

In viaggio verso la bellezza

Marco Filippucci

Un giorno chiesero a Confucio: se tu ne avessi il potere, che cosa faresti per rimediare ai mali del mondo? Egli rispose: "Ridarei tutto il loro senso alle parole".



*L'esperienza del vuoto
nell'architettura giapponese*



Figura 1: *Kinkaku-ji, Kyoto, 1379: bruciato da un monaco nel 1950 perché sconvolto dalla sua bellezza.*

Il grande abisso culturale che separa il processo del pensiero occidentale da quello orientale si manifesta in modo chiaro nella scrittura: in Oriente, originariamente in Cina, si è sviluppata la scrittura di ideogrammi, fatta di segni carichi di significato, di contenuto.

L'evoluzione così rapida del Giappone e la globalizzazione che avanza distruggendo i confini dello spazio e del tempo, fanno sì che lo studio dell'architettura giapponese, una scuola particolarmente importante nel panorama disciplinare contemporaneo, diventi una tappa obbligata nella riflessione sull'identità e sul senso del linguaggio progettuale sempre più internazionale.

Vent'anni fa, probabilmente, non saremmo stati capaci di pensare quella che è oggi la nostra realtà, con l'evoluzione della tecnologia informatica che domina la scena dei continui

cambiamenti. Vista la velocità di questi mutamenti, non si può che immaginare un futuro molto tecnologico, ovvero, assioma oramai inscindibile, molto giapponese.

I segni delle architetture giapponesi sono densi di un contenuto che deve essere compreso.

In quest'ottica, lo studio sull'architettura giapponese si sbilancia anche in una possibile previsione di una realtà, o parte di essa, a cui il mondo globalizzato tende a uniformarsi: in effetti, negli ultimi vent'anni, si avverte la sensazione che "la nostra società stia vivendo una sorta di processo di osmosi, di perdita di confine, se non una vera e propria colonizzazione culturale, nella quale ai tradizionali modelli americani si stanno gradualmente sostituendo quelli giapponesi...attinti dai fenomeni di cultura di massa"¹.

¹ Marcello Ghilardi, *Cuore e Acciaio- estetica dell'animazione giapponese*, Esedra Padova, 2003, p. 10.

La velocità delle comunicazioni, l'internazionalità, il ritmo della produzione che incalza, la mancanza di archè, ideali, senso, verità, una realtà che ci sovrasta, che ci trasporta via, di fronte a cui l'uomo di oggi sembra non poter rispondere: tutto ciò ci interroga sulle scelte che decideranno il nostro domani.

Il Giappone e in particolare Tokyo sono sicuramente una risposta probabile e comunque importante a questi interrogativi. Non solo. Sono anche una risposta attraente.

Il fascino che la cultura nipponica esercita su di noi è sempre più forte. L'architettura e la consequenziale immagine della città lo mostrano bene. Fino a qualche anno fa si considerava la capitale giapponese come un forte centro di potere economico, ma contemporaneamente una città caotica e disordinata, povera di cultura, d'interessi. Nella sfrenata corsa all'innovazione della capitale, ci si stupiva della convivenza di qualche forma artistica tradizionale, frammentario elemento di un misterioso linguaggio ricco di storia in un contesto tecnologico. Oggi quest'immagine è ribaltata. Tokyo attrae molto, soprattutto perché è una città che non annoia, con tutta una sua ricchezza di comunicazione e informazioni. È sull'informazione stessa, così veloce, rapida, consumistica, che si gioca gran parte del suo fascino. Già la notte cambia il volto della città²: la grigia Tokyo dell'asfalto che fagocita lo stile classico e puro, si trasforma nella "capitale del *samsara*, il vortice del divenire"³. Shibuya, quartiere emblema di questa somma di colori, luci, suoni rumori, segnali, con la sua "assenza di memoria" è uno spazio che mantiene una vitalità unica: è quella che molti critici giapponesi definiscono la forza

del disordine, del caos. È il raffronto tra due "Giapponi", quello di Katsura⁴ e quello di Nikko⁵, tra "l'architettura del silenzio, della pulizia di linee, dell'eroica rinuncia" di stampo *samurai* e "l'orgia sfrenata dei colori, fantasie decorative esagerate e sensi con diluvi di sollecitazioni"⁶, sintesi del vitalismo scintoista; entrambe sono emblema e manifestazione di uno stesso spirito estetico giapponese.

In questo processo di rivalutazione estetica non è secondario lo sviluppo economico del Giappone, con la sua affermazione nel panorama internazionale come superpotenza mondiale. Seppur sia difficile pensare che il raggiungimento di una certa forza economica comporti cambiamenti teorico-estetici sul "bello", non si rimane sicuramente indifferenti nel constatare che la risposta caotica della città non sia il frutto di una condizione di indigenza, quanto piuttosto il risultato finale di uno dei paesi più ricchi e più evoluti in quasi tutti i campi tecnici. C'è però una particolare incongruenza in questo discorso: Tokyo non è bella! Cioè non è bella secondo i nostri canoni occidentali. Non esiste possibilità di paragone con le nostre capitali, sia qualitativamente che quantitativamente, nell'omogeneità anonima della maggior parte delle città nipponiche e in particolare della capitale, nella "non architettura" degli edifici: "Tokyo è una città senza carattere, come il castello di Kafka", fatta di "mediocri edifici in una città mediocre"⁷.

Tokyo affascina, di un fascino perturbante⁸, che non ha nulla a che vedere con l'idea di bello⁹ legata alla perfezione e all'ordine della cultura occidentale¹⁰. È l'espressione del disagio della

² "Dopo il tramonto, appena il cielo comincia a scolorire, Tokyo la brutta, la mostruosa, la sciatta, la provvisoria, la caotica comincia a vestirsi di luci e di sogni: sapendo di non essere bella vuol essere almeno fantastica." (Fosco Maraini, *Ore giapponesi*, prima edizione Corbaccio Bari, 1960, seconda edizione Corbaccio Milano, 2000, p. 84).

³ Espressione sanscrita (cfr. Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 84).

⁴ Cfr. il capitolo "*Kamino Kuni*".

⁵ È importante ricordare che questi "classici" dell'architettura giapponese sono due costruzioni dello stesso periodo.

⁶ Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 256.

⁷ Hajime Yatsuka, *An architecture folating on the sea of Signs*, in Botond Bognard, *The new Japanese architecture*, Rizzoli international New York, 1990, p. 38.

⁸ Per capire questa diversità, un elemento chiave è la moda e i vestiti: lo stile giapponese è intrinseco di una forza che va contro gli schemi. Probabilmente per questo che a introduzione di "Toyo Ito: Istruzioni per l'uso" (Barrie, Choochuney, Mirti - Postmedia Torino, 2004, p. 7) è stata posta la frase di Ito che afferma "Devo dire che non ho particolare gusto per la moda femminile. Però guardo molto al modo in cui le ragazze si vestono. Il vestire femminile è a mio avviso il luogo in cui la sensibilità moderna raggiunge il suo picco assoluto".

⁹ "Il bello è in essenza lo spirituale che si esterna materialmente" (F. Hegel, rip. in Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 39).

¹⁰ Di cui può essere emblema Barcellona.

società contemporanea¹¹, del vortice dell'impermanente, la bellezza del "dis-gusto"¹², di ciò che colpisce nella sua fragile violenza¹³ e nella sua violenta fragilità¹⁴.

C'è un contrasto, o meglio un non contrasto, tra "bello" e "brutto" e, proprio intorno a questo diverbio, ruota il cuore dell'estetica giapponese. Il nostro atteggiamento di fronte a questo mondo, tanto distante e tanto diverso, è quello di cercare di inserirlo in categorie¹⁵, tutte schematizzate in riferimento ai nostri canoni¹⁶: è l'approccio meno difficile, quello che ci richiede meno sforzo, ma che allo stesso tempo risulta il più errato perché applicato a un mondo così lontano e differente; oltretutto un tal comportamento si concatena con quell'aria di presunta e scontata superiorità che non aiuta affatto nella comprensione della diversità.

Formulare affermazioni assolute sul valore estetico di città, edifici o cose è forse il passo che ci allontana più dalla cultura nipponica. L'esperto professore Teiji Itoh afferma che "parlare di *abbellire* la città¹⁷ o descrivere un edificio come *bello* o come *brutto* sono modi solo occidentali di pensare, per quanto ora diffusi in Giappone come in Occidente"¹⁸. La "estetica" giapponese vive di *komichi*, stati d'animo¹⁹, di esperienze del *Ma*²⁰. Bisogna poi



Figura 2: il kanji del Mu.

sottolineare che fino alla modernizzazione dell'era Meiji e alla sua consequenziale occidentalizzazione, in Giappone non esisteva una disciplina "estetica"²¹ intesa come "teoria e ricerca del Bello": questo perché in Oriente "ogni idea è già un'azione ed ogni idea possiede in sé energia e valori spirituali"²². Dietro tutto questo, che manifesta una differenza sostanziale nel fine della progettazione, è insita una concezione tanto spaziale quanto filosofica e metafisica ormai profondamente acquisita e fatta completamente propria dallo spirito giapponese: il concetto di vuoto²³.

¹¹ Cfr. Alessandro Gamarasca, Luca Valtorta, *Sol Mutante*, Costa & Nolan Ancona-Milano, 1996.

¹² Paolo Belardi, *la rappresentazione della complessità*, in *Il rilievo insolito*, Quattroemme Perugia, 2001, p. 144.

¹³ Es. i piccoli edifici di Kitagawara.

¹⁴ Es. l'architettura monocroma e semplice dei Sana-a.

¹⁵ Come appunto quelle estetiche.

¹⁶ "Non è qui il caso di indugiare a stabile se abbia ragione Hegel a considerare il pensiero orientale come una forma di pensiero infantile, non ancora pienamente sviluppato, o se abbiano avuto ragione molti pensatori cinesi e giapponesi a considerare la passione per la teoria una malattia infantile che colpisce la vita dello spirito spesso con esiti anche letali" (Giangiorgio Pasqualotto, *L'estetica del vuoto*, Saggi Marsilio Venezia, 1992, p. XII).

¹⁷ Il giapponese si avvale di un unico ideogramma per descrivere ora la città, *shi*, ora il mercato, *ichi* (cfr. Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 39).

¹⁸ Cfr. Teiji Itoh, *Architettura giapponese*, Silvana editore d'arte Milano, 1962, p. 15.

¹⁹ Cfr. Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 231.

²⁰ Cfr. il termine *Ma* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa".

²¹ Il termine per esprimere questa disciplina è *Bigaku* che significa "studio che ricerca il fenomeno e l'essenza della bellezza". L'origine etimologica della parola italiana deriva dal greco *aestesis*, che significa "sensazione", termine che esprime meglio la ricerca dei *komochi* giapponese. La prima volta la parola estetica venne utilizzata nel 1735 da A.G. Baumgarten, come "scienza della conoscenza sensibile del Bello e delle arti in generale (Mayumi Koyama, *elementi di storia dell'arte e dell'estetica giapponese*, Ranpizu-do Milano, 1987, p. 3).

²² Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. X.

²³ Secondo me dietro questa differenza c'è uno dei punti di maggiore separazione culturale tra Oriente ed Occidente. In realtà la seguente analisi amplia gli orizzonti oltre l'architettura stessa, perché si dovranno trattare temi legati all'estetica, alla ricerca del contenuto di un linguaggio: questo implica un grande sforzo di attenzione finalizzato alla comprensione. Credo che nella difficoltà di un percorso che trova grandi insidie di termini e logiche radicate in un pensiero ricchissimo, un'analisi che tenda a raggiungere un livello più profondo di comprensione è assolutamente necessaria. Sarebbe se no come studiare l'architettura di un edificio senza valutare le sue fondamenta; o gli spazi interni senza conoscere la destinazione d'uso; o costruire la struttura senza conoscere la normativa: perché il vuoto determina le leggi della progettazione architettonica giapponese.

Il vuoto in Giappone e in Oriente ha un significato diverso rispetto alla nostra categoria occidentale; lo si intuisce subito constatando che la stessa parola italiana in giapponese si esprime con tre diversi²⁴ ideogrammi: *Kyo*, *Ku* e *Mu*.

Kyo, o *ko*, in origine significava "grande collina" nel senso dello "spazio aperto", "non limitato"; con il tempo ha acquisito il significato di "spazio vuoto", per poi essere utilizzato in alcuni *sutra* buddisti anche per indicare "ciò che non è vero", "il falso", "la bugia"²⁵.

Ku originariamente significava "grotta", cioè "luogo nel quale si abitava", lo "spazio vuoto limitato", "racchiuso". Lo stesso carattere, nel corso dell'evoluzione culturale del paese, venne utilizzato per esprimere il concetto di "cielo", *soa*, inteso come "universo" e "infinito"²⁶ e immaginato come una grande volta. Nella cultura buddista il concetto di vuoto, espresso dalla parola *sumya*, manifesta ciò che è al di là da qualsiasi qualificazione e che i buddisti considerano con il limite della conoscenza. *Sumya* è "la realtà", "il puro pensiero", "il principio assoluto"²⁷.

Il terzo termine, *Mu*, è forse quello che maggiormente ha influenzato l'esperienza progettuale nipponica²⁸. Il disegno dell'ideogramma *Mu* può essere interpretato in diversi modi: come la stilizzazione della palla di fieno con il fuoco sottostante, nel senso di ciò che rimane, ovvero, il nulla²⁹; od anche la rappresentazione di un uomo con delle lunghe maniche decorate che balla³⁰.

Dalla genesi del concetto di vuoto, si nota che dietro questa concezione si nasconde una ricer-

ca del sacro. Per accogliere le manifestazioni del *kami*, *utsuroi*, sin dalle primissime esperienze architettoniche nei templi scintoisti veniva lasciato uno spazio vuoto, *himorogi*, delimitato da una corda di paglia di riso intrecciata, *shimenawa*³¹, legata a quattro pali conficcati nel terreno, agli angoli di uno spazio di forma quadrata e rettangolare³².

Questo spazio vuoto è alla base della poetica giapponese che trasporta nell'architettura la contemplazione della natura, la ricerca della divinità che vede fondere l'uomo con la pietra, con il paesaggio e l'universo. Il carattere aperto delle architetture nipponiche, scoperto con grande stupore dall'Occidente³³, ha senso solo all'interno della semplicità di questo vuoto dinamico riempito dal *kami*.

Oltre alla componente culturale autoctona della fede Shinto, anche le altre grandi religioni che hanno definito le arti orientali parlano di "esperienza del vuoto". Innanzitutto va sottolineato che si tratta di "esperienza" e non di "concetto" inteso come "teoria" o "idea", perché non sono importanti i trattati sul *Mu*, quanto piuttosto che esso si pratichi e si viva³⁴, che trovi forma in manifestazioni che, come l'architettura, siano definite dal vuoto stesso.

A trattare l'estetica del vuoto è soprattutto il taoismo, religione che ha condizionato il Giappone di riflesso, definendo i canoni dell'architettura cinese, continuamente importata nel paese del Sol Levante, e trasmettendo la sua eredità allo *zen*.

²⁴ Il fatto che questo concetto che in italiano è espresso con una sola parola in giapponese trova diverse forme, manifesta la forza comunicativa dei *kanji*, che carica il segno del significato dell'essenza.

²⁵ Mayumi Koyama, *op. cit.*, p. 66.

²⁶ Cfr. Kisho Kurokawa, *Rediscovering Japanese space*, John Weatherhill New York-Tokyo, 1988, p. 55.

²⁷ Mayumi Koyama, *op. cit.*, p. 66.

²⁸ Da *Mu* derivano molte parole, tra cui ha avuto molta importanza il concetto di *Mujo*, non permanenza, transitorietà; tra le altre, *Mujaku*, che significa non attaccarsi alle cose del mondo, alla materialità; *Muga*, senza io, ovvero abbandonare i desideri per vivere nella condizione di serenità; *Muso*, che esprime il concetto di non pensare, non immaginare per non restare preda del contenuto dei propri pensieri (Mayumi Koyama, *op. cit.*, pp. 67-68).

²⁹ Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ Mayumi Koyama, *op. cit.*, p. 66.

³¹ "Originariamente in Giappone non esistevano templi. Al loro posto un albero, una foresta, una roccia o una montagna era circondata di festoni, di sacre corde ornamentali" (Teiji Itoh, *the roots of japanese architecture*, Bijutsu Supphan sha Tokyo, 1963, p. 21 rip. in Kevin Nute, *Place, time and being in Japanese architecture*, Routledge London and New York, 2004, p. 12).

³² Al centro si trovava al più solo una colonna, luogo di residenza dei *Kami*.

³³ Taut osservò pieno di ammirazione: "La semplicità in tutte le sue scelte formali tradizionalmente connaturata e radicata nel popolo e il significato che il "vuoto" e il darsi non completamente rivestono nella forma artistica, tutto ciò trova riscontro sin dall'inizio nelle tendenze dell'architettura moderna" (Manfred Speidel, *Bruno Taut: «l mio punto di vista sull'architettura giapponese»*, rip. in Casabella n.676, 2000, p. 11).

³⁴ L'esperienza del vuoto passa necessariamente per la pratica della meditazione (cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*).



Figura 3: vuoto all'interno del castello di Hiroshima.

Emblematico l'esempio del vaso con cui il taoismo spiega il concetto di vuoto: "facile è accorgersi della presenza del vuoto, difficile è ammettere che tale vuoto costituisce il vaso al pari del pieno"³⁵.

Nella fisica si può trovare un'interessante analogia del *Mu* nel concetto di "campo": ad esempio un campo vettoriale è quella regione

dello spazio dove è definito il vettore; così il vuoto è quella regione spazio-temporale dove viene definita l'azione, quindi il pensiero e l'essere³⁶.

Il problema a questo punto è la grande diversità esistente tra Occidente e Oriente sul concetto di "nulla" e di "vuoto": mentre per noi occidentali spesso "vuoto" e "nulla" corrispondono praticamente al significato di "mancanza", "assenza", o "negazione", comunque qualcosa di privativo, nella cultura orientale il *Mu* assume tutto un altro significato. Il vuoto ha una sua realtà, una sua efficacia³⁷, in quanto è un secondo ente senza il quale il pieno non troverebbe modo di essere: è più facile relazionarlo con un'immagine e vederlo come l'immagine fisica del silenzio³⁸.

È la relazione tra il paesaggio e il costruito, tra i contorni di una figura e il suo sfondo. È questa l'emblematica difficoltà dell'esempio del vaso: in Occidente l'attenzione è sul pieno, sul soggetto; in Oriente sul vuoto, sull'universo in cui vive il soggetto³⁹. Il *Mu* è innanzitutto assenza di possibilità di esistenza separata. È come il rapporto tra vuoto e pieno nei vasi-facce di Edgar Rubin: i due colori interdipendenti definiscono sia la faccia che il vaso. Secondo il maestro Chan Hui Hai (VIII secolo d.C.) "dimorare sul *Mu* significa che la mente non si fissa sul bene o sul male, sull'essere o sul non-essere, sul dentro o sul fuori o da qualche parte tra i due, sul vuoto o sul non-vuoto, sulla concentrazione o sulla distrazione". Il bianco e il nero hanno la stessa valenza⁴⁰. "Secondo lo *zen* lo spazio si configura sul crinale, ove la materialità delle cose sparisce, e non possiede quindi un'esistenza propria"⁴¹.

³⁵ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 8.

³⁶ Cfr. Fritjof Capra, *Il Tao della fisica*, Adelphi Milano, 1989.

³⁷ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 53.

³⁸ Il grande esperto di arte nipponica, Gian Carlo Calza, relaziona la nostra concezione di vuoto all'*horror vacui* e contrappone come un'immagine più vicina alla cultura nipponica quella del "silenzio": "il silenzio evoca una sensazione di pace di quiete, serenità, non pensiero, non affastellamento, di rumori o i concetti, non preoccupazioni... Se facciamo oscillare la nostra esperienza tra il concetto di vuoto e quello di silenzio, ecco che il vuoto non è più negativo" (Gian Carlo Calza, *Stile Giapponese*, Einaudi Torino, 2002, p. 92).

³⁹ Questa è una grande caratteristica della cultura orientale: ci aiuta a rompere gli schemi, i nostri modi di ragionare, le nostre visioni puntuali che non sono capaci di vedere il problema in un'ottica più ampia.

⁴⁰ In questo senso sembra che invece l'Occidente si soffermi sul "nero", inteso sia come soggetto sia come il processo della logica.

⁴¹ Tadao Ando, *Luci, ombre e Forme*, in Francesco Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, Electa Milano, 1994, p. 458.

Anche per il Buddismo, per secoli il vero “direttore d’orchestra” dell’arte giapponese, il vuoto ha una sua identità: questo fa sì che nella visione del “mondo come vacuità” nessuna cosa o pensiero sussista in sé, abbia natura propria. Non si può concepire il vuoto nella realtà dualistica occidentale, come antitesi alla presenza o al reale, come non-essere, in quanto “essere e non-essere sono il nulla”. Il vuoto è la condizione necessaria del pieno, come il nulla è collegato alla percezione dell’io, che si relaziona con il mondo: se annullassimo l’io, scomparirebbero tutte le percezioni, quindi tutto il mondo. Il nulla è coincidente con il tutto, è la libertà del tutto, è lo spazio della possibilità. Per il buddismo non esistono opposizioni, conflitti, dualismi insormontabili, perché ogni elemento fa parte del tutto: un vaso definito solo dal pieno o solo dal vuoto non potrebbe comunque essere riempito⁴². Proprio in questa mancanza di dualismi si coglie la radice della definizione di “Giappone terra delle contraddizioni”, dove gli opposti convivono senza contrastarsi, dove tradizione e innovazione si raffrontano in un equilibrio dinamico unico.

In questa definizione di unicità dello stile giapponese entra poi in gioco lo zen, che si fa implicitamente sintesi delle due concezioni taoista e buddista. Poiché l’arte è un’opera di salvezza e d’illuminazione che pervade completamente tutto, anche le cose più piccole e semplici, lo zen ha determinato nel tempo forme estetiche legate alla pratica quotidiana⁴³, così importanti da essere tutt’oggi fortissime nel Giappone ipertecnologico. Lo zen è chiamato anche filosofia del non-valore, della non relatività o della identità degli opposti⁴⁴. Per quella che malignamente è chiamata la “metafisica della pazzia”, “se qualcuno ti interroga sull’essere, rispondigli con il non essere; se qualcuno ti interroga sul non essere, rispondigli con l’esse-



Figura 4: “apertura” del tetto.

re⁴⁵. Il *Mu* è ciò che nullifica, dissolve, che porta ad uno spazio aperto e dinamico.

Lo zen è come la maieutica di Socrate⁴⁶, come le domande provocative e sconcertanti, a cui neppure il maestro sa rispondere: cambia però che lui “sa di non sapere”, perché ha saputo farsi vuoto. Le domande socratiche come lo zen esprimono bene la capacità del *Mu* di distruggere, nullificare, ma solo nell’ottica della “ricostruzione”, della rinascita. Il raffronto con Ise è immediato. Il *Mu* all’interno dello zen prende forma etica nella sintesi del *Muga*, che letteralmente si traduce con “il *Mu* dell’essere”, e che quindi acquista il senso del “vivere come uno già morto⁴⁷: è l’eliminazione dei confini dell’io, “un’estasi in cui è assente la consapevolezza che accompagna l’azione⁴⁸. Nel *Muga* l’uomo perde se stesso⁴⁹, la sua determinazione, le sue limitazioni.

Questo è la base teorica della definizione di quell’architettura che non dà certezze assolute, assiomi, dualismi, ma è carica di una relatività che a sua volta si ridefinisce nel contesto, in uno spazio meditativo che si riempie di un sacro silenzio. L’“architettura del silenzio”, di cui Katsura è emblema, è spesso male interpretata, fraintesa come l’espressione di un raffinato linguaggio carico di significato: in realtà questa visione estetica del

⁴² Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 16.

⁴³ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁴ Cfr. Teiji Itoh, *op. cit.*, pag 11.

⁴⁵ Ronald Barthes, *L'empire des signes*, trad. it. *L'impero dei segni*, Einaudi Torino, 1980, p. 85.

⁴⁶ Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, pp. 68-71.

⁴⁷ Ruth Benedict, *Chrysanthemum and the Sword*, Houghton Mifflin company Boston, 1946, trad. it. *Il crisantemo e la spada*, Dedalo libri Bari, 1968, pp. 259-277.

⁴⁸ D.T. Suzuki, *Essay in zen Buddhism*, Kyoto, 1927, rip. in Ruth Benedict, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁹ “Mentre gli Americani identificano l’io che osserva con il fondamento razionale della personalità e si fanno un vanto, nei momenti difficili, di non perdere mai il pieno controllo delle proprie facoltà, i giapponesi invece hanno la sensazione di essersi liberati da un gran peso quando si lasciano andare all’estasi dello spirito e dimenticano finalmente le limitazioni imposte dalla sorveglianza di se stessi” (Ruth Benedict, *op. cit.*, pp. 273-274).

vuoto è solo occidentale, connessa alla necessità sillogistica. Il *Mu* è invece la pagina bianca dove viene artisticamente scritto il segno dell'idea, il *kanji*⁵⁰. Non si tratta di definire la forma perfetta dell'ideogramma, è molto più importante porgere l'attenzione sulla parte bianca, sul vuoto, sulla relazione. Il *Mu* è il volto teatrale bianco, cancellato da qualsiasi traccia anteriore, svuotato e poi "scritto" di significato, ma non di rappresentazione⁵¹: non ideale di perfezione, ma traccia scritta come ideogramma della condizione umana. Come nell'arte della calligrafia, il "soggetto" è ancora il bianco sfondo dell'umanità su cui è scritto questo segno. Il linguaggio del silenzio è realmente muto, è carico della semplicità della possibilità⁵². La casa giapponese, aperta ed elegante, mai vista come un rifugio, è invece il "dominio del vuoto" e della sua possibilità: è questo l'elemento di congiunzione dell'armonia meditativa con la natura e della pragmaticità attiva del vitalismo Shinto, le due forze che nei vari equilibri, dinamici e mutevoli, hanno definito l'estetica giapponese.

Mu è un'esperienza che coinvolge l'uomo e quindi l'etica⁵³; questa relazione si esemplifica in modo molto chiaro nel motto taoista, ereditato poi dallo zen, "*Mu-i*", ovvero "non agire", "non azione"⁵⁴. Una traduzione meno rigida della stessa frase è "prendere la semplicità a norma della propria vita"⁵⁵: questa è la virtù somma del saggio⁵⁶. Il vuoto etico orientale⁵⁷, in definitiva, corrisponde

alla negazione non dell'azione buona, ma dell'intento di fare un'azione buona, che si riproprietta nella negazione dell'intento del "Bello" già enunciata. Lo stesso spirito che permane la progettazione nipponica si basa sulla convinzione che il bene e il male sono due aspetti della stessa sostanza, così come tutti gli opposti, e quindi anche la bellezza e la bruttezza⁵⁸. Ciò non vuol dire che l'arte e l'architettura giapponese non ottengano quello che per noi occidentali è il risultato della ricerca del bello. È chiaro che comunque il fine di un architetto è di abbellire la sua città, di fare un bel progetto, creare un bell'ambiente. La differenza è la modalità con cui si ricerca questo: "la sostanza della bellezza si può raggiungere solo attraverso il *Mu*, attraverso il rinnegamento di bellezza e bruttezza, o, per parlare in termini moderni, attraverso il rinnegamento di entrambe le alternative di funzione e ornamento"⁵⁹. "Evidentemente la beltà non implica necessariamente la perfezione delle forme. Questo è stato uno dei giochi favoriti dagli artisti giapponesi: incarnare la bellezza in una forma dell'imperfezione o perfino della bruttezza"⁶⁰.

Un grande "orientale" dell'Occidente, Dostoevskij, scrive nell'*Idiota*: "la bellezza salverà il mondo". L'estetica del *Mu* è di fondo la ricerca della bellezza assoluta, l'unica che ha un valore salvifico, quella che si può celare anche dietro quel "brutto canonico" e apparente⁶¹. La bellezza nipponica rompe gli schemi logici: non è rappresentazione del trascen-

⁵⁰ Cheng Yao Tian, un antico teorico della calligrafia, asseriva che "la via della calligrafia è fondata sulla padronanza del vuoto" (rip. Giangio Pasqualotto, *op. cit.*, p. XV).

⁵¹ Ronald Barthes, *op. cit.*, pp. 105-109.

⁵² C'è un termine giapponese, *mokusatsu*, che significa "uccidere col silenzio" (Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 301).

⁵³ "Se io pratico il *Mu-i*, Non-Agire il popolo si trasforma da solo. Se io amo la quiete, il popolo si rettifica da solo. Se io mi astengo dall'attività, il popolo si arricchisce da solo. Se io sono senza desideri, il popolo tornerà da solo alla semplicità" (discorso di un santone taoista, rip. in Giangio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 19).

⁵⁴ Cfr. Giangio Pasqualotto, *op. cit.*, pp. 17-22.

⁵⁵ Fung Yu-Lan rip. in Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 366.

⁵⁶ Giangio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁷ Takuan Souhou (1573-1645) scrive nel *Toukaiyuan*: "Il confuciano fraintende il vero nulla, lo rifiuta. Infatti lo considera unicamente un non-qualcosa e non capisce. Io chiamo vero nulla il fatto che non si serbi nulla nel proprio cuore. Ma il cuore è un attore che rappresenta ogni ruolo. Io chiamo vero nulla il fatto che il cuore non possa esaurire sé in nessun ruolo. Il vero nulla di cui parlo è ciò che è libero da ogni ruolo e da ogni compito".

⁵⁸ Così i templi zen non si distinguono molto da semplici abitazioni: se la presenza della divinità, l'espressione del Buddha, si trova in tutte le cose, perché costruire templi come edifici particolari? Tutto questo contrasta con quella tendenza dell'architettura moderna ad apparire, svincolarsi dalla tradizione, cercare nuovi linguaggi, creare, inventare, far emergere: ma nella terra dei contrasti praticamente "tutto è lecito"...

⁵⁹ Cfr. Teiji Itoh, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ D.T. Suzuki, *zen and japanese culture*, rip. Gian Carlo Calza, *op. cit.*, p. 91.

⁶¹ E su questo c'è una profonda analogia con la religione cristiana: spesso la Chiesa ha parlato di questa bellezza che salverà il mondo, nascosta anche lei nel mistero del Servo di Javhee cantato dal profeta Isaia, "L'uomo disprezzato di fronte al quale ci si copre il volto", dove "Non c'è alcuna bellezza": san Paolo infatti dice di predicare "Cristo e Cristo crocefisso" (non risorto, non bambino, che sono sempre corrette interpretazione della presenza del figlio di Dio).

dente, ma è "strumento di indagine della realtà fenomenica, della temporalità che riconduce all'effimero"⁶². È la vittoria sul tempo: l'anticipazione della fine che così perpetua l'istante.

I giapponesi non sono un popolo di matematici, né di filosofi, ma di poeti. La bellezza intuita in tutte le manifestazioni della natura, riscoperta poi dalla matematica di Mandelbrot, nasconde nella sua possibilità il segreto della verità, un profondo ordine nascosto⁶³.

In questo senso di poesia si sviluppa l'estetica *hana*: la visione del "fiore", in giapponese *hana*, della sua bellezza nella caducità, è all'interno della relazione tra l'uomo la natura. Sotto gli alberi di ciliegio fiorito si scrivevano le poesie *Renga*,⁶⁴ lo stesso *sumurai* è simbolicamente descritto come il fiore del *sakakura*, di una bellezza che raggiunge il suo massimo nell'istante, per poi dissolversi. In questa esaltazione della transitorietà, il popolo di Edo soprannominava *hana* i suoi incendi⁶⁵. Zeami, tra le figure più significative del teatro *No*, anch'egli legato allo *zen*, nel libro *Il segreto del teatro No*⁶⁶ del 1401, scrive che questi *hana*⁶⁷ sono "il simbolo dell'insolito"⁶⁸. Afferma poi che "l'*hana* non ha esistenza propria"⁶⁹, *Muga*, cioè questo significa che l'arte non può essere disgiunta dall'abilità tecnica⁷⁰, il mestiere, seme di questo fiore⁷¹. "Ugualmente tra le diverse maniere, la maniera scelta in funzione del pubblico, del momento e del luogo, secondo il gusto generale dell'ora, deve produrre un *hana* che risponderà ai bisogni"⁷². Per poter fare questo, è

necessaria una disposizione della mente: *Mu-shin*, il *Mu* della mente, la "non-mente". La capacità tecnica viene dimenticata, nel senso che viene superata perché posseduta. Un famoso detto *zen* recita: "Sviluppa una tecnica infallibile e poi affidati all'ispirazione". Il *Mu* è la condizione necessaria perché si possa attuare il "meraviglioso", "l'apparenza senza forma"⁷³, lo "stile assoluto senza gesto"⁷⁴. "È nella non-interpretazione che è l'interessante"⁷⁵, dove, per "non-interpretazione" si intende il *Ma*, l'intervallo, tra due tecniche⁷⁶. È ancora il *Ma*⁷⁷ che polarizza le diverse azioni, il tempo e lo spazio⁷⁸. "Dimenticando il risultato vedete il *No*; dimenticando il *No*, vedete l'attore; dimenticando l'attore vedete la mente; dimenticando la mente comprendete il *No*".

Con la stessa forma di lettura si può reinterpretare l'architettura e il processo progettuale: è l'attuazione del "meraviglioso" nel dominio dello strumento, "l'apparenza senza forma", lo "stile assoluto senza gesto". È il *Mu* intrinseco che definisce la potenza accumulatrice del *Ma*. La summa di Zeami si può perfettamente traslare: "dimenticando il risultato vedete l'architettura giapponese; dimenticando l'architettura giapponese, vedete il progettista; dimenticando il progettista vedete la mente; dimenticando la mente comprendete l'architettura giapponese". Ancora una volta *Mu* non è nullificazione, ma apertura, possibilità; *Mushin* è la "capacità", intesa nel suo doppio senso⁷⁹ di "abilità" e "capienza"⁸⁰, possibilità e azione.

⁶² Namiooka Samuel Fayuma, *L'arte dell'effimero: nozione della temporalità nell'opera d'arte in Ritratti d'oriente*, Istituto giapponese di cultura Roma, 2004, p. 17.

⁶³ Cfr. Yoshibuno Ashihara, *op. cit.*

⁶⁴ Mayumi Koyama, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁵ Mayumi Koyama, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁶ Trad. *Il segreto del teatro No*, Adelphi Milano, 1966.

⁶⁷ "Noi chiamiamo *hana* ciò che sui diecimila alberi e mille erbe, si schiude ciascuno alla sua stagione; e proprio perché giunti alla loro età, essi sono in insoliti" (Zeami Motokiyo, *op. cit.*, p. 136).

⁶⁸ Zeami Motokiyo, *op. cit.*, pp. 136-138.

⁶⁹ Zeami Motokiyo, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁰ Cfr. Giangio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 137.

⁷¹ Zeami Motokiyo, *op. cit.*, p. 108.

⁷² Zeami Motokiyo, *op. cit.*, p. 150.

⁷³ Zeami Motokiyo, *op. cit.*, p. 180.

⁷⁴ Zeami Motokiyo, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁵ Zeami Motokiyo, *op. cit.*, p. 178.

⁷⁶ Ad esempio danza e canto.

⁷⁷ "In questo intervallo si crea un'attenzione concentrata che a sua volta produce un'emozione la quale, esteriorizzata, crea nello spettatore interesse" (Giangio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 139).

⁷⁸ "È l'ignoranza degli spettatori di ciò che è *hana*, che costituisce l'*hana* dell'attore. In queste condizioni, un modo di provocare nella mente della gente un'emozione improvvisa, ecco che cosa è *hana*" (Zeami Motokiyo, *op. cit.*, p. 145).

⁷⁹ C'è in questo un'interessante corrispondenza tra italiano e giapponese.

⁸⁰ Giangio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 141.



Figura 5: hana, fiori di ciliegio, la bellezza dell'istante.

C'è soltanto il bel fiore, non esiste un'idea di fiore. *L'hana* esiste, è la realtà dell'istante, della semplicità, che si inserisce comunque nella valenza della possibilità del *Mu*. Questa visione realista non porta al materialismo, ugualmente alla realtà fisica c'è un livello spirituale, ovvero invisibile, come mostra bene il giardino *kare-sansui*, la negazione della materialità. In questo senso il concetto di *Mu* si lega strettamente alla contestualizzazione, intesa in modo diverso da come la si intende nel nostro pensiero occidentale: in Giappone è il conformarsi alla realtà visibile e invisibile delle cose e all'essenza più

profonda, anche se questa non sia facilmente riconoscibile. L'edificio risponde al contesto, ma in particolare vive del contesto. Gli antichi edifici non si fondono con l'ambiente in una sintesi metrica, come avviene in altri paesi⁸¹, ma si legano profondamente alla sacralità dell'unicità del luogo. Questa relazione è spesso conflittuale, nel senso che avviene con l'architettura che demarca con forza il segno del costruito⁸². Nell'architettura tradizionale ci sono diversi esempi: è il caso dell'isola sacra di Miyajima nella relazione tra il Toori e il divenire del mare; o dei templi costruiti in cima agli scogli, i *kakezukuri*, spesso dipinti da

⁸¹ Emblematici i paesaggi del deserto come lo Yemen.

⁸² La contestualizzazione dell'architettura nipponica non si sviluppa quindi intorno alla "simpatia" della natura, spesso è forte del contrasto che è definito dall'intervallo del *Ma*. Ando spiega che "è essenziale che l'architettura inizi dal conflitto con il luogo, per poi scoprire la logica del contesto. Lo scopo dell'architettura è sempre la creazione di un ambiente dove la logica dell'architettura e la logica della natura sono nel fiero conflitto della coesistenza" (Tadao Ando, *In dialogue with Geometry: The Creation of Landscape*, in Yukio Futagawa, *Tadao Ando: 1988-1993*, GA Architect 12, pp. 24-25).

Hirosoge⁸³; o delle Minka, una diversa dall'altra per l'unicità dei materiali utilizzati reperiti sul luogo.

L'architettura è un *Ma* nel contesto, un intervallo che nella sua differenza si carica dell'azione del luogo.

Per questo ad esempio Kuma asserisce di voler "cancellare l'architettura"⁸⁴ nella materialità⁸⁵: il vuoto consequenziale entrerà in relazione con la Natura, la sola che può cercare di "riempirlo" senza intaccare la sua essenza di vuoto.

Nella ricchezza di vita, la natura si definisce nel vuoto in un dinamismo continuo che rende lo stesso spazio vitale. Si capisce come l'assenza di interdipendenza spaziale del *Mu* sia anche temporale: ogni parte, non solo è interconnessa alle altre e può esistere solo in relazione alle altre nel Tutto, ma anche è interdipendente dalla provvisorietà delle altre parti⁸⁶. Il vuoto si definisce nella dimensione del *Ma*, dello spazio che si fonde nel tempo, definito poi dall'azione.

È facile capire cosa è lo spazio, difficile intuire cosa è il tempo: si può camminare nello spazio. E nel tempo? Siamo noi che camminiamo nel tempo o è il tempo che cammina e noi siamo fermi? L'architettura giapponese ha la capacità di dare una risposta a queste domande. Come lo spazio diviene sacro per l'apparizione del *kami*, così è per il tempo; come il costruito è aperto allo spazio esterno in ragione del *Mu*, così è nei confronti della sua mutevolezza. Il carattere aperto dell'architettura giapponese è definito dalla flessibilità spaziale e temporale degli elementi mobili, gli *shogi* o i *fusama*.

Una delle peculiarità della cultura giapponese, che la rende unica e piena di mistero, è il tentativo di modellare il tempo come lo spazio⁸⁷. La suddetta "sottocultura giapponese", che ruota intorno alla fumettista manga, riesce a esprimere al meglio⁸⁸ il senso di mancanza di confini spaziali e temporali⁸⁹, conseguenza del *Mu*. La stessa poetica si incontra nell'architettura: è il *kayushiki*, la disposizione dei percorsi dei *roji*, le pietre sparse in modo irregolare nello spazio, disposizione che, nell'azione del camminare, definisce anche nel tempo i ritmi singolari, senza regole, di quell'alternarsi tra pieno e vuoto, tra azione e meditazione. Ugualmente è la concezione dell'architettura come cammino dinamico, che rompe con l'idea di staticità, in cui viste sempre nuove, *Miegakure*⁹⁰, dilatano lo spazio che diventa senza confini per questo suo temporale divenire. Non c'è la relazione di induzione e deduzione che nell'architettura occidentale si ripropone nella prospettiva perfetta, unica, centrata, ricerca del Tutto, ma la visione è quella delle parti, puntuale, ricca di diversità, funzione del tempo.

Il sacro non è quasi mai definito dalla condizione di permanenza di divinità, ma da quella di intermittenza, *yoshiro*. Nell'*utsuroi*, nel momento dell'apparizione del *kami*, è tanto importante il luogo dove appare quanto il tempo⁹¹. Il vuoto è definito dalla dinamicità del cambiamento che non gli permette la rarefazione spaziale, la quale distruggerebbe la possibilità del *Mu*.

Gli spazi progettati per la villa di Katsura sono emblematici: basta portare l'esempio⁹² del padiglione che si affaccia a sud-est del

⁸³ Cfr. Kevin Nute, *op. cit.*, pp18-54.

⁸⁴ Kengo Kuma, *la provvisorietà degli oggetti* in Lotus International 122, p. 35.

⁸⁵ Esempio stupendo è la Water/Glass House, a Shizuoka, dove il vetro, acqua e mare creano un *continuum* unico.

⁸⁶ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁷ Anche Ando afferma: "un *non stato* dove sentiamo che tutto esiste come se niente esistesse, mi pare lo spazio più bello. Cerco uno spazio come un a sorta di spazio zen" (Tadao Ando, *El Croquis* 44, p. 20).

⁸⁸ "Il fumetto è sì "esagerazione, racconto iperbolico, ma al contempo raffigurano *sub specie metaphorica* il mondo della vita, con i suoi attimi di intensità e le sue pause, con i moti dell'animo più violenti e più delicati" (Marcello Ghilardi, *op. cit.*, p. 31).

⁸⁹ Si considerino ad esempio la famosa serie di *Holly e Benji (Capitan Tsukuba)*: il campo di calcio non finisce mai quando corrono e pensano per ore; nei grandi salti il tempo si dilata e l'attimo che la palla è fermato e ripetuto diverse volte: quello che sembra una cosa banale, irreali, "fatta male", prodotto della sottocultura, nasconde quindi una vera poetica "metafisica".

⁹⁰ Cfr. il termine *Miegakure* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa".

⁹¹ Per questo il ritmo della vita religiosa in Giappone è definito da continue feste.

⁹² Cfr. Kevin Nute, *op. cit.*, p. 78.

lago artificiale, in una posizione strategicamente scelta per cogliere il riflesso della luna⁹³. Esemplificativa la traduzione di Toyo Ito nel linguaggio della modernità: la sua Tower of Wind di Yokohama del 1986 riabora il cambiamento dell'ambiente come un reale input che un computer trasforma nel segnale luci digitali; la variazione della velocità del vento sacro⁹⁴, *kamikaze*, è inteso nel suo senso più generale quale flusso, una delle cinque essenze del buddismo. La progettazione si correla all'azione che si definisce nello spazio e nel tempo, come l'effetto sacrale che comporta l'apparizione del *kami*. Il vuoto è azione. Il vaso è connesso alla sua utilità, è "il risultato dello svuotamento o la premessa di un riempimento"⁹⁵. Isozaki afferma: "Lo spazio non è il vuoto: è spazio racchiuso e le cose racchiuse tutte insieme. Frank Lloyd Wright aveva ragione nel cercare di rompere la scatola che contiene lo spazio e di farlo fluire dall'interno all'esterno"⁹⁶. Il vuoto deve scorrere nel tempo. È l'esaltazione dell'istante, dell'attimo⁹⁷, che si ricollega al minimalismo spaziale presente nell'architettura giapponese: infatti nell'istante, come nelle piccole cose, è racchiusa tutta la bellezza⁹⁸.

Dal *Mu* si sviluppa il concetto di impermanenza, *Mujo*: tutto è transitorio, mutevole, quindi tutto è vuoto⁹⁹. "Vuoto e essenza vengono associati in modo così forte da giungere ad identificarli"¹⁰⁰.



Figura 6: immaterialità delle passerelle del Tokyo International Forum (Rafael Vinoly, 1998).

Il regista Wim Wenders, nel suo film documentario *Tokyo-Ga*¹⁰¹, sottolinea nella ripetitività delle immagini e delle forme un aspetto intrinseco della cultura giapponese e della filosofia del *Mu*: nel movimento e nella riproposizione continua l'oggetto perde il suo senso ontologico come *unicum* particolare, ma allo stesso tempo viene fuori la sua essenza più profonda, come se, spogliandosi della materia, si rivestisse del suo stesso spirito. È il dominio della forma, del gesto. Lo stesso si percepisce percorrendo in macchina le strade di Shinjuku o di Shibuya, due dei quartieri più caratteristici della modernità del Giappone, con tutto il bombardamento di immagini proiettate velocemente: le luci si alternano come se la città stesse facendo quegli esercizi meditativi di respira-

⁹³ Katsura in particolare, ma anche tutta l'architettura giapponese, è in stretta relazione con la letteratura. La contemplazione della luna per cui venne costruito questo padiglione deriva dalla cultura classica e in particolare è esplicita nel capolavoro della letteratura giapponese, il *Genji Monogatari* del periodo Heian, che tanto ha influenzato ville e palazzi tradizionali: "Cosa potrebbe essere più incantevole di una sera d'inverno come questa, con la luna che da un cielo pulito raggia sullo splendore della neve appena caduta? Quando è priva di colore la bellezza sembra cosa di un altro mondo... Così dicendo alzò gli scuri della finestra. Guardarono fuori. Ormai la luna era alta, e smaltava tutto il giardino della sua calma, immobile luce. Sotto quei raggi freddi, le aiuole avvizzite mostravano con dolorosa nitidezza gli insulti del vento e del gelo. Ed ecco, il fiume era mezzo represso dai ghiacci, mentre lo stagno, tutto gelato, era indicibilmente strano e solitario sotto la sua coltre di neve" (Murasaki Shikibu, *Genji Monogatari*, rip. Gian Carlo Calza, *op. cit.*, p. 84).

⁹⁴ C'è un'analogia tra questo fluire di luci e quei suoni che facevano le piccolissime campane, appese in estate all'aperto, quando nel caldo afoso passava la brezza benefica del vento (cfr. Kevin Nute, *op. cit.*, p. 92).

⁹⁵ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁶ Leone Spita, *Trentadue domande ad Arata Isozaki*, Clean Edizioni Napoli, 2003.

⁹⁷ In un trattato buddista sulla bellezza si afferma che "Il senso di bellezza è senza tempo: si può dire che esista in un preciso istante sconfinato tra passato o futuro" (rip. in Kevin Nute, *op. cit.*, p. 80).

⁹⁸ Espressioni comuni "una bellezza senza tempo" o "una bellezza senza confini" affermano l'universalità di questo concetto.

⁹⁹ Nel prologo del *Sutra del Cuore*, uno scritto buddista del quinto secolo d.C., si dice "Egli scorse soltanto cinque aggregati ed egli vide che nella loro essenza erano vuoti" (rip. in Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 16).

¹⁰⁰ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰¹ Road Movies filmproduktion GmbH (Berlino), 1986.

zione, in un'alternanza tra pieno e vuoto che porta all'equilibrio e alla purificazione dell'alienamento. La stessa sensazione si ha entrando in un Pachinko¹⁰², spazio tipico solo del Giappone, e osservando le persone incantate¹⁰³ dalle innumerevoli palline che si muovono lungo un tragitto con una ripetitività¹⁰⁴ praticamente incontrollabile, determinata da un istante unico, dal "primo tocco", proprio come nell'arte della calligrafia¹⁰⁵.

Tutto si muove nel *Mu* e verso il *Mu*: è il concetto dell'*Oku*¹⁰⁶, della ricerca estenuante convergente "verso lo zero"¹⁰⁷ e verso il centro invisibile e nascosto delle cose¹⁰⁸. Per l'estetica giapponese non basta affermare¹⁰⁹ teoricamente che tutto è *Mu*, bisogna sperimentarlo nell'esperienza, nella pratica: questa semplicità è l'alone di mistero che assurdamente protegge la bellezza, è la ricerca costante, il divenire, il nascondersi¹¹⁰ per poi svelarsi¹¹¹.

Nella relazione con la mutevolezza della natura e della vita stessa, nella transitorietà, l'edificio diventa leggero e tende a scomparire, cambia e si lascia cambiare. Scriveva il poeta Kenko: "La cosa più preziosa della vita è la sua incertez-

za"¹¹². L'ambiente esterno è studiato come scenario bidimensionale di un quadro o di un palco teatrale, definito per essere vissuto nella sua mutevolezza naturale e prospettica. Attraverso la ricerca di superfici sempre più immateriali¹¹³, trasparenti¹¹⁴, di una semplicità disorientante¹¹⁵, si cela infatti un aggancio con tutta questa tradizione progettuale. La contemporaneità giapponese chiaramente non nasce all'improvviso come frutto di un'occidentalizzazione culturale, ma ha una radice più profonda che attinge a tutta la tradizione e alla cultura giapponese *tout court*. La chiave per comprendere questo concetto si può riconnettere alla sacralità della ricostruzione periodica dei templi scintoisti, lo *Shikinen Sengu*. Nell'area in cui sorge il tempio ci sono due zone che vengono occupate alternativamente dalla costruzione dell'edificio: mentre è ancora in piedi, il tempio viene ricostruito accanto in modo identico. Ogni vent'anni viene distrutto quello vecchio, con il rito del *Sengu*, che dà adito al trasferimento del corpo del Dio nel nuovo edificio. Nel nuovo edificio c'è solo un elemento ligneo, simbolico, del precedente tempio.

¹⁰² I Pachinko sono il gioco nazionale giapponese, nel territorio è presente in più di 30.000 sale, con un totale di un milione di macchine. Per noi è qualcosa di assurdo: non è un luogo di ritrovo per amici che giocano insieme, individualmente si sta l'uno accanto all'altro senza parlare; chiodini disposti lungo un percorso indirizzano le palline che per farti vincere dovrebbero finire in un punto determinato; per far questo, devono scorrere un numero impensabile di palline.

¹⁰³ "È difficile capire il fascino del Pachinko. Non c'è dubbio che esso costituisca una fuga dalla realtà, una droga; ma solo un popolo fondamentalmente buddista poteva accettare con gioia proprio questo specialissimo tipo di fuga" (Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 92).

¹⁰⁴ Maraini osserva che in questa ripetitività si ripropone quella tecnica buddista per arrivare all'illuminazione che consiste nel pronunciare infinite volte il nome di Buddha o un *Mantra*: ecco che così si lega l'industria al buddismo. "È l'unica spiegazione possibile. Ogni altra sarebbe offesa all'intelligenza e alla sensibilità giapponesi" (Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 92).

¹⁰⁵ Vittima alienata l'uomo, come la pallina: se non ha saputo cogliere l'attimo giusto, si trova allora impossibilitato di agire nella assoluta possibilità del movimento.

¹⁰⁶ Cfr. il termine *Oku* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa".

¹⁰⁷ Fumihiko Maki, *Gli spazi urbani giapponesi e il concetto di Oku*, in Casabella n.595, 1990.

¹⁰⁸ Questo stesso meccanismo poetico, così evidente in architettura, lo si ritrova anche in altri ambiti: in particolare, è molto interessante come questo si ripresenti nei fumetti manga, con un cammino introspettivo nella psiche e nella scoperta dei protagonisti mai diretto, ma gradualmente scoperto in un percorso a spirale convergente ad un centro.

¹⁰⁹ "Una affermazione è *zen* solo in quanto atto, non in quanto si riferisce a quello che con essa viene affermato" (da D.T. Suzuki, *Saggi sul Buddismo zen*, rip. in Giangio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 72).

¹¹⁰ Barthes sottolinea diverse manifestazioni di questa bellezza nascosta e carica di assurdo: il cibo "visivo", la lingua "non parlata", le posate "non violente", i pacchetti "incominciati"...

¹¹¹ "In Giappone la bellezza è iniziatica, la si merita, è il premio d'una lunga e talvolta penosa ricerca, è finale intuizione, possesso geloso" (Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 39).

¹¹² Kenko, *Momenti d'Ozio*, rip. in Giangio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 117.

¹¹³ Che, come i pacchetti giapponesi, è "l'involucro consacrato come cosa preziosa, sebbene gratuita" (Ronald Barthes, *op. cit.* p. 57).

¹¹⁴ Cfr. Tbyo Ito degli anni '90.

¹¹⁵ Cfr. la poetica dei Sana-a.

Questa pratica in uso in Giappone da più di 1300 anni¹¹⁶, è legata al rapporto e alla relazione con la natura, tipica della cultura scintoista, forse l'anima primordiale del Giappone.

Si intuisce quella necessità dell'architettura di relazionarsi con il tempo in maniera diversa rispetto al nostro *modus progettandi* di far lasciare il segno dello scorrere dei secoli. I materiali utilizzati per le abitazioni come per i luoghi di culto, e in particolare il legno e la paglia, si rovinano con il passare del tempo¹¹⁷, ma gli stessi rispondono ottimamente alle intemperie del luogo: è inutile sfidare spavalidamente il tempo, la natura, l'essenza stessa delle cose quando la realtà manifesta la fine¹¹⁸. La materia, frammento del sacro, è deperibile e transitoria. L'essenza della forma no. Nell'idea d'effimero, è possibile vincere l'inesorabile fluire del tempo¹¹⁹. È l'esaltazione dell'*hic et nunc*, l'irripetibilità dell'inscindibile relazione del luogo e del tempo con la sacralizzazione dello spazio: "non viene tramandata la fisica sostanza dell'edificio, ma uno stile in sé ed una tradizione spirituale"¹²⁰. La ricostruzione e la sua transitorietà tramanda nel tempo il senso dell'eterno, inteso come il risultato di una concatenazione di eventi, nessuno interdependente, che in una rete infinita di cause ed effetti legano eventi del passato e del futuro¹²¹.

Il problema della costruzione è legato sin dal passato alla religione, con una ritualizzazione della ripetizione e dell'imitazione¹²². Allo stesso tempo, da questa, prende spunto per conformarsi alla sua visione del mondo, delle cose, dell'uomo: lo scintoismo trova le risposte nella natura, dalla quale sa rielaborare i ritmi della vita, i ritmi delle stagioni. Deve passare l'inverno, la fine, ma subito dopo si rinasce, la natura

riprende la vita, si rinnova, si riempie nuovamente di colori. Così l'architettura: nelle stanze spoglie fino all'essenziale¹²³, nell'interno dei padiglioni del tè come nelle costruzioni di nudo cemento di Ando, ogni passaggio del tempo è esaltato e enfatizzato. L'architettura accetta questa sua stessa transitorietà, la realtà del passaggio delle cose e dell'uomo. Questa accettazione è l'elemento che permette continuamente di rinascere, di rinnovarsi, di svilupparsi e di evolversi.

Ciò che ha forse lacerato il paesaggio delle città giapponesi oggi è proprio la difficoltà ad entrare nell'ottica della transitorietà dell'architettura, con edifici fatti di materiali che non periscono. In realtà si nota che anche per questi materiali si abbatte l'inevitabile legge della transitorietà e del divenire. Non solo. In una società diversa, la società fluttuante della transitorietà consumistica, dei flussi ora non più fisici, ma dei segnali dell'informazione¹²⁴, ecco che il fluire diventa la definizione di una nuova esperienza del vuoto, con palazzi che cambiano continuamente il loro volto attraverso immagini proiettate. Come avveniva al tempo degli *shogun*, che in un'era di violenza definirono stili e costruzioni di estrema raffinatezza, così lo scorrere delle immagini definisce una nuova estetica, che non è solamente un ulteriore freddo mezzo dell'economia padrona. La virtualità dell'architettura diventa una sorta di sovrapposizione infinita di elementi che nella loro molteplicità perdono di forma e si rivestono di vuoto: è una nuova sintesi della complessità, arricchita dalla quarta dimensione spaziale, la velocità.

La nuova immagine della città giapponese contemporanea sembra realizzare i principi del

¹¹⁶ In realtà c'è stata una piccola interruzione di 120 anni in corrispondenza delle guerre Onin (1467).

¹¹⁷ E quando non deperiscono, come nel caso della pietra, ecco allora l'esaltazione della patina che il tempo lascia nell'estetica *Sabi* (cfr. il termine *Wabi-Sabi* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa").

¹¹⁸ Il non sfidare la forza della natura è una peculiarità dell'architettura giapponese che si esprime anche nel modo di concepire le strutture degli edifici; questo in particolare si nota bene nella configurazione morfologica delle pagode.

¹¹⁹ Il lento uomo vince ineffabile tempo: la sfida impossibile pare l'attualizzazione in forma architettonica della famosa gara tra Achille più veloce e la tartaruga, vinta grazie alla frammentazione del tempo e dell'istante.

¹²⁰ Tadao Ando, *Leternità nell'istante*, in Francesco Dal Co, *op. cit.*, p. 474.

¹²¹ Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 24.

¹²² *Tokyo: la forma del vuoto*, editoriale di Casabella n.595/1990, p. 4.

¹²³ Cfr. il termine *Yohaku* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa".

¹²⁴ Cfr. Toyo Ito, *I Tarzan nella Giungla mediale*; opp. *L'immagine dell'architettura nell'epoca elettronica*, trad. it. rip. in Andrea Maffei, *Toyo Ito: le opere i progetti gli scritti*, Electa Milano, 2003, pp. 342-343.

Manifesto Futurista: Sant'Elia scriveva infatti di un'architettura "carica di elasticità e leggerezza"¹²⁵, che doveva "trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato"¹²⁶, nel tentativo di "armonizzare con libertà e con grande audacia l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito"¹²⁷. L'immagine di questi spazi sembra realizzarsi nel Giappone contemporaneo. Sant'Elia continua, quasi sognando: "da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perché i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città. Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del Futurismo, che già si afferma con le Parole in libertà, il Dinamismo plastico, la Musica senza quadratura e l'Arte dei rumori, e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista"¹²⁸. Nel panorama urbano nipponico questi principi trovano un terreno fecondo per affondare le proprie radici¹²⁹. Per esempio Kamo Chomei, (1155-1212), alla fine del dodicesimo secolo, scriveva che "Questa è solo una temporanea abitazione per una vita transitoria. Allora perché ti preoccupi della tua e perché cerchi di compiacere i tuoi occhi? Il padrone e la sua casa sono in competizione l'uno contro l'altro nell'affrettare la loro morte certa comparabile al fato della rugiada del mattino". L'architettura contemporanea sembra rivolgere le sue attenzioni al rapporto con il tempo più

che a quello con lo spazio. Il concetto di transitorietà si rafforza inoltre dai ritmi sempre più frenetici dell'economia e della vita sociale globalizzata. Diventa in un certo senso una forma di contestualizzazione con la realtà invisibile contemporanea.

Si lega inoltre all'economia anche per un altro verso: l'edificio in sé per sé ha un costo molto limitato rispetto al valore del terreno (che si aggira su una cifra dell'ordine di 50.000\$/mq). Questo porta a considerare le strutture come qualcosa facilmente sostituibile. Il Nomad Restaurant, progettato da Toyo Ito nel 1986, è stato abbattuto solamente tre anni dopo; così come è stata demolita la casa U dello stesso progettista realizzata nel 1976. Stessa sorte è capitata alla casa in Yokohama disegnata da Kazuo Shinohara nel 1984, sostituita dieci anni dopo, e al municipio di Tokyo di Kenzo Tange, realizzato nel 1952, ed abbattuto nel 1992, edificio che ha fatto la storia dell'architettura post-bellica del Giappone. Ancora più assurdo, per noi occidentali, è capire perché nel 1960 sia stato distrutto e sostituito con un albergo di una catena internazionale, il mitico Imperial Hotel di Wright, uno dei capolavori dell'architettura di quel secolo, punto centrale di riferimento della architettura occidentale e dei progettisti nipponici che si confrontarono con il tema della ricostruzione dopo il terremoto del 1923.

Alla base di questa temporalizzazione dell'architettura c'è la condizione ambientale del Giappone, terra di eventi sismici, tifoni, incendi. Spesso il Paese del Sole Levante ha subito la distruzione¹³⁰, ma sempre si è rialzato ed ha rin-

¹²⁵ "Dichiaro che: Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati del legno, della pietra e del mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza;" primo punto del Manifesto futurista di Sant'Elia.

¹²⁶ "Che, come gli antichi trassero ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi - materialmente e spiritualmente artificiali - dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace;" quinto punto del Manifesto futurista di Sant'Elia.

¹²⁷ "Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito" settimo punto del Manifesto futurista di Sant'Elia.

¹²⁸ Ottavo punto del Manifesto futurista di Sant'Elia.

¹²⁹ Anche altre manifestazioni culturali rientrano in quest'ottica estetica. È il caso del festival della neve di Sapporo: ogni anno enormi sculture di ghiaccio (che ripropongono grandi palazzi, personaggi manga, ect.) addobbano la grande città dell'Hokkaido, per una festa che dura solo pochi giorni.

¹³⁰ Nel corso della storia la città di Tokyo è stata distrutta più volte. Nel 1601, 1657, e 1772 è caduta vittima di violenti incendi. Nel 1923 il terribile *Kantodajishin*, uno dei più violenti terremoti della storia, provocò oltre a demolizioni, anche una serie di incendi; la città fu ricostruita per essere poi di nuovo distrutta durante i bombardamenti del 1945.

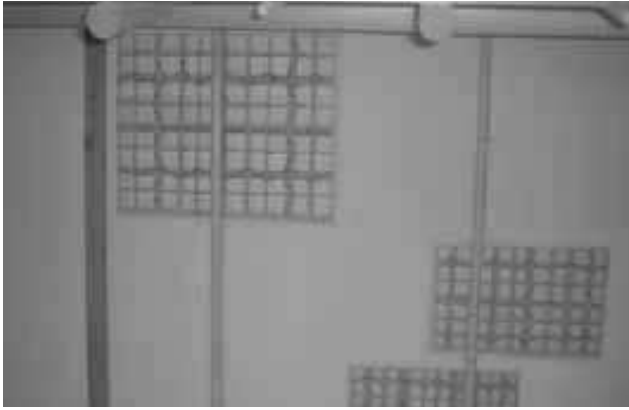


Figura 7: particolare di una casa del tè.

cominciato a costruire. Proprio a seguito di questa serie di condizioni sfavorevoli concentrate e continue, gli insegnamenti buddisti sull'impermanenza hanno preso piede come non è successo in nessuna parte del mondo. Si sono sviluppati metodi di costruzione finalizzati alla rapidità e semplicità della realizzazione, radice del carattere altamente tecnologico della cultura nipponica. Interessante notare come in giapponese edificio, *tatemono*, semanticamente significa "dare vita a ciò che sta giacendo morto"¹³¹: in questo senso nell'interpretazione del terreno quale "morte" e dell'edificio come "vita", si riscontrano il vitalismo scintoista e i suoi figli degl'anni ottanta, le forme del caos. In realtà ci sono delle motivazioni storiche che

nella definizione di queste espressioni acquistano un peso maggiore: in particolare è importante sottolineare la devastazione dell'ultimo conflitto mondiale. Il dramma della guerra¹³², nel suo resoconto finale, riporta i dati del bombardamento e della distruzione a tappeto delle città, appositamente non curanti di stragi di civili¹³³. Ancor più hanno seminato morte i terribili¹³⁴ lanci delle due bombe atomiche¹³⁵, ma la più grande devastazione è stata quella psicologica: la fede di un popolo nella figura deificata dell'imperatore, nel sogno d'onnipotenza d'un impero, si è improvvisamente dissolta nel suo discorso al popolo, dove si disconosceva da essere figlio del Cielo, dichiarava il Giappone sconfitto e accettava la resa incondizionata. È questo forse il colpo più forte insieme al dolore della morte; e nell'anonimato e nel caos¹³⁶ delle sue città, il Giappone pare mostrare costantemente i segni e le ferite della guerra, la lacerazione profonda della sua sensibilità. La guerra ha lasciato un *Mu* che sembrava aver distrutto ogni possibilità di rinascita. Ma il germe di vita soppiantato dal vuoto della distruzione è poi tornato con tutta la sua forza. Solo oggi le ultime generazioni sembrano dimenticare le ferite della guerra; ma è spesso solo un non voler guardare alla radice di quel malessere che è stato trasmesso da padre a figlio: la guerra ha portato ad una sorta di distruzione delle tradizioni etiche e morali, ad una vittoria dell'inno-

¹³¹ Cfr. Yukata Hikosoka, *Temporarism and catastrophic environment*, JA 8603, p. 60.

¹³² Fosco Maraini racconta quel momento, vissuto da prigioniero di guerra in Giappone: "Infine l'imperatore parlò al popolo (cosa inaudita), dicendo che bisogna arrendersi, riconoscere la superiorità del nemico. Ricordo ancora le foto dei molti giapponesi che si suicidarono in quei giorni, sempre nel medesimo luogo fatale, in vista del Nijubashi" (Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 104).

¹³³ L'evento conclusivo della guerra fu la distruzione di 62 città giapponesi, iniziando col bombardamento di Tokyo che causò più di 100.000 morti.

¹³⁴ Già nel 1948 il fisico inglese Blackett nel suo studio *Military and Political Consequences of Atomic Energy*, "Conseguenze militari e politiche dell'energia nucleare", era giunto alla conclusione, analizzando tutti i dati conosciuti fino a quel momento, che il bombardamento di Hiroshima e Nagasaki non aveva avuto alcun valore militare.

¹³⁵ Il responsabile militare del progetto per la bomba atomica riferì al Senato americano sui danni inferti: «A Hiroshima fu praticamente arsa e distrutta ogni cosa entro un raggio di due chilometri dal punto dello scoppio. Fra i 2 e i 3 chilometri dal punto dell'esplosione la distruzione fu totale, e i danni da incendio parziali. Da 3 fino a 5 chilometri di raggio, ogni cosa venne distrutta al 50%. Oltre un raggio di 5 chilometri i danni furono abbastanza lievi, con rottura dei tetti fino ad una distanza di 8 chilometri. I vetri si ruppero fino ad un raggio di 20 chilometri» (Rapporto ufficiale dell'Army's Manhattan District Corps of Engineers). Alla fine di dicembre del 1945 il numero delle vittime prodotte dalla "malattia atomica" aveva portato a un totale di 190.000-230.000 (130.000-150.000 per Hiroshima e 60.000-80.000 per Nagasaki).

¹³⁶ "Strani ricordi di Chicago si imputridiscono nel barocco ecclesiastico, l'antico Egitto va a nozze con l'India, ansie razionali crollano fra draghi e pagodine, Hieronimus Bosch corona Le Corbusier, Eiffel stringe la mano a Palladio, baracche si vestono da palazzi, cattedrali si sfaldano passando per lo stadio di villa e ville marciscono trasformandosi in mucchi di legname. Alla voracità più febbricitante succede una penosa digestione in cui tutto va a male." (Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 220).

vazione tecnologica, carica del *Mu*, del vuoto nella sua massima potenza nullificatrice.

Il *Mu* cela anche un'estetica di "morte" e non lo dimostrano solo le ultime esperienze storiche. La guerra fa parte dello spirito del Giappone dei *samurai* e la cultura dei *bushi* è ricca di una particolare ed elegante estetica ed etica della morte. In questo senso, la potenza nullificatrice del *Mu* trova la sua massima espressione estetica nel suicidio d'onore. "Il *seppuku* presuppone la meditazione, il raggiungimento della serenità di chi ha compreso che la "vita umana dura solo un istante". Il suicida si trasforma in lama come l'arciere in bersaglio e la rivelazione finale dei visceri apre la sperata visione dell'altro, cioè il vuoto"¹³⁷. Il suicidio rafforza l'idea di armonia, di totalità con il tutto; è l'espressione massima di quel cammino di perfezione e purificazione che ugualmente si ritrova nel processo progettuale.

Vita e morte fanno parte di un dialettico ed ineluttabile sistema naturale; così l'uomo fa parte di quel gruppo in cui ciascun ruolo è definito dalle leggi sociali dell'onore, all'interno delle quali solamente trova una definizione di sé. Questo è un elemento di grande differenza tra Occidente ed Oriente. Se nella nostra cultura c'è "un distacco tra il sé e la maschera, tra l'essere e la sua funzione nella società, in Giappone l'identificazione dell'individuo con il proprio ruolo è totale"¹³⁸. Ciò che conta realmente è la dignità della volontà e dell'intento, il *seppuku* è la forma più forte per mostrare questa purezza interna¹³⁹.

La morte è la "possibilità dell'impossibilità"¹⁴⁰, atto consapevole di mistica illuminazione: così l'edificio vive a pieno il suo istante, il *Monono AWARE*¹⁴¹, la bellezza dell'impermanenza è afferrata, la sua libertà è assoluta, priva dei legami della paura, la sua espressione emotiva è massima¹⁴².

Il silenzio dell'architettura giapponese si apre

alla possibilità, che il cambiamento continuo dei vari scenari di un'architettura semplice arricchisce il costruito istante per istante.

La transitorietà del costruito e delle immagini è stata una delle risposte alla saturazione, in una fuga dalla realtà del caos della città, del suo perturbare. Allo stesso tempo il frutto dell'azione del potere e del passare del tempo.

La transitorietà esalta la frammentazione del tempo e dello spazio. Il progetto non è la manifestazione della supremazia del "tutto": elementi decostruiti vengono riorganizzati col nuovo ordine che enfatizza ogni singolo elemento. Passato e presente, tradizione e innovazione, natura e artificio, si sovrappongono e determinano l'estetica di un mondo senza riferimenti, un "mondo fluttuante", *ukiyo*.

Il "mondo fluttuante" tradisce profonde radici storiche, perché definisce la nuova concezione estetica della società dei mercanti dell'antica Edo. L'originario senso della parola era letteralmente "mondo di sofferenza", riferita alla caducità delle cose; il termine *uki* però si trasformò in "fluttuante", per l'identità fonetica di due ideogrammi diversi¹⁴³. Nasce nel XVII-XVIII secolo uno stile di vita rivolto al piacere dell'istante: "Vivere soltanto il presente, ammirare la luna, la neve, i fiori di ciliegio e le foglie d'autunno, godere del vino, delle donne e canti, lasciarsi trasportare dalla corrente della vita, come una zucca vuota che corre galleggiando su un fiume: questo, io chiamo *ukiyo*".

Il vuoto e la "zucca" si fanno trascinare dal fluire di questa vita. Nell'era Edo si svilupparono così forme artistiche rivolte a tutta la popolazione e non solo ad un'élite, nel teatro come nella pittura; per quest'ultima la diffusione a grande scala¹⁴⁴ si legò allo sviluppo della xilografia, tecnica di stampa che prevedeva l'intaglio e la colorazione di

¹³⁷ F. Saba Sardi, *Prefazione* in Y. Mishima, *La via del samurai*, Bompiani Milano, 1996, pp. 15-16.

¹³⁸ Alessandro Gamarasca, Luca Valtorta, *op. cit.*, p. 139.

¹³⁹ Questo non è lontano dalla realtà attuale, dove il lavoratore per il suo onore può sacrificare la sua "vita" sicura. Esiste un termine che indica lo sfinimento per troppo lavoro: il *karoshi*. Ogni anno per questi 10.000 persone muoiono o rimangono invalide a causa del superlavoro (Alessandro Gamarasca, Luca Valtorta, *op. cit.*, p. 141).

¹⁴⁰ Diversamente dall'essere "impossibilità della possibilità" (cfr. Marcello Ghilardi, *op. cit.*, p. 92).

¹⁴¹ Cfr. il termine *Monono AWARE* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa".

¹⁴² La vita e gli scritti del discusso scrittore Mishima (1925-1970), incarnano l'exasperazione della spaccatura spirituale del post-guerra, nell'esaltazione di un'estetica di morte che diviene ideologia.

¹⁴³ Mayumi Koyama, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴⁴ "Basti pensare che, per esempio, è stato calcolato che Hirosgo nel corso della sua esistenza produsse settemila opere; Ho kusai oltre quattro mila; ma senza contare i dipinti e oltre trecento libri illustrati, per la maggior parte in più

legni. Immagini legate alla quotidianità¹⁴⁵ ruppero con i canoni artistici del tempo¹⁴⁶. È il risultato della terra dei contrari, il paradosso della dottrina buddista perché da un lato si seguirono gli insegnamenti dell'esaltazione dell'istante, dell'impermanenza, dall'altro non si prestò attenzione a non farsi coinvolgere dalle passioni, punto fondamentale della via del Buddha e sentimento cupo dell'estetica *Monono AWARE* del periodo Heian. La "città senza notte" preannunciò nuovi scenari e nella sua eleganza trasmise i gusti e le aspirazioni della nuova classe. Le immagini della nuova estetica "vennero scoperte dall'avanguardia artistica che lottava contro la visione materialistica del mondo allora imperante"¹⁴⁷: alcuni quadri di Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Gauguin sono vere e proprie copie occidentali di stampe *Ukiyo-e*, con soggetti presi nella quotidianità delle loro azioni¹⁴⁸. Nasce il confronto e lo scambio tra il modello realistico prospettico occidentale e il simbolismo figurativo¹⁴⁹ essenziale nipponico, soprattutto in forza della riscoperta apportata dalla modernità di questi valori.

È l'espressione della parte più vitale della società¹⁵⁰. Del modo dell'*Ukiyo* ne sono emblema le cortigiane, le "rovina castelli", raffinate e perfette nel controllo della nuova "spada" dell'intrattenimento e della passione, come se avessero ereditato la loro tecnica dai *samurai* e si fossero liberate dalla loro "corazza" di doveri e obblighi¹⁵¹; allo stesso modo gli attori, con la loro gloria passeggera, la ricerca del lusso e la fama tale e quale ai contemporanei protagonisti di Hollywood.

La stessa estetica trova nel relativismo globale, congiunto sempre al *Mu*, una sua continua riproposizione. Il culto della bellezza è in relazione con la



Figura 8: strade di Akihabara.

natura, anche se viene superato il realismo; la sua forma eterea, materialistica, vitale, consumistica, attraente, rivolta all'istante e al suo godimento come piena realizzazione della felicità, ha affascinato il mondo, le avanguardie dell'ottocento e del novecento che hanno assorbito la consapevolezza dell'impermanenza. L'arte, e quindi l'architettura, diventano segni della coscienza di questa realtà e del suo consequenziale struggimento¹⁵² che per la fugacità dell'istante deve esprimersi con tutte le sue forze. La presenza degli edifici nel panorama urbano locale non è assoluta, ma fluttuante e impermanente, tanto da non pretendere di tramandare valori eterni ed immutabili della verità, ma solo suoi frammenti relativi: il fluttuare di questo mondo si definisce e ridefinisce nel suo dinamismo, l'ambiguità del vuoto. L'*Ukiyo-e* sono oggi la televisione e internet, con il potere della comunicazione e l'esaltazione degli stessi (dis)valori; la "nuova Edo" continua ad essere la "città senza notte", "Yoshiwara"¹⁵³ del mondo intero.

volumi. Ciascuna di queste opere, se di successo, poteva essere tirata in migliaia di copie nelle varie ristampe" (Gian Carlo Calza, *Visioni del Mondo Fluttuante*, in *Ukiyo-e*, Electa Milano, 2004, p. 22).

¹⁴⁵ Questa è la prima volta che l'arte in Giappone si dedica a qualcosa che non è relazionato con il sacro.

¹⁴⁶ Non è sconnesso con la sua rappresentazione architettonica, il grande interesse di Wright per queste stampe, di cui era un noto esperto e collezionista.

¹⁴⁷ Gian Carlo Calza, *Visioni del Mondo Fluttuante*, in *Ukiyo-e*, Electa Milano, 2004, p. 22.

¹⁴⁸ Allo stesso tempo queste stampe fecero sentire la loro influenza anche nello stile, con i colori forti, l'uso di tinte piatte e morbide e le linee ben definite, nette nelle direzioni e nel definire determinati contorni.

¹⁴⁹ Importante sottolineare ad esempio l'uniformità del colore di campitura, indipendente dalla realtà del naturale.

¹⁵⁰ Una serie di raccolte di caricature di quello che forse è il più noto pittore dell'*Ukiyo-e* Hokusai prese il nome *Manga Hokuasi* (1834): si intuisce così come la fumettistica giapponese contemporanea è la consequenziale evoluzione di questo stile.

¹⁵¹ Alla base di questa crisi di valori c'è la centralità dell'individuo che porta alla rottura con ciò che è legato al potere; interessanti dinamiche storiche si ripropongono oggi.

¹⁵² Cfr. Gian Carlo Calza, *Visioni del Mondo Fluttuante*, in *Ukiyo-e*, Electa Milano, 2004, p. 23.

¹⁵³ Il quartiere delle *oiran* dell'antica Edo.

La transitorietà e il relativismo ad essa connesso si legano alla complessità dell'architettura giapponese¹⁵⁴. Tutto ciò comporta una giustapposizione di diversi elementi eterogenei; l'analisi formale-compositiva della progettazione di Isozaki, pur criticabile in vari aspetti, definisce una sintesi tra le forme tradizionali giapponesi e quelle classiche della cultura occidentale, poste su uno stesso livello e grado di importanza.

Si definiscono dei "layer" invisibili, elementi diversi che si stratificano uno sopra l'altro via via senza nascondersi o sminuirsi a vicenda. La progettazione di Maki¹⁵⁵ o di Kitagawara¹⁵⁶ sottolineano in particolare questo aspetto, nelle forme composte, nella loro diversificazione storica e nei materiali. Le abitazioni giapponesi tradizionali anche mostrano la stessa regola di eterogeneità metrica: nella casa tradizionale, e in particolare nella *minka*, convivono il legno della struttura, il fango argilloso delle tamponature, la paglia della copertura, le stuoie di *tatami*.

L'indifferenza alla ricerca di omogeneità si constata semplicemente annotando il numero infinito di "disturbi" del panorama, quali in particolare i cavi sospesi dell'elettricità che continuamente definiscono quel senso di disordine¹⁵⁷; o i continui "attrattori" quali segnali, cartelloni pubblicitari e luci.

Lo stesso processo delle parti si evidenzia nella villa Katsura: la sua pianta è frutto di una serie di giustapposizioni, di un crescere di parti eterogenee, distinte per funzione e per stile; allo stesso tempo l'impressione che si ha è di un complesso unitario, equilibrato, definito.

Questo modo di progettare si inserisce all'interno della filosofia *zen*, in cui "detronizzato l'intelletto, il bello diviene via maestra fra l'io e il tutto"¹⁵⁸.



Figura 9: strade di Tokyo.

Nell'urbanistica si nota la stessa esperienza estetica dello spazio che parte dalle parti: raramente nelle città nipponiche esistono le grandi strade rettilinee, elementi definiti, indipendenti.¹⁵⁹ La maggior parte delle città americane sono regolate da *street* ed *avenue* che si incontrano ad angolo retto, con una legge che dallo schema generale definisce il particolare. Anche città come Kyoto hanno uno schema urbanistico di partenza simile¹⁶⁰ legato alla griglia rettangolare di strade, ordine tipico delle antiche capitali cinesi. Questo è un primo elemento direttivo, al cui interno le abitazioni trovavano una propria autonoma configurazione planimetri-

¹⁵⁴ Garantendo la possibilità di relazione, il *Mu* agisce all'interno delle parti per distruggere la pretesa di una valenza autonoma: oltre ad essere condizione di possibilità di ogni forma, il vuoto ha la medesima caratteristica di ogni altra forma materiale, è il vuoto delle parti stesse e oltretutto "la vacuità della vacuità" perché nulla, neanche il vuoto, può essere autosussistente. Questo porta ad un latente relativismo, perché neanche il vuoto è il fine ultimo, valore supremo da seguire; l'attenzione si sposta sulle relazioni e sulla loro possibilità, sulla loro libertà.

¹⁵⁵ Ad esempio lo *Spiral*, Tokyo, 1985; o lo *Tsuda*, Tokyo, 1989.

¹⁵⁶ Ad esempio il *Riise*, Tokyo, 1989; o il *395*, Tokyo, 1985.

¹⁵⁷ Lo si può fare vedendo praticamente tutte le immagini da me scattate presenti in questa ricerca.

¹⁵⁸ Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 370.

¹⁵⁹ Che non di rado hanno sventrato le capitali occidentali, come ad esempio via della conciliazione a Roma, dove il Bernini aveva pensato ad un esempio occidentale del *Miegakure*.

¹⁶⁰ Cfr. Botond Bognard, *op. cit.*, p. 15.

ca perché gli spazi delimitati sono molto ampi; inoltre questo schema ha subito diversi dissestamenti nel tempo, conseguenti a calamità come terremoti o incendi e alle distruzioni delle guerre. La città è cresciuta per addizione e non stratificazione¹⁶¹, con continue frammentazioni, dovute anche all'alto costo del terreno. Tutto questo ha fatto sì che la metropoli non fosse ordinata nello spazio: strade sempre nuove e percorsi irregolari diventano gli elementi direttivi e attrattivi della città. La città segue le parti, la loro evoluzione organica, vitale e funzionale. Sempre nuovi *Miegakure*¹⁶² guidano la sua crescita: lo schema grigliato uniforme presuppone l'assenza di piazze¹⁶³, di grandi spazi e di convergenze puntuali.

Nel corso della storia questo aspetto delle città ha subito una serie di cambiamenti: nel periodo feudale molti centri abitati si svilupparono intorno al castello, che divenne elemento centrale della vita sociale e dello spazio. Differentemente dall'Occidente, la città comunque non creò mai delle mura di difesa e di delimitazione, così piano piano questo centro perse la sua importanza di elemento convergente. Estremamente interessante il caso di Tokyo: come nota Barthes nel celebre *L'impero dei Segni*¹⁶⁴, il suo centro, l'antico castello ora palazzo imperiale, è diventato invalicabile, chiuso e in un certo senso invisibile¹⁶⁵, per nascondere il "nulla sacro"¹⁶⁶. Non è il punto di attrazione¹⁶⁷ e di convergenza della città, non è

pieno, ma vuoto; e intorno si avviluppa la città: un vuoto inquietante che può provocare, per la logica occidentale, disagio, o peggio, *horror vacui*, frutto dell'*horror plaeni* della concezione estetica giapponese¹⁶⁸. Le parti nascondono, ricoprendolo di strati giustapposti, l'assente essenza della città e nel microcosmo dell'abitazione, che è il *Mu*.

Senza un centro, l'elemento attrattore principale rimane la strada¹⁶⁹. Lungo le vie si aprono negozi, con le loro insegne e i loro "segnali"; qui avvenivano gli scambi, qui, in questa dinamicità, si sviluppava la vita della città: "nella strada, in un bar in un negozio, in un treno, avviene sempre qualcosa"¹⁷⁰. Le strade definivano anche caratterialmente le parti della città, in funzione dell'accentramento di determinate maestranze. Tutt'oggi questo discorso si è evoluto ma non è cambiato: è vero che le città mancano di un centro, ma è avvenuta una proliferazione di centri specializzati: nel caso di Tokyo per esempio, Shibuya è il centro dei giovani, Shinjuku dei grattacieli, Akihabara dell'elettronica, ... La convergenza di polarizzazione lineare si lega così al movimento che caratterizza la strada, ed in questa nuova dimensione ne definisce il suo carattere vitale. "Tokyo è un perfetto esempio di città fluida che si rigenera"¹⁷¹, è la piena sintesi anticipatrice della città *on the road* di Kerouac. Spontaneamente si sono determinate accumulazioni caotiche, tensioni, ripetizioni e fenomeni¹⁷² legati alla crescita¹⁷³ di quel "brutto

¹⁶¹ Cfr. Patrizia Ranzo, Silvana De Maio, Diana De Maio, *La metropoli come natura artificiale: architettura della complessità in Giappone*, Edizioni Scientifiche Italiane Napoli, 1992.

¹⁶² Cfr. il termine *Miegakure* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa".

¹⁶³ Penso che l'assenza di queste sia anche da correlare con il tardivo ingresso della democrazia: il popolo non aveva bisogno di spazi per radunarsi ed in effetti le grandi rivoluzioni storiche partono tutte dall'alto e mai dal basso, dal popolo.

¹⁶⁴ Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶⁵ "Conformemente al movimento stesso della metafisica occidentale, per la quale ogni centro è sede della verità, il centro delle nostre città è sempre pieno... Andare in centro vuol dire incontrare la verità sociale, partecipare alla pienezza superba della realtà" (Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 39).

¹⁶⁶ Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶⁷ "Una delle due civiltà più potenti del mondo moderno è dunque costruita intorno ad un anello opaco di muraglie, d'acque, di tetti e di alberi il cui centro stesso non è altro che un'idea evaporata, che sussiste per non irradiare qualche potere, ma per offrire a tutto il movimento urbano il sostegno del proprio vuoto centrale, obbligando la circolazione a una deviazione perpetua. In questo modo, a quel che si dice, l'immaginario si dispiega circolarmente, per corsi e ricorsi, intorno ad un soggetto vuoto" (Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 42).

¹⁶⁸ Livio Sacchi, *Tokyo-to*, Skira, Milano, 2004, p. 76.

¹⁶⁹ "La strada? Ma è di tutti! Quindi non può essere elegante, fine, civile; quasi per definizione" (Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 40).

¹⁷⁰ Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷¹ Yoshinobu Ashihara, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷² Cfr. Paolo Belardi, *Accumulazioni caotiche*, in *op. cit.*, pp. 87-95; per approfondimenti, Adriana Soletti, Roberto de Rubertis, *De Vulgari Architectura*, Officina edizioni Roma, 2000; Roberto de Rubertis, *la città rimossa*, Officina edizioni Roma, 2002.

¹⁷³ Negli ultimi anni questo movimento si è accelerato e dematerializzato, e per un certo verso spiritualizzato, fino a raggiungere velocità impercettibili, la velocità di internet e dei nuovi flussi di comunicazione: la virtualità.

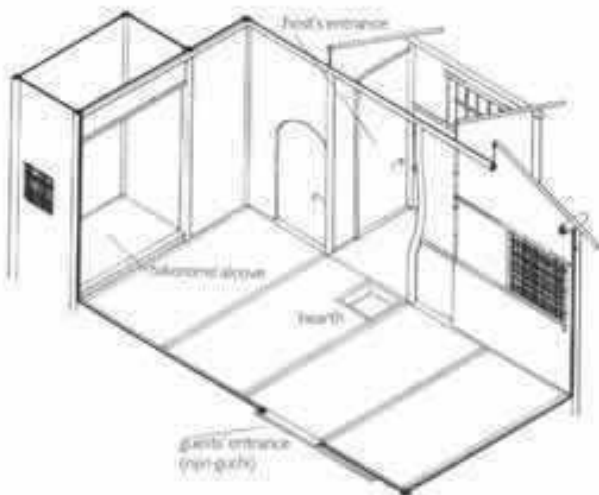


Figura 9: spaccato della del tè.

anatroccolo" che solo oggi si accorge della sua bellezza. Tokyo è la capitale simbolica del disordine periferico che viene via via riscoperto. Le architetture sono la risposta alla città: l'edificio vive nel suo contesto vitale e risponde alla sua evoluzione, alle sue richieste, in un rapporto dinamico non conflittuale tra le parti e il tutto.¹⁷⁴

Questo fa sì che la città manchi di quel coordinamento artistico che denota una chiara identità; allo stesso tempo proprio in questa manchevole idealizzazione del Bello, si ritrova la saggezza di uno sviluppo armonico, direttore invisibile dell'evoluzione della più grande città del mondo¹⁷⁵. In questo modo si definisce il raffronto tra "l'ordine nascosto" di Tokyo e "l'ordine palese" occidentale¹⁷⁶. "Questa preoccupazione e risalto della forma, è ciò che io chiamo

architettura del muro; nell'architettura giapponese, per contro, *l'architettura del pavimento* dà priorità al contenuto"¹⁷⁷. L'attenzione alle parti manifesta in definitiva un'attenzione all'interno¹⁷⁸. La casa è un ordine spaziale più alto di quello esterno¹⁷⁹, ma dall'esterno non può essere interdipendente. L'abitazione, come detto, si contestualizza attraverso un contrasto con il mondo esterno, come un intervallo, un *Ma*, che si carica di ciò che lo circonda, si mette in relazione: perché la casa stessa è permeabile e dinamica, come i suoi *shoji*, come la strada.

Nella transitorietà del costruito si definisce il rapporto anche temporale fra le parti e la loro stessa impermanenza: l'uso di materiali deperibili come il legno si contrappone concettualmente a quell'architettura di pietra che in Occidente esprime la ricerca dell'eterno e dell'assoluto; gli spazi asimmetrici e irregolari sono in antitesi all'ordine che in Occidente rimanda all'idea di perfezione e quindi ancora di assoluto; il loro essere irrisolti fa sì che attraverso il vuoto stesso si possano mettere in relazione tra loro, in una bellezza che nell'esaltazione dell'istante e nella dinamicità dell'equilibrio non si esaurisce mai. L'attenzione al particolare riprende il ritmo di frammentazione che la casa ha con il contesto. In questa serie di gerarchizzazioni c'è l'intuizione di un ordine che dal micro arriva all'universo stesso; l'armonia dinamica delle parti, quindi della casa con il suo contesto e di tutti i particolari con l'abitazione stessa, è la chiave della logica di una ricerca della verità che supera, proprio attraverso l'esaltazione della realtà, la finitezza dello spazio e del tempo. L'*Oku* manifesta la natura centripeta dell'architettura giapponese che non procede dal tutto alle parti

¹⁷⁴ Molto interessante in questo senso è la mostra *Made in Tokyo*, presentata alla biennale di Venezia nel 1999 nello *stand* giapponese (da Kajima, Kuroda, Tsukamoto) dove vengono evidenziati alcuni aspetti di architetture di secondo ordine, anonime e trascurate, ma che nella loro spontaneità manifestano logiche e intuizioni profonde (riportato poi da Lotus 117, pp. 106-115).

¹⁷⁵ Seppur ci siano conflitti nella definizione del primato che molti attribuiscono a Città del Messico, innanzitutto va sottolineata la differenza tra le due capitali perché Tokyo è una città altamente evoluta e livellata per una società omogeneamente benestante. Oltretutto la capitale nipponica ormai ha ormai perso i suoi confini e oltre che a fondersi con Kawasaki e le altre cittadine limitrofe che nascono proprio come satelliti della capitale, ormai non è più possibile trovare differenze di confine con Yokohama, una città di milioni di abitanti. Vista sotto quest'ottica allora, si può parlare addirittura di 40 milioni di abitanti, in un territorio di continua urbanizzazione che si estende per un raggio di 60 Km!!!

¹⁷⁶ Yoshinobu Ashihara, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁷ Yoshinobu Ashihara, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁸ Anche se il punto centrale del ragionamento è che il contenuto è il vuoto, come ben esprime l'esempio del vaso.

¹⁷⁹ Ashihara dimostra questa affermazione apportando la constatazione della pulizia che impone una non contaminazione dall'esterno (cfr. Yoshinobu Ashihara, *op. cit.*, p. 30).

come in Occidente, ma dalle parti al tutto con un centro vuoto.

Nello *himorogi*, lo spazio vuoto Shinto, si definiva il sacro in un *Ma*, quindi una "parte" del tutto. L'essenza sacra è nascosta nel tempo, nella sua intermittenza, così come nella casa gli strati giustapposti nascondono e difendono l'*Oku*¹⁸⁰. Il *tokonoma*, rialzato rispetto al pavimento e "sospeso" nel vuoto, è lo spazio più importante dell'abitazione: non è all'ingresso, non è in bella vista, ma all'interno di un percorso convergente, ricoperto di strati e di un'ombra che lo rende indefinito. Allo stesso tempo non è un punto, ma un elemento lineare che rimanda verso un altro ordine. Se poi l'attenzione si riporta all'interno di questo alveo, domina lo spazio il *kakemono*, il dipinto dell'ideogramma. Anche qui si riprova l'esaltazione del vuoto, della dinamicità: il centro del *kanji* è quasi sempre in posizione eccentrica rispetto al centro del quadrato che si immagina circoscrivere il carattere¹⁸¹. Lungo tutto il percorso, che parte dalla città e arriva al particolare, si creano tensioni ed equilibri nascosti e continui¹⁸².

Ogni singolo spazio viene pensato e realizzato in riferimento al suo ordine gerarchico maggiore, allo spazio indeterminato, immenso e universale¹⁸³. La relazione tra le parti porta alla definizione di un senso di continuità che l'ambivalenza dello spazio determina. In particolare si parla sempre della casa in armonia, meditativa, con la natura: al di là di quanto questo sia reale, quanto prevalga

rispetto all'azione, all'interno dell'equilibrio dinamico dell'architettura giapponese¹⁸⁴, la relazione con la natura e con l'ambiente diventa estremamente interessante quando la città stessa diventa ambiente, una nuova natura. Di fronte a questo nuovo organismo vitale, ci sono diverse risposte che comunque hanno di fondo una comune radice. La città interroga, il Tutto muove le parti, anche se la città non ha la qualità estetica della bellezza naturale.

In questa relazione, l'architettura degli anni ottanta cerca di rispondere al caos urbano con un "caos architettonico", secondo lo stesso processo del *Mitate*¹⁸⁵ attraverso cui si relazionava con l'ambiente naturale: il tentativo è sempre quello di eliminare i confini, le differenze, abbattere i grandi muri di cemento. Gli edifici si legano alla logica commerciale¹⁸⁶, la vera forza dominante dello sviluppo giapponese; il caos viene rivalutato come emblema della vitalità¹⁸⁷ e in questa sua "azione" si ricerca il dominio della possibilità di relazione del *Miu*. Questo si esprime da un lato nella ricerca di forme complesse, spezzate¹⁸⁸, asimmetriche¹⁸⁹, mai definite, quindi "vive"; allo stesso tempo queste forme si intermezzano con elementi geometrici puri¹⁹⁰, posti appositamente per contrasto. Per enfatizzare questa vitalità sono utilizzati tutti i mezzi propri del linguaggio della progettazione architettonica, come l'uso di materiali diversi¹⁹¹, colori sgargianti¹⁹², immagini proiettate¹⁹³, esaltazioni di particolari¹⁹⁴, commistione di elementi

¹⁸⁰ Cfr. il termine *Oku* all'interno del capitolo "*La Sottile Linea Rossa*".

¹⁸¹ Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸² La ricerca di questo equilibrio nell'asimmetria, arriva ad eccessi che portano addirittura a tagliare il *kakemono* e a rendere illeggibile la poesia in esso racchiuso (cfr. Mayumi Koyama, *op. cit.*, p. 43).

¹⁸³ Giangiorgio Pasqualotto, *Yohaku*, Esedra Padova, 2001, p. 68.

¹⁸⁴ Spesso questa relazione diventa un *topos*, una forma determinata entro la quale circoscrivere un mondo di relazioni molto più ampio.

¹⁸⁵ Cfr. il termine *Mitate* all'interno del capitolo "*La Sottile Linea Rossa*".

¹⁸⁶ Il Giappone è diventato una fabbrica di grande efficacia: basti pensare che il 3% popolazione mondiale, nel 0.075 % della superficie del globo, produce il 13 % del PL mondiale annuo (secondo solo agli USA); e di questo PL, il 17,9% è proprio del mercato edilizio (Cfr Livio Sacchi, *op. cit.*, p. 69).

¹⁸⁷ Barthes riporta l'esempio degli indirizzi mancante della nostra stessa razionalizzazione delle vie e conclude dicendo che "Tokyo ci ripete che invece il razionale non è che un sistema tra gli altri. Perché ci sia padronanza del reale è sufficiente che ci sia un sistema" anche se questo sistema è apparentemente illogico, inutilmente complicato, curiosamente diverso" (Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 43).

¹⁸⁸ Cfr. Tokyo Metropolitan Gymnasium, Fumihiko Maki, Tokyo, 1990.

¹⁸⁹ Cfr. Tokyo, Kenzo Tange, Tokyo, 1991.

¹⁹⁰ Cfr. Moto akasaka Imanishi building, Shin Takamatsu, Tokyo, 1991.

¹⁹¹ Cfr. Rise, Atsushi Kitagawara, Tokyo, 1986.

¹⁹² Cfr. Angelo Tarlazzi house, Hajime Yatsuka, Tokyo, 1987.

¹⁹³ Cfr. Studio Alta, Toda Corporation, Tokyo, 1980; Yurachuo Mullion, Takenaka Corporation, Tokyo, 1984.

¹⁹⁴ Cfr. Onward Daikanyama fashion, Edward Suzuki, Tokyo, 1986.



Figura 10: eleganza gestuale della liturgia nuziale Shinto.

della tradizione e della modernità¹⁹⁵, della natura¹⁹⁶ e delle meccaniche artificiali¹⁹⁷: si definisce così un'architettura forte della sua materialità¹⁹⁸. Sempre la parte precede il tutto, la non struttura organizzativa nasconde un ordine molecolare intrecciato, in una libera interpretazione¹⁹⁹ della molteplicità delle soluzioni offerte dal contesto. La realtà finale ha però dimostrato che questa riproposizione architettonica del disordine porta ad una maggiore attrazione, una maggiore separazione, e spesso, la banalizzazione di

uno spazio che manca della raffinata esperienza estetica. L'influenza del consumismo americano appesantisce quella leggerezza propria di una cultura che aveva saputo scorgere la più genuina eleganza nella semplicità²⁰⁰.

Negli anni novanta l'avanguardia architettonica giapponese sembra invece aver trovato un diverso bilanciamento nel nuovo linguaggio strettamente legato alla rivoluzione digitale: la virtualità. Partendo dai flussi invisibili della comunicazione, gli edifici reinterpretano la

¹⁹⁵ Cfr. Miao-n-kaku, Atsushi Kitagawara, Tokyo, 1984.

¹⁹⁶ Cfr. Udagawacho police box, Edward Suzuki, Tokyo, 1985.

¹⁹⁷ Cfr. Aoyama technical college, Makoto Sei Watanabe, Tokyo, 1990.

¹⁹⁸ Estremamente interessante è lo sviluppo di un simile concetto nel *Buraku*, il teatro giapponese delle marionette: "Il *Buraku* non mira ad animare un oggetto inanimato, in modo da far vivere un frammento di corpo, un ritaglio d'uomo, pur conservandogli la sua vocazione di parte; non è tanto la simulazione del corpo ch'esso ricerca, ma, se così si può dire, la sua astrazione sensibile. Tutto ciò che noi attribuiamo al corpo totale e che è negato ai nostri attori sotto il falso pretesto di un'unità organica, vivente, il piccolo uomo del *Buraku* lo accoglie, e lo dice senz'alcuna menzogna" (Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 70).

¹⁹⁹ La base di questa rivalutazione nasce da diversi fattori: in primo luogo la cultura giapponese ha iniziato a cogliere l'importanza della sua diversità, il valore della sua estetica. Infatti mentre per l'Occidente l'ordine si lega alla perfezione, nella concezione buddista-taoista il disordine è inteso come vita e quindi ha una sua forza vitale di origine scintoista, espressa anche nella natura, che diventa un modello da ricercare.

²⁰⁰ In particolare, si relaziona con l'estetica *Wabi-Sabi* (cfr. il termine *Wabi-Sabi* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa").

società contemporanea e la metropoli in una nuova forma carica di leggerezza e transitorietà. In quest'ottica progettuale brillano le opere e il linguaggio di Toyo Ito²⁰¹ e di tutto un gruppo che ne ha subito l'influsso²⁰². La logica è sempre la stessa: al movimento della città, alla forza della sua comunicazione, ora invisibile, non ci si può opporre²⁰³. Veramente singolare l'analogia tra l'estetica dei progetti del mondo degli invisibili media e i prospetti delle abitazioni di Yoshiwara, rappresentati negli *Ukiyo-e* del mondo fluttuante²⁰⁴.

Nasce anche in questo un contrasto tra le due culture, conflitto che troverà diverse forme di risoluzione²⁰⁵: in fase alla logica del *Mu*, le due forme non si sono eliminate a vicenda fino alla definizione del "più forte", ma si sono sviluppate commistioni parallele²⁰⁶, legate l'una all'altra²⁰⁷.

La peculiarità propria dell'architettura giapponese di arricchirsi della complessità sembra aver raggiunto una saturazione formale, da un lato nella copia anonima, d'altro lato nella reinterpretazione continua di nuove forme e segnali: come se per la libertà di linguaggio concessa dalla caratteristica di complessità stessa, ognuno cercasse di creare nuove parole, ma spesso senza significato. La moltiplicazione dei segnali ha comportato una dispersione del messaggio, un rumore²⁰⁸ di fondo spesso assordante. Sorprendente risultato, si ripropone così la stessa aria di indeterminazione del vuoto. Il contesto ha reso silenzioso, fluttuan-

te nel vuoto, il segno, spogliato nel ripetersi del suo significato²⁰⁹. Si rivive la stessa esperienza dei giardini di sabbia e roccia zen, *karesansui*, ingrandimento del sacro vuoto Shinto dello *shimenawa*: viene superata la "dualità tra oggetto e spazio"²¹⁰, tanto che lo spettatore è inconsapevole sia dell'uno che dell'altro, mentre è perfettamente conscio del vuoto che costituisce, secondo tali principi, la sua vera natura e quella dell'universo²¹¹. In questo spazio si esalta lo *Yohaku*²¹², l'essenzialità, il vuoto. Nel giardino *karesansui* pare di fluttuare, perdere il senso della realtà, del significato di sé. Si fa una simile esperienza di vuoto nel linguaggio quotidiano parlato, in cui le frasi non sono finite, i tempi di sospensione tra le parole sono molto lunghi, la vocale viene prolungata, e spesso i concetti e gli intercalari sono ripetuti più volte, all'interno di quel sistema formale di cortesia che come un involucro ricopre il significato del segno.

Questa sospensione e indeterminazione trova un interessante aggancio alla forma progettuale, legata al clima del paese, molto umido, spesso piovoso, con contorni che si perdono quasi sempre nella foschia. Ciò ha contribuito alla definizione dell'estetica del vuoto, manifesta poi nella gradualità dello spazio, l'estetica dell'*En*²¹³, delle zone intermedie, di passaggio: è il caso delle grandi sporgenze dei tetti e le sottostanti verande, refrigerio nei tempi estivi, filtro al fango della pioggia nelle altre stagioni.

²⁰¹ Cfr. a Tokyo, F-Building, 1991, e T-Building, 1990.

²⁰² In particolare la stessa poetica si vede in Sejima, che con Ito ha collaborato a lungo, anche se lei e Nishizawa si orientano maggiormente a definire la virtualità nella materialità.

²⁰³ Transitorietà e virtualità sono quindi inscindibili.

²⁰⁴ Basta raffrontare la nota Mediateca di Toyo Ito a Sendai, 2001, con *L'anno nuovo a Yoshiwara* (1744-151) di Miyagawa Issho (in Gian Carlo Calza, *Ukiyo-e*, cit., p. 259).

²⁰⁵ Ad esempio per più della prima metà dello scorso secolo la ricerca progettuale si trova molto mirata ai maestri del Moderno; negli anni '70 e '80 invece si svilupparono grandi studi mirati alla "nipponicità" dell'architettura, alla ricerca della sua essenza.

²⁰⁶ Cfr. Hillside Terrace Phase VI, Tokyo, 1996.

²⁰⁷ In generale si può riscontrare un certo "processo architettonico produttivo" nel corso della storia giapponese quasi iterativo: elementi esterni vengono dapprima assimilati, spesso con enfasi e tempi brevi, e quindi subito dopo, in un parziale rigetto, vengono cambiati, integrati e perfezionati fino ad assumere connotazioni diverse dal modello originale, fino a diventare elementi propri della cultura nipponica.

²⁰⁸ Cfr. Patrizia Ranzo, Silvana De Maio, Diana De Maio, *op. cit.*

²⁰⁹ Molto interessante è la pittura zen *enso*, i cerchi che esprimono il vuoto e intorno a cui si è creata una vera e propria arte.

²¹⁰ Il giardino *karesansui* si lega quindi all'*Ikebana*: si tratta in definitiva di disporre fiori o sassi, di bilanciare e mettere in equilibrio i vuoti.

²¹¹ Fabrizio Fucello, *op. cit.*, p. 55.

²¹² Cfr. il termine *Yohaku* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa".

²¹³ Cfr. il termine *En* all'interno del capitolo "La Sottile Linea Rossa".



Figura 11: la nera copertura delle abitazioni giapponesi.

Queste zone che evitano la demarcazione, il contrasto netto tra due mondi separati, tra gli opposti²¹⁴, definiscono uno spazio d'ombra intorno alla casa. Affermava nel 1000 d.C.

Murasaki: "Quando è priva di colore la bellezza sembra cosa di un altro mondo"²¹⁵.

In Giappone si definisce una vera e propria "mistica delle ombre"²¹⁶, con grigi e gradualità che semplicemente nascondono l'Oku.

Lo scrittore Tanizaki, nel suo famoso *Elogio della penombra*, definisce l'essenza di questa estetica: "La spoglia eleganza della case giapponesi è fondata, per intero, sulle infinite graduazioni del buio. Può accadere che una nudità così estrema sconcerti un Occidentale"²¹⁷. Le verande contornano la casa di una zona d'ombra e *shoji* filtrano e attenuano la luce²¹⁸; la sezione cava del *tokonoma*, per la sua configurazione, ingloba l'ombra, che è poi quella che realmente definisce la bellezza del suo mistero: "se snidassimo l'ombra da ogni cantuccio del *tokonoma*, non resterebbe che un vuoto spazio disadorno"²¹⁹. L'ombra dissolve i contorni, gli spazi finiti, riempiendoli di *Mu*. È la bellezza che si nasconde: "chi vuol toccare con mano la beltà, è condannato a dissolverla e a rovinarla"²²⁰. "La società giapponese è un ricettacolo di mezzi toni e sfumature, di spazi vuoti che non vanno subito colmati, ma goduti come sono, in un'infinità di arti che hanno come scopo non il prodotto, ma l'atto che arricchisce il rapporto. Rapporto con le persone, rapporto con la natura, rapporto con le cose". Questo perché il *Mu* è azione, è possibilità, relazione. La stanza giapponese e l'architettura stessa si riempiono di questa gradualità, si dissolvono nell'ombra per arricchirsi di *Mu*, per far risaltare il pieno²²¹.

La progettazione di Isozaki si lega a questa ricerca di spazi scuri, indefiniti²²²; in modo

²¹⁴ La ricerca di non contrasto di questa estetica è sempre definita dalla logica del *Mu*: si enfatizza così ancora la possibilità del vuoto, la sua capacità di relazionarsi.

²¹⁵ Murasaki Shikibu, *Genji Monogatari*, rip. in Gian Carlo Calza, *op. cit.*, p. 85.

²¹⁶ Cfr. Yoshinobu Ashihara, *op. cit.*, p. 24.

²¹⁷ Junichiro Tanizaki, *In ei raisen*, trad. *il libro d'ombra*, Bompiani Milano, 1982, p. 41.

²¹⁸ "La luce viva ha dovuto attraversare ombre di spioventi e verande, prima di raggiungere il suo scialbo filtro di carta; stremata ora, languente, e senza più forza di illuminare, si limita a disegnare su un fondo buio i vaghi contorni dello *shoji*. Quante volte, davanti a queste finestre, ho meditato dell'enigma della luce senza bagliore" (Junichiro Tanizaki, *op. cit.*, p. 7).

²¹⁹ Tanizaki continua "Tale beltà il genio dei nostri avi seppe conferire a una nicchia colma di nulla, e di buio, da rendere inutile, e troppo inferiore, ogni altro ornamento e affresco" (Junichiro Tanizaki, *op. cit.*, p. 46).

²²⁰ Junichiro Tanizaki, *op. cit.*, pp. 64-65.

²²¹ Il concetto è chiaro anche nella rappresentazione dell'architettura in Occidente: il posizionamento delle luci influisce notevolmente nella definizione di un rendering; anche l'architettura sfrutta le luci per esaltare o appiattare spazi, come avviene ad esempio nel metafisico Bruleto di Aldo Rossi a Perugia; allo stesso tempo c'è la grande differenza della "innocenza nell'intenzione", *Mu-i*, propria dell'architettura giapponese, con la sua "pratica estetica" che non nasce dalla ricerca teorica, ma dalla attuazione del Bello.

²²² Lo mostra bene uno tra gli ultimi progetti, in particolare l'architettura dell'interno del decimo piano, nel progetto del gruppo Silken Hotel Puerta America, Madrid, 2005, dove Isozaki esplicitamente con ammirazione cita, a parole e a

diverso anche le architetture di Ando si definiscono in questa relazione tra luce e ombre, con percorsi dove il ritmo di visioni e panorami sempre nuovi si equilibra con la ricerca di profondità dello spazio determinata dall'alternarsi di chiaro e scuri sulle lisce ed imponenti superfici di cemento²²³.

La "mistica delle ombre" non conglo merata solo lo spazio progettato: "Il *sumi-e* è, tra i generi della pittura, quello a cui vorrei paragonare la stanza giapponese. Dove l'inchiostro sfuma, là è lo *shogi*; dove si addensa, là è il *tokonoma*."²²⁴ Nella pittura *Sumie*, il vuoto si presenta nella condizione del segno nel suo essere non definito, nel riproporre spesso quegli ambienti pieni di foschia che, nell'assenza di contorni, inducono ad alludere forme possibili piuttosto che limitazioni statiche della realtà. Il vuoto è creativo perché nasconde il pieno e lancia la mente all'immaginazione, al completamento. In Giappone scrittura, pittura letteratura e arte, in questo, si legano all'architettura più che in ogni altro paese.

In particolare gli *emaki* sono una sintesi interessante del *Ma*; la lettura, cioè l'azione, nel suo agire e quindi nel suo andare avanti, cioè nel suo scorrere temporale, necessita il movimento del rotolo, quindi dello spazio. Qui il vuoto è in movimento, è azione, i segni e la vita escono e rientrano. Negli *emaki* scrittura e pittura si congiungono in modo ancor più forte del già presente legame che si manifesta tra le due arti: la calligrafia è pittura, segni di idee, rappresentazioni che nel corso del tempo si sono definite, molto più che in Occidente, come bella gra-

fia²²⁵, per l'esigenza di perfezione e arte connessa alla complessità del disegno.

La distanza tra poesia e pittura è minima: Taut osservò che le case giapponesi, "più che costruite, sembrano scritte"²²⁶. Nella relazione esterna tra la casa e l'ambiente si ricrea lo stesso rapporto conflittuale che esiste tra il segno e il bianco sfondo; allo stesso modo internamente la struttura, con le sue travi e i montanti sempre a vista, "scrive" le sue tracce nel bianco intonaco.

La scrittura, la pittura e la poesia nascono da un precedente svuotamento che carica l'istante, l'atto di lasciare il segno, del processo di preparazione che è alla base e precede l'azione²²⁷. "Colui che impara a dipingere deve prima imparare a placare il cuore"²²⁸, che equivale a rendere il cuore vuoto, carico di *Mu*.

In questo senso, tra le varie esperienze artistiche, si può analizzare come la poesia *haiku*²²⁹ è particolarmente connessa con l'architettura: in questi brevi componimenti²³⁰ si può ritrovare lo stesso spirito delle piccole abitazioni giapponesi.

Innanzitutto queste poesie trovano spesso la loro ubicazione nel *kakemono*; il poeta²³¹ che scrive un *haiku* deve avere "esperienza dello spazio", in senso compositivo e prospettico, perché deve decidere dove collocare le frasi rispetto al dipinto e in proporzione al vuoto, quindi in una relazione con qualcosa di esterno a lui. Allo stesso tempo all'interno del poema, nei *kanji* stessi, il rapporto tra pieno e *Mu* è ricercato costantemente nella qualità delle linee come nella quantità delle aree bianche, le vere protagoniste dell'arte della scrittura. Il segno

fatti, l'*Elogio della penombra* di Tanizaki. Già però lo stessa esperienza estetica è presente in molti altri progetti, come ad esempio mostra il B-Com Plaza di Beppu, del 1994.

²²³ "Ciò che la cultura moderna ha perduto è il senso della profondità e della ricchezza dell'oscurità. Ignorando i valori dell'oscurità abbiamo dimenticato il significato delle riflessioni spaziali e dei giochi creati da luce e ombra; ogni cosa è illuminata uniformemente e oggetti e forme sono dotati di relazioni semplici. Si può uscire da questa relazione solo riscoprendo la ricchezza dello spazio" (Tadao Ando, *Luce, ombre e Forme*, in Francesco Dal Co, *op. cit.*, p. 458).

²²⁴ Junichiro Tanizaki, *op. cit.*, p. 45.

²²⁵ Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, pp. 90-106.

²²⁶ Bruno Taut, *Architettura nuova in Giappone*, 1935, rip. in Casabella 676, 2000, p. 6.

²²⁷ È questa la reale protagonista, come nelle arti marziali: il colpo trova la sua massima realizzazione nel pensiero, poi il resto viene da sé.

²²⁸ Tratto da uno dei più celebri trattati di pittura, *Jezi yuan huapu* (1679) (rip. Giangiorgio Pasqualotto, *Yohaku, cit.*, p. 114).

²²⁹ 17 sillabe in tre versi rispettivamente di 5, 7 e 5 sillabe ciascuno.

²³⁰ "Lo *haiku* è l'invito dell'autore a prendere un volo, che può variare nelle infinite possibilità del responso" (Fosco Maraini, *op. cit.*, p. 395).

²³¹ Il più famoso è Matsuo Bashō (1644-1694), monco zen e instancabile viaggiatore.

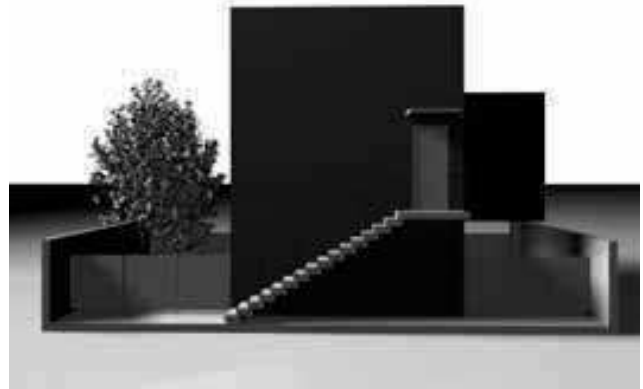


Figura 12: ricostruzione 3D della Y-House dei Sanaa, Katsura, Chiba, 1994.

non può tradire né cristallizzare la logica del *Ma*, la relazione della temporalità con l'evento: anche lo stile è "l'espressione con cui i tempi della realtà si manifestano"²³².

"Lo *haiku* ha una proprietà un poco fantasmagorica: che ci si immagina sempre di poterne comporre con facilità"²³³. La stessa sensazione si prova nel vedere le piccole abitazioni giapponesi, quell'ultima moda "*superflat*". In particolare le opere di Sejima e Nishizawa sembrano "scritture" semplici, con semplici muri bianchi e semplici aperture. Gli *haiku* sono o sembrano accessibili a tutti: è l'emozione poetica sensibile e concreta, legata all'istante e al luogo²³⁴; non ci sono dietro sillogismi, idealizzazioni, simbolismi. L'abitazione stessa nullifica la sua complessità strutturale e compositiva nella semplicità. È il linguaggio del silenzio²³⁵, della possibilità. La casa viene "scritta" come una sensazione, una nota, un appunto: lascia un segno in un panorama e, come in un diario, domani si volterà la pagina. "Le vie dell'interpretazione non possono che sciupare lo *haiku*"²³⁶, togliergli la capacità di fluttuare, il *Mu*²³⁷. Lo *haiku*, come queste piccole abitazioni, mostrano la difficilissima sintesi perfetta della brevità e della semplicità. Solo pochissime parole, pochissime linee, pochissime immagini, rendono la potenzialità di un sentimento, la forza

del pieno. Senza però fare ricorso a metafore e a simboli, tramite i quali "M'illumino d'Immenso". Lo *haiku* si ripete due volte e il senso della ripetizione è quello visto precedentemente nella città, di esaltazione del vuoto, nella spogliazione dell'identità. In questo ripetersi dello *haiku* sembra definirsi una tradizione, che pare non lasci spazio all'innovazione²³⁸: in realtà nella ripetitività c'è lo stesso ritmo delle stagioni, sempre uguali, nello stesso ordine, ma sempre diverse, e mutevoli, cariche di *Mujo*, proprio come le architetture²³⁹: "l'eco non fa che porre un rigo sotto la nullità del senso"²⁴⁰. Così la casa con i suoi moduli: il rapporto è lo stesso, ma la relazione è dinamica, sempre nuova, perché il rapporto d'interdipendenza delle parti presuppone una molteplicità; oltretutto questa relazione si ridefinisce e si arricchisce al variare di quegli stimoli esterni che l'ambiente nella sua vitalità ripropone all'interno dell'abitazione, nell'alternarsi costantemente diverso del vuoto e del pieno. Non è il pieno del simbolo o il vuoto mistico, è il *Mu* dell'anima. Come lo *haiku* con il senso, ugualmente la casa al suo interno è prevalentemente spoglia, "dimora del vuoto". Il linguaggio dell'avanguardia architettonica giapponese nella materialità, così come lo *haiku* fa con le parole, definisce un "a-linguaggio". "Lo *haiku* non è un pensie-

²³² Giangiorgio Pasqualotto, *Yohaku*, op. cit., p. 144.

²³³ Ronald Barthes, op. cit., p. 80.

²³⁴ Scrive Bashō: "Vengo attraverso il sentiero di montagna. | Ah! Che meraviglia! | Una violetta!".

²³⁵ "Il silenzio | penetra nella roccia | un canto di cicale".

²³⁶ Ronald Barthes, op. cit., p. 86.

²³⁷ Scrive Bashō: "Come è ammirevole | colui che non pensa | "la vita è effimera" | Vedendo un lampo".

²³⁸ Giangiorgio Pasqualotto, *Yohaku*, op. cit., p. 131.

²³⁹ "Sono arrivato fino a qui | senza morire | e finisce l'autunno"

²⁴⁰ Ronald Barthes, op. cit., p. 88.

ro ricco ridotto ad una forma breve, ma un evento breve che trova tutto a un tratto la sua forma esatta²⁴¹. L'arte occidentale cerca di trasmettere in forma fisica idee, impressioni e sentimenti; lo *haiku* e la casa si limitano all'istante²⁴²; lo *haiku* non descrive e non definisce, afferma²⁴³, in un tratto discontinuo, in un intervallo. Ecco come queste abitazioni diventano *Ma* nel panorama urbano. Non di rado capita di vedere degli "intervalli" bianchi in un mare di alberi o nella distesa di onde nere di tetti tradizionali²⁴⁴: questo non serve per attirare l'attenzione, ma per fermare il tempo. Lo *haiku* sfugge, come la definizione della casa, per la sua sconvolgente²⁴⁵ semplicità²⁴⁶. Scaturisce di conseguenza il *sumi-vega*, lo shock estetico²⁴⁷: non è importante che a provocarlo sia un dipinto, un ramo di ciliegio, il silenzio di un'architettura tradizionale o contemporanea²⁴⁸. Lo scopo, come afferma Tadao Ando, è "tradire le aspettative"²⁴⁹; o come afferma Ito "offuscare l'architettura, creare un'architettura che sconvolge"²⁵⁰. È la "visione senza commento"²⁵¹, senza finalità e senza soggetto.

Il più famoso degli *haiku* è: "Vecchio stagno | tonfo di una rana | suono d'acqua." Il soggetto non c'è: dov'è il poeta? Chi è più "il soggetto forte", il centro dell'azione?²⁵² Nel vuoto del poeta risuona il tonfo della rana²⁵³ e nel cuore del progettista "le rocce" del freddo contesto urbano sono vive²⁵⁴. Lo *haiku* è una "scrittura alla prima"²⁵⁵ e come tale è carica della precedente preparazione, ossia

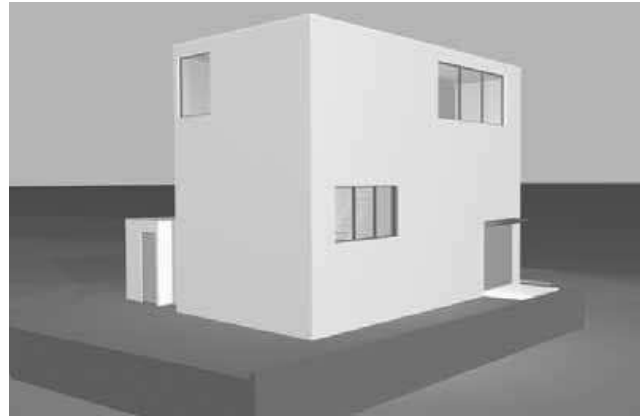


Figura 13: Sana-a, Shouse, Okayama, 1996.

del vuoto e del silenzio che il poeta di versi o di superfici, ha fatto dentro di sé²⁵⁶. È questo *Mu* interno che permette la fusione con il vuoto dell'evento. Gli elementi si compenetrano e si dissolvono, nel vuoto che risalta il pieno, che a sua volta è ridotto, nella logica dello *Yohaku*, all'essenziale, come l'interno della casa. Lo *haiku*, come la casa giapponese, è essenzialmente introspettiva. Allo stesso tempo esternamente l'indeterminatezza temporale²⁵⁷ dello *haiku* si riflette in quel bianco evanescente della casa. Ogni piccola abitazione e "ogni *haiku*-così come ogni carattere ed ogni composizione *sumi-* nasce grazie al vuoto o se si vuole, addirittura, dal vuoto, ma anche *apre* al vuoto; così come il gesto, nel teatro *Nō*, emerge dal vuoto, ma è anche di tale qualità da risultare sempre non finito

²⁴¹ Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 88.

²⁴² "Sul fondo dell'acqua | adagiate su una roccia | foglie d'albero".

²⁴³ Cfr. Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 98.

²⁴⁴ Ad esempio Y-House di Sejima, Katsuura, Chiba, 1994.

²⁴⁵ "Brezza primaverile | il battelliere mastica la sua pipa".

²⁴⁶ "Luna piena | e sulle stuoie | L'ombra di un pino".

²⁴⁷ Grazia Marchianò, *op. cit.*, p. 81.

²⁴⁸ Emblematica la famosa esclamazione del poeta pellegrino Bashō: "Amico, ho visto una cosa graziosa, una palla di neve!"

²⁴⁹ Tadao Ando, *Dalla periferia dell'architettura*, in Francesco Dal Co, *op. cit.*, p. 462

²⁵⁰ L'architetto continua scrivendo: "Inseguendo simultaneamente due tipi di architettura, tento di oscurare il campo dell'architettura, da un lato rendendo le cose estremamente visibili, e dall'altro semplicemente collocando nello spazio il flusso dei segni" (Toyo Ito, *Offuscare l'architettura*, trad. it. rip. in Andrea Maffei, *op. cit.*, p. 351).

²⁵¹ Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 97.

²⁵² Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 108.

²⁵³ Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 97.

²⁵⁴ Così consigliava il saggio *zen*, quando gli chiesero cosa si dovesse fare per rendere bene nella pittura un paesaggio.

²⁵⁵ "In cui la l'abbozzo o il rimpianto, il tentativo e la correzione sono ugualmente impossibili, perché il tratto, liberato dall'immagine presuntuosa che colui che scrive vorrebbe dare di sé, non esprime, ma semplicemente, fa esistere". (Ronald Barthes, *op. cit.*, p. 94).

²⁵⁶ "Sera: | tra i fiori si spengono | rintocchi di campana".

²⁵⁷ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 112.

e, quindi, tale da suggerire l'apertura al vuoto, ossia alla libertà²⁵⁸ di molte *finzze*, al dispiegarsi di molte determinazioni²⁵⁹. Nel teatro *Noh*²⁶⁰ l'attore esprime con tutto il corpo il suo *Mu*, perché la maschera nasconde il viso, che potrebbe tradire il significato, la determinazione; nel *Mu* che pervade questa rappresentazione, tutto è lasciato al dominio della possibilità, alle allusioni, alla mutevolezza del particolare, con uno sfondo scenico definito dal vuoto²⁶¹ per far esaltare il pieno del gesto²⁶².

“Fondamentale è il gesto. Il Giappone ha creato arti che non perseguono alcun fine pratico e neppure si propongono alcun fine estetico, ma rappresentano un tirocinio della coscienza e devono servire ad avvicinarla alla realtà ultima²⁶³. Il gesto è lento perché, come la respirazione nella meditazione, deve essere seguito con attenzione. Questo atteggiamento ripropone nella vita quotidiana un modo di vivere che porta a cogliere pienamente ogni istante e ogni piccola cosa. Lo svuotamento fa sì che si diventi forma, gesto: ecco perché, come sottolinea sempre Wenders nel suo documentario, nel Giappone contemporaneo prendono piede sport come il baseball o il golf, legati all'eleganza formale del gesto.

Al gesto sono legate le forme estetiche principali di esperienza del vuoto, le “cerimonie del vuoto”²⁶⁴: sono il *chanoyu*, la cerimonia del tè, il *sumie*, “la cerimonia del pennello”; l'*ikebana*,

“la cerimonia dei fiori”, il teatro *Nō*, “la cerimonia dell'azione”

La cerimonia del tè nel suo processo sottrattivo che porta all'incompleto, sviluppa un'armonica relazione tra l'arte del gesto e l'architettura: l'asimmetria e l'irregolarità si definiscono nella logica delle parti²⁶⁵ che si sovrappongono in un equilibrio di forze. Okakura, nel *Il libro del tè*, scrive “Se si lascia qualcosa di inespresso, l'osservatore ha la possibilità di completare l'idea; così un grande capolavoro inchioda la vostra attenzione finché non vi sembra di entrare a farne parte. Il vuoto è lì solo per voi: entrate a riempirlo finché non sia colma la misura dell'emozione estetica”²⁶⁶.

Prima di iniziare questa cerimonia ci sono due azioni che rafforzano l'esperienza del vuoto: l'attesa, sotto il piccolo portico, *machiai*, e il cammino lungo i *roji*. Prendere un tè comporta il “creare uno stato particolare, una pausa nella routine in cui si è immersi inducendo a prendere le distanze dal proprio stesso agire, e permettendo di contemplare l'azione da una dimensione più rarefatta dalla quale si possa abbracciare il senso generale e il vero valore per la vita”²⁶⁷.

Si giunge quindi alla *sukiyā*²⁶⁸, costruzione che porta nel suo nome anche il significato di “dimora del vuoto”²⁶⁹, dell'eterno “adesso”²⁷⁰. “L'espressione “dimora del vuoto”²⁷¹ oltre a suggerire il concetto taoista della totalità, reca in sé l'esigenza di un mutamento incessante nelle scelte

²⁵⁸ Il *Mu* è possibilità, della curvatura dei tetti che lancia la mente, lo sguardo e la pioggia verso traiettorie nell'indeterminato vuoto.

²⁵⁹ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 112.

²⁶⁰ Originariamente il teatro *Nō* veniva chiamato *Sarugaku*, che deriva dai *kanji Saru* di “scimmia”, e *gaku* “divertimento”: in definitiva significa mimare delle mosse che fanno ridere, in continuità con la leggenda di Amaterasu e quell'origine divina del teatro.

²⁶¹ È presente solamente il contorno di un pino; nel palco sospeso due enormi vasi enfatizzano questo senso anche nella percezione sonora, agendo da casse di risonanza.

²⁶² Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, pp. 127-132.

²⁶³ Gian Carlo Calza, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁴ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 142.

²⁶⁵ Asimmetria, armonia e ritmo sono le caratteristiche principali anche dell'*Ikebana*.

²⁶⁶ Okakura Kazuko, trad. it. *Il libro del tè*, editoriale Nuova Novara, 1983, p. 46.

²⁶⁷ Gian Carlo Calza, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁸ In realtà per poter scrivere riguardo la *sukiyā* si dovrebbe aver studiato anni e anni ed aver vissuto intensamente questa “esperienza estetica”. Umilmente mi pongo nell'atteggiamento del ricercatore che nella “dimora del vuoto” (intendendo dimora nella sua accezione regale possibile) scorge infinitesimi tratti del vuoto, soltanto semplici e piccole intuizioni.

²⁶⁹ Okakura Kazuko, *op. cit.*

²⁷⁰ Kevin Nute, *op. cit.*, p. 87.

²⁷¹ Con l'accezione di vuoto che deriva dal *kanji Kū*.



Figura 14: casa “scrittura” dalla struttura a Nara.

decorative²⁷². La stanza del tè è vuota, se si eccettua quanto vi trova posto solo temporaneamente, per soddisfare qualche impulso estetico²⁷³. Si mettono allora in evidenza gli elementi della struttura e in particolare il *tokobashira*, la trave verticale che è lasciata praticamente al suo stato naturale, semplicemente poco più che levigata. Anche nelle stuoie di riso a terra, nel *tatami*, si nota la logica del *Mu*. Non un *continuum* metrico, ma

bordure scure dettano i ritmi modulari e l’alternarsi con il pieno. Un’analoga ma differente sensazione la provoca il rapporto con gli elementi più scuri della parete e le tamponature: in definitiva la serie di relazioni, pieno-vuoto, chiaro-scuro, ordine-disordine, mettono in gioco i vari elementi e si crea un equilibrio che senza sforzo non attira l’attenzione, essendo il risultato di un processo di purificazione²⁷⁴.

²⁷² Nel corso della sua storia, la casa del tè ha trovato diverse definizioni: Rikyu (1522-1591), il primo grande maestro zen del tè, (che ha definito per molti veri lo stile formale dei segni e dei contenuti di questa cerimonia, fu maestro dei grandi *shogun* Nobunaga e Hideyoshi, contribuendo nel far emergere comunque uno stile raffinato in un tempo di supremazia della classe militare), nella definizione di uno stile *Wabi*, indirizzava la progettazione verso la totalità, dove i particolari erano legati principalmente alla funzione; Oribe (1544-1615), in uno stile che potremmo chiamare *Sabi*, per uscire dall’*impasse* degli schemi e dalla severità, pone attenzione sul particolare e rende la stanza più ricca e dinamica per le molteplici variazioni; Enshu (1579-1647), il grande maestro dell’architettura giapponese tradizionale (paragonabile ai nostri Michelangelo o Brunelleschi), nello stile che potremmo definire *Kirei-Sabi*, con dettagli molto curati e sobri, arricchisce il nucleo *Wabi* di Rikyu, senza ricorrere alle bizzarrie di Oribe che rompevano con la tradizione (cfr. Mayumi Koyama, *op. cit.*, pp. 70-94).

²⁷³ Okakura Kazuko, *op. cit.*, p. 66.

²⁷⁴ “Gli spazi per la cerimonia del tè, per dimensione e configurazione, sono microcosmi che rivelano il limite dell’evanescenza. Una persona che sede contemplando in silenzio in questi spazi esperisce l’illimitato all’interno del gioco di luce e d’ombra...” (Tadao Ando, *Luci, ombre e Forme*, in Francesco Dal Co, *op. cit.*, p. 458).

Il maestro del tè, con cura e lentezza, porta avanti questa "liturgia del *Ma*". La lentezza del gesto sottolinea la sacralità, la mancanza di un altro fine che lo renderebbe strumento. Il gesto emerge in contrasto con lo sfondo caotico del mondo accelerato, per la stessa logica del *Mu*. Così l'architettura giapponese. Tutti gli elementi²⁷⁵ hanno la loro importanza e il loro equilibrio. Lo stesso borbottio del tè che bolle "ordina la qualità dei gesti"²⁷⁶: i suoi suoni evocano "l'eco di una cascata attutita dalle nubi, di un mare lontano che si frange contro gli scogli, un temporale attraverso una foresta di bambù, il sussurro dei pini su qualche lontana collina"²⁷⁷. Sono tutti suoni e immagini ricchi di foschia, di ombra, dove riaffiora quella ricerca di relazione con la Natura che porta alla riproposizione analogica, sintesi tra meditazione e vitalità, creazione di nuovi *Ma*.

"In questo modo lo spazio interno della *sukiya*, non è una *cosa da vedere*, ma "si dispone come modello da diventare"²⁷⁸.

La domanda che sorge spontanea è se questo può essere un modello anche per noi occidentali. Ovvero: a che cosa tende l'architettura contemporanea internazionale?

Vittima della carenza di spazi, il contemporaneo Giappone tende a riempire il vuoto; lo stesso processo avviene nell'estetica del linguaggio progettuale, riempito di nuovi segni e agitato nel caos del loro movimento che sembra inglobarci nel suo vortice. Lo studio delle traiettorie di questo catalizzatore ci spinge ad un confronto con l'Oriente, una tappa sempre più obbligatoria del cammino culturale. L'importante è saper dare il senso a quelle "parole", quel linguaggio che spesso viene utilizzato nello sviluppo progettuale. Togliere al segno il suo signifi-

cato crea la Babele: mondo utopico, mondo standardizzato, dominio della mancanza di libertà.

L'architettura giapponese è ricca del *Mu*: il fatto che "il centro sia vuoto", non vuol dire che dobbiamo copiarlo, che è migliore del nostro sistema. Vuol dire solo che, in tanti aspetti, l'architettura è diversa.

In particolare in questa dimensione rimane irrisolta la figura e il ruolo dell'uomo, così diversa nelle due culture: ad esempio, nella Mediateca di Toyo Ito a Sendai (2001), l'uomo si trova vittima attornita di uno scenario, pesce di un acquario architettonico. Ampliata a dismisura la potenzialità espressiva dell'architettura, si destabilizza la nostra visione antropocentrica dello spazio urbano²⁷⁹. Lo spazio orientato verso le parti non converge comunque sull'uomo, ma sul gruppo. Questo va assolutamente rispettato, perché definisce l'identità di una cultura, non meno ricca della nostra: il gruppo si lega alla visione dell'uomo come "persona", fondamentale per una lettura "etica" dell'architettura, la stessa che spesso viene persa proprio in Occidente da ideali del modernismo che convergono nell'individualismo. Per noi il punto è che in questa diversità, comunque mai assoluta²⁸⁰, possiamo ritrovare la nostra profonda identità²⁸¹. L'architettura giapponese ci mette in relazione, ci interroga sulle nostre radici, su chi siamo.

La condizione a monte è però quella di saperla ascoltare: per riuscire a cogliere la ricchezza dell'architettura e della cultura giapponese, è necessario lo *Yohaku* interiore²⁸², camminare sul sentiero dei *roji*, con passo attento e lento, accorgersi dell'orizzonte mutevole che si spiega via via.

Entrare nell'architettura giapponese è come entrare nella *sukiya*: fondamentalmente bisogna fare un inchino e poi mettersi in ginocchio sul *tatami*. È un problema di misura. Le "aperture"

²⁷⁵ In particolare spesso si considera la ciotola, dove vuoti d'aria all'interno della lavorazione della ceramica, rafforzano l'idea di *Mu* che diventa anche tangibile (cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, pp. 87-89).

²⁷⁶ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 83.

²⁷⁷ Okakura Kazuko, *op. cit.*, p. 58.

²⁷⁸ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 81.

²⁷⁹ Paolo Belardi, *la rappresentazione della complessità*, in *op. cit.*, p. 144.

²⁸⁰ Siamo parlando di architettura, fatta da uomini, dalle loro mani e dal loro cuore, che è lo stesso che abbiamo tutti noi; il Giappone ha una cultura molto differente dalla nostra, per le varie ragioni storiche, geografiche, etc... non si può però neppure assolutizzare e pensare i giapponesi come discesi dalla luna.

²⁸¹ Inizialmente si è detto che il *Mu* coinvolge l'uomo e quindi l'etica: lo stesso vale per la sua relazione, la sua possibilità che arriva a toccare la nostra vita.

²⁸² Conclusione della bella e ricca pubblicazione del prof. Pasqualotto (Giangiorgio Pasqualotto, *Yohaku*, p. 144).



Figura 15: inafferrabile paesaggio a Shimonoseki (le nuvole, l'aquila e la nave).

e le "prospettive" sono studiate per questa altezza²⁸³. Non ci troviamo di fronte alla mastodontica scalinata del palazzo imperiale cinese. Questa è l'altezza dalla quale si prende il tè, si guarda la luna, si gusta il teatro Noh²⁸⁴.

Il regista Ozu, probabilmente il più amato dai giapponesi, nei suoi film trasmette questa quiete²⁸⁵: anche tecnicamente la cinepresa è posizionata in basso²⁸⁶, con un atteggiamento quasi passivo di fronte al mondo, di fronte al *Mu*.

Se ci si mettesse ad osservare il giardino *karesansui* "dall'alto" lo si potrebbe trovare in fin dei conti, nella sua semplicità, anche banale; così si troverebbe la cerimonia del tè, anzi, "l'acqua calda del tè". Al di là dell'approccio superficiale materialistico, altrettanto dannosa sarebbe quella visione rivolta al simbolico e al metafisico, alla ricerca di un messaggio del "linguaggio del silenzio". Senza praticare il vuoto, senza farsi lasciar avvolgere pienamente nel *Mu*, "farsi sasso con il sasso", "si finirebbe per produrre solo un'interessante, ma sterile, intreccio tra erudizione e speculazione astratta", non si

entrerebbe nella "qualità etica" di questa estetica²⁸⁷. L'architettura giapponese sarebbe semplicemente un ulteriore esotico frammento estetico all'interno del grande villaggio globale.

Vale la pena concludere con un famoso racconto²⁸⁸ e proiettare la cerimonia del tè come identificazione dello spirito giapponese e quindi dell'architettura: si narra che una volta un discepolo di Sen Rikyu chiese al suo grande maestro: «Quali sono i segreti della Cerimonia del Tè?». Il grande maestro rispose: «prepara una deliziosa tazza di tè; disponi il carbone in modo che riscaldi l'acqua; sistema i fiori come fossero nel giardino; in estate proponi il freddo; in inverno il caldo; fai tutto prima del tempo; prepara per la pioggia; e dai a coloro con cui ti trovi ogni considerazione». Il discepolo, alquanto insoddisfatto ribatté: «ma questo io già lo so...» Rikyu allora replicò «quindi, se sai servire in una Cerimonia del Tè senza deviare da nessuna di queste regole, sarò onorato di diventare tuo discepolo»...

²⁸³ Cfr. Yoshibuno Ashihara, *op. cit.*, pp. 30-34.

²⁸⁴ Istituto di cultura giapponese a Roma, "Passaggio al futuro: arte giapponese di nuova generazione", p. 22.

²⁸⁵ Indimenticabili le scene del film "Viaggio a Tokyo" (Tokyo Monogatari, 1953- Sho chiku Films LTD), quello stare seduti, calmi, di fronte ai problemi e alle difficoltà.

²⁸⁶ Anche questo è magistralmente "dipinto" nel già citato film documentario di Win Wenders.

²⁸⁷ Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 143.

²⁸⁸ Suggestomi dal mio amico Leone Spita.