

Geometrie nascoste: la rappresentazione dello spazio e il giardino giapponese

Marco FILIPPUCCI (*)

(*) Università degli Studi di Perugia _ Facoltà di Ingegneria _ DICA _ IdEA / via Duranti 93, Perugia, 06125 / mfilippucci@hotmail.com

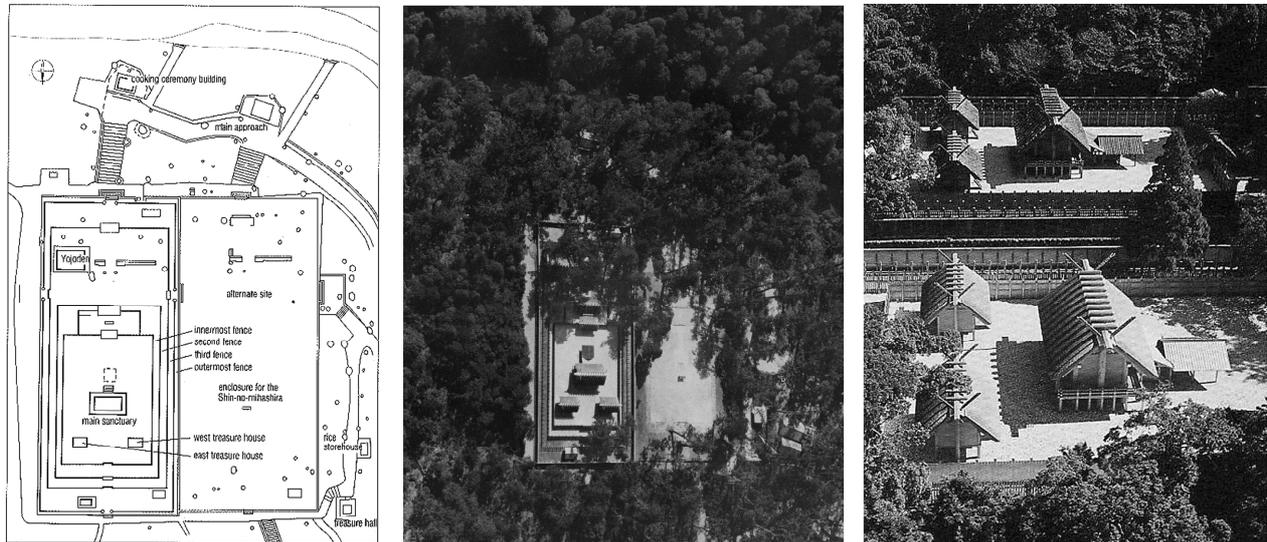


Figura 1: Il tempio di Ise e il suo Ma costruito.

Nella nostra realtà globalizzata, che si alimenta continuamente della relazione attraverso le varie forme di comunicazione, lo studio di una cultura così presente e così differente come quella nipponica può senz'altro portare nuovi impulsi nella ricerca. Già agli inizi dello scorso secolo il movimento Moderno ritrovò nella cultura progettuale giapponese le sue ricerche teoretiche ancora in via di definizione e che lì, in un percorso indipendente, erano state concretizzate già da secoli.

La principale prerogativa della cultura progettuale giapponese è probabilmente la propria capacità di rendere materica la sua visione della realtà e di operare una raffinata sintesi tra idea e progetto attraverso la natura stessa. Si sta trattando quindi di una rappresentazione del paesaggio che è il risultato del contesto naturale e dell'azione antropica e come tale trova una particolare ricapitolazione nell'architettura dei giardini: è interessante in questo senso sottolineare come la parola *Katei*, uno dei termini con il quale si indica l'abitazione, si scrive con la composizione degli ideogrammi cinesi di "casa" e "giardino" (Nute, 2004). È possibile infatti rintracciare una genesi comune del giardino e dell'architettura le quali, come sostiene l'esperto Teiji Itoh, iniziarono quando "il sacro venne delimitato con una recinzione, l'albero ornato di festoni e così venne creato lo spazio architettonico" (Itoh, 1963). Alla base della cultura progettuale nipponica c'è la stretta relazione con lo shintoismo, l'antica religione del paese: di fronte alla "grandezza" della Natura, alla sua bellezza o alla sua terribile forza, l'uomo riconosce qualcosa che lo supera, qualcosa in cui riscontra una qualità superiore, sacrale, una manifestazione della divinità, i *kami*. Questa bellezza non è però una qualità intrinseca di un luogo o di un oggetto, ma si manifesta sporadicamente, in un particolare momento, *utsuroi*. La corda sacra, la *shimenawa*, posta intorno ai luoghi o alle cose che venivano rilevate come "superiori", aveva il compito di incatenare e fermare questa la manifestazione del *kami*. Sin dalle primissime esperienze architettoniche, proprio secondo questa poetica, nei templi shintoisti veniva lasciato uno spazio vuoto, *himorogi*, delimitato da una *shimenawa* legata a quattro pali conficcati nel terreno, luogo dove appariva la divinità.

Si può notare quindi una squisita relazione tra spazio, tempo e bellezza, intesa come azione del sacro, una concezione densa di significati espressa da una piccola parola che racconta il senso dello spazio nella cultura giapponese: il *Ma*. Per capire il significato di questo termine, si può analizzare l'ideogramma con cui è disegnata. Esso è composto da due figure, il *kanji* della luna inserito dentro quello della porta: il *Ma* è allora la rappresentazione di uno spazio determinato in un preciso momento, "l'intervallo" di tempo in cui la luna si vede attraverso la porta (Ruiz de la Puerta, 1995). Per la sua carica di significato e per la diversa concezione nipponica delle qualità spaziali, questa parola trova una difficile corrispondenza di traduzione: forse la parola chiave è "intervallo", data l'ambiguità del termine nell'indicare sia lo spazio tra due elementi che la distanza temporale tra due eventi. Alla base c'è proprio questa coincidenza, in quanto, come asserisce Isozaki, "lo spazio era percepito solo in relazione allo scorrere del tempo" (Fucello, 1962). Lo stesso spazio quindi perde la sua definizione statica per via dell'incessante e inarrestabile variabilità del tempo con cui è fuso concettualmente ed è legato all'evento che avviene in esso da cui deriva la sua determinazione stessa. Si può così capire come il *Ma* venga definito da Berque (Berque, 1986) "uno spazio caricato di sensi", da Isozaki "il luogo dove è vissuta

una vita” (Isozaki, 1979), da Nitschke “the japanese sense of place” (Nitschke, 1986). Per Ando il *Ma* è “l’esaltazione del nulla” (Dal Co, 1994), “uno spazio vuoto di tempo dove si miscelano il passato, il presente e il futuro...la continuazione metafisica di un silenzio esteso dinamicamente” (Salat-Labbè, 1986), “un allineamento di segni” (Isozaki, 1979). Se l’architettura in definitiva è “l’arte di creare un particolare *Ma* nella forma fisica” (Nitschke, 1986), la progettazione diventa liturgia sacrale della relazione tra uomo e natura, percorso che si condensa nel “non detto”, quella pausa di silenzio carica di possibilità.

C’è un esempio chiaro e molto spesso citato che ben esprime la concezione del *Ma* e descrive con forza la differente visione del paesaggio e dello spazio in Giappone: il tempio di Ise, luogo molto importante per il Giappone tanto che, secondo la tradizione, qui furono trasferiti i simboli imperiali già dal 4 a.C.. I reperti storici testimoniano come almeno dal 690 d.C. sia in uso la pratica dello *Shikinen Sengu* che consiste nella ricostruzione periodica del tempio ogni venti anni. 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. Astratta dal suo contesto, questa pratica architettonica risulterebbe assurda per i nostri canoni occidentali così legati all’idea di “monumento”: si potrebbe pensare di distruggere una grande architettura del passato, come ad esempio il Colosseo, e ricostruirlo accanto uguale? E si potrebbe pensare di ripetere questa operazione ciclicamente? La nostra sensibilità sul paesaggio senza dubbio lo impedirebbe! Eppure in questo continuo flusso di ricostruzione si scopre qualcosa che nella sua “alienità” non stupisce. Si è già sottolineato come nella cultura nipponica il sacro, e quindi la bellezza, non è qualcosa di statico, presente in un determinato luogo, ma si manifesta in un *Ma*, cioè in un luogo, ma anche in un tempo. Mettendo in evidenza questa connessione è facile intuire che dietro quella che appariva come una pratica bizzarra c’è di fondo qualcosa che va oltre i nostri canoni. È certo importante far emergere come a tale rituale siano legate alcune giustificazioni pratiche: la deperibilità dei materiali quali il legno e la paglia, un ambiente naturale avverso dominato da terremoti, incendi e tifoni, una ricerca di coesione sociale e di legame con la tradizione che vengono perpetuare nella ricostruzione con la trasmissione generazionale delle tecniche. È però evidente che questa pragmaticità da sola non potrebbe giustificare quel ritmo cadenzato che alla fine risulta il vero protagonista di questa tradizione. C’è una sorta di santificazione dello spazio attraverso il tempo, concretizzazione del *Ma* che ancora si manifesta come relazione sacrale dell’uomo nei confronti della bellezza, la natura, con la “volontà di perpetuare la freschezza e la bellezza degli antichi templi, di tramandarne lo spirito invisibile” (Obayashi, 1981). Cambia la concezione di paesaggio: non vi è un tentativo di bloccare nel tempo l’immagine di un luogo, ma il conflitto tra il bisogno della permanenza e la temporanea natura dei materiali, dei colori e delle forme si risolve in un continuo ricostruire, in una dialettica anticonflittuale tra la tradizione del contenuto e l’innovazione della forma. Espressione del ritmo naturale delle stagioni, la rifioritura del tempio è risveglio della relazione con il sacro, rinascita di un nuovo ordine, con il numero venti considerato sacro per la misurazione del tempo. Si intuisce una poetica architettonica che si relaziona con il tempo in maniera differente rispetto al nostro *modus progettandi* che dà valore al segno dello scorrere dei secoli. 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 tempo. 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” (Dal Co, 1994).

Si determina così un confine labile tra costruito e ambiente naturale, tra la sacrale inviolabilità della bellezza ancestrale e l’artificialità dell’azione antropica che cerca di ispirarsi al *genius loci* e di ricalcare la logica dell’essenza stessa della Natura, la sua geometria più nascosta. C’è un continuo viaggiare del *kami*, con quell’alone di mistero che pervade tutta l’opera dell’uomo e il *go-shintai*, quel luogo di particolare bellezza naturale dove si manifesta il *kami*, ha la stessa dignità estetica e lo stesso valore delle varie concretizzazioni del lavoro dell’uomo (Nitschke, 2007). Di fronte al *go-shintai* l’uomo non crea un recinto che separa un luogo inviolabile, ma pone un *toori*, una grande porta che, se da un lato ha in sé la violenza del segno costruito imposto dall’uomo, d’altro canto oltre ad essere un segnale che richiama al rispetto, è una apertura che trascina l’uomo ad avventurarsi in una profonda relazione con la natura.

In questo senso la storia dell’architettura dei giardini diventa una esplicativa rappresentazione simbolica² che differisce rispetto alla progettazione delle abitazioni solo in relazione alla funzione, essendo aliena l’accezione occidentale vernacolare della casa intesa come rifugio³, con la mancata chiusura che annulla le differenze tra giardino e abitazione.

Alla nascita della progettazione dei giardini c’è la relazione prettamente religiosa tra l’uomo e il luogo, chiara nei progetti dei *Kofun*, i grandi tumuli dove venivano seppelliti i primi imperatori, espressione simbolica del ritorno dell’uomo alla natura⁴. I primi spazi progettati evidenziano poi il ruolo fondamentale dell’influenza cinese⁵, con il progetto del luogo legato ad un primordiale sentimento religioso che segue i dettami della geomanzia. Ne sono dimostrazione le composizioni di pietre che richiamano il mitologico monte Meru, *axis mundi* nipponico, e le composizioni a triadi molto frequenti in Giappone nell’*ikebana* o nella disposizione di pietre, legate ad un archetipo religioso buddista che nelle direzioni orizzontale, verticale e diagonale rappresenta il cielo, terra uomo attraverso una divergenza simbolica prospettica che ricalca l’asimmetria del mondo naturale. La relazione religiosa si esprime poi nel progetto delle prime capitali che, secondo il modello cinese, sono espressione delle *Mandala*, in una rappresentazioni urbana delle credenze cosmologiche che ritrovano nel compasso geomantico ferree regole sul progetto del luogo. In definitiva, al di là dell’aspetto superstizioso, in questo rapporto superstizioso si può comunque leggere la ricerca di una relazione dell’uomo verso la natura e un sentimento di sottomissione di fronte alla sua potenza (Nitschke, 2007).

È importante sottolineare come l’importazione dei modelli cinesi ha subito sempre un significativo processo di rielaborazione che porta a definire forme che manifestano un carattere propriamente giapponese. Il caso esemplare è il tempio di Horyu del VII secolo che, nella variazione del modello simbolico cinese, proietta una ricerca di una simmetria

間

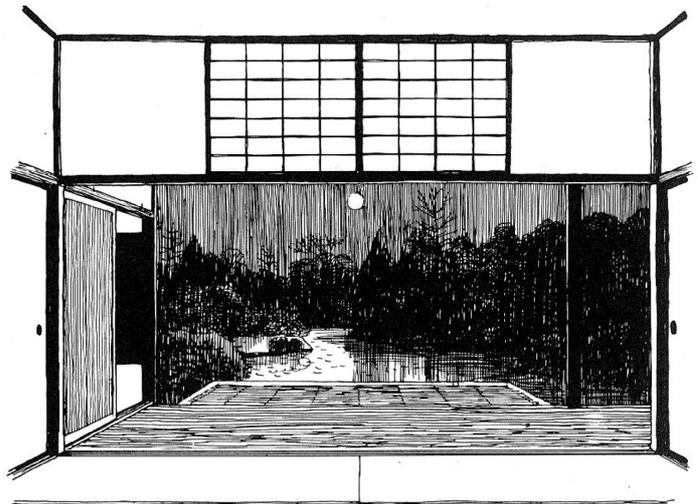


Figura 2: il kanji del Ma e uno schizzo di una sala della villa Katsura dove, all'interno della porta, appare la luna.

non “statica”, ma “dinamica” (Fucello, 1962), frutto di una diversa relazione con il luogo e la natura. Infatti, pur mantenendo una configurazione simmetrica rispetto ad un asse principale, c'è una sorta di bilanciamento dei pesi nei due lati, tra l'alta pagoda, non più centrale come nello stile cinese, e il più basso e largo *Kondo*, il corpo principale del tempio. Grazie a questo continuo dinamismo dovuto alla contrapposizione, tutte le angolazioni danno nuove visioni prospettiche e nuove emozioni, esprimono non l'astrazione di un modello definito, ma la vitalità di un realismo del mondo naturale.

Nei templi prima e nei palazzi imperiali⁶ poi, le abitazioni, espressione della ricerca di eleganza e tranquillità della classe aristocratica al potere, sono sempre coronate da giardini ancora ricchi dell'animo religioso, spazi naturali costruiti nei quali l'uomo rispecchia i suoi sentimenti e il suo stato d'animo⁷. I giardini sono espressione dell'estetica del *Monono aware*, la commozione per la natura che si traduce in una certa malinconia: è il tentativo di entrare nella logica del mondo naturale e vivere l'*utsuroi* antico, fermare la “bellezza dell'attimo” proprio come mostrano tutt'oggi le feste per la fioritura dei ciliegi.

La storia del Giappone evidenzia il successivo decadimento della società aristocratica e l'ascesa al potere della classe militare che influenza chiaramente anche la progettazione architettonica⁸. Compagno i *kare-sansui*, i giardini secchi il cui significato letterale è “acqua-montagna appassito”, e che si configurano come composizioni di rocce, spesso disposte in isole, a contornano dei monasteri e dei palazzi shogunali.

Successivamente nella cultura giapponese si assiste alla seconda grande influenza buddista, lo zen⁹, che, come ben sintetizza la figura del samurai, definisce una nuova estetica, rigorosa, elegante e formale. Il giardino rispecchia questa estetica e diventa luogo dei valori della meditazione e dell'asceti, in un processo di semplificazione ed essenzializzazione che porta all'astrattismo. Bisogna considerare questi luoghi lontani dalle interpretazioni di un simbolismo imitativo o di un esoterismo di geometrie segrete e combinazioni numeriche (Nitschke, 2007). La vera geometria nascosta è nell'essenza del mondo reale, la vita. Ciò che va progettato è uno spazio che esprima non la forma ma il contenuto della relazione tra uomo e natura, in quanto non bisogna dimenticare che la funzione richiesta a questi spazi è di essere luoghi della meditazione. Così come i monaci meditavano davanti ad un muro, ugualmente il giardino, chiuso comunque in un cortile da alte mura, dove il verde contesto esterno, tagliato fuori, entra in relazione con quello spazio purificato che diventa un testo poetico come mostra il famoso Ryoan-ji, un *Ma* costruito. Lo spazio è studiato per essere vissuto dalla veranda, *hojo*, una zona intermedia tra costruito e mondo esterno¹⁰, e il giardino “prende in prestito” le caratteristiche naturali e ne imita la logica. Nel giardino del Daisen-in invece c'è una simbolica rappresentazione della vita umana che lo porta a configurarsi come una pittura tridimensionale: è la lettura di un pensiero che trova coincidenza tra forma e spazio, ovvero il simbolo sintetizza, in uno spazio limitato, la ricerca di una relazione sul senso dell'esistenza. In questo spazio si può notare un'imitazione della natura che giunge ad un livello più profondo, nelle forme, nelle proporzioni e nei ritmi e ancora oggi questa logica del *mitate*¹¹, dell'imitazione delle forme della natura, è profondamente radica nelle rappresentazioni architettoniche¹².

La cultura zen non influenza solo i luoghi del culto, ma nelle abitazioni shogunali, come mostrano i castelli giapponesi, si nota lo stesso rigore e la stessa ricerca di essenzialità che però spesso sfocia in una eccessiva formalità come ben mettono in evidenza le celebrative sale del tè. A questo stile *shoin* si contrappone lo stile *soan*, della “capanna”, con una essenzializzazione che si riproietta ancora nei giardini *roji*. L'astrazione dei paesaggi secchi si tramuta in una *velatio* di un aspetto esterno che ha le stesse forme della natura. Il termine *roji* presenta delle difficoltà di traduzione, con un significato letterale che si può associare all'idea di “spazio aperto” che metaforicamente rappresenta l'uomo e acquista quindi un significato concreto che si avvicina all'idea di “passaggio”, “cammino”, “via”. La ricerca che si proietta in questi giardini è quella di purificare la mente umana e lasciare fuori il mondo, ulteriore rappresentazione dell'estetica del *Ma* inteso come un altro luogo. Il percorso dei giardini si presenta quindi come un cammino ascetico sull'essenza della vita che passa per percorsi a “zig zag” attraverso una serie di portali, con le pietre disposte in modo asimmetrico a

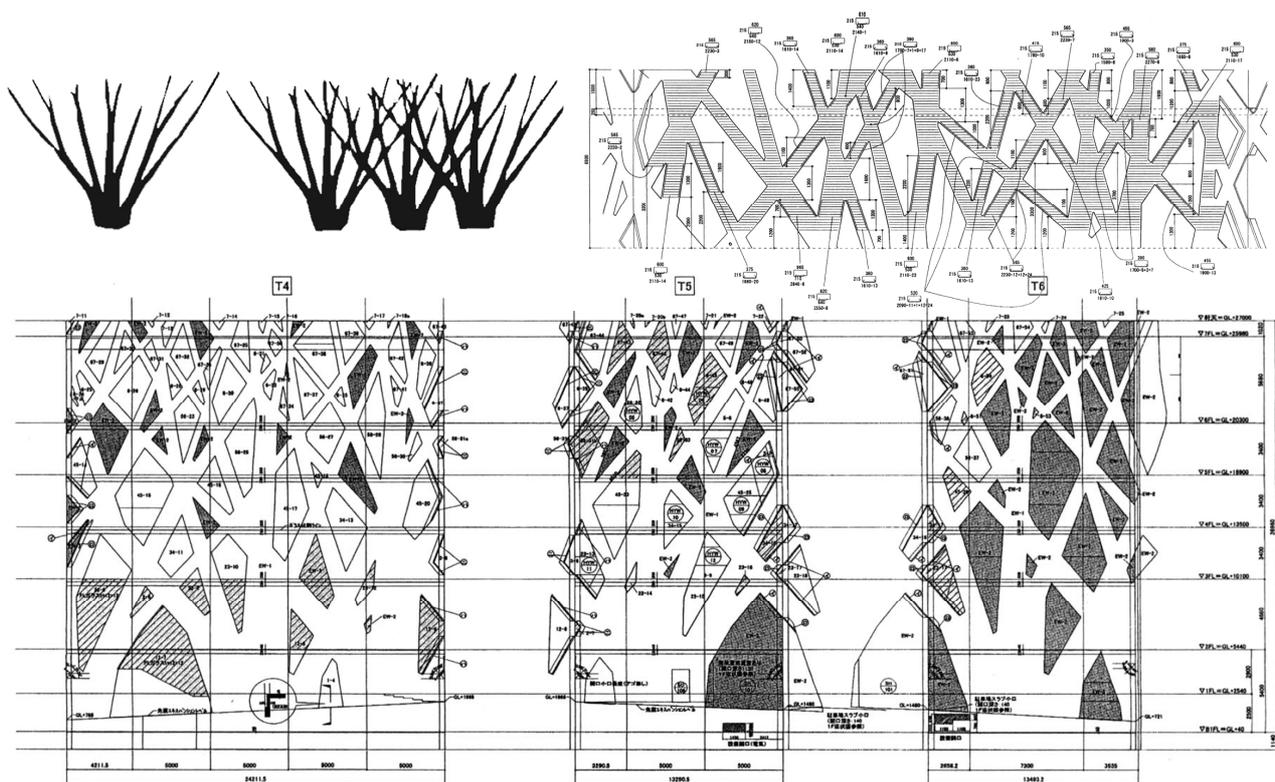


Figura 3: il Mitate di Toyo Ito e le geometrie del TOD's Ometesando.

indicare un ritmo attento dei passi del percorso e ad indirizzare la visione di panorami diversi¹³, “Ma catturati”¹⁴ ogni istante con lo spazio che risulta così in costante movimento. Mentre in Occidente si è sviluppata un’estetica di simbolismi e geometrie astratte, in Giappone prevale una ricerca di semplicità rivolta verso la natura. Lo spazio è progettato per essere vissuto e contemplato. Tadao Ando mette in evidenza come “il sistema spaziale giapponese è bidimensionale, la distanza relativa tra l’osservatore e gli oggetti è costituita da punti di riferimento. Con i risultati cumulativi di questa relazione si crea l’immagine totale. Tale metodo trascende la misurabilità dello spazio fisico e lo spazio arriva ad essere tanto spazio vitale quanto spirituale. Mentre in Occidente la percezione è tridimensionale, scultorea e diretta, in Giappone è bidimensionale, pittorica e implicita” (Dal Co, 1994).

Il percorso dei giardini *roji* culmina nella sala del tè, *unicum* materico chiuso al mondo esterno, dove tutto è fatto di “natura” e non c’è posto per l’artificio, “dimora del vuoto e dell’essenzialità”, arrivo di un cammino di purezza che esprime il suo più alto grado di ascesi nella quotidianità della cerimonia del tè. Come afferma Sen No Rikyu, il padre di questo stile, in questo stile la mimesi della natura è rivolta verso il suo modo di operare (Nitschke, 2007): non viene quindi in realtà copiata la natura nelle sue forme o nei suoi contenuti, ma creata una “seconda natura” attraverso la geometria e il gusto dell’artista che usa i materiali che la natura stessa gli offre.

Solo successivamente gli stessi elementi naturali verranno lavorati secondo il gusto dell’artista, e così questo cammino nei segreti della natura, il progetto costruito del sentimento di relazione tra l’uomo e la natura, perde piano piano la sua dimensione di ricerca e diventa imitazione di se stesso, della sua storia e della sue forme (Nitschke, 2007). Sarà necessario quindi solo poco tempo per diventare copia di stilemi occidentali, espressione della creatività dell’artista che produce una sorta di cornice per un’architettura.

Negli ultimi anni si sta assistendo ad un risveglio della relazione tra uomo e natura, con il progetto che sempre più continua ad essere espressione del *Ma*, creazione di un “altro luogo”. Il rapporto con la natura esprime una ricerca contestuale che non corrisponde alla sola sottomissione alle sue leggi. Nell’arte della calligrafia, ad esempio, si studia sì la tela bianca, il “contesto”, ma alla fine si lascia un forte segno nero che la andrà a modificare radicalmente. Lo studio geometrico che porta alla definizione di questo segno è rivolto però alla parte lasciata bianca, alla possibilità, non a ciò che è segnato. Le recenti opere di Toyo Ito mostrano come sempre più la poetica architettonica si lega alla natura, ad una relazione che non è disposta a privarsi dell’artificio, dell’innovazione e dello studio della forma, ma continua a mantenere quel rapporto con la terra, con la natura, con le esigenze dell’uomo di nuovi paesaggi. La bellezza nipponica rompe i nostri schemi logici e culturali: non è rappresentazione del trascendente, ma è “strumento di indagine della realtà fenomenica, della temporalità che riconduce all’effimero” (Fayuma, 2004). 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” (Maraini, 1960). 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 nascosto (Ashihara, 2000) che può essere un grande stimolo per la ricerca.

NOTE

¹Tange confronta il tempio di Ise con il Partenone sottolineando la differenza nell'ubicazione dei due monumenti: mentre il Partenone, posto sull'Acropoli di Atene, occupa una posizione di rilievo scenografico che domina visivamente l'area sottostante, il tempio di Ise appare "racchiuso da quattro alti recinti e nascosto alla vista da una fitta vegetazione: questo bosco, la cui maestosa quiete suggerisce la presenza onnipervasiva di una divinità misteriosa, ha un profondo impatto sulla mentalità giapponese; ancora oggi, molti visitatori, percorrendo i suoi sentieri ombrosi, sentono l'impulso di raddrizzare il colletto dei loro kimono e di assumere un atteggiamento più decoroso" (Ponciroli, 2004). Ci si chiede pertanto se realmente non sia più importante il santuario che il bosco stesso.

² Con la parola di simbolo si deve intendere la dizione data da Mircea Elide che lo definisce come qualcosa che parla a tutto il corpo umano e non solo alla mente.

³ La casa non è rifugio dal freddo, ma dal caldo, come mostra l'antico scritto di Yoshida Kendo (1283-1350) sulla casa: "È da invidiare l'uomo che vive in una casa, non del moderno genere vistoso, ma che è collocata tra i venerabili alberi, con un giardino in cui le piante crescono selvatiche e tuttavia sembrano essere state collocate con cura, dove le verande e le recinzioni sono sistemate con gusto, e tutta la mobilia è semplice ma antica. Una casa dovrebbe essere costruita pensando all'estate. D'inverno si può vivere dovunque, ma un'abitazione povera è insopportabile per l'estate" (Ashihara, 2000). Anche Bruno Taut, il primo architetto occidentale moderno che ha riscoperto la modernità del Giappone, è dello stesso avviso e conferma che "con la sua struttura leggera e aperta la casa offre un riparo minimo al freddo" e che "la struttura della casa giapponese è completamente adatta alle esigenze dell'estate. In realtà, essa sembra essere solamente una casa estiva" (Taut, 1958).

⁴ La storiografia "tradizionale" giapponese è determinata da una classificazione storica per ere che trascura il dato preistorico: alla mitologica "era degli dei" susseguono le "ere delle famiglie imperiali". La storia umana inizierebbe nell'epoca della famiglia Asuka (552-645 d.C.) quando i primi imperatori permisero l'ingresso del buddismo all'interno della vita sociale nipponica. Si passò poi all'epoca Hakuho (645-710 d.C.) caratterizzata dal rafforzamento politico dell'impero. Il Giappone iniziò gradualmente ad organizzarsi sotto l'autorità di un imperatore, il mitico Jimmu-Tenno, salito al trono secondo la tradizione nel 660 d.C., che attraverso un'unione politico-religiosa shintoista definisce una prima struttura sociale: la civiltà Yamato. La realtà storica parla invece di un periodo Jomon, corrispondente al "periodo degli dei" (2.500 a.C.- 300 a.C.), la preistoria del Giappone, con una cultura basata su caccia, pesca e raccolta. Nel successivo periodo Yoyoi (300 a.C.-300 d.C.) si assiste alla progressiva sedentarizzazione della popolazione, mentre il successivo periodo Kofun (300-552 d.C.) vede la formazione di un clan dominante e di una forte aristocrazia guerriera. Le nuove classi sociali esigono rappresentazioni autocelebrative ed avviano la costruzione di imponenti tombe a tumulo in cui la camera interna è spesso affrescata con motivi geometrici o figurativi elementari. Alla fine di questo periodo risale anche la struttura originaria dei templi Shinto di Ise e Izumo.

⁵ Dalla Cina inizialmente e massicciamente vengono importati i modelli artistici, architettonici ed urbanistici: il Toda-ji (743), il grande tempio di Nara, capitale di quel periodo, che prese il nome appunto di era *Nara* (710-794), fu costruito imitando la capitale cinese di Chang'an secondo l'organizzazione della *mandala*. Da qui in poi l'arte si legò strettamente al buddismo ed i monaci stessi divennero detentori delle ricchezze artistiche ereditate dalla Cina: si sviluppò così uno dei tre grandi stili architettonici del Giappone, lo *jiin-zukuri*, lo stile dei templi.

⁶ L'influenza dei monaci, in breve tempo, diventò così forte che l'imperatore Kammu per liberarsi dal loro peso politico già nel 794 d.C. lasciò la capitale Nara, dove ormai risiedevano più di 5.000 monaci e costruì, sempre seguendo i canoni cinesi, una nuova capitale, Heienkyo, "luogo di pace e di purezza", rinominata successivamente Kyoto. Si inizia così a sviluppare il secondo grande stile giapponese, lo stile dei palazzi, che dallo *Shinden-zukuri* evolverà poi nello *Shoin-zukuri*: l'arte e l'architettura si svincolarono in parte dalla religione e questo periodo, denominato Heian (794-1185), fu caratterizzato dallo sviluppo di una cultura di corte che raggiunse un altissimo grado di raffinatezza.

⁷ Una espressione concreta di questo periodo sono le abitazioni *shinden*, costituite da un gruppo di edifici circondati da giardini, nei quali il padiglione centrale (*shinden*) è aperto e si sviluppa a forma di "S", collegato da corridoi ai due edifici secondari e attraverso una *promenade* nel giardino al padiglione estivo e a quello della pesca.

⁸ La dissoluzione che accompagnò la vita di corte nel periodo Heian, associata a consequenziali disordini politici e carestie, favorì l'ascesa al potere della classe militare, *bushi*. Per controllare i conflitti interni, venne chiesto l'appoggio di un generale militare che prese il nome di *Shogun*, "il supremo comandante militare soggiogatore dei barbari". Ebbe qui inizio l'era Kamakura (1185-1333), caratterizzata dal passaggio graduale di potere dall'imperatore alla casta militare, inizio di quel "medioevo" giapponese che si concluderà solo con la modernizzazione della restaurazione *Meiji* (1868). Bisogna però sottolineare che nonostante questa sia stata un'epoca di grandi lotte interne, il passaggio del potere dai "poeti" ai militari per molti aspetti non corrispose ad una perdita del senso artistico e non venne cancellato il grado di perfezione formale che era stato raggiunto in tutti i campi della cultura giapponese. "Gli *shogun* si lasciarono letteralmente incantare dall'atmosfera aristocratica della corte di Kyoto. Di fatto gli *shogun* soppiantarono i nobili nel ruolo di custodi fedeli della tradizione Heian" (Ponciroli, 2004).

⁹ Nato in Cina nel VI secolo d.C., lo Zen si diffuse anche in Giappone nella prima metà del XIII secolo, evidenziando una particolare attenzione al carattere istintivo dell'uomo, al cogliere l'impermanenza delle cose nel tempo, alla contemplazione delle cose più semplici e quotidiane. Questo spirito influenzò notevolmente tutte le arti e permise lo sviluppo di nuove forme estetiche incentrate sull'attenzione verso i rituali della quotidianità, come l'*Ikebana*, l'arte dei fiori, o la via della calligrafia, *Shodo*, o l'arte della cerimonia del tè, *Chanoyu*, tutte ancora molto praticate nel Giappone ipertecnologico.

¹⁰ L'estetica del grigio, di zone intermedie, è riassumibile nella concezione estetica dell'*En* (Filippucci, 2006), che significa "confine ambiguo" o "confine di transizione ed esprime la "multidimensionalità" dell'architettura tradizionale giapponese. "La spoglia eleganza della casa giapponesi è fondata, per intero, sulle infinite graduazioni del buio. Può accadere che una nudità così estrema sconcerti un occidentale" (Tanizaki, 1982). Le verande contornano la casa di una zona d'ombra e gli *shogi* filtrano e attenuano la luce; 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. 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 ... È la bellezza che si nasconde: "chi vuol toccare con mano la beltà, è condannato a dissolverla e a rovinarla" (Tanizaki, 1982).

¹¹ La parola *Mitate* letteralmente significa "vedere come" e prende il significato di "metafora" (Filippucci, 2006). Si tratta di un principio in cui una certa realtà fisica è riprodotta in miniatura o in grande scala, come il bonsai mostra in modo chiaro: è come se si trasportasse la ricerca occidentale e pittorica delle "nature morte" in architettura. Allo stesso tempo gli spazi della progettazione possono evocare un qualcosa di più della semplice copia spaziale: è il caso del giardino secco, dove non è tanto importante il richiamo a forme fisiche analogiche, quanto piuttosto far presente, nel vuoto, "suoni, profumi e luci... Ma gli elementi del paesaggio secco non si limitano ad una funzione unicamente rappresentativa del paesaggio naturale, vanno oltre, stimolano un trascendimento del dato sensibile per cogliere l'idea stessa della natura e del cosmo" (Komiya, 1987).

¹² L'architettura vive in stretto rapporto con la natura, si apre ad essa fino ad arrivare ad imitarne le forme, studiandone le segrete geometrie e cercando di trasmettere con esse quei valori di vitalità e trascendenza che vanno oltre l'aspetto fisico; in questa ricerca si può notare quindi una tendenza generale a disdegnare la prospettiva e gli ordini geometrici, le sintesi studiate e rielaborate. L'analisi del mondo naturale in architettura porta a definire moduli base composti nelle leggi dei rapporti proporzionali. In questo senso la ricerca del rapporto fra natura e ambiente esterno pervade così non solo il contenuto, ma anche la forma. Molte architetture giapponesi fanno uso di forme della natura, rilette nel linguaggio della modernità, a partire da Tange fino al più recente Ito (Relaxation park, Torreveja; Tod's Ometesando, Tokyo).

¹³ È l'estetica del *Miegakure* (Filippucci, 2006), la moltiplicazione dei "punti d'attrazione" progettuale che non possono essere visti simultaneamente. Si tratta dell'artificio della sorpresa, con cambi di scena che rilevano un volto dinamico e sempre nuovo della bellezza di un luogo. È l'architettura delle parti e non del tutto e in questo dinamismo dilata i limiti temporali e spaziali. Nell'urbanistica questo concetto si manifesta nella mancanza di centri d'aggregazione puntuali, a favore invece di un forte sviluppo degli elementi di attrazione lineare, ovvero delle strade e dei percorsi.

¹⁴ È estremamente importante in questo contesto parlare del *Shakkei*, il "catturare viva la natura": "quando una cosa è prestata, non importa se è viva oppure no, però quando una cosa è catturata viva deve inevitabilmente permanere viva così come era prima che fosse catturata. Quindi *Shakkei* non fa riferimento solo al paesaggio, ma a qualcosa di più di quello che si vede" (Itoh, 1973).

BIBLIOGRAFIA

- Ashihara Y., *L'ordine nascosto- Tokyo attraverso il ventesimo secolo*, tr.it. Gangemi, Roma 2000.
- Barthes R., *L'impero dei segni*, tr.it. Einaudi, Torino 1980.
- Berque A., *Vivre l'espace au Japon*, Presses Universitaires de France, Paris 1986.
- Calza G.C. (a cura di), *Ukiyo-e*, Electa, Milano 2004.
- Dal Co F., *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1994.
- Fayuma N. S., *L'arte dell'effimero: nozione della temporalità nell'opera d'arte* in AA.VV., *Ritratti d'Oriente*, Istituto Giapponese di Cultura, Roma 2004.
- Filippucci et alii, *Architetture dal Giappone: disegno, progetto, tecnica*, Gangemi editore, Roma 2006.
- Fucello F., *Spazio e Architettura in Giappone*, edizioni Cadmo, Faenza 1962.
- Isizaki A., *Ma, Japanese Time-Space*, Paris, "Japan Architect", 292 1979.
- Itoh T., *The roots of japanese architecture*, Harper and Row, New York 1963.
- Itoh T., *Space and illusion in the Japanese Garden*, Weatherhill, Tokyo-New York 1973.
- Komiya M., *Elementi di storia dell'arte e dell'estetica giapponese*, Rnpizu-do, Milano 1987.
- Kurokawa K., *Rediscovering Japanese space*, John Weatherhill, New York-Tokyo 1988.
- Maffei A., *Toyo Ito: le opere i progetti gli scritti*, Electa, Milano, 2003.
- Maraini F., *Ore giapponesi*, Corbaccio, Bari 1960.
- Nitschke G., *Japanese gardens*, Taschen, Colonia 2007.
- Nitschke G., *Ma: the japanese sense of place*, in "Architectural Design", 3 1966.
- Nute K., *Place, time and being in Japanese architecture*, Routledge, London and New York 2004.
- Obayashi T., *Ise e Izumo*, Mondadori Milano, 1981.
- Pasqualotto P., *L'estetica del vuoto*, Saggi Marsilio, Venezia 1992.
- Ponciroli V., *Katsura: la villa imperiale*, Electa, Milano 2004.
- Ruiz de la Puerta F., *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid 1995.
- Sacchi L., *Tokyo-to*, Skira, Milano 2004.
- Salat-Labbè, *Créateurs du Japon. Le plont flottant des songes*, Herman, Paris 1986.
- Taut B., *House and People of Japan*, Sanseido, Tokyo 1958.
- Tanizaki J., *Il libro d'ombra*, tr.it. Bompiani, Milano 1982.