

Capitolo secondo

L'architettura del tè¹

2.1. Cornice concettuale

La storia delle scienze ci ha mostrato a più riprese come le “nuove discipline” si costituiscano in seguito a una mutazione del modo di vedere: le matematiche, la fisica, la chimica ecc. si sono staccate dalla filosofia e si sono differenziate le une dalle altre in correlazione con un cambiamento delle rispettive problematiche. Se è vero che il mutamento degli interessi dei ricercatori ha condotto al mutamento delle scienze, è anche vero che l'evoluzione delle discipline ha avuto in seguito profonde ripercussioni sull'ambiente degli uomini di scienza e sulla riarticolazione delle loro prospettive.

Un processo simile è in corso nella micro-società dei ricercatori in architettura, capace di coinvolgere tanto la disciplina quanto l'ambiente sociale che vi fa riferimento. L'interrogazione sulla relazione “uomo-architettura” ha provocato un gran numero di tentativi di esplorazione: sono state sollecitate la storia, l'economia, la sociologia, la psicologia, l'antropologia, la geografia, l'ecologia, la biologia, la teoria dei sistemi... Oscillando tra le discipline ancillari così chiamate alla riscossa, la semiotica architettonica comincia a tenere un discorso autonomo, organizzato, in grado di emanciparsi progressivamente dal modello linguistico iniziale. Se il trasferimento puro e semplice di concetti elaborati altrove in funzione di un oggetto differente si è rivelato poco interessante e soprattutto poco produttivo in architettura, l'interrogazione fondamentale sulla significa-

zione è sopravvissuta a questo scacco relativo. A partire dal momento in cui il desiderio di comprendere era stato chiaramente formulato, non poteva più scomparire facilmente. Al contrario, ha finito per riarticolare il campo che ne era l'oggetto. Nella misura in cui si constatava che l'architettura non è un "oggetto" interpretabile isolatamente e in sé, bisognava rinunciare a farne un oggetto di sapere, e definire un altro oggetto per soddisfare il programma fondamentale di comprensione. Questo nuovo oggetto, costruito a partire dalla logica interna del senso, accosta ciò che è comunemente chiamata architettura (cioè il costruito) alle persone umane, agli oggetti e allo spazio come estensione organizzata staticamente e dinamicamente degli elementi precedenti². È ciò che, nella terminologia di Hjeltslev e di Greimas, viene designato come "semiotica sincretica". Nel quadro di un simile oggetto complesso, l'architettura in senso stretto appare come un insieme di elementi dotati di uno statuto strutturale (sintattico) particolare: essa gioca un ruolo enunciazionale eminente, regolando le relazioni tra le persone che vi si trovano in interazione.

L'analisi che proponiamo illustrerà quest'approccio e questo punto di vista. Un'attenzione particolare verrà accordata alla descrizione delle configurazioni spaziali che regolano le interazioni tra i soggetti: queste ultime non dipendono tanto da ciò che è detto quanto da ciò che è fatto e dalla posizione in cui accade.

Il metodo adottato è quello sviluppato da Greimas e dalla sua scuola. In riferimento a questo insieme teorico, affermeremo che la nostra analisi parte dalla manifestazione sincretica e mira a ricostruire il livello fondamentale soggiacente, passando per una lettura semio-narrativa centrata sulla dinamica del senso e delle sue trasformazioni. Data la complessità del nostro oggetto, l'analisi non potrà essere esaustiva. I principali risultati stabiliti sono situati al livello fondamentale. Rimarrà da sviluppare l'analisi agli altri livelli del percorso generativo. Malgrado questo aspetto parziale, o forse proprio grazie a esso, abbiamo sviluppato concetti metodologici generalizzabili che possono essere applicati ad

altri oggetti. Il lettore interessato alla semiotica dell'architettura potrà esercitare su questo la propria attenzione, di là dall'esotismo dell'argomento che affrontiamo qui.

2.2. Il Giappone, il tè, l'architettura

La scelta del Giappone segnala una strategia di messa a distanza: quando l'oggetto è strano, estraneo, appare con un rilievo maggiore. Ne tireremo profitto per la chiarezza della nostra dimostrazione.

Da una decina di secoli, l'abitudine di consumare il tè è passata dalla Cina al Giappone, dove ha conosciuto diversi esiti. Dalla fine del XVI secolo, questa pratica ha visto nascere un rituale codificato, per il quale fu concepita un'architettura particolare: piccoli padiglioni edificati con grandi spese in giardini molto curati. In questi luoghi, le cerimonie si svolgono sempre secondo lo stesso schema normalizzato, e vi si manipola un certo numero di oggetti più o meno preziosi.

Avendo regolato l'azione attraverso secoli di pratica, essa può essere osservata un gran numero di volte, elemento che facilita l'analisi e garantisce la validità dei risultati (la riproducibilità del fenomeno è una delle condizioni di base dell'approccio scientifico). Simultaneamente, essa si offre alla nostra attenzione come un fenomeno "opaco": lo scarto culturale rende il rituale di primo acchito incomprensibile. Questa difficoltà può essere trasformata in un vantaggio: nella misura in cui ciò che accade è parzialmente incomprensibile, l'analisi della sua "espressione"³ può servire da base per una decifrazione, per un'interpretazione del "fare" non fondato sul "dire". Successivamente, confronteremo questa interpretazione con l'interpretazione tradizionale, cioè a ciò che ne dicono i giapponesi stessi. La conformità delle due interpretazioni gioca, in questo caso, il ruolo di convalida positiva.

Di fatto, abbiamo proceduto, nel corso della ricerca, a un triplo confronto, e questo a partire da una tripla analisi; abbiamo accostato simultaneamente tre "oggetti":

- i) il corso dell'azione, tale quale è osservabile nella realtà e quale descritta dai manuali di insegnamento;
- ii) le regole date dalla tradizione;
- iii) i principi citati dalla tradizione come fondamenti delle regole e della pratica.

La concordanza delle tre analisi ci fornisce un buon test di coerenza interna che ritorna contemporaneamente sul corpus (la tradizione studiata è coerente) e sul metodo (si applica sia al dire sia al fare).

Un altro test di coerenza, esterno, è fornito dalla conformità con i “commentari” giapponesi. A questo proposito conviene segnalare che la tradizione dell'insegnamento del *chado* è prescrittiva e non esplicativa: le sole spiegazioni disponibili vanno ricercate nelle raccolte di racconti relativi ai grandi maestri del passato, a ciò che hanno fatto e detto.

Nel contesto di questo articolo, ci limiteremo ad analizzare una parte del fare e abborderemo l'analisi delle regole. Lasciemo al lettore la cura di procedere a un altro tipo di convalida: giudicherà i risultati che otterremo e l'interesse dei risultati potrà servire a valutare l'interesse del metodo.

2.3. *Il corpus*

Considereremo una cerimonia del tè, per come può svolgersi di questi tempi. In giapponese, essa viene chiamata *chaji*. Sebbene un *chaji* sia un avvenimento in sé, completo e autonomo, per gli adepti si iscrive in un percorso estetico ed etico che implica l'essere del soggetto e la sua trasformazione. Il percorso stesso è chiamato *chado*. Non l'analizzeremo qui e non ne parleremo se non nella misura in cui permette di chiarire alcuni aspetti del *chaji*. Dato che esistono numerose tradizioni del tè, sceglieremo di analizzare quella che è insegnata dalla scuola Urasenke, che si rifa al grande riformatore Sen No Rikyu (1522-1591) passando per suo nipote Sen No Sotan (1578-1658).

In ognuna delle tradizioni, il *chaji* può svolgersi secondo due norme: formale (*shin*) e informale (*so*). Noi sceglieremo di analizzare la norma informale: è più semplice dell'altra, visto, tra l'altro, che è insegnata per prima. Il fatto che costituisca l'oggetto di una documentazione più sviluppata ci permette di segnalare che il *chado* è un percorso iniziatico, e che l'adepto non apprende le norme *shin* se non quando ha interamente padroneggiato la norma meno formale.

Nella regola *so*, i luoghi e gli utensili sono disposti in funzione della stagione. Convenzionalmente, l'anno del tè si divide in due stagioni: l'estate e l'inverno. Si considera che la versione invernale sia derivata da quella estiva. Per questa ragione studieremo quest'ultima.

Infine, lo svolgimento del *chaji* estivo dipende dall'ora. Prenderemo la versione del mezzogiorno, visto che è la più corrente attualmente e perciò è anche quella che è accompagnata dalla documentazione più ricca.

La serie delle restrizioni che abbiamo indicato non deve illudere: ci proponiamo di raggiungere, attraverso un caso particolare, il modello generale. Gli scarti progressivi precedenti non sono che procedure euristiche provvisorie: non ci si potrebbe dedicare direttamente a un insieme di una tale complessità. Un *chaji* informale dura circa quattro ore. Tutto il suo svolgimento è programmato con una minuzia straordinaria. Tutti i gesti compiuti, tutte le parole proferite, sono necessarie: questo può essere dimostrato strettamente riprendendo il tutto a partire dalla fine, termine che dà senso alle operazioni preparatorie anteriori.

Con il modello estratto a partire dal tipo di *chaji* selezionato, ritorneremo sugli altri tipi per modificare il modello e renderlo più generale. Questo implica, fin dalla prima analisi, uno sguardo generalizzante che ritenga le costanti e scarti le variabili. In particolare, se un *chaji* dipende contemporaneamente dal tema attorno al quale è convocato, dalle persone invitate, e dal luogo dove si svolge, implicando così altrettante variabili, ci sforzeremo di eliminare ciò che dipende dalle variabili per con-

centrarci sulle costanti. In termini semiotici, questo significa non solamente passare dal livello degli attori a quello degli attanti⁴ ma anche evacuare in parte l'enunciato enunciato (che dipende dal tema variabile) per concentrare l'attenzione sull'enunciazione enunciata (cfr. cap. 10), che è stabile: sarà questa l'oggetto d'analisi. Vedremo che le grandezze ritenute sono essenzialmente non verbali.

Infine, quel poco di informazioni di cui disponiamo sulle norme *gyo* e *shin* ci conduce a postulare che ogni *chaji* realizzato secondo queste ultime, condivide con il *chaji so* le stesse strutture fondamentali e semio-narrative. I cambiamenti riguarderanno solo due elementi del livello della manifestazione: da una parte l'investimento attoriale (i valori profondi sono manifestati da oggetti, soggetti o azioni che accusano un certo sfasamento) e dall'altra la stilistica (che aggiunge all'esecuzione dei gesti un effetto di senso globale modalizzante). Si potrebbe dire che questa ipotesi sia inesatta, ma non possiamo né convalidarla né invalidarla allo stadio attuale del nostro lavoro, e la domanda resta aperta.

2.4. *Un chaji estivo*

Il padrone di casa invita qualche amico (due o tre) a venire a prendere il tè. Il costume vuole che gli invitati confermino rapidamente la loro intenzione di venire con una visita ordinaria al domicilio del padrone di casa⁵.

Nel giorno del *chaji*, ognuno (padrone di casa e invitati) avrà fatto il bagno prima della riunione; il padiglione del tè e il suo giardino saranno stati meticolosamente ripuliti⁶.

Gli invitati arrivano circa un quarto d'ora prima dell'ora fissata per il tè. La porta del giardino è stata socchiusa e il selciato è stato bagnato: questo significa che sono invitati a entrare. Se queste due condizioni non sono realizzate, non entreranno ma faranno una piccola passeggiata per poi ritornare. Gli invitati si ritrovano in un piccolo padiglione

d'accoglienza (*machiai*) dove si tolgono tutti gli elementi inutili della loro tenuta di città. Un aiutante offre loro un po' d'acqua calda. Se l'invitato principale della riunione non è stato designato dal padrone di casa, gli invitati si mettono d'accordo sull'ordine di precedenza.

Uscendo dal *machiai*, gli invitati vanno in giardino e si siedono su una panca coperta, posta all'aperto. Attendono in silenzio e contemplano il giardino.

Il padrone di casa esce dal padiglione del tè (*chashitsu*), compie delle abluzioni purificatrici in un catino, viene ad aprire la porta che separa il giardino interno dal giardino esterno dove sono seduti gli invitati. Rimanendo nel giardino interno, s'inchina silenziosamente davanti ai suoi visitatori che si sono alzati: questo significa che essi sono invitati a passare nella sala del tè. Il padrone di casa si rivolge verso il *chashitsu* e vi penetra dalla porta degli invitati⁷. La richiude, pur lasciandola socchiusa.

Dopo un breve momento, che rimane a discrezione degli invitati, questi ultimi passano uno dopo l'altro nel giardino interno, compiono le loro abluzioni al catino ed entrano nello *chashitsu*. I loro spostamenti sono sfasati rispetto al tempo necessario per compiere questi gesti.

Ogni invitato che penetra nello *chashitsu* si prostra profondamente davanti alla calligrafia agganciata nella nicchia d'onore *tokonoma*. Dopo aver contemplato la calligrafia, si alza, attraversa in diagonale, poi si dirige verso il braciere dove tre carboni bruciano sotto il bollitore. Si inchina, contempla il tutto, si sposta per lasciare il posto al successivo. L'ultimo invitato che entra richiude la porta facendola sbattere leggermente, rumore destinato al padrone di casa che, nella sala annessa, detta sala dell'acqua⁸ o *mizuya*, sta preparando il pasto per i suoi invitati.

Ordinariamente la porta d'entrata si trova nell'angolo destro del *chashitsu*. Andando verso il *tokonoma*, l'invitato si avvia con il piede destro e attraversa la frontiera tra i vari *tatami* con il piede destro. Nel tragitto diagonale, parte con il piede sinistro e attraversa le frontiere con lo stesso piede. "Risalendo" verso il fuoco, si avvia con il piede destro.

Esistono *chashitsu* detti “inversi”, in cui gli elementi di architettura di destra e di sinistra sono permutati. In questi luoghi, il piede “montante” sarà il sinistro. Nei due casi, il piede di partenza corrisponde al lato della sala dove saranno gli invitati.

Il padrone di casa apre la porta che separa il *mizuya* dal *chashitsu*. Saluta i suoi invitati, che gli rendono il saluto. L'invitato principale si indirizza allora al padrone di casa pregandolo di entrare⁹.

Dopo i saluti, il padrone di casa serve un pasto leggero, in cui le vivande si ordinano nel modo seguente: una zuppa di soia, riso bianco, *mukozuke* (quello che si mangia bevendo *sakè*), alcune piccole cose in brodo, qualche cosa alla griglia (carne, pesce) e legumi, un brodo leggero, cibi di oceano e di montagna, legumi in salamoia, riso grigliato infuso nell'acqua calda. Il *sakè* accompagna tutto il pasto. Il padrone di casa serve e mangia da solo nella sala dell'acqua.

Senza entrare nel dettaglio del pasto, bisogna notare due fatti. Da una parte i cibi di oceano e di montagna segnalano una riarticolazione degli avvenimenti: l'invitato principale ne offre al padrone di casa, che accetta; inoltre, i cibi sono previsti in quantità tale che, dopo la distribuzione a tutti i partecipanti, ne resta un po' nel piatto: in quel momento, il padrone di casa farà un solo mucchio dei due d'origine; questa congiunzione del basso e dell'alto simbolizza il primo avvicinamento del padrone di casa e degli invitati. D'altra parte, l'invitato principale offre del *sakè* al padrone di casa, e gli “presta” la propria coppa a questo scopo; la coppa circola tra tutti gli invitati e il padrone di casa, mentre ciascuno offre a quest'ultimo del *sakè*, e viceversa: la condivisione del *sakè* nella stessa tazza segnala la seconda fase dell'avvicinamento padrone di casa-invitati.

L'invitato principale segnala la fine del pasto richiedendo l'infuso di riso tostato. Gli invitati puliscono con cura tutti i loro piatti prima di riporli. Il rumore dei bastoncini che ricadono insieme nei piatti segnala al padrone di casa – in attesa nel *mizuya* – che può venire a raccogliere i piatti.

L'atto di sprecchiare segnala la fine del pasto.

La seconda sequenza all'interno del *chashitsu*, quella del tè denso, inizia con la risistemazione del carbone. I carboni che si sono consumati durante il pasto devono essere rinnovati¹⁰. Il padrone di casa brucia dell'incenso prima di rimettere il bollitore al suo posto. L'invitato principale chiede allora di poter guardare il barattolo dell'incenso: si tratta di un "oggetto estetico". Dopo l'esame visivo, effettuato a turno dai visitatori, l'invitato principale porrà al padrone di casa domande relative a questo oggetto (stile, età, artigiano, storia...).

Dopo aver servito un dolce non secco, il padrone di casa invita i suoi visitatori a osservare una pausa detta *nakadachi*. Gli invitati salutano a turno la calligrafia e il fuoco, ed escono nel giardino dove vanno a sedersi, sulla panca coperta.

Durante la pausa, il padrone di casa stacca la calligrafia dal *tokonoma* e la rimpiazza con un arrangiamento floreale. Per la confezione del tè, porta nella stanza una giara d'acqua, e la piccola giara del tè e le posiziona entrambe vicino al braciere (la disposizione degli oggetti è geometricamente determinata).

Terminata la preparazione, il padrone di casa suona il gong nella sala dell'acqua. Al suono del gong, gli invitati si alzano, si inginocchiano e fanno ritorno alla sala del tè, dopo delle abluzioni purificatrici nel catino.

Dopo essere entrati, ogni invitato va a inchinarsi davanti all'arrangiamento floreale e al fuoco, mentre fuori il padrone di casa toglie l'attingitoio dal bacino (non servirà più) e stacca le tendine esterne che mantenevano fino ad allora la stanza in una certa penombra. Il padrone di casa rientra nella sala del tè dalla porta della sala dell'acqua. Conduce gli ultimi utensili necessari e chiude la porta. Purifica gli utensili e prepara del tè spesso in un totale silenzio. Ciascuno degli invitati beve "tre sorsi e mezzo" di questo tè, nella stessa scodella che viene fatta circolare. L'ultimo invitato beve tutto ciò che resta.

La condivisione del tè spesso è il momento più solenne e più teso della cerimonia. È anche il solo in cui il padrone di casa e i suoi invitati sono riuniti a porte chiuse¹¹.

Dopo aver consumato il tè, gli invitati esaminano la scodella. Poi chiedono di vedere la giara del tè e il cucchiaino: sono oggetti preziosi che si osservano da un punto di vista estetico.

Il padrone di casa toglie gli utensili del tè, spesso per sistemarli nel *mizuya*. Inizia la terza sequenza, quella del tè leggero, con il riaggiustamento del carbone. Questa sequenza è segnalata da una certa distensione. L'invitato principale chiede di guardare i carboni prima che il bollitore sia rimesso al suo posto. Gli invitati prendono posto, gli uni dopo gli altri, davanti al braciere per contemplare le ceneri e i carboni.

Il padrone di casa porta dei dolci secchi, quindi gli utensili del tè leggero. Prepara una tazza di tè per ognuno degli invitati. Al loro turno, gli invitati mangiano i dolci, bevono il tè, ammirano la tazza. Il tè leggero è servito a sazietà: tanto quanto ne richiedono gli invitati.

L'invitato principale chiede di vedere la confezione del tè e il cucchiaino. Il padrone di casa li presenta e comincia a mettere in ordine. Dopo l'esame degli utensili, il padrone di casa li riprende e chiude la porta uscendo.

Riapre senza rientrare nella sala, e ringrazia i suoi ospiti di essere venuti. Gli invitati rendono il saluto, quindi l'ospite principale annuncia che non è necessario riaccompagnarli fuori. Il padrone di casa si ritira e chiude la porta. Gli invitati s'inclinano davanti ai fiori e al braciere prima di andarsene attraverso la piccola porta degli ospiti che fanno sbattere chiudendo.

Il padrone di casa ripassa attraverso la propria porta, arriva fino alla porta degli invitati e la apre. Udendolo, gli invitati si voltano e si inclinano. Il padrone di casa rende loro il saluto, e rimarrà là finché gli invitati saranno visibili.

2.5. Il superamento condizionale e la suddivisione dello spazio

Consideriamo l'ospite che arriva nel luogo d'invito. Si trova sulla strada, e, essendo la regola in Giappone, non

vede nulla del padiglione dove si svolgerà la cerimonia. Ciò che è proposto al suo sguardo è un muro unito o una semplice palizzata, sopra la quale spuntano gli alberi del giardino. Interrompendo il muro, una porta segnala il luogo d'ingresso.

Il dispositivo banale del muro e della porta è carico di un certo numero di significazioni.

- Sulla dimensione cognitiva, il muro impedisce la vista. La congiunzione del soggetto (invitato) e dell'oggetto (muro) trasferisce al soggetto il carico modale negativo investito nel muro dal padrone di casa, che gioca in questo caso il ruolo di Destinante (Greimas, Courtés 1979, pp. 101-102): è la modalità del "non-potere": non poter fare, o non poter vedere. Simultaneamente, gli alberi che oltrepassano la sommità del muro indicano che c'è un giardino al di là, mantenuto segreto in relazione alla strada grazie al muro.

- Sulla dimensione somatica, il muro serve a impedire il passaggio, sia per la difficoltà pragmatica che impone all'eventuale candidato al passaggio (caso in cui il muro comunica la modalità del "non poter fare"), sia per l'ingiunzione negativa che enuncia: "invita" a non passare di là (trasmissione di un voler non fare) e a prendere la porta che interrompe il muro suddetto (far voler fare). In qualche modo, il muro guida il visitatore verso il punto di passaggio designato: la porta.

Il dispositivo muro-porta, sul piano semiotico, appare dunque carico di tre investimenti modali:

i) far volere negativo/positivo (virtualizzazione del soggetto);

ii) far potere/non potere (attualizzazione pragmatica);

iii) far sapere/non sapere (attualizzazione cognitiva).

Tradizionalmente, le porte giapponesi non hanno serrature. Un lucchetto o una sbarra permettono di assicurare una chiusura solida, ma presuppongono entrambi che ci sia qualcuno all'interno per bloccare/sbloccare il sistema di chiusura. Di fatto, c'è sempre qualcuno nei luoghi d'abitazione tradizionali in Giappone¹².

Davanti alla porta chiusa di una casa, l'uso vuole che si chiamino coloro che vi abitano per annunciarsi. Senza dettagliare la procedura, è importante dire che non si entra liberamente in un giardino del tè. Se l'invitato trova la porta chiusa, questo significa che è troppo in anticipo e che il padrone di casa non è ancora pronto. All'invitato non rimane che fare un piccolo giro nel vicinato per ritornarvi poco dopo. L'etichetta gli impedisce di aspettare davanti alla porta: solo i domestici e i mendicanti lo fanno. La porta chiusa è quindi investita della modalità del dovere che sovradetermina una catena: non entrare, fare un giro, ritornare.

Se, invece di essere chiusa, la porta è aperta, essa non impone un'interdizione al passaggio. L'invitato potrà quindi passare (modalità del potere). Tuttavia, fino a quando il suolo non sarà bagnato, il visitatore non deve entrare: l'assenza di acqua in terra primeggia rispetto alla porta semiaperta. Semioticamente parlando, l'acqua sul suolo appare investita di modalità virtualizzanti (assenza = far dover non fare; presenza = far voler fare) mentre la porta è investita solamente di una modalità attualizzante (chiusa = far non potere; socchiusa = far potere).

Per designare il visitatore, abbiamo utilizzato qualche volta il termine di invitato, poiché la persona in questione ha già ricevuto un invito scritto; abbiamo già detto che l'etichetta gli impone di rendere una visita di ringraziamento al domicilio dell'invitante. Tuttavia, un tale invito globale dovrà essere riattualizzato un gran numero di volte nel corso del *chaji*. Più specificamente, ci interesseremo al passaggio di quattro porte: sviluppano localmente le tappe dell'acquisizione della competenza e del compimento di quella performance che è rappresentata dal superamento di un limite.

Ritorniamo alla porta del giardino. Il padrone di casa si esprime all'indirizzo dei suoi ospiti manipolando oggetti del mondo naturale: bagnando il suolo, li invita a entrare (far volere); lasciando socchiusa la porta, dà loro la possibilità di entrare (far potere). Tutto ciò viene fatto normal-

mente prima del loro arrivo, e il caso dell'invitato in anticipo è stato prodotto qui per rivelare i meccanismi semiotici dell'interazione. Lo sfasamento temporale permette che gli invitati non vedano il padrone di casa realizzare questi gesti alla loro intenzione: ne leggono le tracce.

Il padrone di casa si ritira in cucina per preparare il pasto, mentre gli invitati arrivano uno a uno. Ognuno entra e rimette la porta nello stato in cui l'aveva trovata. L'ultimo arrivato richiude la porta, che si ritrova a quel punto investita da modalità negative: dover non (passare) e non poter (passare). In questo modo gli invitati significano a terzi (fuori dal giardino) che non desiderano essere disturbati.

Dopo l'episodio del *machiai*, gli ospiti vanno a mettersi sulla panca coperta in giardino, e aspettano. Quest'attesa è differente da quella che sarebbe stata un'attesa in strada davanti alla porta: qui sono all'interno e si mette a loro disposizione tabacco per fumare, inchiostro e carta nell'eventualità che vogliano scrivere delle poesie.

Terminati i suoi preparativi, il padrone di casa esce dalla cucina, viene in giardino dove asperge d'acqua le pietre davanti al catino delle abluzioni (*tsukubai*) e si risciacqua ritualmente le mani e la bocca. Si dirige in seguito verso la porta nel mezzo (*nakakuguri*) che divide il giardino in due parti. Apre questa porta e, senza attraversarla, si inchina silenziosamente all'indirizzo dei suoi invitati. Questi ultimi si alzano e gli rendono il saluto. Il padrone di casa si gira ed entra nel padiglione del tè dalla porta degli invitati (*nijiriguchi*). Ricordiamo che era uscito dalla porta della cucina. Tira la porta *nijiriguchi* dietro di sé, lasciandola socchiusa.

A partire da questo momento, gli invitati possono passare la porta che dà sull'interno. Hanno il piacere di farlo nel momento che pare loro opportuno. Dopo il passaggio, l'ultimo invitato chiude questa porta. Il secondo superamento è comparabile al primo:

- i) il padrone di casa e gli invitati si trovano da una parte e dall'altra della porta;
- ii) la porta è aperta, per la modalità del potere;

iii) il saluto gioca qui il ruolo di invito a entrare: gli invitati vedono il padrone di casa, e la modalità della virtualizzazione trasmessa direttamente, visualmente e non dall'acqua presente sulla soglia¹³;

iv) gli invitati varcano la porta *nijiriguchi* in assenza del padrone di casa.

Il terzo passaggio, quello della porta *nijiriguchi*, assomiglia punto per punto ai due precedenti:

i) il padrone di casa e gli invitati si trovano da una parte e dall'altra della porta;

ii) la porta è aperta, per la modalità del potere;

iii) la soglia è bagnata, trasmettendo la modalità virtualizzante attraverso una traccia, essendo invisibile il padrone di casa;

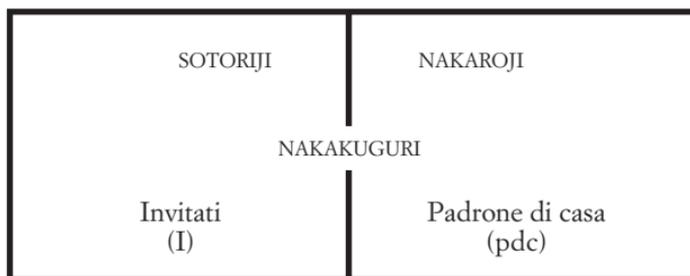
iv) gli invitati varcano la porta in sua assenza.

Disponiamo quindi di un paradigma dei tre passaggi dei limiti. Sono cambiati i luoghi situati da una parte e dall'altra del limite, sono mutati i loro investimenti descrittivi (interno/esterno) o modali (privato/pubblico), è cambiato il dispositivo che traccia il limite (palizzata, siepe continua o parziale, muro), è cambiata la configurazione della porta... solo il modo di operare rimane stabile.

Le tappe della virtualizzazione e dell'attualizzazione degli invitati sono state già sufficientemente descritte. Esaminiamo la fase della realizzazione e prendiamo come caso particolare il passaggio della porta in mezzo al giardino. Questa porta è a giorno, quale che sia la sua altezza: gli invitati che si trovano nel "giardino esterno" (*sotoroji*) vedono, attraverso la porta, il "giardino interno" (*nakaroji*). La porta segnala, sul cammino di passaggio, il limite tra i due giardini. Conviene specificare che in questi giardini si cammina unicamente lungo i percorsi prescritti (*dover fare*) e non si passeggia al di fuori del sentiero (*dover non fare*). O meglio, il sentiero è fatto da pietre non unite disposte a distanze determinate con cura. Il visitatore deve posare i piedi su queste pietre e su di esse solamente. In questo modo il ritmo del passo è determinato allo stesso modo dei punti di vista che gli sono proposti. Se il sentiero possiede numerose

ramificazioni, le sezioni interdette (dover non passare) sono indicate sia da un ciottolo munito di un nodo di corda grossa, sia per un treppiede di bambù spaccato. In queste condizioni, per dividere un giardino in due, non è necessario costruire un muro continuo attraverso il giardino, pur restando una possibilità. Con un minimo sforzo, basta segnalare i limiti sul sentiero. Il ciottolo annodato e il treppiede segnalano un'interdizione totale (anche se solo temporanea). Una porta segnala un interdetto convenzionale: è qui che il padrone di casa verrà a togliere l'interdetto e a rimpiazzare il dover non fare con un voler fare e un poter fare.

Sia il seguente schema semplificato:



Nella misura in cui ci interessiamo al passaggio tra due porzioni di spazio (topoi), possiamo porre che ci sono quattro attanti le cui giunzioni definiscono due stati:

<i>stato</i>	<i>vs.</i>	<i>stato 2</i>
Invitati congiunti con <i>sotoroji</i>		padrone di casa congiunto con <i>nakaroji</i>

Il padrone di casa non esce dal *nakaroji* durante tutto il *chaji*. È il suo territorio, in cui il *chashitsu* è impiantato. Se consideriamo che la giunzione (soggetto, topos) definisce lo stato del soggetto, solo il soggetto "invitati" è modificato dal superamento della soglia:

I congiunto *sotoroji* → I disgiunto *sotoroji*
 I congiunto *nakaroji*

Prima del passaggio, il soggetto ha ricevuto, sulla porta, le modalità virtualizzanti e attualizzanti che lo rendono competente. Da quel momento, l'assenza del padrone di casa, il quale gioca il ruolo di Destinante fonte della competenza, produce un effetto di senso particolare al momento del passaggio: così, il soggetto "invitati" diventa il soggetto realizzante il fare "superamento (o passaggio) della porta". D'altro canto, deve aprirla completamente dopo che il padrone di casa l'ha socchiusa. Se il padrone di casa fosse rimasto là (come è di solito il caso al momento del passaggio di porte all'interno delle case giapponesi), sarebbe apparso come il soggetto del fare, confinante I nel ruolo di soggetto di stato. Di conseguenza, l'assenza del padrone permette a I di accumulare i ruoli di soggetto del fare e di soggetto di stato, ovvero di essere soggetto semiotico nel senso pieno del termine, autore della performance (Greimas, Courtés 1979, pp. 248-250).

Troviamo qui una seconda ragione strutturale per differenziare la cerimonia del tè dalla visita ordinaria a domicilio (cfr. *infra*, § 2.4.). Paradossalmente, l'assenza del padrone di casa al momento del varco manifesta maggiore attenzione nei riguardi dell'invitato, il cui statuto è elevato per avvicinarsi a quello del padrone di casa. Vedremo che riceverà uno statuto superiore o uguale all'interno del *chashitsu*.

Abbiamo appena spiegato l'effetto di senso risultante dall'assenza del padrone di casa al momento del passaggio delle porte. Rimane da rendere conto del fatto che quest'ultimo resta sempre nello spazio più interno, senza oltrepassare il limite verso il giardino esterno. Questo è connesso alla nozione di privato e a quella di purezza, che esplicheremo nel paragrafo seguente. Ammettiamo per ora che la catena degli spazi separati da limiti si ordini dal meno puro al più puro, andando dall'esterno verso l'interno. Il padrone di casa, che viene a purificarsi ritualmente nel *tsukubai*,

non esce più dal *nakaroji*. In modo simmetrico, resi competenti per il varco della soglia, gli invitati vanno a loro volta a purificarsi allo *tsukubai* (sono stati virtualizzati e attualizzati per questa purificazione: aspersione delle pietre davanti al *tsukubai* e rinnovo della sua riserva d'acqua).

Il varco, quale l'abbiamo descritto, non ha luogo secondo queste regole se non quando gli spazi separati sono investiti di una differenza modale e descrittiva (in particolare, dotati dei caratteri di puro e di privato). Ci sono altre porte che non sono investite allo stesso modo (per es. l'entrata del *machiai* o padiglione d'accoglienza). Questo significa che gli spazi interessati non hanno un investimento differenziato rispetto a quello che li circonda. Di conseguenza si possono reperire gli investimenti differenziati dai rituali di passaggio condizionato: c'è un rivelatore sintattico che, con gli altri atti realizzati, serve a spiegare la carica semantica dei luoghi e degli oggetti.

Rimane un quarto superamento condizionale: dopo la pausa (*nakadachi*) in giardino, gli invitati rientrano nel *chashitsu* dalla porta *nijiriguchi*. Il rituale è simile in ogni punto, salvo uno, che si lascia dedurre a partire dagli altri tre:

i) il padrone di casa e gli invitati sono dalle due parti della porta: ciò impone al padrone di casa di non uscire dal *chashitsu* fino al giardino, dato che finirebbe, con gli invitati, dallo stesso lato della porta;

ii) la porta è socchiusa (attualizzazione);

iii) essendo il padrone di casa invisibile e non potendo passare dallo stesso lato per inumidire il suolo, la virtualizzazione non può compiersi visivamente, né direttamente (saluti), né indirettamente (aspersione); viene allora investito il canale sonoro: una serie di colpi di gong trasmettono la modalità virtualizzante (volere o dovere); visto che le virtualizzazioni precedenti sono realizzate con l'acqua, il gong è posto sotto il segno dell'acqua: è appeso nella *mizuya*, o sala dell'acqua¹⁴;

iv) gli invitati entrano in assenza del padrone di casa.

A posteriori, possiamo riesaminare adesso la sequenza del varco della porta *nakakuguri* e rendere conto del silenzio del

padrone di casa quando viene a pregare i suoi visitatori di varcarla. Tutto ciò passa attraverso l'opposizione con il colpo di gong che gioca lo stesso ruolo della virtualizzazione:

virtualizzazione

Inchino reverenziale in piedi	colpo di gong.
Invitati e padrone di casa	si vedono reciprocamente.
Uso del canale visivo,	non utilizzo del canale sonoro.
Invitati e padrone di casa	non si vedono reciprocamente.
Non utilizzo del canale visivo,	uso del canale sonoro.

L'opposizione fa apparire una regola implicita: al momento della virtualizzazione, il messaggio non è ridondante. Se viene utilizzato un canale sensoriale, l'altro non può esserlo contemporaneamente. Questa regola è valida anche per i due altri passaggi esaminati, dove l'acqua sparsa sul suolo non è raddoppiata da un'altra espressione significativa. Un esame più estensivo permette di verificare la validità di questa regola a proposito di tutti gli scambi del tè: i protagonisti dicono solo ciò che deve essere detto, né più né meno. La comunicazione è ridotta al necessario e sufficiente, e nulla è semplice ridondanza. Da quel momento, ogni duplicazione porta con sé un effetto di senso che bisognerà interrogare.

Questa regola metodologica estratta dall'analisi degli atti realizzati concorda con l'analisi del sistema delle regole del *chado* trasmesse dalla tradizione, dove si vede apparire un'estetica del necessario o dell'indispensabile.

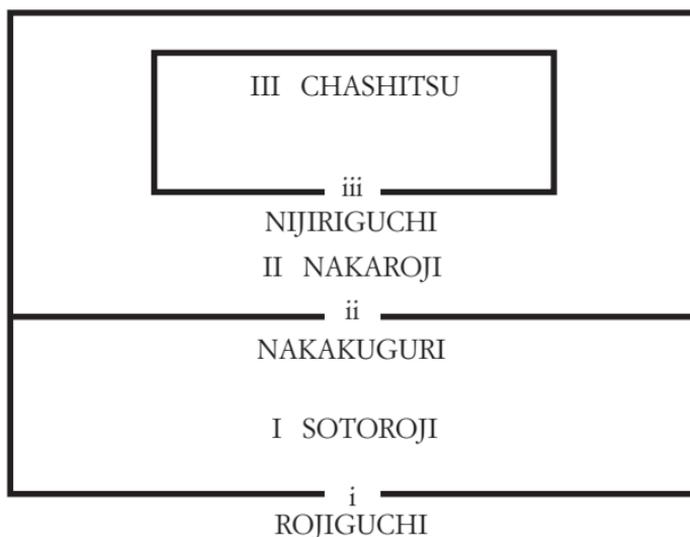
La sequenza di superamento dei limiti ci informa sulla configurazione dello spazio globale e sulla sua partizione in luoghi distinti dalle procedure sintattiche¹⁵. Non ci informa, invece, sulla carica semantica di questi luoghi.

Un limite superabile a volontà e in tutti i punti non è, propriamente parlando, un limite: nulla, in termini di azione e di fare, permette di distinguerlo da un'assenza di limi-

te. Esso non sarà riconosciuto come tale nell'analisi di cui ci stiamo occupando (rimane potenzialmente attualizzabile in altre sequenze). Abbiamo già segnalato la porta del *machiai* come rilevante di questa categoria.

Un limite non superabile somaticamente e cognitivamente equivale alla non esistenza dei luoghi che sono oltre: questi luoghi sono inconoscibili. Non possono essere investiti semanticamente, e non saranno presi in considerazione.

Ci interessano solamente, quindi, i limiti di cui il superamento è condizionale: in certi punti, da certe persone, secondo certe procedure. Con questo criterio, a partire da una descrizione tipo dei luoghi del tè e dei quattro superamenti studiati, si ottiene lo schema seguente:



Partizione del *chaniwa*, spazio accessibile ai visitatori, accesso condizionale:

i) porta del giardino;

ii) porta dell'ambiente interno;

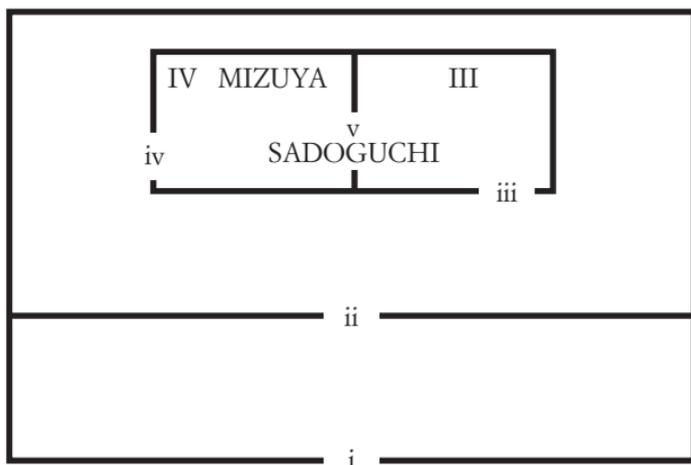
iii) porta attraverso la quale "ci si intrufola";

I) giardino esterno;

II) giardino interno;

III) questo termine designa indifferentemente il padiglione del tè nella sua totalità e la cerimonia all'interno del padiglione.

Bisogna aggiungere la sala dell'acqua o *mizuya*, accessibile al solo padrone di casa, con due porte interdette agli invitati:



iv) porta posteriore del *mizuya*;

v) *sadoguchi*: porta del padrone di casa; IV) *mizuya*: sala dell'acqua.

La porta *rojiguchi* (i) regola il passaggio tra il mondo esterno e l'insieme dello spazio del tè o *chaniwa*. A lato di questa porta, che non si apre se non agli invitati, la separazione /mondo/ vs /chaniwa/ è doppia. Pragmatica: un muro impedisce il passaggio (costruito in terra o fatto di bambù, questo muro è oggetto di attenzioni particolari in seguito alle raccomandazioni di Rikyu). Cognitiva: il muro ostruisce la vista, gli alberi contribuiscono a nascondere le case vicine, e contemporaneamente smorzano i rumori esterni.

La cinta è quindi investita di una doppia modalità negativa: non potere (passare) e non sapere (ciò che avviene). Questa attualizzazione negativa presuppone una virtualizzazione negativa: il padrone di casa non vuole connettere al mondo questo spazio. Si tratta quindi di uno spazio debrayato, costituito come un *qui* che rinvia all'*altrove* del mondo in un non-luogo di cui non vuole sapere nulla.

2.6. *Carico semantico degli spazi*

La proprietà e le cure meticolose di cui il *chaniwa* è fatto oggetto lo qualificano come un sito puro, opposto all'impurità e all'abbandono esteriori. Se il giardino è globalmente puro per opposizione al resto del mondo, è tuttavia diviso in due parti distinte e separate da una frontiera (materiale o virtuale), essendo il passaggio tra le due parti regolato dalla porta di mezzo (ii).

Si pone allora la questione di cosa costituisca la differenza tra i due spazi. La risposta è che c'è una modulazione della purezza: il giardino interno è più puro di quello esterno, come il *chashitsu* sarà più puro di quello interno. Per stabilire questo risultato, esaminiamo ancora una volta cosa succede in questi luoghi.

In un giardino completo, ovvero in un giardino che contiene tutti gli elementi prescritti dalla tradizione, si trova, sia in quello interno che in quello esterno, un piccolo orinatoio chiamato *setchin*, e che di fatto è una latrina. Questi luoghi sono mantenuti in uno stato di pulizia meticolosa dallo stesso padrone di casa, conformemente alla tradizione dei monasteri zen. Questa proprietà testimonia della purezza che gli è associata tradizionalmente. Tuttavia, si pone la domanda di sapere perché c'è una latrina in un luogo così raffinato, destinato a un'attività così formale. Meglio: perché devono esserci due latrine?

La risposta risiede nei meccanismi fondamentali della comunicazione non verbale. In effetti, nella misura in cui il mondo naturale offre alla nostra percezione delle cose, non offrirà alcuna possibilità di inscrivere delle nozioni *negative*. Come significare, con l'aiuto di oggetti, la negazione seguente: "non c'è dell'impuro qui"? Il solo mezzo è quello di poter mostrare delle impurità, ma non qui. Per esempio: esibirle, poi eliminarle; o mostrarle da lontano: altrove. Nel mondo naturale l'unico modo di costruire la negazione passa per una prima asserzione (cioè per la presenza di ciò che sarà negato) che, da quel momento, potrà essere seguita da atti negatori (come la spa-

rizzazione dell'oggetto, o l'eliminazione di una qualità che gli è essenziale, come la vita presso gli esseri viventi: la morte è una forma di negazione; la perdita della faccia ne è una versione attenuata).

Nell'universo chiuso del giardino del tè, isolato dal resto del mondo per la sua chiusura, la purezza è affermata con l'aiuto di mezzi non verbali, in due fasi successive.

Fase 1: il nakaroji è più puro del sotoroji

La latrina è un luogo dove ci si sbarazza delle materie corporali identificate come impure in un gran numero di culture, specialmente nella cultura buddista. La presenza di latrine apporta quindi un elemento di impurità a tutto il giardino. A ogni modo la regola della cerimonia del tè, conosciuta da ogni adepto, vuole che solo la latrina del *sotoroji* (giardino esterno) sia utilizzabile. L'altra, quella del *nakaroji* (giardino interno) non è mai utilizzata. L'uso della prima permette di imporre il non uso della seconda: l'asserzione dell'impurità del giardino esterno autorizza la negazione di questa stessa impurità nel giardino interno. La doppia negazione (non impurità) equivale a una affermazione rinforzata. Da questa doppia operazione, il *nakaroji* ne esce con una specie di purezza marcata.

Non è tutto, dato che la possibilità d'utilizzo del solo *setchin* del *sotoroji* non basta a negare l'uso del *setchin* del *nakaroji*: la conoscenza della regola si basa in effetti sulla virtualizzazione secondo il dovere (dover non utilizzare il *nakaroji setchin*). In una logica del mondo naturale, la virtualizzazione non basta a veicolare la significazione: bisognerà che gli atti assertivi e di negazione siano attualizzati e realizzati.

L'attualizzazione è assicurata dalla presenza di tutti gli elementi necessari ai due *setchin*: orinatoio murato su tre lati, semi-porta aperta sul davanti, due pietre per sopraelevare i piedi, letto di sabbia fina tra le due pietre, riserva di sabbia per ricoprire gli scarichi, bacino per le abluzioni davanti alla porta, asciugamano per asciugarsi...

Infine, la realizzazione della negazione si costruisce così: se l'uso del primo *setchin* è libero, quello del secon-

stessi convitati: le tazze di riso sono risciacquate dall'acqua calda servita e asciugate con un foglio di carta¹⁶ conservato nella manica sinistra del kimono. Nulla è gettato nel *chasbitsu* e questo luogo guadagna uno statuto di purezza supplementare. In tre tappe successive (mondo *vs.* giardino; giardino esterno *vs.* giardino interno; giardino interno *vs.* padiglione del tè), vediamo costruirsi un percorso di purezza dei luoghi. La procedura ricorre alle operazioni seguenti:

(i) determinazione delle unità di spazio (topoi) mediante l'installazione dei limiti realizzati (barriere, muri) dal superamento condizionale;

(ii) investimento delle unità di spazio tramite valori descrittivi costruiti con l'aiuto di oggetti (*setchin, chiriana*) sovradeterminati dalle azioni di asserzione e di negazione.

Nei due casi sia le unità di spazio sia i valori sono *determinati qui e ora da atti* scomponibili in operazioni (asserzioni e negazioni). Durante il *chaji*, il padrone di casa e i suoi ospiti sono portati a compiere un gran numero di azioni simili che assicurano la riattivazione delle cose e del loro carico semantico a profitto del rituale celebrato. La ricorrenza di questo approccio produce il seguente effetto di senso: gli attori che partecipano al rituale sono situati in un universo immanente, dove i valori non esistono a priori. Affinché i valori esistano, è indispensabile produrli, costruirli, rifarli ogni volta.

Altro fatto rivelatore: i valori sono costruiti da atti e non da parole. In questo contesto, l'azione è creatrice di senso. Contraffacendo il titolo di un'opera ben conosciuta in semiotica, diremo che in questo caso *fare* è *dire*. Potendo essere elevato al rango di aforisma, questo enunciato è verificabile in tutte le semiotiche sincretiche.

Parallelamente alla costruzione della scala della purezza appena osservata, le operazioni realizzate mettono in scena una doppia scala di privatizzazione, secondo il sapere e secondo il potere, presupponendo una modalità del volere. Non entreremo nel dettaglio di questa costruzione,

così come non toccheremo la questione dell'aspettualizzazione di queste due scale: su di un sostrato di variazione spaziale continua (definibile come un gradiente, e ricostruibile a partire da diversi casi), il taglio dello spazio in unità discrete produce dei "salti" discreti legati alle unità. Lo studio di questi fenomeni ci porterebbe lontano dal livello delle "strutture profonde" dove abbiamo scelto di sviluppare questa analisi.

2.7. *L'investimento polare degli spazi*

All'interno del *chashitsu*, gli invitati si muovono pochissimo: la maggior parte della cerimonia è statica, i partecipanti restano seduti, l'azione coinvolge soltanto busto, braccia e testa. Ne risultano due effetti di senso:

(a) alcuni topoi statici – o unità di spazio capaci di giocare ruoli attanziali¹⁷ – sono determinati dalla sfera d'azione dei protagonisti della cerimonia;

(b) i movimenti grazie ai quali l'insieme del corpo si muove prendono un rilievo particolare.

Quando gli invitati entrano nel *chashitsu*, vanno in ordine a inchinarsi profondamente davanti alla calligrafia (*kakemono*) sospesa nel *tokonoma*, poi vanno a inchinarsi allo stesso modo davanti al braciere, in cui i carboni si consumano sotto al bollitore. I saluti vengono rinnovati al momento dell'uscita per il *nakadachi*. Quando questo momento è terminato, i visitatori rientranti salutano l'insieme floreale del *tokonoma*, poi il fuoco e i suoi accessori, e ripetono questi gesti all'uscita finale.

I saluti inquadrano ciascuna delle due parti della cerimonia (1. *Shoza*; 2. *Goza*); essi giocano quindi un ruolo sintattico particolarmente importante, corrispondente ai gesti sociali di "presentare il proprio rispetto" all'entrata, e di "prendere congedo" all'uscita. Il fatto che le entità salutate siano oggetti non cambia nulla: i gesti di saluto sono quelli che si usano riguardo a persone viventi. Ciò che i fatti menzionati dimostrano è che la cerimonia del

tè pone gli uomini e le cose su un piano di uguaglianza, in una classe unica dove tutte le entità giocano ruoli comparabili. In qualche modo, c'è una antropomorfizzazione delle cose.

I “rispetti” espressi all'entrata e all'uscita testimoniano del fatto che le entità salutate sono gerarchicamente superiori agli invitati. Questa interpretazione è confermata dalla disposizione spaziale degli invitati: l'invitato principale, che è il più onorevole, è posto vicino alla calligrafia dello *shoza* (o vicino all'arrangiamento floreale del *goza*); gli altri invitati gli succedono per ordine d'importanza decrescente lungo il muro¹⁸. Su questa scala decrescente, la calligrafia occupa il polo superiore:

terzo	secondo	primo	calligrafia o
invitato	invitato	invitato	arrangiamento
			floreale

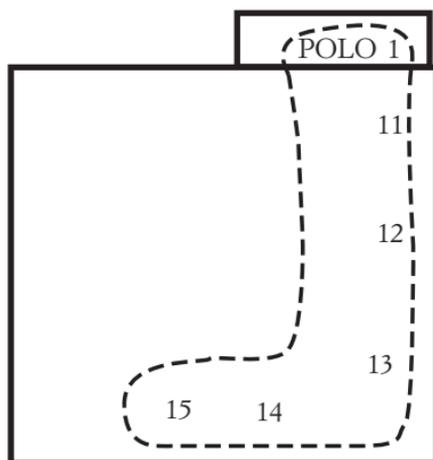
Per ogni persona P di questa serie, il vicino di destra occupa una posizione superiore a quella di P, il vicino di sinistra una posizione inferiore a quella di P. La calligrafia non ha alcun superiore su questa linea¹⁹.

Da questa organizzazione risulta che gli invitati si siedono in un topos collocato sotto il segno della calligrafia nello *shoza* e sotto quello dell'arrangiamento floreale nel *goza*.

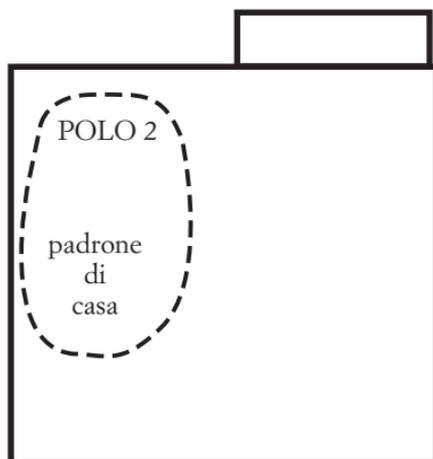
La nicchia dove sono attaccati questi oggetti, chiamata *tokonoma*, deriva dall'altare buddista, come attesta la storia dell'architettura. Pur non essendo un altare, questo ricettacolo conserva un carattere prossimo al sacro: tutto ciò che vi è posato possiede una “potenza” capace di influenzare il corso degli eventi. Se non possiede direttamente questo carattere, essa rinvia a un'entità che lo possiede. In questo, esso mantiene qualità che lo avvicinano a un Destinante trascendente in senso semiotico.

Nella misura in cui ciascun invitato riceve un posto prescritto – in cui realizzerà tutta la sua attività –, e i posti

formano una catena, la cui origine risiede nel *tokonoma*, si può parlare di un topos degli invitati dipendente dal polo *tokonoma*.



11... 15 = ordine lineare degli invitati piazzati in relazione all'oggetto (polo 1).
 --- = limite del topos degli invitati

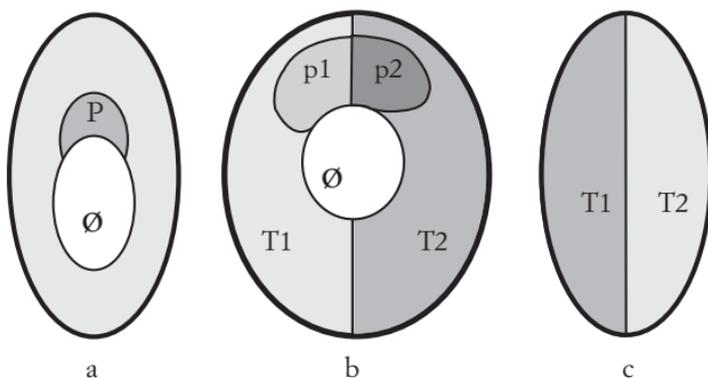


pdc = posto del padrone di casa in relazione al polo 2: il fuoco.
 --- = limite del topos del padrone di casa.

Quanto all'altro elemento salutato, il fuoco, esso costituisce alla fine dello *shoza* e durante la totalità del *goza* il polo fisso dell'attività del padrone di casa e del suo topos. In questo caso è possibile riconoscere una coppia Destinante – Soggetto parallela a quella *tokonoma* – Invitati.

Il *chashitsu* contiene almeno due topoi, legati ciascuno a un polo particolare, e attribuiti a ognuno dei protagonisti della cerimonia: il padrone di casa da una parte, l'insieme degli invitati dall'altra.

L'esame del piano del *chashitsu* a partire da questa prima determinazione permette di riconoscere una configurazione topica (b) che abbiamo già incontrato in semiotica dello spazio (cfr. Hammad 1979 e *infra*, cap. 6):



L'insieme dei due topoi forma un anello al centro del quale è mantenuto uno spazio vuoto. Si tratta della configurazione anulare standard (a) riconosciuta nello spazio del seminario, nella sala di ricevimento *zashiki* della casa giapponese (cfr. Hammad 1980a) e in un gran numero di altri casi. In modo costante, e in tutte le culture dove la si riscontra, questa configurazione corrisponde a interazioni dette contrattuali²⁰.

L'anello è diviso in due topoi dotati di due poli in più rispetto agli attanti che vi si congiungono. La configurazione risultante (b) è a metà strada tra la configurazione contrattuale (a) e la configurazione polemica (c) quale viene riconosciuta in altre circostanze. Più precisamente essa inscrive la configurazione polemica all'interno della configurazione contrattuale. Di conseguenza, possiamo dedicarci, a partire dal riconoscimento di questa configurazione topica, a vedere l'interazione dei protagonisti nello sviluppo di almeno una sequenza polemica sovradeterminata dall'interazione contrattuale²¹. È effettivamente ciò che si constata.

Tuttavia, durante la maggior parte dello *shoza*, il padrone di casa non occupa il topos che gli abbiamo appena riconosciuto: bisogna che egli sia servito del pasto *kaiseki*. La sua attività può essere divisa in due categorie: da una parte la preparazione degli elementi del pasto nella sala dell'acqua: confeziona gli alimenti, prepara piatti, vassoi, bevande... e *mangia* tutto solo in questo luogo; dall'altra parte gli andirivieni tra il *mizuya* e il *chashitsu*, per i bisogni del servizio (servire, sparecchiare). Ne segue che il *mizuya* gioca un ruolo fondamentale per il padrone di casa durante lo *shoza*.

Non è tutto: gli spostamenti del padrone di casa attraverso la porta *sadoguchi* che mettono in comunicazione il *mizuya* con il *chashitsu*, hanno per corollario il non passaggio degli invitati attraverso questa stessa porta. Di conseguenza, se il *chashitsu* può essere detto uno spazio comune al padrone di casa e ai suoi invitati, il *mizuya* è uno spazio *privato* riservato al solo padrone di casa.

C'è di più: la posizione aperta o chiusa della porta *sadoguchi* è carica di significazione. Nel caso di cui ci occupiamo, il padrone di casa è il solo ad aprire, a passare e a chiudere. È dunque contemporaneamente soggetto di stato e soggetto del fare nell'atto di varcare il limite. Ora, se il suo statuto di soggetto di stato si definisce in relazione ai due poli tra i quali si sposta (il *mizuya* e il *chashitsu*), il padrone di casa sovradetermina questi stati grazie alla posizione della porta. Spieghiamoci meglio.

1. Nel momento più intenso della cerimonia, quello del tè, spesso il padrone di casa e i suoi invitati sono insieme nel *chashitsu*. È anche il solo momento in cui la porta *sadoguchi* è chiusa verso di loro, separandoli simultaneamente dal *mizuya*.

2. Al momento della consumazione del pasto, il primo invitato dice al padrone di casa: “Vogliate mangiare con noi”. Quest’ultimo risponde: “Mangerò nel *mizuya*”. Ci va per consumare il suo pasto, e chiude la porta dietro di sé. È il solo momento in cui i due protagonisti compiono lo stesso atto simultaneamente pur restando separati dalla porta chiusa.

3. Durante il servizio, quando il padrone di casa porta qualcosa ai suoi invitati, lascia la porta *sadoguchi* aperta. In questo modo, mentre è con i suoi invitati per servirli, non ha veramente abbandonato il *mizuya*, cui resta legato attraverso la porta aperta. Simmetricamente, quando ritorna al *mizuya* a cercare un altro piatto, non ha abbandonato i suoi ospiti ai quali resta legato dalla porta aperta.

Abbiamo quindi quattro casi possibili, dove la giunzione invitati-padrone di casa (in breve: “I” e “pdc”) è sovradeterminata dalla porta aperta o chiusa:

	porta chiusa	porta aperta
pdc con i suoi invitati	coniunzione (pdc, I)	non coniunzione (pdc, I) poiché pdc resta legato al <i>mizuya</i>
pdc senza gli invitati	disgiunzione (pdc, I)	non disgiunzione (pdc, I) poiché pdc resta legato agli invitati

La porta condizionale funziona quindi come un *operatore di negazione* applicato alle giunzioni che definiscono il soggetto di stato. Essa determina i quattro stati di due attanti. Simultaneamente, abbiamo appena messo in evidenza il ruolo del *mizuya* come polo significante.

Ricapitoliamo la problematica dei poli. Ne abbiamo quattro:

<i>mizuya</i> o sala dell'acqua	}	per il padrone di casa
braciere o luogo del fuoco		
arrangiamento floreale	}	per gli invitati
calligrafia		

Se questi poli sono attribuibili due a due a ciascuno dei protagonisti, possono essere accoppiati in altro modo, secondo il criterio della co-presenza:

- *mizuya* + calligrafia : nel *shoza* (o prima assise)
- braciere + arrangiamento floreale : nel *goza* (o seconda assise)

È percepibile una certa eterogeneità nel modo di designare questi poli che abbiamo reperito sintatticamente. Una tale eterogeneità può disturbare, soprattutto sapendo che certi poli sono sovradeterminati dai topoi (per gli invitati o per il padrone di casa). Ci interessa allora analizzare semanticamente questi termini e reperire ciò che li rende isotopi.

Una prima risposta si trova nella spiegazione dei termini *mizuya* e braciere, rispettivamente sala dell'acqua²² e luogo del fuoco. Con l'acqua e il fuoco, abbiamo a che fare con due "elementi" che ci rinviano agli elementi dell'universo (se ce ne sono quattro nella mitologia indo-europea – acqua, fuoco, terra, aria –, i cinesi e i giapponesi ne contano cinque – acqua, fuoco, metallo, terra, aria). Questi termini sono particolarmente utili nel ruolo di "valori" necessari all'analisi semantica fondamentale. La questione che si pone a questo punto è quella di sapere

se la calligrafia e l'arrangiamento floreale sono portatori degli stessi valori, o di valori che si riferiscano allo stesso paradigma.

La calligrafia delle cerimonie del tè è obbligatoriamente fatta con l'inchiostro nera della Cina. Nessun colore e nessun disegno possono accompagnarla. Ora, l'inchiostro della Cina è fatto di fuliggine (olio bruciato: risulta da un fuoco spento, aspetto terminativo), mischiata a colla e infine allungata con acqua. La calligrafia potrebbe quindi rinviare a un fuoco morto e trasformato, cioè a un fuoco negato o a un "non-fuoco", che si oppone al fuoco attivo del focolare, il quale assicura la cottura e il riscaldamento.

Se una tale interpretazione è buona, si dovrebbe trovare, per ragioni di simmetria, che l'arrangiamento floreale rinvia a una "non-acqua". La verifica di questo punto apporterebbe una prova di coerenza interna. Vediamo: l'arrangiamento floreale si riduce a *un* fiore, con qualche filo d'erba, e qualche volta delle gemme. Tutti questi elementi devono essere freschi, disposti con semplicità, "come nei campi" raccomanda il maestro Rikyu. Queste piante affondano i loro steli in un piccolo recipiente contenente acqua, e sono aspersi di un'acqua finemente polverizzata che imita la rugiada. Ritroviamo quindi l'elemento acqua sotto una forma attiva, vivente, che assicura la vita delle piante. Essa si oppone all'acqua del *mizuya*, che è un'acqua passiva, destinata a essere trasformata dalla cottura.

Gli elementi semantici che escono da questa rapida analisi non rinviano all'insieme dei cinque elementi. Rinviano piuttosto a un dominio di opposizioni binarie dove si incontrano i valori acqua/fuoco; vita/morte; attivo/passivo; trasformante/trasformato. Una tale problematica riguarda, nel dominio asiatico, il paradigma dello Yin e dello Yang, conosciuti in Giappone con i vocaboli IN e YO, con cui si designano i principi maschile/femminile, attivo/passivo... che regolano il cammino del mondo. Dentro una tale problematica, ogni

universo, quale sia la sua estensione, contiene i due principi simultaneamente, in un equilibrio relativo dove l'uno domina sovente l'altro.

Se questa direzione d'interpretazione è valida, dovrebbe ricevere conferma dalla co-presenza dei poli nello *shoza* e nel *goza*: nello *shoza*, il polo dominante l'attività del padrone di casa è il *mizuya*, quello dell'acqua passiva e trasformabile: la sovradeterminazione è IN. Dal lato degli invitati, la calligrafia occupa il *tokonoma*.

A titolo di fuoco spento, essa sarà il principio maschile trasformato e diventato passivo: la sovradeterminazione è NON-YO. Nel *goza*, il polo dominante l'attività del padrone di casa è il braciere, investito dal fuoco attivo: la sovradeterminazione è YO. Dal lato degli invitati, l'arrangiamento floreale rinverrà all'acqua vivificante e rinfrescante, un'acqua attiva (non passiva), principio femminile negato: la sovradeterminazione è NON-IN.

Nelle due "assise", la coerenza degli elementi co-presenti è verificata: IN accoppiato con NON-YO nello *shoza*; YO accoppiato con NON-IN nel *goza*.

Per ragioni di logica interna, questa interpretazione può dunque essere considerata come valida.

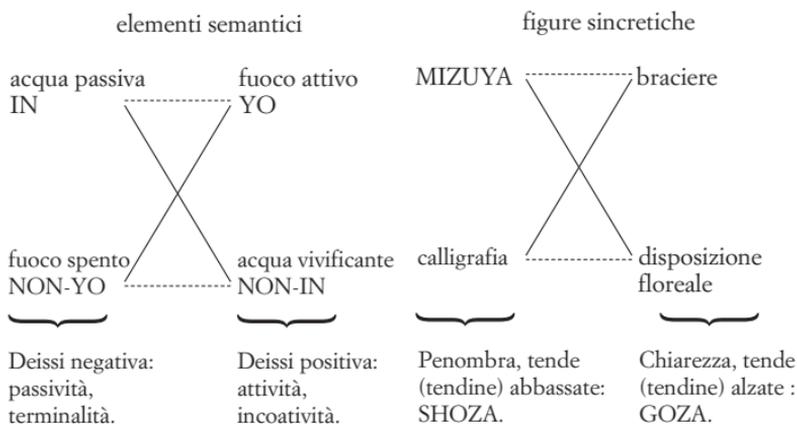
Vengono a confortarla numerose conferme, e si tratta di una convalida esterna. Ne citeremo solo due, visto che le altre appaiono nel corso dell'analisi sintattica della cerimonia.

1. Alla fine della pausa detta *nakadachi*, il padrone di casa stacca le tende esterne (*sudare*) che, attaccate alle finestre, hanno mantenuto tutta la prima assise nella penombra. Di conseguenza, il *goza* si svolgerà nel chiarore. Questo cambiamento di luce accade dopo l'entrata degli invitati nel *chashitsu*. Assistono quindi al passaggio dalla penombra al chiaro. Questo mutamento, che dà il via al *goza*, resiste a tutte le analisi che si appoggiano sulla sola sintassi.

Ora, da un punto di vista semantico, la penombra rinvia al principio passivo e la chiarezza al principio attivo. Nella penombra, lo *shoza* riunisce i poli dell'acqua passiva e del fuoco passivo; nel chiaro, il *goza* riunisce i poli

dell'acqua attiva e del fuoco attivo. La coerenza semantica è manifesta.

Da quanto detto, i termini IN, NON-IN, YO, NON-YO possono esser messi ai quattro angoli di un quadrato semiotico di cui i lati verticali rappresentano le deissi positive e negative, e i lati orizzontali manifestano l'opposizione dei termini contrari.



2. La seconda conferma esterna di questa interpretazione è di ordine sintattico-semantico. Il racconto del *chaji* (§ 2.4.) ci ha mostrato che ci sono tre sequenze all'interno del *chashitsu*: il pasto, il tè denso, il tè leggero. Ognuna delle sequenze del tè denso e del tè leggero inizia con una sistemazione dei carboni per il fuoco. Si pone allora il problema della prima sequenza: c'è un arrangiamento del carbone con cui essa prende inizio?

La risposta è in due tempi: sì, la prima sequenza comincia con un aggiustamento dei carboni, come si può vedere in certe cerimonie eseguite in altri momenti del giorno o dell'anno. Ma, nel *chaji* estivo studiato, questo aggiustamento ha luogo prima che gli invitati entrino nel *chashitsu*.

Così, questa operazione è *eliminata* dallo svolgimento sintagmatico della cerimonia. Una tale eliminazione equivale a una *negazione*: è una negazione del fuoco.

Lo *shoza*, che la nostra precedente analisi ha mostrato essere sotto il segno dell'IN passivo (acqua + non-fuoco) inizia con la negazione del fuoco, così come l'abbiamo appena mostrata.

Abbiamo detto (§ 2.3.) che il *chaji* può essere condotto diversamente a seconda della stagione e dell'ora. Alcuni *chaji* iniziano con un primo aggiustamento del carbone. Questo significa forse che la nostra analisi è falsa è che bisogna ricominciare? Assolutamente no. I *chaji* che incominciano con una prima sistemazione del carbone ricorrono ad altre espressioni della negazione non-verbale: delle ceneri bagnate vengono poste nel focolare, di modo che gli invitati possano vederle; si bagnano le ceneri d'acqua, disegnando dei motivi, appena prima dell'entrata degli invitati, poiché possano vedere i motivi d'acqua. Questa insistenza sull'acqua gettata sul fuoco, reso visibile agli invitati, significa che lo *shoza* si svolge sotto il segno dell'acqua e non sotto il segno del fuoco.

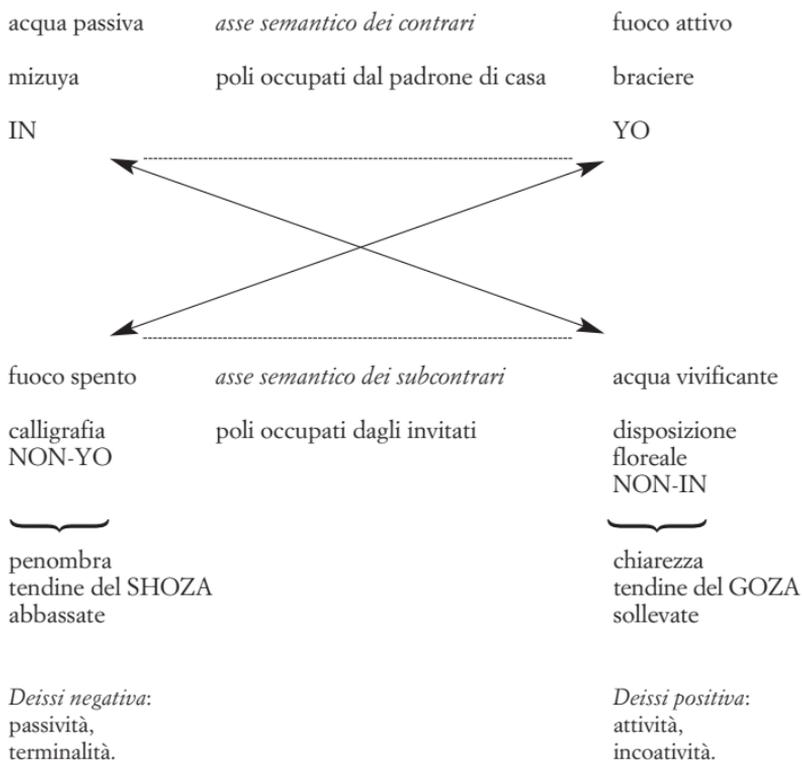
Nel *chaji* più formale, di stile *shin*, la cerimonia comincia con un gesto marcante: tra gli utensili posti a lato del braciere, un vaso allungato verticale contiene l'attigitoio (*bishaku*) destinato al travaso dell'acqua e un paio di bastoncini metallici (*hibashi*) destinati alla manipolazione dei carboni. Il padrone di casa comincia col prendere i bastoncini, e li *mette di lato*. Significa in questo modo che non se ne servirà, che il fuoco non è l'elemento primo in questa sequenza: lo *shoza* è posto sotto il segno dell'acqua e del non-fuoco.

Queste differenti manifestazioni di una stessa operazione (negazione) situata a livello profondo illustrano la nostra ipotesi dove diciamo (§ 2.3., in conclusione) che i differenti *chaji* condividono la stessa struttura fondamentale e semio-narrativa, e che le differenze concernono il livello della manifestazione.

2.8. *Dinamica globale*

L'analisi localizzata di alcune sequenze d'azione e delle disposizioni spaziali ci ha permesso di estrarre successivamente una divisione dello spazio in parti discrete, un investimento semantico aspettualizzato (dal meno puro al più puro), e infine una polarizzazione dei luoghi sussunta da valori descrittivi semplici (acqua, fuoco) sovradeterminati da valori (attivo, passivo) che saremo tentati di interpretare come modali.

Gli ultimi elementi di questa analisi possono essere raggruppati sul quadrato semiotico della pagina seguente. Questo quadrato rappresenta, in maniera condensata, i differenti termini in interazione e le loro relazioni logiche. Tuttavia, se le analisi precedenti hanno identificato gli elementi (termini e relazioni) del modello, non hanno affrontato la questione della dinamica che li lega. È noto che il quadrato semiotico è soggetto a una doppia lettura: una lettura statica, detta tassonomica, e una lettura dinamica, detta sintattica. L'interesse di una tale lettura raddoppiata è il seguente: se l'analisi dell'oggetto semiotico complesso riconosce termini che intrattengono relazioni di contraddizione e di contrarietà, è necessario rendere conto della coerenza d'insieme. La logica insegna che non si può affermare simultaneamente una cosa e il suo contrario, o una cosa e il suo contraddittorio. Ora, se abbiamo riconosciuto nel nostro oggetto valori che intrattengono relazioni di contrarietà e di contraddizione, gli stessi valori non sono manifestati contemporaneamente nello stesso oggetto. Ed è questa non-simultaneità che impone di riconoscere un prima e un dopo, tra i quali si inseriscono operazioni trasformatrici. Una tale argomentazione è valida indipendentemente dall'espressione semiotica dell'oggetto analizzato, dato che i punti di vista statico e dinamico si riferiscono al contenuto.



Ritorniamo al quadrato del nostro *chaji*. Una prima osservazione: lo *shoza* e il *goza*, che sono le due “assise” che si svolgono all’interno del *chashitsu*, occupano le colonne verticali del quadrato, dette deissi. *Shoza*: la calligrafia è nel *tokonoma* mentre il padrone di casa fa il servizio a partire dal *mizuya*; *goza*: l’arrangiamento floreale occupa il *tokonoma* mentre il padrone di casa serve il tè davanti al fuoco. Sulle deissi, gli studi semiotici situano un’operazione particolare, detta *asserzione*, che si oppone all’operazione di *negazione* situata sullo schema (diagonale del quadrato). L’asserzione assicura il passaggio tra due valori che riguardano la stessa deissi; in questo senso è un’operazione che conferma e precisa, grazie al valore finale, il valore iniziale da cui parte. Letta al contrario, la negazione assicura il passaggio

tra due valori che riguardano due deissi differenti. In questo la trasformazione è brutale, senza transizione. Riveste ordinariamente la forma polemica, figurativizzata spesso da una lotta, seguita da una vittoria di uno dei protagonisti e dalla sconfitta dell'altro.

L'aspetto notevole del *chaji* è che invece non viene messa in scena alcuna lotta. Tutta la cerimonia si svolge secondo un canovaccio preciso, in cui ciascun partecipante gioca il suo ruolo, e da dove si distacca un effetto di senso globale, che è quello della collaborazione a un fine comune. Da cui la seguente domanda: che cosa ne è dell'operazione di negazione, e come si manifesta?

Abbiamo visto (cfr. §§ 2.5., 2.6.) che è presente una serie di negazioni non verbali, e permette di estrapolare la nozione di purezza, opposta all'impurità. Allo stesso modo, è possibile interpretare la serie delle frontiere come una serie di operatori destinati ad assicurare la tranquillità, opposti all'agitazione del mondo escluso, al di fuori – e quindi negato. In più, la padronanza gestuale e il ritmo d'esecuzione degli atti cerimoniali sono stabiliti a discapito del disordine e del caos (il sé controllato è una forma interna del caos esterno). C'è quindi un insieme di operazioni di negazione, disperse lungo tutto il *chaji*, che permettono di costruire l'immagine di un anti-soggetto che si opporrà alla progressione degli attori della cerimonia sulla via del *chado* (*cha* = tè; *do* = percorso, via).

Tuttavia, gli attori implicati in questa operazione a livello discorsivo, così come i valori profondi estrapolati, non corrispondono direttamente al quadrato sviluppato in termini di acqua e di fuoco, di attività e di passività: non si tratta della stessa isotopia. Anche se il risultato che abbiamo evidenziato è difficilmente ricusabile, siamo costretti a lasciarlo provvisoriamente da parte – pronti a reintegrarlo in seguito – e a cercare una soluzione situata sull'isotopia fondatrice del quadrato.

Per facilitare l'esposizione poniamo la nostra esplorazione a livello figurativo. Abbiamo visto che la carica semantica IN dell'intero *shoza* è veicolata dalla penombra, ot-

tenuta tramite tende di bambù (*sudare*) sospesi all'esterno delle finestre, mentre il *goza* è investito dalla carica YO tramite il chiarore risultante dallo sganciamento di queste stesse *sudare*. Abbiamo in questo caso un'operazione di negazione che fa passare gli investimenti polari dalla deissi negativa a quella positiva del quadrato. Notiamo (a) che questa operazione è realizzata dal padrone di casa dopo il *nakadachi*; (b) che gli invitati non lo vedono realizzarla; (c) che gli invitati vedono il cambiamento di luce operarsi mentre si sistemano per il *goza*.

Un'altra operazione di negazione simile in ogni punto è realizzata dal padrone di casa, all'insaputa degli ospiti, durante il *nakadachi*: mentre gli invitati sono in giardino, il padrone di casa stacca la calligrafia (NON-YO) e la rimpiazza con l'arrangiamento floreale (NON-IN). Gli invitati constateranno il cambiamento dopo la pausa.

Infine, l'abbandono del *mizuuya* per il polo del fuoco viene fatto ugualmente in un modo reso anodino.

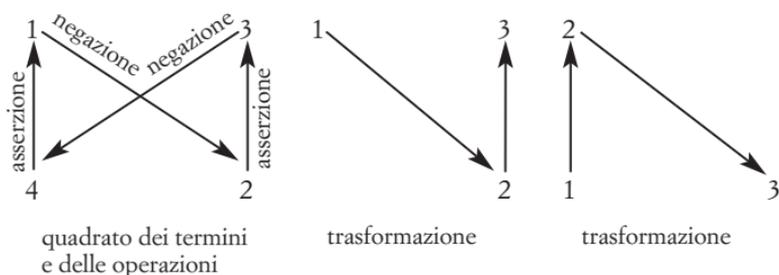
Abbiamo tre esempi di negazione che fanno passare dalla deissi negativa alla deissi positiva, e tutti e tre sono praticamente nascosti. Si potrebbe essere tentati di dire che un tale trattamento dovrebbe invitarci a trascurare queste operazioni. Nondimeno, nel quadro della cerimonia del tè, dove il minimo atto è valorizzato, per non dire "celebrato", bisogna forzatamente concludere che la cancellazione è carica di senso. Risulta importante quindi esplicitarla.

Riassumiamo: gli atti figurativi portatori del carico semantico "negazione", e dei quali la presenza è prevista dalla teoria semiotica, sono ben realizzati. Tuttavia, sono eseguiti in modo da minimizzarne l'importanza: sono sottratti all'attenzione del soggetto cognitivo "invitati". All'opposto, gli atti assertivi (passaggio dal NON-YO allo IN durante il *shoza*, e dal NON-IN allo YO durante il *goza*) vengono manifestati.

In questa procedura è facile riconoscere lo schema – divenuto familiare in § 2.6. – della negazione non-verbale, posta a un livello gerarchicamente superiore: se si pone che

le operazioni di negazione (IN – NON-IN ; e YO – NON-YO) come le operazioni di asserzione (NON-YO – IN; e NON-IN – YO) sono situate al livello enunciativo del *chaji*, la manifestazione sincretica e modulata di queste operazioni, cioè l'espansione-celebrazione delle une, e la condensazione-dissimulazione delle altre, funziona come un livello operatore meta-enunciativo, che asserisce il celebrato e nega il dissimulato. Visto che si tratta della manipolazione dell'enunciato, questo livello meta-enunciativo è di fatto quello dell'enunciazione. Di conseguenza, abbiamo appena messo in evidenza una procedura enunciazionale di negazione, dopo aver mostrato diverse negazioni enunciative. Espresse nel mondo naturale, questi due tipi di negazione si costruiscono in maniera identica: la loro esplicitazione sintattica (sul piano del contenuto) passa per uno svolgimento sintagmatico (sul piano dell'espressione) dove la negazione avviene dopo una fase assertiva.

Se la negazione enunciazionale procede in questo modo, essa presuppone tuttavia, nel soggetto cognitivo che la decifra, un sapere metalinguistico sulla forma canonica delle trasformazioni, tale quale si esprime nella dinamica del quadrato semiotico. Ricordiamo che i quattro termini posti agli angoli del quadrato sono connessi dalle negazioni sugli schemi diagonali e dalle asserzioni sulle deissi verticali; i passaggi orizzontali tra i contrari non sono praticabili, e la trasformazione canonica che conduce da un termine al suo contrario comprende due operazioni successive, una per ogni specie:



Possiamo considerare acquisito un tale sapere per ogni interprete competente. In ogni caso, la reiterazione di questa forma è assicurata in tutti i “testi” (verbali, gestuali, sincretici) di una qualche estensione, e il livello metalinguistico può operare su condensazioni/espansioni in riferimento a sequenze neutralizzate rispetto a queste operazioni enunciazionali.

L'effetto di senso che emerge dalla sovrapposizione di due livelli gerarchici dove si manifestano le due operazioni di negazione e di asserzione non è unico, e bisogna considerare una combinatoria a quattro posizioni.

1. Una trasformazione enunciativa di cui l'operazione negatrice è asserita enunciazionalmente, e di cui l'operazione assertiva è negata enunciazionalmente, si trova sovradeterminata come una trasformazione enunciativa polemica: è un termine complesso in cui domina la negazione enunciativa. Nel contesto particolare analizzato qui, le operazioni di installazione delle frontiere e di chiusura delle porte di questo tipo: negano il diritto di passaggio e asseriscono questa negazione. La prima trasformazione del dominio privato è una trasformazione polemica.

2. Una trasformazione enunciativa di cui l'operazione negatrice è negata enunciazionalmente, e di cui l'operazione assertiva è asserita enunciazionalmente, si trova sovradeterminata come una trasformazione enunciativa contrattuale: è un termine complesso in cui domina l'asserzione enunciativa. Nel contesto del *chaji*, è l'economia generale della cerimonia a essere trattata in questo modo: la cerimonia si offre alla lettura come un contratto.

3. Una trasformazione enunciativa di cui l'operazione negatrice è asserita enunciazionalmente e di cui l'operazione assertiva è asserita enunciazionalmente, si trova sovradeterminata come una trasformazione convalidata. Meglio: è una trasformazione celebrata in quanto tale. Nel contesto del *chaji*, il prototipo di queste trasformazioni è la fabbricazione e la consumazione del tè.

4. Una trasformazione enunciativa di cui l'operazione negatrice è negata enunciazionalmente e di cui l'operazione assertiva è negata enunciazionalmente, si trova sovradeter-

minata come una trasformazione invalidata, deprezzata. In altri termini, ciò che è definito a livello enunciativo come una trasformazione non è riconosciuto come tale a livello enunciazionale.

Quest'ultimo procedimento, come il precedente, rivela che la messa in opera enunciazionale della negazione e dell'asserzione permette di costruire meccanismi veridittivi (in 3 la trasformazione enunciativa è vera, in 4 è falsa) di cui i termini-oggetto sono operazioni e trasformazioni. Tuttavia, il meccanismo così presentato è più complesso di una semplice veridizione, poiché permette di estrapolare gli effetti di senso "contrattuali" e "polemici", i quali non appartengono al paradigma del Vero e del Falso. Tutti questi effetti di senso risultano da *trasformazioni* operate dal livello enunciazionale, in modo conforme ai propri programmi narrativi, iscritti nella manifestazione del livello enunciativo e sovradeterminanti i contenuti degli enunciati. Abbiamo allora una descrizione dinamica di uno dei meccanismi con cui l'enunciazione modifica il senso dell'enunciato.

Questo meccanismo è di una generalità tale che non è possibile assegnargli una finalità unica. Tutti i casi di applicazione condividono tuttavia una proprietà comune: il contenuto enunciativo è debrayato in relazione all'istanza enunciatrice, la quale dà un giudizio prima di re-embraiarlo e di proiettare sull'enunciato un nuovo effetto di senso.

La tabella seguente permette di rappresentare i differenti meccanismi evocati:

		Trasformazione enunciativa (retta)	
		operazione di negazione enunciativa	operazione d'asserzione enunciativa
Trasformazione enunciazionale (reggente)	operazione di negazione enunciazionale	● Trasformazione invalidata ●	● Trasformazione polemica ●
	operazione d'asserzione enunciazionale	● Trasformazione ●	● Trasformazione contrattuale ●
		● Trasformazione celebrata ●	

Dopo questa lunga deviazione teorica, ritorniamo al nostro *chaji*. Abbiamo visto che sono le sequenze dello *shoza* e del *goza*, riconoscibili come assertive, a essere le più sviluppate, mentre la sola sequenza chiaramente negatrice sulla stessa isotopia è il *nagadachi*, pausa molto breve, e di cui le operazioni negatrici sono sottratte alla vista degli invitati. Ne risulta un chiaro effetto di senso: il *chaji* è sovradeterminato come una trasformazione contrattuale. In questo senso, soddisfa la definizione di rito, seguendo la proposta di Claude Lévi-Strauss (1962a) e Konrad Lorenz (1969), come negazione della polemica e riaffermazione del contratto.

Questo effetto di senso globale sovradetermina tutte le sequenze d'azione inglobate, che appaiono allora come programmi d'uso concorrenti alla realizzazione del programma di base contrattuale. L'analisi dettagliata di queste sequenze permette di verificarlo. (Non svilupperemo l'analisi in questo contesto, vista l'ampiezza che questo lavoro richiederebbe). Ma non è tutto: la dissimulazione delle operazioni di negazione si accompagna alla cancellazione del soggetto operatore. Così facendo, gli atti negatori enunciativi sono "oggettivati": accadono di per sé, naturalmente. All'opposto, la celebrazione delle operazioni di asserzione mette in risalto i soggetti operatori (di volta in volta gli invitati e il padrone di casa). Gli atti assertivi sono così "soggettivati": sono atti da fabbricare, riguardano la "cultura". In altri termini, lo svolgimento del *chaji* ci presenta la natura come un universo trascendente, dove le cose accadono di per sé e dove i cambiamenti sono brutali, quando invece la cultura appare come un universo immanente, in cui bisogna aiutare le cose ad accadere, e dove i soggetti s'aggiustano (s'adattano) rispetto ai cambiamenti che li trascendono.

L'analisi dettagliata dell'enunciato dimostra che l'insieme delle azioni assertive sviluppate nel corso del *chaji* concorre a costituire un attante collettivo che riunisce gli attori umani (gli invitati e il padrone di casa), gli oggetti, i luoghi, e la natura. Le fasi critiche di questa costituzione sono la

condivisione del *sakè* e la condivisione del tè denso. Svilupperemo altrove la nostra analisi di queste sequenze. Non si può tuttavia passare a un altro punto senza segnalare che se i gesti e la parola possono essere posti come il livello enunciativo della semiotica sincretica studiata, le configurazioni topiche giocano un ruolo enunciazionale, e l'insieme di questi livelli (enunciativo ed enunciazionale) costituisce a sua volta il livello enunciativo sovra-determinato in precedenza come contrattuale. L'analisi completa mette in opera, dunque, tre livelli gerarchizzati, con lo spazio che gioca un ruolo privilegiato nella zona intermedia.

Questo fatto concorda con alcune constatazioni da noi presentate in un'altra occasione (cfr. capitoli ottavo e nono), ciò che ci permette di confortare la nostra ipotesi metodologica, che è la seguente: l'analisi semiotica dei fenomeni del mondo naturale non può soddisfarsi dei due livelli posti come enunciativo ed enunciazionale; l'opposizione che separa questi livelli deve essere resa ricorsiva, e un terzo livello, meta-enunciazionale, deve essere proposto per rendere conto di fatti osservabili. Un mutamento di punto di vista può condurre a spostare la localizzazione di questi livelli: sono definiti non dalla sostanza su cui si appoggiano ma dalle loro mutue relazioni.

Nel corso di questo lavoro, abbiamo praticamente scartato il livello enunciativo di base, concentrando la nostra attenzione sui due livelli enunciazionali superiori. Affermiamo una scelta metodologica, che adottiamo con un fine euristico: non abbiamo minimamente l'intenzione di rinunciare all'analisi dell'enunciato. La nostra scelta proviene da una semplice constatazione: ci sono forme di interazione indifferenti al contenuto scambiato. In particolare, la regolazione del comportamento spaziale si inserisce in questa categoria. Questo si verifica durante il *chaji*, il cui svolgimento non è per nulla coinvolto dal "tema" scelto, come si verifica al momento di una visita presso qualcuno, per una cena... Queste forme normativizzate riguardano non tanto ciò che è scambiato quanto le relazioni tra coloro che scambiano. In particolare, è qui che si definisce

il carattere contrattuale o polemico dell'incontro, sovraderminante ciò che verrà detto.

2.9. *Incursione estetica: il tèismo*

La pratica del tè, nominata tèismo da quando il termine è stato forgiato da Okakura Kazuko (1956), è una pratica estetica riconosciuta come tale dalla cultura giapponese in cui si è sviluppata. La bellezza dell'architettura destinata a riceverla, quella degli oggetti manipolati e quella dei gesti della celebrazione sono certamente stati all'origine della fascinazione per questo oggetto complesso, motivando la considerevole spesa di energie che richiede l'analisi di un tale corpus.

Abbordare il lato estetico delle cose, significa in qualche modo giustificare il nostro approccio. Un *chaji*, o riunione del tè, non è un fine in sé. Si iscrive in una serie di riunioni simili che punteggiano lo svolgimento di una vita e la sovrastrutturano in quanto percorso. L'adepto del tè si impegna a percorrere la propria vita per farne un'opera d'arte. La vita personale è fatta di caso e di gusto. L'oggetto estetico primo è quindi la macro-sequenza chiamata vita, dinamicamente caratterizzata in quanto percorso, visto che l'essenziale non è tanto arrivare da qualche parte quanto percorrerla.

Nel corso di una tale vita, i *chaji* costituiscono punti forti, oggetti estetici in se stessi. Sono anche passaggi obbligati, in quanto atti necessari per l'acquisizione di valori profondi. Non si può raggiungere la tranquillità (valore ultimo del percorso tradizionale del tè) se non grazie all'integrazione del soggetto in seno a un attante collettivo estetico, e questa integrazione non si realizza pienamente se non nel corso di riunioni del tè.

Arriviamo alla "terza generazione" di oggetti estetici, quelli con cui il soggetto si congiunge nel corso della riunione contemplativa. La trasformazione che ha luogo nel corso della riunione modifica non solamente il soggetto –

che copre una tappa del suo percorso – ma anche gli oggetti, che conserveranno memoria delle riunioni e degli esteti che li hanno manipolati e contemplati. Gli attori delle successive riunioni del tè ne riparleranno, e così il valore estetico degli oggetti cresce o decresce in funzione dei giudizi che saranno stati pronunciati al loro riguardo.

L'analisi di queste tre categorie di oggetti estetici si appoggia su due discorsi connessi da una relazione di presupposizione semplice: una semiotica sincretica costituita dalla pratica reale del rituale del tè da una parte, e, dall'altra, certi scritti relativi all'estetica del tè e a quella delle sue regole.

Ogni *chaji* si articola enunciazionalmente attorno alla costituzione dell'attante collettivo. Nella misura in cui il *chaji* è un oggetto estetico, nel quale la costituzione dell'attante collettivo è una condizione necessaria, possiamo trarne la conseguenza seguente: il solo soggetto estetico del *chaji* è un attante collettivo. Il soggetto individuale non è un soggetto estetico a questo riguardo.

Nel corso della preparazione del tè, alcuni oggetti vengono manipolati. Certuni tra questi sono esaminati dai visitatori, che li contemplan prima di interrogare il padrone di casa sulla loro origine, la loro età, l'artista che ne è l'autore, i proprietari anteriori, le cerimonie particolari cui hanno potuto prender parte. Insomma, viene declinato il pedigree dell'oggetto, costitutivo della competenza di quest'ultimo in quanto oggetto estetico.

Due constatazioni a partire dalla ripetizione di questi atti: una simile valutazione estetica non verte che su di un oggetto alla volta; la valutazione non ha luogo che dopo il "servizio" del suddetto oggetto. La riserva dei partecipanti riguardo agli oggetti che non hanno compiuto il loro ufficio si legge come espressione di rispetto riguardo all'oggetto: l'oggetto non è disturbato finché non ha giocato il suo ruolo. Fino a quando il compito non è stato realizzato, è dotato di una intenzionalità implicita. Una volta compiuta la missione si allenta e diventa un oggetto estetico accessibile alla valutazione.

Che siano secondari (*chaji*) o terziari (utensili), gli oggetti estetici del tèismo non si manifestano quindi come tali, nel corso di una presa cognitiva somaticamente e verbalmente espressa, se non dopo una sequenza pragmatica in cui partecipano a un'azione il cui quadro li oltrepassa. In questo modo, la presa estetica presuppone una presa somatica. La condizione necessaria dell'estetica del tè è dunque una sintassi che si riferisca alla "vita", al mondo.

In ultima analisi, lo stato dell'oggetto estetico "tèico" rivelerà di un sotto-dominio del cognitivo: nella misura in cui gli oggetti considerati sono trasformati dall'azione dinamica prima di acquisire uno statuto estetico, sono di fatto oggetti timici (o patemici). La descrizione analitica (modale) di questi stati rimane ancora da fare.

Passiamo all'estetica delle regole del tè. L'insieme delle regole, esplicite o implicite, è considerata soddisfatta rispetto a quattro principi: Purezza, Rispetto, Armonia, Tranquillità (seguendo Sen No Rikyu). L'analisi della traduzione italiana delle denominazioni nipponiche potrebbe indurre in errore. Il discorso estetico giapponese ci fornisce descrizioni analitiche passibili di analisi sintattica. Una procedura simile fa apparire relazioni di presupposizione unilaterale: Tranquillità presuppone Armonia, che presuppone Rispetto, che presuppone Purezza. In più, i concetti di Purezza e di Rispetto rimandano chiaramente all'etica. Solamente il concetto di Tranquillità può essere detto unicamente estetico, dal momento che quello di armonia manifesta una bipolarità complessa. Indipendentemente dal contenuto particolare di questi concetti, la struttura globale che si estrae in questa maniera pone l'etica come una condizione necessaria dell'estetica del tè: senza etica, niente estetica.

Ma non è tutto. L'analisi di ognuno dei quattro concetti citati mostra questo: il soggetto che passa dall'uno all'altro di questi valori realizza un percorso isomorfo a quello della costituzione dell'attante collettivo: la purezza è lo stato del soggetto sbarazzato dalle impurità del cuore e

dello spirito (è un'unità integrale); il rispetto è ciò che gli permette di ritrovarsi in relazione ad altrui, alle cose e alla natura (diviene un'unità partitiva); l'armonia è ciò che lo mette in conformità con gli uomini, le cose e la natura che lo circonda (costituzione di una totalità partitiva); insieme, realizzeranno la tranquillità (costituzione di una totalità integrale)²³. Il parallelismo con l'analisi dello svolgimento dell'azione è stupefacente: l'estetica non vi appare che in seguito alla costituzione dell'attante collettivo. In più, nella stessa posizione di anteriorità in relazione all'estetica, rileviamo altre due entità: l'etica nel dominio metalinguistico, l'attività somatica nel dominio semiotico sincretico. Grande è la tentazione di vedervi due proiezioni semantiche differenti dello stesso fenomeno sintattico che è la costituzione dell'attante collettivo.

Rimane da studiare il discorso estetico sul rituale del tè e non sulle sole regole. Vengono citati tre concetti: evanescenza, *furyu*, *wabi*. La complessità degli ultimi due ha fatto retrocedere i traduttori, non essendo proponibile alcun equivalente in una lingua occidentale. Ridotta all'essenziale, l'analisi di questi concetti arriva a caratterizzarli come "aspetti": l'evanescenza è una puntualità instabile, il *furyu* è una transitività che impregna tutti gli elementi di un insieme per attraversarli con una dinamica incessante, il *wabi* è una terminatività che è simultaneamente un'incoatività. Questi concetti rinviano alla dinamica delle trasformazioni e del percorso di vita. Non sembrano connessi alla problematica della costituzione dell'attante collettivo sollevata in precedenza, ma piuttosto alle trasformazioni messe in opera al momento della suddetta costituzione. Queste aspettualizzazioni concernono le disgiunzioni deontiche fondamentali imposte dalle definizioni di Purezza, Rispetto, Armonia e Tranquillità: la Purezza pone un "dover disgiungersi" dalle impurità, il Rispetto pone un "non dover disgiungersi" dalle entità pure, l'Armonia pone un "dover non disgiungersi" dalle entità conformi, la Tranquillità un "non dover non disgiungersi" da queste entità.

Così espressa in termini modali, una tale estetica disgiuntiva è identificabile, in Europa, nella mistica cistercense, la pittura astratta di Mondrian, o l'architettura di Mies van der Rohe. Se si rimpiazza la disgiunzione con la congiunzione nel quadrato deontico, si può allora descrivere l'estetica della Controriforma cattolica (ad es. l'architettura barocca). La modalità del volere, combinata alla congiunzione, definirà un'estetica romantica; combinata alla disgiunzione, definirà il classicismo. Il gioco di queste identificazioni proposte chiede di essere confermato da altre analisi.

Ritorniamo al nostro tè. Gli "aspetti" evocati sovraderminano la giunzione: essa è evanescente, terminativa, e indefinitamente da ricominciare. Da qui la necessità di fare della propria vita un oggetto estetico di cui la realizzazione non abbia un attimo di tregua.

I differenti livelli di questa estetica si intrecciano gli uni agli altri in una struttura che ci limitiamo a suggerire più che a descrivere. Per questo necessiteremo di maggiore spazio e sforzi, affinché la nostra stessa descrizione finisca per essere un oggetto estetico.

2.10. Conclusioni provvisorie

Benché molto lunga, la nostra analisi non ha potuto sviluppare tutte le sfumature dell'oggetto che ci siamo assegnati. I risultati che otteniamo dipendono dalla nostra competenza in quanto interpreti, che è funzione, innanzitutto, del nostro accesso (limitato dalla distanza e dalla lingua) all'informazione, che a sua volta costituisce la sostanza su cui lavoriamo. Un buon numero di nostre domande restano senza risposta. In più, la struttura iniziatica dell'insegnamento non facilita la ricerca del ricercatore esterno. La nostra competenza è funzione del nostro metodo, il quale è messo alla prova in questo lavoro di messa in ordine e di ricerca di coerenza. Anche in questo caso, le possibili ricchezze sono limitate: la semiotica dello spazio è una disciplina che si sta progressivamente costituendo.

A coloro tra i nostri lettori che sono appassionati del Giappone, speriamo di aver apportato qualche esplicitazione, se non addirittura nuove interpretazioni.

Per i semiologi, abbiamo sviluppato alcune nozioni formali generali, che non debbono nulla al Giappone né all'architettura, e che sono trasferibili per l'analisi di oggetti molto differenti.

Non abbiamo dimenticato gli architetti, ai quali si indirizza in primo luogo il nostro tentativo di restituire l'architettura in un contesto più globale. Speriamo di aver illustrato i ruoli sintattici giocati dai dispositivi spaziali, allo stesso modo in cui abbiamo mostrato come l'investimento semantico dei luoghi può essere depistato, riconosciuto, concordato, organizzato da procedure controllate. Tutto questo può essere trasposto su altri luoghi.

Col fine di evitare ogni malinteso, questa conclusione non può far economia di tre osservazioni metodologiche.

i) Partendo dall'espressione sincretica, la nostra analisi ha puntato verso il livello profondo – o fondamentale – del contenuto, quello della determinazione dei valori e delle trasformazioni. Tenuta entro questi limiti, essa non ha fatto il percorso inverso che riconduce dai valori profondi verso la manifestazione discorsiva. Così facendo, essa richiede un seguito, che sarà oggetto di un'altra pubblicazione. Diciamo tuttavia che i risultati che abbiamo stabilito costituiscono un nocciolo duro attorno al quale gli altri effetti di senso verranno a raggrupparsi.

ii) Nella determinazione delle unità di spazio, o topoi, abbiamo fatto ricorso a due procedure complementari: (a) la prima (§§ 2.5., 2.6.) riconosce i limiti di cui il superamento è condizionale: essa definisce il topos a partire dai suoi bordi; (b) la seconda (§ 2.7.) riconosce un luogo in cui un attore compie un'azione: il topos è definito da ciò che vi succede, e i bordi non intervengono che in un secondo tempo. Le due procedure sono fondate sulla sintassi, e le unità ottenute dipendono dall'azione (i funtivi dipendono dal funtore). I topoi così determinati soddisfano la stessa definizione, e non c'è quindi ragione di privilegiare una delle

procedure rispetto all'altra. In fin dei conti, è l'oggetto studiato che impone la scelta dell'una o dell'altra maniera.

iii) Sono state utilizzate due procedure per reperire il carico semantico di ciò che è osservabile: (a) il semantismo è apparso come determinato dalla sintassi (§§ 2.5., 2.6.), riattivato *hic et nunc* dall'azione; (b) nel paragrafo 2.7., il semantismo è stato ricercato nelle determinazioni culturali preesistenti. Con la distanza che autorizza lo stabilirsi dei risultati, si può dire che la prima procedura è servita per esplorare la dimensione immanente dell'universo del *chaji* (posto come immanente in questo discorso), mentre la seconda ha contribuito all'articolazione dell'universo trascendente. In altri termini, se l'analisi sintattica rivela il semantismo costruito nel discorso, l'analisi semantica ricostituisce ciò che è considerato come recepito, dato a priori. Nella nostra strategia d'approccio abbiamo privilegiato l'analisi sintattica dell'universo immanente, non facendo appello all'analisi semantica se non quando gli strumenti sintattici si rivelavano inoperanti.

Detto questo, rimane molto da fare prima di "rendere conto" completamente del *chaji* e della sua architettura: non abbiamo fatto altro che mostrare la direzione in cui avanziamo.

¹ Apparso in «Actes sémiotiques» IX, 84-85, CNRS-EHESS, 1987. La materia di quest'articolo deve molto alle mie discussioni con Madame Tsutsumi, rappresentante della scuola Urasenke a Parigi, e al mio maestro sulla via del tè. Se il metodo semiotico non deve nulla a questo insegnamento, ho sempre potuto confrontare le mie interpretazioni al suo sapere e alle sue referenze giapponesi, che rimangono poco accessibili al profano.

² Per una definizione dettagliata di questa opzione, cfr. Hammad (1983, 1985).

³ Espressione e contenuto sono i due piani che definiscono il linguaggio secondo Louis Hjelmslev.

⁴ Per la definizione dei termini del metalinguaggio semiotico come attante, attore, ecc. si fa riferimento al dizionario di Greimas, Courtés (1979).

⁵ Questo raddoppiamento delle riunioni sociali invita a considerare indipendentemente le riunioni del tè e le visite ordinarie. Queste due attività sociali hanno regole di funzionamento differenti, e i fini che si sono prefissate sono distinti.

⁶ La pulizia esteriore è l'espressione della purezza interiore.

⁷ Questa porta, quadrata, misura circa sessanta centimetri per lato; vi si passa accovacciati.

⁸ Sala dell'acqua, e non "sala d'acqua" (cioè sala da bagno), poiché si tratta piuttosto di una stanza.

⁹ Questo testimonia del fatto che il *chasbitsu* è posto sotto il segno degli invitati, e che il padrone di casa non è più il padrone, per la durata del *chaji*, o almeno per la prima parte dello *sboza*. Dopo la pausa, il padrone di casa verrà a preparare il tè sul posto e prenderà possesso della parte destinata a diventare la più importante: quella del fuoco. Non ci siamo ancora arrivati: durante tutta la prima parte, il padrone di casa prepara il cibo e mangia da solo, nel *mizuya*.

¹⁰ Ci sarà un secondo riarrangiamento del carbone per marcare l'inizio della sequenza del tè leggero. Queste due marche fanno sentire a posteriori l'assenza di sistemazione del carbone all'inizio della sequenza del pasto. Di fatto, il carbone è arrangiato prima dell'arrivo degli invitati, e la sua eliminazione è carica di senso: durante la sequenza del pasto, il padrone di casa è connesso al polo dell'acqua, mentre durante le sequenze del tè si riferirà al polo del fuoco.

¹¹ Durante la preparazione del tè, il padrone di casa manipola un attingitoio che trasferisce dell'acqua calda o fredda. Questo strumento è investito da due ruoli tematici: (a) il padrone di casa inizia a tenerlo come uno specchio dove guarda se stesso: l'attingitoio "diventa" il padrone di casa, un'esteriorizzazione della sua persona; (b) dopo ogni pescaggio, il padrone di casa ripone l'attingitoio in modo normato; sono prescritti tre gesti, in funzione dell'operazione: sono comparati ai tre gesti principali del tiro con l'arco: tendere l'arco, scoccare la freccia, allentare lo sforzo. Questa metafora fa della tazza di tè una freccia tirata su tutti gli invitati riuniti.

¹² Solo i templi, i santuari, i palazzi o altri edifici pubblici erano muniti di lucchetti sbloccabili dall'esterno con l'aiuto di ganci complicati, voluminosi e decorati. L'habitat domestico non ne era mai provvisto. Gli orinatoi, costruiti a prova di fuoco (*kura*) e con la funzione di contro-sforzi, erano dotati di catene.

¹³ L'acqua appena sparsa asperge le pietre davanti allo *tsukubai*: è un invito a utilizzare quest'ultimo (virtualizzazione) che riempie (attualizzazione) con un secchio d'acqua fresca.

¹⁴ Tuttavia, il gong può essere appeso nella sala del tè se questa è abbastanza grande (Totsutotsusai a Urasenke, Kyoto).

¹⁵ In termini semiotici, ci si serve della sintassi per reperire la morfologia, e non l'inverso come sovente praticato. Con questo metodo ci si assicura della pertinenza delle unità ottenute. La regola metodologica ritenuta presuppone che nell'universo studiato i funtori determinino i funtivi e non l'inverso.

¹⁶ Ogni invitato viene con una riserva di questi fazzoletti "usa e getta" che la tradizione giapponese conosce da molti secoli.

¹⁷ Per la definizione di topos, cfr. Groupe 107 (1973) e, seconda tappa, Hammad (1980a).

¹⁸ In una stanza da 4/5 *tatami* si possono far sedere tre invitati lungo il muro che va dal *tokonoma* al *nijiriguchi*. Se ci sono quattro o cinque invitati, seguiranno il muro della porta. Per più di cinque invitati, ci si mette in sale più grandi.

¹⁹ Se la destra è superiore alla sinistra, è per l'influenza buddista trasmessa dalla Cina e dalla Corea. Nel Giappone scintoista e imperiale, come nei costumi militari e civili, la sinistra è superiore alla destra. I *chasbitsu* detti "inversi" rinunciano alla maniera buddista e adottano il modo locale, che è anche quello dei mongoli.

²⁰ *Contrattuale* si oppone a *polemico* nella definizione semiotica delle relazioni intersoggettive; vedi le rispettive voci dizionariali in Greimas, Courtés (1979).

²¹ Rinviamo in particolare alla manipolazione dell'attingitoio assimilato a un arco, che serve a scoccare una freccia-tazza di tè (cfr. nota 11).

²² La sala dell'acqua contiene sempre una grande giara di acqua destinata a preparare il tè, la zuppa, i brodi, ecc. Essa può contenere anche, per i bisogni della cucina, un focolare sovradeterminato dalla forma rotonda: il cerchio è la forma dell'acqua. Gli altri focolari sono sia su treppiedi (il triangolo è la forma del fuoco), sia quadrati (forma della terra) se sono incastrati nel suolo.

²³ Sui concetti semiotici di *unità* e di *totalità*, e sulle loro articolazioni, cfr. Greimas 1976a, pp. 125 sgg.