creare i miei pezzi. Ciascuno di noi ha il suo fine, e ha la responsabilità di raggiungere questo fine- perché nessun altro può raggiungerlo. Io sto semplicemente dando a me stesso la possibilità di realizzare il mio fine: il mio fine è realizzare i miei pezzi, che non possono essere fatti da nessun altro...lo stile di un vaso non è il risultato di una tecnica, ma lo specchio di una fase della storia dello spirito del suo autore. Ciò che conta non è la nostra tecnica e il nostro stile, ma la nostra vita. Quando ci sforziamo di vivere al meglio quella che consideriamo la nostra concezione della vita, allora l'opera ceramica diventa il ceramista: egli si incarna nella sua ceramica..."

Ma questa idea della vita come realizzazione del proprio unico fine non è, in tutto e per tutto, la stessa che troviamo nell'idea così "occidentale", aristotelica, di "anima" come "compiuta realizzazione del proprio fine", cioè come *entelecheia*? E un vaso così concepito, immagine e quasi incarnazione vivente del suo creatore, sedimento della sua storia, impronta e sigillo del suo divenire, non assomiglia forse, perfino nell'aspetto, alla medesima *entelecheia* pensata da Leibniz, molto più tardi, come *monade*, in cui si condensano – chiuse in una particolarità infinita, in una totalità singolarizzata – tutte le relazioni della sua storia, del suo passato e perfino del suo futuro? E anche – come Shiho ci lascia pensare – le relazioni con tutte le altre storie a cui la stessa è intrecciata, verso cui essa è debitrice, e con la tradizione in cui si trova inserita, con il mondo che la circonda, e ancora, invisibilmente, con l'intera totalità infinita dei mondi reali e possibili, con il "mondo infinito"?

“...Ora, questo legame e questo adattamento di tutte le cose create a ciascuna, e di ciascuna a tutte le altre, fa sì che ogni sostanza semplice abbia dei rapporti che esprimono tutte le altre e che, di conseguenza, sia un perpetuo specchio vivente dell’universo.

E come una stessa città vista da luoghi differenti sembra del tutto diversa ed è come moltiplicata *prospetticamente*, così accade che, a causa della moltitudine infinita delle sostanze semplici, ci siano altrettanti differenti universi che non sono perciò che le prospettive di uno solo, secondo i diversi *punti di vista* di ogni monade.

(...)...E di conseguenza *ogni corpo è affetto da tutto ciò che accade nell’universo*, a tal punto che colui, il quale vede tutto, potrebbe leggere in ognuno, ovunque, ciò che accade o anche ciò che è accaduto o accadrà, osservando nel presente ciò che è lontano tanto secondo il tempo quanto secondo lo spazio.

(...) Così, benché qualsivoglia monade creata rappresenti tutto l’universo, essa rappresenta più distintamente il corpo che le è assegnato in modo peculiare e di cui costituisce l’*entelecheia*.”

(Monadologia, 56-57-61-63)

Le notizie sulla vita e il pensiero di Kanzaki Shiho, liberamente adattate, sono tratte dal sito <http://www.the-anagama.com/>. Qui si possono ammirare le sue opere.