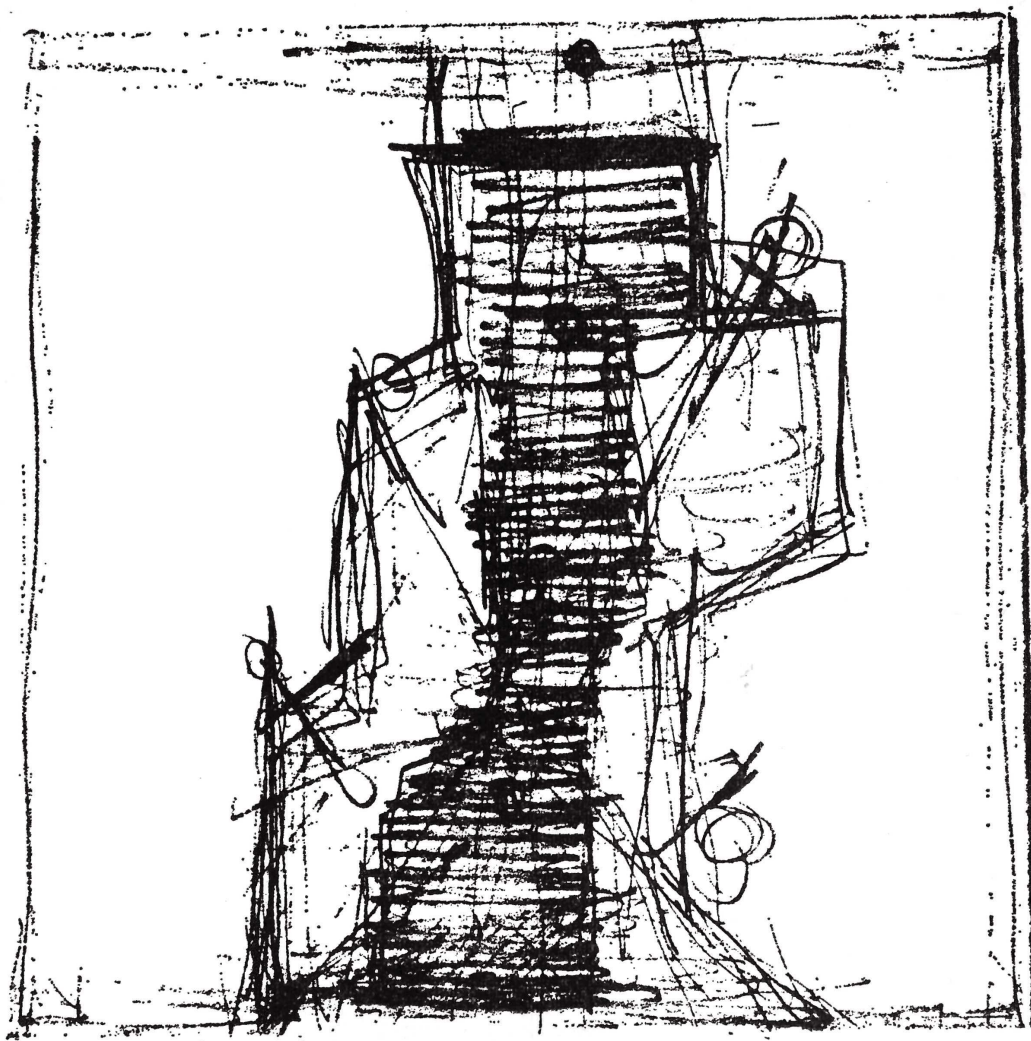


Giorgia Cesaro

# MACHINE À ÉMOUVOIR

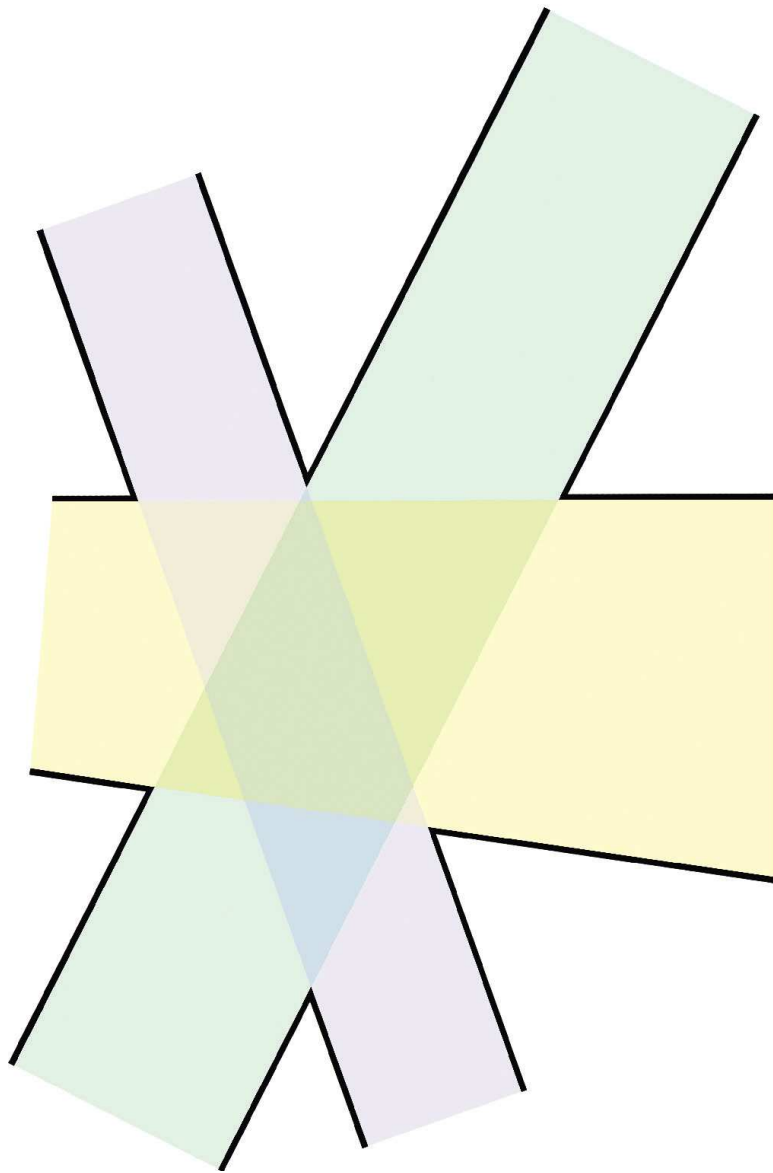
*Kazuō Shinohara e i dispositivi dell'inatteso*



**Università Iuav di Venezia**  
XXXII Ciclo di Dottorato  
*Composizione Architettonica*



# MACHINE À ÉMOUVOIR



# *Kazuō Shinohara e i dispositivi dell'inatteso*

Giorgia Cesaro

*Relatore*

Prof. Armando Dal Fabbro

*Correlatore*

Prof. Agostino De Rosa



**UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA**

XXXII Ciclo di Dottorato

*Composizione Architettonica*



*A chi mi ha dato radici e ali*



## INDICE

<i>Ringraziamenti</i>	9
<i>Avvertenze</i>	11
<i>Nota biografica</i>	15
<b>PROLOGO</b>	19
<b>INTRODUZIONE</b>	27
<b>LA “SCUOLA SHINOHARA”</b>	53
1. La tradizione nell’innovazione	61
2. Lo spazio in-forma	71
3. Il metodo nella composizione	81
4. La sperimentazione nell’opera	91
5. Lo stile nel tempo	95
<b>I DISPOSITIVI DELL’INATTESO</b>	109
1. <i>Katachi</i> : la vita della forma	139
2. <i>Keiki</i> : l’efficacia del segno	169
3. <i>Kire</i> : la continuità della discontinuità	203
4. <i>Ikedori</i> : la cattura del paesaggio	229
5. <i>Kiai</i> : l’armonia della casualità	279
<b>CONCLUSIONI</b>	303
<b>APPARATI</b>	313
<i>La casa è un’opera d’arte</i>	315
<i>Teoria dell’architettura residenziale</i>	329
<i>Architettura Domestica</i>	351
Bibliografia	543
Filmografia	587
Iconografia	591





## *Ringraziamenti*

Ringrazio il Professore Armando Dal Fabbro e il Professore Agostino De Rosa per aver creduto in questa tesi fin dal principio e per avermi accompagnata, con affetto e cura profondi, in questi anni di avventurosa ricerca. Un ringraziamento particolare al Professore Francesco Cacciatore il quale, permettendomi di affiancarlo nelle sue attività di docenza e ricerca, ha dato i presupposti e le fondamenta a questo mio studio. Ringrazio anche il Professore Edoardo Narne dell'Università degli Studi di Padova e tutti coloro che hanno contribuito in maniera significativa allo svolgersi di questa tesi: in particolare Yosuke Taki, regista teatrale giapponese naturalizzato italiano, che oltre ad avermi introdotto con maestria la cultura artistica giapponese, mi ha permesso di disporre del lascito fotografico e bibliografico del padre, il critico d'arte Kōji Taki; la Dott.ssa Francesca Reale, laureata in lingue orientali presso l'Università Cà Foscari di Venezia, la quale, traducendo per me dal giapponese i testi di Shinohara, mi ha permesso di superare importanti barriere linguistiche; il Professore in quiescenza Massimo Raveri, antropologo e insegnante di Religioni e Filosofie dell'Asia Orientale presso l'Università Cà Foscari di Venezia, il quale, con calma e sensibilità, mi ha fatto riflettere su cruciali aspetti dell'intimismo giapponese; il Professore Marcello Ghilardi, insegnante di filosofia all'Università degli Studi di Padova, che oltre ad avermi fornito preziosi riferimenti bibliografici, con grande disponibilità, mi ha introdotto rilevanti aspetti pedagogici tipicamente nipponici; l'architetto e Professore in quiescenza Kazunari Sakamoto il quale, durante il nostro colloquio al Tōkyō Institute of Technology, con poche parole, mi ha fatto intuire importanti questioni compositive riguardanti l'opera di Shinohara; il Professore Shin-ichi Okuyama il quale, oltre ad avermi accolta nel suo Laboratorio di Composizione Architettonica presso il Tōkyō Institute of Technology, presentandomi alla famiglia Ōtsuji, mi ha dato la possibilità di visitare *Casa a Uehara*.  
A tutti loro la mia gratitudine.



## *Avvertenze*

In apparato a questa tesi il lettore potrà consultare un materiale inedito: la prima traduzione del libro *Jūtaku kenchiku* (Architettura domestica) pubblicato da Kazuō Shinohara nel 1964. Mai stato pubblicato in una lingua diversa dal giapponese, la sua traduzione in italiano si deve all'intraprendenza della Dott.ssa Francesca Reale, l'unica persona che, dopo mia lunga ricerca, ha creduto nelle potenzialità di quest'incarico.

Con la traduzione italiana del testo di Shinohara desidero fornire al lettore una più ampia possibilità di accesso allo sfondo teorico della pratica progettuale di questo maestro dell'architettura giapponese. Si tratta di un lavoro che, tuttavia, è ben lontano dall'essere concluso.

Nel tentativo di rendere nei nostri termini l'esperienza personale di un fenomeno estetico, di restituire l'intimo sentimento per le tradizioni e le geografie del paesaggio nipponico, si palesa quell'ulteriorità espressiva irriducibile e sfuggente del linguaggio dell'arte, quell'ineffabile che mai veicola contenuti univoci meccanicamente traslabili da una lingua all'altra. Tradurre significa inoltrarsi, oscillando tra il ritegno e l'audacia, in un regno in cui esperienza artistica, pratica quotidiana e pensiero altrui debbono divenire il modo in cui le nostre parole dicono e sentono le cose. È per tale ragione che, non avendo mai praticato l'architettura, per la Dott.ssa Reale non deve essere stato compito facile restituire in italiano le teorie di Kazuō Shinohara. Poiché, come rilevava Walter Benjamin nel suo saggio *Il compito del traduttore*, «la traduzione che volesse trasmettere e mediare non potrebbe mediare che la comunicazione – e cioè qualcosa di inessenziale»<sup>1</sup>, in virtù del mio sentimento e della mia pratica dell'architettura, in alcune parti del testo, e per quel che mi è stato possibile, sono intervenuta sulla traduzione.

Un esercizio, quello del tradurre, che ha agito su di me come uno sprone per riflettere e approfondire i temi in esso sviluppati, ma anche per medi-

1. W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, R. Solmi (a cura di), Einaudi, Torino, (1962) 1995, p. 39.

tare sul fatto che le peculiarità culturali non sono soltanto una patina di colore sulla sostanza del mondo, ma lo costituiscono in modo strutturale.

È da queste considerazioni che ho deciso di inserire nelle traduzioni riportate all'interno della tesi i termini giapponesi che considero significativi per la comprensione di alcuni fenomeni estetici.

Per la traduzione, i dizionari consultati sono:

- 1) *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*, University of Hawaii Press
- 2) *Wiktionary, the free dictionary*, (<https://en.wiktionary.org>)
- 3) *Jisho* (<https://jisho.org>)
- 4) *WordReference* (<https://www.wordreference.com>)
- 5) *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* (<https://www.etimo.it>)
- 5) *Il Vocabolario della lingua italiana Treccani* (<http://www.treccani.it>)

Fino all'introduzione della scrittura cinese, a partire dal IV-V secolo della nostra era, la cultura giapponese si è sviluppata seguendo codici prevalentemente orali. Dopo aver incorporato i caratteri di origine cinese, gli *hanzi* [漢字, letteralmente i “caratteri degli Han”], che in giapponese sono chiamati *kanji*, la scrittura giapponese ha mescolato e integrato tali caratteri con due sillabari, lo *hiragana* [ひらがな] e il *katakana* [カタカナ], impiegati per le preposizioni, per alcune parti flessive dei verbi e per la trascrizione di parole straniere, oltre che come sistema di scrittura fonetica per apprendere la pronuncia degli stessi *kanji*.

L'impiego frequente del sillabario *katakana*, per trascrivere foneticamente le parole straniere, ha reso il giapponese molto permeabile agli influssi esteri, soprattutto nell'ultimo secolo; non solo nell'uso comune, ma anche in ambito accademico sono davvero frequenti i calchi di termini allogeni, soprattutto di origine anglosassone. Fino all'epoca moderna, in particolare fino alle riforme di metà del Novecento per unificare e semplificare il giapponese, la lingua in cui erano composti i tratti o i testi letterari era il cinese, anche se costruito sintatticamente e letto alla maniera giapponese *kanbun* [漢文].

Il *rōmaji* è un sistema di scrittura usato in Giappone che utilizza le lettere dell'alfabeto latino per la romanizzazione della lingua giapponese e

dei suoi tre sistemi di scrittura. Esistono diversi sistemi di trascrizione, tra questi il sistema Hepburn, noto in Giappone come *hebon-shiki*, è quello comunemente utilizzato in Italia nel campo degli studi orientali, in cui le vocali si pronunciano come in italiano e le consonanti come in inglese.

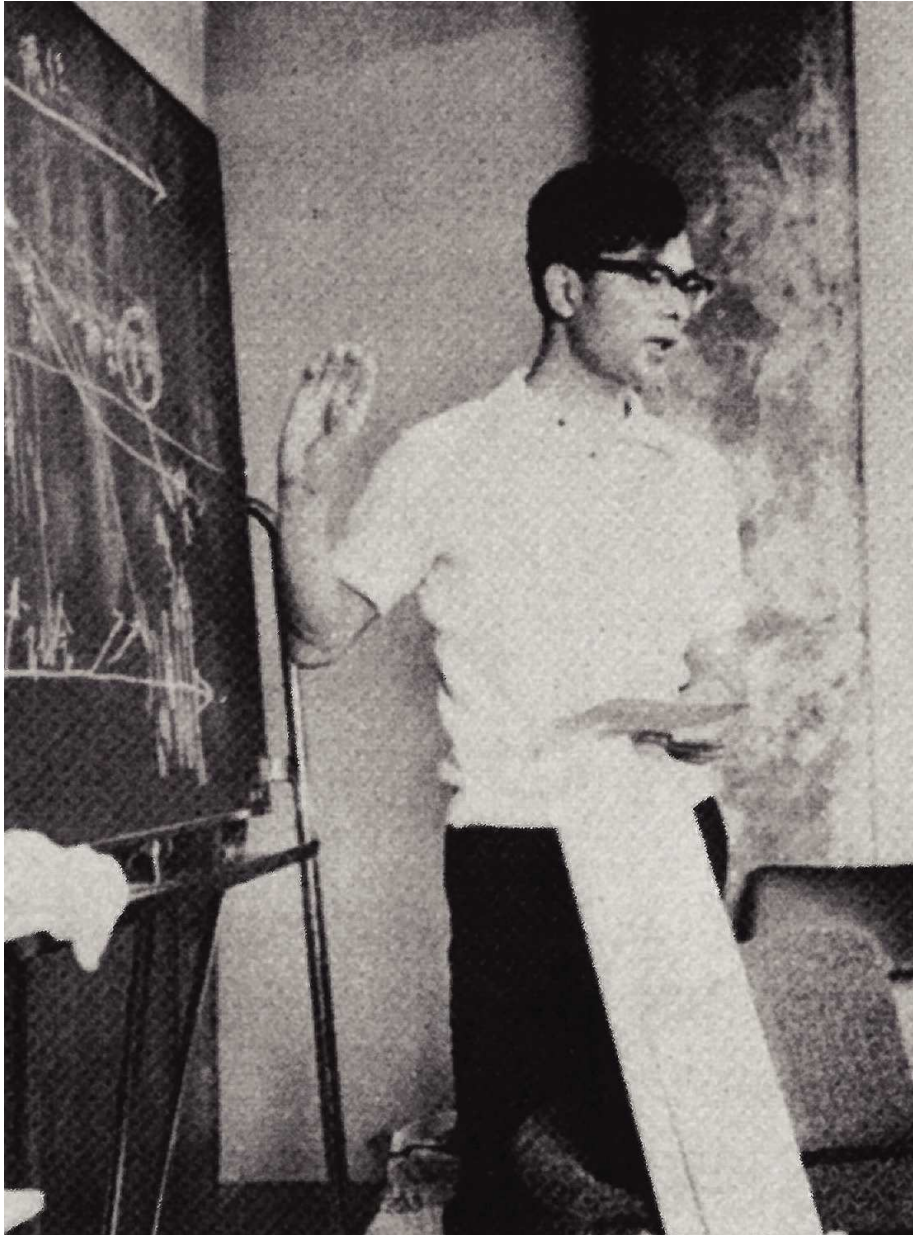
Per un madrelingua italiano il giapponese non risulta particolarmente difficile da pronunciare. L'unica accortezza da seguire è che non trattandosi di una lingua tonica, a differenza dell'italiano, il giapponese non accentua in modo marcato una particolare sillaba all'interno di una parola, quindi non ci sono vocali accentate ma solo lunghe, che si distinguono dal segno *macron* [-], per esempio *ensō* si pronuncia quasi come "ensoo".

Per le consonanti o i gruppi consonantici valgono le seguenti regole:

- ch* si pronuncia dolce, come in "cena";
- g* si pronuncia dura, come in "gatto";
- h* è sempre aspirata;
- j* si pronuncia dolce, come in "giostra";
- r* è un suono a metà tra la "r" e la "l" in italiano;
- s* è sempre sorda, come nell'italiano "rosso";
- sh* si pronuncia come nell'italiano "sc" di "scena";
- w* si pronunciata come la "u" molto rapida di "uomo";
- y* si pronuncia come la "i" rapida di "ieri";
- z* è dolce come in "rosa", se a inizio parola invece dentale come in "zona".

Il giapponese non distingue il generale maschile e femminile dei sostantivi e per convenzione i termini giapponesi sono resi in italiano al maschile.

Riguardo ai nomi di persona, nell'uso tradizionale giapponese il cognome precede sempre il nome. Tuttavia, poiché scrittori, filosofi, critici dell'arte, cineasti e architetti giapponesi citati nel testo sono ormai noti in Italia con il nome che precede il cognome, per favorire certi ritmi fonetici cui molti sono abituati, i loro nomi sono stati riportati seguendo il criterio occidentale.



[1] Kazuō Shinohara, Tōkyō Institute of Technology, 1957.

## *Nota biografica*



Kazuō Shinohara nacque il 2 aprile del 1925 a Shizuoka, in Giappone. Dopo essersi diplomato in fisica alla Tōkyō Physics School, nel 1947 si laureò in matematica all'Università Imperiale del Tōhoku. In seguito a un breve periodo di lavoro nel campo delle scienze naturali presso la Tōkyō Medical College, si orientò verso lo studio dell'architettura entrando nel Dipartimento di Architettura del Tōkyō Institute of Technology, dove conseguì la laurea nel 1953 e poi il dottorato di ricerca nel 1967, con una tesi intitolata *Studio della composizione spaziale nell'architettura giapponese*<sup>1</sup>.

Gran parte della sua carriera si sviluppò all'interno del Tōkyō Institute of Technology, dove iniziò a lavorare come Ricercatore subito dopo la laurea, avviando una serie di studi intitolati *Metodi nell'architettura giapponese*<sup>2</sup>, e a insegnare come Assistente alla Didattica nel Laboratorio di Composizione Architettonica del Professor Kiyoshi Seike<sup>3</sup>. Nel 1962 fu nominato Professore Associato del Dipartimento di architettura, poi Professore Ordinario nel 1970, e infine Professore Emerito dal 1986, anno in cui si ritirò dall'insegnamento e aprì il Shinohara Atelier.

Visiting Professor alla Yale University nel 1984 e alla Technische Universität di Vienna nel 1986, negli anni Shinohara tenne varie conferenze a livello internazionale e i suoi progetti furono oggetto di mostre presso importanti istituti, tra cui quelle all'Institute for Architecture and Urban Studies di New York nel 1982, alla Royal Academy of Fine Arts di Copenaghen nel 1985, e al Centre Pompidou di Parigi nel 1986.

1. K. Shinohara, *Nihon kenchiku no kūkan kōsei no kenkyū* (Studio della composizione spaziale nell'architettura giapponese), tesi di dottorato, Tōkyō Institute of Technology, 1967. La tesi, purtroppo, non è stata pubblicata né conservata negli archivi.

2. K. Shinohara, *Nihon Kenchiku no hōhō* (Metodi nell'architettura giapponese), in «*Papers*», n. 60-63-66-69-89-103, Architectural Institute of Japan, Tōkyō, 1958-64.

3. Kiyoshi Seike (1918-2005), si laureò nel 1943 presso il Dipartimento di Architettura del Tōkyō Institute of Technology, dove iniziò a lavorare come Assistente alla didattica nel 1945, poi come Ricercatore e Professore Associato. Nel 1959 fu invitato da Walter Gropius a condurre una ricerca sul tema delle abitazioni minimali negli Stati Uniti. Nel 1962 fu nominato Professore Ordinario del Tōkyō Institute of Technology e poi Professore emerito dal 1979.

Nel 1972 Shinohara fu premiato dall'Istituto Giapponese di Architettura, nel 1988 venne nominato Membro onorario dell'American Institute of Architects, nel 1989 fu riconosciuto dal Governo giapponese come Ministro dell'educazione delle belle arti, nel 1997 ricevette il Mainichi Design Prize, nel 2000 venne nominato Cavaliere dall'Ordine del Sol Levante, e nel 2005 fu nuovamente decorato con il Gran premio dell'Istituto Giapponese di Architettura. Kazuō Shinohara morì a Kawasaki il 15 luglio del 2006.



[2] Kazuō Shinohara, Tōkyō Institute of Technology, 1973.

## **PROLOGO**

*Nobile chi  
dai lampi non ricava  
la vanità delle cose*

Matsuo Bashō

L’aforisma del poeta Matsuo Bashō (1644-1694) avrebbe potuto essere il motto di quel maestro dell’architettura giapponese qual è stato Kazuō Shinohara (1925-2006). Nel 1984, come primo Eero Saarinen Visiting Professor presso il Dipartimento di Architettura della Yale University, Shinohara concluse la sua conferenza dicendo:

Una lezione, se si considerano le sue qualità, dovrebbe essere costituita di parole e logica. Alle radici dell’architettura, tuttavia, ciò che spiega quest’attività progettuale non necessariamente sono le parole e la logica. Alle volte – o, forse, nella maggior parte dei casi – ciò che sarebbe più utile comunicare è un primo impulso illogico. Per esempio, se ora dicessi che ciò che intendo fare è scoprire il “Quarto Spazio”, ebbene si tratterebbe proprio di tale impulso.<sup>1</sup>

Come nell’immagine del lampo suggerita da Bashō, la vita dello spirito, è in un improvviso moto dell’animo che Shinohara riconosceva la creatività dell’architetto.

Attribuire valore a un “impulso” – un atto col quale un corpo comunica il moto a un altro – era una propensione che il maestro dimostrava da molto tempo; già nel 1964, nel suo *Architettura Domestica*, aveva sostenuto che il progettista dovrebbe comporre lo spazio seguendo i propri “impulsi” [衝動, *shōdō*], in modo tale da trasmettere al fruitore dell’opera una “emozione” [情感, *jōkan*], ovvero una “percezione” [情, *jō*] di “movimento” [感, *kan*]<sup>2</sup>.

Quest’attitudine a provocare uno scuotimento, quasi un risveglio, ha un che di *zen* [禪], una tradizionale disciplina giapponese che, dedicata al lavoro e all’arte, insegna a esercitare l’“intuito” [見性, *kenshō*]<sup>3</sup> per raggiungere la “conoscenza” [悟, *satori*]<sup>4</sup>.

1. K. Shinohara, *A Program for the “Fourth Space”*, in «The Japan Architect», n. 353, settembre 1986, pp. 28-35.

2. Cfr. K. Shinohara, *Architettura Domestica* (tit. orig. *Jūtaku kenchiku*, Kinokuniya Shoten, Tōkyō, 1964), tr. it. F. Reale, «Apparati», pp. 499, 527.

3. Letteralmente il termine *kenshō* [見性] significa: “vedere” [見, *ken*] la “vera essenza” (delle cose) [性, *shō*]; un termine adoperato per esprimere la consapevolezza della vita quotidiana.

4. Il termine *satori* [悟] può assumere diversi significati: “comprensione”, “percezione”,

Sono note, ormai da molto tempo anche in occidente, le “affermazioni illogiche” dei maestri di questa scuola, i quali, non preoccupandosi mai di spiegare il loro significato, più che mirare a far cogliere la materia che da queste è rilasciata o prodotta – vale a dire le parole e la logica – sono interessati a far percepire l’essenza di quell’ineffabile “qualcosa” [何, *nani*] che si muove attorno a essa<sup>5</sup>.

Paragonabili nello scopo a questi “enigmi” verbali, gli spazi delle case costruite da Shinohara sono come domande in sospenso volte a produrre un che di *inatteso*, un qualche cosa che, nell’attimo d’un lampo, fa scaturire problemi e questioni in cui veniamo presi, piuttosto che dare risposte.

D’altronde, come lo stesso Shinohara aveva indicato, il suo lavoro si basava su un’idea di “sperimentazione”, il cui fine era di servire da strumento d’indagine nella costruzione concettuale dell’architettura<sup>6</sup>. In effetti, l’approccio progettuale di Shinohara si è distinto soprattutto per lo stretto legame tra l’elaborazione teorica dell’architettura e la sua concretizzazione, la quale, per avere risposte adeguate, doveva essere svincolata dalla normale prassi commerciale.

Operando all’interno del suo Laboratorio di Composizione Architettonica al Tōkyō Institute of Technology, Shinohara progettò un numero limitato di abitazioni private (42) che realizzò per una committenza costituita quasi esclusivamente da intellettuali e artisti. Si può dunque affermare che, nonostante la fine della sua carriera fu segnata anche da alcuni progetti di edifici pubblici, l’intera attività di Shinohara si sia focalizzata su un unico tema progettuale, la “casa”, che egli considerava come un microcosmo, ove le questioni esistenziali e le contraddizioni socio-culturali potevano essere confrontate da una prospettiva individuale e umana.

Nei suoi cinquantadue anni di pratica progettuale, impegno costante di Shinohara fu, infatti, quello di ricercare i mezzi per sostanziare la questione della funzione estetica dell’architettura e, in modo più specifico, il rapporto

“realizzazione”, ossia “illuminazione” che porta all’“emancipazione” e quindi alla “libertà”, al “dipendere da se stessi”, all’“essere se stessi”.

5. Cfr. D. T. Suzuki, *Lo zen e la cultura giapponese* (tit. orig. *Zen and Japanese Culture*, Bollingen Foundation, New York, 1959), tr. it. di G. Scatasta, Adelphi, Milano, (2014) 2019, pp. 27-29.

6. Cfr. K. Shinohara, *Esperimenti*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 475-484.



tra “costruire, abitare e pensare”, un trittico concettuale che egli aveva sintetizzato nella formula: «la casa è un’opera d’arte»<sup>7</sup>.

È nel tentativo di ricondurre a una cornice concettuale unitaria le ampie implicazioni sottese a questo *sūtra*<sup>8</sup> tanto stringente quanto di scabra concisione, che muove il progetto di questa tesi, intitolata *Machine à émouvoir*. Un titolo pratico, tanto più in quanto, oltre a essere un ovvio richiamo a una proposizione fondativa dell’architettura (non solo) del Novecento, non implica alcuna precisazione supplementare: non esprime niente di più di quanto è intrinseco al suo contenuto etimologico, vale a dire un congegno progettato e costruito per produrre, regolare, accrescere un movimento.

Le due parti in cui è suddivisa la tesi hanno una finalità euristica e metodologica. La “Scuola Shinohara”, con i suoi cinque sotto capitoli, presenta lo sfondo concettuale e teorico della pratica progettuale descritta nei cinque capitoli che costituiscono *I dispositivi dell’inatteso*, ciascuno dedicato alla lettura di una casa; assunta come caso studio e intesa come figura che si articola sullo sfondo in precedenza delineato, determinandolo e dipendendone al tempo stesso.

Anche se in sede d’analisi rimane utile distinguere tra “teoria” e “pratica”, in Giappone, il rapporto tra questi due termini si è sviluppato in modo diverso da quello consolidatosi in maniera prioritaria nei paesi d’occidente. Una pratica non è considerata l’applicazione di un pensiero teorico, né la conseguenza più o meno diretta di un ragionamento. «Essa è il continuo prodursi di gesti che richiedono un’attenzione e una ripetizione costanti, in vista di un fine che non è estrinseco, ma che rimane interno ad essa»<sup>9</sup>.

È ciò che accade quando “per giorni si ripete la stessa operazione per

7. K. Shinohara, *La casa è un’opera d’arte* (tit. orig. *Jūtaku wa geijutsu de aru*, in «Shinken-chiku», vol. 37, n. 5, maggio 1962), in «Apparati», pp. 317-327. Vedi anche K. Shinohara, *La casa è un’opera d’arte*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 435-441.

8. Il termine sanscrito *sūtra* [सूत्र, “filo”], è usato nella cultura indiana per significare un insieme di insegnamenti sapienziali espressi in modo breve e sintetico. Nell’ambito del buddhismo, il termine è tradotto in lingua giapponese con *kyō* [経].

9. M. Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, p. 12.

poi accorgersi, all'improvviso, di aver scoperto un metodo compositivo"<sup>10</sup>.

Shinohara chiamava questo fluire dinamico e a-duale «macchina del concetto architettonico»<sup>11</sup>, per sottolineare l'intreccio indissolubile tra ricezione e produzione, cioè per evidenziare la capacità pratica dell'intuizione e produttiva della percezione.

---

10. Cfr. K. Shinohara, *Architettura Domestica*, cit., p. 359.

11. K. Shinohara, *Dai go no yōshiki e* (Verso il quinto stile), in Id., *Shinohara Kazuō*, Toto Shuppan-sha, Tōkyō, 1996, p. 391.





## **INTRODUZIONE**



[3] Kazuō Shinohara, *Casa Ombrello*, Nerima, Tōkyō, 1961. Foto di Osamu Murai.

Perché nel grande mare delle idee solo alcune, come battelli illuminati nella notte, puntano tenacemente al mare aperto, permettendo, a chi da riva osserva il vibrante scintillio delle loro luci, d’immaginare la loro rotta all’infinito? Non sono poi molte, nel panorama dell’architettura internazionale, le idee che hanno descritto un tale meraviglioso tragitto. Di queste, l’idea di “casa come opera d’arte” rappresenta uno dei casi più singolari. Pubblicata da Kazuō Shinohara nel 1962 all’interno della rivista «Shinkenchiku», il titolo dell’articolo che la sviluppa, *La casa è un’opera d’arte*<sup>1</sup>, divenne presto un motto capace di colpire con la forza della sua *réclame* e sorprendere con l’originalità del suo paradosso: *Jūtaku wa geijutsu dearu* [住宅は芸術である], una sorta di formula magica, in cui la vicinanza e l’accostamento simmetrico di ciò che è più ordinario, la “casa” [住宅, *jūtaku*], e ciò che è più straordinario, l’“opera d’arte” [芸術, *geijutsu*], illuminava le esigenze di un’epoca, trasformandole in un complesso di questioni capaci di ravvisare molto più di ciò che essa effettivamente demandava.

Quando, nel 1962, apparve per la prima volta l’idea di “casa come opera d’arte”, Kazuō Shinohara era già al centro della scena architettonica contemporanea. La sua fama era dovuta ai suoi primi progetti di case unifamiliari, tra i quali l’ultimo di sorprendente maturità, *Casa Ombrello* (1961) [3], e al suo coinvolgimento nelle sperimentazioni per lo sviluppo di modelli abitativi minimali condotte dal Professor Kiyoshi Seike presso il Dipartimento di Architettura del Tōkyō Institute of Technology.

Era stato proprio Shinohara a sintetizzare, in quest’articolo che era una sorta di manifesto, i fondamenti teorici di questa scuola e, nel perseguire il superamento dell’opposizione tra progettazione architettonica e produzione industriale, a riunificarli in una dimensione nuova e inedita:

La casa è un’opera d’arte. Siamo giunti a un punto i cui sento di dover fare quest’affermazione anche a costo di essere frainteso e respinto. Questo significa che la casa deve separarsi dal territorio dell’architettura per elevarsi al regno dell’Arte, cui appartengono la pittura, la scultura, la letteratura e le altre arti. [...] Ciò che intendo sostenere con questa mia affermazione è che la progettazione industriale, essendo direttamente coinvolta con

1. K. Shinohara, *Jūtaku wa geijutsu de aru* (La casa è un’opera d’arte), cit.



la produzione, partecipa alla costruzione della civilizzazione, mentre la progettazione residenziale, essendo direttamente coinvolta nelle questioni dell'essere umano, partecipa alla creazione della cultura. Più la produzione industriale si sviluppa, più il nostro lavoro diventa importante e prezioso. [...] Per esprimere con altre parole la mia idea: la casa è una critica alla civilizzazione. Ciascun autore, con la propria personalità, potrà darà la propria visione della società e dell'essere umano. [...] A mio avviso, credo che sia necessario rivalutare la struttura lignea dell'architettura giapponese come un mezzo prezioso per superare la crisi [...] prevedo di usare "qualcosa di simbolico" dell'architettura giapponese come un'arma adatta alla progettazione futura, che, sono convinto, si realizzerà e vitalizzerà nella lotta all'odierna situazione sociale.<sup>2</sup>

Forse, l'idea apparentemente convenzionale di rivitalizzare il vernacolo giapponese, seguendo i modelli dell'architettura tradizionale, potrebbe non coincidere con l'aura avanguardista che emanava dal giovane Shinohara. L'architetto, che nel suo articolo incoraggiava a liberare il proprio spirito d'immaginazione creativa, in effetti, sembrava aver fatto un passo indietro, ritornando alla tradizione dalla quale, qualche anno prima, aveva dichiarato di volersi distanziare<sup>3</sup>. Dalle trame del testo emergeva il ricordo del senso di soddisfazione provato dagli architetti in un Giappone anni Cinquanta, quando la domanda abitativa di una popolazione sempre più urbanizzata si era rivelata un'importante opportunità di sperimentazione progettuale.

Ma da queste affiorava anche il loro senso di alienazione quando, alle soglie degli anni Sessanta, si era diffusa l'idea che gli architetti avrebbero dovuto smettere di pensare alla progettazione di piccole abitazioni unifamiliari e passare piuttosto a pianificare la nuova fase di una civiltà ormai entrata appieno nella modernità<sup>4</sup>.

2. *Ibidem.*

3. Cfr. K. Shinohara, *Jūtaku-ron* (Teoria dell'architettura domestica), in «Shinken-chiku», aprile 1960. Il sottotitolo dell'articolo, «La tradizione è un punto di partenza, ma mai un fine», nel tempo è divenuto un noto aforisma di Shinohara.

4. Cfr. T. Yada, *Shojutaku kenchiku banzai!* (Viva il design delle piccole case!), in «Kenchiku Bunka», aprile 1958, pp. 4-9; dove l'autore Toshiya Yada (pseudonimo di Arata Isozaki) scriveva: «Le condizioni oggettive sono cambiate dopo la guerra di Corea.

Il fatto che il corso storico dell'architettura avesse assunto un andamento diverso, più rapido e tecnologico, di quello che era stato nel passato, tuttavia, non è ciò che Shinohara intendeva lamentare nel suo articolo. Lungi dal voler presentificare il passato, spogliando il passato di quel senso senza il quale non si darebbe senso al presente, in realtà il futuro carico di promesse che il dinamismo della scrittura riusciva a evocare e la libertà espressiva che lo aveva portato a definirsi un "autore" di case rivelavano l'atteggiamento di un architetto tutt'altro che convenzionale.

La proposizione di Shinohara era nata in un momento storico in cui agli architetti giapponesi si era presentato un duplice e pressante problema.

Dopo l'ansia esistenziale nata dalle violenze della Seconda Guerra Mondiale, la capacità di attingere alla vita interiore delle cose era stata rinnovata dal ritrovamento di numerosi reperti archeologici che avevano rivelato al popolo giapponese una bellezza che esisteva nascosta nelle profondità delle stratificazioni della storia [4].



[4] Statue in terracotta del periodo Jōmon (1000-200 a.C.), Tōkyō National Museum.

---

Di conseguenza, i progettisti di piccole case, le loro opere e teorie non sono più da considerarsi all'avanguardia». Vedi anche: *Showa 31 nendo Nenji Keizai Hokoku* (Carta economica del 1956), Economic Planning Agency of Japan (a cura di), Shiseido, Tōkyō, 1956, p. 42; citato da K. Hosaka, *Perché le case?*, in P. Ciorra, F. Ostende (a cura di), *Japanese House. Architettura e vita dal 1945 a oggi*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 57; dove Hosaka spiega che il Governo giapponese, affermando che «l'era post-bellica è finita», suggeriva ai giovani architetti di smettere di progettare piccole abitazioni e passare invece a progettare una nuova fase dell'architettura.



[5] Statue in terracotta del periodo Jōmon (1000-200 a.C.), Tōkyō National Museum.

Come aveva scritto Yasunari Kawabata, «la bellezza del popolo dell'antico Giappone, dalla forza vitale così grande da apparire misteriosa e inquietante» [5], aveva diffuso l'idea della necessità di difendere e salvaguardare la storia delle origini<sup>5</sup>. Agli architetti giapponesi si era allora posta la questione dell'identità dell'architettura nipponica, con la difficoltà – presente fino alla metà del XIX secolo e intensificatasi negli anni del dopoguerra – di riconciliare la concezione tettonica e spaziale della tradizione nazionale con la tecnologia costruttiva, i linguaggi architettonici occidentali e la messa a punto di un'espressione e di una forma autoctone.

L'idea dell'unicità nipponica, che durante gli anni della guerra era stata esaltata come strumento di propaganda politica fino alla rovinosa sconfitta, iniziò così a rientrare nel discorso pubblico come parte di un dibattito tra archeologi, storici, architetti e artisti: il cosiddetto *Nihon dentō ronsō* [日本伝統論争, Dibattito giapponese sulla tradizione]<sup>6</sup>.

Al centro del dibattito c'era la questione, discussa nel circolo dell'architettura per la maggior parte nelle pagine della rivista «Shinken-chiku», di quale stile storico, nell'era moderna, potesse tradurre, in termini di puro prestigio culturale, la tradizione tettonica nazionale. A tale riguardo, le opinioni degli architetti si erano distinte in due atteggiamenti opposti: da un lato c'era chi proponeva di riabilitare lo stile *shinden-zukuri* [寝殿造], storicamente riservato alle dimore aristocratiche del periodo Heian (794-1185 d.C.), ossia “palazzi di campagna” [6] caratterizzati da una struttura sopraelevata, pavimenti in *tatami* [畳] e ambienti suddivisi da *fusuma* [襖]<sup>7</sup> e *shōji* [障子]<sup>8</sup>;

5. Y. Kawabata, *Esistenza e scoperta della bellezza* (tit. orig. *Bi no sonzai to hakken*, Mainichi Shinbunsha, Tōkyō, 1969), in Id., *La danzatrice di Izu* (tit. orig. *Izu no odoriku*, in «Bungei», vol. 3, n. 2, febbraio 1926), G. Amitrano (a cura di), tr. it. di G. M. Follaco, G. Amitrano, Adelphi, Milano, 2017, p. 99.

6. Cfr. P. Ciorra, F. Ostende, *op. cit.*, p. 67. Vedi anche: Arata Isozaki, *Japan-ness in Architecture*, D. B. Stewart (a cura di), tr. ing. di S. Kohso, the Mit Press, Cambridge-Londra, 2011, p. 21.

7. Pannelli rettangolari in legno che definiscono le partizioni interne delle abitazioni tradizionali giapponesi.

8. Simili nella struttura e nella funzione ai *fusuma*, gli *shōji* sono pannelli scorrevoli composti da una cornice di legno e un tamponamento di carta di riso.



[6] Villa Imperiale di Katsura, Kyōto, XVII sec. Foto di Giorgia Cesaro, 2017.







[7] Casa del mercante Kasakabe, Takayama, XIX sec. Foto di Giorgia Cesaro, 2017.

dall'altro, c'era invece chi sosteneva che fosse più appropriato riproporre lo stile arcaico e rurale delle *minka* [民家] [7], un termine generico utilizzato per indicare le tradizionali “case popolari” caratterizzate dal *doma* [土間], un pavimento in terra battuta. Se lo stile *shinden-zukuri*, con la sua predilezione per la geometria e la trasparenza, dimostrava ottime affinità con l'architettura modernista, lo stile *minka*, con i suoi ambienti densi d'oscurità e fuliggine, riportava alla mente le abitazioni del periodo Jōmon (fino al 200 a.C.), il popolo più antico del Giappone.

Mentre archeologi, storici e architetti, nel generale intento di creare un racconto d'identità nazionale, si erano concentrati in un rigoroso studio dello sviluppo dei diversi stili dell'arte e dell'architettura tradizionale<sup>9</sup>, tuttavia, l'immagine di una cultura radicata nella storia delle origini si andava sempre più scontrando con lo sviluppo industriale e tecnologico che in quegli anni aveva investito il Giappone e che velocemente lo aveva portato a diventare una delle maggiori potenze economiche mondiali.

Negli anni che seguirono la guerra, l'incremento demografico senza precedenti e il conseguente massivo inurbamento della popolazione avevano indotto le grandi compagnie di costruzione a sviluppare un mercato di case prefabbricate in legno che, come ha documentato il grande cineasta giapponese Akira Kurosawa, erano però prive di ciò che era comunemente considerato lo spirito di domesticità [8].

La consapevolezza del mutamento dei fondamenti esistenziali della vita aveva allora posto agli architetti anche la questione di un ripensamento dell'architettura residenziale. Com'era accaduto negli Stati Uniti dove, tra il 1945 e il 1966, la rivista «Arts & Architecture» aveva commissionato ai principali architetti del tempo la progettazione e la costruzione delle cosiddette *Case Study Houses*, anche in Giappone la rivista «Shinken-chiku», già a partire dal 1948, aveva bandito una serie di concorsi per la progettazione di piccole abitazioni in legno efficienti e a basso costo<sup>10</sup>.

9. Cfr. M. Inoue, *Yōshikishi no tachiba kara* (Dal punto di vista della storia dello stile), in «Kenchiku zasshi», n. 739, aprile 1948; citato in Id., *Space in Japanese architecture*, tr. ing. di H. Watanabe, Weatherhill, New York-Tōkyō, 1985, p. vii.

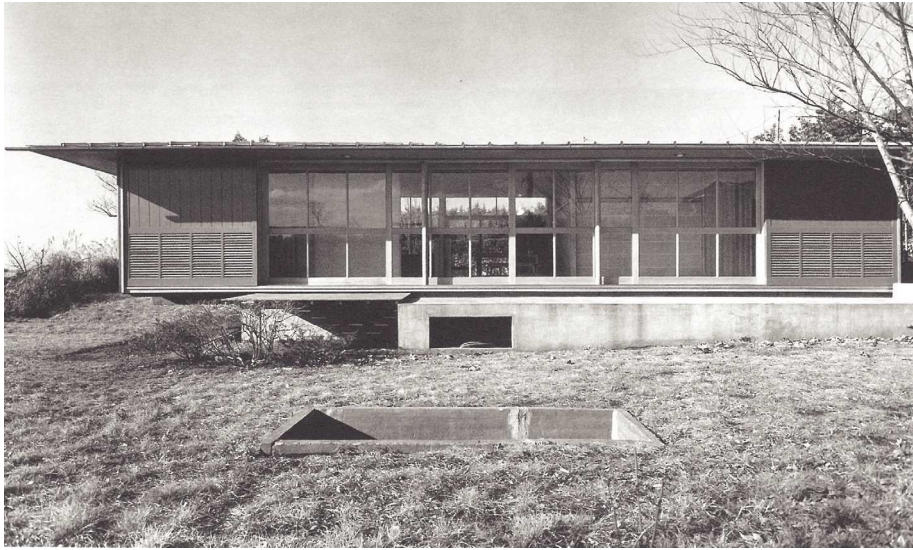
10. Cfr. D. B. Stewart, *Home Front*, in Id., *The Making of a Modern Japanese Architecture: 1968 to the Present*, Kodansha International, Tōkyō-New York, 1987, pp. 192-197.





[8] Akira Kurosawa, *Una meravigliosa domenica* [素晴らしき日曜日, *Subarashiki nichiyobi*], Giappone, 1947.





[9] Kiyoshi Seike, *Casa del Prof. K. Saito*, Tōkyō, 1952.



[10] Kenzō Tange, *Una Casa*, Tōkyō, 1953.

Poiché per quanto piccola, una casa con un giardino era un sogno condiviso da molti giapponesi, i modelli abitativi che riscontrarono maggior successo furono quelli progettati secondo lo stile *shinden-zukuri* e all'interno di questa categoria, in particolare quelli progettati dagli architetti Kiyoshi Seike [9] e Kenzō Tange [10].

Il vocabolario formale di queste abitazioni, nonostante riuscisse a rispettare sia l'aspetto più resiliente dell'architettura giapponese, ossia l'intima vicinanza con la natura, sia a conciliare un'idea di civiltà "glocale", tuttavia, anche se piccole, queste dimore in stile "palazzo di campagna", in realtà, non sembravano aver risolto né la problematica della tradizione né quella della modernità<sup>11</sup>. Mentre sempre più persone migravano verso le grandi città in cerca di lavoro, trasformando foreste e terreni agricoli in aree abitative senza alcuna pianificazione territoriale, l'irrefrenabile scomparsa delle più caratteristiche amenità delle città giapponesi – un ambiente idilliaco verso cui pretendevano ancora di rivolgersi queste abitazioni – dimostrava agli architetti l'urgenza di dare risposta a domande fino a quel momento largamente ignorate<sup>12</sup> [11].

La speranza di scoprire nuove possibilità progettuali connesse alla struttura intrinseca dell'architettura giapponese aveva spinto Shinohara ad invitare a coltivare la capacità di scoprire i termini di una contemporaneità in "qualcosa di simbolico", qualcosa che, andando al di là di una presunta attesa, si rivelasse in qualcosa di inatteso, come per esempio "la misteriosa essenza che il lampeggiare d'iridescenze nuove era riuscita ad additare nelle cose rese opache dalle consuetudini" nel *Libro del tè*<sup>13</sup> di Kakuzō Okakura, nel *Libro d'ombra*<sup>14</sup> di Jun'ichirō Tanizaki, o nella *Struttura dell'iki*<sup>15</sup> di Shūzō Kuki.

11. *Ibidem*.

12. Cfr. G. Gregotti, *Una modernità dis-orientata*, in «Casabella», n. 608-609, gennaio-febbraio 1994.

13. K. Okakura, *Il libro del tè* (tit. orig. *The Book of Tea*, Duffield & Company, New York, 1906), tr. it. di P. Verni, Sugarco, Milano, (1978) 2014.

14. J. Tanizaki, *Libro d'ombra* (tit. orig. *In'ei raisan*, Chuokoron-Sha, Tōkyō, 1935), G. Mariotti (a cura di), tr. it. di A. Ricca Suga, Bompiani, Milano, (1982) 2007.

15. S. Kuki, *La struttura dell'iki* (tit. orig. *"Iki" no kozo*, Iwanami Shoten, Tōkyō, 1930), G. Baccini (a cura di), Adelphi, Milano, (1992) 2008.





[11] Akira Kurosawa, *Anatomia di un rapimento* [天国と地獄, *Tengoku to jikoku*], Giappone, 1963.

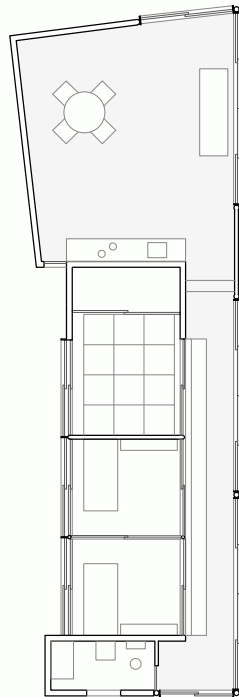




[12a] D1-Casa Quadrato, pianta.



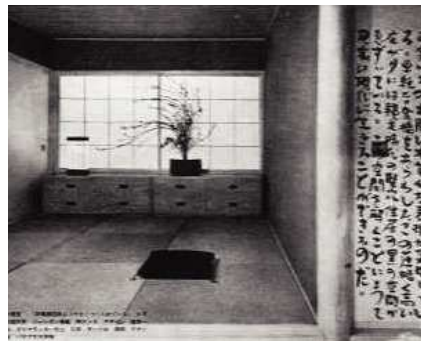
[12b] Vista della cucina e sala da pranzo.



[13a] D2-Casa Pavimento di Terra, pianta.



[13b] Vista della cucina e sala da pranzo.



[13c] Vista della stanza con tatami.

Il successo che la nozione di “casa come opera d’arte” ebbe a godere in seguito giunse appena pochi anni più tardi. Già la prima versione rivisitata e ampliata da Shinohara all’interno di *Architettura Domestica* ebbe una risonanza notevole, risvegliando interesse non solo a livello accademico, ma anche pubblico. Da quel momento la fortuna dell’idea di “casa come opera d’arte” conobbe una crescita progressiva. Ma il vero *boom* esplose quando il giornale «Asahi Shimbun», una delle più grandi compagnie giapponesi di comunicazione e promotore di una serie di mostre intitolate *Living: Living*, invitò Kazuō Shinohara e la pittrice-scenografa Setsu Asakura<sup>16</sup> a presentare all’interno del centro commerciale Odakyū<sup>17</sup> di Tōkyō le loro riflessioni attorno all’idea di domesticità. I due avevano intitolato la mostra *Due case costruite all’interno di un centro commerciale* [*Depāto no naka ni tatta futatsu no ie*], e, come icasticamente annunciato dal titolo, per l’occasione avevano allestito due case in scala 1:1, le cosiddette *SF Originali* ‘64: *D-1 Casa Quadrato* [12] e *D-2 Casa Pavimento di Terra* [13], e avevano invitato gli amici Shuntarō Tanikawa<sup>18</sup> e Tōru Takemitsu<sup>19</sup> a

16. Amica e cliente di Shinohara, Setsu Asakura (1922-2014), figlia del famoso scultore Fumio Asakura e allieva dello xilografo di *ukiyo-e* [浮世絵, “immagine del mondo fluttuante”] Shinsui Itō, era un’affermata pittrice e scenografa giapponese. Per lei Shinohara ha costruito nel quartiere di Shibuya a Tōkyō *Casa Asakura* (1966) e a Minamitsuru, nella Prefettura di Yamanashi, *Casa Prisma* (1974).

17. L’Odakyū Hyakkaten [小田急百貨店] è uno dei più grandi centri commerciali di Tōkyō, allocato nel quartiere di Shinjuku, sopra la principale stazione ferroviaria della città. È di proprietà dal Gruppo Odakyū, un gruppo nato come operatore di trasporto ferroviario, ma che si occupa anche di varie operazioni finanziarie tra cui diverse nel settore immobiliare.

18. Amico e cliente di Shinohara, Shuntarō Tanikawa (1931) è uno dei più famosi e apprezzati poeti giapponesi viventi. Per lui Shinohara ha costruito nel quartiere Suginami di Tōkyō *Casa Tanikawa* (1958) e a Naganohara, nella Prefettura giapponese di Gunma, la *Residenza Tanikawa* (1974).

19. All’epoca ancora poco conosciuto, Tōru Takemitsu (1930-1996) è stato uno dei maggiori e più noti compositori giapponesi di musica contemporanea. Per un approfondimento, vedi: T. Takemitsu, *Confronting Silence. Selected Writings*, tr. ing. di Y. Kakudo, G. Glasow, The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Oxford, 1995.



contribuire all'esibizione rispettivamente con le loro poesie e composizioni musicali<sup>20</sup>. Gli esiti della mostra furono riportati in diverse riviste di settore tra le quali «The Japan Architect» che nel commento editoriale scriveva:

Una mostra dell'architetto che pone l'accento sugli aspetti artistici delle case, Kazuō Shinohara, e della pittrice che enfatizza gli aspetti viventi delle immagini, Setsu Asakura, ha sollevato una buona dose di discussione. Per l'occasione, Shinohara ha progettato due case e Asakura ha collaborato realizzando le tende, i *fusuma-e*, il mobilio e l'illuminazione. Nonostante questo tipo di mostre finisca spesso per rivelarsi un fallimento, questa singolare esposizione ha ottenuto un grande successo.<sup>21</sup>

La visita della mostra aveva suscitato particolare interesse anche nel critico d'arte Kōji Taki il quale, avendo letto la recente pubblicazione di *Architettura Domestica*, nell'aprile del 1964 scrisse una recensione nella rivista giapponese «Glass and Architecture». Nell'articolo, che aveva intitolato *Beauty Manifesto*<sup>22</sup>, Taki forniva una lettura sociologica al fenomeno, spiegando che:

[...] ciò che Shinohara aveva tentato di fare all'interno di un centro commerciale era un manifesto con cui dichiarare che anche una casa, ciò che c'è di più intimo e privato, può essere portata in un luogo pubblico come opera architettonica dal valore universale.<sup>23</sup>

Negli anni Sessanta, con il crescente benessere, di pari passo, in Giappone, si estese anche la divulgazione della letteratura specialistica, attraverso voluminose collane che raccoglievano i pensieri dei maggiori esponenti dell'architettura giapponese dell'epoca.

20. Cfr. E. Massip-Bosh, *Five for of emotion. Kazuo Shinohara and the house as a work of art*, tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcellona, 2015, p. 107.

21. Anon., *News and Comment*, in «The Japan Architect», agosto 1964, p. 10.

22. K. Taki, *Beauty Manifesto*, in «Glass and Architecture», aprile 1964.

23. K. Taki, *Kenchikuka Shinohara Kazuō: kikagakuteki sōzō ryoku* (Kazuō Shinohara Architetto: la forza dell'immaginazione geometrica), Seido-sha, Tōkyō, 2007, p. 10.

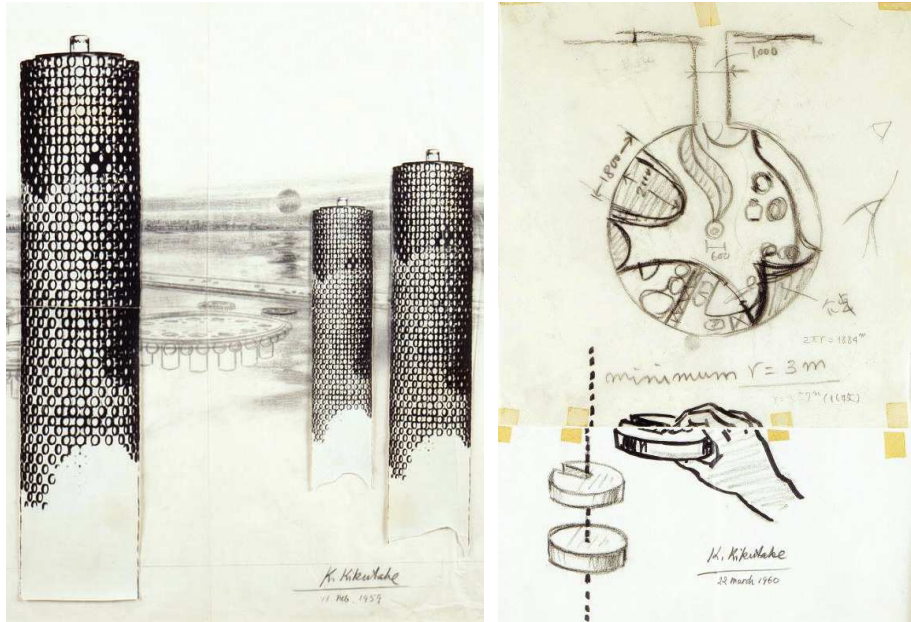
Dati i lunghi spostamenti delle persone, che dalle aree suburbane raggiungevano in metropolitana i centri delle città, le loro edizioni tascabili iniziarono a godere di una sempre più forte popolarità. Tra i testi di queste collane, *Architettura Domestica* occupava sicuramente una posizione importante: ancora oggi, negli scaffali delle più comuni librerie giapponesi si possono trovare le sue ristampe. L'inclusione del concetto di "casa come opera d'arte" all'interno di *Architettura Domestica*, un libro di testo fondamentalmente accademico, ne diffuse l'idea anche tra i giovanissimi.

La sua fama si propagò in modo così inarrestabile che, negli anni, divenne causa di afflizione per Shinohara. In un articolo pubblicato nel 1967 scriveva, quasi con imbarazzo, di aver constatato che in molti, accomunati dalla fascinazione per la sua idea, credevano che tutte le case recentemente costruite potessero essere paragonabili a un'opera d'arte. Pur lusingato, Shinohara sembrava provare una certa inquietudine nel rendersi conto che l'idea di "casa come opera d'arte" ormai procedeva nel suo tragitto da sola, non semplicemente lasciandosi alle spalle lui che ne era l'autore ma soprattutto l'orizzonte di senso che con essa aveva voluto indicare<sup>24</sup>.

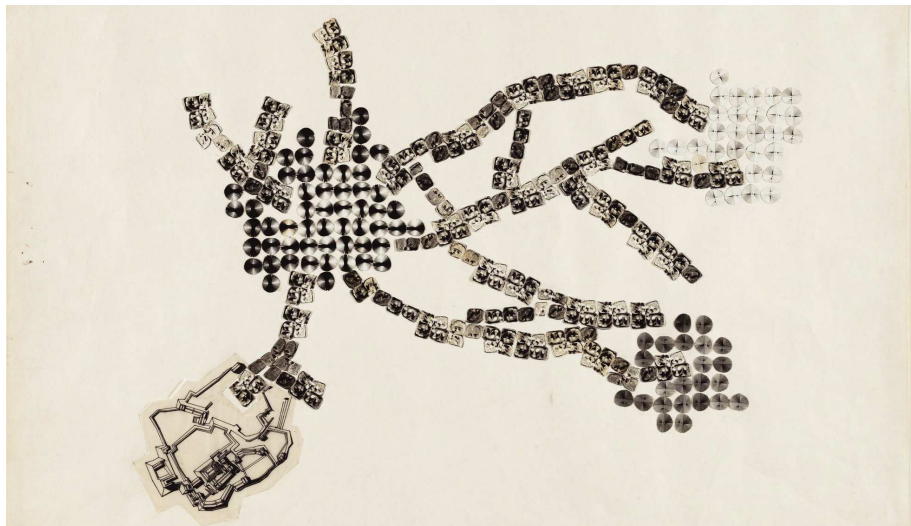
Col tempo, in effetti, attorno a *La casa è un'opera d'arte* si era sviluppato una sorta d'indotto che aveva il suo centro nell'evidente vuoto ideologico lasciato dalla visione tecnocratica del gruppo Metabolism<sup>25</sup> che, negli

24. Cfr. K. Shinohara, *Spazi Filosofici*, in Id., Teoria dell'architettura residenziale (tit. orig. *A Theory of Residential Architecture*, in «The Japan Architect», n. 135, ottobre 1967), tr. it. di G. Cesaro, «Apparati», pp. 334-336.

25. Un gruppo di architetti e urbanisti giapponesi fondato nel 1959 da Kiyonori Kikutake, Fumihiko Maki, Kishō Kurokawa, Masato Otaka, Takashi Asada e dal critico Noburu Kawazoe. Con il proprio nome il gruppo manifestava la volontà di rifarsi ai ritmi biologici della vita per pensare e progettare la crescita urbana della città. Cfr. Noburu Kawazoe, et al., *Metaborizumu 1960: toshi e no teian* (Metabolism 1960: proposta per un nuovo urbanismo), Bijutsu Shuppansha, Tōkyō, 1960. I cinque architetti erano tutti affiliati dello studio dell'architetto Kenzo Tange, dal quale furono fortemente influenzati, in particolare dalla sua radicale proposta per un nuovo piano urbano di Tōkyō. Per approfondimenti vedi: K. Tange, *Towards a structural reorganization*, in *Kenzo Tange 1946-1969, Architecture and Urban Design*, Verlag für Architektur Artemis, Zurigo, 1970, pp. 114-149.



[14] Kiyonori Kikutake, *Marine City*, collage su carta da lucido, Centre Pompidou.



[15] Kishō Kurokawa, *Helix City*, collage su carta da lucido, Moma.

stessi anni in cui apparve l'articolo, nell'intento di trovare una soluzione alla congestione urbana che sempre più caratterizzava le città giapponesi, aveva iniziato a proporre "megastrutture"<sup>26</sup> a crescita costante adatte ad accogliere cellule abitative ad incastro che andavano ben al di sotto dei limiti fissati dall'*Existenzminimum*<sup>27</sup> dei funzionalisti d'anteguerra<sup>28</sup>.

Esempi ne erano il progetto della *Marine City* (1958) di Kiyonori Kikutake, nel quale l'architetto prefigurava le abitazioni del futuro come conchiglie d'acciaio magneticamente agganciate a una serie di torri cilindriche galleggianti sopra o sotto il mare<sup>29</sup> [14]; oppure il progetto della *Helix City* (1961) di Kishō Kurokawa, dove le case come baccelli si fissavano alle maglie strutturali di enormi grattacieli elicoidali<sup>30</sup> [15].

Immagini queste che presumibilmente evocavano alla mente i fotogrammi di *Metropolis*<sup>31</sup> in cui Fritz Lang sezionava la geografia verticale della città per mostrare che sotto l'egida tecnologica si celava il destino di un'umanità marchiata dallo stesso spirito di quelle macchine che lei stessa aveva generato.

---

26. Si ritiene che il termine "megastruttura" sia stato coniato da Fumihiko Maki durante il suo intervento alla World Design Conference tenutasi a Tōkyō nel 1960. Vedi: F. Maki, *Investigations In Collective Form*, Washington University, St. Louis, 1964, p. 8; dove Maki specificava che «La megastruttura è una grande struttura in cui sono alloggiate tutte le funzioni di una città o parte di essa. [Una struttura] resa possibile dalla tecnologia di oggi».

27. Il tema dell'abitazione minimale era stato discusso, in particolare, durante il secondo Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM) tenutosi nel 1929. Si veda: V. Bourgeois, Le Corbusier, P. Jeanneret, S. Giedion, W. Gropius, E. May, H. Schmidt, *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Englert & Schlosser, Francoforte sul Meno, 1930.

28. Cfr. K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna* (tit. orig. *Modern Architecture: a Critical History*, Thames & Hudson, London, 1980), tr. it di M. De Benedetti, R. Poletti, Zanichelli, Bologna, (1982) 2008, pp. 333.

29. Cfr. K. Kikutake, *Kaijo Toshi: Proposed design of Marine City by Kiyonori Kikutake*, in «Kokusai Kenchiku», vol. 26. n. 2, 1959, pp. 36-39.

30. Cfr. K. Kurokawa, *Proposition d'urbanisme au Japon*, in «L'architecture d'aujourd'hui», vol. 101, 1962, p. 84-89.

31. F. Lang, *Metropolis*, Ufa, Germania, 1927.



[16a]



[16b] Yasujiro Ozu, *Tarda Primavera* [晩春, *Banshun*], Giappone, 1949.

L'idea che *La casa è un'opera d'arte* sia stato un manifesto ideologico, tuttavia, disconosce il fatto che un vero e proprio manifesto in realtà nell'articolo non c'è. Certamente nel testo Shinohara enunciava dei principi etici, ispiratori di una nuova visione dell'architettura – e forse la parola “visione” è già troppo forte – ma in esso non si era spinto a palesare dei punti, degli elementi che avrebbero potuto guidare una nuova avanguardia dell'architettura. *La casa è un'opera d'arte* non è quindi un vero manifesto, eppure questo testo ha la capacità di evocare un'idea tanto universale quanto vaga e difficile da descrivere: l'ardore, nei primi anni della pratica, di un'intenzione che, non ancora realizzatasi, accende il fuoco dell'immaginazione.

Shinohara, infatti, non solo aveva evitato di elencare i punti programmatici di quella che lui, in seguito, aveva affermato di vivere come una missione di militanza<sup>32</sup>, ma si era fermato addirittura sulla soglia di una scoperta. E tuttavia quel “qualcosa” in attesa d'essere scoperto impregnava la tessitura del testo.

Quest'anelito potrebbe sembrare troppo esile per conferire interesse a un'idea di ricerca, eppure il fantasticare su ciò che, andando in profondità, riesce a «illuminare il cuore delle persone»<sup>33</sup>, l'immaginarsi quello che può estetizzare la vita di tutti i giorni, e il preservare come cosa preziosa entità immateriali, i fili invisibili che intessono il legame tra oggetti, pensieri ed emozioni, esprime appieno lo spirito del progettista, la sensazione che prova quando, come scriveva Shinohara, «il pensiero si dilata nel processo di connessione delle “cose”»<sup>34</sup>.

---

32. Cfr. K. Shinohara, *Beyond Symbol Spaces. An Introduction to Primary Spaces as Functional Spaces*, in «The Japan Architect», n. 173, aprile 1971, p. 82; dove Shinohara affermava: «Ho adottato un atteggiamento di militanza nel cercare di scoprire quali cose, quando espresse nei piccoli spazi di una casa, possono dare sostegno spirituale ai suoi abitanti di fronte al terrificante potere di crescita della società tecnologica contemporanea».

33. Cfr. K. Shinohara, *Cose Eterne*, in Id., *Teoria dell'architettura residenziale*, cit., pp. 331-333.

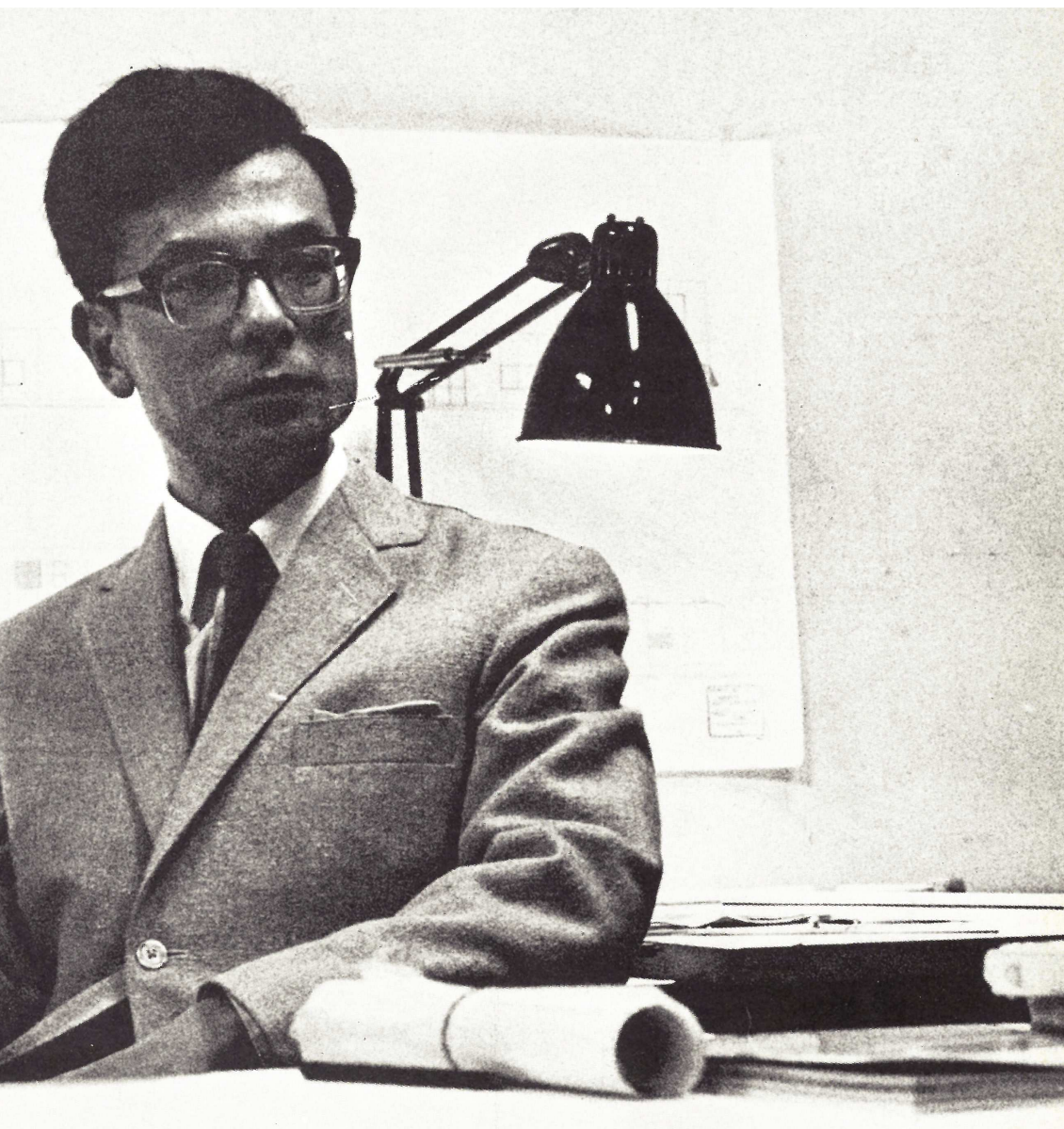
34. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, in «The Japan Architect», n. 99, agosto 1964, p. 12.



[17] Kazuō Shinohara, Tōkyō Institute of Technology, 1970. Foto di Kōji Taki.



LA "SCUOLA SHINOHARA"





*Pensare che  
non penserò più a te  
significa che ti sto ancora pensando.  
Lascia quindi che provi a non pensare  
che non penserò più a te.*

Sōhō Takuan

Nel 2010, a quattro anni di distanza dalla sua scomparsa, il lavoro di Kazuō Shinohara è stato onorato con il premio Leone d'oro alla memoria, una speciale assegnazione stabilita dall'architetto Kazuyo Sejima in veste di direttrice della 12° Mostra Internazionale di Architettura di Venezia.

Sejima non ha studiato né praticato sotto Shinohara, eppure lo ha riconosciuto come una figura che è stata capace di influenzare l'approccio progettuale di più generazioni di architetti giapponesi, costituendo la cosiddetta "Scuola Shinohara"<sup>1</sup>, cui possono essere ricondotte, a dispetto delle loro divergenze e idiosincrasie individuali, le opere di Hiroshi Hara, Tadao Andō, Toyoo Itō, Itsuko Hasegawa, Kazunari Sakamoto, della stessa Kazuyo Sejima e del socio Ryūe Nishizawa dello studio Sanaa, di Kazuhiro Kojima, Yoshiharu Tsukamoto e Momoyo Kaijima dell'Atelier Bow-Wow, così come quelle del più giovane Gō Hasegawa.

Durante la cerimonia di premiazione, a Venezia erano presenti anche il Professor Shin-ichi Okuyama, erede della cattedra di Shinohara – dopo essere succeduto al Professor Kazunari Sakamoto – e il suo amico e collega di Storia dell'architettura, il Professor David B. Stewart, che ritirò il Leone d'oro alla sua memoria. L'anno seguente, nel 2011, Okuyama e Stewart assieme all'architetto spagnolo Eric Massip-Bosh, ex-praticante nello Shinohara Atelier, hanno curato per la prestigiosa rivista internazionale «2G» un doppio numero interamente dedicato all'opera di Kazuō Shinohara<sup>2</sup>, che è venuto così ad aggiungersi alla galleria dei maestri dell'architettura del nostro tempo.

Tema implicito e trasversale a questa rassegna monografica è quello della "casa come opera d'arte", un tema che, a distanza di più di mezzo secolo dalla sua formulazione, non sembra aver finito di mostrare le proprie potenzialità e capacità di attrazione e di stimolo. E questo è il caso anche del suo autore che, com'è stato necessario ricordare a Venezia, innanzitutto, fu un maestro straordinario.

1. Il termine fu pubblicato per la prima volta in A. Kurosawa, *Eien no genzai, Shinohara Kazuō e no purorogu* (L'eterno presente, prologo a Kazuō Shinohara), in «Space Design», n. 172, gennaio 1979, pp. 181-185.

2. E. Massip-Bosch, D. B. Stewart, S. Okuyama, *Kazuō Shinohara: Casas/Houses*, in «2G», n. 58/59, 2011.

Mettere in evidenza il sentimento di partecipare a una scuola non è però da considerarsi un mero *cliché* agiografico: tutte le testimonianze, infatti, insistono unanimemente a porre l'accento sul ruolo assunto da Shinohara di promotore e di animatore di ricerche.

Il formarsi e il tramandarsi del “culto Shinohara” tra i suoi allievi e colleghi può essere facilmente spiegato dalla sua abitudine al confronto e alle riunioni di gruppo coltivate a Tōkyō nello studio fotografico dell'amico Kōji Taki, fondatore della seminale rivista fotografica «Provoke»<sup>3</sup> e Professore di filosofia e critica dell'arte alla Chiba University. Dalla metà degli anni Sessanta, e per più di un decennio, il Professor Taki ospitava spesso incontri assolutamente informali che riunivano amici, colleghi e pupilli di Shinohara assieme ad artisti e giovani critici dell'arte. Anche questo è stato un modo, e sicuramente non uno dei meno efficaci, di trasmettere e tramandare alle più giovani generazioni di architetti la propria *forma mentis* e il proprio *modus operandi*.

Ma, naturalmente, la nascita della “Scuola Shinohara” si deve soprattutto alle attività svolte all'interno del suo laboratorio al Tōkyō Institute of Technology, che per Shinohara si era trasformato in qualcosa d'altro e di molto più di una semplice cattedra universitaria. Al momento del suo ritiro dall'insegnamento, in un'intervista per la rivista francese «Techniques et Architecture», Shinohara aveva spiegato che il suo Laboratorio di Composizione Architettonica era divenuto un vero e proprio studio di architettura, un *atelier* di progettazione in cui, come uno «scienziato sperimentale»<sup>4</sup>, passava «molto tempo a progettare un numero limitato di case»<sup>5</sup>.

Questa possibilità era data dal fatto che, in Giappone, il sistema universitario prevede che all'interno dei propri laboratori – ufficialmente

3. Sottotitolata «Materiali provocatori per il pensiero», questa rivista composta di fotografie, saggi e poesie, fu concepita dal critico d'arte Kōji Taki (1928-2011) assieme al poeta Takahiko Okada (1939-1997) e ai fotografi Takuma Nakahira (1938-2015) e Yutaka Takanashi (1935 -). Dopo il primo numero, pubblicato nel novembre 1968, al comitato di redazione si aggiunse il fotografo Daidō Moriyama (1938-).

4. Cfr. A. Hemery, A. Pélissier, *Entretien avec Kazuo Shinohara*, in «Techniques et Architecture», febbraio-marzo 1986, pp. 144-150.

5. *Ibidem*.

denominati *Kenkyūshitsu* [研究室] “stanza dello studio e della ricerca” – i professori riuniscono studenti di diversi livelli, dai primi anni universitari fino a quelli del dottorato, che con i loro diversi gradi di conoscenze, abilità e competenze, seguono e contribuiscono alle indagini del professore. D'altra parte, potendo trascorrere un lungo periodo del loro percorso di formazione all'interno di un unico laboratorio, gli studenti attribuiscono al professore – che sono soliti chiamare *sensei* [先生]<sup>6</sup> “maestro di vita” – una grande responsabilità, che certamente supera i limiti definiti dalla specificità della sua materia d'insegnamento.

Tale sistema di formazione, che sollecita e promuove un'intima vicinanza tra allievo e maestro, fa emergere che nella scuola giapponese la dimensione relazionale è considerata una condizione imprescindibile del processo di educazione e di apprendimento. «Come con una candela accesa se ne accende un'altra»<sup>7</sup>, così i giapponesi dicono che la conoscenza si trasmette “da spirito a spirito”, “da mente a mente” o “da cuore a cuore” [以心伝心, *i-shin-den-shin*]<sup>8</sup>. Questa espressione utilizzata per indicare un'esperienza di reciproca comprensione attraverso una comunicazione non verbale, che simbolicamente avviene per mezzo del “soffio vitale” [氣, *chi*]<sup>9</sup> di un organo “interno” [内, *uchi*], è spesso tradotta nelle lingue occidentali in “simpatia”, “empatia” o “tacita intesa”. Fenomeno universalmente riconosciuto, l'idea di una “comunicazione non verbale” non mette però in risalto quello che è forse il tratto saliente e più caratteristico dell'espressione *i-shin-den-shin*. Mentre *haragei* [腹芸], che letteralmente significa “la tecnica della pancia”, indica tanto la capacità

6. La parola *sensei* letteralmente significa “persona nata prima di un'altra”. Il termine, oltre che in ambito accademico, è adoperato anche per designare quelle personalità che, in ambito artistico, hanno raggiunto un notevole livello di eccellenza, come grandi scrittori, pittori e registri, così come all'interno delle scuole buddhiste, dove il “maestro” non è visto come semplice insegnante di nozioni, ma anche come un individuo dotato di autorità ed esperienza, per l'appunto un “maestro di vita”.

7. A. Rotondi (a cura di), *Saggezza dell'Oriente*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1981, p. 54.

8. L'ideogramma [心, *kokoro*] significa al contempo “mente”, “cuore” e “spirito”.

9. Si è qui utilizzato l'ideogramma cinese [氣, *chi*] al posto del giapponese [氣, *ki*] per evidenziare, al livello fonetico, il suo ripercuotersi nell'idea del funzionamento di un organo interno.

di “esprimersi senza parole” quanto una “personalità forte”, spesso percepita dai giapponesi come prevaricante e perciò suscettibile all’insincerità; *i-shin-den-shin* invece si riferisce a una comunicazione positiva, sincera e, in particolare, a quella che è forse la sua forma più disarmante: il “silenzio attento”<sup>10</sup>.

L’idea che la conoscenza, la competenza, la consapevolezza del sé nell’incontro con il mondo nasca in un rapporto personale, intimo, e si sviluppi in virtù di un silenzio attento e in attesa d’attenzione, sembra essere legata al concetto di *sassi* [察], la «facoltà della mente di cogliere il significato dei gesti di una persona o dei segni di una cosa»<sup>11</sup>.

Ma poiché i gesti non si distinguono mai dal corpo che li esegue, che si esprime e vive in essi, così come i segni non si distinguono mai dalla forma che producono e che li rilascia, allora il “corpo” [身体, *shintai*] e la “forma” [形, *katachi*] assumono un ruolo decisivo nella concezione giapponese del processo di educazione e di apprendimento.

Nell’ambito della riflessione architettonica, la questione della relazione tra corpo e forma è del resto cruciale: costituisce in un certo senso la base di partenza della disciplina, il fulcro dal quale si snodano i suoi campi d’indagine.

Nell’immaginare “Shinohara *sensei*” all’interno di tale configurazione, rivelatrici sono le parole rivolte ai suoi allievi<sup>12</sup> e a tutti quei giovani architetti che avrebbero partecipato al concorso internazionale di architettura residenziale indetto, nel 1971, dalla rivista «The Japan Architect»:

---

10. Cfr. K. Cheung, *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, and Joy Kogewea*, Cornell University Press, Ithaca-Londra, 1993, p. 146.

11. *Ibidem*.

12. Cfr. K. Shinohara, *The Winners of the Shinken-chiku 1972 Residential Design Competition*, in «The Japan Architect», n. 189, settembre 1972, pp. 18-44; dove è stato menzionato come partecipante al concorso l’architetto Toyoo Itō, all’epoca giovane allievo di Shinohara.

Desidero che, con tranquillità, perseguiate le idee di progettazione residenziale su cui avete lavorato sino a oggi. Non abbandonatele con leggerezza; ossia, non commettere l'errore di credere che la creatività consista solo nel rompere col passato. [...] vi esorto a non dimenticare mai il vostro patrimonio nazionale o le grandi opere degli architetti che vi hanno preceduto. Se così faceste, un giorno potreste essere schiacciati dal peso dei loro meriti. Se siete riusciti a stabilire una profonda comunione con la tradizione della vostra terra, è bene che voi utilizziate questa tradizione come punto di partenza, indipendentemente dalle condizioni che vi circondano. Anche se decideste di evitare tutto ciò, poiché vi sembra la strada più lunga, non prendiate mai come punto di partenza qualcosa di cui non siete completamente certi. Non esitate a operare secondo i metodi e il lavoro di un architetto più esperto di voi, purché siate pienamente consapevoli della differenza tra un mero copiare e un assumere la strategia creativa di un altro architetto. Per esempio, quando un giovane architetto del mio laboratorio segue i miei metodi, certamente non penso che lui stia copiando. Sono consapevole di aver fatto così anch'io nei miei primi progetti residenziali. Ciò che è importante è comprendere quanto di sé si possa aggiungere a ciò che si riceve dalla propria tradizione e dagli architetti che vi hanno preceduto. Credo che il processo classico di sviluppo della creatività consista in un graduale tentativo di invertire, all'interno dei propri spazi, le proporzioni tra ciò che si riceve dalla tradizione e dagli architetti più anziani e ciò che si aggiunge di se stessi. Per tale motivo, se alcuni partecipanti a questo concorso dovessero adottare le idee che soprassedono gli astratti spazi delle mie case – tutte profondamente in debito con la tradizione giapponese – non potrei concepire un atto del genere come una copia. Al contrario, lo considererei una sfida. Dopotutto, senza buone intenzioni e metodo, persino copiare è impossibile. [...] Come architetto, nulla mi renderebbe più felice che scoprire che questo concorso mi ha dato la possibilità di entrare in contatto con giovani vitali talenti.<sup>13</sup>

---

13. K. Shinohara, *Announcement of the Shinken-chiku 1972 Residential Design Competition*, in «The Japan Architect», n. 171, gennaio-febbraio 1971, p. 93.



[18] *Enso*, il simbolo dell'illuminazione nella pittura zen.

“Prima apprendi, poi distaccati, infine trascendi”: *shu-ha-ri* [守破離] è ciò che dice il maestro giapponese. L’immagine che nasce è quella dell’*ensō* [円相] [18], il cerchio dipinto con un solo tratto, un’idea cara alla cultura nipponica poiché fornisce una rappresentazione sintetica di quel «tirocinio della coscienza»<sup>14</sup> intrinseco a tutte le discipline artistiche praticate in Giappone, e perciò a quel “processo classico di sviluppo della creatività” cui si riferiva Shinohara nel brano sopra riportato.

Ma come si spiega che nella scuola di pensiero di Shinohara e, più in generale, nella scuola giapponese, nonostante l’entusiasmo dimostrato per la novità prodotta dall’importazione della scienza e della tecnica occidentali<sup>15</sup>, la formula classica d’insegnamento delle arti sia rimasta sostanzialmente immune dall’influenza di differenti forme d’educazione? Come riesce la formula *shu-ha-ri* a conservare, nel Giappone dell’era moderna, la sua validità?

Dare una risposta a questa domanda di certo non è cosa facile. Eppure tentò di farlo un filosofo tedesco che, dal 1924, per lungo tempo insegnò all’Università Imperiale di Sendai. Seguendo i preziosi ragguagli che il Professor Eugen Herrigel ha dato della sua esperienza dell’apprendimento di un’arte tradizionale giapponese e con essa dello «stile d’insegnamento giapponese»<sup>16</sup>, allora anche di seguito si può provare a farlo per chiarire il significato della tradizione all’interno della “Scuola Shinohara”.

## 1. La tradizione nell’innovazione

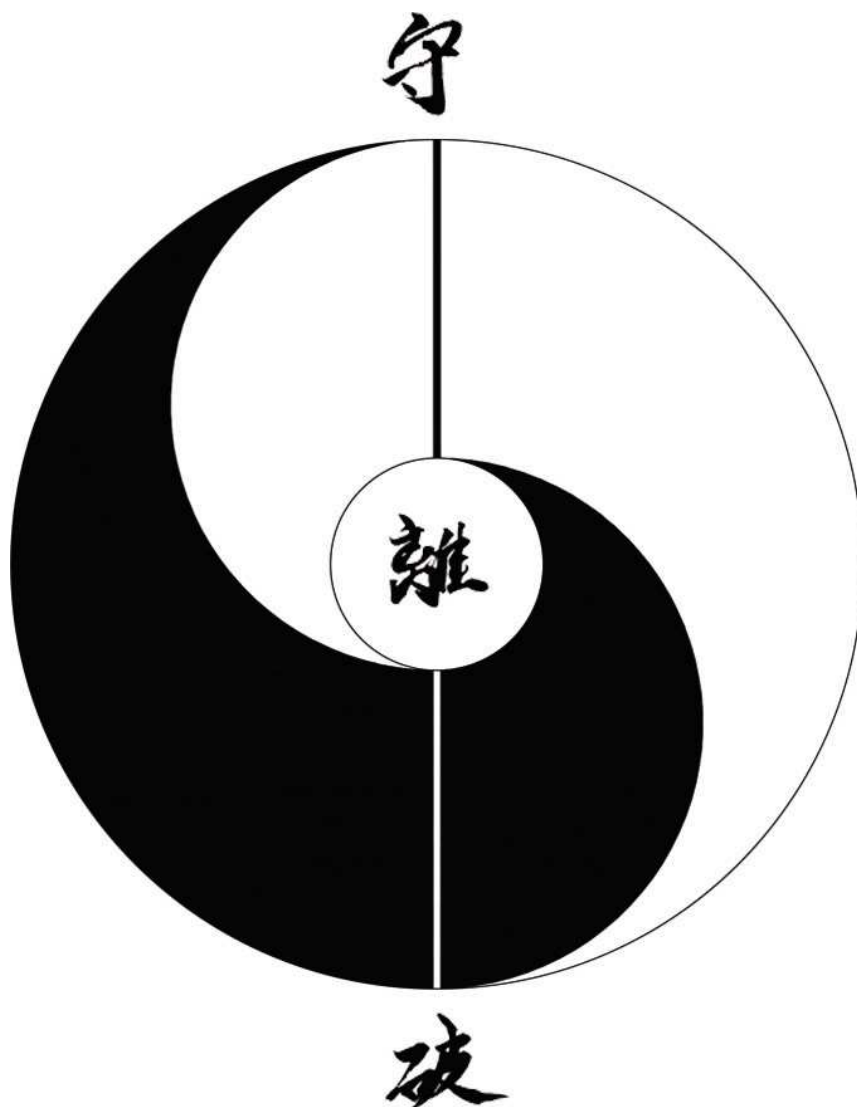
La circuitazione *shu-ha-ri*, il processo ideale dello sviluppo di un’arte e del raggiungimento di una maestria, si precisa nella descrizione dei suoi tre momenti [19].

14. D. T. Suzuki, *Introduzione*, in E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l’arco* (tit. orig. *Zen in der Kunst des Bogenschiessen*, Weller, Costanza, 1948), tr. it. di G. Bemporad, Adelphi, Milano, (1975) 2011, p. 11.

15. Cfr. G. Baccini, *Una grazia inflessibile*, in S. Kuki, *La struttura dell’iki*, cit., p. 12.

16. E. Herrigel, *op. cit.*, p. 57.





[19] I tre momenti della circuitazione *shu-ha-ri*.  
In alto *shu* [守], in basso *ha* [破], al centro *ri* [離].

Nella prima fase *shu* [守], di “obbedienza”, “protezione” e “apprensione”, all’allievo è affidato il compito della pedissequa ripetizione, dell’imitazione senza defezione e così del fedele mantenimento del *kata*, il “modello” [型] e la “forma” [形]<sup>17</sup>, creata dagli antenati e consegnatagli dal maestro. Questo implica che l’allievo che si appresta all’apprendimento di un’arte deve portare con sé tre cose: buona educazione, appassionato amore per la disciplina da lui scelta e fiducia incondizionata nel maestro<sup>18</sup>. D’altra parte, come hanno testimoniato gli stessi allievi di Shinohara, all’inizio del suo insegnamento, il maestro non è incline a fornire lunghe spiegazioni e nell’osservare i primi risultati dei suoi studenti egli si limita a brevi cenni del capo e non si aspetta di ricevere domande. Nella sua postura ieratica e composta<sup>19</sup>, tuttavia, il maestro non si propone come parametri della valutazione l’autonomia e l’iniziativa dell’allievo, bensì assiste ai suoi incerti tentativi con tranquillità, avendo la pazienza di attenderne la maturazione. Lungi dal voler accendere anzitempo nell’allievo la fiamma dell’artista, il maestro ritiene che il suo primo compito sia di fare di lui un esperto, uno specialista che ha la totale padronanza della forma e così del mestiere. L’allievo, per andare incontro a tale intento, come se fosse privo di pretese più elevate, «si lascia imporre la soma con cieca sottomissione»<sup>20</sup>, poiché – come il maestro sa – è solamente con «l’esercizio, la ripetizione e la ripetizione del ripetuto»<sup>21</sup> che all’allievo diverrà sempre più facile eseguire tecnicamente tutti i *kata* prescritti, e così nel tempo lasciarsi ispirare dalla loro più coscienziosa osservazione.

17. La parola *kata* può essere scritta con due diversi *kanji*, per i quali la stessa parola assume diversi gradi di significato.

18. E. Herrigel, *op. cit.*, p. 57.

19. Cfr. H. Suzuki, *The Aesthetic of Theoretical Structure*, in «The Japan Architect», n. 263, marzo 1979, pp. 6-7; in cui l’autore, all’epoca Professore associato all’Università di Tōkyō, raccontava come si fossero diffuse tra gli allievi di Shinohara alcune leggende sulla sua vita personale. Tra queste, in particolare, fa sorridere quella che narra che Shinohara, come un asceta, mangiasse solo frittate dolci di uova, un tipico piatto giapponese chiamato *tamagoyaki* [卵焼き].

20. E. Herrigel, *op. cit.*, p. 58.

21. *Ivi*, p. 57.

Solo dopo che all'allievo è divenuto chiaro che una volontà troppo ostinatamente rivolta al risultato sarebbe d'ostacolo, il maestro lo conduce verso la seconda fase *ha* [破], di “strappo”, “frattura” e “distacco”. In questo stadio dell'apprendimento «l'allievo si vede di fronte a nuove possibilità, ma nello stesso tempo apprende che la loro realizzazione non dipende più minimamente dalla sua buona volontà»<sup>22</sup> bensì dalla sua profonda concentrazione nell'esecuzione dei *kata*. Ancora sotto la guida scrupolosa dell'esperto maestro, in questa fase l'imitazione della forma, la sua ripetizione, non deve più essere rivolta a contenuti oggettivi, che in certa misura ognuno riesce a riprodurre, ma deve invece farsi «più libera, più mobile, più spirituale»<sup>23</sup>. È solo così che «l'allievo diventa sempre più capace d'intravedere [nelle forme] qualcosa di cui ha spesso sentito parlare, ma la cui realtà egli comincia ad afferrare solo ora alla luce delle proprie esperienze»<sup>24</sup>. In questo momento dell'apprendimento non è dunque importante soffermarsi a riflettere su quanti siano i nomi che il maestro attribuisce a ciò che intende, o addirittura se neppure lo nomini, l'allievo non solo lo intuisce ma lo comprende. Un maestro di tiro con l'arco direbbe che in questa fase l'allievo è chiamato a imparare la “giusta attesa”, un'attesa che s'impara “distaccandosi” da se stessi, di modo che di sé non rimanga altro che una «tensione senza intenzione»<sup>25</sup>. In questa fase, allora, l'unica preoccupazione del maestro è aiutare il suo allievo a distaccarsi da sé, da tutte quelle forme che, dopo lunga ripetizione, egli sente esser sue.

Dopo aver impartito all'allievo i *kata*, e poi averlo allontanato da essi, giunge allora il momento in cui il maestro indica al suo allievo la giusta “via” [道, *dō*], l'unica in grado di condurre alla vera maestria. Egli sa infatti per sua stessa esperienza che è ora di lasciare che il suo allievo proceda da solo poiché «più importante di tutte le opere esterne, anche le più affascinanti, è l'opera interiore che egli [l'allievo] deve attuare se

---

22. *Ivi*, p. 61.

23. *Ibidem*.

24. *Ivi*, p. 62.

25. *Ivi*, p. 48.

vuole portare a compimento la sua vocazione d'artista»<sup>26</sup>. Per tale ragione, il maestro ricorda che «il colpo fila liscio solo se sorprende il tiratore stesso»<sup>27</sup>, ossia quando il gesto della mano «scoppia come il guscio di un frutto maturo»<sup>28</sup>.

Come se si trattasse di un suggerimento occasionale, legato a un'esperienza che l'allievo ha già compiuto, il maestro lo sollecita quindi ad andare più lontano di lui, a «salire sulle spalle del maestro»<sup>29</sup> e arrivare così a sostenere la sua prova più grande, quella che giunge con la terza e ultima fase *ni* [離], di “affrancamento”, “liberazione” e “trascendimento”. Come l'arte del tiro con l'arco indica con precisione, *ni* è infatti il verbo che indica il momento in cui l'artista, allentandosi all'improvviso da uno stato di tensione, semplicemente mollando la presa, in un gesto di assoluta liberazione, scocca la freccia. Ecco dunque che dopo tanto sconcolato tormento, in cui all'allievo sembrava di cercare l'impossibile, dopo un lungo e arduo tirocinio, come colto di sorpresa, egli si rende conto che quell'impossibile è divenuto possibile, anzi, persino ovvio. Questo è il momento in cui termina la formazione e sopraggiunge la maestria che apre le porte della creatività: un luogo in cui si agisce in accordo con ciò che si desidera, senza ostacoli e leggi eccessive.

La circuitazione *shu-ha-ri*, che agli occhi dell'uomo orientale appare cosa chiara e familiare, tuttavia rimane per noi occidentali una formula misteriosa, un processo alchemico che *solve et coagula* di fronte al quale rimaniamo ancora indubbiamente disorientati. In effetti, veder ricongiungere l'ultimo stadio dell'apprendimento con il primo, può apparire come un insopportabile avvilitamento. Per accettarlo, forse, si potrebbe chiedere aiuto a Kafka che, seppur sconcolato, nel *Castello* scriveva che è proprio attraverso un «meccanismo eccellente, sempre di un'inconcepibile eccellenza»<sup>30</sup> che «il mondo corregge se stesso nel suo corso e mantiene l'equilibrio»<sup>31</sup>.

26. *Ivi*, p. 62.

27. *Ivi*, p. 44.

28. *Ivi*, p. 46.

29. *Ivi*, p. 64.

30. F. Kafka, *Il castello* (tit. orig. *Das Schloß*, K. Walf, Monaco, 1926), tr. it. di P. Capriolo, Einaudi, Torino, (2002) 2014, p. 298.

31. *Ibidem*.

Eppure, questo ritorno all'origine, che paradossalmente sembra riportare l'allievo al *kata* iniziale, i maestri giapponesi non lo intendono come una mera ripresa o mortificazione della forma, bensì una sua liberazione.

Per comprendere questo chiudersi del cerchio allora non si può fare altro che soffermarsi a riflettere sugli estremi della circuitazione, i due poli *shu* e *ri*, e risalire così alle sue radici di significato e di senso. Seguendo l'etimologia cinese, il verbo *shu* [守] significa “trattenere”, “conservare”, “preservare” e per sua estensione sulla cosa “ciò che è custodito, protetto, difeso”. Il verbo *ri* [離] che indica invece il “cadere” (di un frutto maturo) o il “traboccare” (di un vaso colmo d'acqua), quindi “lasciare”, “liberare”, “trasformare”, nella sua radice etimologica deriva dall'omofono verbo *ri* [理], che significa “dividere in sezioni”, “regolare”, “governare” e per estensione la “ragione”, l'“ordine”, la “legge” e, in primo luogo, la “verità”. Ebbene, osservando i due poli della circuitazione si può notare subito una peculiarità: *shu*, ciò che conserva e garantisce il perpetuarsi del *kata* [型] la “forma prima”, il “modello originario”, il “prototipo” e l'“archetipo”, coincidendo e perciò equivalendo a *ri*, è anche ciò che detiene il potere di sprigionare un'altra volta la stessa “verità”. Ma i sinonimi non esistono. *Shu* è verità in rapporto a ciò che è il *kata*. *Ri* invece cela in sé un rimando all'ordine, alla giusta via, *dō*, che altro non è che la giusta articolazione<sup>32</sup>. In *ri*, dunque, la verità è visibilmente rapportata a un certo modo con cui si promuove la forma, a una certa attitudine nella sua disposizione.

Si qualifica così la “natura comune” dei due poli *shu* e *ri*, e con essa

---

32. La parola giapponese *dō* [道], che deriva dalla parola cinese *dào* [道] “strada”, “via”, “metodo”, in quanto sostantivo endoattivo che indica “ciò che conduce, veicola, trasmette”, può essere tradotta in “articolazione” poiché quest'ultima trova il suo senso nella radice indo-europea *ar-* che ha il significato di “andare”, “mettere in moto”, onde il greco antico *harmózō* [ἀρμόζω] “ordinare”, “regolare”, “guidare”, e *harmonia* [ἀρμονία] “disposizione”, “proporzione”, “accordo”, e il latino *ars*, “arte”, *artus*, “arto”, e quindi *articulatio*, “articolazione”. È interessante notare che l'ariana *ar-* deriva dalla radice sanscrita *r* [ऱ], pronuncia: *ri*] che ha il senso di “scorrere”, “andare”, “tendere a”, da cui il sanscrito *ṛta* [ऱत, pronuncia: *ritá*] “andamento cosmico”, “ordine”, “misura”, affine al greco antico *rhéō* [ῥέω] “scorrere”, “fluire”, onde il greco *rythmós* [ρυθμός] “movimento regolare”, “ritmo”, “misura”, e al latino *ritus*, “ordine prescritto”, “cerimonia”.

l'originalità della loro dinamica circolatoria e della cultura che l'ha prodotta, per la quale si può dire che i concetti di “tradizione” e di “invenzione” non hanno alcun significato, o meglio, hanno significato solo se intesi non come concetti opposti<sup>33</sup> ma come nozioni inerenti a un'idea di “stabilità” e “innovazione” in relazione di reciproca dipendenza<sup>34</sup>. Tutti i grandi maestri, in fondo, hanno detto questo, a partire, per esempio, da Motokiyo Zeami, il famoso attore, drammaturgo e trattatista quattrocentesco del teatro *Nō*, il quale sosteneva che il vero attore è chi ha talmente assimilato il *kata* [形, la “figura” e la “maschera”] che, non interpretando più la forma ma vivendola, è divenuto egli stesso *kata*<sup>35</sup>. Questa particolare forma d'artista, fatta di posture extraquotidiane, inflessioni della voce, attitudini, sguardi, segni di un alfabeto antico che chi possiede non ostenta, lo scrittore e critico d'arte Jun'ichirō Tanizaki diceva di averla riconosciuta anche in certi attori della nuova drammaturgia novecentesca, così come in alcuni attori del cinema giapponese che, seppur non nominava, si può immaginare avesse osservato nelle memorabili sovraimpressioni del grande cineasta Kenji Mizoguchi [20]. *Sulla maestria* Tanizaki aveva scritto, infatti, che da qualche tempo aveva iniziato a pensare che «il compito dell'artista debba consistere non già nel produrre un effetto mai visto o nell'esprimere la propria individualità, quanto piuttosto nel ridurre al minimo la distanza tra sé e gli antichi»<sup>36</sup>, e per questo sosteneva «è sufficiente che il Sé affiori con delicatezza, oppure che non si manifesti affatto e si fonda completamente con l'opera straordinaria di chi è venuto prima di noi»<sup>37</sup>.

33. Per i quali il movimento *shu-ha-ri* troverebbe la sua immagine, più che in una configurazione circolare, in una dimensione lineare, dove le tre fasi dello sviluppo della maestria si esprimerebbero come l'affermazione ottenuta, attraverso una frattura, da un progressivo e mai conciliante distanziamento dall'origine.

34. Cfr. G. Pasqualotto, *Yōhaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Esedra, Padova, 2001, pp. 7-9.

35. Cfr. M. Zeami, *Il segreto del teatro Nō* (tit. orig. *La tradition secrète du Nō*, Unesco, Parigi, 1963), R. Sieffert (a cura di), tr. it. di G. Bartoli, Adelphi, Milano, (1966) 2009.

36. J. Tanizaki, *Sulla maestria* (tit. orig. *Geidan*, Chuokoron-Shinsha, Tōkyō, 1933), tr. it. di G. M. Follaco, Adelphi, Milano, (2014) 2017, p. 59.

37. *Ibidem*.



[20a] Kenji Mizoguchi, *La marcia di Tōkyō* [東京行進曲, *Tōkyō kōshinkyoku*], Giappone, 1929.



[20b]



[21] *Hanniya*, tipica maschera del teatro *Nō*, Giappone, XVIII sec. Museo Guimet, Parigi.



[20c]



Come ha insegnato l'estetica giapponese novecentesca, il punto sta dunque nel comprendere che «tutti i movimenti artistici cercano di rinnovarsi, ma la vera essenza della bellezza può manifestarsi solo se è stata eliminata la distinzione tra vecchio e nuovo»<sup>38</sup>, ovvero come ha riformulato Tadao Andō nei primi anni del nuovo millennio:

Poiché ogni generazione deve avere la possibilità di esprimere a proprio modo le idee inscritte nella tradizione, non ha alcun senso pensare di dover conservare la tradizione. Più giusto è pensare invece che le tradizioni siano iscritte e si manifestino nelle creazioni delle nuove generazioni.<sup>39</sup>

Alla luce di tali riflessioni, l'analisi della circuitazione *shu-ha-ri* riesce allora a chiarire non solo come, in un Giappone contemporaneo, questa formula riesca a proporsi ancora come metodo d'insegnamento delle arti, ma anche come «in Oriente il manufatto umano da considerarsi come *opera perfetta* è sempre stato quello in cui innovazione e ripetizione, tradizione e sperimentazione riescono ad intrecciarsi e a bilanciarsi senza scompensi»<sup>40</sup>.

In effetti, è proprio attraversando la dimensione di quest'idea che è possibile gettare una luce sul perché Shinohara, come suo insegnamento e monito, invitasse i suoi allievi a non abbandonare le forme del passato. Affermando che se si riesce a stabilire una profonda comunione con la tradizione della propria terra è bene che questa l'architetto la utilizzi indipendentemente dalle condizioni in cui si trova a operare<sup>41</sup>, Shinohara rivendicava il diritto dell'architetto a non dover essere necessariamente un “avanguardista”<sup>42</sup>, a poter quindi pensare all'innovazione come la

38. S. Yanagi, *Un'arte senza nome. La visione buddhista della bellezza* (tit. orig. *The unknown craftsman: a Japanese Insight into Beauty*, Kodansha International, Tōkyō-New York, 1972), A. Andriotto (a cura di), tr. it. di G. Limentani Pugliese, Servitium, Sotto il Monte, 1997, p. 62.

39. Tadao Andō in J. Wachtmeister, *Kōchuu: Japanese architecture, influence and origin*, Scholaris Filmproduktion, Svezia, 2003.

40. G. Pasqualotto, *Yōhaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, cit., p. 9.

41. Cfr. K. Shinohara, *Announcement of the Shinkenchiku 1972 Residential Design Competition*, cit., p. 93.

42. Cfr. *Il Vocabolario Treccani*, dove alla s.v. “avanguardia” è scritto: «Denominazione

forma sublime di una maestria che nella sua assoluta disposizione alla creazione si esprime sempre attraverso la libertà della forma, ossia nella totale spontaneità alla sua *promozione*.

## 2. Lo spazio *in-forma*

Questo lo “spirito creativo” che ha informato la pratica progettuale di Kazuō Shinohara per il quale si può dire, come d'altronde lui stesso aveva affermato, che il problema principale era quello di giungere a definire i caratteri formali della struttura spaziale dell'architettura giapponese, di rivelarne gli aspetti fondamentali, quindi di andare al di là delle descrizioni di carattere storiografico o illustrativo per formulare dei principi che permettessero di decifrare e comprendere l'originalità dello “spazio giapponese”<sup>43</sup>.

Questo il tema che pose già nell'*incipit* delle pagine del suo primo libro che porta il laconico titolo di *Architettura domestica*, un saggio pubblicato più che per assolvere ad un probabile obbligo accademico, per divulgare un nuovo approccio allo studio dell'architettura tradizionale, né tassonomico come quello all'epoca in voga tra molti storici dell'architettura<sup>44</sup>, né prevalentemente iconografico come gli spettacolari studi di Tange:

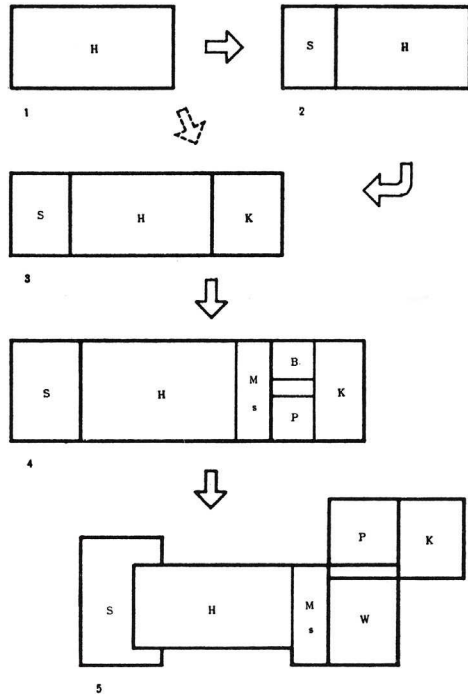
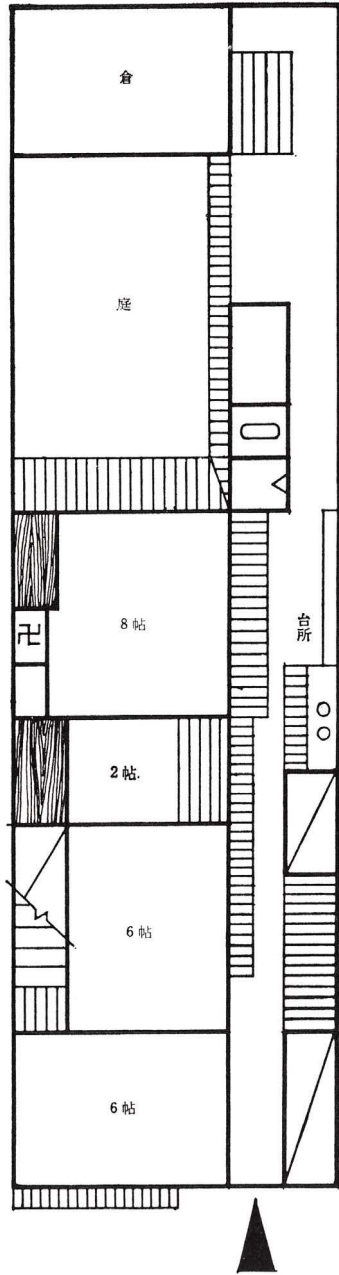
Una volta mi è capitato di ripetere per giorni la stessa operazione senza mai riuscire a definire la composizione della pianta della casa che stavo progettando. A un certo punto, all'improvviso, mi sono accorto che la pianta che tentavo di definire aveva una specifica caratteristica, la stessa che avevo espresso, seppur inconsapevolmente, nei progetti che avevo già realizzato. Nel progettare le mie case, l'obiettivo che mi ero posto era di raggiungere una “composizione esplicita” ovvero disegnare una “pianta semplice”, nozioni generalmente utilizzate per riassumere le qualità dell'architettura giapponese. In quei giorni, tuttavia, ciò di cui sentivo avere bisogno era qualcosa di più particolare e concreto: un metodo.

---

assunta da (o attribuita a) movimenti artistici che propugnano o attuano nuove poetiche o nuovi modi espressivi, in contrasto, apparente o effettivo, con la tradizione».

43. Cfr. K. Shinohara in J. Wachtmeister, *op. cit.*

44. Cfr. M. Inoue, *op. cit.*, p. vii.



[22] *Processo di sviluppo della Machiya.*  
Kazuō Shinohara, 1964.

[23] *Pianta di una Machiya (casa di città)*  
del Periodo Edo (1603-1868).  
Kazuō Shinohara, 1964.

Ho iniziato così a pensare che il termine matematico “divisione” potesse aiutarmi a determinare un metodo con cui comporre la pianta della casa che stavo progettando. Ho allora capito che ciò che mi suggeriva questo termine non era di definire una semplice forma ma il processo stesso con cui organizzare l'interno di un semplice rettangolo. Di tutto ciò, però, credo che la questione più interessante da riportare qui sia l'idea che così mi sopraggiunse alla mente: questo metodo di divisione spaziale, probabilmente, è l'essenza dell'architettura giapponese.<sup>45</sup>

In effetti, al momento della sua pubblicazione, *Architettura domestica* rappresentò il primo tentativo di un'analisi formale capace di introdurre nuovi elementi di ricerca e di valutazione dell'architettura giapponese, e di utilizzarli in modo operativo per superare l'annoso e spinoso *Nihon dentō ronsō* [日本伝統論争]<sup>46</sup>, che già all'epoca si stava rivelando essere null'altro che uno sterile dibattito sull'eredità dell'architettura tradizionale giapponese e del suo difficile adattamento nel conteso dell'architettura residenziale contemporanea.

Sarebbe quindi un errore pensare che lo studio della composizione spaziale dell'architettura tradizionale giapponese presentato in *Architettura domestica* volesse volgere a rivendicare, come problema principale, l'autonomia della forma architettonica rispetto all'ambiente, al luogo e al tempo in cui essa si produce. Degli aspetti sociali dell'architettura domestica, anzi, Shinohara ne parlò in esteso, aprendo la questione in diverse direzioni.

Quanto tentò di fare in questo libro, nato attorno a un'esperienza concreta, in cui evoluzione personale e riflessione teorica erano saldate fin da principio, fu piuttosto di presentare i meccanismi generativi dell'architettura, una sorta di morfologia genetica della forma intesa come uno strumento utile a sé, ai suoi allievi e, in generale, a tutti agli architetti, per perseguire liberamente una propria idea di spazio.

Non è dunque la tesi esposta nella prima parte del libro quella che appare oggi come il tema più importante, la questione su cui è necessario soffermarsi poiché la più innovatrice.

45. K. Shinohara, *Divisione e collegamento*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., p. 359.

46. Vedi nota n. 6, p. 33.

Secondo questa lo “spazio giapponese” avrebbe a origine della sua essenza “il metodo della divisione spaziale”<sup>47</sup>. Di qui la distinzione tra “architettura giapponese” e “architettura occidentale”; dove quest’ultima, all’opposto, avrebbe come principio compositivo “il metodo del collegamento spaziale”<sup>48</sup>.

Da tali considerazioni, che apparentemente costituiscono la tesi principale del libro, tuttavia, si apriva e si distaccava una problematica complessa, che nella lunga elaborazione di *Architettura domestica* si sviluppava per trovare infine piena espressione nel capitolo a chiusura del saggio:

Sempre di più sento il desiderio di scoprire un nuovo spazio che, senza pretese di ricercatezza o precisione, renda obsoleti tutti gli spazi conosciuti fino ad ora. [...] ciò si spiega se si considera che il nuovo spazio si manifesterà all’improvviso come “quarto spazio”. Ho già discusso della necessità di spostare l’attenzione dal campo del razionale, lo spazio funzionale, al territorio dell’irrazionale. Se finora ho discusso solo di due tipi di spazio che sono convinto in futuro l’umanità incontrerà, è perché non è facoltà della ragione prevedere il “quarto spazio” [...] un certo “spazio sconosciuto” [...] che nulla condivide con gli altri due spazi. Quando l’arte rinascimentale scoprì la prospettiva, un nuovo mondo si dispiegò all’umanità. L’arte e l’architettura stimolate, infatti, dalle contemporanee scoperte scientifiche, conquistarono il proprio spazio. Analogamente, se stimolati da un qualcosa di non ancora precisato, anche ai nostri occhi si potrebbe manifestare il “quarto spazio”: uno spazio dell’era futura, completamente estraneo all’architettura attuale. [...] Né l’arte rinascimentale né l’architettura moderna, tuttavia, sono derivate da una semplice manipolazione artistica di certe teorie. L’apparizione di una nuova arte spaziale è possibile, infatti, solo grazie all’avvento di un nuovo concetto di umanità, frutto di nuove interazioni tra l’uomo e la società. Ed è proprio tale relazione ciò che il “quarto spazio” dovrà manifestare. [...] Da sempre, l’architettura domestica è l’arte che plasma la forma dell’esistenza quotidiana di una famiglia; perciò, anche in futuro, una buona casa sarà quella in grado di plasmare in modo adeguato un nuovo modo dell’essere dell’uomo. Il significato di ciò che ho scritto nel prelude di questo capitolo è proprio questo: l’obiettivo non è giungere a un’arte capace di plasmare la vita con precisione o con una tecnica raffinata.

47. Cfr. K. Shinohara, *Divisione e collegamento*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 360-367.

48. *Ibidem*.

In altre parole, lo scopo dell'arte non è tradurre in una forma definita un nuovo modo di vivere dell'uomo, il riflesso di un cambiamento sociale. La vera missione dell'arte è disvelare all'uomo una visione ancora poco nitida. È possibile allora trasformare il convergere di diversi e concreti sviluppi dell'idea di spazio in un'energia utile a focalizzare questa nuova visione. Ciò di cui abbiamo bisogno è quindi continuare risolutamente a proporre ciò che ci permetterà di avanzare verso il "quarto spazio".<sup>49</sup>

Queste parole testimoniano che Shinohara era ben consapevole del fatto che l'uomo ha da sempre creato immagini per conoscersi e così comprendere il proprio spazio nel mondo<sup>50</sup>, nella consapevolezza che questo non è mai dato una volta per tutte, ma che l'uomo lo deve continuamente definire, «spinto dalla necessità di agire, di realizzarsi, di completarsi attraverso il proprio operare»<sup>51</sup>. È ben risaputo, infatti, che riflettere sulle immagini dello spazio che sono emerse nel pensiero filosofico e scientifico, e da questi nell'opera d'arte<sup>52</sup>, è premessa indispensabile per chiunque voglia descrivere le caratteristiche di un determinato luogo in una determinata epoca, e gli elementi che lo differenziano da tutti gli altri luoghi e da tutte le altre epoche<sup>53</sup>. Ebbene, nel momento in cui sembrerebbe che i sentieri d'Oriente e d'Occidente dovrebbero divergere in maniera sempre più evidente, sorprendentemente, proprio a quest'altezza del discorso, s'inizia a intravedere un loro slargo comune.

49. K. Shinohara, *Il quarto spazio*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., p. 536.

50. Cfr. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, cit., pp. 11-12; dove Shinohara scriveva: «I giapponesi credono che creare un'immagine sia meglio che creare spazi decorativi. Tali immagini sono connesse con l'eterna attività della psiche umana».

51. M. T. Pansera, *L'antropologia filosofica contemporanea*, in Id., *Antropologia filosofica. La peculiarità dell'umano in Schelex, Gehlen e Plessner*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 3.

52. Cfr. C. van de Ven, *Lo spazio in architettura. L'evoluzione di una nuova idea nella stagione dei Movimenti Moderni* (tit. orig. *Space in Architecture. The Evolution of a New Idea in the Theory and History of Modern Movements*, Van Gorcum, Assen, 1977), F. Cacciatore (a cura di), tr. it. di F. Cacciatore e G. Cesaro, LetteraVentidue, Siracusa, 2019.

53. Cfr. S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione* (tit. orig. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1941), Hoepli, Milano, (1954) 2016.

In effetti, sia seguendo la circuitazione *shu-ha-ri*, ascrivibile alla scuola di pensiero orientale, sia seguendo il cosiddetto “circolo ermeneutico”, il procedimento su cui si fonda ogni atto interpretativo del sistema di pensiero occidentale, si può affermare che «senza partire da un’analisi di ciò che l’uomo ha pensato di se stesso [e del dispiegarsi della propria vita nello spazio], non gli sarebbe possibile progettarsi e, così, incamminarsi verso il futuro»<sup>54</sup>. Come archetipi dell’umano o prototipi dello spazio, allora, tali immagini rappresentano non solo i fondamentali strumenti d’interpretazione dello svolgersi della storia dell’autocoscienza dell’essere umano, del suo essere e del suo stare al mondo, ma costituiscono anche le fondamenta, in quanto “pre-comprensioni” o “pre-supposizioni”, dell’organizzazione stessa di un qualsiasi “atto interpretativo” e, di conseguenza, di un qualsiasi “sforzo produttivo”<sup>55</sup>.

D’altra parte, poiché le rappresentazioni che l’uomo dà di se stesso hanno delle ricadute pratiche nel suo agire quotidiano, riflettere sullo spazio in maniera attiva, creativa, ossia mettere in discussione le diverse immagini già date e il loro contenuto conoscitivo, favorisce l’emergere di nuove domande sull’uomo e sul suo spazio, e così di nuove risposte.

Seguendo le riflessioni critiche sulla coscienza storica delineata dall’antropologia filosofica novecentesca – disciplina fondata come reazione ai catastrofici eventi della Seconda Guerra Mondiale – ci si può spingere a sostenere che l’uomo è visto da Shinohara come *creatura creatrix*, ossia non più come il protagonista di eventi storici ineluttabili, soggetto a trasformazioni di cui è costretto a sopportarne il peso e condannato a subirne le conseguenze<sup>56</sup>. L’uomo ha in sé la facoltà di creare, ossia egli crea, con il senso dell’alternativa, immagini, spazi, società e perciò culture differenti. Alla radice di tale possibilità c’è dunque una condizione umana intesa come “variabile permanente”, quindi non un dato assoluto e in sé conchiuso, ma una variabile, nel senso che come la storia diviene, così anche l’uomo diviene<sup>57</sup>.

54. M. T. Pansera, *op. cit.*, p. 3.

55. *Ivi*, p. 14.

56. Cfr. F. Masini, *Utopia e Storia*, in Id., *Le stanze del labirinto. Saggi teorici e altri scritti*, U. Fadini (a cura di), Ponte alle Grazie, Firenze, 1990, pp. 191-192.

57. *Ibidem*.

Questa visione, secondo la quale si può dire che, come l'uomo, così anche il suo spazio «non ha confini, non può assumere una configurazione netta e definitiva»<sup>58</sup>, può forse chiarire perché, per Shinohara, scopo dell'architettura domestica non poteva essere quello di «tradurre in una forma definita un nuovo modo di vivere dell'uomo»<sup>59</sup>. È in questo modo che si apriva per Shinohara la possibilità di pensare a una disciplina capace di mostrare una “pluralità di spazi”, di dissolvere lo spazio assoluto della storia in cui tutto si compie. Shinohara, infatti, ricordava e ripeteva spesso che “la tradizione è il principio ma non il fine”<sup>60</sup> del divenire di una cultura e della sua società.

Tale disciplina suggeriva allora di esercitare l'innata capacità dell'uomo di praticare una scempi dell'esistenza, la sola condizione radicalmente critica capace di stimolare una sperimentazione incessante per una diversa immanenza all'interno di quel mondo che, come documentato dai grandi cineasti giapponesi dell'epoca, sempre più si rivelava essere uno spazio di tormento e di angoscia<sup>61</sup>.

Una visualizzazione più ampia quindi della realtà, al di là di quella contrassegnata dalle certezze dettate dalla riproposta degli autoctoni modelli premoderni o dalla signoria del gruppo Metabolism e dal loro fascino estremo per i più moderni modelli funzionalisti d'anteguerra.

Di qui allora la formulazione di Shinohara dell'idea di un “spazio sconosciuto”, uno “spazio dell'era futura” che non può far altro che continuare risolutamente a proporre ciò che permetterà di avanzare verso il “quarto spazio”, ossia ciò che è improvviso, inaspettato, quindi *inatteso*.

Shinohara allora aveva continuato scrivendo:

Poiché qualsiasi speculazione concettuale sullo spazio è, di per sé, una matematica o una filosofia, questa non potrà divenire spazio dell'arte. Lo spazio diviene plastico solo

---

58. *Ibid.*

59. K. Shinohara, *Il quarto spazio*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., p. 536.

60. Vedi nota n. 3, p. 30.

61. Cfr. U. Fadini, *Il tempo delle istituzioni. Percorsi della contemporaneità: politiche e pratiche sociali*, Ombre corte, Verona, 2016, p. 50.



quando è espresso con i mezzi propri dell'arte. [...] Il problema dunque risiede nel fatto che fino a che non si concretano nuove tecniche in grado di creare spazi plastici, qualsiasi idea spaziale, per quanto rivoluzionaria possa essere, non farà mai parte dell'arte. Cosa allora potrà dare inizio all'innovazione? Come ho accennato prima, il "quarto spazio" sarà generato da una forte energia accumulata all'interno della società. Ciò che invece il nuovo spazio farà nascere, l'artista lo deve creare con le proprie mani. Alla ricerca di una tale possibilità, percepita come condizione necessaria per suscitare un cambiamento, mi ritrovo così a essere profondamente interessato alla funzione svolta dal punto di vista. [...] Da principio, infatti, lo spazio nasce quando si riesce a creare un punto di vista, un meccanismo che permette di comprendere lo spazio nella sua interezza. Ciò accade perché questo meccanismo è la struttura stessa dello spazio. [...] Sebbene non tutto si possa spiegare razionalmente, la fisica ha prodotto un "modello concettuale" [模型化, *mokeika*] invisibile all'occhio umano: l'atomo. Lo spazio della scienza, tuttavia, non è lo spazio dell'arte. Dovremmo allora desumere che il nuovo spazio o si può solo contemplare, oppure si può creare attraverso un "modello concettuale" di una natura umana consapevole di potersi trasformare secondo le proprie intenzioni. Poiché il mutamento della consapevolezza umana nei riguardi dello spazio è in rapporto al mutamento della consapevolezza della vita, allora, in quanto esseri umani, abbiamo il dovere di affrontare il problema e di comprendere che il nostro compito è la "trasformazione dello spazio"<sup>62</sup> [空間創造, *kūkan sōzō*].<sup>63</sup>

62. La traduzione letterale di "trasformazione" [創造, *sōzō*] è: "tendere a", "procedere verso" [造, *zō*] l'"origine", il "principio" [創, *sō*]. Il "principio" non va però inteso come una "causa prima": in Estremo Oriente è del tutto assente l'idea di una "creazione" di qualcosa d'altro da sé, che si tratti della plasmazione di una materia informe già data (come fa il demiurgo di Platone) o che si tratti di una *creatio ex nihilo* da parte di Dio (come nella tradizione giudaico-cristiana). La "creazione" in Cina e in Giappone è vista come un "processo", un "divenire spontaneo e libero in virtù di se stesso". Per mantenere fede a questa idea di una processualità continua senza origine e senza termine si è preferito dunque tradurre [創造, *sōzō*] in "trasformazione" piuttosto che in "creazione". Per maggiori approfondimenti vedi: F. Jullien, *Processo o creazione. Introduzione al pensiero dei letterati cinesi* (tit. orig. *Procès ou création: une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Éditions du Seuil, Paris, 1989), tr. it. di E. Pasini, M. Porro, Pratiche, Parma, 1991.

63. K. Shinohara, *Il quarto spazio*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 536-538.

Questo diritto a un diverso ideale Shinohara lo rinvia dunque alla “tensione senza-misura”, alla “forte energia accumulata all’interno della società” che, con il suo indice di metaforicità fisiologica, suggerisce un modello di natura umana che rimanda al concetto di *shizen* [自然], “ciò che fin dall’inizio è il lasciar-essere-così”<sup>64</sup>, “ciò che spontaneamente si dà”<sup>65</sup>, quindi ciò che si fa senz’altro condizione di mutamento, ma anche ciò che, in virtù della sua “sovrabbondanza”<sup>66</sup>, si fa innanzitutto condizione di un’innovazione che certamente non può sopportare una sua sovradeterminazione di segno soltanto speculativo<sup>67</sup>.

64. Quando nel Novecento fu introdotto in Giappone il pensiero scientifico occidentale, divenne necessario tradurne i testi e i concetti. La “natura”, intesa come “oggetto” della ricerca scientifica, fu allora designata con il termine *shizen* [自然]. Vennero così coniate le moderne parole giapponesi di *shizenkan* [自然観] “visione della natura”, *shizenkankyō* [自然環境] “ambiente naturale”, *shizenkagaku* [自然科学] “scienze naturali”. Queste traduzioni, tuttavia, non rispettano il senso originario veicolato dai due caratteri che compongono la parola *shizen* [自然]: *shi* [自] significa “a partire da sé”, *zen* [然] “lasciar-essere-così”. Si può dire quindi che per i giapponesi la parola “natura”, alla lettera, significa “fin dall’inizio lasciar-essere-così”. Cfr. M. Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, cit., p. 73.

65. In lingua cinese la stessa è pronunciata *zìrán* [自然], dove il primo carattere *zì* [自] indica il “Sé”, “ciò da cui ha origine l’azione”, mentre il secondo *rán* [然] significa “cantare” ma anche “bruciare”. L’etimologia cinese suggerisce allora che la parola *zìrán* può essere paragonata alla parola sanscrita *tapas* [तपस्, il “calore”], un vocabolo usato nei R̥gveda per indicare l’“asceti mistica” – propriamente intesa come *āskeśis* [ἄσκησις, “esercizio interiore”] – praticata dal *ṛṣi* [ऋषि, il “cantore degli inni”, il “poeta”, il “veggenete”] per raggiungere lo stato di *mokṣa* [मोक्ष, “liberazione”]. Lo sviluppo semantico della parola *shizen* permette allora di intendere con essa il fervore, l’ardore, lo sforzo o la tensione interiore che produce il calore che porta alla maturazione.

66. Un tempo, in effetti, la lingua giapponese conosceva molti termini per dire “natura”. Per esempio, si poteva nominarla attraverso la parola *tenchi* [天地], letteralmente “cielo-terra”, oppure con i termini di origine taoista *ban'yū* [万有], “i diecimila esseri”, *banbutsu* [万物], “le diecimila cose”, *shinrabanshō* [森羅万象], “i diecimila fenomeni delle foreste sacre”. Si parlava anche di *zōka* [造化], “ciò che tende al [造, zō] cambiamento [化, ka]”, “ciò che continuamente diviene”. Cfr. M. Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, cit., p. 68.

67. *Ivi*, pp. 90-91.

L'architettura, allora, come *arte dello spazio*, deve articolarsi come mezzo, tecnica e, soprattutto, pratica etica di attualizzazione della libertà, della pensabilità stessa di sperimentare “nuovi punti di vista”, le varianti specifiche della pluralità dei possibili modi di pensiero e di comportamento umano:

Credo che lo spazio dell'architettura contemporanea sia [...] paragonabile al mondo osservato da un protagonista che parla in prima persona, l'“Io” della letteratura. In effetti, è sin dal Rinascimento che lo spazio si costruisce attraverso la prospettiva dell'“Io”. L'idea che il punto di vista sia quello dell'uomo per noi oggi è cosa naturale, ma nell'architettura del passato che punti di vista esistevano? Non c'erano forse meccanismi del punto di vista ben diversi? Osservando la particolare struttura compositiva dell'architettura tradizionale giapponese come, per esempio, quella del tempio Jikō-in, essa ci indica un meccanismo del punto di vista completamente differente. In questo tempio il punto di vista non appartiene all'uomo ma all'architettura stessa e, facendo nuovamente un paragone con la letteratura, è come se il mondo fosse descritto dalla terza persona, cioè un protagonista universale che incarna la storia (egli=Dio). Riflettendo sui diversi meccanismi del punto di vista, ho iniziato a pensare che, sostituendo liberamente la prima persona con la seconda o la terza persona, potremmo scoprire un nuovo modo di registrare lo spazio. Se immaginiamo poi il punto di vista di una quarta persona, che non ha nulla a che vedere con le altre tre, forse potremmo descrivere uno “spazio senza punto di vista”.<sup>68</sup>

Il togliere la variante, il proprio dell'impresa culturale, assolutizza la variabilità stessa delle modalità disciplinari dell'architettura, la quale proponendosi così come *disciplina critica*, che si vuole rigenerare, non solo si rimette in cammino verso la ricerca di una nuova immagine dello spazio, di una sua nuova problematizzazione, ma deve far fronte anche all'esigenza di giustificare il proprio modo di procedere, non può fare appello a un metodo compositivo già consolidato.

---

68. K. Shinohara, *Il quarto spazio*, in Id. *Architettura Domestica*, cit., p. 539.

### 3. Il metodo nella composizione

Ragionando sulle qualità dello spazio e sulla genetica delle forme, sui loro sviluppi e mutamenti nella storia dell'architettura, Shinohara aveva postulato l'esistenza di "tre spazi primari" per mezzo dei quali l'architetto definisce i valori formali della propria opera:

- 1) lo spazio funzionale [機能空間, *kinō kūkan*];
- 2) lo spazio decorativo [装飾空間, *sōshoku kūkan*];
- 3) lo spazio simbolico [象徴空間, *shōchō kūkan*].

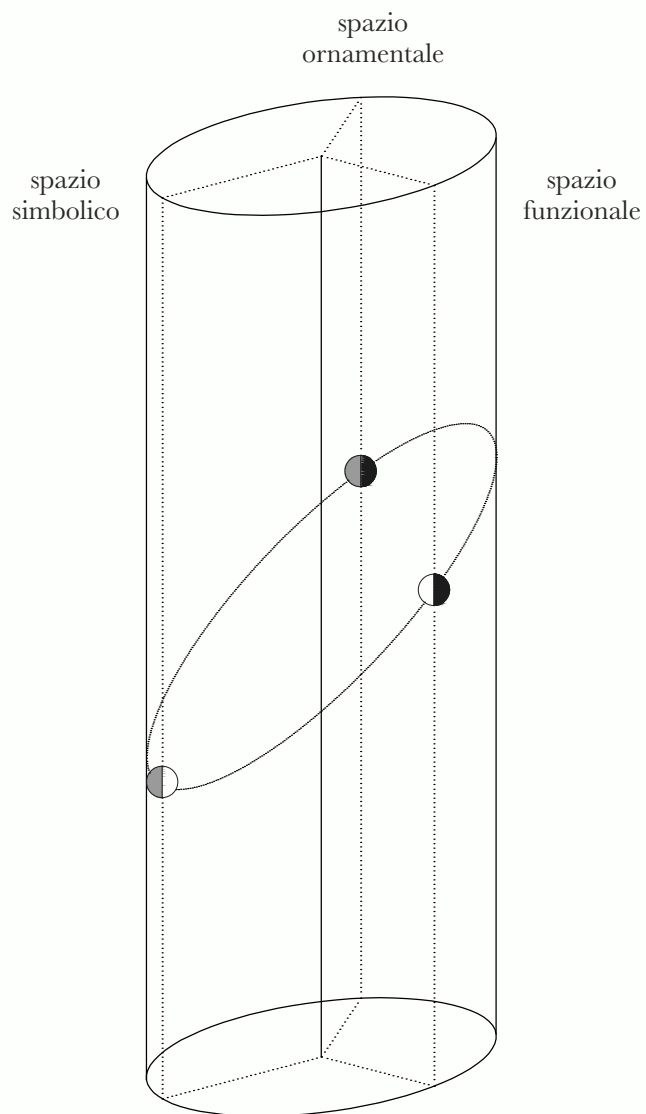
Seppur indipendenti l'uno dall'altro, secondo Shinohara, questi tre tipi di spazio coesistono dai tempi più remoti a oggi in ogni opera d'architettura. In un articolo intitolato *I tre spazi primari* si legge, infatti, che gli "spazi funzionali" si caratterizzano come quelli che rispondono alle esigenze fondamentali dell'esistenza umana, gli "spazi decorativi" come quelli che fissano in oggetti plastici il traboccare delle emozioni e, a differenza di questi ultimi in cui «il pensiero si concentra sul processo decorativo», gli "spazi simbolici" sono quelli in cui «il pensiero si dilata nel processo di connessione delle "cose"»<sup>69</sup>. Questa idea della suddivisione dello spazio architettonico Shinohara la aveva esemplificata attraverso l'immagine di un cilindro [24] – un foglio di carta arrotolato – attraversato da tre linee parallele all'asse che ne suddividono la superficie in tre aree, corrispondenti ai tre spazi primari; e scriveva:

Se uno stile architettonico non si conforma a una sola qualità, esso sarà rappresentato da una linea curva che si estende su due o tre aree [...] un piccolo cerchio tracciato in un qualsiasi punto delle tre linee formerà una trama che rappresenta tre diverse attitudini progettuali.<sup>70</sup>

---

69. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, cit., p. 12.

70. *Ibidem*.



[24] *I tre spazi primari in un cilindro*, elaborazione grafica della teoria di Kazuō Shinohara.

Convinto che «il simbolismo [...] è l'essenza della straordinaria personalità del popolo giapponese»<sup>71</sup>, in qualità d'*autore*, ossia di “promotore”, Shinohara aveva allora concluso l'articolo indicando che:

[...] se per creare nuovi spazi funzionali e decorativi è fondamentale scoprire nuovi prototipi architettonici [...] per la creazione di nuovi spazi simbolici è indispensabile [invece] partire da un punto di vista differente, è necessario cioè tentare di scoprire ciò che è essenziale alla creazione del puro spazio simbolico.<sup>72</sup>

Un invito alla ricerca sicuramente rivolto a se stesso e ai suoi contemporanei, ma anche a tutti quelli che si apprestano a interpretare la sua opera, a studiarne e analizzarne gli elementi formali. Quale punto di partenza potrebbe allora essere utile notare che, essendo la disposizione delle “cose” a determinare lo spazio simbolico, questo si configura così come uno spazio in grado di rimandare a qualcosa altro da sé. Nel 1996, guardando in retrospettiva il suo lavoro, Shinohara aveva dichiarato che attraverso una serie di proposizioni dedotte dall'osservazione dei tradizionali metodi compositivi dell'arte e dell'architettura giapponese, egli era giunto a ciò che aveva definito un sistema di assiomi»<sup>73</sup> [公理系, *kourikei*] degli elementi fondamentali che caratterizzano la tradizione, e aveva utilizzato questo sistema come base di partenza per la creazione di nuovi “fenomeni architettonici” [建築事象, *kenchiku jishō*]<sup>74</sup>. Il funzionamento di questo sistema di “principi” [原理, *genri*] o “dispositivi concettuali” [概念装置, *gainen sōchi*] era stato riconosciuto da Shinohara nel suo metodo di progressiva semplificazione delle forme architettoniche<sup>75</sup>. Ricordava, infatti, che sebbene l'architettura tradizionale giapponese fosse stata spesso intesa come una forma d'espressione minimalista, le sue strutture di legno e le sue ampie coperture che rispondono a un clima monsonico, di forti piogge e intensi raggi solari, difficilmente potevano essere considerate forme semplici.

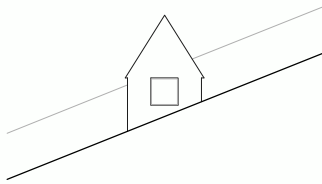
71. *Ibid.*

72. *Ibid.*

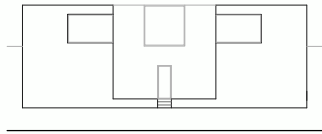
73. K. Shinohara, *Dai go no yōshiki e* (Verso il quinto stile), in Id., *Shinohara Kazuō*, cit., p. 390.

74. *Ibidem.*

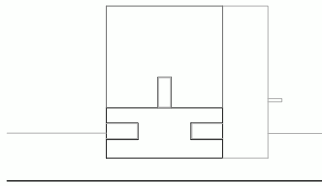
75. *Ibid.*



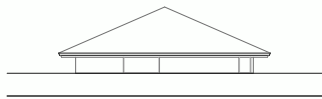
(5) 2006 - Casa a Tateshina



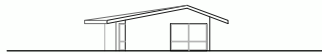
(4) 1976 - Casa a Itoshima



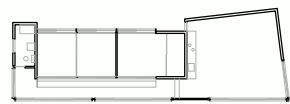
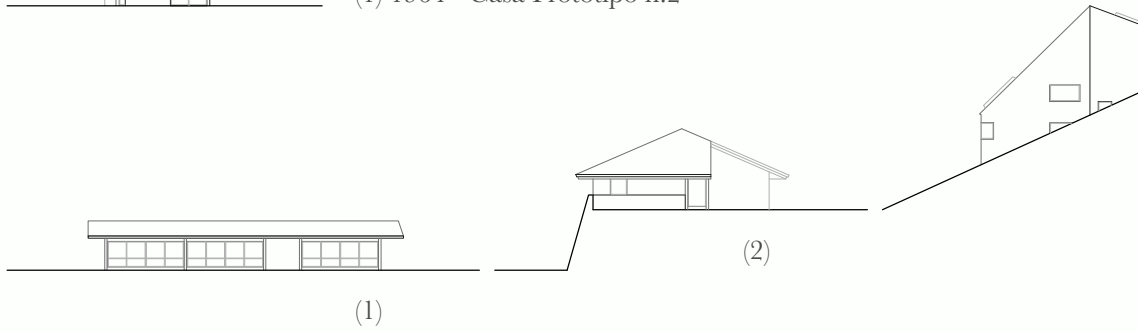
(3) 1973 - Casa a Seijo



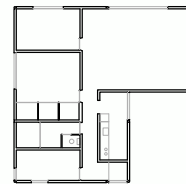
(2) 1968 - Casa Sud a Hanayama



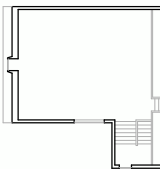
(1) 1964 - Casa Prototipo n.2



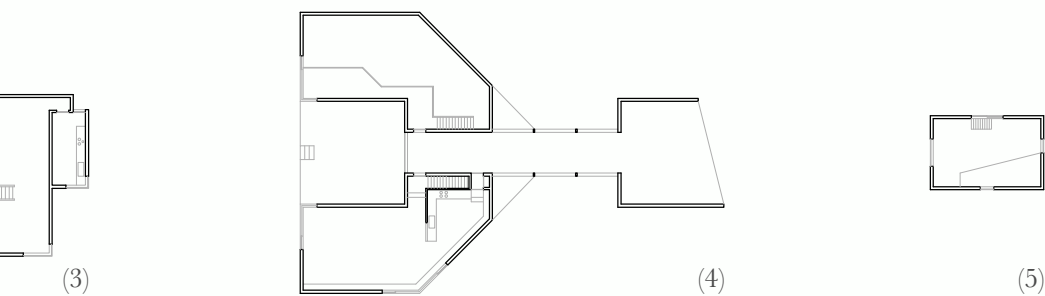
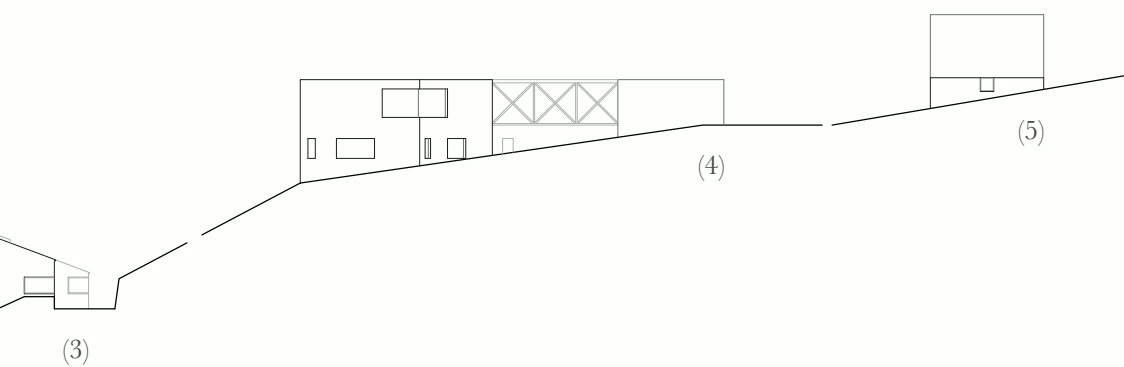
(1)



(2)



[25] La “semplificazione geometrica” di Kazuō Shinohara attraverso cinque esempi.





Aveva così osservato che l'innovazione da lui apportata alla tradizione architettonica giapponese si fondava sulla progressiva “semplificazione geometrica” degli elementi che la caratterizzano, come la pianta quadrata e la copertura a quattro falde, e in questa semplificazione formale, nell’aver portato al limite le possibilità delle strutture convenzionali con l’intento di evocare una “forte sensazione di tensione” [強い緊張感, *tsuyoi kinchō-kan*] capace di rispecchiare la dinamicità dei “movimenti della società” [社会動, *shakai dō*]<sup>76</sup>.

Nel tentativo di individuare ciò che potrebbe aver prodotto questa “tensione” nell’opera di Shinohara, come traccia esemplificativa si possono utilizzare alcuni termini frequentemente impiegati dall’autore e raggrupparli in coppie di concetti opposti:

tradizione	<i>vs</i>	innovazione
simmetria	<i>vs</i>	asimmetria
staticità	<i>vs</i>	movimento
regolarità	<i>vs</i>	irregolarità
razionale	<i>vs</i>	irrazionale
logico	<i>vs</i>	illogico
ordinario	<i>vs</i>	straordinario
atteso	<i>vs</i>	inatteso

I concetti della colonna di sinistra quanto quelli della colonna di destra denotano una certa assonanza, una certa omogeneità: i termini della prima suggeriscono rassicurazione, quelli della seconda inquietudine; mentre i concetti della colonna di sinistra sembrano, in un certo qual modo, suggerire un “unico punto di vista”, quelli della colonna di destra sembrano presupporre vari o “infiniti punti di vista”. Immaginarsi poi una linea continua che, con le sue curve, si sposta ora verso uno dei termini della colonna di destra, ora verso uno di quelli della colonna di sinistra, permetterebbe, in un certo qual modo, di visualizzare la “tensione” che si crea quando nel progetto le varie caratteristiche o qualità vanno a combinarsi.

<sup>76</sup>. *Ivi*, p. 392.

Se i “tre spazi primari”, uniformando sotto uno stesso termine, definiscono spazi omogenei, in effetti, le coppie di opposti permettono di analizzare le caratteristiche che, differenziando, definiscono meglio dall’interno gli spazi primari.

In altre parole, da una definizione dei caratteri fondamentali che forniscono uniformità, si può approfondire l’analisi attraverso ciò che differenzia: la linea o i cerchi che sul cilindro indicano le diverse attitudini progettuali, integrate dall’analisi attraverso le coppie di opposti, permetteranno una miglior lettura non solo dell’attitudine progettuale generale dell’architetto ma anche il carattere del singolo progetto. Tuttavia, le coppie di simili e opposti, nonostante possano condurre a una conoscenza maggiore dell’attitudine compositiva alla base del progetto, posti in un unico piano essi non saranno, però, sufficienti a svelarne pienamente la sua natura costitutiva.

All’epoca di Shinohara, il tipo di approccio interpretativo ora descritto era noto nell’estetica giapponese da qualche decennio. Nel 1930, il poeta e filosofo giapponese Kuki Shūzō per descrivere il carattere del canone estetico dell’*iki* [いき], “bellezza”, “eleganza”, “chic”, si era servito di tre attributi quali:

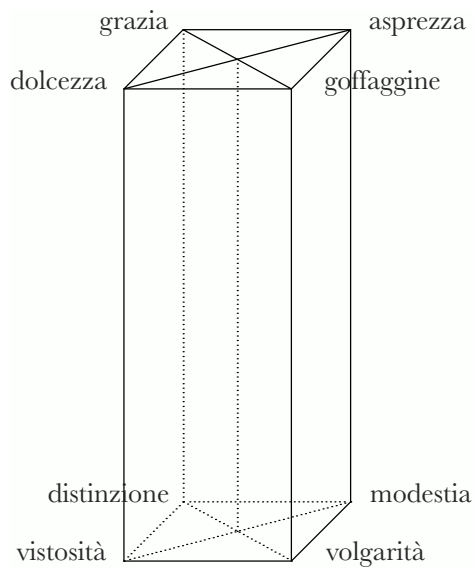
- 1) la seduzione [媚態, *bitai*];
- 2) l’energia spirituale [意気地, *ikuji*];
- 3) la rinuncia o il non-attaccamento [諦め, *akirame*].

Dopo aver definito questi tre attributi la «struttura intensiva dell’*iki*»<sup>77</sup>, Kuki passava a descrivere la «struttura estensiva dell’*iki*»<sup>78</sup> utilizzando quattro coppie di opposti:

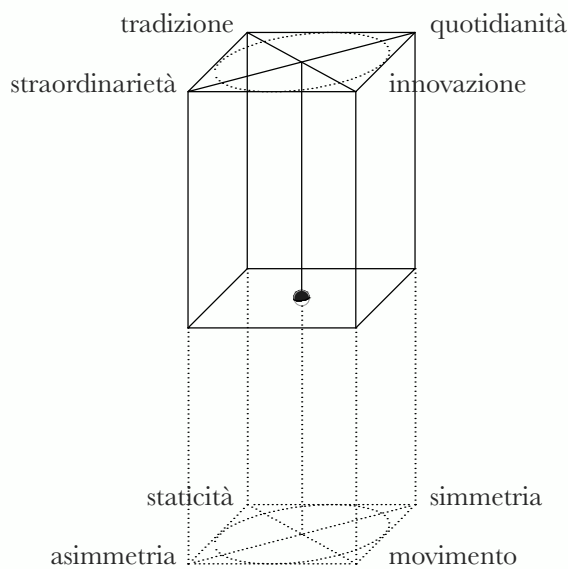
distinzione	<i>vs</i>	volgarità
vistosità	<i>vs</i>	modestia
grazia	<i>vs</i>	goffaggine
dolcezza	<i>vs</i>	asprezza

77. Cfr. S. Kuki, *La struttura dell’iki*, cit., pp. 53-64.

78. *Ivi*, pp. 65-81.



[26] *Struttura estensiva dell'iki*,  
elaborazione grafica  
indicata da Shuzō Kuki.



[27] *Struttura estensiva dello spazio*,  
elaborazione grafica della  
teoria di Kazuō Shinohara.

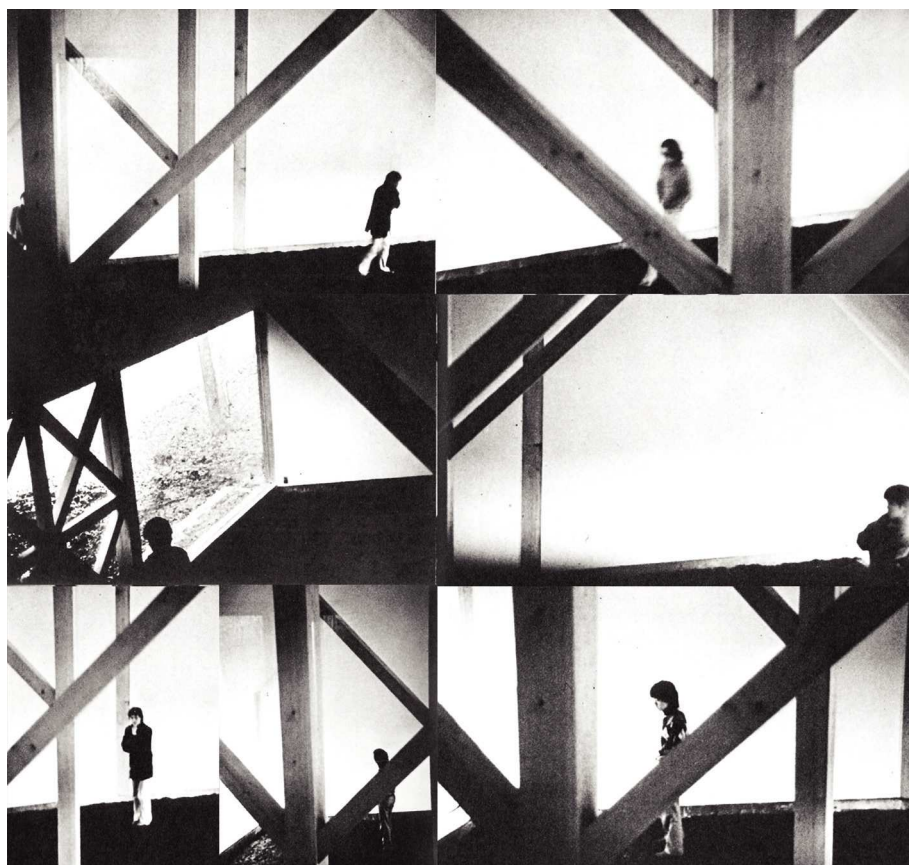
Kuki, tuttavia, non soddisfatto di questa immagine bidimensionale, si propose di rappresentare le coppie di opposti in un solido che introducesse la terza dimensione, un esaedro ai cui vertici corrispondono gli otto elementi costitutivi delle coppie [26]. In tal modo Kuki era riuscito a stabilire una relazione fra le coppie di opposti in cui la reciproca distanza conferiva un più complesso significato al canone estetico dell'*iki* – il quale, a mio avviso, era stato rappresentato da Kuki sotto forma di un parallelepipedo rettangolare e non un cubo poiché quest'ultimo, essendo una figura simmetrica, avrebbe suggerito l'equidistanza degli opposti invece che la preminente relazione variabile fra i diversi componenti.

Lo stesso procedimento, se riportato alla questione sollevata da Shinohara sui valori formali dello spazio dell'architettura, potrebbe meglio definire non solo la "struttura intensiva dello spazio", ossia le inclinazioni particolari del progettista – verso la costruzione di uno "spazio funzionale" piuttosto che di uno "spazio decorativo" o di uno "spazio simbolico" – ma anche, tramite le coppie di opposti, la "struttura estensiva dello spazio", ossia l'attitudine compositiva assunta dallo stesso architetto nella costruzione di un determinato progetto.

In tal modo, infatti, si potrebbe ottenere, da un lato una miglior definizione della linea o del cerchio disegnato sul cilindro, e dall'altro una miglior visualizzazione della "tensione" che si crea nella relazione fra i vari elementi presi in considerazione. Aumentando il numero di coppie in precedenza citate come esempio, e quindi i vertici del solido, ci si potrebbe avvicinare al cilindro proposto da Shinohara [24]. Un tale approccio combinerebbe il "metodo quantitativo", tipicamente galileiano, o delle qualità primarie (qualità misurabili) con il "metodo qualitativo" o delle qualità secondarie (qualità percepibili dagli organi di senso, mente compresa). In tal caso, se fosse possibile determinare in maniera univoca la gerarchia delle varie qualità e il loro valore universale o tipicamente nipponico, i vertici diventerebbero dei campi di forza: disponendo sulla faccia superiore valori più legati allo specifico giapponese – a titolo di esempio "tradizione" e "domesticità" – e sulla faccia inferiore valori più convenzionalmente universali – ad esempio "simmetria" e "staticità" – si otterrebbero due volumi, uno superiore e uno inferiore, in cui uno stesso

progetto percepito come “innovativo” potrebbe rimanere nell’ambito della tradizione giapponese o posizionarsi nello spazio universale a seconda delle altre forze attrattive [27]. La posizione e la forza di ognuno dei vertici determinerebbe così la posizione finale della nostra valutazione.

Sebbene tale approccio potrebbe aumentare le possibilità interpretative di un’opera, questo comunque rimane solamente un metodo di pensare e ragionare.



[28] Kazuō Shinohara, *Dalla cruda realtà alla macchina*, viste di una persona che cammina sul pavimento inclinato di terra dello *hiroma* di *Casa Tanikawa*, Gumna, 1974.

## 4. La sperimentazione nell'opera

Se il compito dell'architettura è la “trasformazione dello spazio”, come Shinohara stesso aveva osservato, tale metodo di procedere attraverso la formulazioni di un “sistema assiomi” [公理系, *kōrikei*] o “principi” [原理, *genri*] dedotti intuitivamente dalla realtà, porterebbe facilmente l'architetto a costruire un “sistema chiuso” [閉じた系, *tojitakei*] rispetto ai movimenti della società. Limitandosi a costruire un tale sistema, verrebbero a mancare gli stessi presupposti metodologici e disciplinari<sup>79</sup>.

Il concetto di “esperimento” [実験, *jikken*]<sup>80</sup> ha dunque avuto un'importanza capitale nell'economia del sistema, è stato il fondamento stesso della produzione e dell'innovazione. Come il “sistema di assiomi”, di principi e postulati, combinandosi e inverandosi nello spazio, sono stati all'origine della ricchezza e polivalenza semantica dell'opera di Shinohara, ciò che ha dato significato aperto, non concluso, al suo “sistema chiuso di assiomi”, è stata la serie di ipotesi, di proposte, di case: casi studio che nella serie hanno avuto valore di esperimento.

Secondo Shinohara, quest'apertura era, infatti, possibile solo attraverso “concrete esperienze di progettazione”, esperimenti che permettono all'architetto di far entrare il suo sistema chiuso di assiomi in “contatto critico” [批評的接触, *hihyō-teki sesshoku*] con la realtà, con le continue “trasformazioni sociali” [社会動, *shakai dō*]<sup>81</sup>.

Nonostante, in più occasioni, Shinohara aveva sostenuto l'idea che un progetto residenziale dovrebbe essere sviluppato dall'architetto in modo del tutto indipendente dalle condizioni del sito, ossia attraverso un “sistema chiuso di assiomi”, in un articolo intitolato *Soggettività del progetto residenziale*, egli aveva affermato che, poiché il compito dell'architetto è di proporre «un modo responsabile di vivere [...] il progetto di una casa deve dipendere dal *fūdo*»<sup>82</sup>.

79. Cfr. K. Shinohara, *Dai go no yōshiki e* (Verso il quinto stile), cit., p. 292.

80. Cfr. K. Shinohara, *Esperimenti*, in Id., *Architettura Domestica*, cit.

81. Cfr. K. Shinohara, *Dai go no yōshiki e* (Verso il quinto stile), cit., p. 293.

82. K. Shinohara, *Jūtaku sekkei shutaisei* (Soggettività del progetto residenziale), in

*Fūdo* [風土], un concetto specificatamente giapponese, che letteralmente si traduce in “vento e terra”, è anche il titolo del libro più esemplare dell’indagine filosofica di Tetsurō Watsuji<sup>83</sup>; una ricerca pubblicata da Watsuji nel 1935 in seguito a una certa sua insofferenza nata dalla lettura di *Essere e Tempo*<sup>84</sup> di Martin Heidegger. Il tentativo di Heidegger di cogliere l’essenza strutturale dell’uomo nella temporalità, aveva portato Watsuji a domandarsi perché non fosse stata attribuita anche alla spazialità, la stessa funzione di struttura fondamentale della costruzione dell’esistenza umana. Nella sua introduzione al testo, Watsuji scriveva, infatti, che: «una temporalità che non è già da sempre connessa alla spazialità non è ancora una temporalità autentica»<sup>85</sup>. L’affermazione di Watsuji può essere chiarita considerando che il carattere giapponese *kan* [間] oltre ad essere la componente di fondo del “tempo” [時間, *jikan*], lo è anche dello “spazio” [空間, *kūkan*]. Ciò che in giapponese accomuna il tempo e lo spazio è quindi il carattere *kan* che indica un “intervallo” di spazio e tempo, che attraverso una distanza unisce due unità distinte. A seconda del contesto questo carattere [間] può essere pronunciato come *kan*, *ken*, *ma*, *gen* o *aida*. Per esempio, per indicare l’“unità di misura” che contraddistingue la distanza tra due colonne il carattere è pronunciato come *ken*, mentre per indicare l’“area di una superficie” è pronunciato *ma* – come in *ima* [居間, “soggiorno”], in *chanoma* [茶の間, “stanza del tè”], o in *doma* [土間, “stanza della terra”]. Lo stesso carattere pronunciato come *gen* si ritrova anche nella parola *ningen* [人間] che, alla lettera, si traduce come “inter-umano” e che i giapponesi usano per parlare di un “uomo” o di “umanità”. Quest’analisi etimologica suggerisce che tradizionalmente in Giappone l’esistenza umana non è mai percepita come individualità ma come una forma di relazione sociale. L’essenza relazionale dell’esistenza umana, nata dall’unione di due entità connesse e antitetiche, in cui “io sono io” e

---

«Kenchiku», n. 4, 1964, citato in E. Massip-Bosch, *Five for of emotion. Kazuo Shinohara and the house as a work of art*, cit., p. 283.

83. Cfr. T. Watsuji, *Vento e terra. Uno studio dell’umano* (tit. orig. *Fūdo: Nīngengakuteki kōsatsu*, Chuokoronsha, Tōkyō, 1935), tr. it. di L. Marinucci, Mimesis, Milano-Udine, 2014.

84. M. Heidegger, *Essere e tempo* (tit. orig. *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Halle, 1927), tr. it. di A. Marini, Mondadori, Milano, (2006) 2012.

85. T. Watsuji, *Vento e terra. Uno studio dell’umano*, cit., p. 39.

“tu sei tu” e contemporaneamente “io sono tu” e “tu sono io”, veniva specificata da Watsuji con il termine *aidagara* [間柄], ossia la comprensione dell’altro come soggetto. A differenza dell’heideggeriano *existere*, “uscire al di fuori”, “l’essere nel mondo”, *aidagara* [間柄] attraverso *gara* [柄], il “volto”, la “figura”, la “forma”, il “carattere” dell’altro, pone la relazione, *aida* [間, “in mezzo”], già all’interno del soggetto, che perciò si identifica come un “essere per relazione”<sup>86</sup>. Ciò che Watsuji affermava era che la spazialità, prodotta dalla continua tensione tra due entità, non è “estensionale” ma “intensionale”, una spazialità cioè in cui l’interno è al tempo stesso esterno e l’esterno è al tempo stesso interno. In questo senso Watsuji interpretava l’essenza della casa giapponese come un’entità composta, vissuta e percepita come un’unità, un intervallo, una stanza che attraverso varie separazioni costruisce delle relazioni tra un uomo e un altro uomo, tra un uomo e la sua famiglia, tra la famiglia e la società, tra l’umano e il naturale. Osservando l’incessante attività dell’esistenza umana che, nel continuo frammentarsi e ricostituirsi, produce diverse forme di comunità, Watsuji aveva notato che un’esistenza colta unicamente come temporalità negava all’esistenza umana il suo essere fondamentalmente sociale. Watsuji riconosceva, infatti, proprio all’interno dello spazio dall’essere umano, nella sua continua formazione di varie unioni e comunioni, la struttura stessa della spazialità dell’esistenza sociale giapponese. Generandosi nello spazio dell’esistenza umana, come un corpo soggettivo che oggettiva se stesso, così la “struttura sociale” si rivela in una corporeità attiva e soggettiva come quella di *fūdo*: mobile come il “vento” [風, *fū*], fissa come la “terra” [土, *do*]. *Fūdo*, quindi, molto più di un semplice ambiente naturale oggettivo, è l’intima relazione tra l’umano e il naturale, è “ambiente umano”, *milieu*, rapporto “natura-cultura”, che grazie all’attività di *aidagara*, l’“interfaccia”, permette all’essere umano di percepire se stesso. Dal concetto di *fūdo*, il “clima sociale” – nettamente distinto da quello di *kikō* [気候], “clima atmosferico”, un dato oggettivo e facilmente controllabile – Shinohara sembra aver tratto la conclusione che il compito dell’architetto dovesse essere quello di rinnovare quotidianamente, attraverso il progetto dell’architettura della casa, la consapevolezza delle particolari *modalità* con cui strutturiamo lo spazio della nostra esistenza.

86. *Ivi*, p. 52.





[29] Kazuō Shinohara, *Casa Tanikawa*, Gumna, 1974. Foto di Kōji Taki.

## 5. Lo stile nel tempo

Come «il mito (dal greco *mýthos*, “fiaba”) descrive una realtà superiore non trasmissibile al nostro mentale banale senza un tramite [...] e disegna nel mondo fenomenico il dispiegarsi del mondo degli *archè*»<sup>87</sup>, data l’inaccessibilità al pubblico delle case progettate da Shinohara – casi studio che nella serie hanno avuto valore di esperimento – la costruzione di una *narrativa* della propria opera ha sicuramente avuto un’importanza capitale nella definizione e divulgazione delle varie modalità da lui proposte di strutturazione e trasformazione dello spazio.

Chiunque si appresti allo studio dell’opera di Kazuō Shinohara si rende presto conto del rigoroso controllo da lui esercitato sulla diffusione delle immagini del proprio lavoro. In ognuna delle pubblicazioni che presentano la sua opera, lo studioso trova, infatti, rappresentati sempre gli stessi disegni di progetto, le stesse fotografie e gli stessi testi di descrizione concettuale dell’opera. Come spiegano i suoi discepoli, raramente Shinohara permise che i suoi edifici fossero ri-fotografati, e intentò causa tutti coloro che pubblicarono le immagini delle case da lui costruite senza il suo permesso o la sua approvazione<sup>88</sup>.

La riluttanza di Shinohara a mostrare le sue opere in una versione diversa dall’insieme codificato di testi e immagini che egli stesso aveva stabilito come canone, nonostante possa apparire come il tentativo di creare un “sistema chiuso”, autoreferenziale, in realtà, è la conferma che per Shinohara lo spazio lasciato alla costruzione di un determinato “immaginario” [虚構, *kyokō*] possedeva un valore di ricerca paragonabile, e forse anche superiore, a quello della costruzione dello spazio reale, fruibile dell’opera.

87. A. de Souzaenelle, *Il Simbolismo del Corpo Umano. Dall’albero della vita allo schema corporeo* (tit. orig. *De l’arbre de vie au schéma corporel, le symbolisme du corps humain*, Dangles, Escalquens, 1977), tr. it. di P. Longo, Y. Mollard, Servitium, Sotto il Monte, 2010, p. 25.

88. Cfr. E. Massip-Bosch, D. B. Stewart, S. Okuyama, *Kazuō Shinohara: Casas/Houses*, cit., pp. 4-5.

A proposito del rapporto tra composizione architettonica e immagine fotografica Shinohara aveva, infatti, osservato che:

In termini teorici, la cosa più accurata per comunicare qualcosa come l'architettura è il progetto stesso. Tuttavia [...] può accadere che l'edificio effettivamente costruito devii da ciò che l'architetto intendeva costruire. Come accade tra spartito e *performance* musicale, se si desidera che la musica rispetti totalmente le intenzioni del compositore, allora bisognerebbe pubblicare gli spartiti. Come avviene per l'architettura, tuttavia questi potrebbero essere letti solo da un numero limitato di persone [...] la trasmissione al pubblico tramite la registrazione della musica diviene quindi indispensabile. Tuttavia, la registrazione, l'eccellente tecnologia di mixaggio della musica, è una "finzione" [虚構, *kyokō*]. Nella società moderna non è più possibile ignorare questo sistema di qualità simulate. Credo che per gli architetti che riflettono sulle possibilità della progettazione residenziale di partecipare alla costruzione della società, sia necessario comprendere che nel mondo esistono due diversi spazi, entrambi reali. Credo, infatti, che tra l'architetto e la società sia necessario collocare tanto lo "spazio reale" [現実の空間, *genjitsu no kūkan*] quanto lo "spazio immaginario" [虚構の空間, *kyokō no kūkan*] e comprendere correttamente l'influenza che l'uno può esercitare sull'altro. La questione dell'"immaginazione" [虚構, *kyokō*] indica qualcosa di più della semplice relazione tra il reale e le fotografie. L'immaginazione, infatti, è sempre stata l'arma più potente delle attività creative degli scrittori. Nella progettazione dello spazio, credo che il tema dell'immaginazione sia piuttosto significativo. In effetti, in letteratura, l'"immaginario" [虚構, *kyokō*] è una composizione costruita appositamente per trasmettere ai lettori il dramma immaginato dallo scrittore.<sup>89</sup>

Elementi fondamentali nel realizzare e nell'indirizzare il proprio "immaginario" progettuale sono stati i quattro "stili" [様式, *yōshiki*], attraverso cui Shinohara stesso, ancora in vita, aveva organizzato la propria opera lungo linee temporali e concettuali differenti [30].

---

89. K. Shinohara, *Lo spazio immaginario*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 478-479.

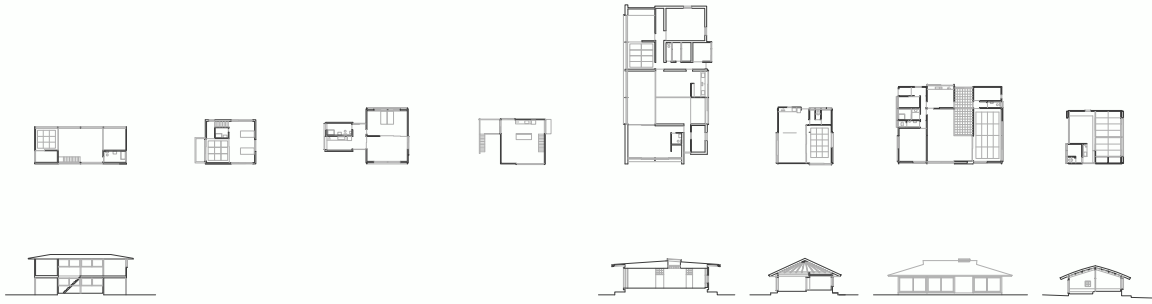
Il *Primo stile* [1の様式, *Dai ichi no yōshiki*] si riferisce ai progetti realizzati tra la metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, un periodo in cui Shinohara si era interessato soprattutto agli aspetti simbolici dell'architettura tradizionale giapponese, studiati con l'intento di astrarre qualità essenziali come la “frontalità” [正面性, *shōmensei*] e il metodo compositivo della “divisione spaziale” [a].

Il *Secondo Stile* [2の様式, *Daini no yōshiki*], si riferisce ai progetti realizzati nella prima metà degli anni Settanta, un momento in cui Shinohara sviluppava il concetto di “spazio fessura” [亀裂空, *kiretsu kūkan*] – leggibile come un'entità negativa – che, pensata in opposizione al resto dell'edificio, doveva mettere in evidenza le contraddizioni del mondo esterno [b].

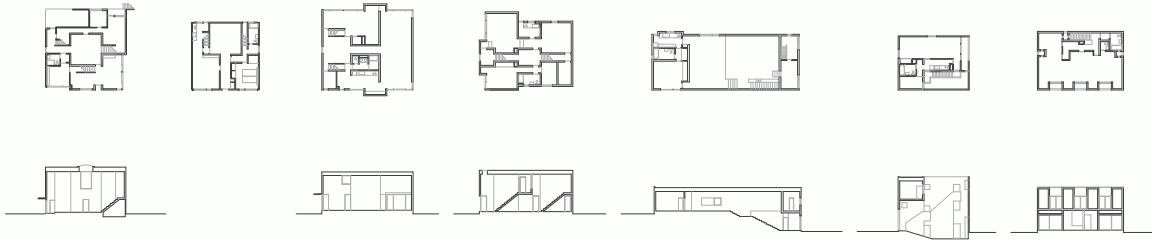
Il *Terzo Stile* [3の様式, *Dai san no yōshiki*] si riferisce ai progetti realizzati dalla seconda metà degli anni Settanta ai primi anni Ottanta, un periodo in cui Shinohara maturava il suo interesse per la città, punto di riferimento non esplicito del suo lavoro precedente, della quale lo affascinava ciò che egli aveva definito lo stato di “anarchia progressiva” o “vitalità primitiva”. In questo periodo Shinohara aveva così sviluppato il concetto di “Zero Degree Machine”, dove l'idea delle relazioni casuali della città si combinavano con il concetto di “macchina” [機械, *kikai*] [c].

Queste riflessioni lo portarono infine al suo *Quarto Stile* [4の様式, *Daishi no yōshiki*], con cui Shinohara si riferiva ai progetti realizzati dalla metà degli anni Ottanta fino alla sua morte. In questo periodo Shinohara indagò il concetto di *randomness*, “casualità” o “imprevedibilità”, in cui i volumi architettonici, come in una specie di scena primitiva o in un quadro pieno di figure e di contrasti, si combinavano senza un'apparente relazione reciproca [d].

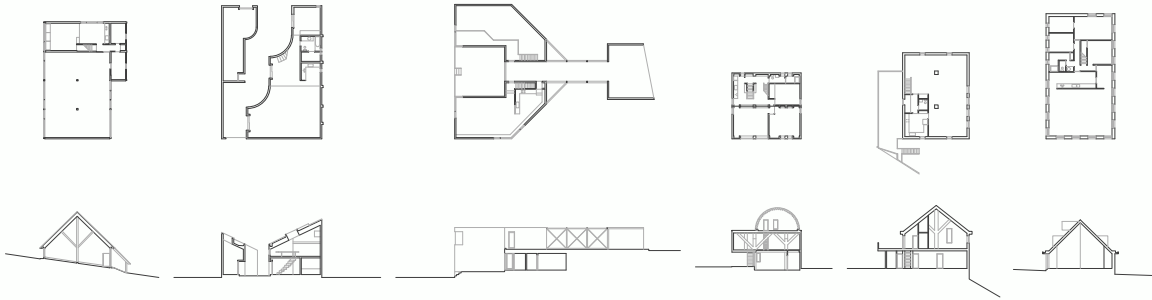
1 stile  
954-1968)



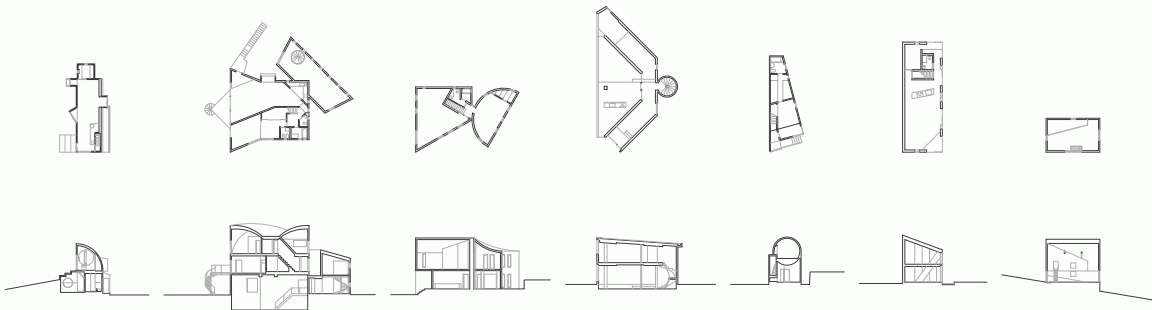
2 stile  
970-1974)



3 stile  
974-1982)



4 stile  
985-2006)





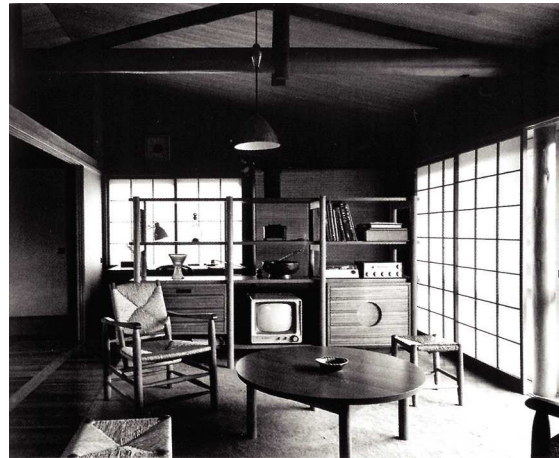
[30] L'opera di Kazuō Shinohara  
suddivisa secondo i quattro stili.

[a]

I stile  
(1954-1968)



*Casa a Kugayama, Tōkyō, 1954.*



*Casa dei Tanikawa, Tōkyō, 1958.*



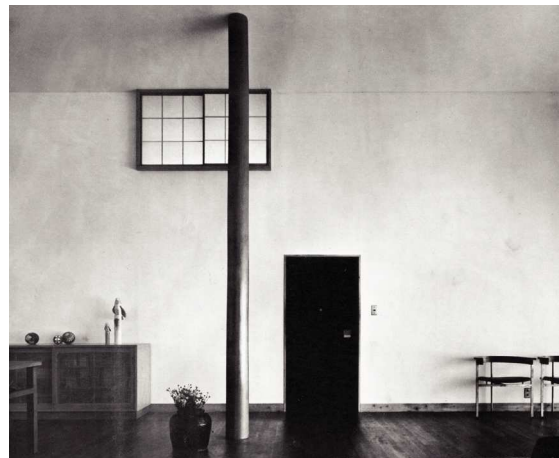
*Casa Ombrello, Tōkyō, 1961.*



*Casa con un Grande Tetto, Tōkyō, 1961.*



*Casa della Terra, Tōkyō, 1966.*



*Casa in Bianco, Tōkyō, 1966.*





*Casa a Komae, Tōkyō, 1960.*



*Casa a Chigasaki, Kanagawa, 1960.*



*Casa con un Pavimento di Terra, Nagano, 1963.*



*Casa Nord a Hanayama, Hyogo, 1965.*



*Casa Yamashiro, Kanagawa, 1967.*



*Casa Sud a Hanayama, Hyogo, 1968.*



[b]

2 stile  
(1970-1974)



*Casa Shino*, Tōkyō, 1970.



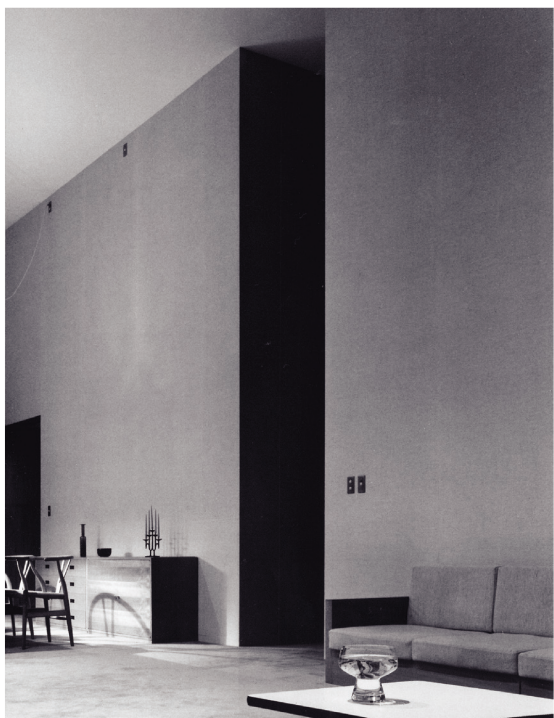
*Casa Incompleta*, Tōkyō, 1970.



*Scala Marina*, Tōkyō, 1971.



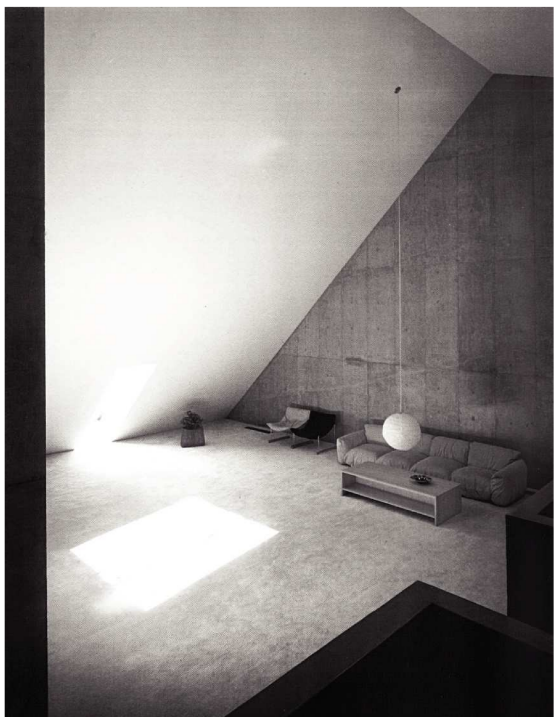
*Rettangolo Celeste*, Tōkyō, 1971.



*Foresta Cubica*, Kanagawa, 1971.



*Fessura Ripetuta*, Tōkyō, 1971.



*Casa a Seijo*, Tōkyō, 1973.



*Casa a Higashi-Tamagawa*, Tōkyō, 1973.



[c]

3 stile  
(1974-1982)



*Casa Tanikawa, Gunma, 1974.*



*Casa a Karuizawa, Nagano, 1975.*



*Casa ad Ashitaka, Shizuoka, 1977.*



*Casa a Hanayama n. 3, Hyogo, 1977.*



*Casa a Itoshima, Fukuoka, 1976.*



*Casa a Uehara, Tōkyō, 1976.*



*Casa in una Strada Curva, Tōkyō, 1978.*



*Casa Sotto Fili ad Alta Tensione, Tōkyō, 1981.*



[d]

4 stile  
(1985-2006)



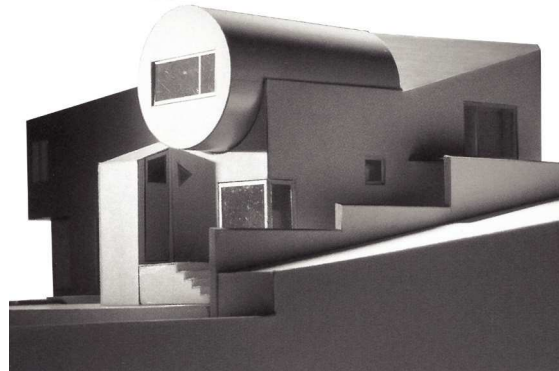
*Annesso-Casa a Higashi Tamagawa, Tōkyō, 1982.*



*Casa a Yokohama, Kanagawa, 1984.*



*Casa Goto, 1981.*



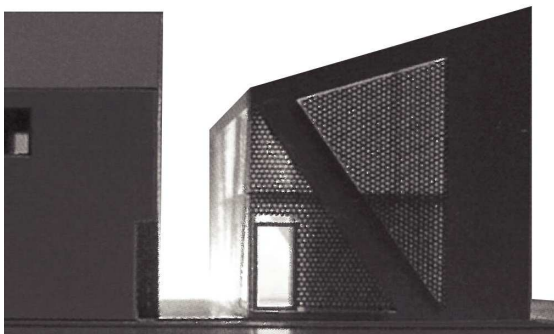
*Annesso Fessura Ripetuta, Tōkyō, 1991.*



*Centennial Hall, Tōkyō Institute of Technology, 1987.*



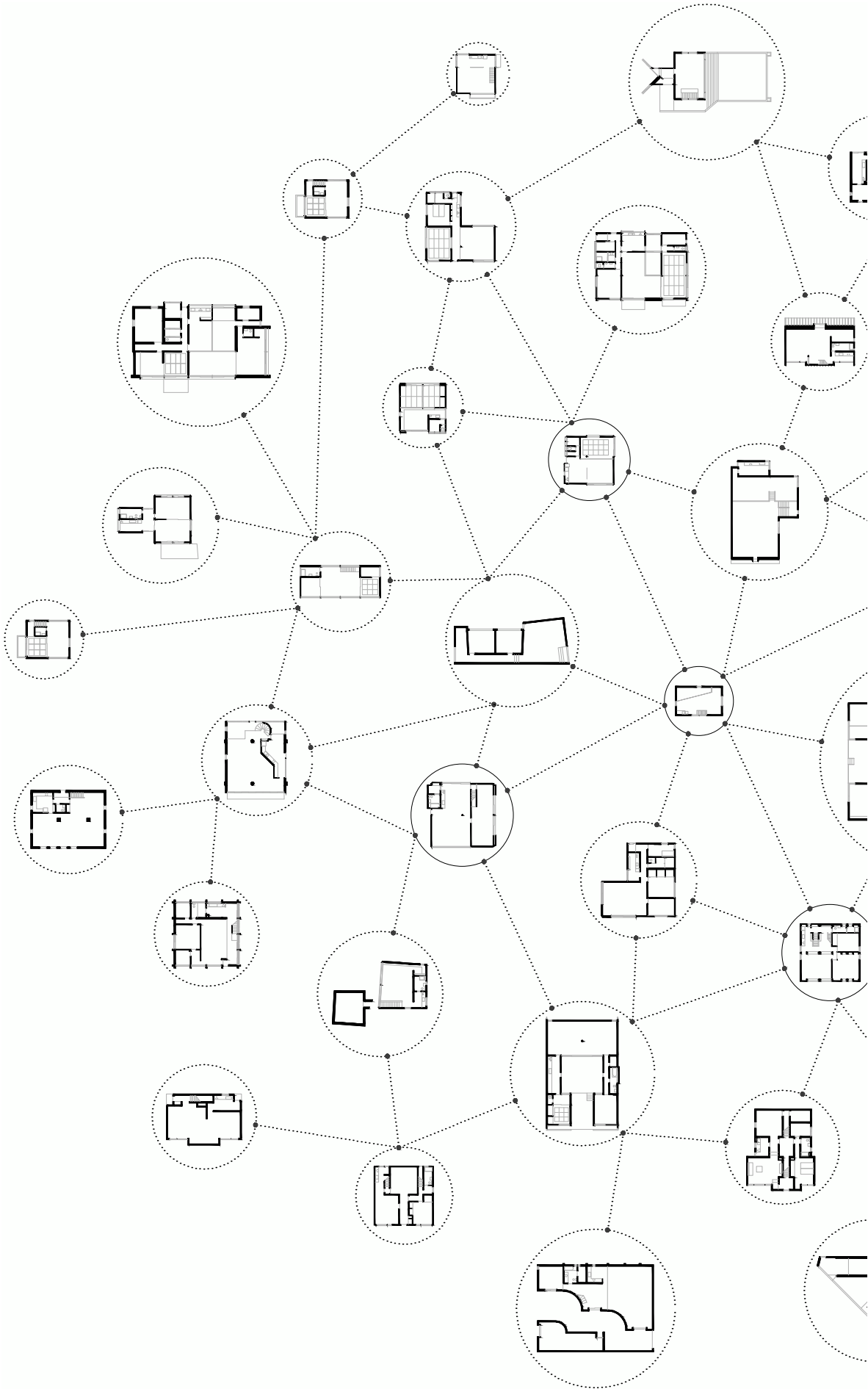
*Complesso Hanegi, Tōkyō, 1988.*

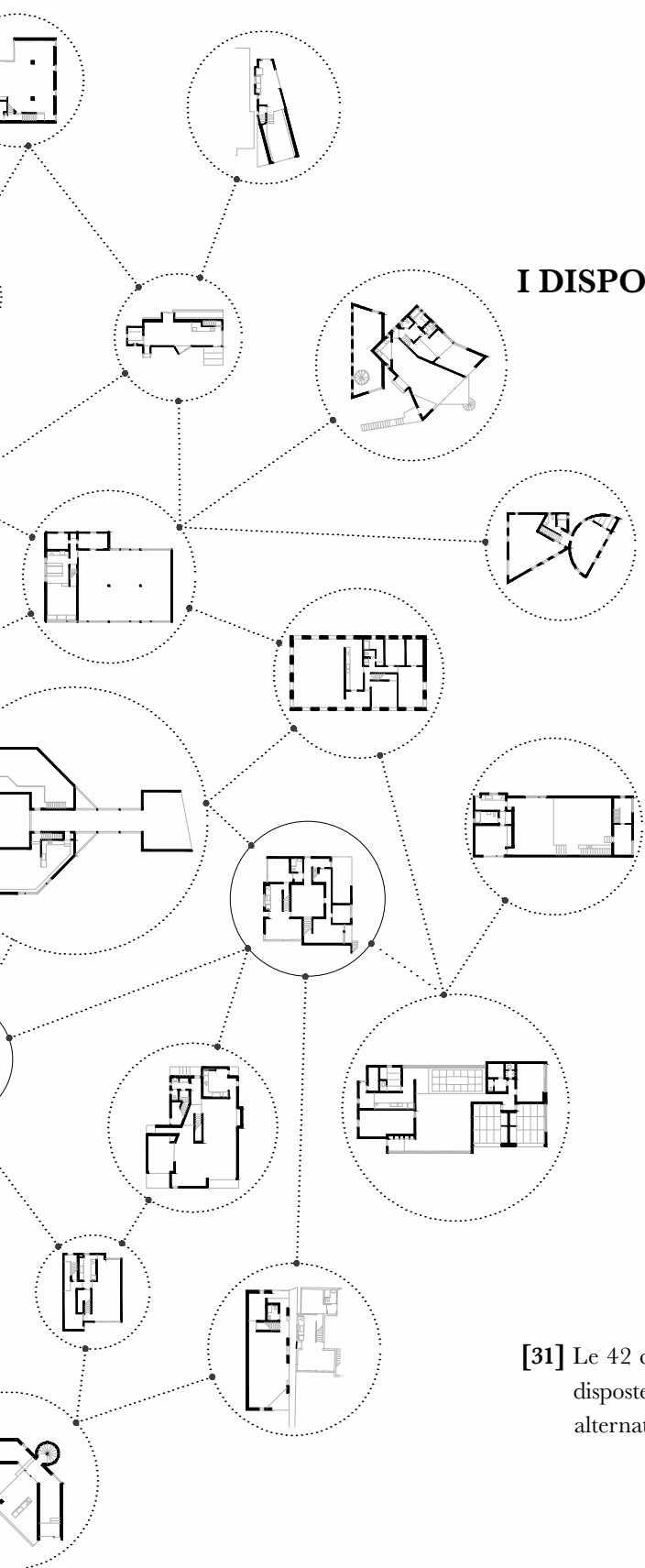


*Annesso Casa Incompleta, Tōkyō, 1992.*



*Casa a Tateshina, Nagano, 2006.*





## I DISPOSITIVI DELL'INATTESO

[31] Le 42 case di Kazuō Shinohara disposte secondo linee di visibilità alternative ai quattro stili.





Mentre la formulazione di uno stile permette di stabilire dei principi capaci di controllare la sintassi di un certo periodo compositivo, la sua scomposizione può permettere di ipotizzarli. Da questa convinzione è nata la volontà di leggere l'opera di Shinohara non solamente attraverso gli elementi da lui posti in luce ma anche attraverso quelli in ombra.

Ho così potuto constatare che accanto a elementi sincronici, quelli che più pertinentemente hanno definito la vocazione formale di un certo stile, altri se ne trovano che, in senso diacronico, hanno valore di indice di una certa "serie di rapporti" stabilitisi nell'opera di Shinohara, e che ne costituiscono il repertorio, il vocabolario e, talora, il potente strumento.

Dai titoli assegnati da Shinohara alle sue case, è possibile estrarre alcuni elementi capitali come la "copertura" da *Casa Ombrello* (1961), il "pavimento di terra" da *Casa Pavimento di Terra* (1963), il "bianco" da *Casa in Bianco* (1966) le "scale" da *Scala Marina* (1971), il "cubo" da *Foresta Cubica* (1971), la "fessura" da *Fessura Ripetuta* (1971), il "prisma" da *Casa Prisma* (1974); così come dai due metodi compositivi indicati da Shinohara come base delle sue composizioni, la "parete", intesa come elemento sia di "divisione" sia di "non-divisione" dello spazio.

Come si è tentato di illustrare attraverso la comparazione di quattro esempi in nove tavole a compendio di quest'analisi, questi elementi non sembrano essere stati impiegati da Shinohara semplicemente per le loro qualità simboliche, decorative o funzionali ma anche come elementi capaci di stabilire certe dinamiche.

Com'è possibile osservare nella prima tavola [A] la "copertura", che in *Casa Ombrello* sembra detenere la capacità di assegnare allo spazio un certo *ordine di movimento*, nel tempo sembra indicare che questo "movimento" è regolato dall'interazione della sua geometria con quella degli assi, dei piani e dei volumi iscritti nello spazio a doppia altezza che essa va a definire.

Nella seconda tavola **[B]** si può osservare come il “pavimento di terra”, nelle prime case utilizzato come elemento di memoria e cemento dell’*esperienza emozionale* delle tradizionali case popolari giapponesi caratterizzate dal *doma*, nel tempo si sia trasformato in un piano inclinato capace di stabilire e regolare un vero e proprio “movimento”. Inoltre, dal momento che si è sempre inclinati rispetto a qualcosa, questo movimento è enfatizzato dal rapporto che si va a stabilire tra il piano inclinato del suolo e quello delle falde della copertura.

Nella terza tavola **[C]** si può notare come la “parete”, per la prima volta utilizzata in *Casa in Bianco* come elemento capace di portare ai suoi limiti il “metodo della divisione spaziale” – considerato da Shinohara come l’essenza dell’architettura giapponese – non sia un elemento semplicemente caratteristico del suo “primo stile” ma, più in generale, come un elemento che, ponendo in netto contrasto due diverse dimensioni dello spazio della casa, grazie alla sua interazione con i piani delle coperture, con le luci e ombre prodotte dalle aperture dell’involucro, è un elemento che produce, ancora una volta, un “movimento”, in questi casi determinato dall’entrata o uscita – fisica ed emotiva – da uno spazio ordinario a uno spazio extra-ordinario.

Nella quarta tavola **[D]** si può inoltre notare come questa diversa dimensione dello spazio, la sua “extra-ordinarietà” sia posta in evidenza dall’introduzione di elementi verticali, i “pilastrini”, i quali oltre ad assolvere alla loro funzione strutturale, fungono da misuratori della doppia altezza dello spazio, o di misurazione del contrasto tra la geometria della copertura e del suolo, oppure, come accade in *Casa a Uehara*, essi stessi, con la loro particolare geometria, “misura di movimento”, come ulteriori elementi di divisione dello spazio.

La “fessura”, termine indicativo degli spazi alti e stretti che attraversano i piani delle case del “secondo stile”, come illustrato nella quinta tavola **[E]**, oltre ad essere un possibile frutto della sperimentazione del “metodo non-divisionale” – concretatosi per la prima volta nel progetto di *Casa Spazio-M* – in quanto chiaro risultato del rapporto o “moltiplicazione” della

parete divisionale, come illustrato nella sesta tavola [F], l'interazione tra questi "spazi-fessura" e i volumi a forma di cubo o prisma produce un certo "spazio di movimento" dettato dal dilatarsi e contrarsi delle due pareti continue, un "movimento" accentuato dal fatto che questi spazi si configurano come distributivi, ossia spazi agiti e agenti di forze centripete e centrifughe.

La settima tavola [G] pone in evidenza che l'elemento delle "scale", tende a essere sempre posizionato in prossimità di una parete di fondo, la quale, chiudendo lo spazio del vano delle scale, oltre all'ascesa e alla discesa, induce a un ulteriore movimento, ossia obbliga il fruitore a una rotazione di 90° per accedere alle stanze del piano superiore. Si può notare inoltre che la tenue illuminazione del vano delle scale fa apparire, come d'improvviso, le stanze superiori in tutta la loro luminosa estensione. L'interazione tra due ambienti in cui la luce naturale è stata diversamente modulata, anche in questo caso, produce una sorta di "spazio mobile", ossia uno spazio che, letto nella sua continuità e unitarietà, è soggetto a forze di compressione e dilatazione.

Nell'ottava tavola [H] si può osservare che l'interazione di diversi elementi, quali lo "spazio fessura", le scale, i pilastri, l'operazione divisionale – in questi casi, attuata attraverso l'interposizione di una parete vetrata – produce una sorta di "effetto cattura" di uno *spazio altro*, di una sua diversa dimensione enfaticizzata dal suo "essere di movimento". Per esempio, come lo spazio delle scale di *Fessura Ripetuta* che può essere trsguardato dal vano superiore delle scale di un'altra casa racchiusa al suo interno; oppure il "mobile paesaggio" urbano di *Casa a Uehara* o quello marino di *Casa a Itoshima*.

Nella nona tavola [I] si può infine osservare che l'interazione geometrica di una pluralità di prismi, con piani d'inclinazione diversamente orientati, ancora una volta, suggerisce un certo *ordine di movimento*, un "movimento" che si concreta nella lotta e nell'azione comune delle linee di forza ed energie che definiscono lo spazio interno delle case.

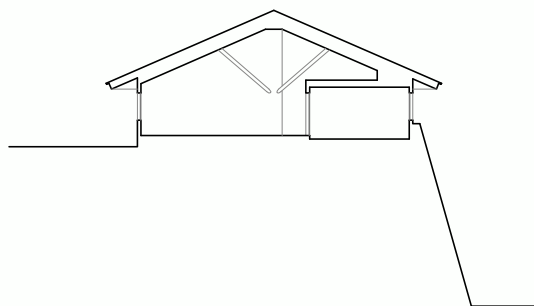
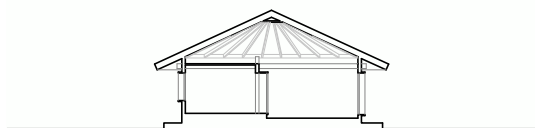
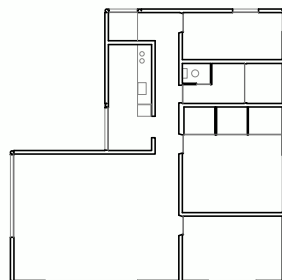
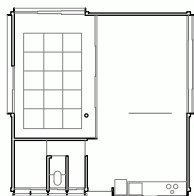
[A]



1961  
Casa Ombrello



1968  
Casa Sud in Hanayama

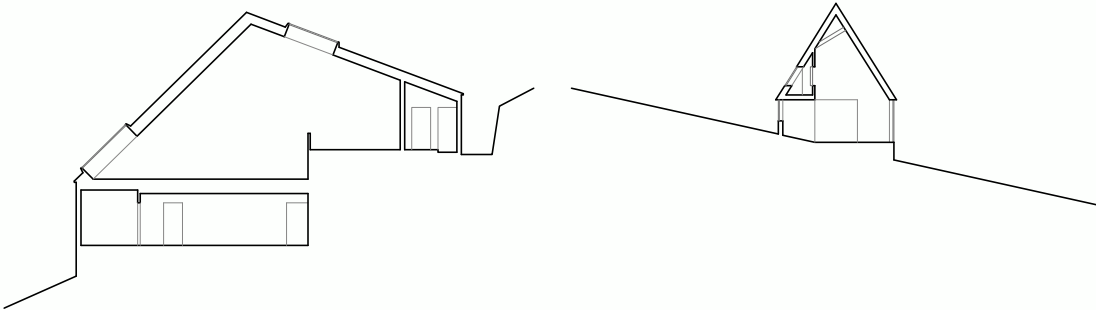
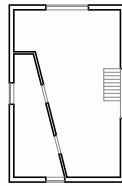
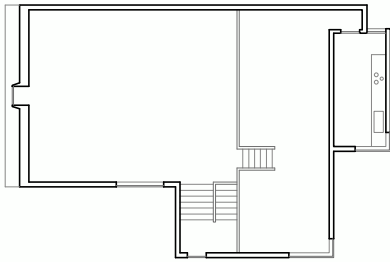




1973  
Casa a Seijo



2006  
Casa a Tateshina



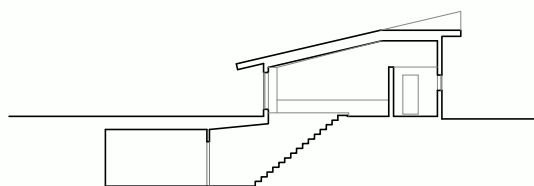
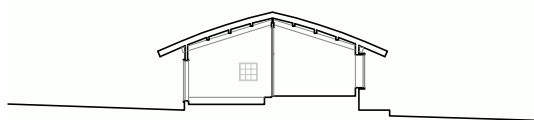
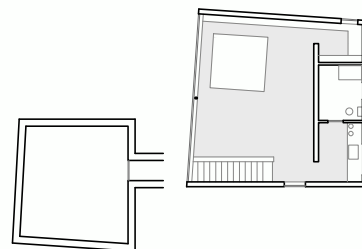
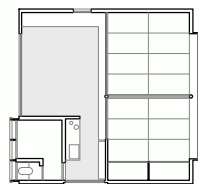
[B]



1963  
Casa Pavimento di Terra

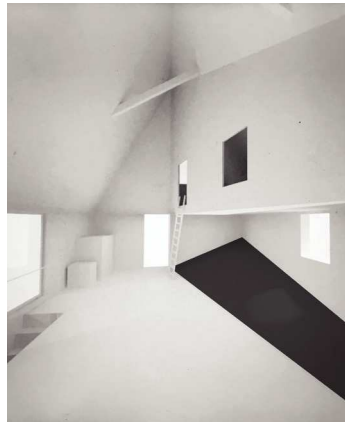


1966  
Casa della Terra

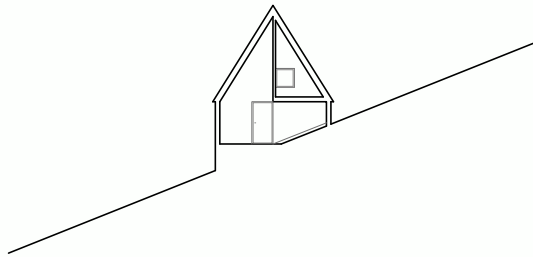
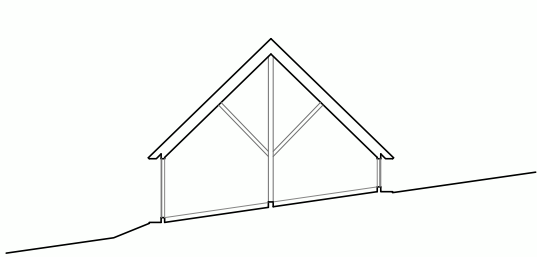
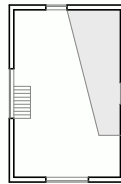
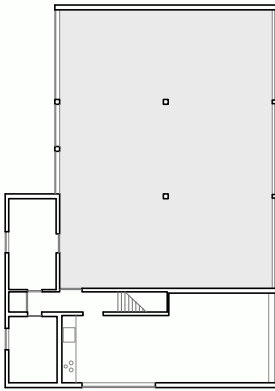




1974  
Casa Tanikawa



2006  
Casa a Tateshina





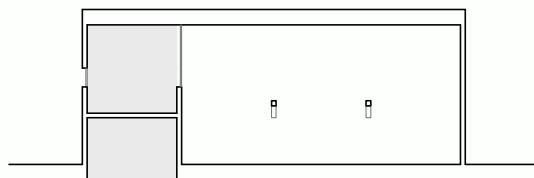
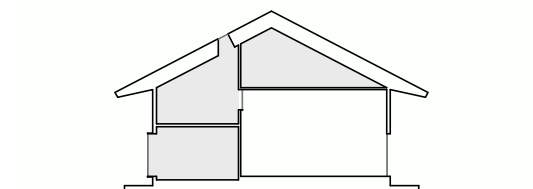
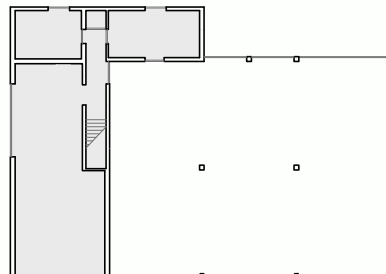
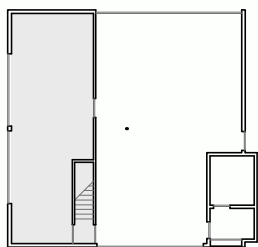
[C]

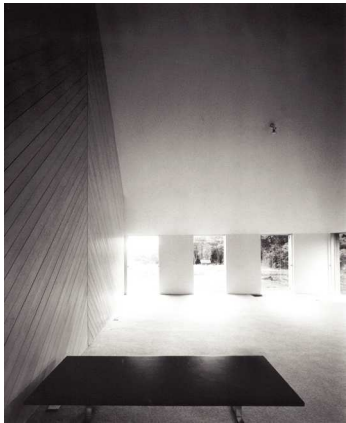


1966  
Casa in Bianco



1974  
Casa Tanikawa

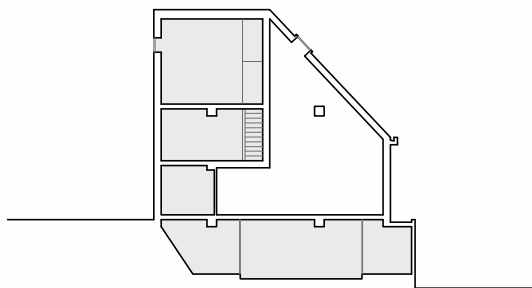
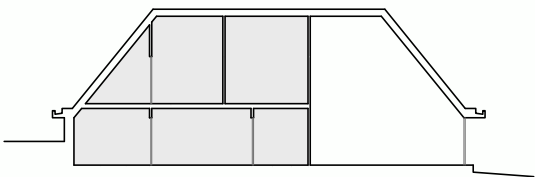
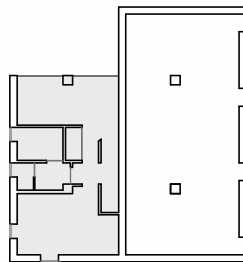
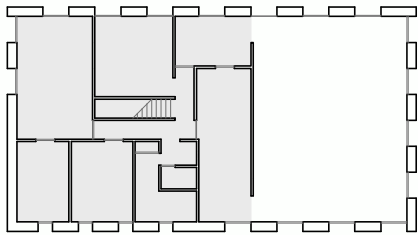




1977  
Casa a Ashitaka



1978  
Casa in una Strada Curva



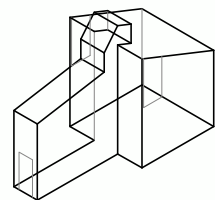
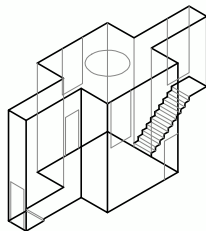
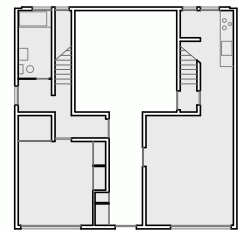
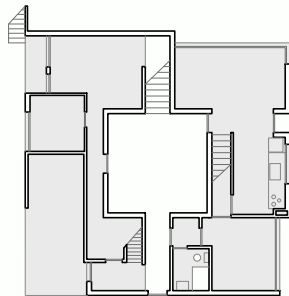
[D]

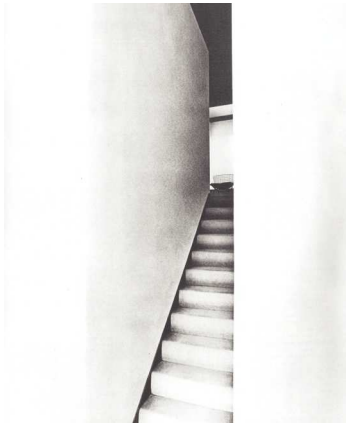


1970  
Casa Incompleta



1970  
Casa Shino

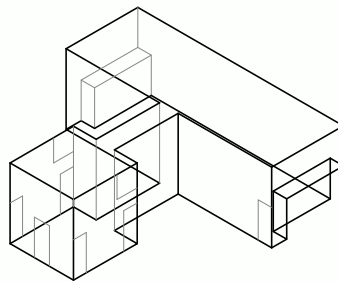
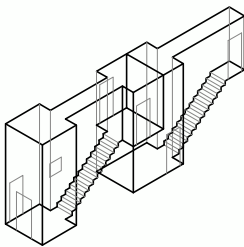
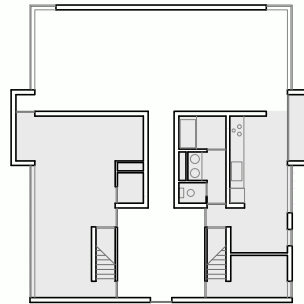
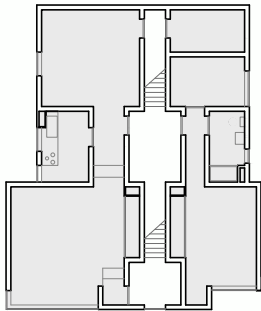




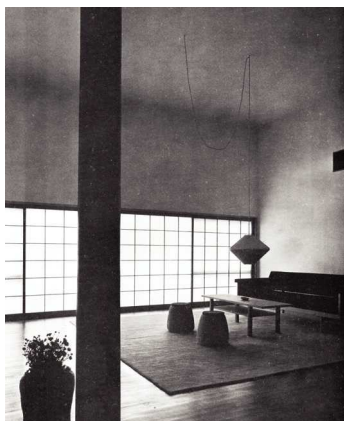
1971  
Fessura Ripetuta



1971  
Foresta Cubica



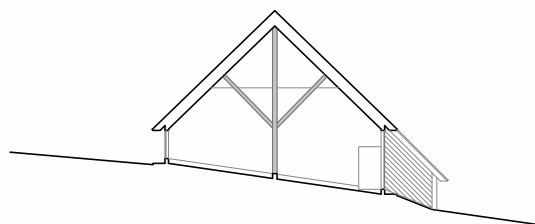
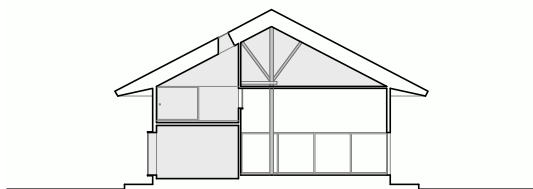
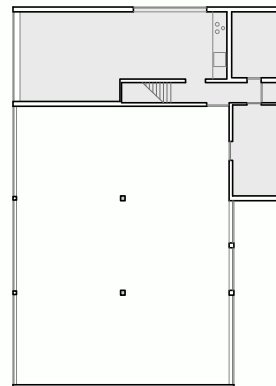
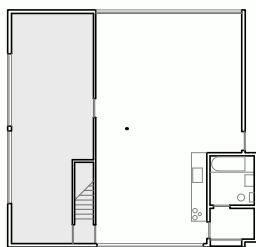
[E]



1966  
Casa in Bianco



1974  
Casa Tanikawa

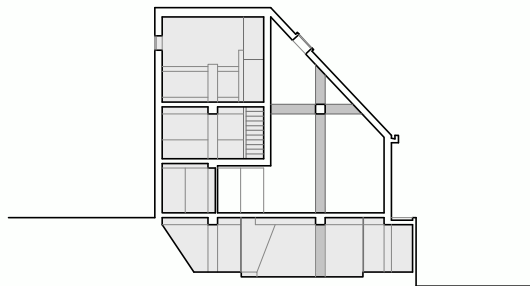
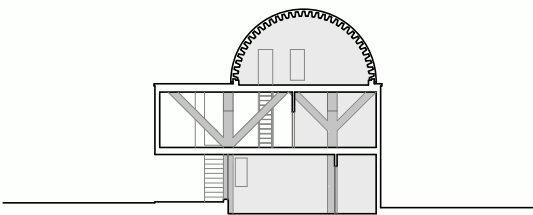
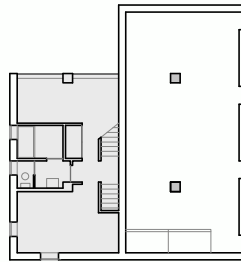
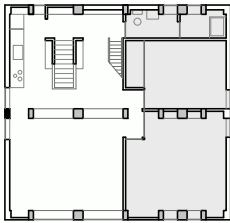




1976  
Casa a Uehara



1978  
Casa in una Strada Curva



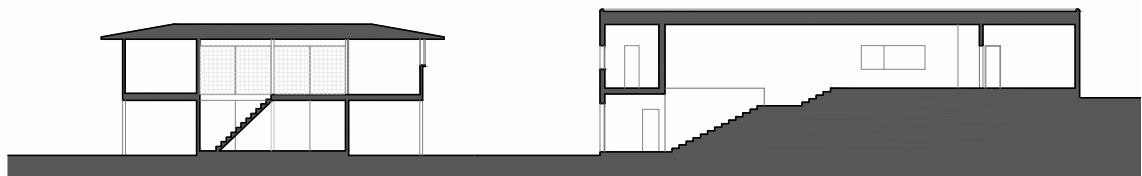
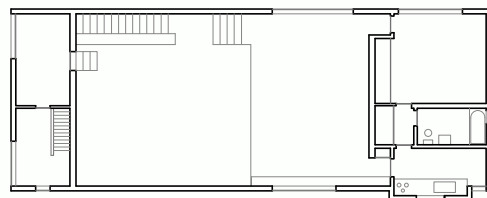
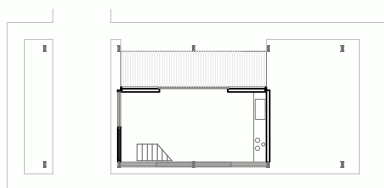
[F]



1954  
Casa a Kugayama



1971  
Scala Marina

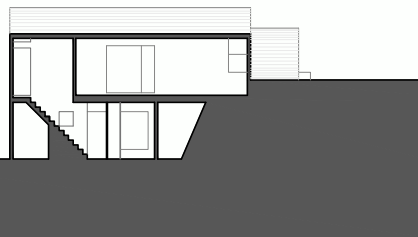
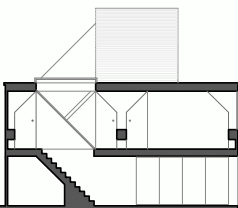
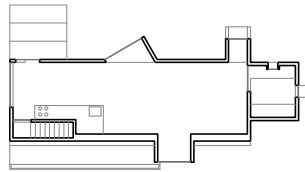
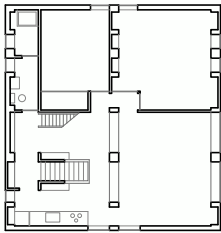




1976  
Casa a Uehara



1976  
Casa a Itoshima

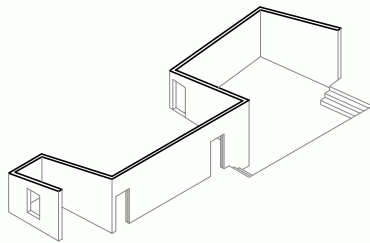




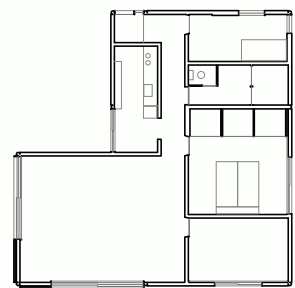
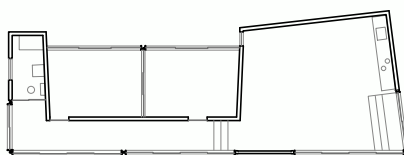
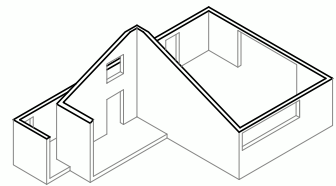
[G]

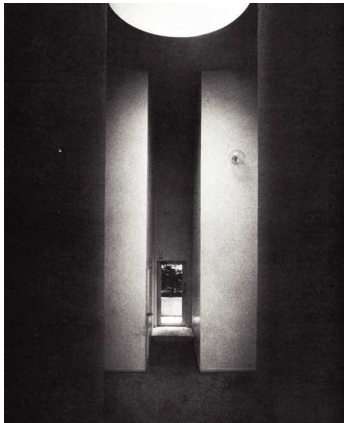


1964  
Casa Spazio-M

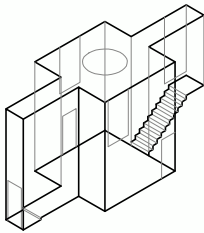


1968  
Casa Sud a Hanayama

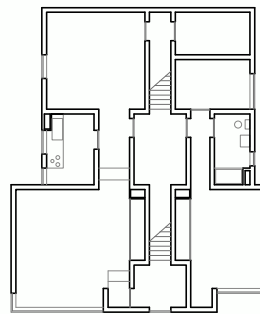
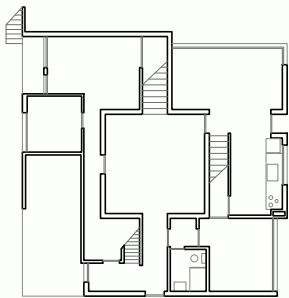
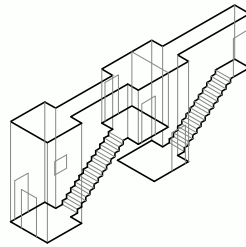




1970  
Casa Incompleta



1971  
Casa Fessura Ripetuta



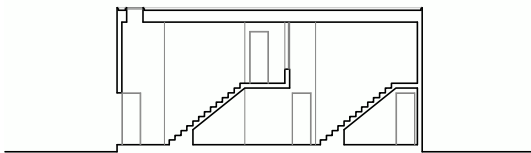
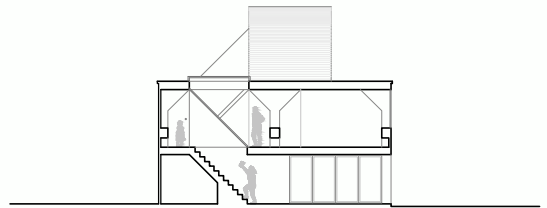
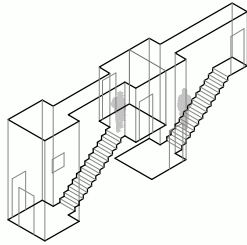
[H]



1971  
Casa Fessura Ripetuta

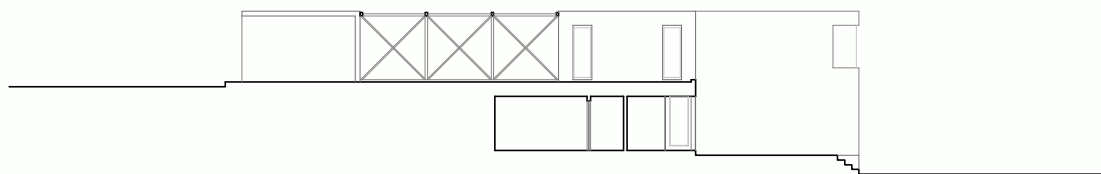
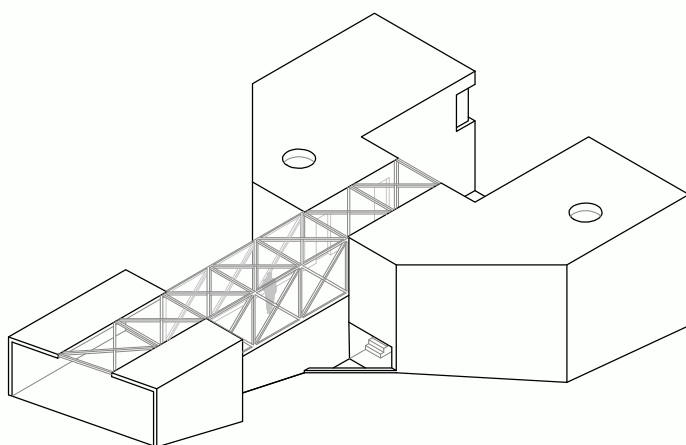


1968  
Casa Sud a Hanayama





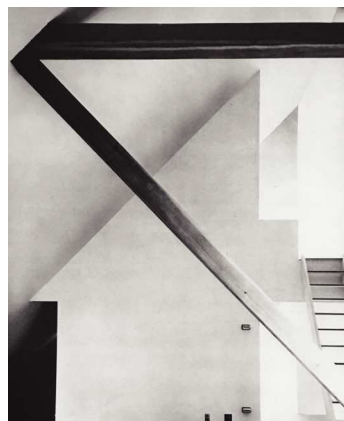
1976  
Casa a Itoshima



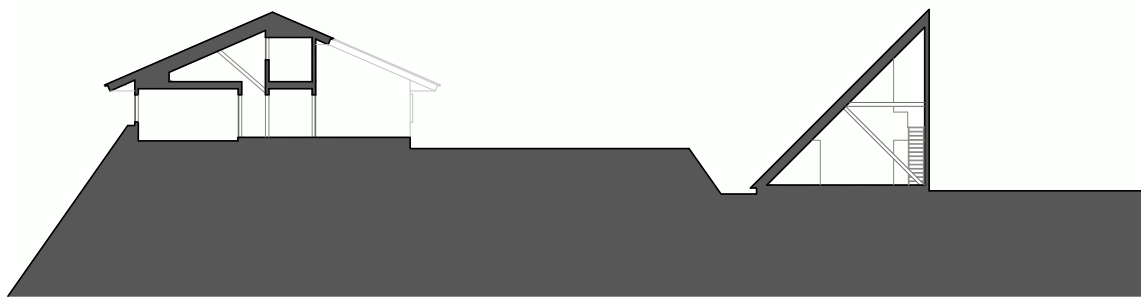
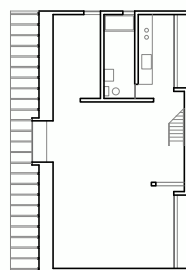
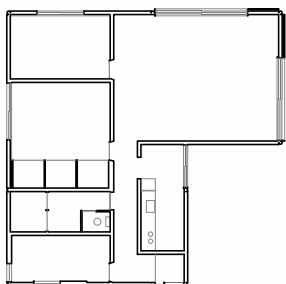
[4]



1968  
Casa Sud a Hanayama



1974  
Casa Prisma

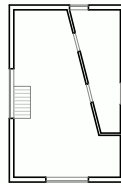
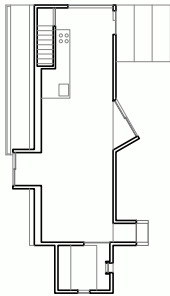




1985  
Casa a Yokohama



2006  
Casa a Tateshina



I risultati ottenuti da questo tipo di analisi, se da un lato non aiutano a ricondurre i segni, i gesti, gli “impulsi” di Shinohara a un’univoca cornice compositiva che faccia capo alla formula “la casa è un’opera d’arte”; dall’altro tendono a indicare che, per Shinohara, l’opera d’architettura raggiunge lo *status* dell’arte quando dimostra una certa concertazione degli elementi che la costituiscono, vale a dire quando dimostra una certa capacità di rappresentare la possibilità di “connessione” delle “cose”. In altre parole, per Shinohara, l’opera diviene arte quando riesce a portare a livello della nostra coscienza il *processo di formazione* di una data realtà, che la sua opera offre attraverso una “manifestazione di movimento”.

A proposito dell’accordo tra idea progettuale e forma architettonica, in *Architettura Domestica*, Shinohara aveva osservato che:

[...] per fare appello alle emozioni [情感, *jōkan*] dei fruitori, è necessario che il progettista presupponga che le persone posseggano la stessa capacità d’accordo, ossia la tecnica [技術, *gijutsu*] per tradurre la forma esteriore [外形, *gaikei*] in esperienza interiore [理念, *rinen*].<sup>1</sup>

Muovendo dalla questione sul senso di questa “tecnica d’accordo” tra “produzione” e “ricezione” dell’opera, nel 1981, in un articolo intitolato *Verso l’architettura*<sup>2</sup>, Shinohara dichiarava frontiera della sua “nuova macchina”, quella di indicare chiaramente il suo nome e la sua nazionalità<sup>3</sup>.

Per Shinohara quindi il soggetto artistico era, innanzi tutto, un soggetto collettivo, una comunità, un popolo, un’etnia. Un ambito sentimentale, questo che si sente echeggiare nelle parole di Shinohara, evidentemente radicato nelle trame intessute dalla “storia sociale dell’arte” e dalla “psicologia dei popoli” [*Völkerpsychologie*], interessate a rivolgersi ad altre sfere della conoscenza per cogliere l’intima essenza della creatività<sup>4</sup>.

Non è certo questo il luogo per approfondire tali concezioni, del resto ormai fin troppo dibattute, tuttavia, la loro lunga stagione nella storia e

1. K. Shinohara, *Lo stile giapponese*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., p. 36

2. K. Shinohara, *Towards Architecture*, «The Japan Architect», settembre 1981, pp. 30-35.

3. K. Shinohara, *Towards Architecture*, cit., p. 35.

4. Cfr. T. Watsuji, *Vento e Terra. Uno studio dell’umano*, cit.

nella critica dell'arte indica che esse non sono da ignorare, in particolare se, ancora oggi, si ripresentano quegli stessi interrogativi sulle norme della forma e sui meccanismi della sua modificazione. Ciò sui cui si vuole far cadere l'accento non è allora che sia necessario ripercorrere le teorie della "storia sociale dell'arte" per trovare risposta all'esigenza, oggi ovvia e condivisa, di giudicare l'arte *iuxta propria principia*, evitando cioè di analizzarla secondo canoni a essa estranei, ma piuttosto per riflettere sul fatto che quanto più codificate e costanti sono le pratiche sociali tanto più esse sono, per definizione e tipicamente, sottaciute e implicite nell'opera<sup>5</sup>.

Ma una volta che l'attenzione è stata rivolta sulla tacita iscrizione nell'opera di certe pratiche sociali e determinati riti culturali, non si può di certo aspettarsi di trovarle dichiaratamente esplicitate dall'artista nei testi a compendio della sua opera. Agli studiosi quindi il compito di decifrare tali pratiche, di estrarre dai documenti – le opere, i disegni, le immagini e i commenti – una loro possibile descrizione, e di ricostruire pazientemente i meccanismi della loro inclusione e trasformazione nell'opera.

Lasciandosi ispirare da un'antica mappa di un santuario buddhista [32], la parte più originale e, forse, più importante del mio lavoro è stata quella di elaborare il significato di alcuni concetti e termini impiegati da Shinohara nella costruzione del suo "sistema di assiomi", e di adoperarli come principi di spiegazione della sua poetica. Una volta compresi questi termini, in effetti, l'opera di Shinohara mi è divenuta più familiare, come al ragno la sua tela, di cui conosce le connessioni e con agilità ne percorre in su e in giù i fili [31].

Nel tempo della ricerca, queste connessioni o fili d'indagine hanno assunto il nome di "dispositivi", un termine principalmente adoperato per la sua capacità di rimando all'idea di "macchina".

5. Cfr. S. Settis, *Introduzione*, in E. Huttinger (a cura di), *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, tr. it. di F. Cuniberto, M. Bach, C. Passanti, M. Casciato, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, pp. vii-xxii.





[32] Mappa del Santuario Jingu-ji, Giappone, 1240.

Nel loro significato tecnologico, infatti, i dispositivi sono il modo in cui sono disposti i pezzi di una macchina e per estensione il meccanismo stesso.

Oltre a ciò, il “dispositivo” è un termine che può assumere diversi significati e che virtualmente può includere qualsiasi cosa: norme, decisioni regolative, misure amministrative, strutture architettoniche, proposizioni filosofiche, principi artistici.

Di questo insieme assolutamente eterogeneo, ciò su cui si vuol far cadere l'accento è che il termine “dispositivo” rimanda sempre a un insieme di saperi, di pratiche, di meccanismi il cui scopo è di governare, gestire e orientare in un senso che si pretende utile ai comportamenti, ai gesti e ai pensieri degli uomini<sup>6</sup>.

Tutti ascrivibili a comuni pratiche ed esercizi – intesi come *askēsis* catartica – delle tradizionali discipline artistiche giapponesi, i dispositivi di questa ricerca sono dunque un insieme di concetti, principi, canoni dell'estetica giapponese studiati, assunti e presentati con lo scopo di far vedere e parlare la “macchina del concetto architettonico” di Shinohara.

Parafrasando le riflessioni di Gilles Deleuze, si può riassumere dicendo che i dispositivi, come intesi in questa ricerca, sono linee di visibilità, di enunciazione, linee di forza che s'intrecciano, e di cui le une ricostituiscono le altre o, come si spera, che ne suggeriscano di nuove.

Come scriveva Deleuze:

Sciogliere la matassa delle linee di un dispositivo significa ogni volta tracciare una carta, cartografare, misurare terre sconosciute – e questo è ciò che Foucault chiamava la “ricerca sul campo”.<sup>7</sup>

Una tale tensione a “misurare” – poiché mutevole – lo *status* d'arte di un'opera ha bisogno di “casi studio” cui appoggiarsi; non per fare di questi l'osservatorio privilegiato dell'interno sviluppo, ma piuttosto per incrociare, tentandone o sperandone una finale convergenza, diverse “ricerche sul campo”.

6. Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano, 2006.

7. G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?* (tit. orig. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Édition du Soleil, Parigi, 1989), tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli, (2007) 2017, p. 12.

All'interno dei confini di quest'indagine, limitatasi a cinque casi studio, sono emersi cinque dispositivi:

1) da *Casa Ombrello* (1961), selezionata come caso studio poiché è la prima casa riconosciuta da Shinohara come “opera d'arte”, è emerso il concetto del *Katachi* [形], da me tradotto come “la vita della forma”;

2) da *Casa in Bianco* (1966), selezionata poiché è l'opera che per Shinohara ha segnato il passaggio dal suo primo stile al secondo, è emerso il principio del *Keiki* [繼起], da me tradotto come “l'efficacia del segno”;

3) da *Casa Incompleta* (1970), selezionata poiché è la prima casa di una serie di opere che hanno come tema riconosciuto la “fessura” [亀裂, *kiretsu*], è emerso il canone estetico del *Kire* [切れ], da me tradotto come “la continuità della discontinuità”;

4) da *Casa a Uehara* (1976), selezionata poiché, oltre a essere l'unica casa che mi è stata concessa di visitare, è la prima casa in cui la città è divenuta tema dell'opera, è emerso il dispositivo dello *Ikedori* [生擒], traducibile come “la cattura del paesaggio”;

5) da *Casa a Tateshina* (2006), selezionata come caso studio poiché, oltre a essere l'ultimo lascito di Shinohara, essendo un progetto di sconcertante minimalismo si è sperato potesse gettare luce su ciò che il maestro chiamava le “inquietudini” del progettista, è emerso il principio del *Kiai* [気合], da me tradotto come “l'armonia della casualità”.

Shinohara era ben consapevole che il linguaggio è inadatto a esprimere la profondità di una sapienza il cui fine è di arrivare a “toccare la profondità del cuore dell'uomo”. Il discernimento di tale pratica non può, infatti, essere trasmesso e condiviso da istruzioni scritte. Esso presuppone certune qualità di carattere, una certa direzione della volontà, certe abitudini di pensiero e comportamento.

Laddove queste sono presenti, l'informazione intellettuale di questa pratica avrà vita, e avvamperà come in un lampo di luce. Laddove non ci sono, il risultato apparirà vano. Shinohara scriveva che:

Non è da stupirsi se con i progressi della società tecnologica il lavoro dell'architetto sia diminuito. Dopotutto, in tutti i campi del sapere, ciò che la sola abilità umana può fare diminuisce sempre più. Accettare ciò come un semplice dato di fatto, tuttavia, potrebbe farci perdere di vista la questione più importante. [...] Più la tecnologia arriverà a determinare gli elementi della casa, portando alla diminuzione delle loro reciproche possibilità di relazione, più le capacità umane saranno in grado di inaugurare nuove attività. [...] Ecco perché l'architetto, utilizzando prodotti tecnologici, deve cercare un valore progettuale che li trascenda. La tecnologia è meravigliosa, ma ancor più lo è la vita umana.<sup>8</sup>

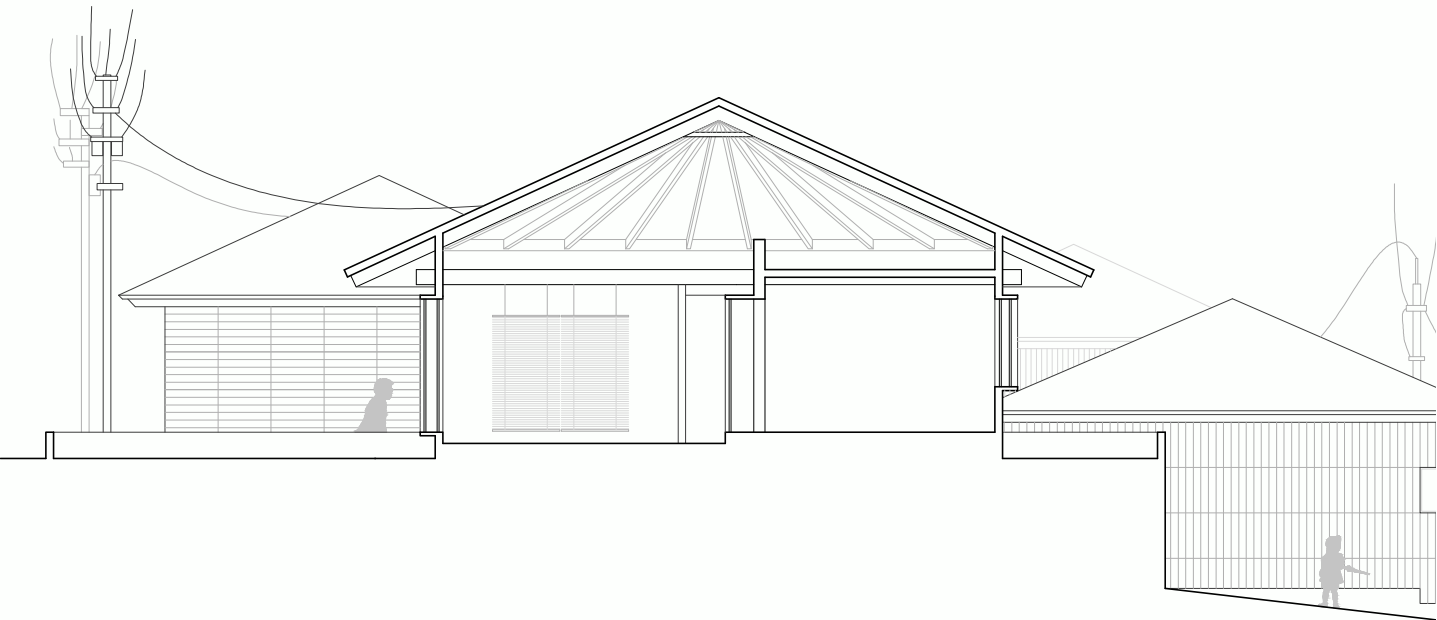
Mentre una "casa" per essere definita tale deve semplicemente rispondere a una presunta "attesa", per essere considerata "arte" deve liberare l'immaginazione, moltiplicare l'emozione; in altre parole, deve distinguersi dai modelli emotivi prefabbricati dal commercio, ossia deve necessariamente produrre qualcosa di "inatteso".

---

8. K. Shinohara, *Incommensurabile*, in Id., *Teoria dell'architettura residenziale*, cit., pp. 337-338.

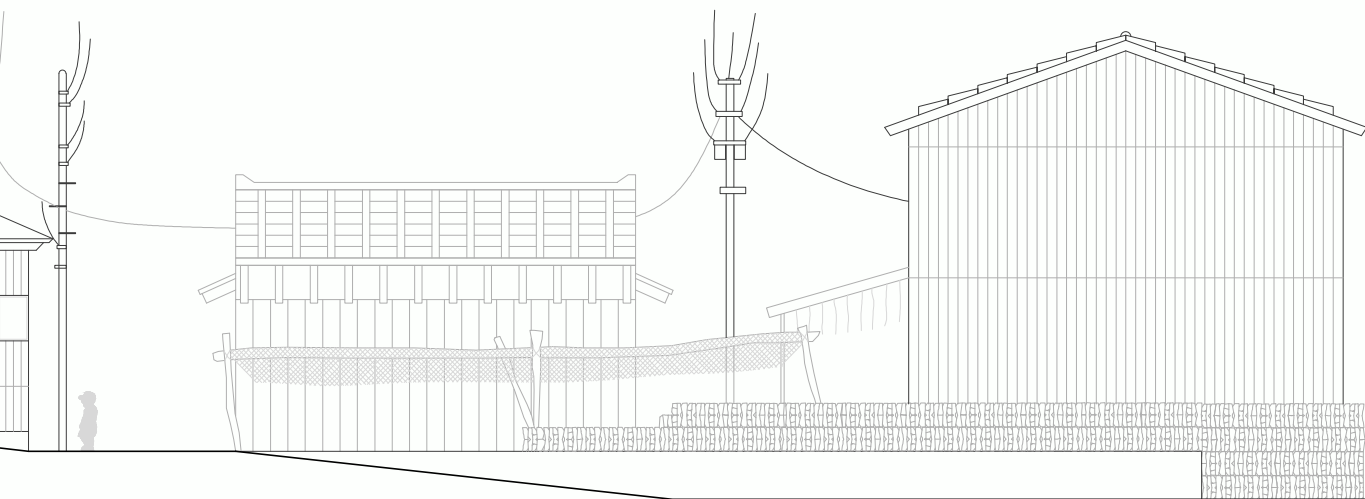
*Nel crearci un luogo in cui vivere,  
per prima cosa abbiamo aperto un parasole  
per gettare un'ombra sulla terra,  
e nella pallida luce dell'ombra  
abbiamo costruito una casa.*

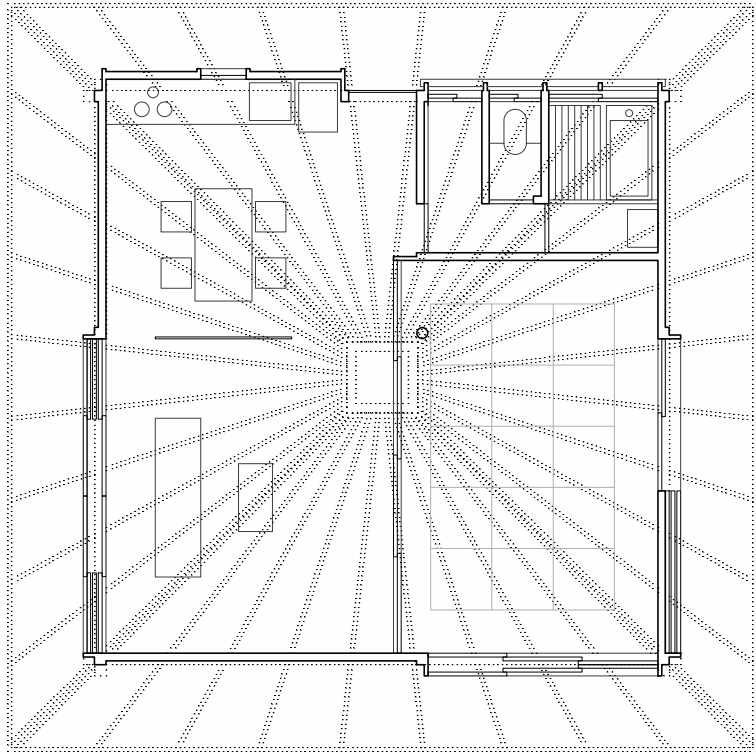
Jun'ichirō Tanizaki



[33] Casa Ombrello, sezione nord-sud, scala 1:100

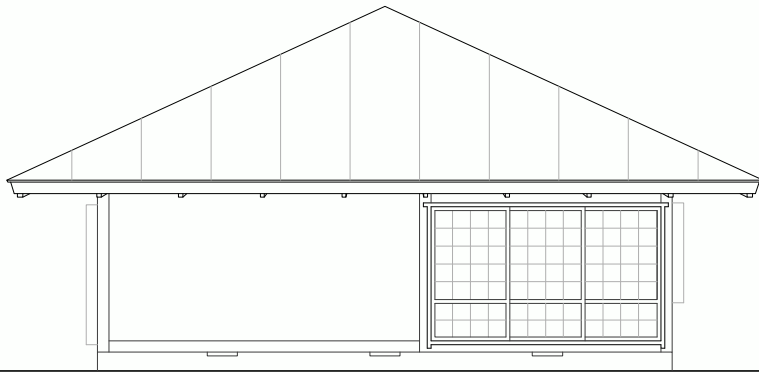
## 1. *Katachi*: la vita della forma





PT. 1:100

[34]



Prospetto est 1:100

[35]

Sorta a Nerima, un quartiere periferico della Prefettura di Tōkyō, quando fu costruita nel 1961, *Casa Ombrello*<sup>1</sup> [33] era una piccolissima abitazione privata inserita in un contesto di case altrettanto piccole che, malgrado la loro struttura in legno, erano sopravvissute alla Seconda Guerra Mondiale. Si può presumere, in effetti, che la casa sostituisse uno di questi edifici residenziali tradizionali minori, ricalcandone la superficie e il perimetro, ma non la tipologia. Probabilmente dalla strada *Casa Ombrello* quasi non si notava. O, meglio, la si notava soltanto e proprio a causa del suo fronte [36], che riportava alla mente le tradizionali case del tè costruite durante l'epoca Edo [37].

Mentre *Casa a Kugayama*<sup>2</sup> [39], la prima casa costruita da Shinohara nel 1954, con la sua forte simmetria esprimeva il desiderio di un giovane architetto di sottomettere gli spazi della casa a un ordine trascendente, che dimostrava di ignorare la profondità della vita che in essi è contenuta<sup>3</sup>, la «forza silenziosa»<sup>4</sup> del piccolo spazio di 55 m<sup>2</sup> di *Casa Ombrello* attestava invece il più maturo desiderio di comprovare le possibilità di una disciplina tesa a sintetizzare la razionalità della moderna tecnica normativa con l'irrazionalità della struttura simbolica dell'architettura tradizionale.

---

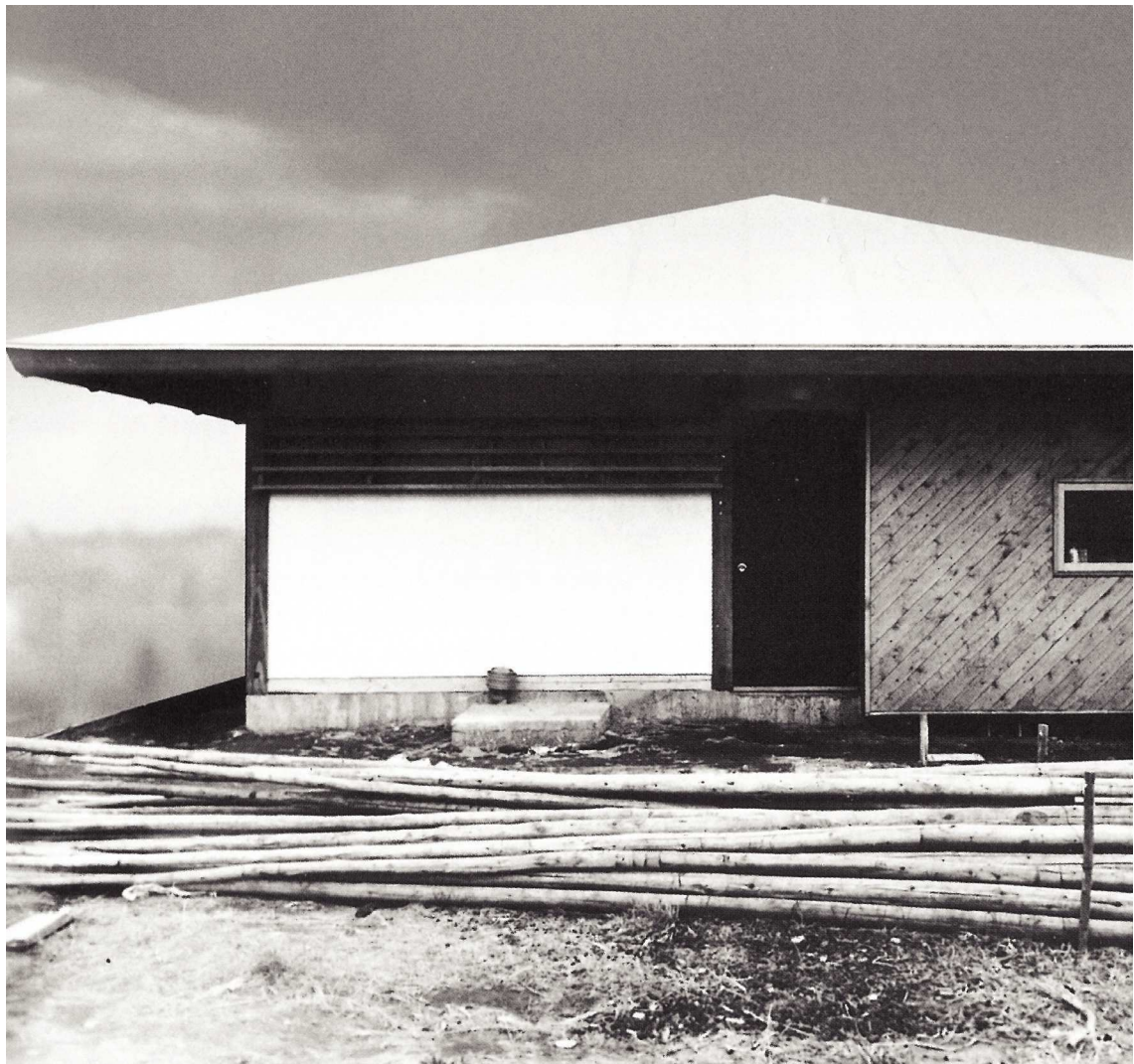
1. Il titolo originale dell'opera è *Karakasa no ie* [から傘の家], che alla lettera significa: “casa dell'ombrello”. Il *kasa* [傘] è un tipico ombrello di carta giapponese che, secondo la tradizione e il folklore, se resiste alle intemperie, dopo cento anni si anima, trasformandosi in un “fantasma dell'ombrello” [から傘おぼけ, *karakasa obake*], ossia in uno *tsukumogami* [付喪神], un “dio-oggetto”.

2. Kugayama è una frazione di Suginami, un quartiere della Prefettura di Tōkyō che confina a nord con il quartiere di Nerima. Il cliente e proprietario della casa era il noto filosofo giapponese Tetsuzō Tanikawa (1895-1989), padre dell'illustre poeta Shuntarō Tanikawa (1931 - ) per cui Kazuō Shinohara costruì nel 1958 *Casa Tanikawa* [谷川さんの家, *Tanikawa-san no ie*] e, nel 1974, *Residenza Tanikawa* [谷川さんの住宅, *Tanikawa-san no jūtaku*].

3. Cfr. K. Shinohara, *The House at Kugayama*, in Id., *16 Houses & Architectural Theory*, tr. ing. di I. Hoshino, Bijutsu Shuppan-sha, Tōkyō, 1971, p. 16. Vedi anche: K. Shinohara, *Simmetria*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 488-489.

4. K. Shinohara, *The House of Karakasa*, in Id., *16 Houses & Architectural Theory*, cit., p. 48.



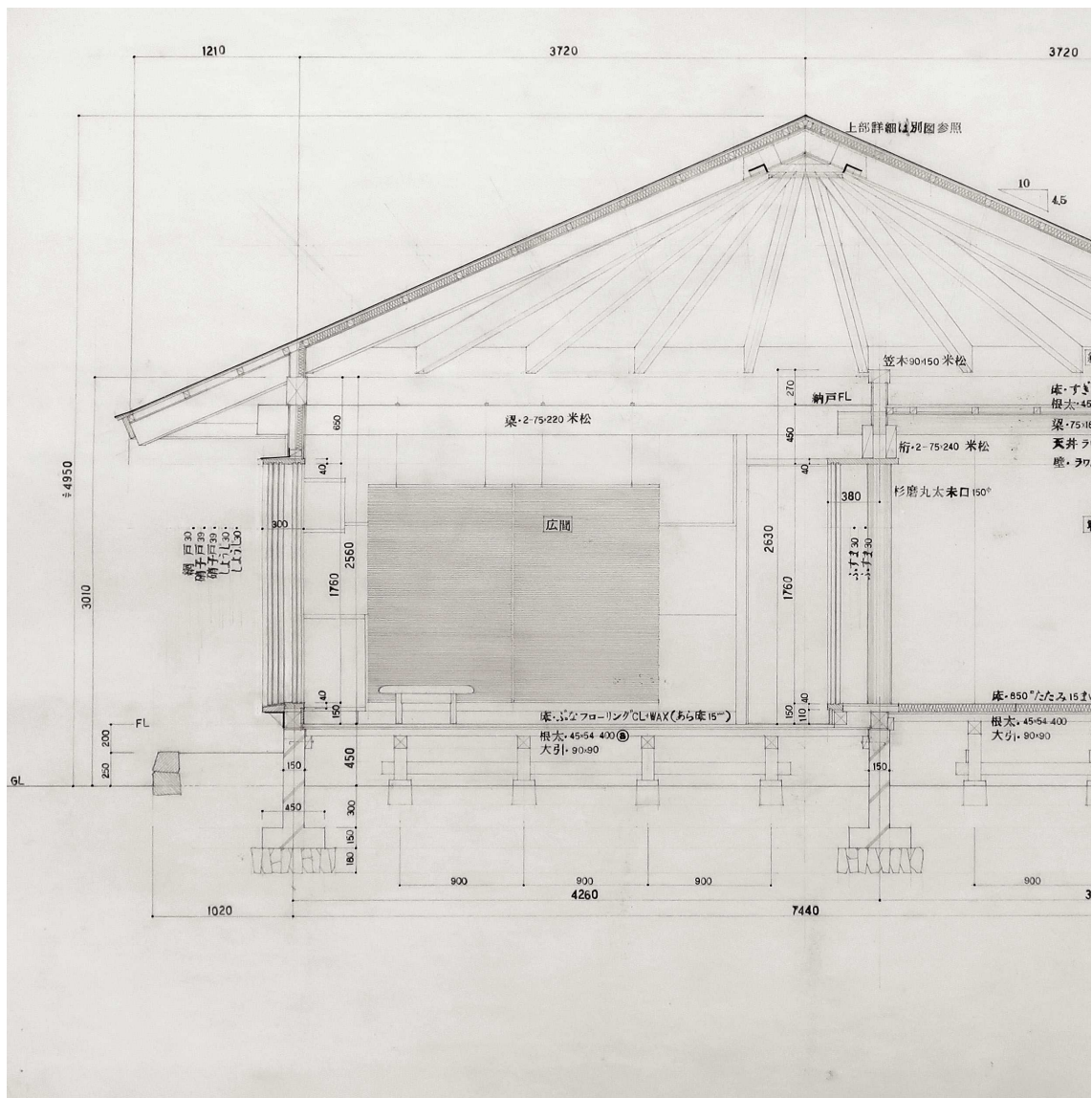


[36] Kazuō Shinohara, *Casa Ombrello*, Nerima, Tōkyō, 1961. Vista del fronte ovest.



[37] Sen-no-Rikyū, *Kasa-tei*, Kyōto, XVI sec.

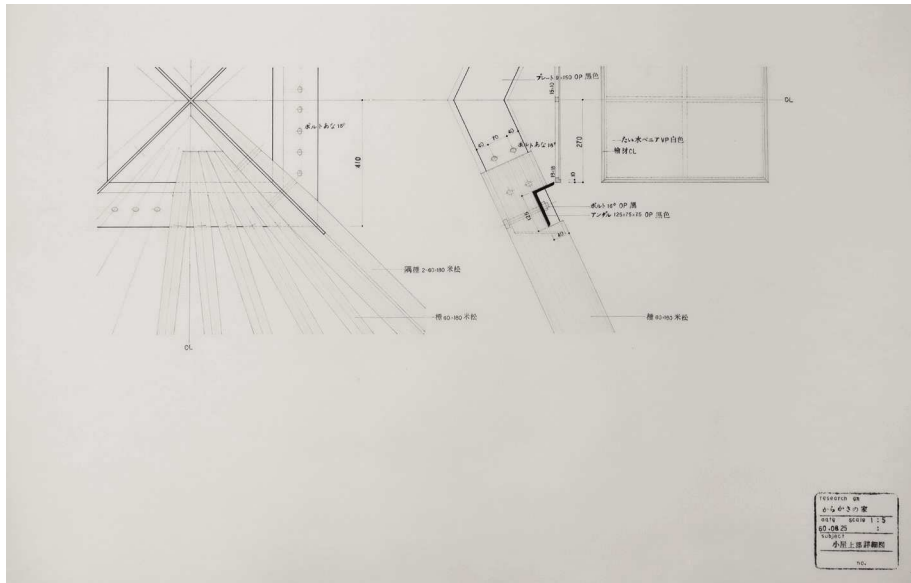




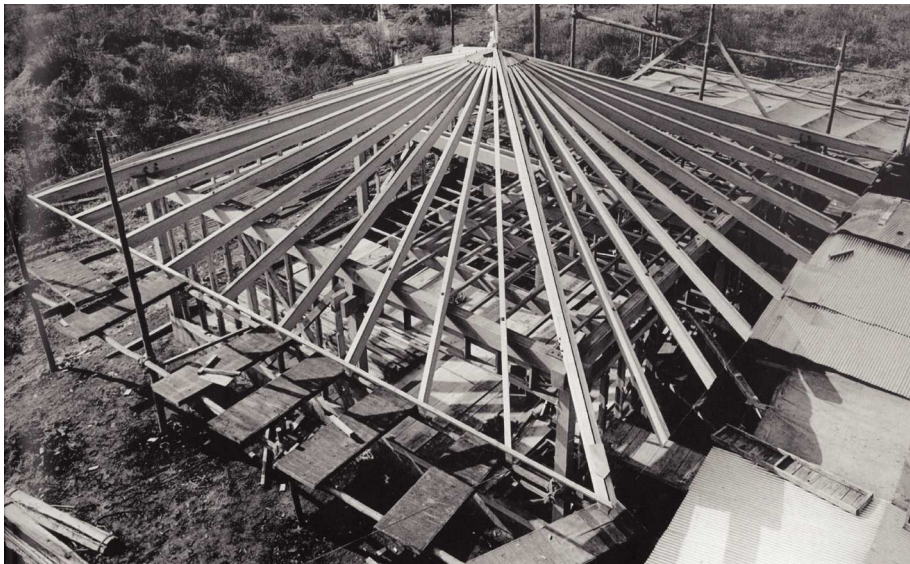
[38] Kazuō Shinohara, *Casa Ombrello*, sezione nord-sud.







[41] Kazuō Shinohara, *Casa Ombrello*, dettaglio del culmine della copertura.



[42] *Casa Ombrello*, vista della struttura in legno della casa.

Per la costruzione di questa piccola casa a pianta quadrata, Shinohara aveva utilizzato assi in legno pretagliate con dimensioni *standard* e le aveva assemblate in una copertura a quattro falde particolarmente articolata. Tagliate e assemblate *in situ*, le assi erano state disposte a raggiera, raccordate al vertice per mezzo di una piastra d'acciaio e fissate con dei bulloni alle travi perimetrali della casa<sup>5</sup> [41].

Nonostante l'accordo tra la modularità delle assi pretagliate e il loro aggiustamento *in situ* possa apparire come un'adeguata integrazione di diverse tecniche di messa in opera del legno, si può sostenere che, nel combinare queste due tecniche, Shinohara volesse alludere alle possibilità di un incontro tra valori convenzionalmente contrapposti. Se, da un lato, l'economicità dell'assemblaggio di moduli pretagliati soddisfaceva i valori normativi delle moderne tecnologie costruttive, dall'altro, il loro relativamente diseconomico accomodamento *in situ* si rese necessario per configurare una struttura intenzionalmente adoperata per il suo valore simbolico [43]: le travi a vista disposte a raggiera rappresentavano, infatti, un elemento di sacralità proprio della cultura giapponese, riconducibile appunto alla cerimonia buddhista del tè [44].

A proposito di questi piccoli padiglioni dedicati alla meditazione, Okakura Kakuzō, nel suo celebre *Libro del tè*, raccontava che raccolti all'interno dei loro piccoli spazi, nella quiete più assoluta, gli officianti sentono solo la melodia creata da dei pezzettini di ferro posti sul fondo d'un pentolino d'acqua che, bollendo, li agita; una melodia in cui, come aveva scritto Okakura, «vi si potrebbe sentire l'eco di un temporale attutito dalle nubi; di un mare lontano che s'infrange sulle rocce; di un acquazzone che sferza un bosco di bambù, o del sospiro dei pini in qualche collina distante»<sup>6</sup>. Si può presumere allora che la struttura spaziale di *Casa Ombrello* possedesse la stessa misteriosa qualità sonora che favoriva il diffondersi delle voci degli abitanti e delle loro emozioni.

5. Il fatto che questa particolare struttura a raggiera necessitasse che le assi di legno fossero tagliate *in situ* e che in quest'operazione Shinohara aveva incontrato non poche difficoltà mi è stato riferito dall'architetto Kazunari Sakamoto durante un nostro incontro al Tōkyō Institute of Technology nel settembre del 2017.

6. K. Okakura, *op. cit.*, p. 52.



[43] Kazuō Shinohara, *Casa Ombrello*, copertura e stanza in *tatami* vista dal soggiorno.





[44] Sen-no-Rikyū, *Kasa-tei* [傘亭, “padiglione ombrello”], vista interna della copertura.



Per il suo forte senso della realtà, Shinohara era convinto che l'architetto avesse la responsabilità di costruire luoghi particolari in grado di opporsi, come *enclave*, allo sradicamento che contraddistingueva le moderne città giapponesi, e che l'architettura dovesse essere un gesto animato della volontà e dall'intelligenza critica.

Prendendo le distanze dall'ottimismo promosso dalla visione tecnocratica del gruppo Metabolism, che in quegli anni proponeva un nuovo uso delle città per mezzo d'infrastrutture ospitanti case sotto forma di capsule, mosso dalla convinzione che le grandi questioni connesse al rapporto tra architettura e società potessero essere riflesse all'interno dei piccoli spazi dedicati alla quotidianità, Shinohara aveva affermato che: «l'emozione espressa dallo spazio tradizionale giapponese dovrebbe essere il punto di partenza dell'architettura»<sup>7</sup>; e più avanti aveva aggiunto che «L'emozione che cerco non esiste in superficie. Tento di scendere nella profondità della struttura spaziale che ha formato l'emozione»<sup>8</sup>.

Come aveva precisato Okakura «in origine, la stanza del tè non era che una sezione del salotto separata da appositi paraventi. La porzione così delimitata era detta *kakoi* [囲い, “recinto”], termine ancora utilizzato per indicare le stanze del tè ricavate all'interno dell'abitazione»<sup>9</sup>. La pratica costruttiva della copertura di *Casa Ombrello*, con il suo valore simbolico, aveva così consentito a Shinohara di dilatare il *kakoi* fino a farlo coincidere con l'intero perimetro della casa, allo scopo di far percepirne ai residenti l'*élan vital* senza il quale l'architettura rimane incompleta<sup>10</sup>.

Le ovvie allusioni contenute in questa copertura a “ombrello di carta” assumevano un'importanza di gran lunga maggiore, se si considera che l'intenzione sottesa a tale processo di decostruzione e nuova sintesi, oltre a dimostrare le possibilità di riconciliare la razionalità della tecnica normativa industriale con l'irrazionalità della struttura simbolica dell'architettura tradizionale giapponese, sembrava essere quella di proporre una

7. K. Shinohara, *The Construction of Meaningful Space*, in Id., *16 Houses & Architectural Theory*, cit., p. 13.

8. *Ibidem*.

9. K. Okakura, *op. cit.*, p. 46.

10. Cfr. K. Shinohara, *La scoperta degli spazi interni*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 425-427.

certa secolarizzazione dell'istituzione rappresentata da questa forma. In effetti, se la copertura segnava, con la sua particolare struttura a raggera, la presenza di uno spazio introverso e contemplativo, lo faceva in modo tale da escluderne un'interpretazione esclusivamente religiosa.

Un analogo richiamo a riferimenti dell'architettura tradizionale giapponese era, infatti, riscontabile nel rapporto tra il pavimento rialzato in pannelli rettangolari di paglia intrecciata e pressata [畳, *tatami*] della zona notte e quello ribassato della zona giorno in assi di legno, così come nei paraventi di carta di riso [障子, *shōji*] e nei divisori mobili in legno [襖, *fusuma*]; tutti elementi che, seppur riconducibili alle tradizionali case del tè [数奇屋, *sukiya*], alludevano anche al vernacolo delle case rurali [民家, *minka*].

In effetti, il primo tema, percepibile sin dal momento nel quale si varca la soglia della casa, è quello dell'ombra, o meglio, della modulazione della luce naturale. Nel 1934, lo scrittore Jun'ichirō Tanizaki aveva pubblicato un libro intitolato *Elogio dell'ombra*<sup>11</sup>, una sorta di manuale poetico che invitava a rinnovare l'uso tradizionale delle tenui graduazioni di luce un tempo assai care alla cultura orientale. Shinohara sembra aver fatto tesoro dei lucidi ammonimenti dello scrittore nipponico: la grande apertura a sud, rialzata di 10 cm dal livello del soggiorno, produce un'ombra sul pavimento che risponde a quelle profonde sotto il soffitto. Quest'ombra proiettata sul legno scuro, e la tenue luce smorzata dalla texture del tappeto, produce un effetto simile a quello percepito nel tradizionale pavimento in terra battuta delle *minka*. Shinohara, citando in *Casa Ombrello il doma* [土間, "pavimento di terra battuta"] delle secolari case rurali giapponesi, sembra aver voluto cercare un personale punto di equilibrio nella condizione originaria, in quella "logica della parte" che è il simbolo stesso del suo rapporto con la tradizione<sup>12</sup>. Questa relazione con la tradizione Shinohara la otteneva quindi affrontando il caso del luogo specifico, con la massima attenzione ai dettagli. Nel caso di *Casa Ombrello* assi a vista, copertura a raggera, rialzo dell'apertura e della soglia, sono i meccanismi della forma che genera l'emozione.

11. J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, cit.

12. Cfr. K. Shinohara, *The House of Karakasa*, in Id., *16 Houses & Architectural Theory*, cit. Vedi anche: K. Shinohara, *Sotto il gasshō a forma di karakasa*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 506-508.



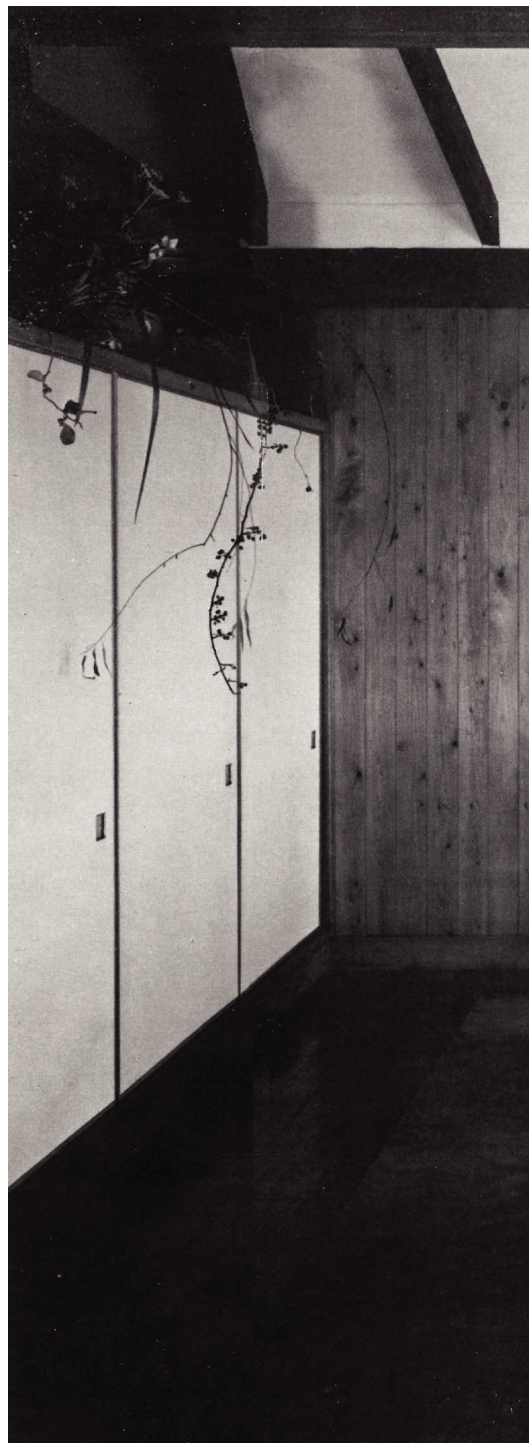
[45] *Casa Ombrello*, vista del soggiorno dalla stanza in *tatami*.







[46] *Casa Ombrello*, vista interna della copertura.





[47] *Casa Ombrello*, vista est del soggiorno.

Tuttavia, la rigenerazione di principi formali della stanza del tè, un tempo riservati a pochi, con elementi del vernacolo popolare, non esauriva i modi con cui la casa di Shinohara, in un futuro molto prossimo, sarebbe stata declinata con riferimento al luogo in cui sorgeva. Se è vero che, utilizzando una metafora agricola, Shinohara aveva conferito un'espressione laica e popolare a una situazione sacra ed elitaria, senz'altro, la stessa metafora si sarebbe potuta invertire quando, con il passare del tempo, le case circostanti sarebbero aumentate. Questo *temenos* urbano, costituito da una cortina di case, senza dubbio avrebbe incoraggiato una futura lettura della casa come *sukiya*: la “dimora dell'immaginazione”<sup>13</sup>.

A proposito di *Casa Ombrello* Shinohara aveva scritto:

Questa è la casa più piccola che io abbia mai costruito. Durante la sua progettazione, stavo lavorando anche a Casa a Chigasaki, una delle più grandi che io abbia mai costruito. È in questo periodo che ho iniziato a concepire l'idea di “spazio superfluo” [無駄な空間, *mudana kūkan*] come idea di base del progetto. In una casa così piccola, tuttavia, era impossibile sviluppare lo “spazio superfluo” come tema principale del progetto. Ho pensato allora che in una piccola casa come questa l'espressione dello “spazio superfluo” sarebbe stata possibile rendendo “immanente” [内在, *naizai*] lo “spazio immaginario” [虚の空間, *kyono kūkan*] o lo “spazio insufficiente” [不足空間, *fusoku kūkan*]. In altre parole, ho pensato che in una piccola casa sarei riuscito a esprimere l'idea di “spazio superfluo” attraverso l'estrema semplificazione delle funzioni della casa.<sup>14</sup>

La semplificazione per gli architetti è innanzi tutto un metodo e, per seguire una linea di pensiero che funga da sistema normativo della composizione, è l'unico mezzo. Ma se la semplificazione della forma si riferisce alla logica di razionalizzazione delle misure di convenienza strutturale ed ergonomica – un precetto che il movimento moderno aveva assunto come tecnica dell'ordinamento compositivo dell'abitare – la semplificazione delle funzioni allude alla logica di razionalizzazione delle istanze della vita cui rispondere con il progetto dell'abitare.

13. Cfr. K. Okakura, *op. cit.*, pp. 45-46; dove l'autore spiegava che le tradizionali case del tè giapponesi sono chiamate “dimora dell'immaginazione” [数奇屋, *sukiya*] poiché sono erette per ospitare un “impulso poetico”.

14. K. Shinohara, *House of Karakasa, op. cit.*, p. 48.

Considerando la funzione della forma, Shinohara aveva allora rifiutato i valori del funzionalismo – che nell’epoca del dopoguerra, a suo parere, si era trasformato in uno scientismo preoccupato solamente di ridurre a semplici forme la complessità delle azioni e dei movimenti della vita – per affermare che in un’epoca in cui l’architettura riproponeva ossessivamente sempre le stesse forme, «responsabilità dell’architetto è salvaguardare la vivacità dell’attività mentale dell’uomo, evitando la monotonia prodotta dagli stereotipi»<sup>15</sup>. Per Shinohara quindi l’architettura doveva incarnare un duplice movimento: semplificare le azioni necessarie alla vita quotidiana per lasciare così spazio alle istanze delle vite e quindi dell’*e*-mozione.

In effetti, tutta la produzione di Shinohara, nelle sue varie fasi, è stata attraversata da ciò che si potrebbe definire una *disciplina del residuo*, che si è esplicitata in tre parole, corrispondenti a tre attributi assegnati da Shinohara allo spazio: *muda* [無駄, “superfluo”]<sup>16</sup>, *hibiki* [響, “riverberante”]<sup>17</sup>, *hironri* [非論理, “illogico”]<sup>18</sup>. Disciplina che ha avuto sicuramente una funzione di fondamento, similmente alla dottrina del *Wúchǐ* [無極, il “Senza Limite”] nell’estetica estremo-orientale, in quanto sottintende una certa insufficienza della forma – ma al posto di “forma” [型, *kata*] si potrebbe anche intendere di qualsiasi “ordinamento” [理, *ri*]<sup>19</sup> – a determinare il progetto nella sua totalità. Attraverso l’impiego di queste tre nozioni a cardine concettuale della sua ricerca progettuale Shinohara sembra, infatti, aver voluto suggerire che qualcosa rimane sempre “fuori” [非, *hi*] dalla “logica compositiva” [論理, *ronri*]<sup>20</sup>,

15. K. Shinohara, *Umanità e società tecnologica: due immagini contrapposte*, in Id., *Teoria dell’architettura residenziale*, cit., p. 338.

16. Cfr. K. Shinohara, *Lo spazio superfluo*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 443-445.

17. Cfr. K. Shinohara, *Ushinawareta no wa kūkan no hibiki da* (Ciò che è stato perso è l’eco dello spazio), «Kindai Kenchiku», ottobre 1962.

18. Cfr. K. Shinohara, *Kūkan-ron – Nihonkenchiku no kūkan ni tsuite, hironritekina kūkan no hyōka* (Teoria dello spazio – Nello spazio dell’architettura giapponese, una valutazione dello spazio irrazionale), in «Kenchiku Zasshi», ottobre 1963.

19. Il termine *ri* [理] significa “ordine”, “logica”, “ragione”, “verità”.

20. Il termine *ronri* [論理] letteralmente significa l’“ordine” [理, *ri*] del “dibattito”, “discorso”, “teoria”, “tesi”, “sistema” [論, *ron*].



o meglio, che qualcosa *deve* sempre “eccedere” [不, *fu*]<sup>21</sup> la “razionalità del progetto” [合理, *gōri*]<sup>22</sup> poiché, se così non fosse, quel qualcosa controvertirebbe l’ordine dall’interno. D’altra parte, la forma o l’ordine hanno senso solo se si estendono a tutto. Perciò occorre stabilire un compromesso con quella parte che era rimasta *fuori*, che era in *eccesso*. Così *kata* [型], la forma, divenne *katachi* [形], la vita della forma<sup>23</sup>.

Queste due parole giapponesi, *kata* e *katachi*, sono strettamente correlate, in quanto entrambe significano “forma”. I sinonimi però non esistono, quindi due diversi ideogrammi per una stessa parola implicano necessariamente una differenza semantica. Risalendo alle radici etimologiche del segno, si scopre che *kata* [型] indica la “cavità”, il “pozzo” [井, *i*], scavato nella “terra” [土, *dō*] con la “forza” [力, *chikara*] di un “piccone” [刀, *katana*] – e si potrebbe aggiungere – per attingere da essa quella che è la prima fonte di vita, l’“acqua” [水, *mizu*]. Se, in origine, l’ideogramma *kata* suggeriva l’idea di un ordine, di un quadro rigido che definisce quello che nel mondo esterno si ricerca nel mondo interno, tuttavia, nel tempo, esso ha assunto il significato di “forma originale fatta di terra”, e quindi anche di “modello”, “stampo”, “stile” e “abitudine”<sup>24</sup>. Essa, infatti, è comunemente utilizzata per designare i movimenti codificati delle arti marziali giapponesi e la gestualità stilizzata nelle recitazioni del teatro *Nō* [能].

Etimologicamente invece *katachi* [形] significa “tracciare con il pennello

21. Il termine *fu* [不] è un prefisso che indica una negazione. Questo ideogramma può essere interpretato come un “eccesso” in quanto, come ha fatto notare il sinologo Bernhard Karlgren, questo ideogramma sembra rappresentare un uccello che vola verso il cielo [一]. Poiché il cielo può essere inteso come il limite dell’uccello, il termine nel tempo è andato a consolidarsi come l’espressione che nega un’azione che va oltre i limiti del controllo delle persone.

22. Il termine *gōri* [合理] alla lettera è la “razionalità» [理, *ri*] dell’“unità volumetrica” [合, *gō*]. Da qui il termine “irrazionale” [不合理, *fugōri*] e “Razionalismo” [合理主義, *Gōrishugi*].

23. Cfr. K. Shinohara, *Il concetto di vivere*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 508-509.

24. Cfr. K. Tokitsu, *Kata. Forma tecnica e divenire nella cultura giapponese* (tit. orig. *Les katas. Arts martiaux & transformations sociales au japon*, Éditions DésIris, Gap, 2002), tr. it. di G. Caviglione, Luni, Milano, 2015, p. 8.

[彡] una somiglianza esatta [𠄎]”<sup>25</sup>. Nel caso eminente della tradizionale pittura di paesaggio cinese eseguita con l’inchiostro di china, tuttavia, l’elemento fondamentale che testimonia la riuscita o meno dell’opera d’arte non è la riproduzione “fotografica” della realtà circostante, né la perfezione stilistica fine a se stessa: questa si credeva piuttosto che fosse una conseguenza della capacità dell’autore di armonizzare il proprio *chi* [氣, in giapponese: 気, *ki*], ossia il proprio “respiro”<sup>26</sup>, con quello della “natura” [自然, *zìrán*; e in giapponese: *shizen*]. La vera maestria si riteneva, infatti, che consistesse nel riuscire a esprimere il *chi* che anima dall’interno ogni fenomeno, e nel rendere dunque il dipinto animato, un fenomeno di vita a pieno titolo<sup>27</sup>.

A questa filosofia si erano ispirati i dipinti di paesaggio di artisti giapponesi come Sesshū Tōyō, Hasegawa Tōhaku [48], Unkoku Tōgan, che con le loro atmosfere rarefatte miravano più che a imitare la “forma esteriore” della natura, a rappresentare la sua “manifestazione” [形, *katachi*] come *chi* [氣], il “soffio” o il “flusso di energia vitale”, di cui la natura ne è la concretizzazione e condensazione<sup>28</sup>. In questi dipinti si ritrova, infatti, la sublimazione di una tradizione estetica che si è espressa attraverso le idee di “vuoto etereo” [空間, *kūkan*], di “Impermanenza” [無常, *Mujō*] e di quel “sentimento per la natura” come specchio dell’animo umano, definito dall’espressione *mono-no-aware* [物の哀れ], il “sentimento per le cose transuenti”<sup>29</sup>.

25. *Ivi*, p. 7.

26. L’etimologia pittografica del cinese *chi* [氣, trascritto anche in *qi*], da cui deriva l’ideogramma giapponese *ki* [氣], indica il “vapore” [气] che esala dalla cottura del “riso” [米].

27. Cfr. M. Ghilardi, *Dipingere il non-oggetto*, in F. Jullien, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea* (tit. orig. *La grande image n’a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Éditions du Seuil, Parigi, 2003), tr. it. di M. Ghilardi, Angelo Colla, Vicenza, 2004, p. 16.

28. Per un maggior approfondimento dell’idea di dipinto come rappresentazione del *chi* [氣] si veda: F. Jullien, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, cit. Vedi anche: A. De Rosa, *L’infinito svelato allo sguardo. Forme della rappresentazione estremo orientale*, Città Studi, Milano, 1998.

29. Cfr. E. D. Schmidt, *Il rinascimento che viene da lontano*, in R. Menegazzo (a cura di), *Il rinascimento giapponese. La natura nei dipinti su paravento dal XV al XVII secolo*, Giunti, Firenze, 2017, p. 15.



[48] Hasegawa Tōhaku, *Pini nella nebbia*, [松林図屏風, *Matsubayashi-zu byōbu*], Giappone, 1539–1610.







[49] Alberi all'interno del *naiku* [内宮, “recinto interno”] del Grande Santuario di Ise.

Mentre nei paraventi giapponesi la contemplazione dell'universo naturale diventava esperienza mistica, spirituale, che non prevedeva, né il dominio dell'uomo sugli elementi, né alcuna loro spiegazione scientifica – si riteneva, infatti, che chi osservava attentamente questi dipinti diventasse a sua volta pino, uccello, montagna, fiume<sup>30</sup> – nel teatro *Nō* si ritiene che la maestria dell'attore si riveli quando egli, pur indossando una maschera e assumendo le pose di un “modello codificato” [型, *kata*], riesce a coinvolgere lo spettatore dimostrando lo “spirito” [氣, *chi*], l'anima interiore del personaggio da lui rappresentato<sup>31</sup>.

In ambito architettonico, la differenza tra *kata* e *katachi* può essere descritta risalendo alla costruzione dei primi santuari shintoisti. In Giappone si ritiene che l'architettura sia nata quando fu istituito un recinto attorno a un albero sacro, creando così un primo spazio definito<sup>32</sup>. Gli antenati giapponesi, per onorare la Grande Dea del Sole (Amaterasu), in quello che oggi è il Grande Santuario di Ise, prima delimitarono una piccola radura nella maestosa foresta che sorgeva lungo le rive del fiume Isuzu e in seguito allestirono una recinzione attorno ad essa. La recinzione, la chiusura, poneva un limite all'infinito del grande spazio ignoto che l'uomo primitivo si trovava ad affrontare, divenendo così un simbolo di sicurezza e fiducia. La presenza all'interno del recinto dell'albero sacro [49] ricreava in uno spazio delimitato, distinto e sicuro (microcosmo) ciò che già esisteva all'esterno, uno spazio aperto, indistinto e oscuro (macrocosmo) [50]. Mentre questi grandi recinti della storia antica del Giappone – quelli che circondano i santuari di Ise e Izumo, i chiostri del tempio di Horyu-ji, le possenti mura del Castello di Himeji, le pareti di fango attorno al giardino della Villa Imperiale di Katsura – sottraevano appezzamenti di terra dall'infinito illimitato, allo stesso tempo rifiutavano di ammettere che ci potesse essere un limite agli spazi che andavano a racchiudere<sup>33</sup>.

30. *Ibidem*.

31. Cfr. K. Komparu, *The Expressive Methods of Kata*, in *Id.*, *The Noh Theatre. Principle and Perspectives*, Weatherhill-Tankosha, New York-Tōkyō-Kyōto, 1983, pp. 217-221.

32. Cfr. T. Itoh, *The Roots of Japanese Architecture. A Photographic Quest by Yukio Futagawa* (tit. orig. *Nihon Kenchiku no Ne*, Bijutsu Shuppan-sha, Tōkyō, 1962), tr. ing. di P. Konya, Harper & Row, New York-Evaston-London, 1963, p. 58.

33. *Ibidem*.









[50] Veduta aerea del *naikū* [内宮, “recinto interno”] del Grande Santuario di Ise.



Questa è la speciale caratteristica del recinto giapponese: all'esterno porre un limite all'infinito (macrocosmo) e all'interno ricreare un nuovo universo (microcosmo), un nuovo infinito. Nonostante le separazioni, tutto deve essere comunque sempre un insieme, un continuo, un eterno fluire.

Come racconta la cosmogonia elaborata dai filosofi cinesi, che nei secoli fu destinata a influenzare profondamente la cultura giapponese, il *chi* [氣, il “principio vitale”, il “soffio-energia”] che fuoriesce dal *Wúchi* [無極, il “Senza Limite”] è ciò che di più prezioso l’“ordine” [太極, *Tàichi*, il “Grande Limite”] può offrire alla “forma” [形, *katachi*]<sup>34</sup>.

Il residuo è quindi il *chi* della forma, la perdurante presenza, l'insopprimibilità del continuo.

Fra *kata* e *katachi* c'è sempre uno scarto, una differenza che è un residuo: quello è il *chi*, “la vita della forma”.

Shinohara aveva descritto il passaggio da un significato all'altro della forma come un'illuminazione improvvisa, una “manifestazione estrema” [極限, *kyokugen*] in cui la poesia di una realtà, al contempo chimerica e vera, si era fissata in un'immagine del mondo conforme al suo sentire. Era stato il poeta Shuntarō Tanikawa, con la leggerezza di un tocco e di poche parole ad aver aperto a Shinohara la mappa geografica del suo inconscio, dove echi di cose passate e future s'incrociavano per rivelare la qualità luminosa di realtà nascoste<sup>35</sup>.

Mentre *Casa a Chigasaki*, con la sua generosa superficie, aveva rappresentato per Shinohara la prima «concreta espressione della teoria della necessità di uno “spazio superfluo”»<sup>36</sup>, un concetto che gli aveva permesso di ribadire ai progettisti orientati verso «un'inflessibile razionalismo»<sup>37</sup> che «lo spazio di una casa dovrebbe essere il più ampio possibile»<sup>38</sup>,

34. Per un approfondimento sull'influenza dei concetti estetici cinesi di *Wúchi* e *Tàichi* nella cultura giapponese vedi: D. T. Suzuki, *Lo Zen e lo studio del confucianesimo*, in Id., *Lo Zen e la cultura giapponese*, cit., pp. 51-64.

35. Cfr. K. Shinohara, *Il concetto di vivere*, in Id., *Architettura Domestica*, cit.

36. K. Shinohara, *The House at Chigasaki*, in Id., *16 Houses & Architectural Theory*, cit., p. 40.

37. *Ibidem*.

38. K. Shinohara, *Seikatsu kukan no atarashii shiten o motomete* (Alla ricerca di una nuova prospettiva sullo spazio abitativo), «Shinken-chiku», gennaio, 1961.

il progetto di *Casa Ombrello* gli aveva offerto la possibilità di dimostrare che, convertendo in senso *simbolico* la logica semplificativa delle funzioni, era possibile capovolgere la moderna tradizione dell'*existenz-minimum* nell'apparenza di un *maximum*<sup>39</sup>.

---

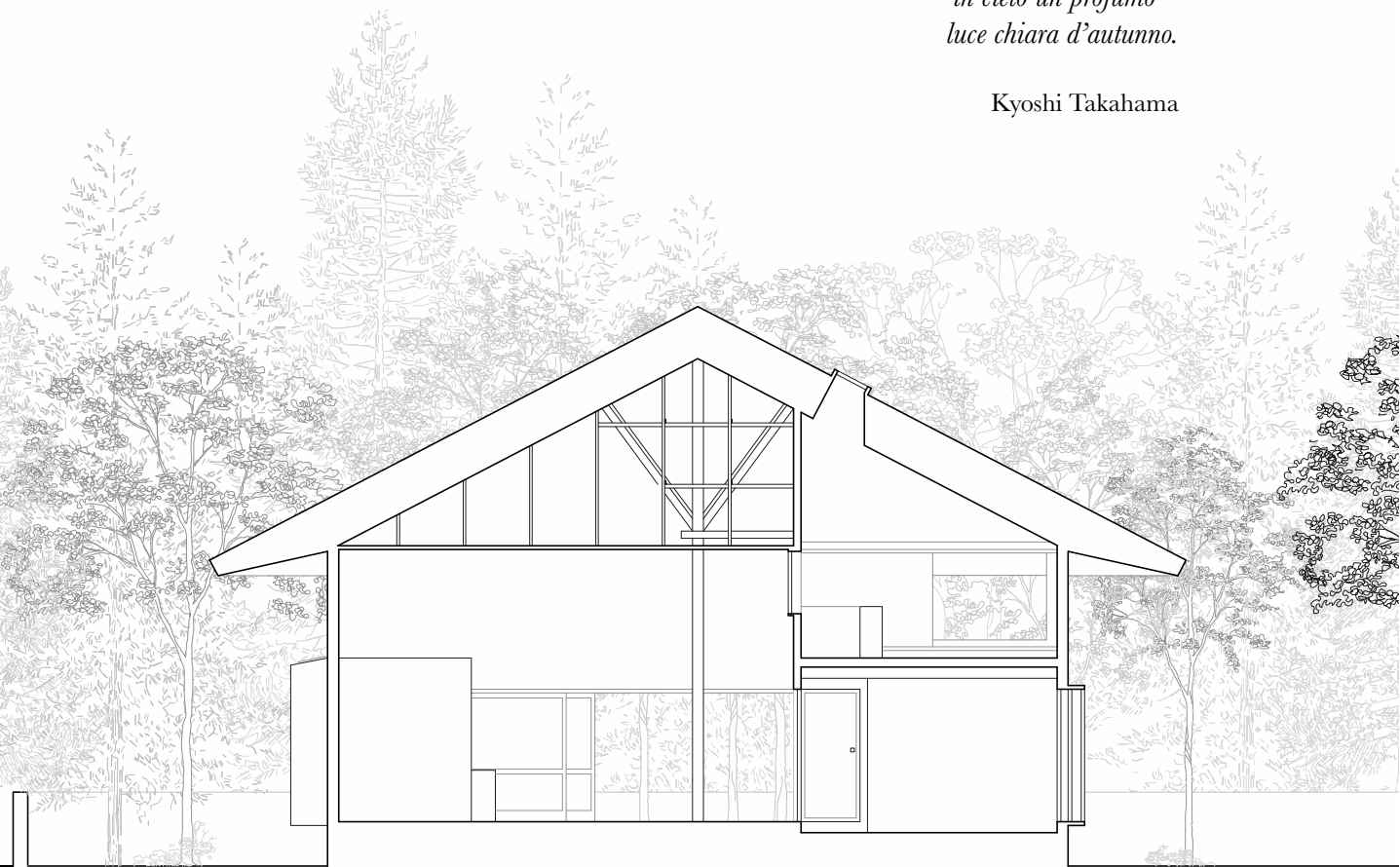
39. Cfr. K. Shinohara, *Una scala sovraumana*, in *Teoria dell'architettura residenziale*, cit., pp. 338-340.

*La chiamano peonia bianca,  
eppure nasconde  
un'ombra di rosso.*

*Nel crisantemo secco  
qualcosa ancora  
permane.*

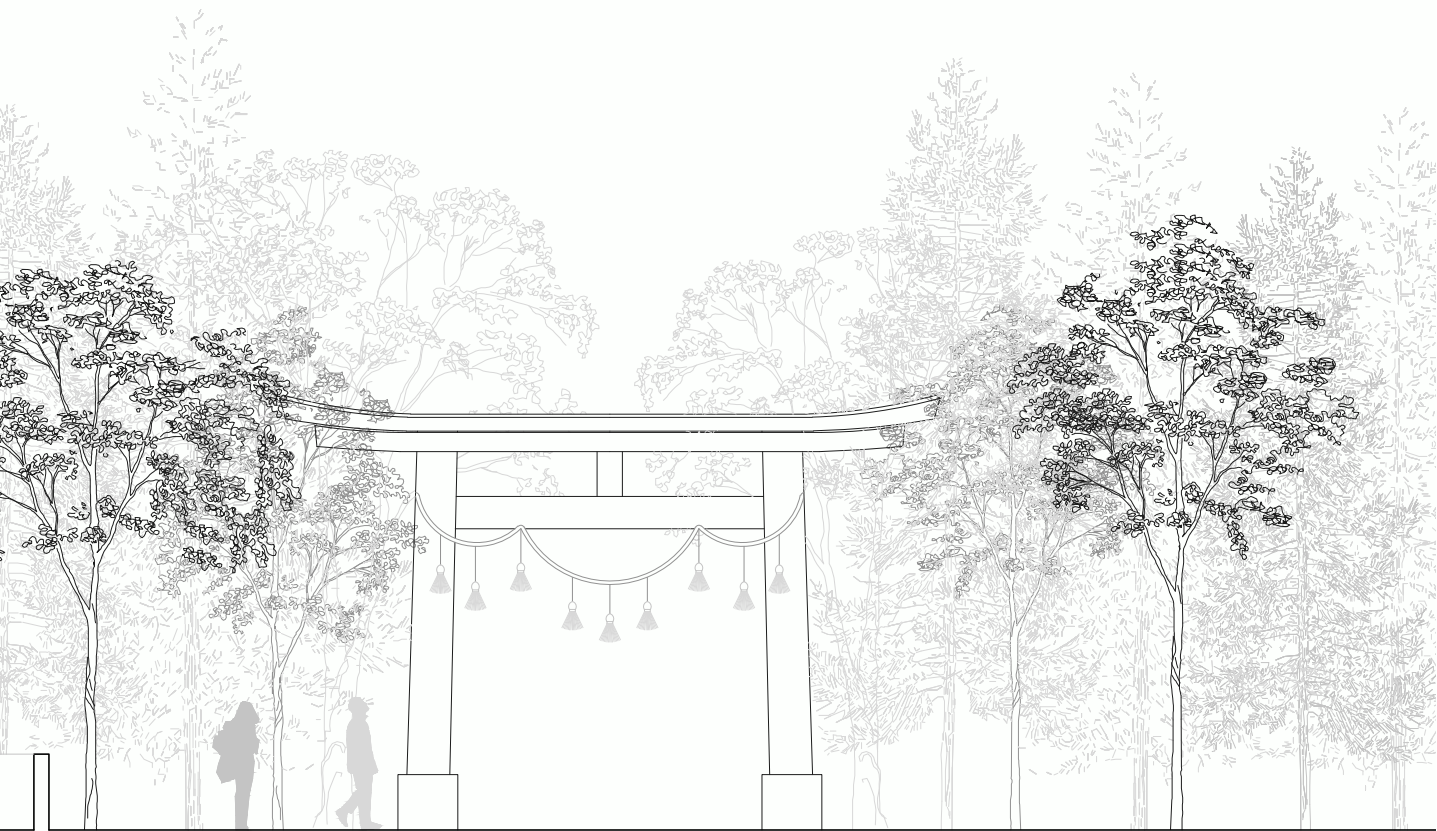
*Impalpabile  
in cielo un profumo –  
luce chiara d'autunno.*

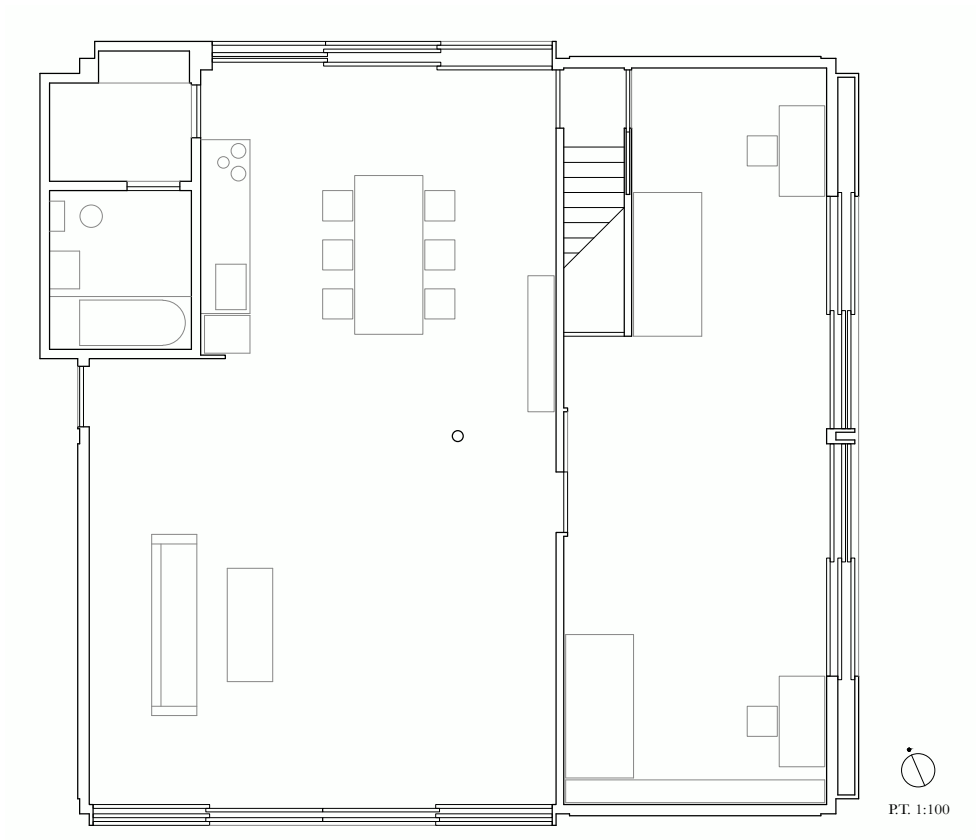
Kyoshi Takahama



[51] *Casa in Bianco*, sezione est-ovest, scala 1:100

## 2. *Keiki*: l'efficacia del segno





PT. 1:100

[52]

L'originalità delle prime case progettate da Shinohara, tutte indipendenti e relativamente piccole, emergeva nella configurazione del loro volume interno, occupato per più della metà della superficie da un'unica "grande sala" [広間, *hiroma*], attorno alla quale si sviluppano e si affacciano i diversi ambienti domestici<sup>1</sup>. L'enfasi progettuale su un unico grande ambiente, lo spazio giorno rappresentativo della casa, può essere considerata come la più evidente innovazione apportata da Shinohara alla tradizione tipologica delle abitazioni giapponesi<sup>2</sup>.

Fino agli anni del dopoguerra, in Giappone, non era costume attribuire una specifica funzione ai diversi spazi della casa: la stessa stanza, per esempio, di notte poteva essere utilizzata per dormire e di giorno, una volta rimossi i materassi [布団, *futon*], poteva divenire uno studio o una sala da pranzo, oppure, con altrettante poche mosse, poteva essere trasformata in un soggiorno e in sala di ricevimento per gli ospiti.

La spettacolarizzazione di un "grande spazio", di un *hiroma* inteso come teatro e palcoscenico dei gesti rituali della vita quotidiana, dei loro tempi e itinerari, che quando si scolpiscono sulla superficie dello spazio suscitano memorie, immaginazioni ed emozioni, è la testimonianza della sensibilità di Shinohara per la poetica dello spazio.

La volontà dell'architetto di sublimare la quotidianità e di sacralizzare l'ordinario della vita può essere colta e apprezzata nel modo più efficace nel progetto del sensuale *hiroma* di *Casa in Bianco*<sup>3</sup>, una casa costruita da Shinohara nel 1966 a Kami-Takaido<sup>4</sup> per una coppia colta e amante dell'arte<sup>5</sup> e per i loro tre figli.

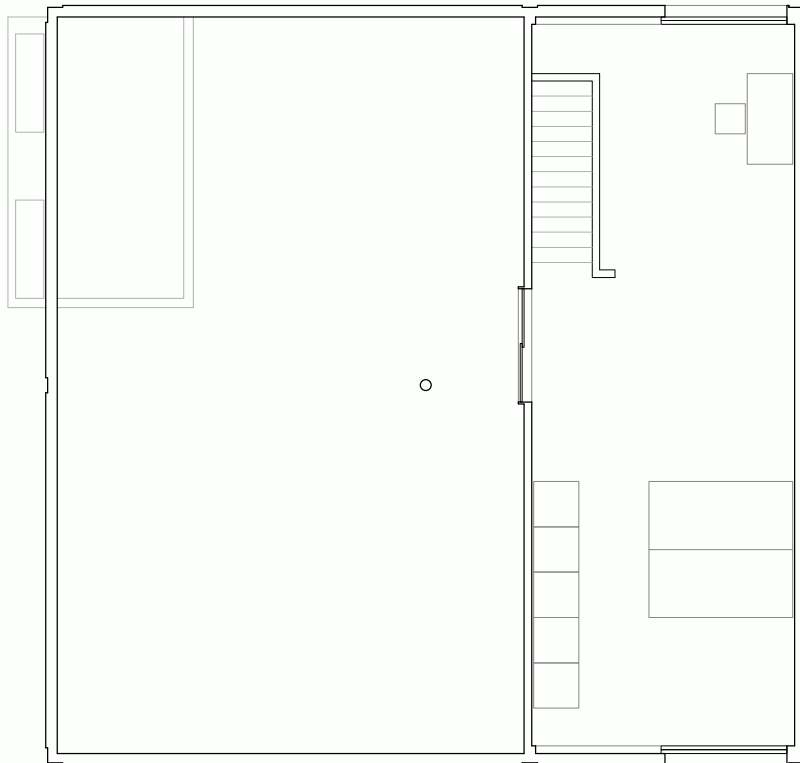
1. Cfr. K. Shinohara, *Jūtaku no deiteru* (Dettagli di casa), in «Ditūru», vol. 35, gennaio, 1973; riportato in K. Sakamoto (a cura di), *Kazuō Shinohara: Houses and Drawings*, Shokoku-sha, Tōkyō, 2008, pp. 10-11.

2. Cfr. E. Massip-Bosh, S. Okuyama, D. B. Steward, *House in White*, in Id., *Kazuō Shinohara: Casas/Houses*, cit., pp. 76-77.

3. Cfr. K. Shinohara, *House in White*, in «The Japan Architect», n. 135, ottobre 1967, pp. 21-32.

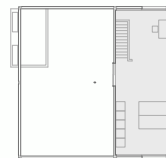
4. Kami-Takaido è una frazione del quartiere Suginami della Prefettura di Tōkyō.

5. Il titolo originale dell'opera è *Shiro no ie* [白の家]. Il cliente e proprietario della casa è Tadashi Matsui (1926 - ), un importante editore giapponese di libri illustrati per



P.1. 1:100

[53]



P.1. 1:500



P.T. 1:500

Nel progetto di questa casa, Shinohara era riuscito a dare una nuova espressione al tradizionale “metodo della divisione spaziale”, un metodo compositivo che egli riteneva capace di riassumere l’essenza della qualità spaziale dell’architettura giapponese<sup>6</sup>. Mentre nel progetto di *Casa Ombrello* il segno divisorio ha una vita effimera, in quanto si può immaginare che esso scompaia non appena le partizioni scorrevoli che dividono lo spazio (in zona giorno e zona notte) vengono aperte o rimosse, nel progetto di *Casa in Bianco* il segno della “divisione spaziale” è divenuto netto, solido ed eminentemente formale, apponendo una firma insostituibile al progetto.

Questo risulta evidente se si osserva la planimetria di *Casa in Bianco* [53] che, probabilmente, è una delle più semplici che si possano immaginare per un’abitazione: una superficie quadrata di 10 m per lato, attraversata in direzione nord-sud da un’unica direttrice rettilinea che, passando a circa 2/3 del piano di calpestio, la suddivide in due parti: la più grande corrispondente allo *hiroma*, la zona giorno, e la più piccola corrispondente alla zona notte, costituita da due camere da letto poste una sopra l’altra, nella porzione orientale della casa. La seducente bellezza e la forza espressiva dello *hiroma* di *Casa in Bianco*, tuttavia, è molto altro, o meglio, molto di più del risultato della perentorietà di questo segno di divisione. Per chiarire questo punto è necessario osservare la sua sezione trasversale [54].

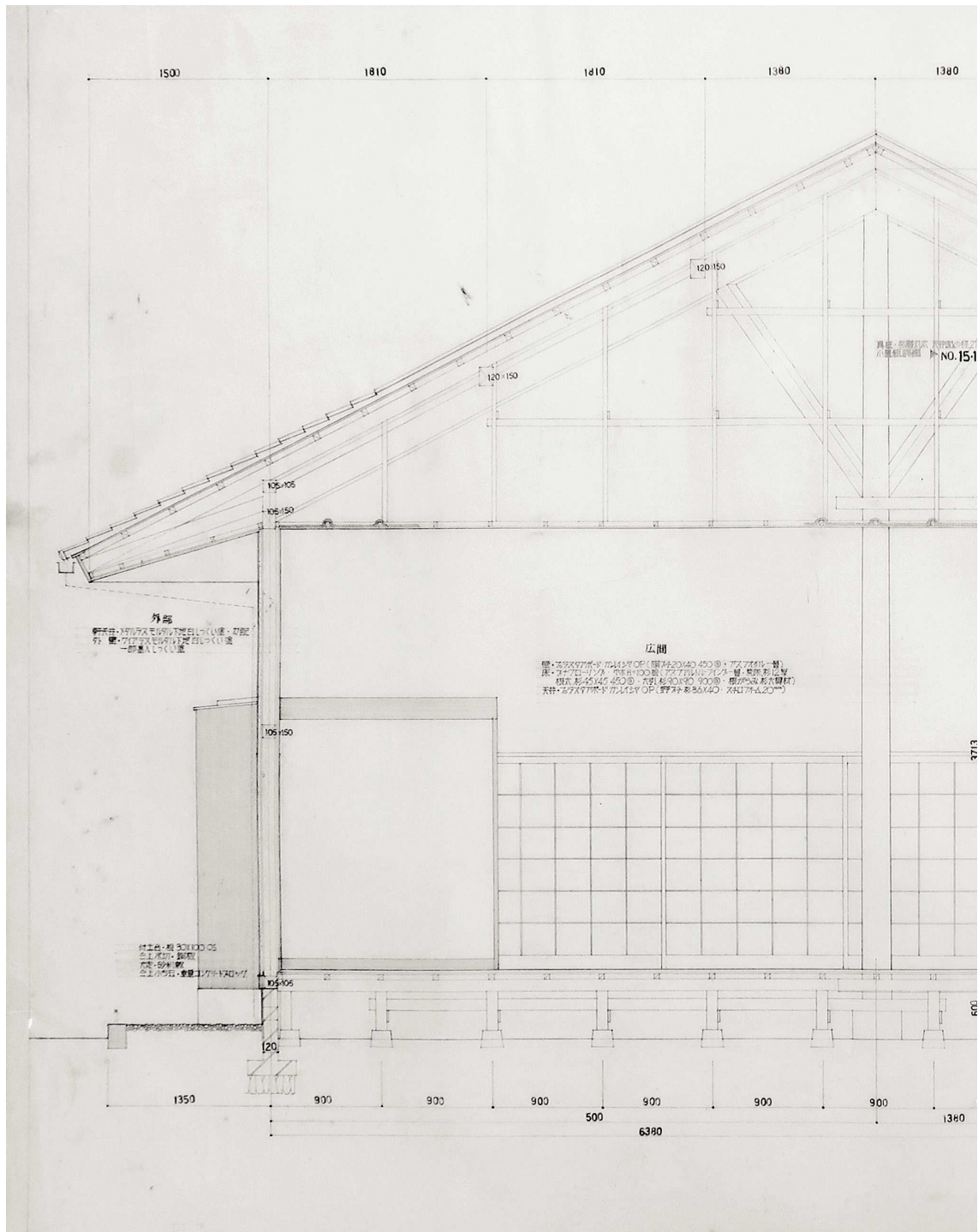
Lo spazio abitativo di *Casa in Bianco* è costituito da un involucro ligneo sormontato da un articolato sistema di capriate che formano una copertura a quattro falde inclinate di 45° e sorrette da quattro travi diagonali incernierate a una colonna centrale, ricavata da un tronco di cedro rosso del Kitayama. Lo spazio interno della casa così definito è diviso in due parti da un piano verticale non strutturale, corrispondente al citato segno divisorio in pianta, e da un piano orizzontale, un controsoffitto che, attraversando la colonna di cedro, definisce il soffitto dello *hiroma*. La parete verticale, posta a circa 1,30 m dalla colonna di cedro, fa apparire quest’ultima come decentrata rispetto all’involucro generale.

---

bambini. Cfr. E. Massip-Bosh, *Five for of emotions. Kazuo Shinohara and the house as a work of art*, cit., p. 99.

6. Cfr. K. Shinohara, *Divisione e collegamento*, in Id., *Architettura Domestica*, cit.





[54] Kazuō Shinohara, *Casa in Bianco*, sezione est-ovest.







[55] *Shinbashira* [心柱] del tempio buddhista Murō-ji, Uda, Prefettura di Nara, VIII sec.

Questo rapporto tra la colonna e la parete verticale è stato volutamente manipolato da Shinohara per creare un carattere di “frontalità” [正面性, *shōmensei*]<sup>7</sup> della stanza, da cui nasce il simbolismo dello *hiroma* [56].

Una volta aperta la porta e varcata la soglia di *Casa in Bianco*, infatti, ci si ritrova immediatamente coinvolti all’interno in un grande spazio a doppia altezza. Quest’approccio disorienta: in Giappone, le case, anche le più moderne, hanno tutte uno spazio intermedio, dove potersi togliere le scarpe e accedere alla casa con la dovuta purezza e reverenza. Il contrasto con gli usi tradizionali e più comuni, tuttavia, sembra essere giustificato dal fatto che il bianco involucro a doppia altezza in cui si è immersi, è contrastato dal colore scuro del pavimento di legno, che ricorda quello in terra battuta del *doma* [土間], il tradizionale spazio di transizione tra l’esterno e l’intero della casa.

Lo stupore di trovarsi all’interno di quest’ampio spazio è marcato dalla presenza della colonna di cedro, un’apparizione inattesa capace di sorprendere e impressionare il visitatore. Trapassando il piano orizzontale del controsoffitto, che maschera il complesso sistema di capriate, la colonna, così isolata e astratta dalla sua funzione portante, trova infatti una risonanza nello speciale significato attribuito allo *shinbashira* [心柱], la “colonna del cuore” secretata all’interno della pagode dei templi buddhisti [55] o nella colonna centrale, non strutturale, il *daikokubashira* [大黒柱], venerata come simbolo ed emblema del dio della prosperità<sup>8</sup> nelle tradizionali case rurali giapponesi, le *minaka* [民家].

Il colore rosso della colonna di cedro si staglia sulla grande parete bianca di fondo, posta a poco più di 6 m di distanza dalla soglia d’entrata. Sulla superficie bianca della parete la mescolanza dei segni, tracce metaforiche non solo degli itinerari del sacro ma anche di ciò che è domestico, produce una condizione di sospensione: la porta laccata di nero, che si distingue dalla superficie bianca, e la finestra in altro che, sporgendo del piano, si proietta verso lo spazio dello *hiroma*, portano a chiedersi se non ci si trovi ancora all’esterno, dinnanzi alla facciata di una casa [56].

---

7. Cfr. K. Shinohara, *La frontalità*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 393-394.

8. Cfr. M. Inoue, *op. cit.*, p. 11.



[56] *Casa in Bianco*, la colonna di cedro e la parete interna vista dello *hiroma*.







[57] *Casa in Bianco*, la colonna di cedro, la parete e l'apertura a sud vista dallo *hiroma*.

La parete bianca è illuminata (da nord e da sud) da due ampie aperture laterali che, avendo un'altezza pari alla metà di quella totale dello spazio, producono un'ombra sui margini superiori laterali, portando lo sguardo a concentrarsi sul centro dell'immagine. La luce che, toccando in radenza la superficie della parete si propaga nello spazio illumina anche il soffitto, producendo un effetto di bidimensionalità, dato dalla continuità visiva che si viene a creare tra il margine superiore della parete e il piano orizzontale del controsoffitto. L'evidente intenzionalità di negare l'immagine tridimensionale dello spazio, trattato come un foglio di carta bianca dove tutta l'energia dei segni compositivi si concentra in superficie, è sottolineata dalla sapiente modulazione delle ombre che, da un lato sono marcate dalla forte luce che irrompe da sud, dall'altro lato sono attenuate e addolcite dalla luce proveniente dall'apertura a nord.

L'ambiguità di uno spazio che si riduce a immagine frontale e bidimensionale, si ripropone anche quando lo sguardo si rivolge verso l'apertura posta a nord [57]. Inquadrando la vegetazione che circonda la casa, l'apertura sfronda le chiome degli alberi facendone risaltare solo i fusti, la cui immagine si confonde e accompagna con quella della colonna di cedro all'interno della stanza. La bidimensionalità dell'immagine dello spazio è qui prodotta dalla luce che si specchia sul pavimento avvicinando l'immagine dei tronchi esterni alla colonna interna.

A proposito di *Casa in Bianco*, Shinohara aveva scritto:

Mentre progettavo questa casa, la mia intenzione era simboleggiare la purezza, la dignità e il desiderio di eternità del cuore umano attraverso il volume creato nella stanza [...] Nel meraviglioso tronco di cedro che erge nello spazio bianco, in cui parete e soffitto sono indistinguibili l'una dall'altra, ho percepito qualcosa di estraneo [違和感, *iwakan*] nella stanza. Quel qualcosa mi è sembrato potesse essere descritto dal termine "natura" [自然, *shizen*]. Non era, tuttavia, il senso di naturalezza che percepivo nel bel tronco di cedro. Era piuttosto un'astrazione [抽象化, *chūshōka*] nata dal rapporto tra la semplicità del volume dipinto di bianco e il tronco di cedro. [...] La "natura" di cui parlo è dunque la "natura" che emerge nei segni [痕跡, *konseki*] incisi [造形, *zōkei*] dalla vita umana. [Per esempio] Il mare più bello per me non è un mare che si estende all'infinito dinanzi ai miei occhi, ma un frammento di mare che s'intravede attraverso



le piccole aperture di una casa sul mare che ha resistito ai venti e alle onde. Quello che cerco di creare è l'astratta visione del mare che si “manifesta” [現象, *genshō*] nelle pareti del “piccolo spazio [隙間, *sukima*] di una casa sul mare. A partire dal progetto di *Casa in Bianco*, l'idea di “natura creata dall'uomo” [人工自然の構築, *jinkō shizen no kōchiku*] è divenuta il tema dominante della mia architettura. [...] La costruzione di uno “spazio significativo” [意味の空間, *imi no kūkan*], che corrisponda alla “maestosità” [雄大, *yūdai*] della natura, richiede che il progetto raggiunga una qualità spaziale con una forte “tensione” [緊張, *kinchō*]. [...] A volte, per un momento, un uomo immagina qualcosa di “ardentemente vivido” [鮮烈, *senretsu*] in una “scena” [風景, *fūkei*] piuttosto ordinaria. A volte, invece, è la “natura secca” [乾いた自然, *kawaita shizen*] a scuotere [揺るがす, *yurugasu*] l'“emozione” [感情, *kanyō*]. Un punto di partenza per dare significato a uno spazio è la natura. Un altro, inutile dirlo, è l'uomo stesso.<sup>9</sup>

Ad avvicinarsi di più all'idea di una “natura creata dall'uomo” di cui parla Shinohara è probabilmente l'arte dello *Shodō* [書道], il “Sentiero della scrittura”<sup>10</sup>, tanto da far pensare che la composizione di *Casa in Bianco* abbia imparato molto da essa.

Sulla superficie di un foglio, il maestro calligrafo, con dell'inchiostro di china, dipinge i segni della sua poesia [58]. Alcuni pittogrammi sono più scuri, altri più chiari. La maggior parte della superficie del foglio è uno spazio bianco. Nella composizione non si trova alcun genere di simmetria, eppure si percepisce comunque un “equilibrio” [釣合, *tsuriai*] perfettamente compiuto. Il bianco del foglio bilancia l'ombra cupa delle chiome degli alberi; il “vento” [風, *fū*] e il “soffio” [気, *ki*] delle parole nel cielo si corrispondono. Il monaco, il maestro calligrafo,

9. K. Shinohara, *The Construction of Man-Made Nature*, in Id., *16 Houses & Architectural Theory*, cit., pp. 161-163.

10. Lo *Shodō* [書道] fa parte del tradizionale sistema giapponese *Geidō* [芸道, “Arte del sentiero della Via”], tra cui si annovera il *Sadō* [茶道, “Sentiero del tè”], il *Kadō* [歌道, “Sentiero della poesia”], e l'omofono *Kadō* [華道, “Sentiero dei fiori”]. Per un approfondimento, vedi: G. Seubold, *Geidō: l'Arte del sentiero della Via*, in Id., *Il chiarore del nulla. Modi, forme e spirito dell'arte giapponese* (tit. orig. *Schein des Nichts. Begriff un Geist japanischer Kunst*, DenkMal Verlag, Bonn, 2003), tr. it. di F. Iezzi, Christian Marinotti, Milano, 2007, pp. 39-62.

descrive la solitudine provata ascoltando il vento d'autunno tra i “cedri” [杉, *sugi*], mentre cerca di raggiungere un riparo per la notte<sup>11</sup>. Nell'iscrizione mancano le parole “tra i cedri”, sostituite dalla relativa rappresentazione pittorica. Attraverso il rapporto di equilibrio tra queste corrispondenze, o “affinità” [気合, *kiai*], ciò che si prova guardando il dipinto è un'unità ricca e complessa: ciascuno degli elementi che lo compongono occupa una posizione essenziale, che non sarebbe possibile alterare.

Questa modalità di composizione si può riconoscere in un'infinità di esempi, e in tutti questi casi, l'arte dello *Shodō* dimostra che ogni pittogramma tracciato sul foglio racchiude, *condensa*, una stratificazione di significati percettivi, intellettuali, culturali, mitici che, una volta scoperta e percorsa, porta molto al di là di ciò che esso “letteralmente” significa. In effetti, l'aspetto più straordinario dell'architettura compositiva dello *Shodō* è costituito dal fatto che l'artista, poeta dello spazio, è in grado di rappresentare non solo la struttura propria di ciascun oggetto, ma anche e soprattutto l’“azione”, il “potere attivo”, l’“efficacia” [繼, *kei*]<sup>12</sup> che il segno possiede e “trasmette” [起, *ki*]<sup>13</sup> sullo spazio bianco del foglio. Ciò significa che ogni elemento della composizione è predisposto per rivelare all'osservatore un “sistema di processi in atto” [繼起, *keiki*]<sup>14</sup>.

Nell'arte dello *Shodō*, infatti, i segni della scrittura non sono considerati essere una struttura statica che vuole registrare uno *stato* delle cose, ma sono intesi piuttosto come un movimento che vuole esprimere il *divenire* delle cose, o meglio, le “cose come azioni”<sup>15</sup>.

---

11. Cfr. A. Hiroshi, *Scuola Hasegawa*, in R. Menegazzo, *op. cit.*, p. 147.

12. Il termine *kei* [繼] etimologicamente significa “un nome inciso su un albero”, e per estensione: “continuazione”, “mantenimento”, “acquisizione”, “eredità”.

13. Il termine *ki* [起] letteralmente significa “crescere”, “iniziare”, “estendersi”.

14. Cfr. T. Watsuji, *Il carattere climatico dell'arte*, in Id., *Vento e Terra: uno studio dell'umano*, cit., p. 237.

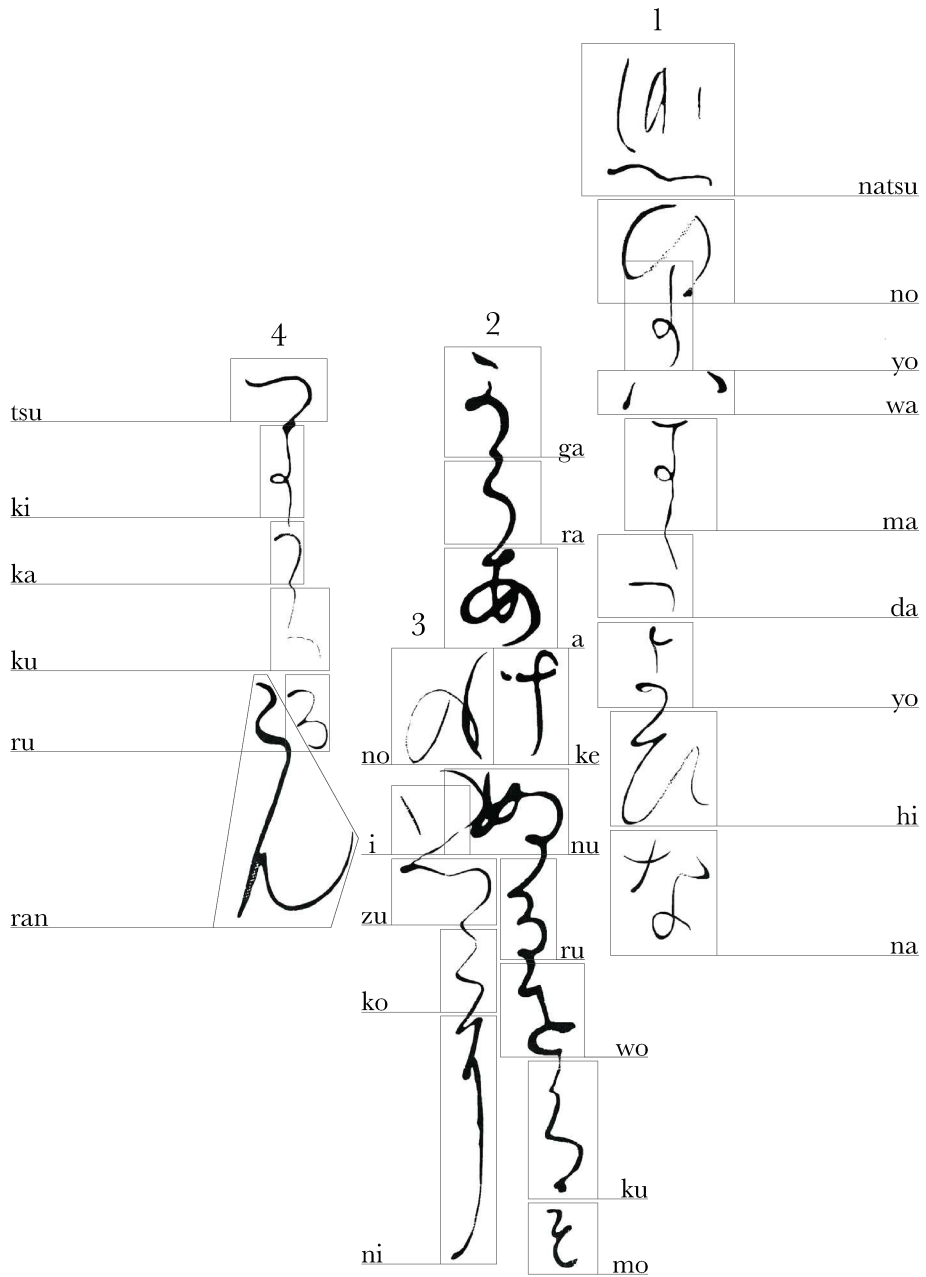
15. G. Pasqualotto, *Shodō, la via della scrittura*, in Id., *Yōhaku. Forme di ascesi nell'estetica orientale*, cit., p. 101.



[58] Scuola Hasegawa, *Foresta di cipressi*, paravento a sei ante, tardo XVI sec.



Iscrizione calligrafica di Konoe Nobutada (1565-1614).



[59] Poesia di Kiyohara no Fukayabu, calligrafia in stile *masu shikishi*, tardo XI sec.

Per verificare ulteriormente la capacità poetica di rendere visivamente l'attività o l'“efficacia dei segni” [繼起, *keiki*]<sup>16</sup> sulla realtà, si può prendere ad esempio uno dei componimenti di Kiyohara no Fukayabu<sup>17</sup>:

<i>natsunoyo wa mada yohi na- gara akenuru wo kumo no izukoni tsuki kakuru ran</i>	notte d'estate mentre è ancora scuro si sta aprendo tra le nuvole da qualche parte la luna sta sospesa forse <sup>18</sup>
----------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Attraverso un'analisi estetica del testo si possono evidenziare alcune caratteristiche che, in seguito, richiameranno l'*attenzione* sui tratti di quella “tensione” compositiva che Shinohara cercava di creare nel progetto di *Casa in Bianco*.

Osservando il foglio su cui il poeta ha scritto la sua poesia [59], a livello generale, immediatamente si nota, *verticalmente*, l'irregolarità con cui sono disposti gli inizi e le conclusioni delle colonne e, *orizzontalmente*, l'asimmetria tra gli spazi che separano le colonne. Questo carattere dinamico è poi incrementato e completato da un sapiente uso del pennello e dell'inchiostro, che fa apparire il ritmo della composizione come il prodotto sia dello *spessore* sia della *lunghezza* dei singoli tratti o di alcune loro parti: la prima e la terza colonna risultano scritte con un tocco leggero e contenuto; la seconda e la quinta con un tocco più pesante ed allungato; la quarta, che inizia con un segno tracciato con un tratto spesso [*tsu*], finisce con un tratto evanescente [*ku*].

16. Alla lettera il termine *keiki* [繼起] significa: “ciò che occorre in successione”.

17. Conosciuto anche con il nome di Masu Shikishi, Kiyohara no Fukayabu è stato un noto poeta e burocrate giapponese dell'epoca Heian (794-1185). Diciassette dei suoi componimenti poetici sono presenti nell'antologia imperiale *Kokin Wakashū* [古今和歌集], redatta durante l'epoca Heian. Le sue poesie sono inoltre presenti nel *Ogura Hyakunin Isshu* [小倉百人一首], una antologia di poesie giapponesi redatta dal poeta Fujiwara no Teika (1162-1241).

18. La traduzione italiana è del Prof. Aldo Tollini. Cfr. G. Pasqualotto, *Tempo e spazio in alcune esperienze poetiche orientali*, in Id., *Yōhaku. Forme di ascesi nell'estetica orientale*, cit., p. 141.



Ma ciò che rende straordinario il componimento è che questa differenza di lunghezza e spessore dei segni è stata fatta corrispondere dall'artista al loro significato: al tratto leggero con cui è stata scritta la prima colonna corrisponde la condizione sfumata di una “notte d'estate” [*natsunoyo*] che sta finendo; al tratto molto più spesso della seconda colonna corrisponde l'evento dell'“alba” [*akenuru*] che comincia a diradare le ombre; ma a questa irruzione improvvisa della luce segue un'altra scena sfumata, quella della “luna” [*tsuki*] sospesa “da qualche parte” [*no izuko*] tra le “nuvole” [*kumo*], resa graficamente con i tratti lunghi e leggeri della terza e quarta colonna. Con formidabile inversione di tensione, infine, il poeta ha concluso il componimento con un tratto veloce ma deciso, il quale corrisponde alla parola con cui voleva dare senso a tutto il componimento: *ran*, “forse”.

L'inversione di tensione, tuttavia, non è data solo dal contrasto tra il modo con cui sono state tracciate le colonne, ma soprattutto dal contrasto tra la *determinazione* con cui sono stati tracciati gli ultimi segni e l'*indeterminatezza* del significato cui essi rimandano: “forse”. In effetti, tutti gli eventi registrati dal poeta si configurano non come *situazioni* dotate di una precisa determinazione spazio-temporale, ma, al contrario, come movimenti di transizione, come *passaggi*, da uno stato all'altro delle cose: la notte è alla fine; il giorno sta per spuntare; la luna è sospesa tra le nuvole, da qualche parte, *forse*<sup>18</sup>.

Questa capacità di rendere visivamente l'efficacia del segno sulla percezione della realtà è in perfetta consonanza con il modo stesso di intendere la “natura” da parte del pensiero estetico giapponese, il quale da sempre ha considerato la natura non come un insieme di dati, di entità finite e chiuse in sé, ma come un sistema infinito di processi in atto: in base a questa concezione di natura, agli occhi dell'uomo orientale, ogni cosa, anche quella apparentemente più inerte, è dotata di un *potere attivo*, di un'“energia” [氣, *ki*] che non è secondaria rispetto alla sua essenza. Questo *divenire processuale* della natura è esposto in maniera diretta dalla parola stessa che i giapponesi usano per parlare di “natura” [自然, *shizen*], che alla lettera significa “fin dall'inizio lasciar-essere-così”<sup>19</sup>.

18. *Ivi*, pp. 140-144.

19. Cfr. M. Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine e gesto*, cit., pp. 73-74.

L'idea dell'“essere-così a partire da sé”, ossia della “spontaneità”<sup>20</sup> della natura, in ambito architettonico, era stata trasposta da Shinohara nell'idea di “frontalità” [正面性, *shōmensei*] rinvenibile nell'architettura tradizionale giapponese. Raccontava dei suoi primi incontri con l'architettura come momenti colmi della potente emozione provata quando, una volta varcata la soglia della stanza principale di un tempio, riuscendo a cogliere, con piena immediatezza, la sua intera composizione, «il pensiero si dilata nel processo di connessione delle “cose”»<sup>21</sup> [60]; oppure scrivendo, attraverso un fitto intarsio di citazioni letterarie<sup>22</sup>: «Rimasi affascinato dall'enorme tetto dell'Aula d'Oro del tempio Tōshōdai-ji, mentre ondate di luce, sollecitate dal ritmo irregolare di un acquazzone passeggero, ondeggiavano su di esso»<sup>23</sup> [61]. Pochi versi in cui elementi specifici, tutti insostituibili, s'incontravano per catturare in un'atmosfera incantata l'essenza dell'architettura giapponese.

---

20. *Ibidem*.

21. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, cit., pp. 11-12.

22. La descrizione fornita da Shinohara del tempio Tōshōdai-ji si avvicina molto a quella di Tetsurō Watsuji che nel suo *Kōji Junrei* scriveva: «[...] I had stood in the pine forest on the west side of the hall and looked at the building [...] I was completely taken then by the classic, commanding presence of the hall. The power of the roofline as well as its lightness, the solid nature of the pillars as well as their serenity made a strong impression on me»; per la citazione vedi: T. Watsuji, *Pilgrimages to the ancient temple in Nara* (tit. orig. *Kōji Junrei*, Iwanami Shoten, Tōkyō, 1919), tr. ing. di H. Nara, Merwin Asia, Portland, 2012, p. 97. Anche Tatsuo Hori nel suo *Strada verso Yamato* decantava la bellezza del Tōshōdai-ji: «Now the autumn sun is shining on the Golden Hall and Lecture Hall, casting sharp shadows of the pine trees on the roof tiles and ancient pillars [...] The shadows moves with the sway of the trees in the light breeze; it is indescribably pleasant»; per la citazione vedi: T. Hori, *Yamatoji Shinanoji*, Shincho bunko, Tōkyō, 1955, p. 343. E così anche il famoso tanka di Yaichi Aizu: «The round pillar of this great Tōshōdai-ji/cast a shadow in the moonlight/I think of the faraway past/as I walk treading on the shadows»; per la citazione vedi: M. Marra, *A poetic guide to an ancient capital: Aizu Yaichi and the city of Nara*, Modern English Tanka Press, Baltimore, 2009, p. 102.

23. K. Shinohara, *L'incontro con la tradizione*, in Id., *Architettura Domestica*, cit., pp. 455.





[60] *Shiro-shoin* [白書院, “Sala bianca”] del tempio buddhista Nishi Hongan-ji, Kyōto, tardo XVI sec.







[61] *Kondō* [金堂, “Aula d’Oro”] del tempio buddhista Tōshōdai-ji, Nara, VIII sec.







[62] *Casa in Bianco*, vista della colonna, della porta e della finestra dallo *hiroma*.

Ora, per riuscire a cogliere l'attività processuale delle "cose" nei segni della composizione architettonica in modo che siano *essi stessi* a mostrare, in quanto fenomeni, i loro modi e i loro tempi, è necessario disporre di uno spazio mentale libero da ogni volontà di cogliere i segni come puri "dati pratici". In altre parole, è necessario un esercizio, inteso come *askēsis* catartica, d'"astrazione" [抽象, *chūshō*]: questa la disciplina richiesta da Shinohara per vedere nei segni della composizione i processi di una "natura creata dall'uomo" [人工自然の構築, *jinkō shizen no kōchiku*].

Dalla bianca superficie della parete della casa emerge il cedro rosso del Kytayama. Seguendo il suo lungo fusto, dal basso, lo sguardo è portato a rivolgersi verso l'alto, dove incontra una finestra che, aggettando dalla superficie esterna della parete, suggerisce l'apparizione di una persona che, sporgendosi, osservi dall'alto il grande spazio dello *hiroma* domestico.

Ora lo sguardo, riportato verso il basso, è catturato dal luccichio di una porta laccata di nero e incassata rispetto all'opaca superficie bianca della parete. La profondità della porta invita alla sua apertura per scoprire il misterioso spazio al di là di essa. Da quello spazio s'immagina che si potrà raggiungere la porzione superiore della casa. Ma una volta varcata l'oscura soglia, non s'incontra alcuna scala. Allora ci si volta, si varca nuovamente la soglia, e si ritorna nel grande spazio dello *hiroma*.

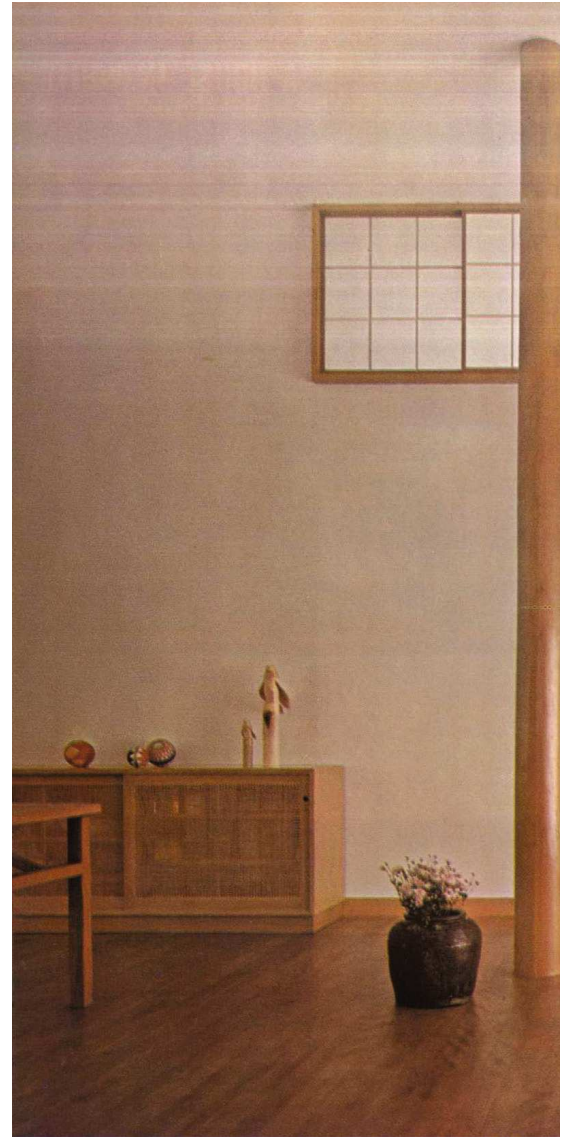
La finestra in alto, illuminata dalla luce che penetra dal lucernario nello spazio immaginato al di là di essa, aumenta il desiderio della scoperta e richiama all'attenzione il visitatore.

Ci si accorge allora di una seconda porta posta all'estremità della parete. Si nascondeva a filo con la superficie e meticolosamente rifinita con lo stesso panno dipinto di bianco e il battiscopa che ricopre e attraversa la lunghezza della parete.

È forse questa la soglia per raggiungere la luna sospesa nei versi del poeta?

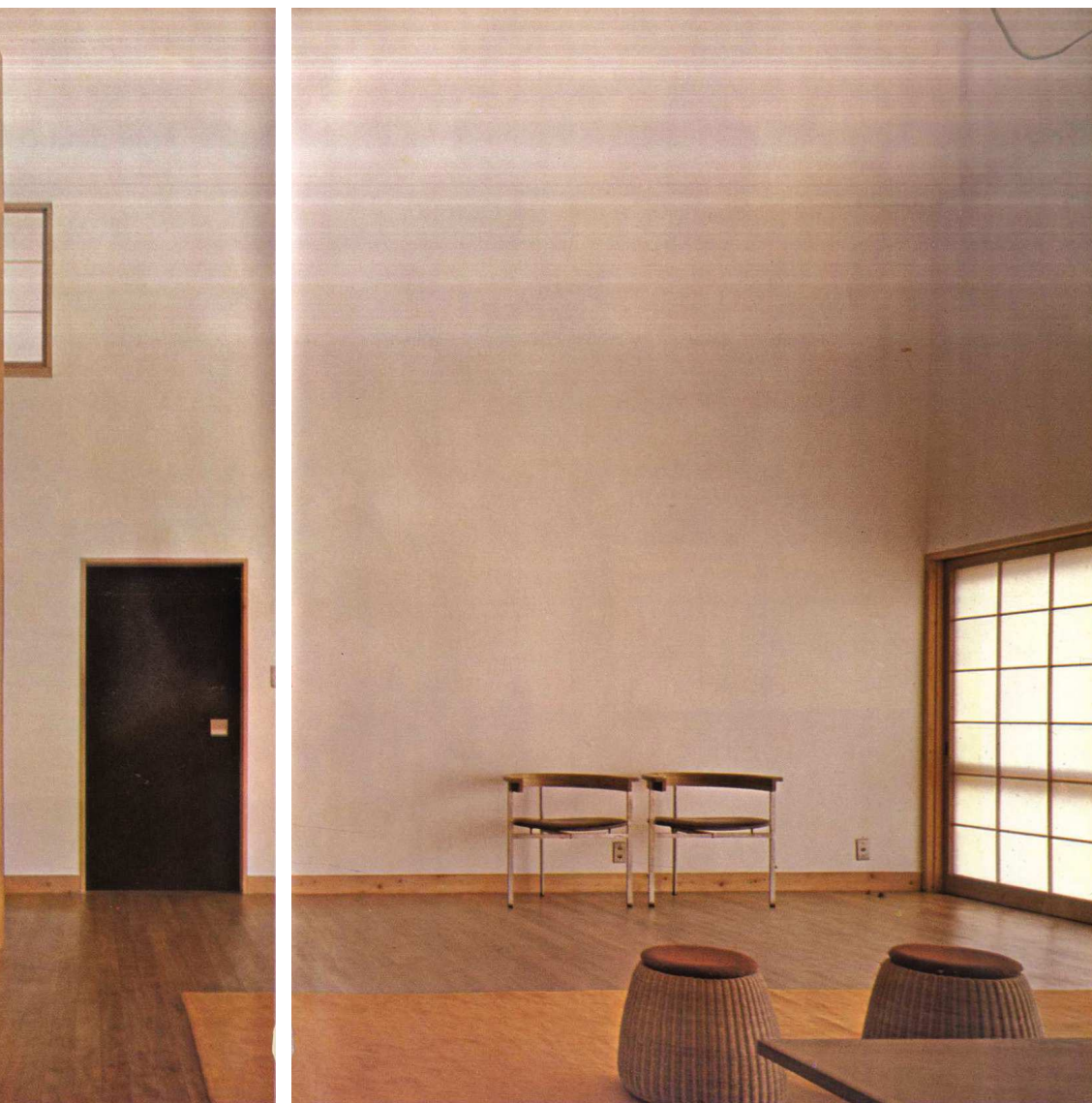


[63a] *Casa in Bianco*, vista della porta che dallo *hiroma* conduce alla stanza da letto padronale posta al piano superiore.



[63b]









[64] *Casa in Bianco*, vista della finestra e del lucernario della stanza da letto padronale del piano superiore.



[65] *Casa in Bianco*, vista della stanza da letto padronale.

Come notava Kōji Taki, il progetto di *Casa in Bianco*, realizzato in un periodo in cui l'architettura aveva perso ciò che il semiologo Jan Mukařovský aveva definito il «valore estetico dell'arte»<sup>24</sup>, ossia la sua funzione “provocatoria”, aveva riportato all'attenzione delle persone il valore e la funzione della casa<sup>25</sup>.

Lo stesso Shinohara, in effetti, aveva spiegato che il progetto del “grande spazio” di *Casa in Bianco* era nato e cresciuto dalla volontà di rispondere all'eterno desiderio dell'animo umano di emozionarsi<sup>26</sup>, ovvero di scoprire il proprio sé attraverso quell'agitazione interiore che, scuotendo e risvegliando il corpo, porta all'affinamento delle capacità percettive, al ridisegno del perimetro delle cose e a una loro ricognizione nel mondo.

Per riuscire in quest'impresa, Shinohara, operando all'interno della dualità quotidiano/non-quotidiano, si era concentrato sugli aspetti non-quotidiani, inattesi, della composizione architettonica, ossia su quei segni che, pur mantenendo la loro funzione, superano il valore di un mero funzionalismo. Questa inversione di tensione non voleva indicare l'azzeramento del senso della misura architettonica, bensì rappresentava, come aveva sostenuto Taki, «la riorganizzazione del pensiero architettonico attraverso il pensiero artistico»<sup>27</sup>. Come ad affermare che «non c'è discorso più pubblico e politico, più radicalmente comunitario, di quello sui sentimenti e sull'intimità»<sup>28</sup>, lo spazio della superficie immacolata dello *hiroma* di *Casa in Bianco* era dunque il messaggio di Shinohara trasmesso ai suoi contemporanei attraverso i segni, il linguaggio della composizione.

---

24. Cfr. J. Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiotologia e sociologia dell'arte* (tit. orig. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Borový, Praha, 1936), tr. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino, 1971.

25. Cfr. K. Taki, *Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work*, in «Perspecta», vol. 20, The Mit Press, 1983, pp. 43-60.

26. Cfr. K. Shinohara, *Cose eterne*, in Id., *Teoria dell'architettura residenziale*, cit.

27. Cfr. K. Taki, *Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work*, cit., p. 48.

28. M. Nadotti, *Atti di speranza*, in J. Berger, *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foro* (tit. orig. *And our faces, my heart, brief as photos*, Pantheon Book, New York, 1984), tr. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, 2008, p. 144.

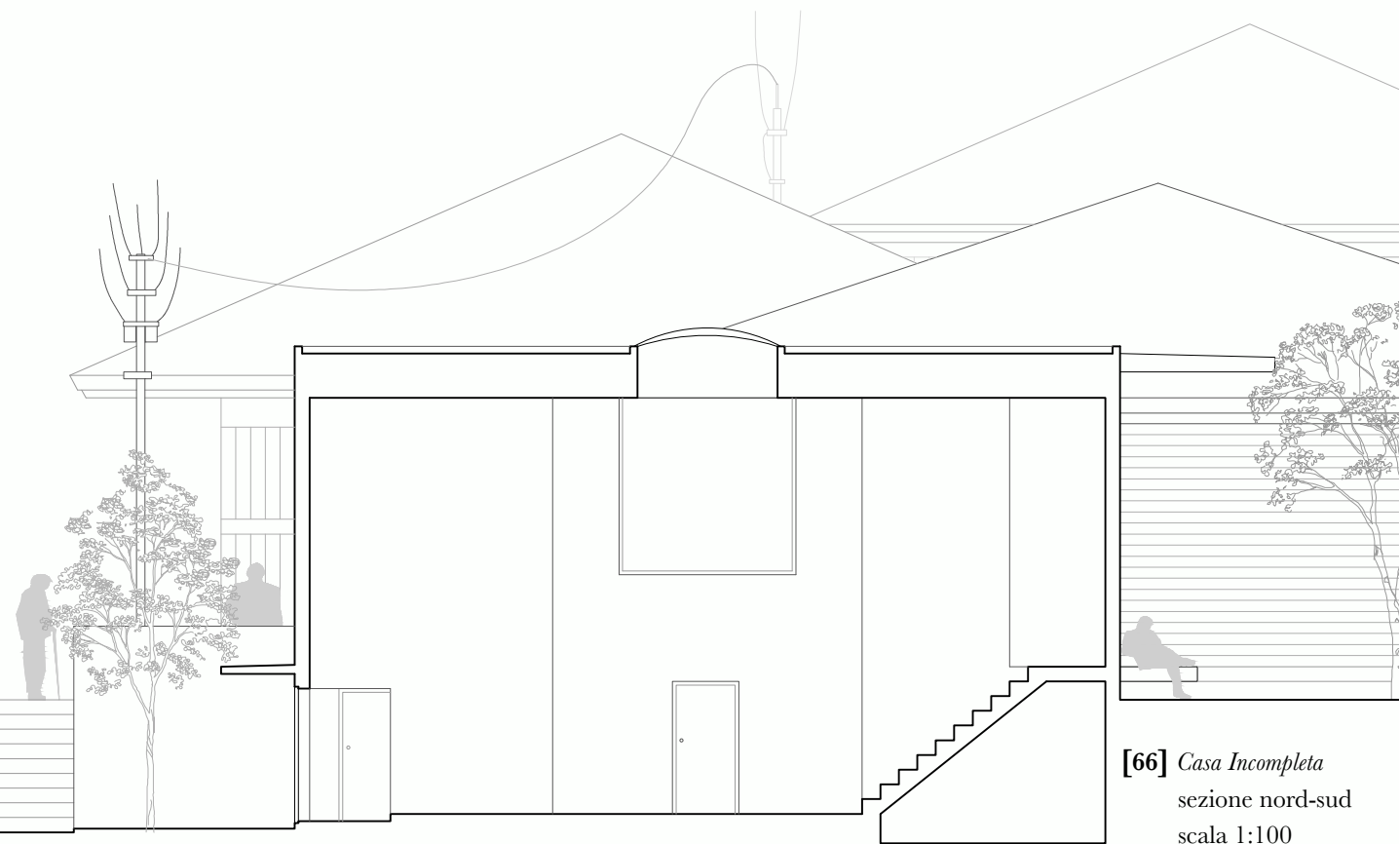
In effetti, come aveva ricordato Mircea Eliade nella sua ricerca sul simbolismo religioso, non solo nell'architettura sacra ma anche nell'architettura profana, "costruire" significa ricreare l'universo e perciò la costruzione di una casa è essenzialmente la proposta di un *imago mundi*<sup>29</sup>.

Agli abitanti, allora, come aveva invitato Carl Gustav Jung, è dovere ricordare che affinché il desiderio d'emozione si realizzi è necessario «[...] *vivere* i simboli, cioè attendere che con il passare del tempo e lo svolgersi degli eventi, l'adeguata comprensione dei significati si realizzi»<sup>30</sup>.

---

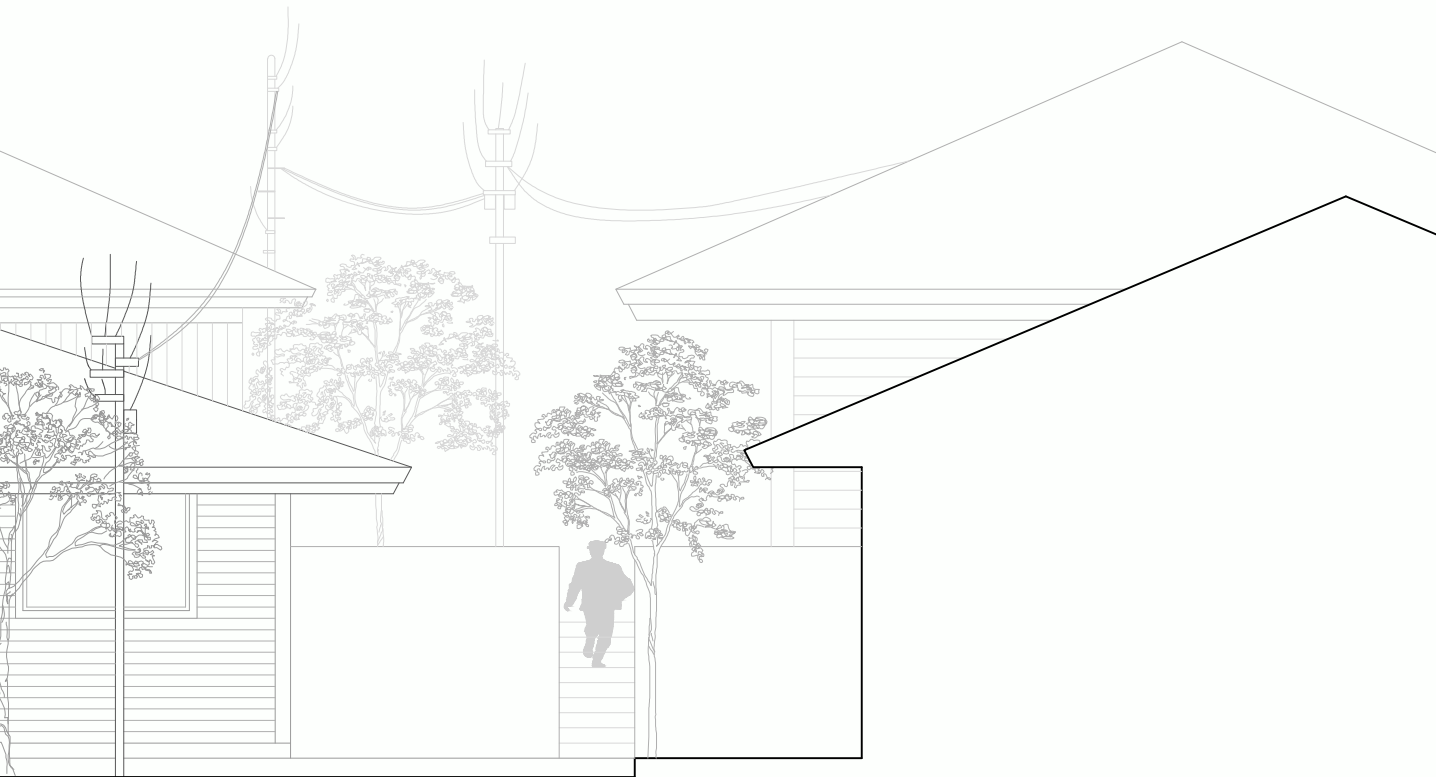
29. Cfr. M. Eliade, *Lo spazio sacro e la sacralizzazione del mondo*, in Id., *Il sacro e il profano* (tit. orig. *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt Taschenduch Verlag GmbH, Amburgo, 1957), tr. it. di E. Fadini, Bollati Boringhieri, Torino, (1967) 2013, pp. 19-46.

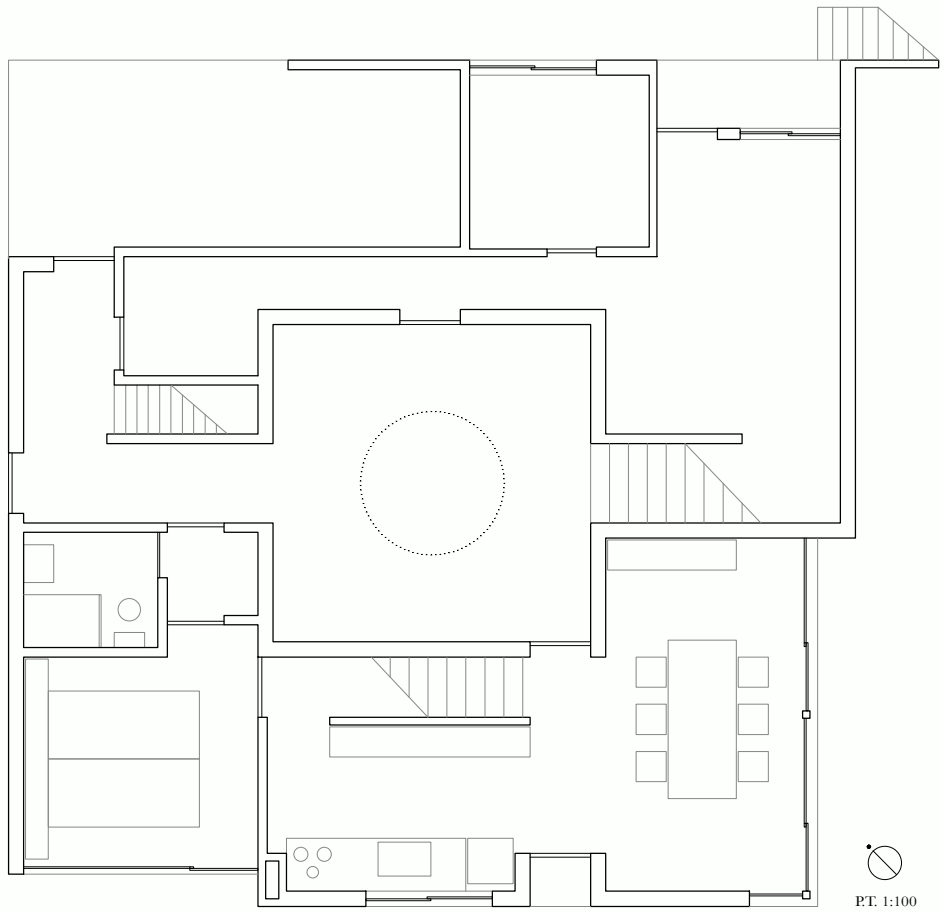
30. C. G. Jung, *Energia psichica*, in Id., *Opere: La dinamica dell'inconscio*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino, (1994) 2005; citato in K. Taki, *Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work*, cit., p. 50.



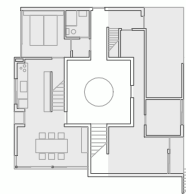
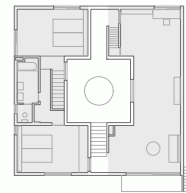
**[66]** *Casa Incompleta*  
sezione nord-sud  
scala 1:100

### 3. *Kire*: la continuità della discontinuità





[67]





L'approccio progettuale in un certo senso "palladiano" che aveva portato Kazuō Shinohara a spogliare le sue case dell'edulcorato *habitus* della domesticità per farle attraversare da una più amara dimensione pubblica e rituale, aveva messo chiaramente in luce il suo desiderio di ricostruire i fondamenti del significato socio-culturale del progetto residenziale. Tale preoccupazione, tesa a provocare le persone a scoprire aspetti inattesi e generatori di senso dello spazio domestico, era divenuta ancor più evidente nel progetto di *Casa Incompleta*<sup>1</sup>, costruita da Shinohara nel 1970 a Suginami, un quartiere della periferia di Tōkyō.

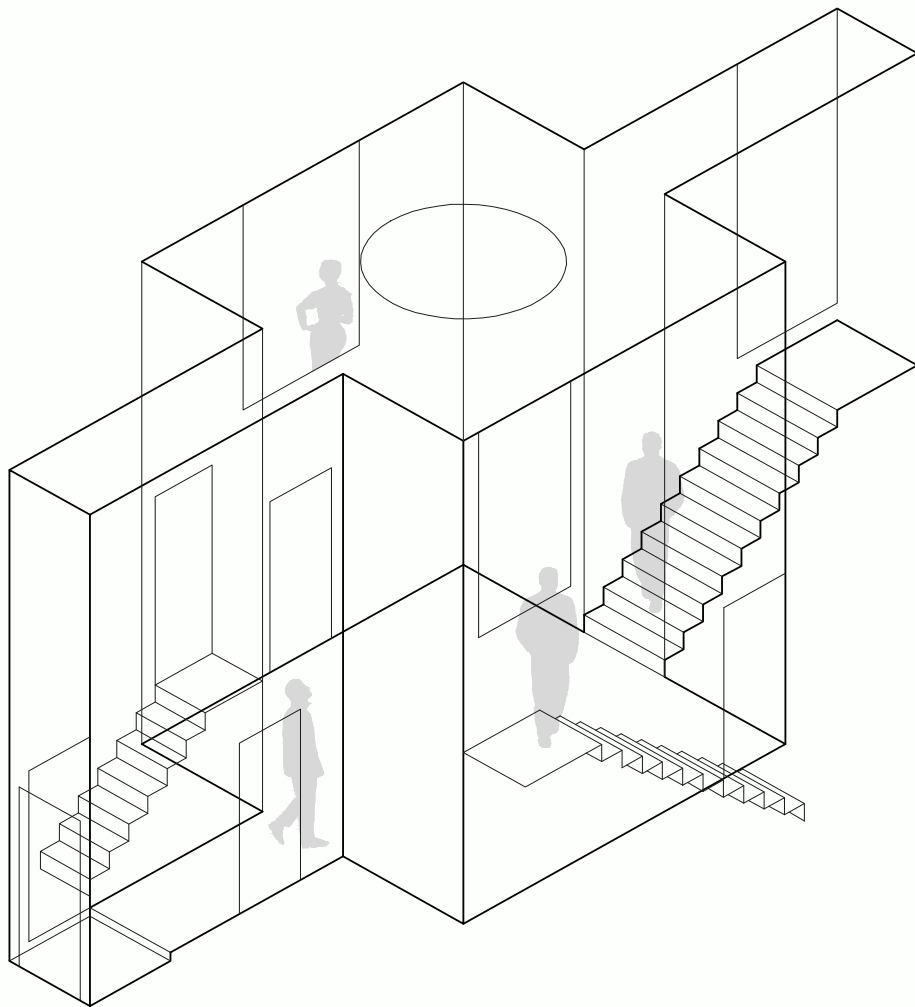
Come l'architetto stesso in più occasioni aveva ricordato, la costruzione di *Casa Incompleta* aveva segnato un profondo cambiamento nel suo lavoro<sup>2</sup>. Nel progettare questa casa, la ricerca compositiva di Shinohara aveva abbandonato ogni riferimento formale all'architettura tradizionale per ridurre la composizione alle più severe astrazioni geometrie della forma cubica e a quelle strutturali e materiche del cemento. Questo cambiamento formale sembra essere strettamente legato alle sue sperimentazioni del "metodo della divisione spaziale".

Mentre in *Casa in Bianco* il sentimento per la natura mutevole e transitoria delle cose era stato espresso nei segni tracciati e proiettati su di una parete bianca che attraversava e divideva l'involucro dell'abitazione, in *Casa Incompleta* quello stesso sentimento per la sensualità che porta con sé il potere dell'immaginazione, non trovando più supporto nella bidimensionalità di un'immagine frontale, era stato riutilizzato in senso compositivo attraverso una "moltiplicazione"<sup>3</sup> del segno divisionale [67]:

1. Il titolo originale dell'opera è *Mikansei no ie* [未完成の家] che letteralmente significa una "casa" [家, ie] "divenuta" o "cresciuta" [成, sei] "incompleta" [未完, mikan]. In inglese l'architetto denominava la sua opera anche come Casa dagli spazi incompleti; vedi: K. Shinohara, *The House with Incomplete Spaces*, «The Japan Architect», n. 173, aprile 1971, pp. 89-97.

2. Cfr. K. Shinohara, *Beyond Symbol Space. An Introduction to Primary Spaces as Functional Spaces*, cit., pp. 81-88. Vedi anche: K. Shinohara, *To Eliminate Meaning and to Stop Abstraction*, in Id., *16 Houses & Architectural Theory*, cit., pp. 163-164.

3. Cfr. K. Shinohara, *The Multiplication of Abstraction by Meaning*, in Id., *16 Houses & Architectural Theory*, cit., p. 14.



[68] *Casa Incompleta*, assonometria isometrica dello “spazio fessura”.

rifrazione dell'eco di una diversa dimensione dello spazio domestico, dove null'altro deve essere visualizzato se non la vita stessa, colta nella fugace apparizione dell'ombra dell'occasionale abitante, catturata nell'apertura spaziale<sup>4</sup>. Lo spazio interno della casa ricorda così una sorta di città introvertita, dove una galleria, un atrio a tutta altezza e una scala definiscono uno spazio pubblico, teatrale [68].

Oltre a ciò, lo “spazio fessura” [亀裂の空間, *kiretsu no kūkan*] di cui ha parlato Shinohara<sup>5</sup>, che attraversa l'intero volume della costruzione, induce a pensare alla casa come a una grande scultura [69]; lo scultore sembra aver adoperato la “fessura” [亀裂, *kiretsu*] per contrastare la vita caotica della città e scoprire l'ordine delle persone che erano lì, a vivere una vita incompiuta, di frammenti e ombre appartenenti ad altri corpi. È poi noto il fatto che il progetto di *Casa Incompleta* sembri essere stato preceduto da una *visione*, vale a dire che l'incarico ricevuto da Shinohara sembra essere stato, in un certo qual modo, concepito prima dell'apparire di un committente reale. Shinohara aveva tenuto, infatti, a ricordare l'intensa emozione che, poco prima di cimentarsi nel progetto, aveva provato nel fare esperienza dello stretto e alto spazio della sala Komponchū-dō del tempio Enryaku-ji<sup>6</sup>, che sorge sul monte Hiei, appena fuori Kyōto<sup>7</sup> [70].

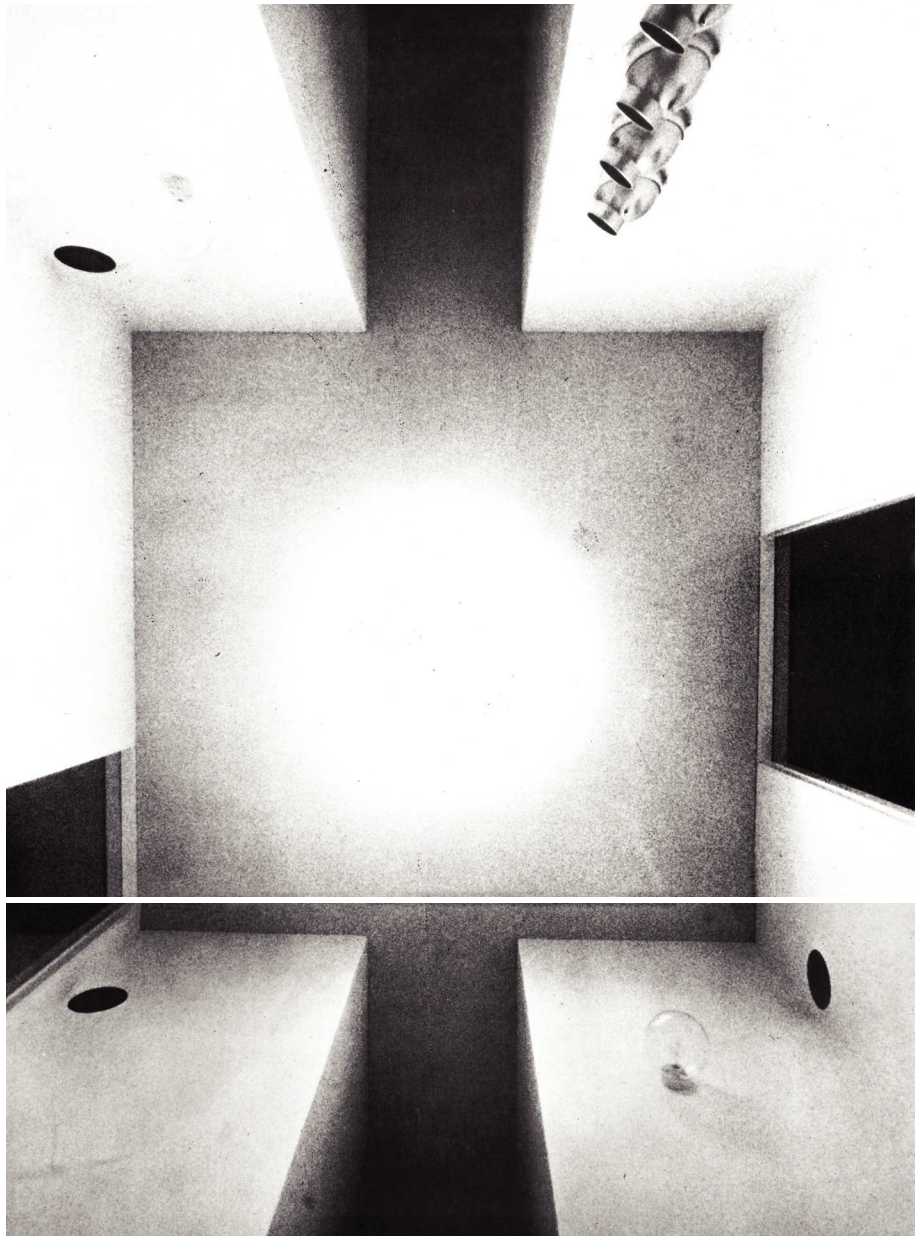
---

4. Cfr. K. Taki, *A Voice and a Glance*, in *Id.*, *Significant Spaces*, in «The Japan Architect», n. 173, aprile 1971, pp. 110-111.

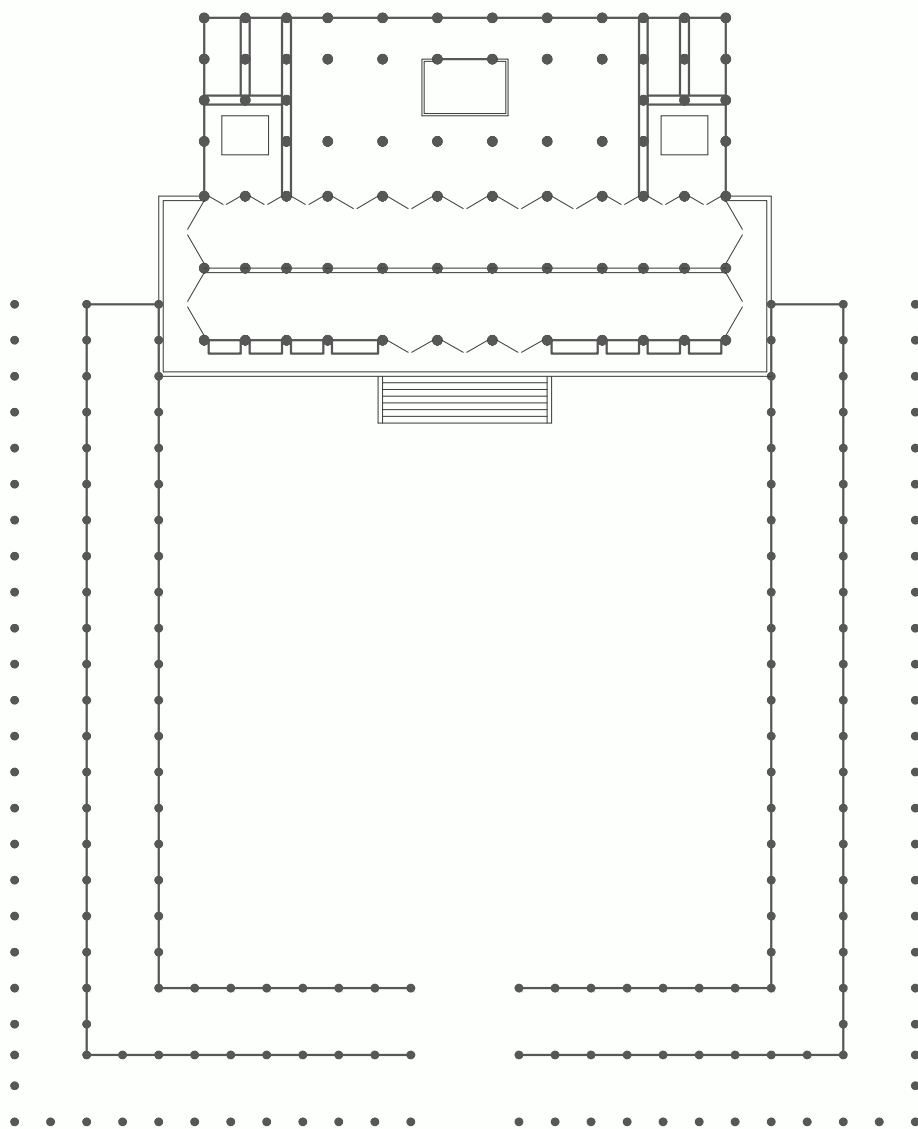
5. Cfr. K. Shinohara, *The Fissure*, in *Id.*, *11 Houses and Architectural Theory*, tr. ing. di C. S. Terry, Bijutsu Shuppan-sha, Tōkyō, 1976, pp. 29-30.

6. L'Enryaku-ji [延暦寺] è un complesso monastico buddhista situato in Giappone sul monte Hiei [比叡山], sovrastante Kyōto. Di fondamentale importanza, fu fondato durante l'epoca Heian (794-1192) dal monaco Saichō (767-822), il caposcuola della scuola buddhista Tendai [天台宗, *Tendai-shū*], che vi ha tuttora sede. Composto da vari edifici, il principale dei quali è il Konpon-chū-dō, raggiunse l'apice del suo splendore e la sua struttura attuale nel X secolo. Presso lo Enryaku-ji furono istruite importanti figure del buddhismo, come Eisai (1141-1215), Shinran (1173-1263), Dōgen (1200-1253) e Nichiren (1222-1282), fondatori di sette o scuole.

7. Cfr. K. Shinohara, *Beyond Symbol Space. An Introduction to Primary Spaces as Functional Spaces*, cit., pp. 82, 87.



[69] *Casa Incompleta*, vista dall'interno dello "spazio fessura" dell'oculo di copertura.



[70] *Konpon-chū-dō* [根本中堂, “Salaprinzipale”] del monastero Enryaku-ji, Ōtsu, XVII sec..



[71] *Casa Incompleta*, lo “spazio fessura” visto dalle scale.

A conferma della priorità che ha per la creazione la visione iniziale e diretta dell'architetto, che impone di ricercare i mezzi e gli strumenti che ne permettano la realizzazione, in molti sono stati ad affermare che la perfetta simmetria e la pronunciata verticalità dell'atrio di *Casa Incompleta* abbia ispirato in loro un sentimento religioso<sup>8</sup>. Altri, più semplicemente, affermavano che le alte pareti bianche che avvolgono lo spazio interstiziale della casa trasmettevano loro una sensazione di estrema calma e serenità<sup>9</sup>.

Forse le diverse sfumature nel comunicare le personali impressioni dell'esperienza di *Casa Incompleta* derivavano dal fatto che il suo "spazio fessura" era stato pensato come uno spazio libero, privo di qualsiasi volontà di raffigurazione simbolica o di una funzionalità prescrittiva. Shinohara scriveva, infatti, che in quel periodo più che concentrarsi sullo "spazio simbolico", la sua attività di ricerca si era concentrata sull'idea di "spazio funzionale". Per non creare malintesi, aveva deciso di nominarlo "Spazio-F", «un termine neutro – scriveva Shinohara – che non vuole specificare il suo contenuto»<sup>10</sup>.

La porta d'ingresso di *Casa Incompleta* si apre direttamente in uno spazio che ricorda, come aveva scritto Shinohara, la «fessura tra due pareti di una montagna»<sup>11</sup>: 5,7 m d'altezza, 1,1 m di larghezza, 10,8 m di lunghezza [71].

Questo spazio che toglie il respiro sembra contenere tutta la spinta emozionale dell'impulso sensuale e magico di un gesto che racchiude la carnosa voluttà d'un interno e d'un tempo intimamente proprio. Nella penombra, il turbamento provato nel rovesciamento avvenuto nell'improvviso allontanamento dal massiccio esterno in cemento e nella diretta e inattesa penetrazione nei recessi dell'interno, è velocemente dissolto e dimenticato. Questo, come il sogno nelle tragedie del teatro *Nō*, è l'effetto terapeutico che lo "spazio fessura" sembra prefiggersi: permettere di isolarsi dal mondo esterno in un modo diverso da quello della costruzione di pareti impenetrabili.

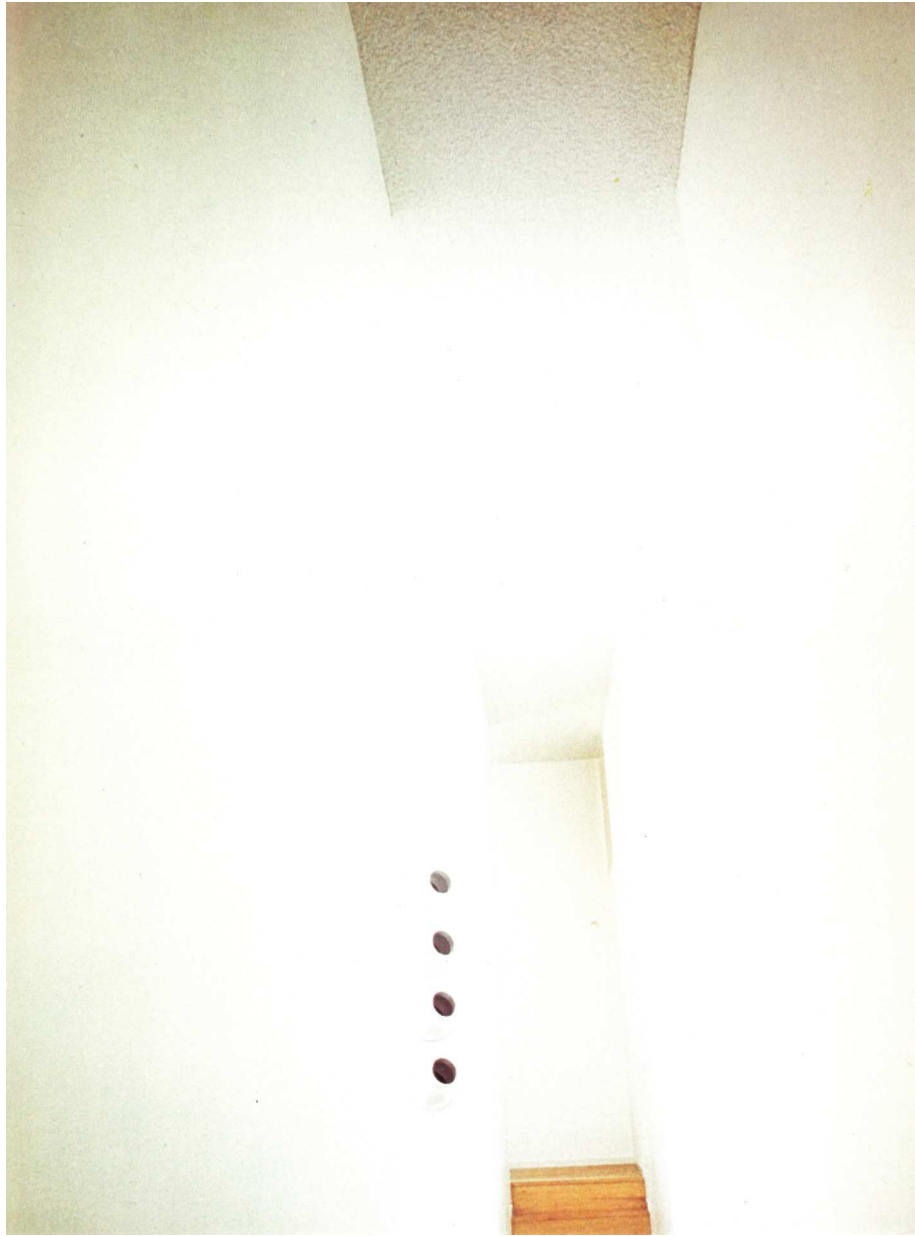
8. *Ivi*, p. 83.

9. Cfr. K. Taki, *Eros and Function*, in Id., *Significant Spaces*, cit., pp. 109.

10. K. Shinohara, *Introductory Remarks – Functional Spaces*, in Id., *Beyond Symbol Space. An Introduction to Primary Spaces as Functional Spaces*, cit., p. 81.

11. K. Shinohara, *The Fissure*, cit., p. 29.





[72] *Casa Incompleta*, composizione astratta dello "spazio fessura".

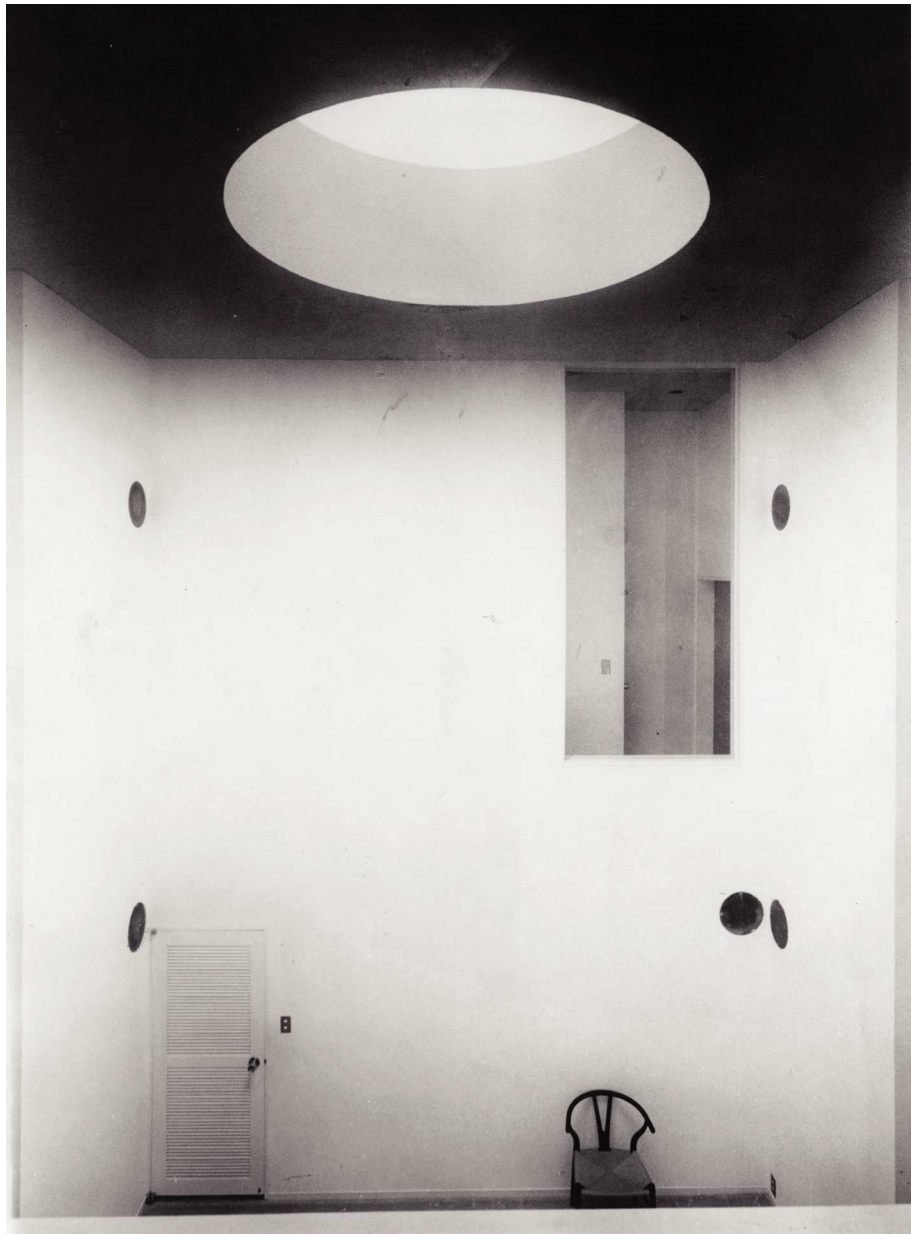
Gli occhi dischiusi così a un nuovo mondo, mossi dalla tensione prodotta da questo spazio straordinario, ne seguono la verticalità delle linee, enfatizzata dalla luce che, configurata intorno a una sfera, un oculo in copertura, nell'oscura purezza geometrica del vuoto centrale, pone in evidenza la solida immutabilità dell'architettura, mentre al contempo le fa acquisire una specifica realtà di movimento [72].

Le due alte pareti conducono lo sguardo verso lo spazio cubico centrale, una stanza di 4,2 m di lato che si configura come complemento geometrico rovesciato del solido involucro esterno: penetrandolo, fino ad attraversarlo, lo sezionano in tutta la sua lunghezza. Da semplice connessione tra vari punti, così come potrebbe apparire, lo "spazio fessura" si tramuta in un'esperienza all'opera in territori fisici e mentali.

Lo "spazio fessura", infatti, è stato usato da Shinohara come forma primordiale di tutti quei tratti che vogliono fare dell'esteriorità qualcosa di straordinariamente concentrato e purificato, così da farlo apparire come forma in sé, piuttosto che come qualcosa che consente alle cose d'esser visibili. Sotto la sfera di luce, lo "spazio fessura" s'apre e si dilata per poi richiudersi e concentrarsi nuovamente inglobando delle scale e, attraverso di esse, propagarsi ancora verso uno spazio sconosciuto e in attesa d'essere scoperto.

L'uso ripetuto che Shinohara fa delle aperture inserite nelle pareti e in copertura non ha lo scopo primario di connotare l'indipendenza di due piani, né di illustrare le pareti e il soffitto come campiture di luce e oscurità; quanto piuttosto di permettere di misurare il tempo e avvertire l'eco della natura attraverso il movimento delle ombre solari, oppure il rumore della pioggia, che tamburellando sul lucernario in copertura, rende lo "spazio fessura" un'immanenza capace di dare forma all'unione o alla danza tra la vita dello spazio in sé e quella degli abitanti.

Qui le pareti, chiarendo il loro ruolo di rappresentanti tanto di un mondo esterno quanto di un mondo interno, non esistono per quel che sono, ma per quel che creano: una profondità che spinge a immaginare ciò che c'è oltre le cose. Tramite rimandi e rispecchiamenti, le pareti creano, infatti, diverse triangolazioni territoriali, rette e coordinate dalle varie aperture che inquadrano gli spostamenti reali o immaginati degli abitanti.



[73] *Casa Incompleta*, lato ovest dello “spazio fessura” visto dall’apertura del piano superiore.

Queste operazioni mentali tendono così a togliere peso alle enormi pareti bianche di cemento, dando l'impressione di poterle fare scorrere come *shōji*, esili paraventi di carta di riso [73].

Senza alcun dubbio lo “spazio fessura”, avvolto da queste due pareti che, come facciate di due case che si guardano, lo invadono sottilmente con i loro sguardi, è un dispositivo atto a densificare il rapporto delle persone con la domesticità. Esso introduce nella casa distanza e discontinuità, e simultaneamente articola unione e vicinanza tra due realtà [74]. Non c'è né confusione, né sovrapposizione. Ai soli abitanti spetta il compito di stabilire dei legami o meno tra le cose che sono offerte all'immaginazione e alle loro emozioni.

La ricognizione nello “Spazio-F”, un recinto virtuale alimentato dalle tensioni prodotte dell'esatto raddoppio o “moltiplicazione” delle pareti, dipende dal modo e dal tempo con cui lo si attraversa, non è infatti uno spazio che si può cogliere, con un solo sguardo, attraverso delle trasparenze. È piuttosto un labirinto, dove lo spazio diviene un fenomeno che si percepisce, come affermava Shinohara, «secondo dopo secondo»<sup>12</sup>, angolo dopo angolo, svolta dopo svolta [75]: è dunque uno spazio che ha come modello compositivo un «collegamento discontinuo»<sup>13</sup>.

Ne sono risultate delle *inattese spaziali*, conseguenza dalla molteplicità dei possibili percorsi e di un'«accumulazione di temi»<sup>14</sup>. Essenza dell'architettura di *Casa Incompleta* è, infatti, la perenne oscillazione tra la parte e il tutto, tra esterno e interno, tra semplicità e complessità, tra astrazione e figurazione; dualità cui si aggiungono quelle formate dalle coppie di luce e ombra, materialità e immaterialità, continuità e discontinuità, logico e illogico.

---

12. K. Shinohara, *Beyond Symbol Space. An Introduction to Primary Spaces as Functional Spaces*, cit., p. 88.

13. *Ibidem*.

14. *Ivi*, p. 82.



[74] *Casa Incompleta*, riflessi e rifrazioni dello “spazio fessura”.



[75] *Casa Incompleta*, vista delle scale che collegano l'atrio alle stanze del piano superiore .

A proposito dell'idea progettuale di *Casa Incompleta* Shinohara scriveva:

Il mio vero obiettivo era di utilizzare la separazione per far apparire una continuità che fosse anti-fenomenica. Ho adottato questo metodo poiché intuitivo che interponendo nel piano una fessura avrei potuto produrre un potente, anche se invisibile, filo di continuità. Gli spazi verticali fungono da catalizzatore nella creazione di questa continuità. Sento che in questa casa ho sviluppato una sorta di topologia. Spesso fraintesa come una combinazione di forme indefinite, la topologia è la scienza dello spazio lontano e vicino.<sup>15</sup>

E aggiungeva:

Nei bianchi spazi verticali illuminati dal lucernario, speravo di scoprire qualcosa sul modo in cui le “cose” dovrebbero essere. [...] La scoperta di nuovi modi “d’essere delle cose” si è gradualmente evoluto in uno studio del rapporto tra le cose e tra le cose e le persone. Questo è il punto di partenza per la scoperta degli spazi. [...] La separazione e la connessione creata dallo spazio fessura centrale possono essere intese come un aspetto della questione delle relazioni. Così come lo possono essere anche le straordinarie immagini proiettate in questo spazio mentre si cammina in esso e s’incontrano dietro gli schermi di vetro del piano superiore.<sup>16</sup>

Come in tutte le fondazioni, anche qui c’è un atto iniziale, ma più che un gesto d’imposizione, come il tracciamento di un recinto o di una netta separazione, la “fessura” di cui ha parlato Shinohara, che attraversa il piano della casa, sembra piuttosto un modo per *riconoscere* le cose, il segno di un processo descrittivo di quello che c’è e che ci potrebbe ancora essere. Con questo non si vuole suggerire che la “fessura” sia un’immagine metaforica, s’intende anzi sostenere che essa sia l’espressione di un’arte: mentre le sue pareti azzerano ciò che può distrarre dall’essenziale, da essa affiora ciò che lo è. Per il progetto di *Casa Incompleta* non è stato adoperato un nominale principio compositivo; il suo, quello di una pratica, è forte e reale: è il principio del *kire*.

15. *Ivi*, p. 88.

16. *Ibidem.*, p. 88.



Intrinsecamente legato all'esperienza estetica giapponese, il *kire* [切れ], letteralmente il “taglio”, è una tecnica dell'arte che nella sua accezione più generale esprime l'azione del “tagliare via”, del “separare nettamente”<sup>17</sup>. Ma questa pratica non si esaurisce in quest'accezione particolare di “taglio”, di “fessura”, di “stacco”; al contrario, la parola *kire* esprime la relazione tra continuità e discontinuità che caratterizza la raffigurazione artistica giapponese *tout court*<sup>18</sup>.

Per avvicinarsi a comprendere questo peculiare principio estetico, si può iniziare dicendo che ciò che caratterizza la più antica “arte dell'esecuzione” [芸能, *geinō*]<sup>19</sup>, il teatro *Nō* [能]<sup>20</sup>, è il sentimento dello *yūgen* [幽玄]<sup>21</sup>. Composto dai termini *yū* [幽, “profondità”, “tranquillità”, “immaterialità”]<sup>22</sup> e *gen* [玄, “oscuro”, “occulto”, “misterioso”]<sup>23</sup>, lo *yūgen* definisce uno stato emotivo nel quale gli oggetti e gli avvenimenti perdono la loro solidità empirica, per far cogliere al soggetto percepente la realtà originaria, non articolata dell'essere e delle cose<sup>24</sup>.

Il “mezzo” atto a traslare lo *yūgen* in un dato quadro estetico è il *kata* [型], il “modello”, la “forma stilizzata” attraverso cui gli attori, “tagliando via” ogni elemento che potrebbe distrarre dall'attenzione, riducono tutto a misura essenziale, a movimento fondante.

A questa “stilizzazione” si deve la magia, il senso di “misteriosa profondità” che il *Nō* riesce a suscitare negli spettatori.

17. Cfr. R. Ōhashi, *Kire: il bello del Giappone* (tit. orig. *Kire – Das Schöne in Japan*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2014), tr. it. di A. Giacomelli, Mimesis, Milano-Udine, 2017.

18. Cfr. A. Giacomelli, *Lo sbocciare dell'arte: la tecnica e il “taglio” della natura*, in R. Ōhashi, *op. cit.*, p. 230.

19. Cfr. G. Seubold, *Geinō: l'arte dell'esecuzione*, in Id., *Il chiarore del nulla. Modi, forme e spirito dell'arte giapponese*, cit., pp. 11-28.

20. Letteralmente il termine *nō* [能] significa “talento”, “abilità”, “saper fare”.

21. Cfr. K. Komparu, *The Noh Stage*, in Id., *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, cit., pp. 109-149.

22. Cfr. G. Seubold, *Geinō: l'arte dell'esecuzione*, cit., p. 21.

23. *Ibidem*.

24. Cfr. T. Izutsu, T. Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, International Institute of Philosophy, Martinus Nijhoff Publisher, Boston-London, 1981, p. 60.



[76] Il personaggio *Rokujo-miyasudokoro* nell'opera *Nō Aoi-no-ue* di Motokiyo Zeami.

Nel dialogo tra un uomo vivo e un’“immagine riflessa” [76], un’“ombra” o un “fantasma” [影, *kage*], tipica *pièce* del teatro *Nō*, sogno e realtà si incontrano e s’intrecciano grazie alla mimica del primo attore, limitata dalla maschera a un unico tratto del viso, alle gutturali soffocate dai rulli di tamburo e al suo incedere lento e raggelante sul palcoscenico, una piattaforma quadrata vuota e circondata di ghiaia che lo “taglia fuori”, che isola l’attore dal mondo e dalla vita quotidiana.

Camminando sul palcoscenico, l’attore fa scivolare silenziosamente i propri passi; il suo movimento lento ma fluido, che richiama il fluire del tempo, priva allora l’andatura quotidiana della sua realtà. In questa estrema stilizzazione dell’incedere umano, l’attore, mentre solleva le dita, scorre avanti con tutta la pianta del piede, che non si distacca mai dal suolo. Ogni suo passo è scandito e concluso con l’abbassamento delle dita. In questo *kire*, che separa un passo da quello successivo, si riconosce però una continuità, poiché un piede non può procedere sino a che l’altro non abbia compiuto il passo successivo<sup>25</sup> [77].

Tutto ciò è attentamente studiato per trascinare lo spettatore in un “interno” [内, *uchi*], “cuore e spirito” [心, *kokoro*] della narrazione, il “centro” [中, *chū*] su cui ruotano tutti gli eventi e si riconducono tutte le apparizioni. Questo centro gravitazionale è invisibile e privo di luogo, eppure inconfondibilmente impregnato d’una presenza, un *élan vital* [気, *ki*], un’energia che mentre, con forza centripeta, attrae tutto a sé, con forza centrifuga, permette il promanarsi di un nuovo evento<sup>26</sup>.

Lo *yūgen*, l’“insondabile profondità” fulcro del sentire estetico nell’arte tradizionale giapponese, si lascia allora scoprire e vivere proprio nel *kire*, ossia nel “taglio” di ciò che nella vita quotidiana prosegue orizzontalmente e continuativamente. In questa “fessura” si apre, infatti, in direzione verticale una profondità che altrimenti nella direzione orizzontale del quotidiano rimarrebbe nascosta.

Il modo d’essere di ogni giorno è quindi innanzitutto “tagliato”, “sezionato”, in modo da far apparire in esso una nuova e inattesa dimensione della quotidianità.

25. Cfr. R. Ōhashi, *op. cit.*, pp. 26-27.

26. Cfr. G. Seubold, *Geinō: l’arte dell’esecuzione*, cit., p. 23.



[77] L' albero squassato dal vento nell'opera Nō *Bashō* (Il banano) di Komparu Zenchiku.

Sebbene il principio del *kire* possa essere considerato il fondamento dell'esercizio del *Nō*, tuttavia, per comprenderlo nel suo senso più elevato e autentico è necessario specificare che la parola *kire* è comunemente impiegata come abbreviazione dell'espressione tecnica *kire-tsuzuki* [切れ続き], ossia il “taglio-continuo”, termine che traduce letteralmente la *pratica* della “continua discontinuità”<sup>27</sup> nella poesia giapponese tradizionale di genere breve [和歌, *waka*], e in particolare nei componimenti *haiku* [俳句]<sup>28</sup>.

Mentre nel modello del teatro *Nō*, il principio della “continuità nel taglio” si esprime attraverso la stilizzazione di una certa forma di movimento, nel contesto dello *haiku* la presenza e la forza del tempo in rapporto ad un oggetto e ad un evento dislocato in uno spazio è espressa attraverso l'impiego di un *kireji* [切れ字], la “sillaba che taglia”, definibile come uno specifico *strumento poetico* che “scindendo” [切り出し, *kiridashi*] un evento dal flusso degli accadimenti, “ritaglia” [切り取り, *kiritori*]<sup>29</sup> un'immagine che induce ad un moto dell'anima, a un'“emozione” [情, *jō*] che porta l'uomo a fare diretta esperienza di ciò che è inesprimibile con le parole, ovvero di quelle situazioni che si mostrano sfumate, non-finite, *incompiute*, dotate cioè, di *yūgen*. In altre parole, il *kireji*, tagliando una poesia in due parti, implica un'equazione che invita il lettore ad esplorare le loro possibili interrelazioni<sup>30</sup>.

Secondo l'ideale *Kadō*, il “Sentiero della poesia”, l'efficacia di un *haiku* dipende più che da un ricercato accostamento di vocaboli coerenti al disegno generale – condizione che ne rappresenterebbe solo la dimensione estetica – dall'immediatezza con cui il componimento riesce a rendere percepibile il *processo* di formazione del reale, ossia a portare la natura originaria, intima e in continuo divenire delle cose a palesarsi<sup>31</sup>.

27. Cfr. H. Osterling, *Kire and kata, cutting to the appropriate measure*, in A. Van den Braembussche, H. Kimmerle, N. Note, *Intercultural aesthetic: A Worldview Perspective*, Springer, New York, 2008, pp. 29-30; dove Osterling traduce il termine *kire-tsuzuki* con l'inglese “discontinuos continuum”.

28. Cfr. R. Ōhashi, *op. cit.*, pp. 28. Vedi anche: G. Seubold, *Geinō: l'arte dell'esecuzione*, cit., p. 20.

29. Cfr. R. Ōhashi, *op. cit.*, p. 22.

30. Cfr. M. Ueda, *Modern Japanese Haiku*, University of Toronto Press, Toronto, 1976, p. 265.

31. Cfr. G. Seubold, *Kadō: il sentiero della poesia*, cit., pp. 46-49. Vedi anche G. Pasqualotto,

Per esempio, se una poesia si limitasse a descrivere “una rana che saltando in un stagno produce un suono d’acqua”, questa sarebbe la banale comunicazione di un altrettanto banale accadimento. Se, invece, attraverso l’impiego di un *kireji*, la “sillaba che taglia”, all’improvviso, la banalità della successione di questi accadimenti fosse interrotta, un fenomeno banale, inaspettatamente, apparirebbe come qualcosa di eccezionale<sup>32</sup>.

Per verificare la presenza del *kireji* e la sua efficacia, a livello strutturale, di questa funzione di “taglio” o “fessura” che divide e al contempo unisce diversi tempi e immagini nel flusso del componimento, si può prendere ad esempio il più celebre degli *haiku* composti dal maggior maestro di questo genere, Matsuo Bashō (1644-1694):

古池や	<i>Furu ike ya</i>	Vecchio stagno (!)
蛙飛び込む	<i>kawazu tobikomu</i>	tonfo di rana
水の音	<i>mizu no oto</i>	suono d’acqua

In questo *haiku* la particella *ya* [や]<sup>33</sup> collocata alla fine del primo verso, è il *kireji*, la “sillaba che taglia”: essa, al pari di altre particelle – come *kana* [かな], *kamo* [かも], *keri* [けり] – essendo intraducibile è stata resa con un segno d’interpunzione esclamativa [!], in quanto indica un “vuoto di tempo”, una pausa tra il primo e il secondo verso, che a livello semantico corrisponde al “salto” della rana, ossia allo “stacco” [切る, *kiru*] tra la realtà del vecchio stagno e l’evento improvviso del tonfo della rana<sup>34</sup>.

Per avvicinarsi a comprendere l’esperienza estetica del *kire*, il principio compositivo della “continuità della discontinuità”, vi è innanzitutto

*Shodō: la via della scrittura*, in Id., *Yōhaku. Forme di asceti nell’estetica orientale*, cit., pp. 113-115.

32. Cfr. R. Ōhashi, *op. cit.*, pp. 21-22.

33. La traduzione adottata qui è quella riportata in: G. Pasqualotto, *Tempo e spazio in alcune esperienze estetiche orientali*, cit., p. 138.

34. Cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, Marsilio, Venezia, (1992) 2002, pp. 109-110.

da notare che gli avvenimenti registrati dal poeta nello *haiku* non sono accompagnati da alcuna allusione a un soggetto percepente – di fatto, non c'è una persona che “vede” lo stagno e “sente” il rumore dell'acqua – così come espunti risultano i commenti moraleggianti – per esempio, una considerazione sulla fugacità del tempo o sull'interruzione di una situazione di quiete e tranquillità<sup>35</sup>.

In secondo luogo, vi è da osservare che tale “astrazione” è stata incrementata da una progressiva chiusura dello spazio d'azione degli eventi, in cui la possibilità d'essere delle cose, già delimitata dal presentarsi di una semplice linea chiusa, quella dello stagno, attraverso un “taglio” [*ya*], è stata ulteriormente ridotta all'essere di un singolo punto, quello cioè in cui avviene il tonfo della rana. La realtà dell'essere dello stagno è stata quindi “tagliata”, “divisa”, “separata nettamente” dal suo modo d'essere d'ogni giorno, così da farla apparire sotto forma di una nuova e diversa quotidianità. Si può notare inoltre che a questo incremento della chiusura spaziale il poeta fa corrispondere un aumento dell'apertura temporale, suggerita dallo sviluppo con cui si presentano i tempi della realtà – passato, presente, futuro – all'interno del componimento. Si può convenire, infatti, che all'immagine statica del “vecchio” stagno corrisponda il tempo passato, all'immagine dinamica del “tonfo” della rana, il tempo presente; mentre a quella del “suono” dell'acqua, un secondo tempo presente che, tuttavia, si apre verso un nuovo tempo futuro, dettato dall'inevitabile propagarsi delle onde sulla superficie dell'acqua che, scossa, s'immagina tornerà a un nuovo stato di quiete.

Questa serie di considerazioni analitiche non deve tuttavia far dimenticare la straordinaria immediatezza con cui il poeta, praticando un *kire*, il “taglio-continuo”, sia riuscito a “collegare” tra loro le diverse immagini spaziali e temporali all'interno del componimento. A tal proposito è da osservare: innanzitutto, la quasi *simultaneità* con cui si danno lo *spazio esterno*, rappresentato dalla linea chiusa dello stagno, e il suo *spazio interno*, rappresentato dal punto in cui avviene il tonfo della rana; e in secondo luogo, l'*interdipendenza* tra i *tempi* del tonfo della rana e del conseguente suono dell'acqua.

35. Cfr. G. Pasqualotto, *Tempo e spazio in alcune esperienze estetiche orientali*, cit., p. 139.





[78] *Casa Incompleta*, lo “spazio fessura” visto attraverso una lente grandangolare *fish-eye*.

In altre parole, la straordinaria “energia sintetica” sprigionata da questi tre versi fa sì che uno spazio chiuso, finito e statico, in una sorta di rovesciamento, di mutamento topologico, non si dia separatamente da quello in cui esso si trasforma in uno spazio aperto e dinamico<sup>36</sup>.

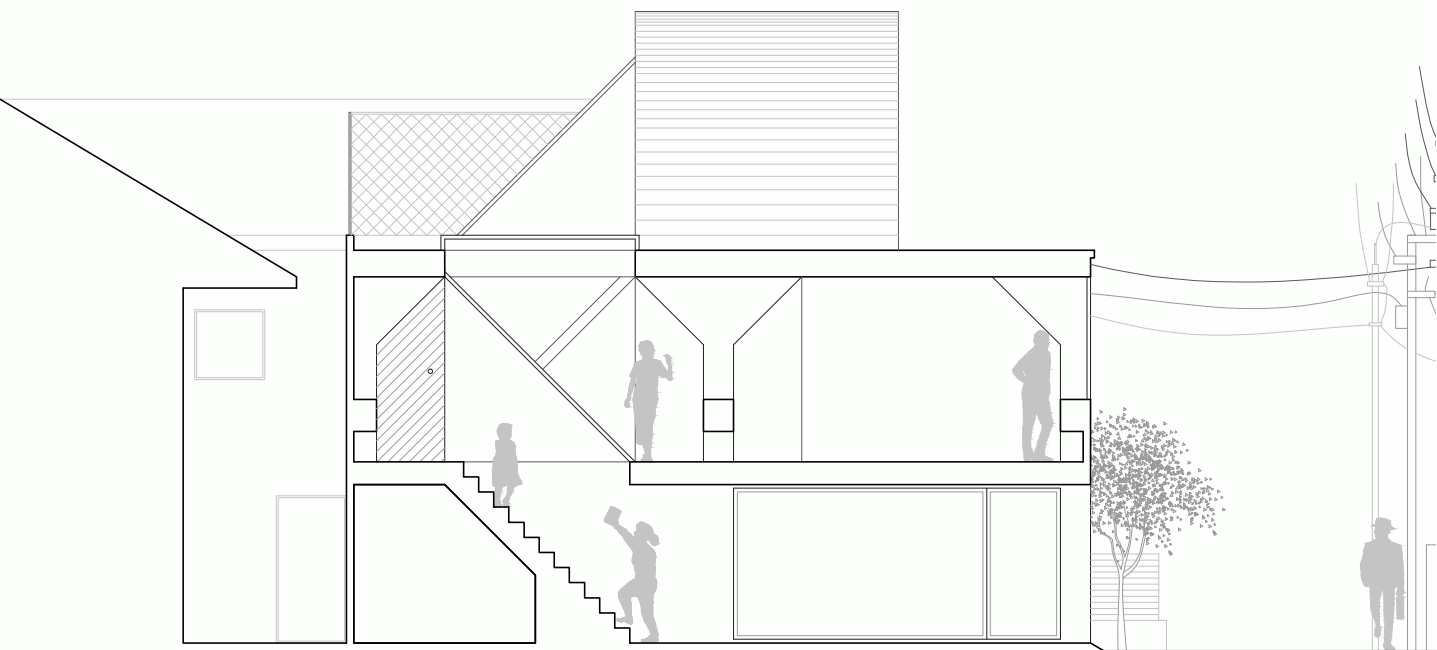
Questa strana differenza tra ciò che l'*haiku* è, ossia un oggetto chiuso e finito, e ciò che sembra essere, ossia un processo in atto, in divenire, che ci consente di passare dalla poesia all'architettura di *Casa Incompleta*.

La “fessura” [亀裂, *kiretsu*] di Shinohara è analoga al *kireji* dello *haiku* e come questo si perviene alla sua comprensione in modo immediato e intuitivo, ossia nel tempo e nello spazio di un solo respiro, piuttosto che attraverso la logica e il ragionamento. Si percepisce la semplicità delle sue austere pareti bianche in cemento, mentre la loro complessità s'insinua in noi intuitivamente. Come in un *haiku* non vi è confusione, le linee verticali e le aperture dello “spazio fessura” [亀裂の空間, *kiretsu no kūkan*] non hanno bisogno di traduzioni, parlano da sé. Purtuttavia, in questo spazio vi è sempre qualche cosa d'altro che si rende manifesto ai nostri sensi.

Come un poeta d'*haiku*, Shinohara non compone uno spazio domestico che allude a un significato specifico, riconducibile a un simbolo, quanto piuttosto un oggetto concreto e reale che trova in sé il proprio significato: un'*architettura in-compiuta* che lascia spazio alla nostra immaginazione per attuare infiniti completamenti, uno *sfondo*, come quello di uno specchio d'acqua, sul quale le figure, ombre di passaggio, si riflettono e gli abitanti inaugurano la *profondità* dello spazio.

---

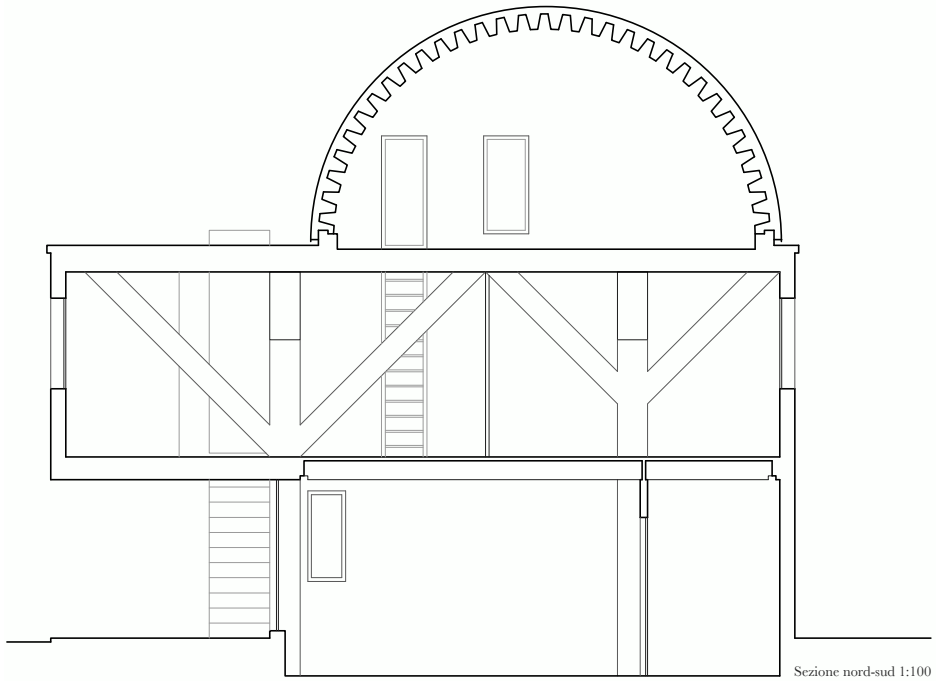
36. *Ivi*, p. 140.



[79] *Casa a Uehara*, sezione est-ovest 1:100

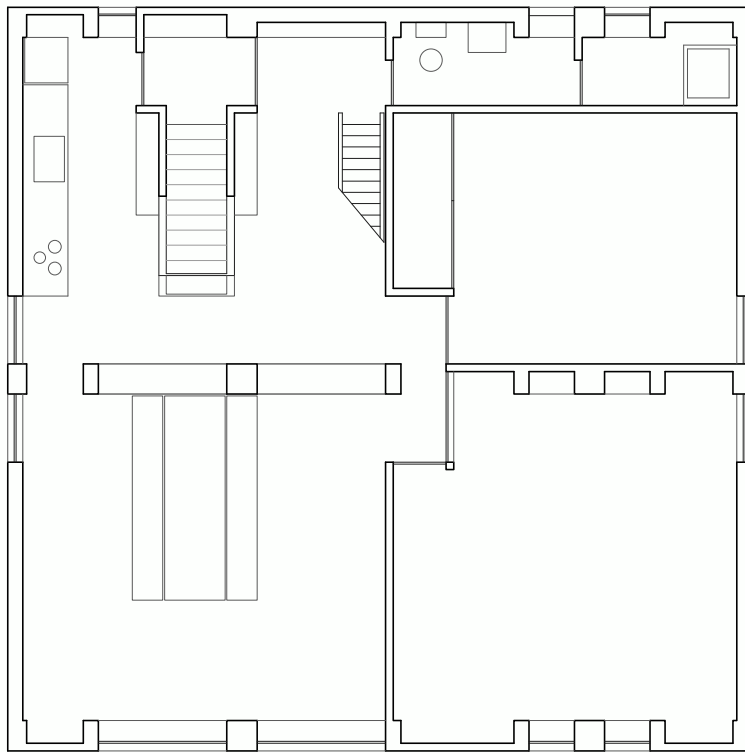
#### 4. *Ikedori*: la cattura del paesaggio





Sezione nord-sud 1:100

[80]



P.1. 1:100

[81]

Il paradigma di *Casa Incompleta*, in cui l'evocazione di un regno interiore si era concretizzata nella configurazione dello "spazio fessura", all'interno del quale le azioni e i desideri degli abitanti erano essenziali per la percezione di una realtà viva e mutevole che giace all'interno della casa, fu destinato a divenire un'idea perseguita ed esplorata da altri architetti giapponesi, in particolare da Tadao Ando. D'altra parte, nella seconda metà degli anni Settanta, la ricerca progettuale di Shinohara, dichiaratamente influenzata dalle ricerche di Gilles Deleuze<sup>1</sup>, si era spostata verso ciò che egli aveva definito l'esplorazione della "Zero Degree Machine", un tema con cui Shinohara fece confluire il suo interesse per la genetica delle forme in architettura. Allo scopo di azzerare qualsiasi rimando simbolico degli elementi dell'architettura, l'idea di "macchina" implicava per Shinohara una composizione architettonica ridotta a un assemblaggio di parti strutturali, di frammenti le cui funzioni spaziali dovevano essere le uniche questioni riguardanti il progetto.

*Casa a Uehara*<sup>2</sup> [81], costruita nel 1976 per il fotografo Kiyoji Ōtsuji<sup>3</sup>,

1. Cfr. K. Shinohara, *Traversing the Third Person*, in Id., *When Naked Space is Traversed*, «The Japan Architect», n. 228, febbraio 1976, pp. 68-69. Vedi anche: K. Shinohara, *The Machine*, in Id., *11 Houses and Architectural Theory*, cit., p. 33; dove l'architetto spiega che: «Non c'è alcun legame tra la macchina a cui sto pensando ora e la "macchina per vivere" di Le Corbusier [...] La mia macchina è più vicina alla "macchina letteraria" di cui parlavano gli intellettuali francesi degli anni '70. In un'opera su Proust, Gilles Deleuze ha sostenuto l'idea che ciò che è importante non è cosa significhi il romanzo, ma cosa provoca e produce». Per il riferimento *À la recherche du temps perdu* (1909-1922) di Marcel Proust, vedi: G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* (tit. orig. *Marcel Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1964), tr. it di C. Lusignoli e D. De Agostini, Einaudi, Torino, (1967) 2001. Vedi anche: G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia* (tit. orig. *Capitalisme et schizophrénie. 1: L'Anti-Édipe*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1972), tr. it di A. Fontana, Einaudi, Torino, 2002, p. 74. Per un più generale approfondimento del concetto di "macchina", vedi: G. Deleuze, *La logica del senso* (tit. orig. *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1969) tr. it. di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano, (1975) 2014.

2. Il titolo originale dell'opera è *Uehara tōri no jūtaku* [上原通りの住宅] ossia *Casa sulla strada Uehara*.

3. Per il fotografo Kiyoji Ōtsuji (1923-2001), Shinohara aveva anche costruito, nel 1963, *Casa Pavimento di Terra* [土間の家, *Doma no ie*].



[82] Casa a Uehara, vista dalla strada del fronte ovest e del portico d'entrata.



si trova in un quartiere benestante nel centro di Tōkyō, composto di una serie di case unifamiliari alte non più di tre piani. Si tratta di un quartiere semi-commerciale densamente suddiviso in lotti piuttosto piccoli lungo strade senza marciapiedi, una situazione molto comune a Tōkyō e, in generale, nelle città del Giappone.

Dal dedalo di strade strette [82], per accedere all'abitazione si è costretti a passare attraverso un porticato, determinato dall'aggetto della costruzione; esso si pone come un segno di confine tra due tipologie spaziali: lo spazio urbano – del lavoro, del sociale – e lo spazio domestico. Tuttavia, non c'è frattura fra di essi, ma mediazione a livello psicologico. Si può notare, infatti, come la parte di abitazione corrispondente al percorso di accesso sia giocata tutta sulla manipolazione delle percezioni cinestetiche dell'osservatore.

Innanzitutto, il contrasto tra uno spazio aperto e uno chiuso, tra luce e ombra, è accentuato dalla svolta a 90° a cui il visitatore deve sottoporsi per accedere dalla strada al portico. Questo spazio ribassato, in cemento a faccia vista, è percepito subito nelle sue qualità sensoriali di ombrosità, frescura e umidità, facilitando così il contrasto con lo spazio precedente – la città – e il successivo – la casa. La svolta e il cambio di luce e temperatura, oltre a determinare un repentino cambio di visuale e di percezione sensoriale dello spazio, porta il visitatore a rallentare la cadenza dei propri passi.

Una volta che il visitatore si trova all'interno dallo spazio ribassato del portico [83], questo gli appare come un cunicolo scuro, essendo confinante da un lato con la parete dello studio fotografico e dall'altro lato con quello della casa vicina, che sorge a poco più di un metro da *Casa a Uehara*. Quando l'occhio del visitatore si è abituato alla luce tenue dello spazio porticato, vedendo alla fine di esso delle scale illuminate da una luce zenitale, non percependone la fine, è portato ad accelerare il proprio passo; psicologicamente è stata quindi suscitata l'impressione di dover attraversare una distanza maggiore di quella effettivamente necessaria per raggiungere l'inizio della scala. Pur all'interno di un percorso unitario, questo processo implica un notevole arricchimento spaziale.



[83] Casa a Uehara, vista del portico e della scala d'accesso alla casa.

Lo spazio di transizione è stato, infatti, volutamente determinato: il fine è di preparare la percezione allo spazio che segue in modo da farlo apparire più distante. Il primo gradino della scala che porta al piano superiore, da dove si accede alla casa, corrisponde all'asse di apertura del solaio, da cui proviene la luce che illumina le scale. Il visitatore è portato così ad alzare lo sguardo verso l'alto. Attraverso le due lastre di vetro che costituiscono il lucernaio, vede il cielo e percepisce tutta la profondità verticale della casa [84]. La sorpresa per questo elemento, unita al suo carattere quasi fortificato, modificano ancora il passo del visitatore, producendo una netta cesura.

In uno spazio in cui le partizioni verticali sono rare e in cui il compito di rivelare le differenziazioni è demandato alle gradazioni percepibili sui piani orizzontali, l'apparizione improvvisa di questo elemento che esibisce la propria massa di luce è in effetti leggibile come una "interruzione di un flusso". La tecnica è quella di ampliare lo spazio moltiplicando gli ingressi, le soglie: di volta in volta si ha l'impressione di affrontare una differente esperienza spaziale solo passando sotto un porticato o salendo delle scale contenute in uno vano piuttosto stretto che, grazie alla penetrazione della luce, si dilata in altezza.

Ora il visitatore, riabbassato lo sguardo, vede chiaramente il vano finale delle scale [85]. Ma il fatto di potere scegliere due diverse opzioni d'entrata accresce nuovamente, con un semplice espediente logistico, la ricchezza spaziale del percorso, introducendo un'ulteriore pausa di scelta-riflessione. Il visitatore ha, infatti, a disposizione due modalità di accesso alla casa, una porta a destra e una a sinistra. Conducono entrambe al locale principale.

Raggiunta la sommità della scala, nello scegliere una delle due porte d'ingresso, il visitatore ruota allora il corpo di 90°, e poi ancora di 90° per potersi togliere le calzature. Nel compiere quest'azione, ancora all'interno del vano della scala, il visitatore, tutto d'un tratto, fa esperienza di un'ultima accelerazione spaziale. Il suo sguardo, ora rivolto nella direzione dai cui era entrato, attraverso il vetro inclinato del lucernaio, traguarda lo spazio interno della casa, e vede la città, catturata in secondo piano dall'apertura dell'involucro dell'edificio [86].



[84] *Casa a Uehara*, vista del lucernaio inclinato posto sopra il vano della scala d'accesso.



[85] *Casa a Uehara*, vista del vano d'accesso che termina con una parete e due porte laterali.





[86] *Casa a Uehara*, vista dal vano delle scale dell'interno della casa e della città.

Dopo un percorso che ha alternato momenti di luce a momenti di ombra, sequenze veloci a sequenze lente, il visitatore è passato a una visione “a camera fissa”. Nell’immobilità fisica è ora l’occhio che comincia a viaggiare perdendosi nella struttura interna della casa e risolvendola in un’unità con quella della città. Si noti come in realtà il campo visivo non sia qui più profondo di quello percepito al principio dell’entrata del portico, terminando la casa in corrispondenza dello spazio del vano della scala: psicologicamente, tuttavia, l’effetto è straordinariamente differente.

L’elemento architettonico che rende unitario questo processo di scoperta dello spazio della casa e di traguardo del paesaggio urbano sullo sfondo è la grande, quasi sproporzionata, dimensione dei pilastri che fanno da struttura all’abitazione. Qui la mediazione, il nesso logico, tra spazio domestico e spazio urbano è resa possibile dai pilastri posti sul limite esterno dell’involucro dell’abitazione che, determinando le aperture, inquadrano la scena urbana. Shinohara ha utilizzato l’espedito di ricordare la morfologia del paesaggio urbano mediante la disposizione, la *texture*, i colori, i profili degli elementi compositivi: le forme e le dimensioni dei pilastri che interrompono la continuità spaziale della casa appartengono, infatti, più al mondo delle infrastrutture stradali costruite a Tōkyō dalla metà degli anni Sessanta in poi, che a quello domestico<sup>4</sup>.

Questo piano neutro ritaglia l’immagine urbana retrostante, organizzando una composizione serrata in molteplici piani di profondità e creando un’illusione di vastità in un campo visivo in realtà limitato a una decina di metri. La sensazione davanti a questa “fitta foresta” di pilastri è quella di essere nel cuore della città.

A tale riguardo Shinohara aveva scritto:

Credo che in *Casa a Uehara*, in cui l’intersezione di elementi di sistemi costruttivi differenti sembrano annullarsi a vicenda, in realtà ci sia ciò che si potrebbe definire una collezione di *topoi* [場所, *basho*]. [...] l’espressione di questi piccoli “luoghi” non è il risultato di un compromesso con le condizioni dell’esistente, bensì è piuttosto una scelta che ho preso in modo del tutto consapevole. Il termine “selvaggio” [野生, *yasei*] è emerso per la prima volta in riferimento a ciò che a Uehara avevo percepito come

4. Cfr. E. Massip-Bosh, *Five for of emotions. Kazuo Shinohara and the house as a work of art*, cit., p. 223.





[87] Villa Imperiale Shugakuin, sentiero che conduce al “giardino centrale”, Kyōto, 1655.

una “giungla” [密林, *mitsurin*]. Con il termine “selvaggio” tuttavia non intendo indicare uno stato selvatico, brado, ma avvicinarmi piuttosto a ciò che ha definito nel suo recente libro l’antropologo francese Claude Levi-Strauss. [...] Nella giungla immaginaria da me creata [...] ho percepito una condizione che la parola “selvaggio” risveglia, ossia la “concretezza” [具体, *gutai*].<sup>5</sup>

Mentre in *Casa Ombrello*, in *Casa in Bianco* e in *Casa Incompleta*, gli elementi strutturali della composizione rimandano, grazie al potere della *suggestione*, a qualcosa che è al di là di essi, oltre la costruzione, ossia a uno spazio che si costruisce come cimento della memoria e dell’immaginazione personale; in *Casa a Uehara* gli elementi della costruzione, nonostante rimandino anch’essi a uno spazio ulteriore, questo qualcosa che è al di là di essi è “concreto”, reale e tangibile: è l’immagine della città, trasformata da Shinohara in elemento compositivo, in “territorio archetipico” nel microcosmo domestico tramite l’arte dello *shakkei*.

Letteralmente il termine giapponese *shakkei* [借景] significa “scenario preso in prestito”, un termine utilizzato dagli architetti del paesaggio per indicare il principio di incorporare vedute lontane come parte della composizione di un giardino. Come evidenziato dal critico d’arte Teiji Itoh nel suo *Space and Illusion in Japanese Graden*, il termine *shakkei* è tuttavia relativamente recente: per designare questa tecnica, in origine, i giapponesi parlavano di *ikedori* [生擧], ossia di un “qualcosa di catturato vivo”<sup>6</sup>.

La differenza tra il significato di questi due termini è peculiarmente giapponese, e riflette la tradizionale visione estetica dell’arte del giardino: parlare di un “paesaggio preso in prestito” non implica necessariamente che il paesaggio sia un paesaggio vivo, mentre quando si parla di un

5. K. Shinohara, *Dai san no yōshiki* (Il terzo stile), «Shinken-chiku», n. 52, gennaio 1977. Il testo è stato tradotto in inglese in E. Massip-Bosh, S. Okuyama, D. B. Steward, *Kazuo Shinohara: Casas/Houses*, cit., p. 144. Con qualche lieve differenza, le stesse parole si ritrovano anche in: K. Shinohara, *House in Uehara*, in Id., *11 Houses and Architectural Theory*, cit., p. 163.

6. Cfr. T. Itoh, *Space and Illusion in Japanese Graden* (tit. orig. *Shakkei to Tsuboniwa*, Tankosha, Kyōto, 1965), tr. ing. di R. Friedrich e M. Shimamura, Weatherhill/Tankosha, New York-Tōkyō-Kyōto, 1973, p. 15.

“paesaggio catturato vivo” questo significa che il paesaggio è necessariamente vivo e che, nel catturarlo, esso deve rimanere tale, proprio come lo era prima di essere stato catturato.

Secondo l'antica visione cosmogonica giapponese, ogni elemento, anche quelli che noi definiamo come “oggetti” inanimati, sono qualcosa di vivo: l'acqua, le montagne, gli alberi, le pietre, ecc. Senza comprendere quest'idea, è impossibile cogliere l'essenza dell'antica arte giapponese della composizione del giardino, così come non si può cogliere il principio dell'*ikedori* senza aver avuto mai la sensazione di ciò che realmente esso significa<sup>7</sup>.

L'abilità artistica della “cattura del paesaggio” va quindi ben oltre la semplice idea di inquadrare un bel paesaggio o dare piacere offrendo allo sguardo la visione di un bel panorama, essa richiede un certo rispetto, un'esaltazione di ciò che un tempo Alcmane chiamò il “fermo palpito d'ali”<sup>8</sup> della natura, la poesia di una visione e di una tecnica artistica che aiuta la “vita della forma” ad emergere, il *ki* [気] della natura a palesarsi.

Gli esempi storici e più emblematici dell'arte dello *ikedori* dimostrano che per “catturare vivo il paesaggio” è essenziale porre attenzione a tre fattori<sup>9</sup>:

1) La “posizione” del giardino, il quale deve trovarsi nelle vicinanze di un edificio o essere racchiuso da un complesso di edifici. Il giardino deve essere quindi configurato come uno spazio chiuso, che tuttavia mantiene la possibilità di rimanere aperto, o meglio diaframmato, su parte del suo perimetro in modo da poter catturare un paesaggio.

2) Il “soggetto” da catturare vivo, ossia il paesaggio stesso. Da tradizione, le entità predilette nell'arte dello *ikedori* sono le montagne [87], le pianure, il cielo [88], ma anche elementi creati dall'uomo, come delle scale [89] o un sentiero a passi perduti [90].

7. *Ivi*, p. 16.

8. Alcmane, *Notturmo*, secondo la traduzione di F. M. Pontani, *Alcmane, Stesicoro, Ibico. Frammenti*, Torino, Einaudi, 1965.

9. Cfr. T. Itoh, *Space and Illusion in Japanese Garden*, cit., pp. 29-32.

3) Il “dispositivo”, ossia il meccanismo mediante il quale il progettista cattura il paesaggio. Chiamato *mikiri* [見切り], il dispositivo dello *ikedori* può essere paragonato alla visione selettiva dell’obiettivo della macchina fotografica in quanto permette di focalizzare l’attenzione solo su un elemento del paesaggio, impedendo alla vista di spaziare disperdendosi in tutte le direzioni. L’espedito più utilizzato per ottenere quest’effetto di traguardo visivo è quello di inserire uno schermo, una partizione tra l’osservatore e il paesaggio, e più precisamente tra giardino e scenario.

Simile al *kire* [切れ], tuttavia, il *mikiri* non è semplicemente un meccanismo che ritaglia, che astrae un’immagine particolare da un paesaggio generale, ma è soprattutto un meccanismo che rende possibile il collegamento, la corrispondenza tra paesaggio naturale e paesaggio antropizzato, ossia il giardino. Affinché le entità da catturare abitino lo spazio del giardino, funzione del *mikiri* è di integrare in un’unica vista oggetti che giacciono su piani diversi [91].

Per unire in un’unica entità percettiva un primo piano e uno sfondo, il *mikiri* utilizza allora elementi intermedi capaci di annullare le distanze tra l’immagine catturata e lo spazio del giardino. Questi possono essere elementi verticali isolati (come trochi d’albero o pilastri) [92], elementi orizzontali (come uno specchio d’acqua o una superficie di ghiaia bianca), le chiome di arbusti le cui essenze sono state accuratamente selezionate (in modo da creare una vibrante mescolanza tra diverse tonalità di verde) [93], elementi di legno o pietra (su cui si possa riflettere e propagare la luce), oppure due semplici lanterne poste una all’interno del giardino e l’altra all’esterno, così da affermare la pertinenza dello sfondo allo spazio del giardino.

Dopo averne chiariti i mezzi e la funzione, resta da approfondire il modo in cui il principio dell’*ikedori* riesce a fungere da dispositivo unificatore di due spazi distanti e dalle qualità diverse, uno in un certo senso naturale e “selvaggio”, l’altro assolutamente artificiale e antropizzato.



[88] Il cielo riflesso sul lago del “giardino superiore” della Villa Imperiale Shugakuin, Kyōto, XVII sec.







[89] Portale del giardino del tempio buddhista Chon-in, Kyōto, tardo XII sec.





[90] Portale d'accesso al giardino della Villa Imperiale di Katsura, Kyōto, XVII sec.





[91] Porale d'accesso al giardino del tempio zen Jizo-in, Kyōto, XIV sec.





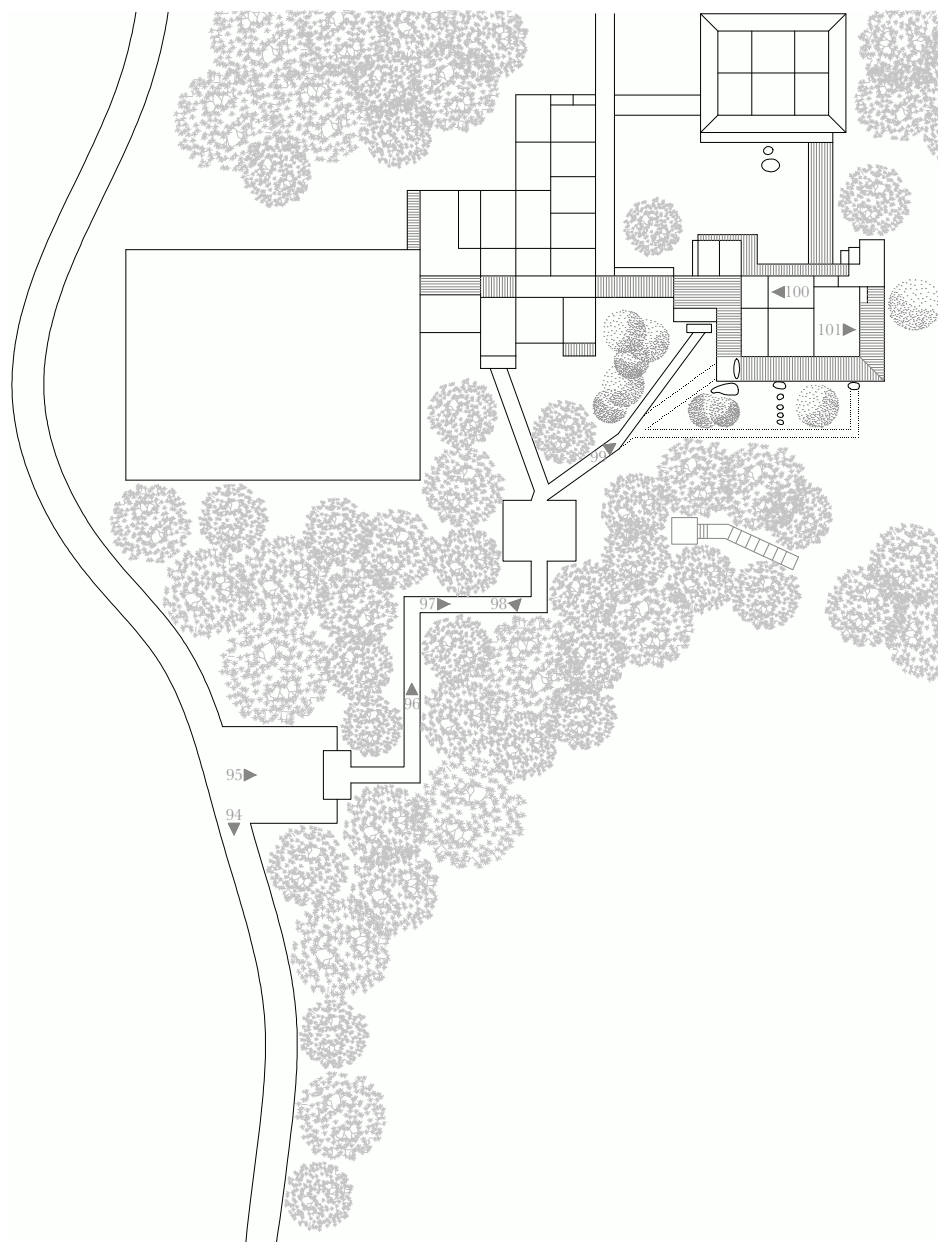




[92] Il “giardino di muschio” del tempio zen Saihō-ji, Kyōto, VIII sec.







[93] Ricostruzione della pianta del tempio zen Jikō-in, Yamatokoriyama, XVII sec.

Come esempio esplicativo può essere assunto il giardino del tempio Jikō-in [93], in quanto esso unisce senza soluzione di continuità ambienti diversi, dando spazio a una progressione d'immagini che sembrano essere state "montate" dal progettista con una tecnica simile a quella del *site-seeing* cinematografico – dove il *site*, il "luogo", predomina sulla *sight*, la "vista", del *sightseeing*, il convenzionale giro turistico che si limita al puro piacere scopico dei monumenti o dei paesaggi<sup>10</sup>.

Nel giardino del Jikō-in l'illusionismo che mira ad ampliare la percezione dello spazio non è, infatti, raggiunto solamente mediante un'abile disposizione degli elementi compositivi, ma anche, in un'ottica più ampia, attraverso la manipolazione della percezione aptica dello spazio<sup>11</sup>.

Il percorso che conduce al tempio si diparte dalla strada principale della città di Yamatokōriyama con un sentiero in salita delimitato da siepi alte circa 1 m a sinistra e 2 m a destra [94]. Dopo una svolta di 90° a destra, s'incontra un primo portale che marca l'accesso all'area di pertinenza del tempio [95]. Attraversato questo primo diaframma, con una nuova svolta di 90° a sinistra il sentiero prosegue fiancheggiato da ambo i lati da due terrapieni sostenuti dalle radici di alti alberi le cui fronde ombreggiano il percorso, racchiudendone lo spazio [96]. Con un'altra svolta di 90° a destra e ancora un'altra di 90° a sinistra [97], si giunge a un secondo portale, profondo e sormontato da un'ampia copertura di paglia [98].

10. Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (tit. orig. *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New-York, 2002), tr. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Torino, 2002, p. 3.

11. La "percezione aptica" è il riconoscimento di un oggetto o di uno spazio attraverso il senso del tatto; essa deriva dalla combinazione di due aspetti: la percezione tattile, per cui gli oggetti toccati suscitano sulla pelle una sensazione – ad esempio, se una superficie è rugosa o liscia, oppure se uno spazio è freddo o caldo – e la propriocezione, nata anche come cinestesia, ossia la capacità di percepire e riconoscere la posizione del proprio corpo nello spazio. Per uno sguardo più serrato sul paradigma aptico in architettura, ossia sul nesso tra percezione aptica, movimento del corpo e conoscenza e comprensione di un dato spazio architettonico vedi: J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi* (tit. orig. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons Inc., Chichester, 2005), tr. it. di C. Lombardo, Jaka Book, Milano, 2007.





[94] Jikō-in, vista del sentiero d'accesso.



[95] Jikō-in, vista del primo portale d'accesso.

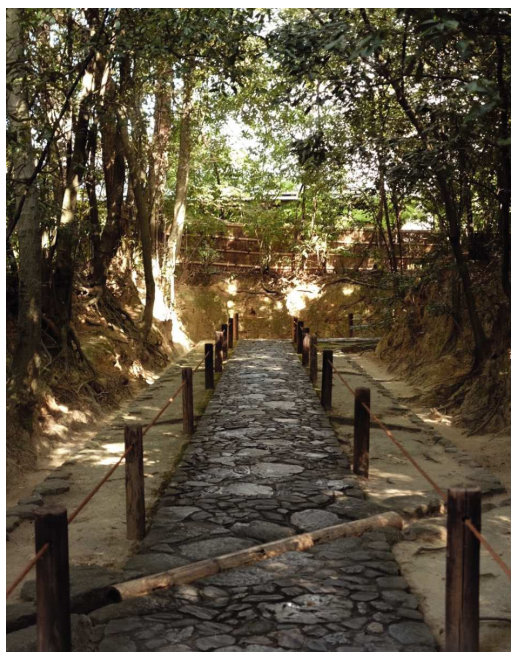


[97] Jikō-in, vista del sentiero d'accesso.



[98] Jikō-in, vista del secondo portale d'accesso.

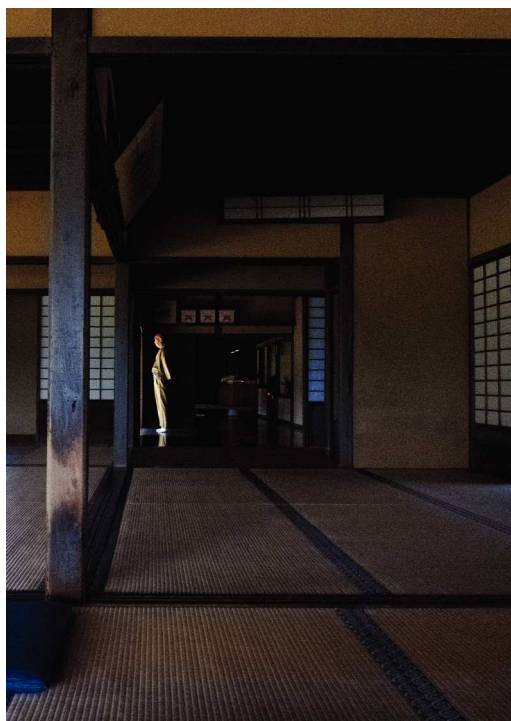




[96] Jikō-in, vista del sentiero d'accesso.



[99] Jikō-in, vista dell'entrata al tempio.



[100] Jikō-in, vista della "sala della meditazione".

Questo secondo diaframma, nonostante inquadri la prosecuzione del percorso che sale con una leggera piega a sinistra, definisce una cesura tra due spazi che appaiono così nettamente distinti: il primo chiuso, ombroso e umido, il secondo, aperto, luminoso e secco. Superato il secondo portale, l'ultimo tratto del percorso conduce finalmente all'entrata del tempio, inquadrata dalle basse siepi che configurano il sentiero [99]. Dopo una progressione attraverso uno spazio che prima si comprime e poi si dilata, il visitatore si trova quindi nuovamente in un luogo chiuso, oscuro e compresso [100], che deve attraversare in tutta la sua lunghezza, prima di godere del superbo *ikedori* alla fine dell'edificio.

La composizione del giardino sfrutta quindi gli effetti delle opposizioni apertura-chiusura, lunghezza-larghezza, luce-ombra, umidità-secchezza, silenzio-suono, per preparare il visitatore all'approccio percettivo del paesaggio, la pianura di Yamato, che inaspettatamente appare in tutta la sua luminosa estensione [101].

Il paesaggio è quindi "catturato vivo" da un intreccio di elementi verticali e orizzontali che, infondendo un ritmo ordinatore allo spazio, fungono da dispositivo di cattura. Gli elementi verticali, i pilastri all'interno dell'edificio, sono infatti disposti secondo piani successivi la cui sovrapposizione diventa, da un lato, gradiente della distanza che collima nella veduta della pianura; dall'altro, vettore di una vicinanza determinata dal loro contrasto tonale con la luminosità del cielo.

Le forze ottico-percettive di questo "quadro di movimento", in cui il paesaggio a un tratto sembra essere vicino e a un tratto distante, sono rafforzate dalle partizioni orizzontali. Mentre la copertura della veranda, il padiglione della meditazione, riproponendo il contrasto tonale con il cielo, funge da mezzo di azzeramento della profondità dell'immagine di fondo, che appare così come una lamina di luce, il pavimento di assi di legno laccato, rispecchiando la luce del paesaggio e allungando la *silhouette* dei pilastri attraverso le loro ombre, funge da gradiente non solo di una distanza ma anche di una profondità ulteriore.

In questa cura per il dettaglio e nel gusto per una progettazione totale che coinvolga senza esclusione ogni elemento della composizione, tra cui anche il paesaggio circostante, va cercata l'essenza dell'arte dello *ikedori*,

così come quella del progetto di *Casa a Uehara*, in cui la particolare attenzione per i meccanismi percettivi dello spazio dimostrano la sensibilità che Shinohara provava nei confronti delle tecniche dell'arte tradizionale giapponese. In questo progetto l'architetto si è infatti dimostrato un maestro nel sezionare il tempo nel flusso della percezione spaziale, ossia nello sfruttare al massimo ogni particolare che permettesse all'osservatore di essere sempre perfettamente sincronizzato con una data realtà spaziale e, in essa, di essere presente a se stesso a ogni istante.

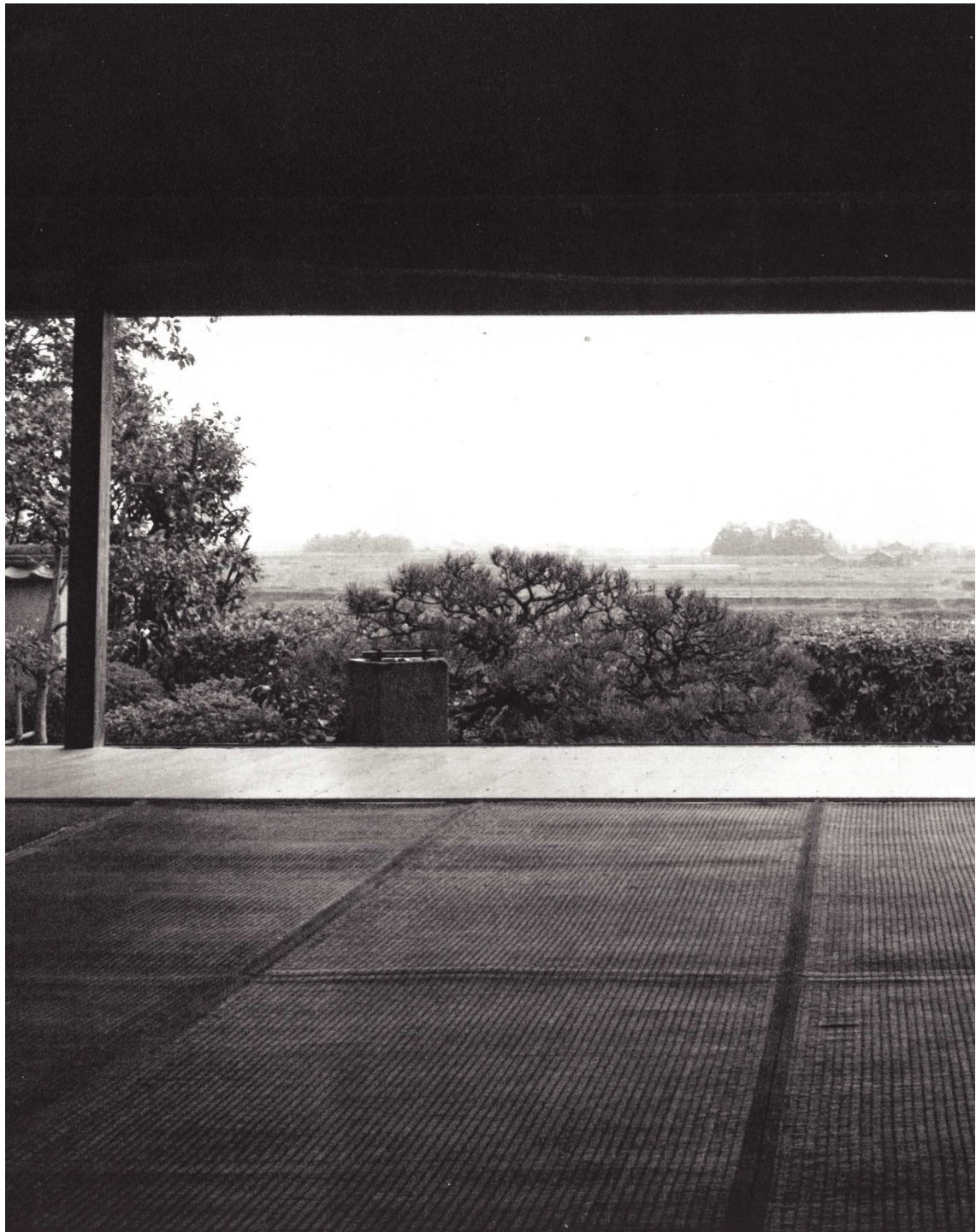
Similmente a ciò che si è visto avvenire nel tempio Jikō-in, in *Casa a Uehara* l'immagine magnetica del paesaggio urbano, catturato nelle plurime aperture spaziali e dalla scansione dei piani definiti dagli elementi della costruzione, trasforma la visione del paesaggio interno della casa in un "rebus", ovvero nel punto di partenza di una riflessione che, andando ben oltre l'architettura, è la messa in discussione dell'atto del guardare inteso come atto conoscitivo.

Come nelle oniriche sovrainpressioni di Kenji Mizoguchi – un cineasta che appartiene al lato più magico e oscuro del tabernacolo del cinema giapponese – in cui protagonista e paesaggio sono coestensivi, ossia si estendono l'uno sull'altro [102], così l'immagine della città nella casa si tramuta nel dettato della personale genesi percettiva dello spazio [86]. Entro l'architettura di quest'immagine – composta attraverso il mutamento, il riunirsi, il disperdersi e il riunirsi ancora di riquadro e sfondo – la contemplazione del paesaggio urbano è, infatti, una questione non solo di ricognizione topografica ma anche emotiva, in quanto invita lo spettatore a vedere, o meglio, sentire quest'immagine come quella di una realtà vivente e operante. Questa facoltà della mente è stata accuratamente predisposta dal percorso di avvicinamento: l'immagine che precede l'ultima soglia della casa trattiene in essa tutte le immagini delle soglie passate e future, è il riverbero dell'eco dell'esperienza di diversi *topoi* [場所, *basho*] in cui il tempo è stato vissuto e il mutamento è stato percepito [102].

Abitando lo spazio di quest'immagine, frutto della sovrainpressione delle immagini di un viaggio interiore, lo spettatore si appropria del luogo e allora non è più solamente *in-site*, sul posto, ma anche *inside*, al suo interno<sup>12</sup>.

12. Cfr. G. Bruno, *op. cit.*, p. 298.





[101] Jikō-in, veduta della pianura di Yamatokoriyama dalla “sala della meditazione” del tempio.







[102] Kenji Mizoguchi, *L'intendente Sansho* [山椒大夫, *Sanshō Dayū*], Giappone, 1945.







[103] *Casa a Uehara*, la “giungla” all’interno della casa.







[104] *Casa a Uehara*, vista dalla strada del fronte ovest.



[105] *Casa a Uehara*, vista del portico d'accesso.



[106] *Casa a Uehara*, vista del vano d'accesso alla casa.





[107] *Casa a Uehara*, vista del “paesaggio domestico catturato vivo”.



[108] *Casa a Uehara*, vista dello spazio domestico dalla porta d'entrata alla casa.



[109] Casa a Uehara, vista dal soggiorno della stanza da letto padronale.





[110] *Casa a Uehara*, vista del portico d'accesso dal soggiorno attraverso il lucernaio.



[111] *Casa a Uehara*, vista dal soggiorno del cielo e del vano d'accesso alla casa.



[112] *Casa a Uehara*, vista dal soggiorno del lucernaio e di una delle due porte d'entrata.





[113] Casa a Uehara, vista dal soggiorno delle case circostanti.



[114] Casa a Uehara, vista dei diversi e possibili punti di “cattura del paesaggio”.



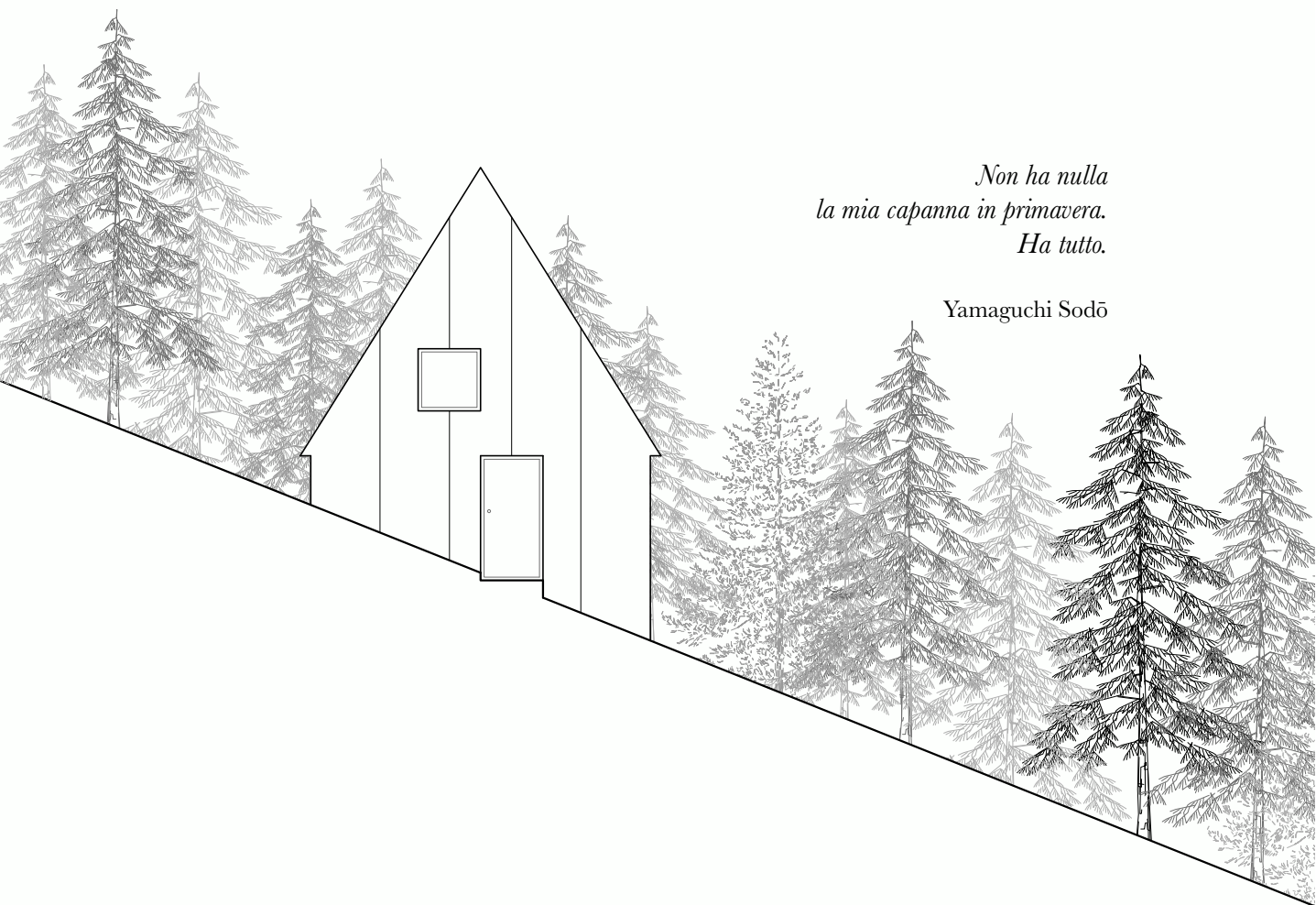
[115] Casa a Uehara, vista delle scale che conducono alla stanza del secondo piano.



[116] *Casa a Uehara*, vista della “cattura del paesaggio urbano” dalla stanza del secondo piano.





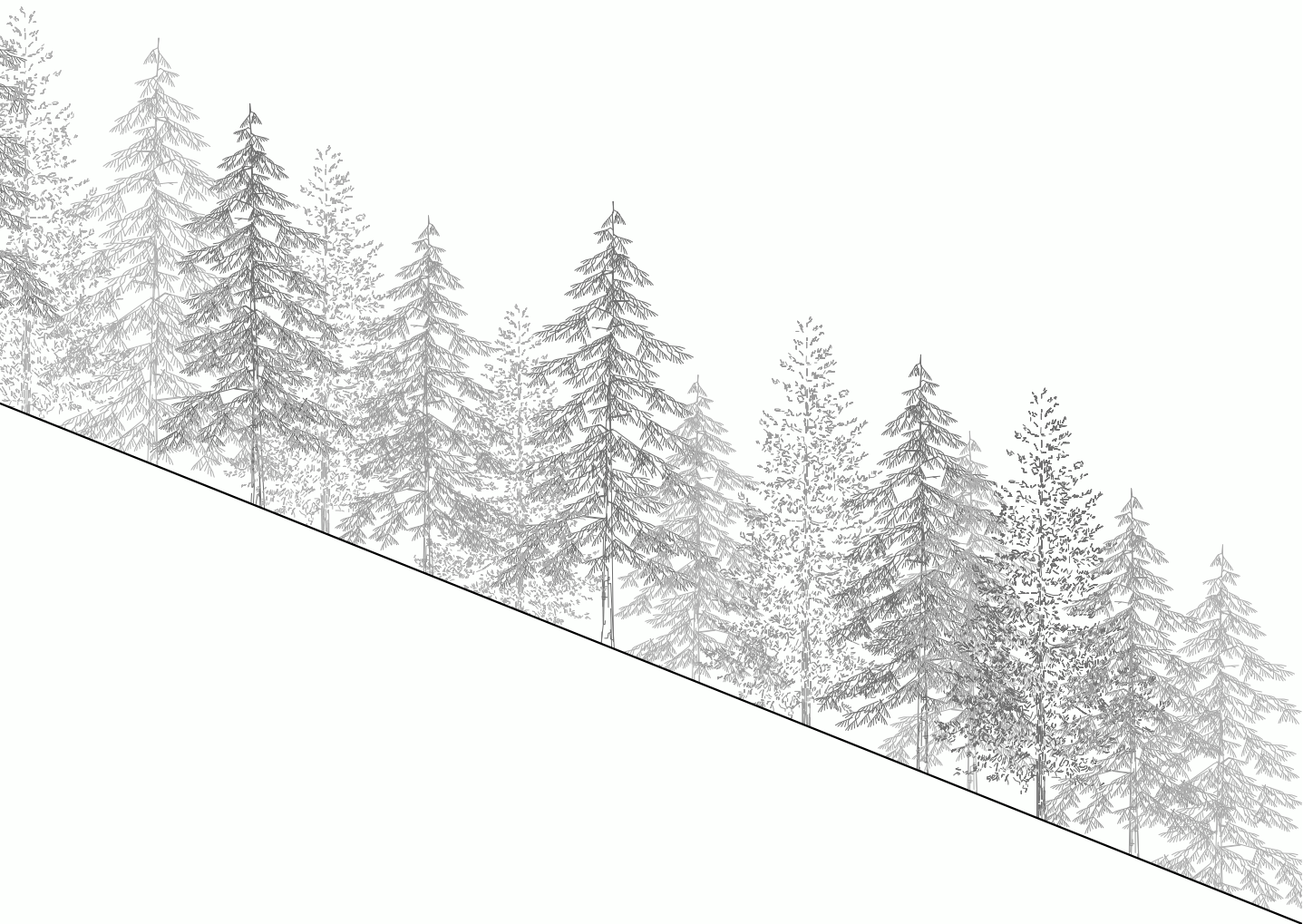


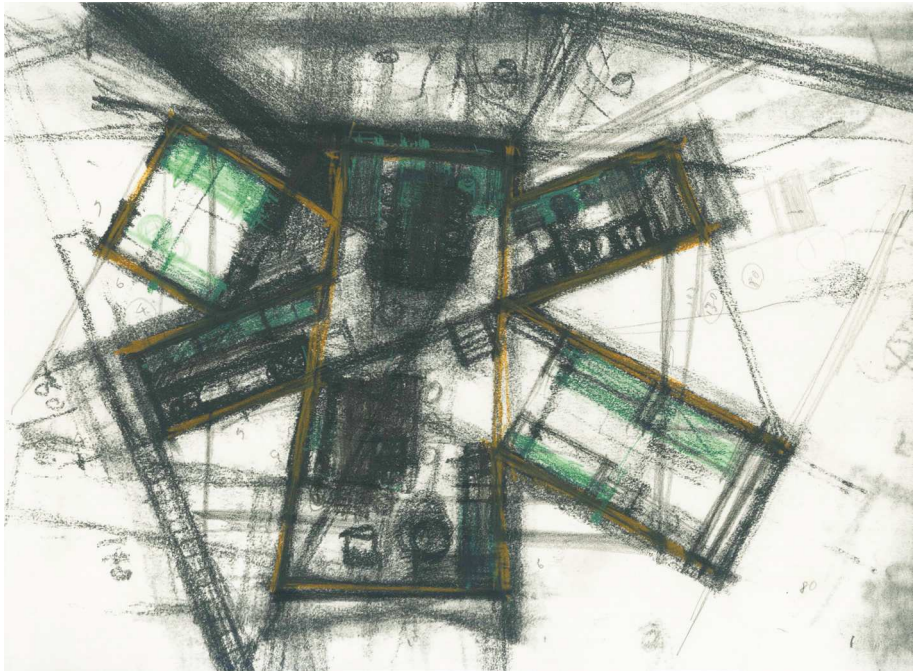
*Non ha nulla  
la mia capanna in primavera.  
Ha tutto.*

Yamaguchi Sodō

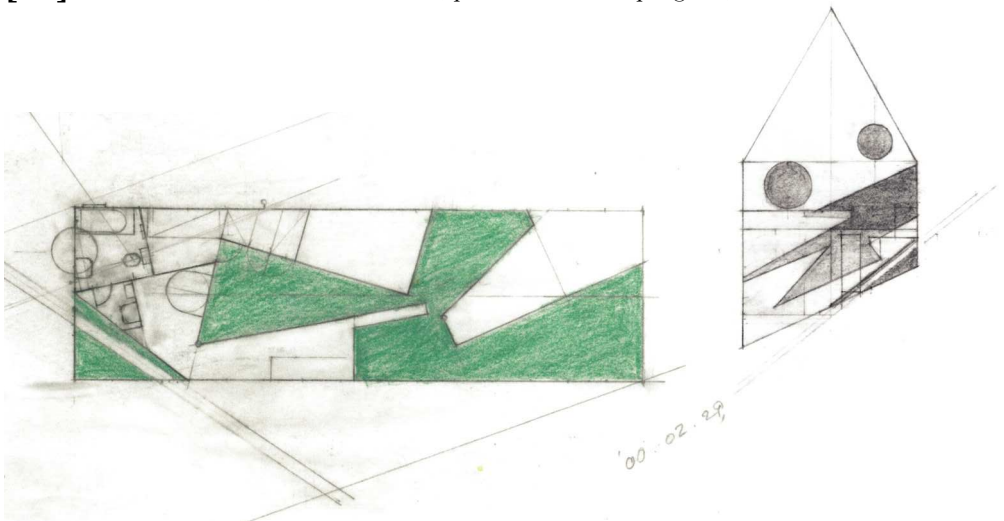


## 5. *Kiai*: l'armonia della casualità





[118] Kazuō Shinohara, *Casa a Tateshina*, primo schizzo di progetto, 1985.

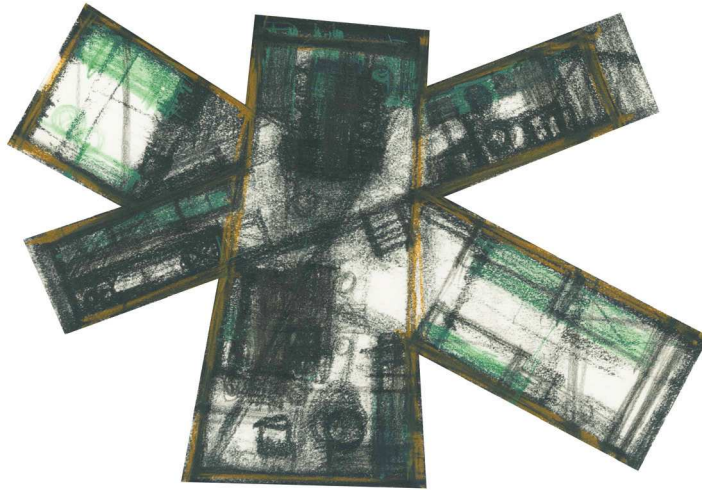


[119] Kazuō Shinohara, *Casa a Tateshina*, schizzi di progetto, 2000.

*Casa a Tateshina*, l'ultimo progetto (non realizzato) di Kazuō Shinohara, iniziò nel 1985 per interrompersi, con la sua morte, nel 2006. L'idea di un eremo sulle montagne della Prefettura di Nagano è il progetto di un piccolo spazio (46, 24 m<sup>2</sup>) sviluppatosi in un tempo lunghissimo (21 anni).

Come molto di ciò che è intensamente giapponese, il primo disegno di quest'ultimo progetto [118], redatto dalle mani di Shinohara e giunto fino a noi, è una mappa di segni; e se questa mappa è letta correttamente non conduce alla scoperta di un tesoro nascosto, ma si rivela essa stessa un tesoro. Queste prime tracce della composizione spaziale di *Casa a Tateshina* offrono infatti la possibilità di avere di fronte il reperto schematico di un primo linguaggio, una grammatica elementare, i cui termini sembrano coniugarsi in frasi apparentemente prive di senso, ma attraverso la quale è possibile intuire e imparare ad assimilare una lingua. In effetti, sebbene per la conformazione finale del progetto esista un più diretto precedente in disegni successivi [119], questo schizzo di *Casa a Tateshina* è sicuramente indice del valore d'impulso che può aver acquisito per Shinohara quest'organismo così distante dalla sua aspirazione all'unità spaziale e alla continuità plastica dell'involucro, ma così metodologicamente esplicito nell'identificazione degli elementi costitutivi del discorso spaziale e nella sperimentazione delle loro virtualità compositive. Sembra giusto allora assegnare a questo "modello" almeno una funzione di richiamo nei confronti di analoghe sperimentazioni che si potranno riscontrare nei disegni finali di progetto, e sui quali si avrà modo di soffermarsi in seguito.

Certamente i tratti, le pulsioni, le qualità delle linee e dei colori di questo primo disegno non rispecchiano l'armonia dell'arte calligrafica giapponese, ma dal punto di vista delle finalità e dei significati sembrano comunque richiamarla. Questo schizzo di *Casa a Tateshina*, in effetti, è molto simile a un *kanji*, e questo perché i *kanji* sono essenzialmente immagini. Tra mondo reale e mondo artistico, la nozione di *immagine* può rivelare uno speciale modo di intendere il rapporto tra sensibilità e percezione. In giapponese la nozione di *zō* [象], infatti, indica tanto l'"immagine" quanto il "fenomeno", specificando così, che nell'orizzonte di senso giapponese, interagire con le immagini, mettendole in forma o



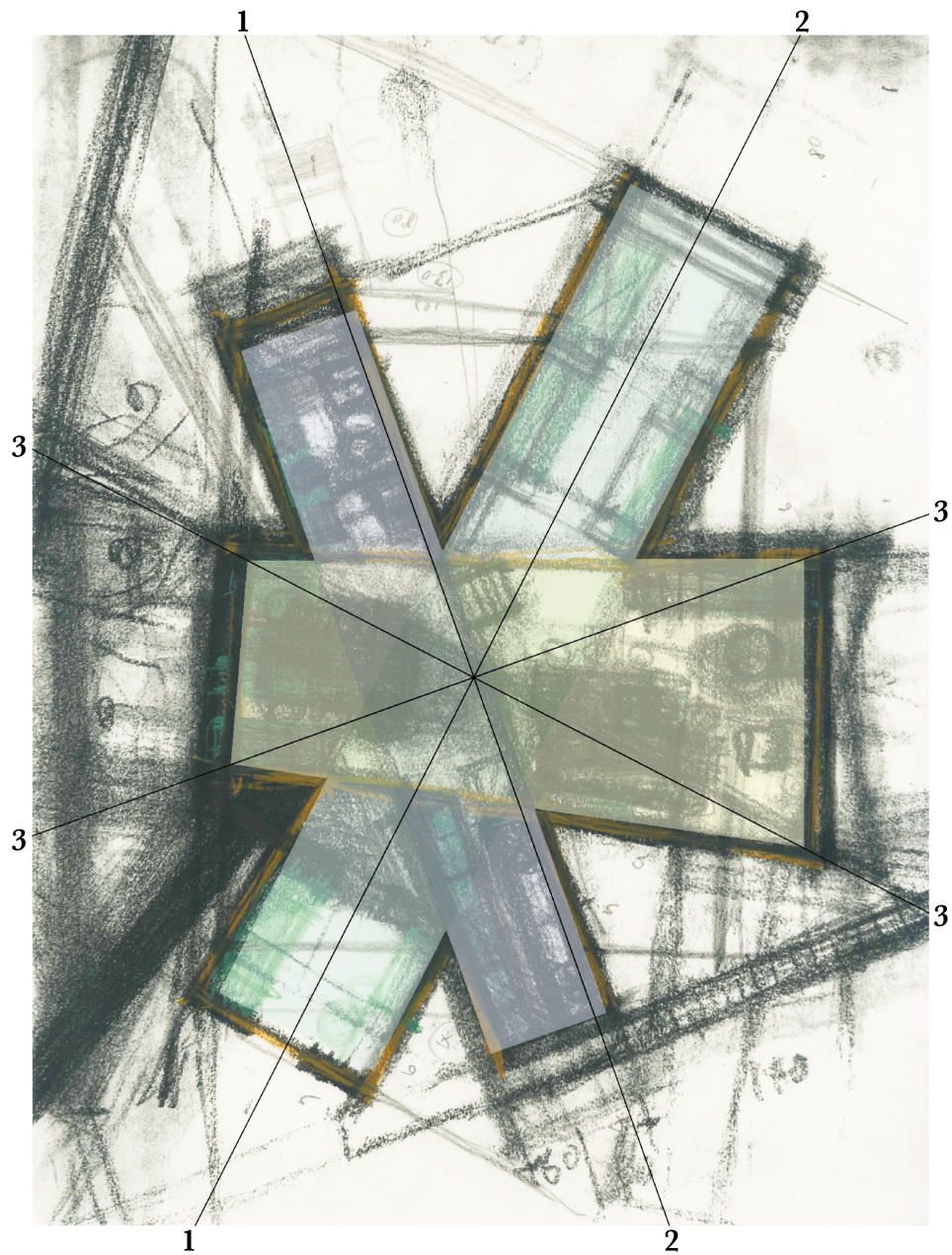
[120] Kazuō Shinohara, *Casa a Tateshina*, primo schizzo di progetto.



[121] L'ideogramma sui *sui* [水, “acqua”] tracciato con il pennello.







[122] Linee di visibilità inscritte nel primo schizzo di *Casa a Tateshima*.



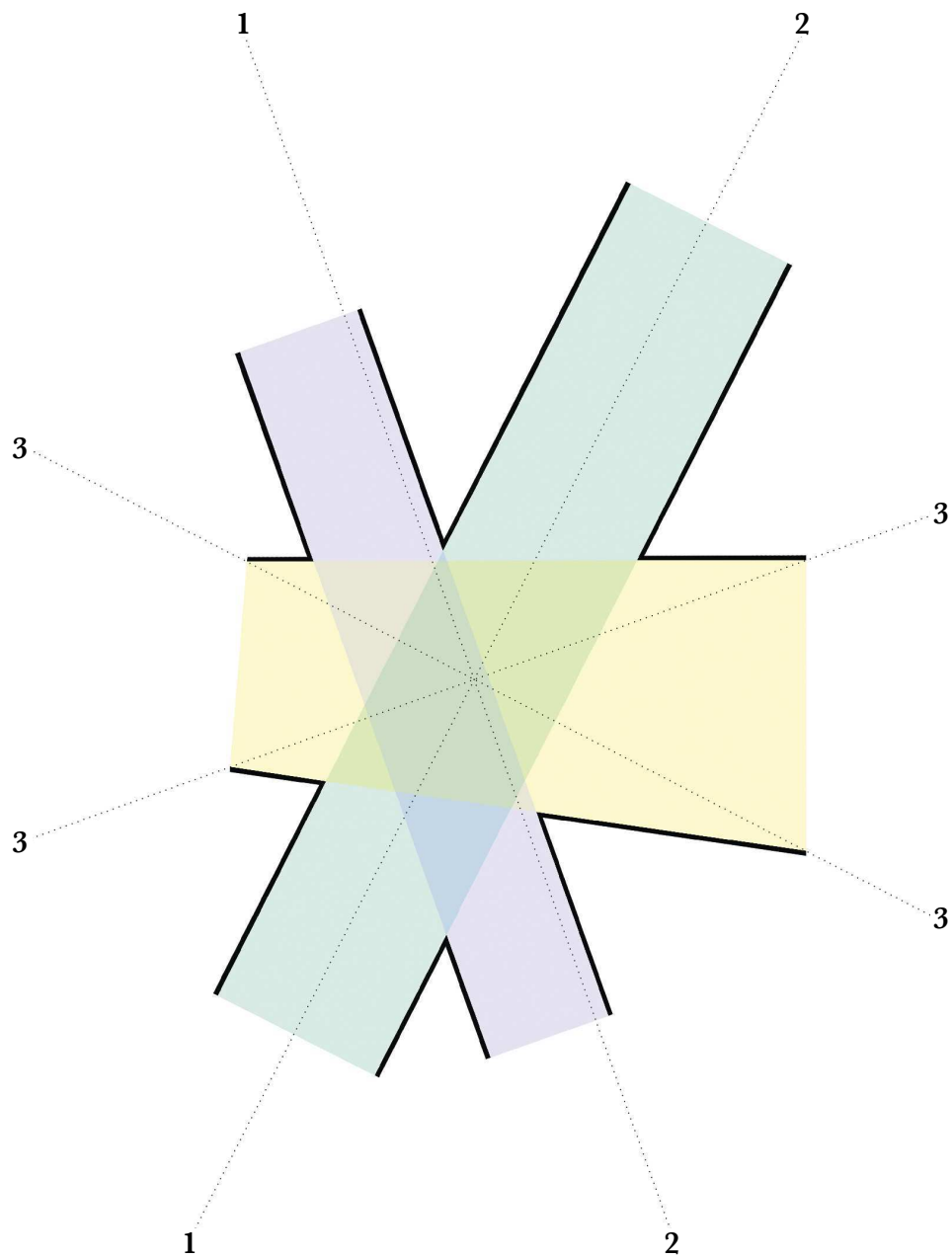
di una realtà mutevole, un irrigidimento dei processi dinamici che esso vuole rappresentare? Non si tratta anche per gli ideogrammi, come per i caratteri di una lingua a base fonetica, dell'impoverimento di una realtà che vorrebbe essere intessuta di fatti, azioni, processi, eventi dinamici?

È proprio in corrispondenza di queste legittime domande che si situa l'arte della *resa dinamica* dello spazio di *Casa a Tateshina*. Si potrebbe, infatti, affermare che questo primo “modello” potenzia al massimo le possibilità rappresentative di una scrittura già di per sé profondamente connessa alle qualità dinamiche delle cose e degli eventi. Se la scrittura ideografica avesse come unica possibilità di espressione la forma tipografica, i vantaggi che essa presenterebbe rispetto alle scritture fonetiche sarebbe notevolmente ridotta<sup>4</sup>. La differenza sta quindi proprio nella *pratica* della calligrafia.

Il movimento dal segno calligrafico del *kanji* allo spazio del disegno può allora essere letto come il semplice passaggio da una struttura di relazioni a un'altra, da una scala a un'altra. Come avviene nella pratica calligrafica del *kanji*, lo schizzo di *Casa a Tateshina* può, infatti, contenere benissimo un duplice riferimento: da un lato, a un'entità fisica, dall'altro, a un'astrazione, ossia a un'entità pensata filosoficamente e poeticamente. Ecco dunque che il disegno d'architettura può essere utilizzato per suggerire un seduttivo misticismo, oppure per specificare chiare intenzioni di dinamica strutturale. In questo, a mio avviso, Shinohara è stato molto preciso. L'estrema precisione implica allora un'intrinseca relazione tra lo schizzo e l'idea progettuale. Comprendendo questa relazione si possono individuare le linee essenziali della composizione – linee tra altro piuttosto visibili.

Osservando le volumetrie proiettate nel piano, si può notare che l'asse laterale del primo rettangolo, l'asse centrale del secondo e le diagonali del terzo, s'incontrano nel centro di una circonferenza e, formando angoli di 45°, la dividono in parti uguali [122]. Queste linee sono sicuramente il riflesso della personale dedizione dell'architetto alla geometria elementare. Affermando questo, tuttavia, si offrirebbe una spiegazione solo parziale del significato del disegno configurativo di questa casa.

4. *Ivi*, p. 103-104.



[123] Convergenze ottiche inscritte nel primo schizzo di *Casa a Tateshina*.

In realtà, il significato di queste linee è di porre il corpo umano al centro di uno spazio. Questa presenza naturalmente è qualcosa d'invisibile, che tuttavia si può intuire in queste linee che fluttuano attraverso suggestioni di materialità e di vuoto. Le linee sembrano, infatti, essere state tracciate da Shinohara più che per la costruzione del disegno per far percepire una determinata qualità spaziale da parte di un ideale fruitore. Immaginando allora una persona all'interno di questo spazio, si può notare come il suo movimento individui una sorta di campo di forze determinato dall'interazione con l'involucro che, grazie all'uso della prospettiva accelerata e rallentata, cioè amplificando o contrastando la convergenza ottica delle linee recedenti in prospettiva, altera la percezione spaziale, dando così la sensazione di un ambiente più o meno profondo rispetto alla realtà [123].

Nel disegno finale queste linee di forza saranno poi nascoste e ridotte a misura d'altre linee di visibilità. La loro prefigurante intensità s'immagina sia stata soppiantata dalla pratica costruttiva. Tuttavia è proprio in questo sacrificio che si definiranno e conserveranno le possibilità dello spazio inscritto nella planimetria e nelle sezioni finali di *Casa a Tateshina*, e l'impulso creativo di Shinohara acquisterà forza e integrità.

Nel 1984, l'anno precedente questa prima formulazione del progetto di *Casa a Tateshina*, Shinohara – come Eero Saarinen Visiting Professor – fu invitato a tenere una conferenza alla Scuola di Architettura della Yale University<sup>5</sup>. Prima ancora di mostrare i suoi progetti, prima ancora delle sue realizzazioni, egli presentò la struttura urbana di Tōkyō, la sua città. Spiegò che l'“atmosfera” che pervade la vita di ogni giorno dei suoi abitanti è molto diversa da quella che aveva percepito durante i suoi recenti viaggi di visita alle grandi città europee, informate dagli antichi fuochi della tradizione greco-romana (i luoghi di convivenza) e ordinate dai moderni assi urbani, dai grandi viali alberati e dai percorsi pedonali.

5. La conferenza tenuta nel 1984 alla Yale University fu trascritta e pubblicata due anni dopo nella rivista «The Japan Architect». Cfr. K. Shinohara, *A Program for the “Fourth Space”*, cit., pp. 28-35. Per i riferimenti alla città di Tōkyō vedi: K. Shinohara, *The Context of Pleasure*, in «The Japan Architect», n. 353, settembre 1986, pp. 22-27. Vedi anche: K. Shinohara, *Towards Architecture*, in «The Japan Architect», n. 293, settembre 1981, pp. 30-35.



[124] Vista della “cacofonia visiva” delle insegne della città, Tōkyō, 2017.

Disse anche che riconosceva in Tōkyō – «la città più distante dal sogno degli urbanisti»<sup>6</sup> – una propria tipica bellezza, che dimostrava nella “vitalità” del suo crescere ed espandersi, nella “libertà” dell’ac-costamento dei più disparati tipi edilizi e nella “cacofonia visiva” delle forme e dei colori delle insegne dei negozi e attività commerciali che popolano le sue strade [124].

Rispetto a questa speciale «vitalità del caos»<sup>7</sup>, che parlando del contesto urbano di Tōkyō, l’architetto aveva esaltato in modo quasi parossistico chiamandola l’«anarchia progressiva della città»<sup>8</sup>, Shinohara aveva spiegato che, secondo lui, l’unica logica risposta non poteva che essere la costruzione di una nuova qualità di domesticità, dalla quale ripartire per dare ancora senso al gesto compositivo.

Aveva sostenuto, infatti, che poiché l’«illogico divario tra lo spazio ordinato e il disordine della città è ciò che alimenta la vitalità del caos»<sup>9</sup>, qualsiasi edificio che si proponesse di essere solo una parte di questo “caos”, non sarebbe mai stato in grado di affrontare l’“anarchia” della città<sup>10</sup>.

Per evidenziare l’idea che aveva informato questa sua nuova teoria del progetto residenziale, in cui «il concetto di architettura s’interseca direttamente con la situazione di anarchia urbana»<sup>11</sup>, durante la conferenza, citò le parole che un tempo disse di aver letto in un articolo scritto da un biologo per una rivista scientifica:

*Qualsiasi sistema – sia esso un computer o un sistema biologico – se non ha la capacità di accogliere in sé i ricorsi della casualità, allora quel sistema non sarà mai in grado di produrre qualcosa di nuovo.*<sup>12</sup>

---

6. K. Shinohara, *The Context of Pleasure*, cit., p. 22.

7. *Ibidem*.

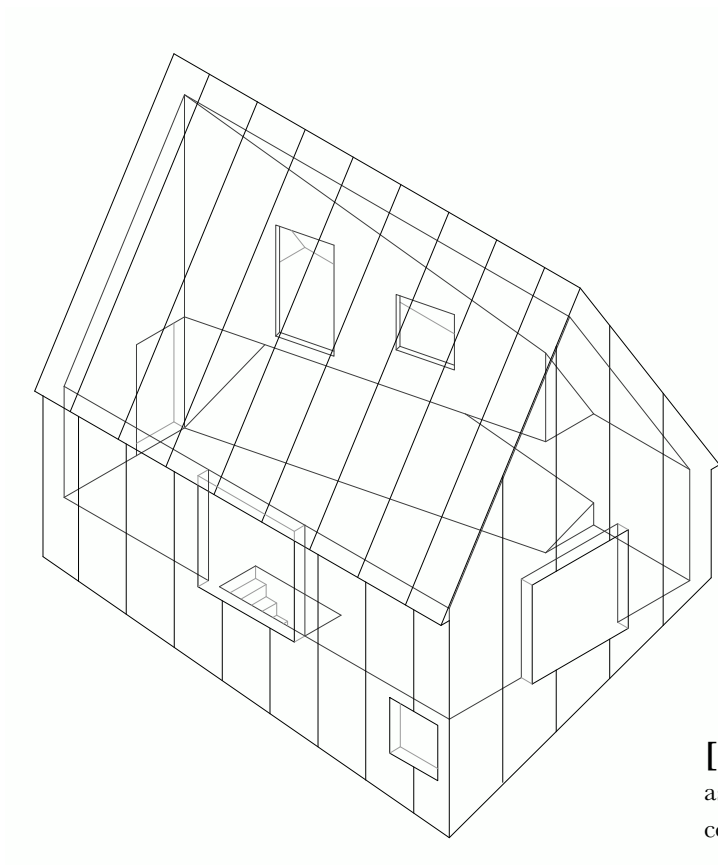
8. *Ibid.*

9. K. Shinohara, *Towards Architecture*, cit., p. 33.

10. *Ivi*, p. 32.

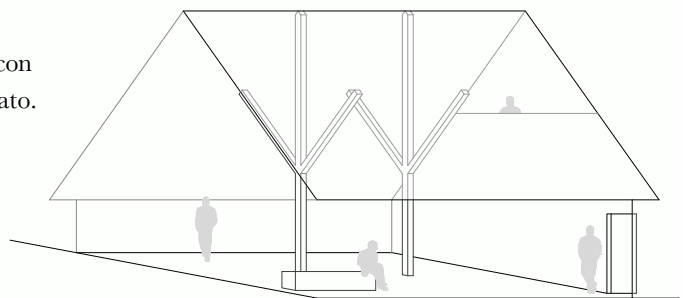
11. K. Shinohara, *A Program for the “Fourth Space”*, cit., p. 29.

12. *Ivi*, pp. 34-35.



[125] *Casa a Tateshina*,  
assonometria dell'ultima  
conformazione del progetto.

[126] *Casa Tanikawa*,  
assonometria dello *hiroma* con  
pavimento di terra inclinato.





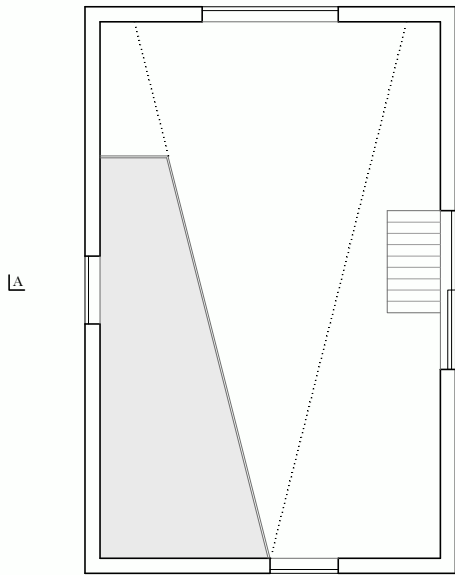
Per un architetto preoccupato di non essere un mero “copista” delle forme tradizionali, più che per i problemi risolti, la storia doveva essere considerata importante per quelli lasciati aperti, per le esperienze che non hanno dimostrato il loro fine e possiedono ancora delle valenze di “libertà”. In effetti, lo sforzo di vedere un ordine, o meglio, un metodo strutturale all’interno di una natura urbana caotica e “selvaggia” è indice dell’impegno di Shinohara nello scoprire un nuovo principio di spiegazione dell’arte del costruire. Gli ultimi disegni di *Casa a Tateshina* non sono privi, infatti, di quella “vitalità” che egli vedeva pervadere la città di Tōkyō: sembrano anzi ripresentarla, comprimendola e condensandola dentro una composizione di geometrie semplici, sottolineate dalla leggerezza dei loro volumi e dall’eco del loro spazio.

Per quanto chiaro e lineare sia l’impianto finale del progetto di *Casa a Tateshina*, di fatto, al suo interno “linee di movimento” [125] vengono a complicarne gli aspetti compositivi, come a ricordare che la principale preoccupazione dell’architetto era di indagare il grado di complessità, o di “caos”, compatibile con l’apparente “semplicità” della forma<sup>13</sup>. Pur privilegiando composizioni regolari e proporzioni equilibrate, in effetti, sovente Shinohara aveva dimostrato di saper impiegare la distorsione per produrre effetti inattesi; come, ad esempio, nella casa costruita per il poeta Tanikawa [126]. L’ultima planimetria di *Casa a Tateshina*, a mio avviso, ne è un magistrale esempio, così com’è giocata sul delicato rapporto tra simmetria e asimmetria.

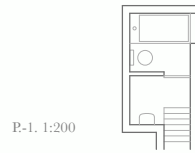
Sebbene in pianta la forma della casa sia un rettangolo di 4,9 m x 7,5 m, la superficie di calpestio è stata ridotta dall’intrusione di un piano che segue l’inclinazione del terreno su cui la casa insinua le sue fondazioni. In tal modo la forma dell’abitazione appare perfettamente rettangolare e simmetrica, simmetria che però Shinohara aveva contraddetto utilizzando questa e altre semplici soluzioni, ossia innestando all’interno della regolarità della forma componenti dinamiche capaci di rendere evidente la “vivacità” dello spazio.

La complessità della città era stata così sintetizzata da Shinohara in pochi gesti fatti di rigore e di ascetismo, dove i tratti puri della geometria euclidea

13. Cfr. K. Shinohara, *A Program for the “Fourth Space”*, cit., p. 29.

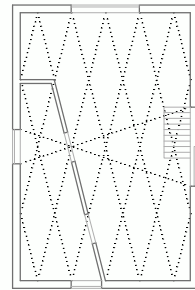


PT. 1:100



P-1. 1:200

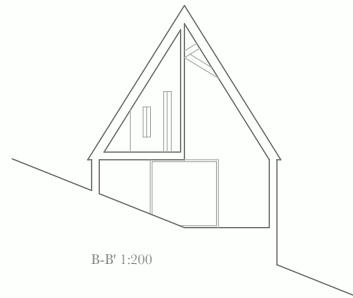
A-A



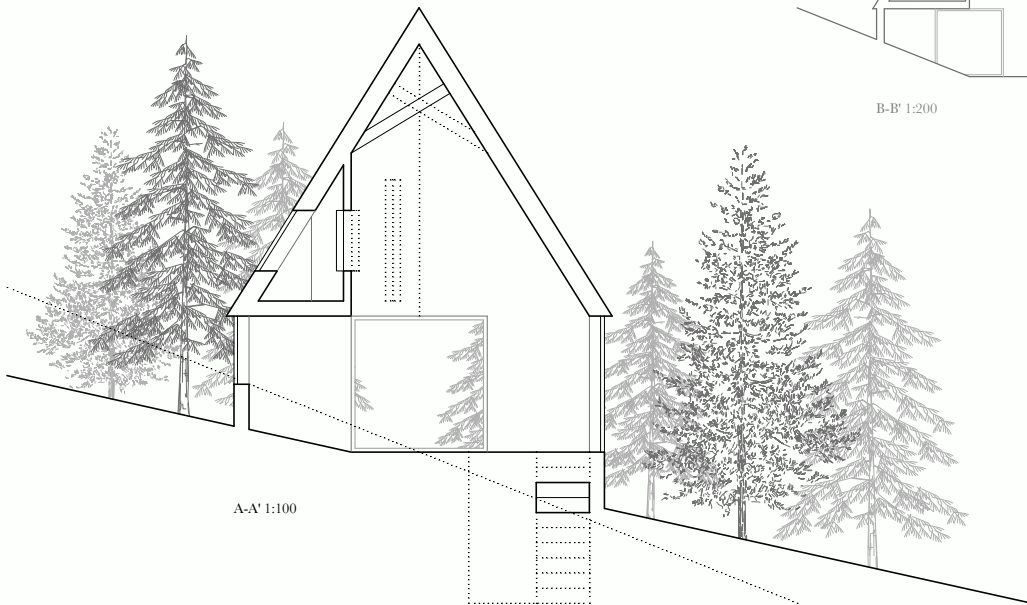
B

B'

P.1. 1:200



B-B' 1:200



A-A' 1:100

si confondono con quelli altrettanto puri, sebbene carichi di tensioni asimmetriche, di aree dense di case e di segni accumulati irregolarmente, oppure con un intorno soggetto a sviluppi imprevedibili.

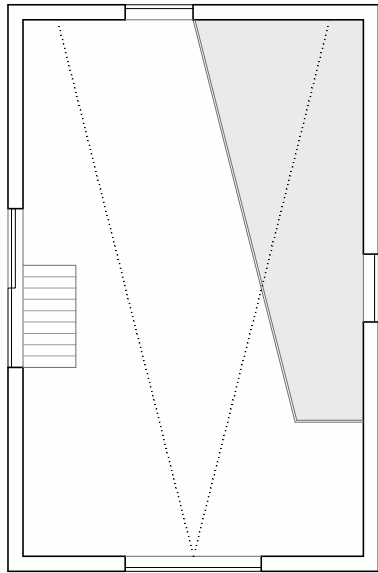
Quest'agitazione delle forme ha sempre per scopo l'elevazione della nostra coscienza, il risveglio in noi di emozioni latenti, tenendo desta la nostra attenzione e vigilanza, anche nell'ossessiva ripetizione dei gesti quotidiani, al comporre e ricomporre ordine e disordine.

Potendo immaginare di varcare la soglia di *Casa a Tatehina*, il piccolo spazio di quest'eremo appare in tutta la sua interezza [127]: lo illuminano tre finestre, due poste al centro dell'asse trasversale e una terza centrata sull'asse longitudinale del volume. In corrispondenza di quest'ultima finestra è posta la porta d'entrata che però è dislocata sul lato destro dell'asse, dando così a chi la apre un'immediata impressione di sottile sbilanciamento. Questa percezione è accentuata dal volume di terra che dall'esterno penetra l'interno della casa e da un secondo volume che, seguendo la sagoma del primo, è sospeso sullo spazio creando un piano rialzato, accessibile attraverso una scala a pioli. La simmetria governa quindi la composizione ma è l'asimmetria che s'insinua in specifiche parti del tutto e ne trasforma dinamicamente l'assetto statico.

Il metodo e la finalità perseguiti da Shinohara sembrano essere stati animati dal desiderio di produrre un effetto di accelerazione prospettica verso la parete di fondo, che "catturando" il paesaggio distante nella sua ampia apertura mira a fissare pochi punti privilegiati, oppure ad aprire l'edificio verso il paesaggio per meglio racchiuderlo al suo interno.

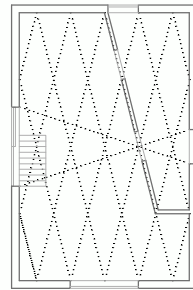
Per questo doppio movimento Shinohara si era affidato alle inclinazioni dei diversi piani, tramite le quali l'ombra e soprattutto i riflessi di luce che in essa si propagano divengono un mezzo eccezionale per far irrompere la dinamicità della natura fino negli starti più profondi della casa.

Introducendo quindi nel regolare perimetro dello spazio cavo delle prospettive generate dalla distorsione dei volumi e dalla luce che ne segue l'inclinazione e l'andamento, si può immaginare che Shinohara volesse portare lo spettatore a rendersi partecipe di questa "avventura di movimento", invitandolo subliminalmente ad attraversare la casa e a rivolgere lo sguardo verso la parete d'entrata.



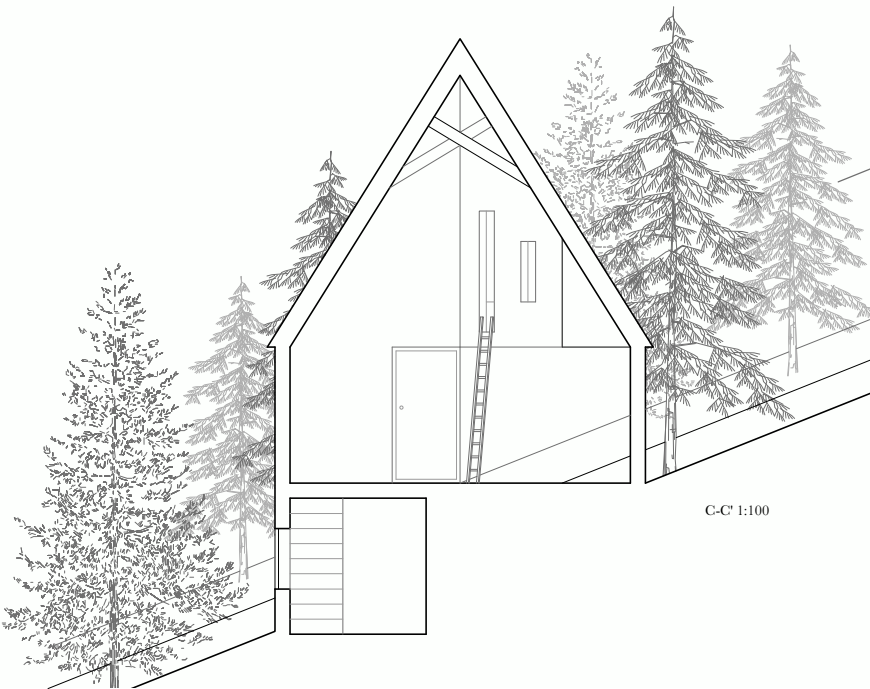
C

P.T. 1:100

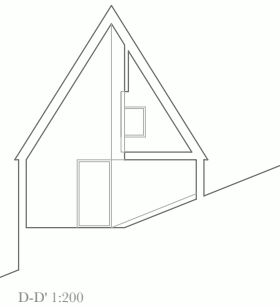


D

P.T. 1:200



C-C' 1:100



D-D' 1:200

[128]

La visione alterata dall'asserragliarsi delle quinte, ossia da una prospettiva decelerata dettata dallo sfalsamento dei due corpi laterali rispetto all'assialità longitudinale del volume principale [128], ora fa apparire lo spazio come quello di un interno che, richiudendosi in se stesso, si restringe rispetto alle sue reali dimensioni. Immaginando poi una persona all'interno del volume rialzato, si può immaginare come lo sguardo, seguendo l'asse trasversale della casa, riesca a tragguardare l'esterno attraverso le aperture sulla parete del volume rialzato e dell'involucro della casa.

Un impianto, quello di *Casa a Tatshina*, di una semplicità disarmante. Eppure tale semplicità racchiude e cela un gioco d'incastri di una stanza dentro l'altra, di uno spazio dentro un altro spazio, di un punto di vista che racchiude altri punti di vista. Nella limpida regolarità geometrica del sistema proporzionale del progetto, Shinohara, componendo lo spazio nei suoi legami e connessioni interiori (ossia nella lotta e nell'azione comune delle sue forze ed energie), dimostra le potenzialità di quell'idea di "macchina spaziale" di cui da sempre parlava: un modello di "spazio" [虚空, *kokū*] "ove tutte le cose possono essere senza ostacoli"<sup>14</sup>.

Come scriveva Harold Rosenberg a proposito dell'opera d'arte minimalista che «invece di derivare principi da ciò che vede, insegna l'occhio a vedere principi»<sup>15</sup>, così il progetto di *Casa a Tatshina* evidenzia che, anche quando Shinohara pensava il progetto fuori dai grandi centri urbani, la città, almeno un'idea di città giapponese, era comunque presente nella sua architettura. Più precisamente egli propone un richiamo alla "vitalità" anche in un progetto isolato sul fianco di una montagna.

Il richiamo ai "ricorsi della casualità", al "caso" [偶然, *gūzen*]<sup>16</sup>, ossia alla

14. Cfr. K. Shinohara, *Nihonkenchiku no kata-hō* (Metodi nell'architettura giapponese), in «Papers», Architectural Institute of Japan, 1954-1967.

15. H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte* (tit. orig. *The de-definition of art: Action Art to Pop to Earthworks*, The University of Chicago Press, Chicago, 1972), tr. it. di M. Vitta, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 52.

16. Il termine *gūzen* [偶然] alla lettera significa: "ciò che è" [然, *zen*] "accidentale" [偶, *gū*]. Questo termine corrisponde dunque al "caso", ma ha anche il valore di "contingente", inteso come "coincidenza", ossia "ciò che avviene in una particolare circostanza". Per un approfondimento del concetto di "caso-contingenza" nella filosofia giapponese



[129] *Karesansui* [枯山水, “giardino secco”] del tempio zen Daisen-in, Kyōto, XVI sec.



“contingenza” di ciò che cresce e si espande spontaneamente può, infatti, manifestarsi tanto nel contesto urbano quanto in seno alla “natura” [自然, *shizen*]<sup>17</sup>. Esiste *semplicemente* il problema del modo di come agire in essa, dell’interagire con la “spontaneità”, e con la sua “contingenza”, per costruire un luogo di cultura attuale. Far coincidere natura e cultura significa allora cercare in esse un “principio di comune comprensione” [理会, *rikai*] che funga da “riferimento unificatore”, ovvero ciò che nell’estetica giapponese è chiamato *kiai* [129].

Il termine *kiai* [気合] letteralmente significa: “unione”, “incontro” o “accordo” [合, *ai*] del *ki* [気], ossia dell’“energia”, del “soffio vitale”, del “respiro”. *Kiai* è allora l’“incontro del respiro”, inteso come armonizzazione attraverso una respirazione sincrona fra due entità, così com’è già stato visto avvenire tra pittore e paesaggio. In definitiva, quindi, *kiai* è “armonia”, “sintonia”, ma anche “attenzione” e “sensazione”. Questo termine è, infatti, adoperato sia per indicare una “affinità”, una “simpatia” interpersonale, sia una “profonda concentrazione” con cui ci si dedica a un “compito importante” [機会, *kikai*]. In senso artistico, il *kiai* comporta allora la capacità di armonizzare il gesto artistico con il ritmo mutevole e sovraperonale dell’esistente<sup>18</sup>. Ma come trovare questo principio d’intelligibilità, di armonizzazione con la natura, in qualcosa che si sviluppa in modo imprevedibile, casuale, e si manifesta in modo irregolare?

Per individuare il principio del *kiai*, di ciò che regola questa paradossale “armonia della casualità”, possono essere d’aiuto le immagini descritte attraverso gli *kakekotaba* [掛詞, “parole perno”]: figure retoriche, peculiari della poesia giapponese, basate sulla sovrapposizione di due o più immagini attraverso l’omofonia delle parole. Per esempio, la parola *shiranami* [白波] che significa “onda bianca”, o la scia bianca dietro una barca, a un

vedi: S. Kuki, *Il problema della contingenza* (tit. orig. *Gūzensei no mondai*, Iwanami Shoten, Tōkyō, 1935), in «Ágalma», n. 6, settembre 2003.

17. Intesa dall’estetica giapponese come “ciò che è a partire da sé”, ossia “spontaneità”. Cfr. M. Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, cit., pp. 73-76.

18. Per un approfondimento del concetto di *kiai* [気合] nella cultura e nell’arte giapponese vedi: T. Watsuji, *Vento e terra. Uno studio dell’umano*, cit., pp. 133, 233-242.

giapponese può suggerire la parola *shiranu* [知らぬ] che significa “ignoto”, oppure *namida* [涙] che vuol dire “lacrime”<sup>19</sup>. Da un punto di vista del contenuto intellettuale sembra che non ci sia alcun nesso logico tra queste parole, eppure queste semplici associazioni verbali, dal punto di vista del significato emotivo, permettono l’affiorare di emozioni che, in un componimento poetico, possono essere offerte come una totalità perfettamente coerente. Non è difficile infatti intuire come da queste tre immagini un poeta possa creare una poesia: una barca va verso l’ignoto, una donna in lacrime guarda la scia lasciata dalla barca dell’amato.

Un esempio celebre è il *tanka* di Fujiwara no Teika<sup>20</sup>:

きえわびぬうつろふ人の秋のいろに身をこがらしのもりの白露

*Kiēwabinu utsurō hito no aki no iro ni mi o kogarashi no mori no shiratsuyu*<sup>21</sup>

Di questi versi si possono dare due interpretazioni molto diverse. Grazie alla catena di *kakekotaba* essi possono, infatti, significare al contempo: «Sola e triste spero nella fine e tormento il mio cuore nel vedere com’è incostante il suo amore. Scivolo via, come lacrime di rugiada»<sup>22</sup> ma anche «Scompare già la rugiada bianca, in questo bosco in cui muta il colore dell’autunno, e soffia un vento gelido»<sup>23</sup>. L’immagine di un

19. Cfr. D. Keen, *Letteratura giapponese* (tit. orig. *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, John Murray, London, 1953), tr. it. di G. Lenci, Sansoni, Firenze, 1958, p. 13.

20. Fujiwara no Teika (1162-1241) fu uno dei maggiori poeti classici della letteratura giapponese. le sue poesie furono raccolte all’interno della raccolta intitolata *Shinkokinshū* [新古今集], l’ottava antologia imperiale della poesia *waka* compilata a partire dal 905 d.C. e terminata con lo *Shinkokinshū* attorno al 1439. Il titolo può essere tradotto come “Nuova raccolta di poesie antiche e moderne”. Assieme al *Man’yōshū* [万葉集] e al *Kokinshū* [古今和歌集], lo *Shinkokinshū* è considerata essere una delle antologie poetiche più influenti nella storia della letteratura giapponese.

21. *Shinkokinshū*, XVI: 1320.

22. La traduzione qui adottata è di L. Marinucci, così come è riportata nella nota n. 24 del testo di T. Watsuji, *Vento e terra. Uno studio dell’umano*, cit., p. 240.

23. *Ibidem*.

fenomeno naturale e l'immagine della fine di un amore si corrispondono perfettamente poiché nella mente e nella parola del poeta vi è stato un continuo spostarsi dall'uno all'altro ordine di immagini.

La tendenza a percepire la connessione tra parole anche solo entro il loro *kiai*, ossia senza considerare il nesso logico del loro significato concettuale, fa sì che la rugiada che presto dovrà essere portata via dal vento d'autunno, si fonda e diventi una cosa sola con la donna che è stata abbandonata dall'amante, sazio di lei. La parola "rugiada" non è stata usata infatti come semplice espediente metaforico per descrivere lo stato d'animo della donna, ovvero per richiamare l'idea delle sue lacrime; bensì, come si evince dalla seconda immagine poetica, è stata adoperata nel suo completo e proprio significato di fenomeno naturale. L'intenzione dell'autore era che le due interpretazioni fossero accolte e recepite contemporaneamente, in modo tale che i due diversi significati, in sé completi e autonomi, siano indissolubilmente racchiusi l'uno nell'altro.

Sebbene non tutta la poesia giapponese riveli sempre tale complessità, tuttavia l'armonia della casualità sembra essere una caratteristica di questa che è sicuramente una delle lingue più suggestive del mondo, come rivelano le sue frasi in cui tutto ciò che vogliono dire sembra tendere sempre a svanire nel dubbio, nell'indeterminatezza o nella molteplicità delle possibilità: "chissà?", "forse".

Esemplare in questo senso è anche il progetto di *Casa a Tateshina*, dove la coesistenza di diverse prospettive, la loro molteplicità, inscrive nello spazio sequenze dinamiche che rendono complesso e articolato un impianto fondamentalmente semplice e unitario. Nella sua limpida organizzazione geometrica, infatti, è evidente già a una prima occhiata una misura, eppure non riusciamo a scoprire una regola che le faccia da base. È *kiai*: possiamo coglierla solo intuitivamente, consapevoli che non possiamo spostare altrove nessuna delle sue parti.

In questa composizione a lungo studiata, Shinohara sembra allora essersi concentrato più sulle situazioni che sui fatti, più sulle relazioni che sugli oggetti, sulla disciplina dei processi della spontaneità piuttosto che su quella della definizione dello spazio, come si percepisce osservando il modo in cui egli organizzava l'ambiente attraverso paesaggi

che consentono di passare da luogo a luogo in maniera quasi sensuale; un principio questo, che sembra destinato a diventare il lascito del suo modo di progettare.

*Casa a Tatehina* parla quindi di un mondo privo di gerarchie, dove spazi diversi si congiungono, ciascuno con le proprie inclinazioni, ognuno giocando il proprio ruolo pur partecipando all'unità del tutto.

In uno spazio che esalta l'interminabile susseguirsi di brevi attimi di presente si trae lo stimolo a pensare l'architettura come *qualcosa di vivo*, di fondato sul fluire dell'emozione, di ciò che si percepisce qui ed ora.

Creando "residui" di senso, in quest'ultimo progetto, Shinohara è riuscito a presentare lo spazio come una domanda in sospenso, innalzata allo stadio più fisico della fragilità.

In quest'occasione, infatti, il maestro, sembra aver cercato quel sottile punto di equilibrio dove il senso dello spazio è portato fino laddove non è più possibile fare altre domande.





[130] *Tirthankara* [तीर्थंकर, il “vittorioso”], statua in bronzo, India, XVI sec.



## **CONCLUSIONI**

*L'architettura è la meditata creazione di spazi.  
Il continuo rinnovamento dell'architettura deriva  
dall'evoluzione del concetto di spazio.*

Louis Khan

Per Kazuō Shinohara più che di “creazione”, come scriveva Loius Khan, si trattava di “trasformazione dello spazio”<sup>1</sup>, che egli aveva definito come una “cosa” [何, *nan*] «incolore, trasparente e impersonale»<sup>2</sup>, dove la qualità “impersonale” è da intendersi nel senso deleziano del termine, ossia «virtualmente molteplice»<sup>3</sup>, *detentore di possibilità*; un concetto questo molto vicino all’idea buddhista di *śūnyatā* [शून्यता, “vacuità”] [130], la cui traduzione giapponese è *kokū* [虚空, “ove ogni cosa può essere qualsiasi cosa senza ostacoli”].

Per circoscrivere questa entità d’infinita possibilità, Shinohara aveva definito tre valori formali dello *spazio architettonico*, che aveva suddiviso in:

- 1) *spazio funzionale*, caratterizzato da un insieme di “cose indispensabili”, dove si svolgono le più elementari attività quotidiane;
- 2) *spazio ornamentale*, caratterizzato da un insieme di “cose plastiche”, attraverso cui la coscienza si concentra nel traboccare delle emozioni;
- 3) *spazio simbolico*, caratterizzato da un insieme di “cose in relazione tra loro”, attraverso cui la coscienza si espande nel processo di connessione delle cose.

Questi tre valori formali dello spazio, secondo Shinohara, possono essere manipolati dall’architetto attraverso un “sistema di assiomi”, ossia un sistema di “postulati” dedotti intuitivamente dalla realtà e assunti, senza discussione – poiché evidenti di per sé – come principi di progettazione.

Questo precedere attraverso un metodo paragonabile al metodo deduttivo della matematica moderna, come Shinohara non aveva mancato di commentare, pur essendo efficiente, rischia facilmente di portare il progettista a costruire un “sistema chiuso”, ossia un sistema che non si

1. Cfr. nota 62 p.76.

2. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, cit., p. 11.

3. G. Deleuze, *Pourparler* (1972-1990), tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 2000, pp. 234-241. Vedi anche: G. Deleuze, *L'immanenza: una vita ...* (tit. orig. *L'immanence: une vie...*, in «Philosophie», n.47), tr. it. di F. Polidori, in «aut aut», n. 271-272, 1996, pp. 4-7.

adatta ai continui cambiamenti dell'ambiente, del *milieu* che lo riceve e che in fin dei conti lo ha provocato. La “macchina” così allestita, in effetti, risponderebbe solo alle urgenze del suo artefice, alle esigenze di forma dell'architetto. Consapevole del problema che comporta questa chiusura, ossia l'allontanamento dalla vita e dalla vera conoscenza, Shinohara suggeriva allora che l'architetto dovrebbe sempre far entrare a “contatto critico” [批評的接触, *hihyō-teki sesshoku*] il proprio sistema di assiomi con il *milieu*. Una capacità critica che non richiede solo il saper indagare e valutare le condizioni dell'ambiente in cui viviamo, ma anche una certa “preveggenza”, intesa come capacità di *intuizione* dei futuri sviluppi di un sistema complesso e imprevedibile quale è il *milieu*.

La capacità della “macchina” di affrontare situazioni complesse e inattese, secondo Shinohara, si sviluppa attraverso concrete esperienze di progettazione, “esperimenti”, che non limitandosi a essere una mera applicazione di rigidi schemi mentali, si configurano come la consapevole ricerca di *sintonizzazione* [気合, *kiai*] con l'ambiente, la “meditata” *armonizzazione* che, secondo Shinohara, permette la «trasformazione genetica»<sup>4</sup> [生成変換, *seisei henkan*] dello spazio.

Questo continuo *processo* di formazione e informazione è l'energia che mette in moto ciò che Shinohara chiamava la “macchina del concetto architettonico” [建築概念装置, *kenchiku gainen sōchi*]. Un'energia che può essere prodotta mettendo in “tensione” differenti concetti, quali ad esempio:

composizione tradizionale	<i>vs</i>	geometria primaria inorganica
spazio domestico	<i>vs</i>	paesaggio urbano
atteso	<i>vs</i>	inatteso

Presentatosi come uno “scienziato” che amava passare *molto* tempo a progettare un numero limitato di case, Shinohara, oltre ad affermare che il suo era un metodo rigorosamente scientifico, sembrava avvertire che questo suo metodo di procedere verso l'innovazione deve essere applicato con gradualità. Sosteneva, infatti, che:

4. K. Shinohara, *Dai go no yōshiki e* (Verso il quinto stile), cit., p. 391.

Nuovi ordini formali mettono a disagio l'uomo. È per tale ragione che la creazione di spazi non convenzionali dovrebbe seguire un processo lento, che permetta all'uomo di comprendere nuovi stili di vita ed espandere così la sua percezione del quotidiano. Ignorare tale imperativo produrrebbe un illimitato mondo d'idee, un mondo del tutto sterile per l'architettura domestica.<sup>5</sup>

Shinohara esprimeva la “percezione di espansione” del quotidiano attraverso parole capaci di suscitare immagini di una speciale poetica, ad esempio scriveva:

A me piacciono sia le forme dai bordi netti della geometria primaria, sia le apparizioni forti ma leggere che oscillano nella luce. Sono sempre in attesa che [dalle forme dai bordi netti] una forza luminosa emerga danzando.<sup>6</sup>

Tra i vari concetti in tensione che hanno messo in moto la “macchina” di Shinohara si può allora annoverare anche il rapporto tra “stabilità” vs “movimento”, tra “forma” vs “emozione”.

Ma da buono scienziato qual era Shinohara, non ci si può certo aspettare che egli intendesse le “emozioni” come quelle essenze vaporose e intangibili che molti presumono essere. Anch'esse, piuttosto, erano state assunte come “cose”, «oggetti concreti – come spiega la neuroscienza – correlati a specifici sistemi del corpo e del cervello».<sup>7</sup>

Capaci – nel tempo d'un lampo – di apportare modifiche profonde al *milieu* interno che le riceve, *le emozioni trasformano* il convenzionale, il quotidiano, l'atteso, in non-convenzionale, straordinario, inatteso<sup>8</sup>: il “quarto spazio”, lo spazio dell'immaginazione.

5. K. Shinohara, *Scala sovraumana*, in Id., *Teoria dell'architettura residenziale*, cit., p. 339.

6. K. Shinohara, *Dai go no yōshiki e* (Verso il quinto stile), cit., p. 391.

7. Cfr. A. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano* (tit. orig. *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam Publishing, New York, 1994), tr. it. di F. Maccaluso, Adelphi, Milano, (1995) 2018, p. 234.

8. Cfr. A. Damasio, *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura* (tit. orig. *The Strange Order of Things. Life, Feeling, and the Making of Culture*, Vintage Book, New York, 2018), tr. it. di S. Ferraresi, Adelphi, Milano, 2018.

Non più semplice *machine à habiter*, allora, la casa, *machine à émouvoir*, attraverso i dispositivi dell'arte, di ciò che è inatteso ma anche eterno e necessario, *agisce*, svelando un universo non più “macchina” fatta di componenti elementari ma “rete”. Gli “esperimenti” di Shinohara, infatti, la sua “macchina del concetto architettonico” ci portano a riconoscere il ruolo centrale dei concetti di complessità, reti e schemi di organizzazione della complessità. Il suo “sistema chiuso di assiomi” si apre a una “visione sistemica della vita” che richiede di costruire, abitare, pensare in termini di schemi, di relazioni, di contesto. Il muoversi di Shinohara dal mondo dell'Architettura al mondo dell'Arte suggerisce allora un cambiamento fondamentale di metafora della vita: da “meccanicistica” a “sistemica”, vale a dire una nuova visione dell'universo non più “macchina” fatta di componenti elementari – *res cogitans* e *res extensa* – ma “rete” di inseparabili relazioni e interconnessioni.

In effetti, l'attività teorica e progettuale di Shinohara si svolgeva in anni che vedevano un vero e proprio cambio di paradigma nella Scienza<sup>9</sup>.

Ad esempio, nel 1973, nasceva ad opera del filosofo norvegese Arne Næss un orientamento filosofico noto come “ecologia profonda” che non considerava gli esseri umani separati dal mondo naturale ma radicalmente inseriti nell'intera comunità vivente<sup>10</sup>. Analogamente, nel 1977, il chimico e fisico russo Ilya Prigogine definiva i sistemi viventi sia chiusi sia aperti; “chiusi” dal punto di vista della loro organizzazione e “aperti” dal punto di vista dell'energia e della materia, poichè debbono alimentarsi per rimanere vivi. Se il flusso di energia aumenta, si genera instabilità facendo emergere nuove strutture e nuove forme d'ordine<sup>11</sup>. L'“impulso illogico” di cui parlava Shinohara, la “forte energia accumulata all'interno

9. Cfr. F. Capra, *Discorso sulle erbe. Dalla botanica di Leonardo alle reti vegetali*, International Lectures on Nature and Human Ecology, Aboca, Sansepolcro, 2019, pp. 13-16.

10. *Ivi*, pp. 28-29. Per approfondimenti vedi: A. Næss, *Il movimento ecologico: ecologia superficiale e ecologia profonda. Una sintesi* (1973), in M. Tallacchini (a cura di), *Etiche della terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, Vita e Pensiero, Milano, 1998, pp. 143-149.

11. *Ivi*, pp. 20-23. Per un approfondimento vedi: I. R. Prigogine, G. Nicolis, *Le strutture dissipative. Auto organizzazione dei sistemi termodinamici di non equilibrio* (1977), tr. it. di A. M. Liquori, Sansoni, Firenze, 1982.



della società” capace di generare nuovi spazi e nuove forme, sembrava quindi trovare scientificità nelle leggi della termodinamica. Negli anni Ottanta, due scienziati cileni, Humberto Maturana e Francisco Varela formulavano la teoria dell’autoipoiesi. Secondo tale teoria i sistemi viventi generano continuamente sé stessi ed è il processo della conoscenza, la cognizione, ciò che permette l’autoipoiesi, ossia il perpetuarsi della vita<sup>12</sup>. Considerare il mondo vivente fondamentalmente interconnesso e riconoscere il valore intrinseco di tutti gli esseri costituiva la base dell’ipotesi della biologia Lynn Margulis, secondo la quale gli organismi viventi, il clima e l’ambiente terrestre sono un tutto integrato, un unico super-organismo che si modifica e si evolve<sup>13</sup>. A questo ci si riferisce quando si parla di continuo movimento e di continua trasformazione in questa ricerca sull’opera di Kazuō Shinohara.

Il pensiero di fisici, biologi e filosofi a lui contemporanei si ritrova compreso nella “meditata trasformazione degli spazi” di Shinohara. È proprio attraverso l’emozione così intesa, l’illogicità così intesa, l’inatteso così inteso che va studiata l’opera di questo architetto. L’uso scientifico dell’emozione e il proporsi di “toccare in profondità il cuore delle persone” testimonia, a mio parere, il cambio di paradigma che l’architetto impone.

Studiare la tradizione, distaccarsene, sintonizzare, sperimentando, il proprio sistema di assiomi con l’esterno sono il suo modo di procedere. L’emergere dagli spazi da lui composti del suo nome e della nazionalità giapponese<sup>14</sup> indica il ritorno alla tradizione da cui tutto riesce continuamente a innovarsi.

Il “quarto spazio”, immaginario, corrisponde al nuovo punto di vista, a uno spazio in grado di rispondere a ulteriori bisogni, a ulteriori considerazioni, a una visuale diversa del modo di intendere la vita e la realtà indotti dal cambio di paradigma: da macchinismo a vitalismo.

12. *Ivi*, pp. 15-20. Per un approfondimento vedi: H. Maturana, F. Varela, *Autoipoiesi e cognizione del vivente* (1980), tr. it. di, Venezia, Marsilio, 1985.

13. *Ivi*, pp. 29-31. Per approfondimenti vedi: L. Margulis (a cura di), *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Speciation and Morphogenesis*, The MIT Press, Cambridge, 1991.

14. Cfr.: K. Shinohara, *Towards Architecture*, cit., p. 35; dove Shinohara dichiarava frontiera della sua architettura quella di «indicare chiaramente il suo nome e la sua nazionalità».

Il “dinamismo silenzioso” degli spazi domestici progettati da Shinohara eccheggiano di una tradizione e di un’identità nazionale non immobilizzati in schemi precostituiti, di una “forza luminosa” che si pone come movimento, processo, flusso, divenire scientificamente programmato onde far emergere, nello spazio dell’esperimento, l’eterna *puissance vitale*.





## **APPARATI**

からかさの家（一九六二年）  
設計 藤原一男 撮影 村井修

住宅は芸術である



# LA CASA È UN'OPERA D'ARTE

Kazuō Shinohara

titolo originale:

*Jūtaku wa geijutsudearu*

pubblicato in:

«Schinkenchiku»

maggio 1962

traduzione di:

Giorgia Cesaro

住宅は芸術である。誤解や反発を承知の上でこのような発言をしなければならぬ地点にわたしたちは立っている。

住宅は建築といわれている領土から離れて独立をすることを、それは意味している。

国籍は絵画や彫刻、あるいは文学等々と同じく芸術という共同体に移されなければならない。

ひとつの家族の注文に応じて、特定の条件のなかで設計に熱中し、その工事現場に立ち会って細かく仕上げに気をつかい、完成を見守るというわたしたちの仕事は、どう考えても正当な建築生産というものからはずれている。高度な生成をとげた日本経済が要請する建築生産は、ここ数年の間にめざましい発展をとげた。奔流のように活動をつづける建築生産の主流からみると、住宅設計などは流れに浮かんだ泡沫のように思われても当然のようだ。ひとりの建築家がどのように頑張ってみたとところで、それによってこの社会の生産活動が変化するとは考えられない。

La casa è un'opera d'arte. Siamo giunti a un punto in cui sento di dover fare quest'affermazione anche a costo di essere frainteso e respinto.

Significa che la casa è indipendente dal territorio dell'architettura.

La casa appartiene al territorio dell'arte, tanto quanto la pittura, la scultura e la letteratura.

Per rispondere alle esigenze di una famiglia, ci dedichiamo con entusiasmo al progetto della casa, supervisioniamo il cantiere, prestiamo molta attenzione ai dettagli e seguiamo la sua costruzione fino alla sua completata realizzazione. Tutto ciò è molto diverso da ciò che avviene nella consueta produzione edilizia la quale, negli ultimi anni, per assecondare la crescita economica del Giappone, si è fortemente sviluppata. Osservando la corrente della produzione edilizia che con grande impeto porta avanti la sua attività, sembra naturale che la progettazione delle case appaia come una bolla che galleggia nel flusso.

Per quanto un architetto si dedichi con passione al suo lavoro, è poco probabile che il suo impegno possa cambiare l'attività produttiva della nostra società.

Questa è la causa del senso di alienazione che vivono gli autori. Spesso si dice che questo loro senso di frustrazione derivi dal fatto che non riescono più a trovare nuove soluzioni per il progetto della casa, ma questo non è vero. Un autore di case non deve assolutamente dare credito a tutto ciò.

Detto questo, è del tutto naturale ricordare il senso di soddisfazione provato nel progettare una casa subito dopo la guerra. Quel senso di soddisfazione, tuttavia, non era dovuto al semplice fatto di sentirsi esplorare un territorio ancora vergine, ma soprattutto dalla sensazione di sentirsi parte di una corrente; all'epoca, infatti, il progetto residenziale era l'unico modo di produrre architettura. Ma la storia non si ripete. Il progetto di una casa non sarà mai più considerato la parte più importante dell'attività produttiva, ma questo forse non è neppure necessario. Il progetto della casa per mano di un architetto può anche essere una piccola bolla nell'attività costruttiva contemporanea, ma non lo deve essere nell'attività progettuale.

住宅作家の見舞われている疎外感の原因はここにある。よくいわれるように、住宅デザインの行きづまりがそのいらだたしさの根本原因ではないのである。デザインの行きづまりをなにも住宅作家だけがひとりで深刻ぶる必要はまったくありえない。このごろのように泡沫意識がつきまとう季節になると、あの戦後まもないころの住宅設計の充実感をだれも思い起こすにちがいない。しかし、あの状況は無人境をいくようなデザインの開拓感のほかに、当時他に建築がなくて住宅設計が建築生産の主流であるという充実感によってもたらされたものなのである。歴史はくりかえさない。住宅設計が生産の主流を占めることはないだろうし、また、そうである必要もない。建築家の参加する住宅設計はたしかに現代建築生産の泡沫かもしれないが、生産の上の泡沫を設計活動の上での泡沫ととり違えるのはまったくおかしな話だ。現代機械文明の進行予定表ははっきりしている。きたるべきより苛酷な状況を目の前にしてこのように自信のない現代認識が役にたつはずはない。住宅が、そして住宅設計がもっている本質を真正面から照明し、正確に位置測定をするところがまさに現在の時点で必要なのである。そのとき、わたしは住宅は芸術になったという座標と方向の設定を主張するのである。これは泡沫意識につきまといわれた現実逃避ではなく、その逆に、現代社会が必然的につくりだしていく現実を逆手にとって、その内部に奥深く踏みこんでいこうとするものである。

Sappiamo bene dove ci condurrà il progresso della moderna civiltà della macchina [機械文明, *kikai bunmei*]. Se non siamo consapevoli di ciò, non riusciremo ad affrontare la grave situazione che presto ci troveremo di fronte.

Per questa ragione, ora è necessario mettere in luce la casa e l'essenza del progetto residenziale, in modo da poter valutare con precisione la loro situazione attuale. Ecco perché insisto a dire che la casa è un'opera d'arte: perché voglio stabilire le sue coordinate e la direzione che deve seguire. Questo non è un tentativo di fuga dalla realtà, bensì è un tentativo di approfondire le reali conseguenze prodotte dalla società contemporanea.

Sembrerebbe che il vasto campo della comune produzione edilizia non risentirebbe se la progettazione residenziale, come una piccola bolla, saltasse fuori da essa. Eppure l'indipendenza della casa sicuramente provocherebbe un chiaro cambio di direzione. Questo perché nel campo della produzione edilizia l'arte è considerata inutile, in esso vale la regola che a vincere è sempre il più forte. Questo è un grave problema per quelle persone che ancora sognano di poter godere d'una casa costruita a regola d'arte. Sebbene gli autori di case provino un complesso di inferiorità rispetto alla potente produzione edilizia, tuttavia, anche la produzione edilizia sembra provare soggezione per l'arte. Il che, in realtà, va contro il suo principio di base, giacché la corrente principale è la corrente principale, ossia ha il potere di definire le regole dell'edilizia sociale.

Questa è la ragione per cui infine capeggeranno le compagnie di costruzione. Gli oggetti moderni, rappresentazione dell'industria e delle aziende che come industrie li producono, sono considerati il simbolo del successo dalla moderna società della macchina. Ma da questo sorgeranno nuovi problemi. Ad esempio, essere al centro delle attività produttive di oggi non assicura di essere al centro delle attività produttive di domani. Questo perché ci sarà sempre un'organizzazione superiore che punterà ad avere il comando della produzione. Una grande organizzazione non si distingue per il numero di architetti che ha nel suo ufficio, ma per le sue connessioni con le grandi istituzioni che governano l'economia

もともと泡沫ぐらいにしか思われなかった住宅が飛びだしたところで、広大な領土をもつ建築の主流にはなんの変化も起きないようにみえる。しかし、住宅の独立運動はこの広大な領土で、ある明確な方向をもった運動を連鎖させずにはおかない。なぜなら、この領土では芸術などというものはなんの役に立たず、ただ強いものが勝つという法則が有効に支配し始めるからだ。これによって、いまだに芸術的なものへの夢を捨て切れずにいる建築家はまたたくまに落伍しなければならぬ運命になる。住宅作家がかつて強大な建築生産へのコンプレックスをたえずかかえていたのと裏返しに、この主流派内部の芸術性もまたひどく事態を紛糾させていたようだが、主流派が主流派である理由、すなわち、社会の建築生産の直接の担い手であるという原則からこれはすではみだしている。

この領土では現代的な工場がやがて指導者の位置につくのである。工場で象徴される現代的な対象、そしてこれを計画する工場のような組織が現代の機械文明社会の輝かしい主流として保証されていく。が、ここにもそれなりに新しい問題が発生してくる。たとえば今日活動の中心であることが明日も通用するとはかぎらないということである。たえず高級な組織が指導者の座をねらっているからである。高級な組織とは、ただ事務所の擁する建築家の人数のことではなく、この経済社会のより上位の機構と結合した組織のことであって、いわゆる組織と個人という見かたではもれてしまうものだ。もう、その徴候はすでに



della società, un fatto che non si può percepire se si vedono solo organizzazioni e individui. Sembra che i segni stiano già comparando non solo nell'architettura ma anche nell'intera industria giapponese.

Lo scorso autunno, quando mi sono trovato di fronte al Ponte Wakato [若戸大橋, *Wakato Ōhashi*] a Kitakyūshū<sup>1</sup>, che si sollevava sopra uno squalido paesaggio urbano, mi sono reso conto che come questo ponte così anche gli edifici per uffici mirano a costruire una forma dinamica, non uno spazio drammatico. Questo ponte è un mero assemblaggio tecnologico per superare il mare e dà chiara immagine dell'industria di cui parlavo prima. Questa corrente dell'edilizia assumerà il ruolo ufficiale di guida della moderna civilizzazione nel momento in cui il movimento dinamico di distruzioni cicliche e nuove sintesi raggiungerà l'obiettivo dell'industria contemporanea. In quel momento anche il progetto della casa sarà ufficialmente considerato essere un'opera d'arte.

Nel confronto con l'industria, il progetto della casa entra in una situazione completamente nuova. Presumendo che la mia affermazione, ossia che la casa è un'opera d'arte, sia ormai chiara, immagino che si comprende anche ciò che con essa intendo suggerire, ossia che la progettazione industriale, essendo direttamente coinvolta con la produzione, partecipa alla costruzione della civilizzazione [文明創造, *bunmei sōzō*], mentre la progettazione residenziale, essendo direttamente coinvolta nelle questioni dell'essere umano, partecipa alla creazione della cultura [文化創造, *bunka sōzō*]. Più la produzione industriale si sviluppa, più il nostro lavoro diventa importante e prezioso.

Sebbene in questa discussione “industria” e “casa” sono in opposizione, permettetemi di sottolineare che esse non si negano a vicenda. Pertanto, nonostante ci aspettiamo che lo stato delle cose a venire sia grave, la situazione non è del tutto priva di speranza. Dal punto di vista della progettazione residenziale, questa situazione potrebbe persino essere vista

1. Una città della prefettura di Fukuoka, nell'isola di Kyūshū, ufficialmente costituita per ordinanza governativa il 1° aprile 1963, aggregando le municipalità di Kokura, antico borgo che attualmente costituisce il centro cittadino, Moji, Tabata, Yahata e Wakamatsu.

建築だけでなく、日本の産業全体の上に現われ始めているように思える。

昨秋、完成まじかな北九州の若戸大橋の巨大な橋脚を、ごみごみした街並みの上に見いだしたとき、都会のオフィス・ビルがどのようにダイナミックな造型、ドラマチックな空間をねらおうとおよびもつかないことを感じた。ただ海をこえるためだけにみ集められた技術がそこにあるだけなのだが、わたしのいう工場の具体的なイメージをこれにかえてもよい。この領土内で、新たな解体と統一がくりかえされ、その本来の目標である現代的な工場にむかってダイナミックな運動が開始されるとき、この建築の主流は現代文明の正当な担い手としての資格を獲得する。そしてまたそれは住宅が芸術であることを正當に承認されるときでもある。

工場への対決が現実となりえたときに、住宅は新たな状況に突入する。今、住宅が芸術となったと主張する意図はもう十分おわかりいただけると思う。工場設計が生産に直接かわり、文明創造に参加するものならば、住宅設計は人間そのものに直接かわり、そして文化創造に参加するものであることをこの主張から読みとっていただけるだろう。工場の発展が増大すればするほどこちら側の仕事も重要な、価値あるものとなってくるのを信じてよい。

come un qualcosa di auspicabile, una situazione in cui la progettazione della casa, liberata da un inutile complesso d'inferiorità, può aspettarsi di progredire senza ostacoli.

Dopo aver stabilito che la casa è un'opera d'arte, da un punto di vista progettuale, non dovrebbe sorprendere la tendenza agli -ismi o alle forme strane. E una volta riconosciuto che la progettazione della casa non ha nulla a che fare con la produzione di oggetti di consumo, non dobbiamo preoccuparci di ostacolare il progresso della società. Allo stesso tempo, l'istituzione di una chiara posizione progettuale deve permettere al progettista la libertà progettuale. La sperimentazione permette agli autori di essere liberi da inutili complessi. Ora la libertà [自由, *jyū*] è dinanzi a noi. Questo lo scopo principale dell'articolo, ossia chiarire due questioni: la prima è l'atteggiamento degli architetti di fronte a una situazione, la seconda è il tema della creazione artistica [創作, *sōsaku*].

La questione della progettazione si sposta allora verso la questione della "libertà". Forme strane, ad esempio, sono un modo per esprimere la libertà. Ma la vera libertà a cui dovremmo tendere d'ora in avanti non ha nulla a che vedere con tutto ciò. Personalmente credo che ciò che c'è di più necessario nel progetto di una casa sia l'immaginazione di uno spirito libero, e questo non vuol dire libertà incontrollata [自由奔放, *jyū honpō*].

La libertà, per esempio, potrebbe esprimersi nel tentativo di rivitalizzare l'umanità attraverso il primitivismo dell'abitare, ossia criticando la moderna civiltà della macchina. Potremmo negare le tecnologie moderne e costruire una casa usando materiali premoderni. Ma devo sottolineare che questa moda artistica non ha alcuna relazione con la vera arte o con la questione della libertà. Questo è il motivo per cui prima ho scritto che l'industria e la casa si confrontano, ma non si negano. Dobbiamo comprendere i loro complessi e sofisticati rapporti d'antinomia che includono sia lo scontro sia la collaborazione.

È difficile dire quali dovranno essere metodi futuri della progettazione residenziale o, in generale, descrivere la questione della libertà. Tali valutazioni possono essere fatte solo a partire dal singolo progetto.

成される、このような芸術的な生活様式も実のところほんとうの芸術、そして自由の問題とも直接結合するものでないことも、ここで指摘しておかねばならない、まことに住宅と工場とは対立的関係であつても相互否定的関係ではないといったのはこのことである。反発しながら補償し合うという立体的な関係、対立と協同を同時に含む高次の関係をとらえねばならない。

これからの住宅設計の方法を、あるいは自由の問題を一般論の形式でのべるのはむずかしいことである。それはこれからの個々の仕事のなかで主張されるべきものだ。今わたしは次のようなことだけをのべたいと思う。わたしたちの仕事がひとつの家族のきわめて特殊な条件によって性格づけられるとしても、巨大な現代社会のなかにたつその住宅が、この社会と人間家族との間にある複雑なやりとり、信頼と疎外がたえまなくくりかえされる不安な人間感情の奥深くに入りこみ、今日の時点で人間生活の典型を前向きにとらええたと、それはかず多くの人々に全的な人間像として訴えることが可能になるのだと考へている。これは住宅は文明批評だというわたしの考へを言いかえたものでもある。作家の個性がここでは社会と人間との間に振りおろされる切断の仕方を性格づけることになるだろう。それを造型として定着するために鋭くそして個性的な想像力が必要とされてくることにもなるだろう。

Per il momento, vorrei solo esprimere quanto segue: anche se il progetto di una casa è determinato dalle specifiche esigenze di una famiglia, queste case sono costruite all'interno della moderna società di massa, il progetto allora potrà andare incontro alle esigenze di molte famiglie se prenderà come riferimento la tipica vita dell'uomo d'oggi. Il progetto può essere così profondamente coinvolto nelle complesse relazioni tra la società e l'individuo, o nell'incertezza emotiva dell'uomo dovuta al continuo movimento dell'animo tra fiducia e alienazione. Per esprimere con altre parole la mia idea: la casa è una critica della civilizzazione. La personalità di ciascun autore caratterizzerà quest'analisi della società e dell'essere umano. Avremo bisogno di un'acuta immaginazione per riuscire a esprimere quest'idea in una forma.

Riconosco anche che il mio approccio al progetto è radicato nel metodo progettuale dell'architettura tradizionale giapponese e che ogni giorno m'impegno a trovare un modo sempre più efficace per avvicinare i due. Resistendo a concludere che le strutture di legno dell'architettura tradizionale giapponese sono state oscurate dall'ultra-modernità dell'industria, si potrebbe persino sostenere che una loro rivalutazione potrebbe diventare un potente mezzo per superare la nostra situazione attuale. Come ho scritto poco tempo fa in un altro articolo, prevedo di usare "qualcosa di simbolico"<sup>2</sup> dell'architettura giapponese come strumento efficace per la progettazione futura. Non vi è dubbio, tuttavia, che tale risultato debba prendere forma e vita da un confronto con lo stato attuale della società. Non dobbiamo dimenticare che, indipendentemente dal metodo, che si tratti di surrealismo, romanticismo o qualcos'altro, la sua efficacia dipende sempre dalla sua relazione con le circostanze. Pertanto, dobbiamo considerare la possibilità che la nuova vita possa essere creata anche a partire dalle cose più funzionali.

Potrebbe sembrare che questo discorso riporti al punto da cui è partito. Dobbiamo considerarlo, invece, come un passo verso il raggiungimento di un ordine superiore del progetto.

2. Letteralmente: qualcosa di simile a un "simbolo" [象徴, *shōchō*].

日本建築の伝統とのかかわり合いもこのような原点においてわたしの方法として意識しているが、より有効な接近法をさぐりたいものと努力している。日本建築の木造架構が超現代的な工場のまえで稀薄な影を落とすだけに終らせず、かえってこの状況をのりこえるための貴重な手段となりうるという新たな評価も必要となってくるように思える。少しまえにもこの見通しにちよつとふれたが、日本建築のもつ「象徴的なもの」を今後の設計の武器として有効だというのもわたしのひとつの期待であるが、それも社会の状況とのにらみ合いのなかで具体化生命化されていくものにはちがいない。どのような手段、シェールレアリズムも、ロマンチズムも、すべて状況との相対関係でその有効性が発揮できることを忘れてはならない。だから、きわめて機能的なるものにもまた新たな生命がよみがえりうることも考えておく必要がある。と、考えていくと話は振りだしにもどったように見えるが、それはより高次の設計地点にあゆみよつたのだと考えるべきなのだ。

この小論の目的は住宅設計の原点に照明をあて、そしてその方向を鮮明なイメージとして訴えることにある。新しい状況にそなえてそれがなによりも必要だとわたしには思われたからだ。この原点に立ちつづけ、苛酷な状況に立ちむかうのにはきわめて強靱な意志が必要とされるのである。ほんとうの芸術への道がまだ遠いことをひしひしと感じるが、もうこの歩みを休止するわけにはいかないのだ。



L'obiettivo di questo breve saggio era di gettare luce sulle origini del progetto residenziale e di dare un'immagine chiara della direzione che dovrà prendere in futuro, infatti ritengo che tutto ciò sia essenziale per proseguire nel nuovo contesto che prevediamo per il nostro lavoro. Senza dubbio, è necessaria una forte determinazione per mantenere questa posizione e affrontare questa dura situazione.

Sono convinto che la strada per raggiungere la vera arte sia ancora lunga, tuttavia dobbiamo continuare a percorrerla.

# JA

THE JAPAN ARCHITECT  
INTERNATIONAL EDITION OF SHIMKENCHIKU

OCTOBER 1967

## 135

昭和42年10月25日発行 毎月1回25日発行  
昭和41年8月20日 第3種郵便物認可



# TEORIA DELL'ARCHITETTURA RESIDENZIALE

Kazuō Shinohara

titolo originale:

*A Theory of Residential Architecture*

pubblicato in:

«The Japan Architect»

n. 135, ottobre 1967

traduzione di:

Giorgia Cesaro

## Kazuo Shinohara's Architectural Theory

Hiroki Onobayashi, critic

In his early forties, Kazuo Shinohara occupies a unique position as an architect. First of all, he is not a professional architect, but a professor-architect who devotes his artistic life to the design of residences only. Secondly, his architectural aesthetic is unusual, and the forms and expressions in his works are highly distinctive. He feels that the essential and basic significance of architectural spaces lies in their serving as containers for human deeds and psychological experience, both of which are difficult to regulate subtly. Consequently, he considers the house, the body that encloses such spaces, the most fundamental type of architecture. He also holds that the house occupies a place and has a reason for being opposed to other civilization and architecture, which have gradually surpassed the level of the individual and the family. As he says, both social groups and buildings are in a period of vast civilization that makes possible large-scale group life, which, in turn, is applying increasing pressure on individual and family living. In an essential and basic sense, architecture is weakening its interior and personal links with human beings, and Shinohara feels it is vital to oppose this trend and bring architecture back into closer connection with people. He insists that, to protect the individual and family as entities, we must oppose the current civilizational trends. The architect, existing outside bureaucracy, must criticize society and act as a last-line defense of humanity in crisis. To do this he must sincerely devote himself to the development of personal architecture and to forcing that architecture into society. In other words, he is sure that the superficiality and the inhumanity of modern civilization is on the increase. The architect must protect and emphasize the personal and inner life of the individual and the family.

These are the reasons behind Shinohara's limiting himself to residential design. He shares a vision with the late Frank Lloyd Wright, who, to the very end, dreamed of the Usonian houses and of Broadacre City, and with Paolo Soleri, who harbors an almost religious fascination with the inner human life, as we can tell from his Mesa City project. Though Shinohara's ideology and sensibility differ from the transcendentalism of Wright and Soleri, he shares with them a kind of romanticism. Shinohara calls his residential spaces "philosophical spaces" and insists that architects must give this kind of spaces to buildings today. For years he has insisted that "a house is art," but lately he has changed his motto to "houses have become art." He made the alteration

Kazuo Shinohara  
1925: born in Shizuoka Prefecture  
1953: graduated from the Tokyo  
Institute of Technology  
1953: instructor at the Tokyo In-  
stitute of Technology  
1962: assistant professor at the  
Tokyo Institute of Technology

Publications:  
Dwelling Architecture—1964 Kino-  
kuniya Book Store  
Doctoral thesis  
Study of Space Composition of Japa-  
nese Architecture—1967



because he feels that already houses have reached the stage where they must be more than spaces conforming to life and environment, where they must be deeply connected with human inner life in a metaphysical way. Such spaces are his "philosophical spaces" and justify his assertion that houses have become art. He furthermore puts forth the somewhat difficult theory that philosophical spaces, since they have a certain universality, must be beautiful. Consequently, a house with such spaces transcends the love of a single family and assumes an eternal value. He also holds that houses with this sort of universal and eternal beauty are one of the distinctive features of traditional Japanese architecture. Spatial makeup with simplicity and conciseness differ from the solid Western spatial structure. It is what he calls void spatial structure, but here we must be careful to note that he means something slightly different by the word "void" from what Peter Smithson means in his void and solid distinction between Japanese and Western spaces. Shinohara is using the word void (*koku*) in the Buddhist sense of a calm and inner quality including, but transcending, mere physical emptiness. He, therefore, maintains that the Japanese spatial makeup is calmer than the dynamic movement and sequence structure in the West and that it, while having a certain frontality, also tends to make human activity calmer and quieter. He says that this kind of metaphysical spatial construction tends to promote introspective concentration and inspiration. His method of realizing this sort of space is to apply the simplest geometric forms to his plan pattern and to divide that plan so that it will be as concise as possible. To give his rooms frontality, there is always a symbolic central feature which, while quiet, is also dramatic and moving. He uses *shoji* in his openings to create a subtle atmosphere, and he always limits to a minimum both kinds and quantities of furniture. Although his simple layouts resemble Mies van der Rohe's universal spaces, they are actually more in the line of the German *raum*. Large roofs and symmetrical spaces make him something of a neo-classicist, but we must not assume that he shuts his eyes to the important trends of the space age. On the contrary, himself a mathematician turned architect, he is extremely sensitive to the scientific developments of our world, but he feels that, in the face of the confusing changes taking place everyday, man needs to find in his home a sense of eternity and calm beauty.

## **Cose eterne**

### **Inscrivere l'eternità nello spazio**

Mi piacerebbe che le case che costruisco permanessero su questa terra per sempre. E non lo dico perché credo che le case che ho costruito abbiano un valore tale da garantirne la loro eternità. Spesso le piccole case perdono velocemente la loro funzionalità e utilità. Tuttavia, non sarei capace di proseguire nel mio lavoro se perdessi questo mio desiderio per la loro eternità. Non credo in quei progetti che danno priorità alla funzione. Indipendentemente dal fatto che ciò che si costruisce è destinato a essere distrutto, l'impulso a costruire è tutt'altra questione. Uno spazio di particolare bellezza dovrebbe avere il diritto di esistere per lungo tempo. Dopotutto, non è naturale che un architetto desideri che le case che costruisce siano amate dalle famiglie che le abitano e che sopravvivano abbastanza a lungo da toccare il cuore di molte persone? Eppure, la società in cui viviamo produce una gran quantità di cose e, con indifferenza verso tali speranze d'eternità, dopo aver consumato le cose, le distrugge. È praticamente impossibile che una piccola proprietà come una casa possa resistere a tali circostanze. È necessario, quindi, arrivare a progettare una forma abitativa che riesca efficacemente a fronteggiare tale pressione sociale. Alcune persone sostengono che le case prefabbricate hanno il vantaggio di poter essere dismesse quando le persone si stancano di abitarle. Ciò può essere un bene, tuttavia, a prescindere da quanti architetti siano d'accordo con tale idea, io intendo impegnarmi a ritagliare l'eternità nello spazio. Forse, se sarò fortunato, alcune delle case che costruisco dureranno nel tempo, e addirittura un giorno designate patrimonio culturale!

### **L'essenza dell'eternità**

Molte persone nutrono un profondo interesse per la capacità produttiva espressa dalla nostra società e hanno molta fiducia nei metodi del metabolismo residenziale. Al contrario, io mi interesso alle speranze dell'uomo, e perciò desidero produrre qualcosa che duri in eterno.

Non è importante quale dei due atteggiamenti sia il più corretto, ciò che conta è che possano coesistere.

Mentre la contemporanea società industriale rivela sempre più chiaramente le sue caratteristiche, i profondi processi emotivi dell'uomo aumentano sempre più, infatti, per fronteggiare l'industrializzazione, l'uomo ha bisogno di affermare la sua identità. Il sentimento per la necessità dell'arte non nasce dal bisogno di riempire un vuoto spirituale che, in un certo qual modo, è stato dimenticato nel progresso della nostra civiltà meccanica. Non c'è motivo di pensare che le emozioni umane debbano essere vuote. Così si screditerebbe l'umanità.

Se il nostro cuore richiede qualcosa di eterno, diciamolo chiaramente. I cambiamenti sociali, in realtà, portano alla luce quelle emozioni sepolte nel cuore delle persone, favorendone il loro riemergere. Non dobbiamo lasciarci sfuggire quest'opportunità. È innegabile che solo una dichiarazione pronunciata dall'interno del contesto della nostra potente società industriale possa avere un impatto reale. Tuttavia, è davvero impossibile rendere concreto ciò che accade nel mondo dei sentimenti?

La causa più frequente di malfunzionamento di una casa è data dai possibili cambiamenti della composizione familiare. Poiché nelle piccole case ciò sembra inevitabile, il progetto dovrebbe potersi adattare alle future esigenze della famiglia. Tuttavia, non tutti i cambiamenti sono prevedibili. Poiché l'architetto non può prevedere tutti i possibili cambiamenti futuri, non è questa la questione che intendo discutere. Piuttosto, ciò su cui vorrei porre l'accento è che, se le parti funzionali della casa vengono modificate, il progetto viene distrutto. Se si ritiene che l'imprevedibilità del cambiamento è la qualità essenziale della nostra società, allora, si opterà per il metodo progettuale che tiene conto che una famiglia dismetterà velocemente la casa in cui vive per comprarne una nuova. Si affermerà così che le case devono necessariamente essere cambiate.

Da queste stesse riflessioni, tuttavia, io sono giunto a una diversa conclusione. Credo che uno spazio straordinario meriti di vivere a lungo. E se una famiglia dovesse lasciare una casa straordinaria, un'altra dovrebbe potersi trasferire in essa. Si comprende allora come il mio



punto di vista sulla questione sia completamente in antitesi rispetto a quello discusso pocanzi. Se una casa è bella, sicuramente le persone che la abitano se ne prendono cura.

È la qualità dello spazio a stabilire la durata di una casa.

Le persone che amano una casa si prenderanno sempre cura di essa. L'idea che la casa sia un oggetto di consumo nasce dal rapido sviluppo tecnologico. Poiché la tecnologia è in continuo aggiornamento, le installazioni di una casa divengono presto superate e inutili, riducendo così il valore della casa. Ciononostante, sono convinto che se una casa dovesse perdere il suo valore a causa delle sue installazioni, essa dimostrerebbe di non avere un valore sufficiente a garantirne la sua conservazione.

Le installazioni sono secondarie allo spazio, quindi devono essere poste in secondo piano. La conferma di ciò ci è fornita dai numerosi esempi di ristrutturazione di vecchie case di campagna che, equipaggiate di moderne installazioni, ci indicano che il valore di quelle case risiede nella qualità della loro spazialità.

Non ho mai consigliato di evitare l'utilizzo di tecnologie moderne, tuttavia, ho sempre spinto a scegliere delle installazioni che rispettassero la capacità economica dei miei committenti. Ciononostante, rimango dell'opinione che la tecnologia deve rimanere sullo sfondo. Sono convinto che, a prescindere dalla quantità di installazioni tecnologiche introdotte in una casa, l'architetto debba sempre dare priorità allo sviluppo della composizione spaziale della casa. A pensarci bene, poiché la tecnologia è sempre soggetta a cambiamento, più che le piccole case, sono i grandi edifici urbani ad essere oggetti di consumo.

Un architetto completamente coinvolto nella creazione di piccoli spazi dovrebbe tentare di creare spazi che durino a lungo nel tempo. Eppure, tale speranza è sicuramente scoraggiata dalla frenesia della nostra società. Il desiderio d'eternità è sempre stato caratterizzato da una certa tragicità, tuttavia, tale aspirazione non è da considerarsi vana. Non ho alcuna intenzione di creare articoli di consumo. Ed è per tale ragione che ho scelto di intraprendere il cammino che porta alla creazione di spazi eterni.

## Spazi filosofici

### Le case sono diventate arte

Cinque anni fa, in questa stessa rivista, ho scritto che «la casa è un'opera d'arte»; e oggi sono sicuro di poter affermare che «le case sono diventate arte». Con ciò, tuttavia, non intendo affermare che ogni casa costruita negli ultimi anni sia un'opera d'arte. Vorrei invece far riflettere sul fatto che l'utilità sociale degli architetti è di costruire case ad elevata qualità artistica. E sono convinto che l'era di quest'imperativo è già alle porte.

Mentre il principale movimento d'architettura contemporanea si dirige a realizzare grandi opere infrastrutturali prive di qualsiasi senso artistico, quale impulso guida il progetto residenziale? Per quanto bene si possa progettare un salotto di casa, l'atrio di un albergo o di un edificio per uffici sicuramente dimostrerà meglio le abilità tecniche del progettista. Anche le più problematiche questioni del progetto di una casa sono cosa di poco conto se confrontate con i problemi tecnici di qualsiasi grande edificio. Ciononostante, gli architetti investono gran parte delle loro energie nel progetto residenziale. Credo che ciò sia dovuto al fatto che il progetto della casa è divenuto un'arte. Quando un architetto riesce a progettare una casa che tocca nel profondo il cuore dell'uomo, egli ha creato un'opera d'arte; e in questo trova la sua ricompensa. Se lo spazio di una casa penetra la profondità del cuore umano, così come avviene per quelle forme d'arte riconosciute fin dall'antichità, la sua esistenza è assicurata. Inoltre, credo di poter affermare che la casa è la più completa forma d'arte; infatti, essa riesce a stabilire un rapporto con le emozioni umane molto più profondo rispetto ad altre forme d'arte.

### Uno spazio d'idee

Quando affermo di voler creare uno spazio d'idee, sorge naturale domandarsi: «Di chi sono le idee? Dei residenti? Dell'architetto?». Mi aspetto di ricevere delle critiche poiché si sa che ad una casa si richiede solo di essere piacevole da vivere. Qualsiasi altra questione indica che

l'architetto ha oltrepassato i suoi limiti. Tuttavia, non ho mai pensato che rendere piacevole una casa fosse un compito difficile. In particolar modo oggi, quando è così semplice raggiungere alti livelli di *comfort*. Costruire una casa che soddisfi le esigenze della vita quotidiana non richiede un architetto. In effetti, oggi, rispetto alle grandi opere infrastrutturali, la progettazione di una piccola casa sembra essere cosa di poco.

Tuttavia, è solo nella contemporanea società di massa che ci si aspetta che gli architetti progettino forme collettive di società. Al contrario, io credo che l'unico modo di entrare in contatto diretto con la società sia di preoccuparsi delle questioni proprie di ogni famiglia. Oggi, tuttavia, dato il forte incremento demografico, preoccuparsi delle questioni che coinvolgono una sola famiglia, una singola casa, non sembrerebbe favorire il contatto con la società. Ma è davvero così? Io credo di no, infatti, sono convinto che il principale movimento d'architettura contemporanea, preoccupandosi solo di progettare grandi infrastrutture, stia tralasciando la questione più fondamentale riguardo la relazione tra società e individualità umana. Il modo più efficace di influire sulla società è quello di seguire un processo che va dal generale al particolare. Naturalmente l'efficacia di questo metodo dipende dalla sistematicità con cui viene applicato, tuttavia, non sicuramente è sbagliato credere di poter dedurre le grandi questioni dell'umanità a partire dall'esperienza del singolo individuo. Sono convinto che oggi la funzione sociale del progetto residenziale sia proprio questa. Inoltre, credo sia fondamentale che l'architetto proietti nei piccoli spazi delle case le proprie idee.

### **L'immagine contemporanea delle idee**

Qui, purtroppo, non riesco ad esprimere con esattezza ciò che queste idee dovrebbero essere. Solo gli spazi che ho creato lo possono svelare. In effetti, se le parole fossero sufficienti, non avrei motivo di essere un architetto. Mentre la filosofia è in grado di esprimere le idee a parole, le arti plastiche lo possono fare solo attraverso le forme.

Una semplice teoria non può spiegare ciò che oggi accade nel mondo. Non lontano dai campi di battaglia del Vietnam ci sono terre di pace.

Le divergenze tra le nazioni socialiste hanno dissolto la loro ideologia. Nonostante sia lontano il giorno in cui l'arte sarà assoggettata alle idee socialiste, ciò non significa che in un mondo capitalista le arti siano al sicuro. Ideologie come il funzionalismo e il razionalismo hanno già perso la loro forza. L'edonismo è di moda tra l'intelligenza. Ognuno di noi è consapevole che lo spirito umano, leggero e mobile, è stato portato alla deriva, in una vastità pluridirezionale, in cui è difficile coltivare il pensiero vivo. Ma è proprio perciò che è necessario avere delle idee. Anche se si dovesse trattare di piccoli frammenti, negli spazi che creo desidero catturare parte di ciò che una famiglia desidera nel profondo del suo cuore. Non pretendo di riuscire in questa mia impresa attraverso un unico tentativo, tuttavia, spero di riuscire a gettare almeno un'ancora di salvezza a un'umanità emotivamente alla deriva. Se sarò in grado di raggiungere il mio obiettivo, anche se minimo, il risultato sarà uno spazio d'idee. È necessario trasmettere le nostre idee ad altre persone. Infatti, credo che sia dovere di tutti coloro che lavorano nel mondo della arti plastiche condividere le proprie idee.

## **Incommensurabile**

### **Lo spazio non può essere quantificato**

Sarebbe inutile tentare di quantificare il valore di una casa a partire da criteri tecnici. Ovviamente, è possibile quantificare il valore delle parti di una casa prodotte industrialmente – il cui prezzo aumenta costantemente – ma le parti non sono il tutto. La misura del valore di una casa non può comprendere il suo spazio, ed è proprio la qualità dello spazio a determinare il valore di una casa. È per tale ragione che il progetto di una casa non sarà mai affidato a un ingegnere.

Non ho assolutamente alcuna obiezione da avanzare riguardo all'incremento della produzione industriale di case. In quest'epoca di case prefabbricate, che ripresentano sempre le stesse forme, preferisco il progresso industriale all'evidente tendenza a variare dettagli insignificanti.

Una sera di alcuni anni fa, durante un viaggio di piacere con alcuni amici, ricordo di aver affermato che «se dieci architetti maturi dovessero

progettare insieme una casa, la pianta sarebbe una commistione dell'apparentemente infinita varietà di tipi residenziali presenti in Giappone. Questo perché ciò che potrebbe apparire come una varietà infinita, in realtà, è solo una variazione di dettagli privi di significato». Tutti i miei amici hanno riso, dandomi del critico arrogante. Poiché l'altro architetto presente era d'accordo con me, dopotutto credo che le mie parole non fossero prive di significato. Ciò che intendevo sostenere è che gli stereotipi favoriscono l'industrializzazione. In altre parole, volevo far riflettere sul fatto che riversiamo le nostre energie in «individualità» prive di significato. In linea di principio, sono d'accordo che le case debbano essere costruite secondo criteri tecnici, tuttavia, vorrei chiarire di essere convinto che il valore di una casa è stabilito dalla qualità dei suoi spazi, un valore impossibile da determinare solo per mezzo di criteri tecnici. Infatti, il lavoro dell'architetto inizia in un punto a cui i metodi tecnici non hanno accesso.

### **Umanità e società tecnologica: due immagini opposte**

Non è da stupirsi che con i progressi della società tecnologica il lavoro dell'architetto sia diminuito. Dopotutto, in tutti i campi del sapere, ciò che la sola abilità umana può fare diminuisce sempre più. Accettare ciò come un semplice dato di fatto, tuttavia, potrebbe farci perdere di vista la questione più importante. Non ha alcun senso credere che, nel progetto di una casa, l'aumento degli elementi determinati tecnicamente diminuisca le possibilità di scelta compositiva. Non è così che si dimostra l'abilità umana. Più la tecnologia arriverà a determinare gli elementi della casa, portando alla diminuzione delle loro reciproche possibilità di relazione, più le capacità umane saranno in grado di inaugurare nuove attività. Ho arbitrariamente definito l'immagine di un lavoro che richiede forti capacità umane una «anti-immagine», un termine con cui vorrei indicare la forza dialettica che potrebbe risultare dal confronto di questi due atteggiamenti antitetici.

Il progresso tecnologico e il generale incremento dei beni prodotti industrialmente rappresentano la naturale evoluzione della società.

Il problema non è capire se ciò costituisca qualcosa di positivo o di negativo, piuttosto, l'importante è valorizzare il lavoro dell'uomo, ricordando che la tecnologia non è tutto. All'interno di una società sommersa da un'ondata di materialismo, la responsabilità dell'architetto è di salvaguardare l'attività mentale dell'uomo, evitando la monotonia prodotta dagli stereotipi.

Credo che i beni prodotti dalla società tecnologica siano meravigliosi, tuttavia, credo anche che essi abbiano significato solo nel loro ambito specifico. Ecco perché l'architetto, utilizzando prodotti tecnologici, deve cercare un valore progettuale che li trascenda. La tecnologia è meravigliosa, ma ancor più meravigliosa è la vita umana.

## **Una scala sovraumana**

### **Spazi umani**

La nozione di «spazio a scala umana» è ciò che ha contraddistinto quei movimenti che, nel dopoguerra, si sono contrapposti al funzionalismo, il quale, avendo perso la sua qualità innovatrice, era ormai divenuto un mero formalismo. Se il funzionalismo contemporaneo rappresenta chi crede in un'architettura sistematica, gli architetti che si preoccupano di ciò che è umano si caratterizzano come un gruppo ossessionato dalle varie forme di vita e così privo di qualsiasi sistema. Questo gruppo è piuttosto ampio poiché include tutti quegli architetti che s'interessano alle forme della vita quotidiana, così come coloro che, come me, preferiscono interessarsi di forme astratte, che io chiamo «spazi simbolici». A pensarci bene, in realtà, anche lo stesso funzionalismo credeva di aver prodotto spazi consoni alla vita umana, perciò chi è a favore di uno «spazio a scala umana», sostanzialmente, sostiene un'idea che è già stata formulata. L'idea di «spazio a scala umana» è difficile da esprimere a parole. Ho iniziato a creare spazi astratti come forma di reazione contro il funzionalismo e il razionalismo che, nel dopoguerra, erano i principali metodi di progettazione. Ho scoperto lo spazio astratto grazie ai miei studi sull'architettura tradizionale giapponese. Questo principio fondamentale, in seguito, ha dato forma e carattere ai miei spazi. Alcune persone, che non abitano le case che ho costruito, mi hanno criticato che



queste case non sono facili da vivere. Fino a che le case che costruisco saranno capaci di rappresentare il tipo di «spazio umano» che ho in mente, sono felice che esse siano lontane dall'essere ciò che comunemente si ritiene «facile da vivere».

### **Scala sovrumana**

Desidero creare spazi che vadano oltre la scala umana, per poi restituire questi spazi agli esseri umani.

Spero che le case che progetto non riflettano le convenzionali idee che si hanno riguardo alla vita quotidiana, e sono sicuro che questo mio desiderio non sia un semplice vaneggiamento. Con ciò, tuttavia, non intendo sostenere che il mio proposito sia facile da conseguire. La contemporanea tecnologia costruttiva permette di creare spazi molto ampi, liberi da pilastri e con soffitti molto alti. Non è semplice però adottare questo tipo di spazialità nel progetto di una casa. Chi ha dubbi a riguardo, dovrebbe osservare attentamente lo svolgersi della propria vita. La vita quotidiana, infatti, è legata a determinate ritualità, e non potrebbe perciò essere più conservativa. È necessario allora capire se, oltre alla moderne tecnologie, una nuova consapevolezza possa cambiare la nostra idea di quotidianità.

A un architetto risulta intuitivamente semplice cogliere la dimensione non quotidiana dello spazio. Tuttavia, sarebbe un problema se questo tipo di spazio non dovesse coincidere con lo spazio realmente percepito.

Se, infatti, questo tipo di spazio fosse separato dallo spazio in cui si svolge la vita quotidiana, probabilmente l'uomo ne sarebbe confuso, poiché questo tipo di spazio trascenderebbe il suo convenzionale campo di riferimento. Tuttavia, è proprio così che lo spazio dimostra la sua potenzialità di ordine formale. Nuovi ordini formali mettono a disagio l'uomo. È per tale ragione che la creazione di spazi non convenzionali dovrebbe seguire un processo lento, che permetta all'uomo di comprendere nuovi stili di vita ed espandere così la sua percezione del quotidiano. Ignorare tale imperativo produrrebbe un illimitato mondo d'idee, un mondo del tutto sterile per l'architettura residenziale. Ho sempre nutrito un profondo interesse per l'idea di stile. Un interesse che credo sia legato al mio

contatto con l'architettura tradizionale giapponese. La forma dell'architettura tradizionale giapponese, tuttavia, non riesce più a rappresentare il nostro stile di vita contemporaneo. E necessario perciò impegnarsi a creare un nuovo stile, uno stile che rappresenti un nuovo spirito. Questo è ciò che i cambiamenti sociali richiedono. Desidero esprimere la potenza dell'intelligenza umana, celebrare la sua libertà di spirito. Sono certo che questa nuova dimensione sarà presto espressa in nuovi spazi di vita quotidiana. Sono convinto che l'impulso creativo necessario allo spirito umano contemporaneo sia la creazione di nuovi spazi sovraumani.

## **Il valore individuale dell'espressione spaziale**

### **L'espressione della coscienza spaziale**

Molti architetti ritengono che, per creare nuovi tipi di spazio, sia opportuno guardare alle moderne scoperte scientifiche, le quali hanno permesso all'uomo di acquisire una nuova consapevolezza spaziale.

Invece di concentrarsi su questioni come l'eternità o lo «spazio d'idee», questi architetti preferiscono investire le loro energie nello sviluppo di nuove forme abitative. Quest'approccio si rifà sicuramente al pensiero esposto da Siegfried Giedion nel suo *Spazio, Tempo e Architettura*, un testo che spiega lo sviluppo dell'architettura occidentale, dall'antichità ad oggi, a partire dall'idea che il concetto di spazio in architettura è inevitabilmente connesso alle idee di spazio sviluppate, nelle varie epoche della storia, dalle filosofie e dalle scienze.

Benché siano in molti a condividere la tesi di Giedion, in essa è facile trovarvi alcuni punti di debolezza. Nonostante Giedion, con sorprendente maestria, riesca a individuare alcuni punti in comune tra l'idea di spazio elaborata dall'architettura contemporanea e quella sviluppata dalle moderne scoperte scientifiche, come la quarta dimensione o la teoria della relatività, tuttavia, i passaggi in cui egli tenta di dimostrare come queste teorie siano state concretate negli edifici non sono del tutto convincenti. Ciononostante, la teoria di Giedion è sicuramente affascinante, ed è naturale che, ancora oggi, la sua ipotesi continua a suscitare grande interesse.

Nonostante, in linea di principio, io sia d'accordo con la teoria di Giedion, tuttavia, non credo che lo sviluppo dell'architettura si possa descrivere attraverso la traiettoria descritta da un'unica linea continua. Mi domando, infatti, se la sua idea possa valere anche oggi, in un momento storico così particolare. Ho già scritto che l'era del "quarto spazio" sta per arrivare, tuttavia, considerando le contemporanee condizioni del progetto residenziale, non sono più così ottimista a riguardo.

### **Sociologia della continuità**

Si ritiene, per esempio, che la topologia sia una nuova teoria spaziale, tuttavia, è necessaria una specifica preparazione prima che possa essere adottata come un reale metodo di progettazione architettonica.

Spesso, nei manuali degli studenti, il concetto matematico della topologia è esemplificato dalle proprietà di continuità e variabilità di un elastico. È naturale, quindi, che un architetto, il cui ambito di lavoro riguarda il mondo delle forme, erroneamente interpreti la topologia come una sorta di studio di forme indefinite. In realtà, il concetto di topologia sarebbe meno confuso se fosse spiegato attraverso le forme del cerchio e del quadrato. Credo che la topologia, ossia una geometria che tenta di estrarre la continuità dai molteplici attributi delle forme spaziali, non sia facilmente convertibile in un'espressione architettonica dello spazio.

L'architettura si occupa di semplici spazi euclidei, e questa è la principale causa di confusione. Sarebbe più semplice comprendere la questione riflettendo sul fatto che: "lo spazio topologico è un sottoinsieme dello spazio di distanza, e lo spazio di distanza è un sottoinsieme dello spazio euclideo". In altre parole, ciò che è valido per lo spazio topologico è valido anche per lo spazio euclideo. Perciò è possibile utilizzare la topologia per spiegare, per esempio, la forma indefinita di un corridoio poiché, per definizione, tale forma appartiene alla categoria degli spazi euclidei. Per la stessa ragione è possibile utilizzare la topologia per spiegare le regole compositive caratteristiche dell'architettura dei giardini giapponesi premoderni. Tuttavia, utilizzare la matematica moderna per spiegare forme storiche di architettura è completamente

in disaccordo con il metodo di Giedion. La singolarità della teoria di Giedion, infatti, risiede proprio nel suo fondarsi sulla consapevolezza spaziale propria di ogni epoca storica. Attraverso la topologia si è dunque tentato di scoprire alcuni punti in comune tra l'architettura giapponese e i concetti scientifici sviluppati dalla scienza occidentale. Ognuno è libero di percorrere questa via, tuttavia io non sono interessato a farlo. Prima di tutto, infatti, credo che sarebbe opportuno domandarsi perché il Giappone non abbia mai elaborato una propria scienza. Non credo che un'arbitraria associazione di fenomeni, indipendenti nello spazio e nel tempo, possa contribuire a spiegare il reale valore dell'architettura giapponese. Anzi, così facendo, credo si rischierebbe di non comprendere affatto la particolare e unica natura dello spazio giapponese. Per esempio, anche i moderni giardini da passeggio rappresentano la particolare visione giapponese della natura. Se è di continuità che stiamo discutendo, credo che i giapponesi non sentano lo spazio come continuo. In particolare, nel rigoroso feudalesimo dell'epoca pre-Meiji, è difficile pensare che il sentimento popolare potesse avvicinarsi, anche solo inconsciamente, a una qualsiasi idea di continuità. Il mio profondo interesse per la composizione dell'architettura tradizionale giapponese è nato dalla mia convinzione che è proprio tale tradizione che deve essere scardinata/combattuta. Per esempio, nonostante la composizione spaziale degli edifici *shoin*, a prima vista, possa sembrare moderna, credo che la sua forte gerarchia spaziale sia opprimente. È per tale ragione che sono favorevole allo sviluppo di una nuova coscienza spaziale. Sono, infatti, convinto che sia necessario impegnarsi nella formulazione di un nuovo concetto [spaziale], mantenendo sempre uno sguardo vigile ai cambiamenti sociali, che così tanto influenzano il progetto residenziale. Tuttavia, è altrettanto necessario essere consapevoli del divario tra coscienza ed espressione. Senza tale consapevolezza, qualsiasi teoria, per quanto valida, finirebbe per essere una nuova complicata espressione di un funzionalismo oramai superato.

Ciononostante, desidero creare una società continua. Credo che gli spazi prodotti da una tale società, spazi ricchi d'emozione, siano la vera "topologia" che tutti stiamo aspettando.

## **Il valore individuale dell'espressione spaziale**

Credo che ragionare sul progetto residenziale sia molto difficile, poiché la questione è piuttosto ampia. Riflettendo sul fatto che l'architettura moderna, ai suoi albori, aveva trovato nel progetto della casa il suo proprio veicolo d'espressione, ancor più dolorosamente, ci rendiamo conto del miserabile stato in cui si trova il progetto residenziale contemporaneo. Se esiste un campo in cui l'attività progettuale può trarre profitto dallo studio delle moderne scoperte scientifiche sullo spazio, al momento, questo sembrerebbe essere quello delle grandi opere infrastrutturali.

Le attuali circostanze, tuttavia, pongono domande interessanti. Nonostante il concetto di spazio-tempo, la teoria della relatività e la fisica quantistica oggi rappresentino la scienza contemporanea, in realtà, il periodo in cui esse riuscirono efficacemente a stimolare l'immaginazione delle persone fu il momento della loro scoperta. Oggi questi concetti si sono sviluppati così tanto che le persone comuni non riescono più a comprenderli. Termini come "spazio-tempo" e "relatività" oggi non riescono più ispirare alcun movimento, e qualsiasi tentativo di una loro connessione con l'espressione architettonica dello spazio sarebbe una forzatura, e perciò un esercizio poco stimolante.

Una particolare teoria spaziale si addice a una particolare composizione architettonica. Le idee elaborate dalla scienza moderna hanno perso il loro valore concettuale, ed ora sono analogicamente applicate nei processi tecnico-operativi della composizione architettonica. Tuttavia, in una piccola casa gli spazi devono essere progettati in modo talmente esatto che non c'è spazio per tali teorie. Una delle più interessanti questioni posta dalla contemporaneità è che tali teorie possono essere sviluppate in spazi complessi ma difficilmente possono essere elaborate in spazi semplici. È ormai da lungo tempo che non si registra alcuna rivoluzione concettuale, né nelle scienze né nelle arti: se così fosse, si sarebbe percepita. Al momento, gli unici progressi sono la tecnicizzazione e la complicazione. Ed è per questo che lo stile dell'architettura contemporanea ricorda il Barocco.

Credo che debbano esistere diversi metodi d'espressione: uno per pro-

gettare spazi a scala domestica e uno per progettare spazi a scala urbana. Questo potrebbe essere spiegato attraverso un paragone con la fisica, la quale ha dimostrato che le dinamiche del mondo delle particelle subatomiche differiscono da quelle che avvengono nel mondo che ordinariamente percepiamo. Ciò significa che anche chi sostiene la teoria di Giedion, comunque, dovrebbe sempre avere una scala di riferimento, è improbabile, infatti, che un'unica teoria possa comprendere tutte le scale dell'architettura. Pertanto, credo che ogni spazio, a seconda della propria scala, debba avere una specifica espressione, che io chiamo: il valore individuale dell'espressione spaziale.

### **Lo spazio della città e lo spazio della casa**

Una volta, nel progettare una casa, mi è capitato che la pianta e l'alzato convergevano a tal punto che, nel voler apportare una modifica, ho dovuto modificare l'intero progetto. È in casi come questo che è necessario perfezionare il valore individuale dell'espressione spaziale. Credo che qualsiasi soluzione particolare derivante da questo tipo di operazione progettuale costituisca un prototipo.

In ogni progetto è necessario precisare la relazione tra la scala e il valore individuale dell'espressione spaziale. È per questo motivo che ripongo poca fiducia in quelle teorie che pretendono di applicare gli stessi principi compositivi a tutte le scale dell'architettura, dalla casa alla città. Con ciò, tuttavia, non intendo suggerire che ogni spazi architettonico debba essere definito da un particolare principio. Ancora una volta, si può trarre esempio dalla fisica, la quale, come sistema generale, rimane integra poiché è stato accettato che la fisica newtoniana non è altro che un ramo della fisica quantistica. Perciò, così come il progetto di una casa deve poter liberamente sviluppare una propria grammatica formale; così anche i grandi edifici urbani devono poter sviluppare le proprie regole. Controllare e unificare questi due diversi sistemi è compito della pianificazione urbana, alla quale si addice un sistema astratto, per esempio la matematica. Il suo sistema, tuttavia, non dovrebbe essere costituito dalle classiche formule algebriche ma, piuttosto, da una sorta di



algoritmo in grado di analizzare, in un'unica sezione trasversale, il caos delle città contemporanee. Qualsiasi sistema astratto, infatti, se non si relazionasse costantemente con il reale, si convertirebbe in un semplice spazio mentale.

Spiegare l'importanza sociale della progettazione di piccoli spazi non è semplice. Essa richiede accurati e costanti calcoli di multipli livelli di relazione. A partire da quest'assunto, il mio desiderio è di creare spazi che siano in grado di rappresentare questa serie di multiple relazioni. Noi progettisti di case non abbiamo alcuna propensione a dipingere un mondo monotono e grigio, così come si prospetta essere quello delle città future, dove sembra sarà proibita qualsiasi espressione d'emozione. Per creare la ricchezza di uno spazio urbano è necessario affiancare a un'eccezionale sistema tecnico un sistema eminentemente emozionale, se questo non sarà reso possibile, sarà meglio abbandonare il nostro lavoro.

## **I diversi aspetti dello spazio**

### **Il regno dell'insicurezza**

Cos'è questa strana sensazione d'insicurezza che la società, pur continuando a prosperare, infonde in noi? Non lontano dalla guerra del Vietnam ci sono molti paesi che prosperano in pace, tuttavia, ricchezza materiale non significa ricchezza di spirito. Più il divario tra queste due aumenta, più l'insicurezza penetra il cuore dell'uomo. E così le arti, dai forti valori, non hanno nulla a cui appoggiarsi.

Poiché il progetto residenziale deve essere intimamente connesso alla vita delle persone, oggi, il suo problema fondamentale è di proiettare nello spazio della casa la contemporanea inquietudine spirituale. Tuttavia, l'insicurezza emotiva esiste da prima del tempo dell'arte, e poiché rimarrà un aspetto costante della nostra società il vero problema è come combatterla.

Il progetto di una casa, tuttavia, non sorge certo da questo genere di questioni. Come avviene per tutti gli altri edifici, una casa indica il potere economico del suo proprietario. È sempre stato così, e gli architetti

non hanno mai avuto modo di esercitare liberamente la propria volontà creativa, cioè indipendentemente da tale questione. Questo tipo di contraddizione è ancor più evidente nelle case che in qualsiasi altro edificio. La maggior parte della popolazione difficilmente ha la possibilità di vivere in case come quelle costruite per famiglie benestanti, che prosperano in una società pacifica. È da qui che sorge il problema: se lo spazio di una casa non contiene almeno una piccola parte di ciò che il cuore delle persone va cercando, il progetto residenziale si limiterà solamente a soddisfare le funzioni prettamente necessarie allo svolgersi della vita quotidiana.

L'insicurezza percepita dalle persone nelle proprie case è sicuramente connessa al divario tra i sentimenti umani e le attuali condizioni sociali. La causa del ristretto numero di case che effettivamente accolgono le emozioni umane deriva certamente dal fatto che la maggior parte dei metodi progettuali tende ad assecondare solamente la prosperità materiale della società.

### **La forza della semplificazione**

Se il progetto di una piccola casa è un successo o un fallimento questo è determinato dalla forma eletta in principio. Considerando solo la forma esteriore, si può pensare di avere a propria disposizione un'ampia gamma di possibilità, tuttavia, sarà possibile scegliere solo una forma. Una volta impostato lo schema della pianta della casa, quasi tutti vengono assaliti dal dubbio che, forse, un'altra pianta potrebbe essere più appropriata. L'indecisione sorge se l'impulso iniziale del progettista non è abbastanza forte. Per esempio, io sono propenso a utilizzare piante quadrate poiché credo che, oltre al cerchio, il quadrato sia una forma perfetta.

Nel caso non scegliessi di usare il quadrato, opterò sempre per un semplice contorno rettangolare, che suddividerò attraverso il metodo della divisione spaziale. Quando ripenso alla prima volta che ho scelto di utilizzare questo tipo di semplificazione, mi rendo conto dell'audacia di questa mia decisione. Poiché il modo in cui gli uomini abitano lo spazio, in un certo senso, ricorda le tracce lasciate da un organismo vivente, la scelta di una forma astratta potrebbe sembrare contraddittoria.

Tuttavia, non ho eletto una forma astratta perché ignoro la vita umana, bensì perché sono impaziente di tracciare il sentiero di un nuovo stile di vita. Alle volte, mi è stato criticato che queste semplici piante rendono le mie case difficili da vivere. Eppure, immagino che una famiglia che non colga il mio invito ad assumere un nuovo stile di vita non sarebbe collaborativa e, certamente, non mi permetterebbe di realizzare il mio progetto. Si può fare solo un piccolo passo alla volta, eppure anche un piccolo passo copre una certa distanza.

L'astrazione dà forza allo spazio e aiuta a compiere alcuni passi verso un nuovo stile di vita.

Probabilmente rimarrò sempre convinto che l'astrazione dia forza allo spazio, e che l'astrazione sia possibile solo attraverso un approccio diretto e concreto al problema. Tutti – e in particolare persone come me, che nutrono un forte interesse per il simbolismo – prima o poi saranno tentati di estendere la propria espressione oltre a quella di una forma astratta. Tuttavia, la speranza che spazi perfetti diventino lo strumento per affrontare l'instabilità emotiva del mondo contemporaneo concorda con il mio processo e rappresenta un metodo del tutto naturale.

Ciononostante, poco alla volta, sta emergendo in me un atteggiamento opposto, cioè il desiderio di creare un luogo vivo, così come lo sono gli spazi che corrispondono all'aspetto dello spirito. Nel caso dovessi adottare una nuova forma spaziale, sicuramente non modificerei il mio processo di astrazione, tuttavia, sarebbe per me inevitabile spostarmi gradualmente verso una forma incompleta e uno spazio instabile. Fino ad ora, nel mio lavoro le forme incomplete e le emozioni instabili si sono manifestate solo come frammenti. Forse, la mia scelta di usare forme perfette è eccessivamente anti-fenomenica.

L'uso di forme perfette dà origine a una serie di problemi di metodologia progettuale. Per esempio, il quadrato, essendo una forma chiusa, non richiama a sé altre forme. Al contrario, le forme incomplete, avendo una certa insufficienza formale, tendono a unificarsi con il contesto. Tuttavia, non avendo ancora fatto esperienza dell'uso di forme incomplete, non ho molto altro da aggiungere a riguardo.

## La via lungamente attesa

Forze violente, invisibili agli occhi di una società che prospera in pace, frammentano e logorano sempre più le emozioni di quelle persone che non si conformano al sistema. È compito delle arti, inclusa l'architettura domestica, evitare l'impoverimento del nostro spazio e del nostro tempo, perciò esse devono seriamente organizzarsi.

La battaglia non sarà facile.

Sebbene oggi, rispetto ad altre epoche storiche, le persone siano libere di esprimere la propria volontà creativa, ovunque volgiamo lo sguardo vediamo case con tradizionali coperture a falda. Conseguire l'universalità non è semplice. Mentre pensavo a tutto ciò, ho rivolto l'attenzione alle spesse pareti che io stesso ho eretto. Poiché si tratta delle mie stesse creazioni, ho pensato che, tralasciando un certo numero di questioni, avrei potuto facilmente liberarmi di esse. Fin da principio, in effetti, avrei potuto evitare di utilizzarle. Nonostante spesso io senta l'impulso di entrare in battaglia affrontando da solo ogni singolo elemento della casa, quando ripenso al mio processo creativo, mi rendo conto che, in realtà, mi sono sempre limitato a combattere solo un'area della casa. Sinceramente, in futuro, spero di riuscire a risolvere tutti i problemi assieme.

Troppo spesso si tende a credere che la lotta contro la potente società industrializzata di oggi sia possibile solo con l'organizzazione di un ampio gruppo di persone. Sicuramente, il futuro sviluppo dell'architettura dipenderà dalla mobilità di questi gruppi di persone. Tuttavia, non credo ci sia ancora qualcosa da dire a riguardo.

Credo sia necessario riporre maggiore fiducia nelle potenzialità del singolo.

Affinché un'organizzazione di grandi dimensioni possa funzionare in modo efficiente, deve unificare e razionalizzare i sentimenti di ciascun individuo. Tale organizzazione è sicuramente in grado di supportare il sistema sociale, tuttavia, le persone desiderano la propria libertà. Perché il sistema non ha fiducia nelle potenzialità del singolo? Forse, un giorno, questa persona, come un piccolo atomo che fluttua sull'acqua in una sorta di moto browniano, potrebbe essere il fautore di una nuova via, quella via che tutti noi, da lungo tempo, stiamo aspettando di poter percorrere.

Sono convinto che questa nuova e fondamentale via, da qualche parte, un giorno, ci sarà svelata da un singolo individuo.

Quando verrà tracciata la nuova via della domesticità, comparirà un architetto sconosciuto che assumerà il ruolo di promotore del progetto residenziale. Fino ad allora, io rimarrò un architetto indipendente, impegnato nella creazione di piccoli spazi.

# 住宅建築

篠原一男

精選復刻 紀伊國屋新書

# ARCHITETTURA DOMESTICA

Kazuō Shinohara

titolo originale:

*Jūtaku kenchiku*

Kinokuniya Shoten

Tōkyō, 1964

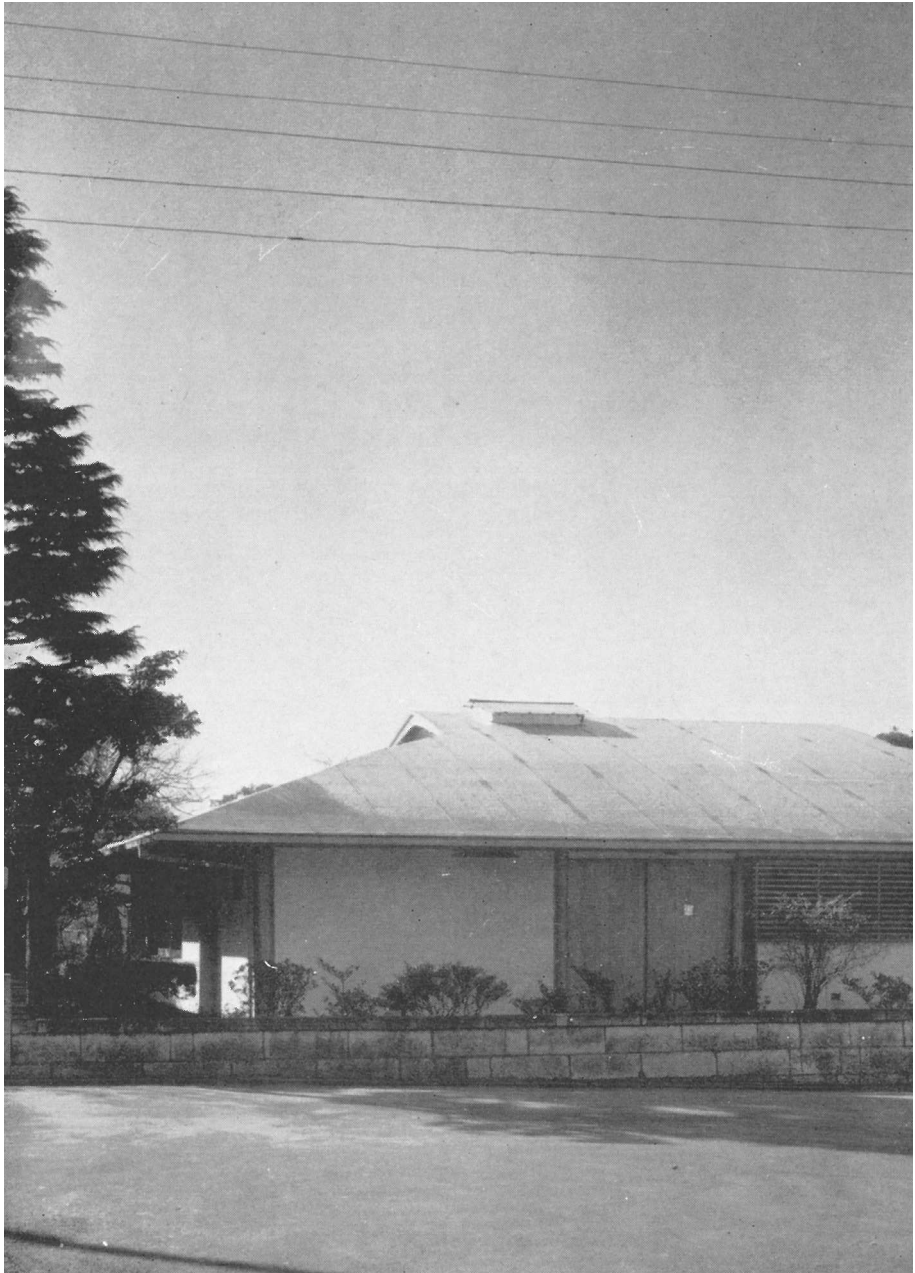
traduzione di:

Francesca Reale

a cura di:

Giorgia Cesaro





## INDICE

### 1. LO SPAZIO GIAPPONESE

#### 1.1 Divisione e collegamento

1.1.1 La composizione della pianta	359
1.1.2 La divisione dello spazio	360
1.1.3 Il collegamento dello spazio	364
1.1.4 L'efficacia della teoria	367
1.1.5 La composizione dello spazio	370
1.1.6 Staticità e dinamicità	371
1.1.7 La teoria del <i>twin phenomena</i>	373

#### 1.2 La logica dello spazio

1.2.1 Lo <i>shoin</i> del Jikō-in	379
1.2.2 Il metodo di Giedion	380
1.2.3 Lo spazio-tempo e l'architettura contemporanea	382
1.2.4 La logica dello spazio	383
1.2.5 L'espressione della vacuità	385
1.2.6 Sulla parete di vetro	387

#### 1.3 Punto di vista e tempo

1.3.1 La frontalità	393
1.3.2 La frontalità dell'architettura giapponese	394
1.3.3 Il <i>Kaiyūshiki teien</i>	396
1.3.4 Il giardino statico	397
1.3.5 Una vastità senza tempo	400

#### 1.4 Teoria dell'abitazione privata

1.4.1 Il fungo	405
1.4.2 Le colossali case private	407
1.4.3 Le due correnti	408
1.4.4 Il <i>doma</i>	410
1.4.5 Critiche sulla pianta a forma di 田	412

<b>1.5 Le arti plastiche in Giappone</b>	
1.5.1 Il Jōdo-ji	417
1.5.2 La genealogia delle modellizzazioni “vigorose”	419
1.5.3 L’estetica dei deboli e la sala da tè	421
1.5.4 La scoperta degli spazi interni	425
1.5.5 Il simbolismo	427
1.5.6 Lo stile giapponese	429
<b>2. LE CONDIZIONI CONTEMPORANEE</b>	
<b>2.1 La casa è un’opera d’arte</b>	
2.1.1 L’eco nello spazio	435
2.1.2 Gli architetti	437
2.1.3 Espressione di libertà	439
<b>2.2 Lo spazio superfluo</b>	
2.2.1 Lo spazio superfluo	443
2.2.2 Il Secondo dopoguerra e il Razionalismo	445
2.2.3 Malintesi	447
2.2.4 Ciò che è irrazionale	449
2.2.5 La progettazione delle coordinate	451
<b>2.3 Quando lo stile viene creato</b>	
2.3.1 L’incontro con la tradizione	455
2.3.2 Una certa situazione	457
2.3.3 Quando lo stile viene creato	459
2.3.4 La libertà e lo stile	461
<b>2.4 Produzione e tecnologia</b>	
2.4.1 Gli agglomerati moderni	465
2.4.2 Le abitazioni come produzioni industriali	467
2.4.3 Abitazioni replicate	469
2.4.4 Tecnologia ingegneristica	471
<b>2.5 Esperimenti</b>	
2.5.1 Comunicazione di massa	475
2.5.2 Lo spazio immaginario	476
2.5.3 La questione della soggettività	479
2.5.4 Esperimenti	482

### 3. LA PROGETTAZIONE DELLO SPAZIO

#### 3.1 Sette Case

3.1.1 La casa di Kugayama (1952-54)	487
3.1.2 Simmetria	488
3.1.3 Uno spazio aperto	489
3.1.4 Sensazioni e teoria	491
3.1.5 La negazione di ciò che è aperto	492
3.1.6 Il cemento	494
3.1.7 Uno spazio “senza personalità”	497
3.1.8 La divisione del punto di vista	499
3.1.9 La casa di Komae (1959-60)	500
3.1.10 Pilastrini e struttura	501
3.1.11 Una casa grande e una casa piccola	503
3.1.12 La casa di Chigasaki (1959-61)	505
3.1.13 Sotto il <i>gasshō</i> a forma di <i>karakasa</i>	506
3.1.14 Il concetto di vivere	508
3.1.15 La casa dal grande tetto (1961-64)	509

#### 3.2 Lo spazio decorativo

3.2.1 La sintesi dell'arte	515
3.2.2 Lo spazio decorativo	517
3.2.3 Presso il Santuario di Nikkō Tōshōgu	518
3.2.4 L'epoca della decorazione	520
3.2.5 L'estetica della collisione	522

#### 3.3 Lo spazio simbolico

3.3.1 Lo spazio astratto	525
3.3.2 Vita e astrazione	526
3.3.3 L'organicità	528
3.3.4 Lo spazio simbolico	530
3.3.5 Verso uno spazio psico-patologico	532

#### 3.4 Il quarto spazio

4.4.1 Il quarto spazio	535
4.4.2 Creazione del punto di vista	536
4.4.3 La logica del caos	540



## **1. LO SPAZIO GIAPPONESE**

## **1.1 Divisione e collegamento**



### 1.1.1 La composizione della pianta

Una volta mi è capitato di ripetere per giorni la stessa operazione senza mai riuscire a definire la composizione della pianta della casa che stavo progettando. A un certo punto [或る時, *arutoki*], all'improvviso [ふと, *futo*], mi sono accorto [気づいた, *kidzuita*] che la pianta che tentavo di definire aveva una specifica caratteristica, la stessa che avevo espresso, seppur inconsapevolmente [無音識, *muon shiki*]<sup>1</sup>, nei progetti che avevo già realizzato. Nel progettare le mie case, l'obiettivo che mi ero posto era di raggiungere una "composizione [構成, *kōsei*] semplice [単純, *tanjun*]" ovvero disegnare [画法, *gahō*, "arte del disegno"] una "pianta [平面, *heimen*] esplicita [明快, *meikai*]", nozioni generalmente utilizzate per riassumere le qualità dell'architettura giapponese. In quei giorni, tuttavia, ciò che stavo cercando era qualcosa di più caratteristico [特徴, *tokuchō*] e concreto [具体, *gutaï*]: un metodo [手法, *shuhō*]. Ho iniziato così a pensare che il termine matematico "divisione" [分割, *bunkatsu*] potesse aiutarmi a determinare un metodo con cui comporre la pianta della casa che stavo progettando. Ho sentito allora che ciò che mi suggeriva questo termine non era definire una semplice forma ma il processo stesso con cui organizzare l'interno di una semplice forma rettangolare. Di tutto ciò, la questione più interessante da riportare qui è però l'idea che mi era venuta in mente: questo metodo di divisione spaziale è, probabilmente, ciò che determina l'essenza dell'architettura giapponese.

Non è assolutamente un caso che la questione del mio metodo di progettare le case sia coincisa con quella della definizione delle caratteristiche dell'architettura tradizionale giapponese. Sin dai miei primi progetti, infatti, ho sempre nutrito un forte interesse per il problema della tradizione, in altre parole, ho sempre tentato di comprendere quali fossero le caratteristiche del tradizionale metodo di comporre lo spazio. Volendo poi superare quell'idea di pianta di una casa tradizionale come pianta semplice, o pianta a forma di quell'ideogramma che indica un campo di riso (田), ho compreso ciò che più m'interessava, ossia come si costruisce

1. Sarebbe con una "coscienza" [識, *shiki*, *Vijñāna*] «silenziosa» [無音, che non emette suono].

lo spazio in Giappone. Le case che ho progettato riflettono quindi questo tipo di costruzione spaziale e, nonostante siano ancora poche, è proprio attraverso la loro progettazione che sono giunto alla conclusione che la principale caratteristica della struttura spaziale dell'architettura giapponese è la "divisione spaziale".

Ho così compreso, grazie a questa mia ricerca, il distinto metodo occidentale di comporre lo spazio, quello cioè del "collegamento spaziale" che, contrariamente a quello della divisione, prevede un processo d'unione di diverse unità spaziali, tutte dotate di una propria funzione. Le piante che esemplificano la storia della casa occidentale ne forniscono prova chiara. Mi sono così convinto che i due concetti opposti di "divisione" e "collegamento" sono lo strumento più efficace per comprendere le qualità essenziali che contraddistinguono lo spazio della vita domestica.

### 1.1.2 La divisione dello spazio

Il Denpō-dō<sup>2</sup> (伝法堂), un'antica dimora aristocratica che un tempo si trovava all'interno del tempio Hōryūji (法隆寺), è ritenuta essere il primo modello di *shinden-zukuri*<sup>3</sup> (寝殿造り), lo stile che rappresenta la cultura dell'epoca Heian<sup>4</sup>. Avvalendomi del disegno che ricostruisce la pianta del Denpō-dō vorrei dimostrare la validità della mia teoria secondo cui la composizione spaziale della casa tradizionale giapponese segue il metodo della divisione spaziale.

La forma esterna del Denpō-dō è rappresentata da un semplice rettangolo che misura 5 *ken* × 4 *ken*<sup>5</sup>. L'intero spazio è dunque suddiviso secondo un rapporto di 2/3 in cui si trovano, da un lato l'*en*<sup>6</sup> (縁), una veranda aperta, e dall'altro stanze circondate da separatori e porte di legno.

2. Sala utilizzata per gli insegnamenti sul buddhismo. [N.d.T.]

3. Stile architettonico specifico di dimore aristocratiche costituite da un gruppo di edifici circondati da giardino. [N.d.T.]

4. 794-1185. [N.d.T.]

5. Il *ken* (間) è un'unità di misura corrispondente a 1,8 m. [N.d.C.]

6. Veranda ricoperta di tavole di legno che circonda le case tradizionali giapponesi. [N.d.C.]

La pianta di questo piccolo edificio illustra chiaramente che tipicamente lo spazio dell'architettura giapponese è definito, prima di tutto, da una regolare disposizione delle colonne, e, in secondo luogo, che sono le linee su cui sono disposte le colonne a indurre la suddivisione spaziale che definisce la pianta.

Come altro esempio di *shinden-zukuri*, si osservi la ricostruzione della residenza di Higashi-sanjōdonō<sup>7</sup> (東三条殿). Nel disegno la sua perfetta simmetria non è ancora stata ricostruita, tuttavia, osservando l'edificio nel suo insieme, è possibile considerare il Higashi-sanjōdonō come un esemplare modello di stile *shinden-zukuri*. Si rivolga ora l'attenzione all'edificio principale che si trova al centro: lo *shinden*<sup>8</sup>. Quali sono le principali caratteristiche della struttura di quest'antica dimora aristocratica del periodo Heian, così tanto sviluppata, sia in dimensioni sia nell'intrinseca complessità delle sue funzioni, da non poter essere paragonata a nessun precedente edificio del periodo Nara<sup>9</sup>? Nell'insieme questo *shinden* non è altro che un semplice rettangolo. Si può notare, tuttavia, che da un pilastro all'altro corrono delle linee rette che dividono così il rettangolo. La pianta è quindi definita solamente da alcune linee rette che corrono in direzione est-ovest oppure in direzione nord-sud. Si potrebbe allora sostenere che questo tipo di composizione della pianta esemplifica la semplicità dell'architettura giapponese? A prima vista, ciò che appare essere una pianta molto complessa, ad uno sguardo più attento, si rivelerà essere una composizione piuttosto semplice. Ciò appare chiaro osservando anche gli edifici secondari. Giunti a questo punto, è necessario porre l'attenzione sulla presenza dello *sukirō* (透廊) o *watarō*<sup>10</sup> (渡廊) che collega la *tainoya*<sup>11</sup> (対の屋) alla zona centrale dello *shinden*. Ovviamente,

7. Conosciuta anche con il nome di Tōsanjōden, è una delle residenze dell'influente famiglia Fujiwara del periodo Heian (794-1185). [N.d.T.]

8. Struttura principale di una residenza in stile *shinden*, con un tetto a semi-falda in legno di cipresso e scalini che stabiliscono l'entrata più formale. [N.d.T.]

9. 710-784. [N.d.T.]

10. Passaggio utilizzato per spostarsi da un padiglione all'altro nelle residenze in stile *shinden*. [N.d.T.]

11. Annesso di una residenza in stile *shinden*, costruita ai lati o sul retro di uno *shinden*,

questi elementi non derivano dal metodo di “divisione”, eppure vorrei far notare come questi non si possano ricondurre al metodo di “collegamento”. Avremo modo di specificare tutto ciò più avanti, tuttavia, vorrei subito far notare che questi elementi spaziali sono stati inventati appositamente per collegare edifici tra loro indipendenti, cosa ben diversa da ciò che avviene in Occidente, ossia dal collegamento interno che unisce tra loro i diversi spazi di un’unica abitazione.

A tale riguardo, è certamente emblematico il disegno in pianta che ricostruisce l’antica dimora di Ashikaga Takauji<sup>12</sup> (足利尊氏) del periodo Muromachi<sup>13</sup>. Nonostante sia considerata una ricostruzione non conforme all’originale, essa è un’eccellente dimostrazione del metodo della composizione spaziale dell’architettura giapponese. Quest’elegante figura è un’esemplare rappresentazione del metodo della divisione spaziale. È plausibile che, nella realtà, quest’edificio non fosse stato costruito con una geometria così netta. Molto probabilmente si tratta di un’astrazione, ciononostante potremmo ugualmente riconoscere in questa pianta il profumo dello spazio della raffinata vita di corte degli *shōgun*<sup>14</sup> del periodo Muromachi. E sebbene non sia possibile determinare quanto questo disegno differisca dall’edificio effettivamente costruito, e nonostante la sua semplificazione, potremmo comunque sostenere che anche questa pianta abbia un valore in sé. Questo disegno, infatti, dimostra di essere una splendida composizione, teoricamente, ciò che una pianta in stile *shinden-zukuri* dovrebbe essere.

La divisione spaziale del più moderno *shoin-zukuri*<sup>15</sup> (書院造り) fornisce un altro modello. Come esempio rappresentativo dell’epoca si può assu-

---

solitamente utilizzata dal capofamiglia. [N.d.T.]

12. Militare che, dopo essere diventato *shōgun*, pose la sua capitale a Kyōto e governò nel suo palazzo di Muromachi (da qui il nome del periodo storico omonimo). [N.d.T.]

13. 1336-1573. [N.d.T.]

14. Generali militari. [N.d.T.]

15. Stile tradizionale dell’architettura residenziale giapponese sviluppatosi dallo stile *shinden* durante i periodi Kamakura e Muromachi, raggiungendo la sua forma finale nel periodo Momoyama. Si differenzia dallo stile *shinden* per l’integrazione dei corridoi e per l’uso dei tatami in tutti i pavimenti dell’edificio. [N.d.T.]

mere la pianta del castello Nijō. Tale struttura fa parte dell'architettura dei castelli e poiché al suo interno si svolgevano anche eventi ufficiali (non era, infatti, una semplice dimora), non sarebbe opportuno considerare questa pianta come un'esemplificazione di uno spazio domestico tradizionale.

Sono convinto che l'astrazione, inevitabile conseguenza del metodo divisionale, sia giunta al suo apice con la formulazione della pianta in stile *shoin-zukuri*. Si osservi come uno dei tanti *shoin*<sup>16</sup> disegnati con una prospettiva a volo d'uccello dimostri la composizione di una pianta dalla geometria che si avvicina alla perfezione. Mentre l'architettura in stile *shinden-zukuri*, anch'essa derivante dal metodo di divisione spaziale, ci permette di scorgere ancora oggi le tenui tracce della vita di corte, le maestose strutture in stile *shoin-zukuri* non sembrano concederci alcuna ispirazione su ciò che potevano essere le delicate emozioni della vita quotidiana. Quando i *samurai*, inizialmente rudi e poco raffinati, riuscirono infine a costruirsi una propria cultura, crearono per essa un palcoscenico<sup>17</sup> caratterizzato da una pianta inorganica simile al disegno di una scacchiera.

Quando terminò l'era premoderna lo stile *shoin-zukuri* non scomparve, ancora oggi, infatti, esso continua ad esercitare una forte influenza sullo stile delle case giapponesi. Lo stile di vita dei più distinti *samurai*, rappresentato dallo *shoin* del castello Nijō, fu adottato in seguito anche nelle abitazioni dei *samurai* di rango più basso che, in breve, a loro volta, influenzarono lo stile delle case popolari del periodo Edo<sup>18</sup>, dando così vita allo stile predominante delle case costruite nelle grandi città giapponesi, uno stile che durò fino all'importazione dell'architettura contemporanea occidentale.<sup>19</sup>

Per parlare di abitazione giapponese è necessario quindi tenere in con-

16. Uno studio con un'alcova che ospita una scrivania; anche area per l'accoglienza di una residenza in stile *shoin*. [N.d.T.]

17. L' autore si riferisce qui all'architettura in stile *shoin-zukuri*. [N.d.C.]

18. 1603-1868. [N.d.T.]

19. Cfr. Masaru Sekino, Breve resoconto storico delle abitazioni giapponesi (tit. orig. *Nihon Jūtaku Shōshi*), Sagami-Shobō, Kanagawa, 1949, p. 123.

siderazione anche la grande categoria delle *Minka*<sup>20</sup> (民家), le case popolari. Poiché nella casa privata il metodo della divisione spaziale si ripresenta in modo identico, ho intenzione di trattarlo in maniera esauriente attraverso l'analisi delle successive case private.

### 1.1.3 Il collegamento dello spazio

Vorrei iniziare esaminando la pianta di una dimora aristocratica della Roma antica nota come Casa del Fauno. Ciò che qui è importante, infatti, non è partire dalla definizione di collegamento, piuttosto, il punto di partenza è capire cosa trasmette la pianta dell'abitazione romana che si sta ora osservando.

Le varie stanze, le camere da letto, la mensa, la cucina e le stanze dei servitori, sono collegate tra loro. Ognuna delle varie stanze ha quindi un determinato uso e, in conformità a ciò, le è stato assegnato un luogo specifico. Poiché in varie fonti letterarie è possibile rintracciare il nome delle stanze e il loro uso, vorrei qui spiegare la pianta di quest'abitazione con altre parole. Prima di tutto sono stati definiti gli spazi funzionali alla vita quotidiana, che denominerò qui «cellule spaziali», e solo in seguito, grazie al collegamento dei diversi spazi, è stata composta la vera e propria pianta della casa. Da un punto di vista compositivo, non sarebbe però corretto desumere che le cellule spaziali siano state composte con un procedimento simile a quello della costruzione di un muro, in cui si appoggiano pietre o mattoni uno sopra l'altro. Nonostante il metodo di collegamento dello spazio permetta lo sviluppo della casa sia attraverso un processo compositivo che dalle cellule spaziali tende verso l'esterno, sia attraverso il processo contrario che dai muri perimetrali tende verso l'interno, ciò che qui è importante notare è l'esistenza e la relativa funzione delle cellule spaziali e comprendere che gli europei compongono questi spazi in qualità d'insieme.

Per precisare la differenza di metodo è sufficiente ripensare alle abitazioni dell'antica aristocrazia giapponese, per esempio alla comples-

20. Il termine *Minka*, tradotto letteralmente, significa “case private”, ma si riferisce a quelle case tradizionali popolari con il tetto di paglia e muro costruito di terra.

sità dimostrata dalla pianta della residenza Higashi-sanjōdono. Poiché il confronto con un unico esempio sarebbe risultato poco significativo, propongo anche l'analisi delle abitazioni della Grecia classica, da cui sono derivate quelle romane. Nonostante non ci siano esempi giapponesi della stessa epoca con cui poter fare un confronto diretto, le abitazioni della Grecia classica mostrano chiaramente il modello compositivo dello spazio occidentale.

Osservando la ricostruzione della Villa della Buona Fortuna che sorgeva nell'antica città di Olinto, una città che dall'anno della sua fondazione (430 a.C.) prosperò per circa un secolo, e confrontandola con la Casa del Fauno, immediatamente ci si rende conto del metodo con cui fu composta la pianta di questa piccola abitazione. Ogni stanza ha una funzione specifica e, una volta collegate tra loro, la struttura si completa. Nonostante mi voglia concentrare solamente sul metodo di collegamento, possiamo comunque commentare il particolare spazio del cortile interno di questa casa. Poiché tanto le abitazioni greche quanto quelle romane sono esempi di case costruite in grandi città, le loro pareti esterne rappresentavano la percentuale di edificabilità del suolo. Dalla disposizione delle loro stanze, sviluppate lungo la linea di confine, si desume che il cortile interno è stato costruito per permettere l'entrata della luce e la circolazione dell'aria<sup>21</sup>. È per tale ragione che nella città di Olinto il cortile interno, in qualità di *pastas*<sup>22</sup>, ha assunto questa particolare configurazione. Nonostante questa peculiarità delle abitazioni greche non si possa ritrovare nelle abitazioni giapponesi, proprio grazie a tale differenza, comunque, è stato possibile fare un confronto. In generale, è dall'idea del cortile interno, o *pastas*, come cellula spaziale avente una funzione altra, che si desume che tale caratteristica tipicamente greca è propria del metodo di collegamento.

21. In riferimento alle azioni della vita quotidiana delle persone, si dice del percorso con cui si muovono persone o cose per raggiungere diversi oggetti. Nell'ambito della progettazione architettonica, è il motivo essenziale dell'organizzazione gerarchica degli spazi; in Dizionario comune dell'architettura.

22. Portico interno tipico delle abitazioni greche che, fungendo da vestibolo, permetteva la penetrazione della luce all'interno della casa. [N.d.T]



Si ritiene che la tipica pianta delle abitazioni greche e, in particolare, quelle della città di Troia, risalenti al 2000 a.C., siano derivate dall'organizzazione della distribuzione attorno al *megaron*.<sup>23</sup> Il *megaron* era una grande sala rettangolare separata dal resto dell'abitazione, accessibile attraverso un'antisala preceduta da un vestibolo. Uno spazio unitario così semplice, isolato e chiuso in sé, era sicuramente un'unità specifica che, data la sua funzione, doveva assumere sempre la stessa posizione.<sup>24</sup> Quando in un'unica abitazione erano presenti due *megaron*, questi erano collegati tra loro da ciò che si potrebbe definire una sorta di piazza. La nascita di una pianta organica si può allora attribuire allo sviluppo del *megaron*, attorno al quale erano disposti gli spazi più semplici della casa e che ne configuravano il cortile centrale interno, tipico delle abitazioni greche del periodo classico.

Si osservi ora la pianta della moderna Montacute House, un esempio rappresentativo delle abitazioni inglesi sorte tra il 1580 e il 1599. Poiché non è necessario ripetere le questioni evidenziate in precedenza, parto dall'assunto che le odierne abitazioni occidentali possano essere direttamente associate a questa casa. La pianta della Montacute House, così come quella della Coleshill House, è raffigurata da un semplice rettangolo, una forma che esprime un forte senso di modernità. Queste due abitazioni, tuttavia, non furono certamente costruite con l'intento di allontanarsi dal consueto modo di progettare le case occidentali dell'epoca. A tale riguardo è opportuno ricordare che anche la logica compositiva del razionalismo e del funzionalismo si era basata sulla semplicità della pianta e che dunque se ci si soffermasse solamente a osservare la nascita di una nuova plasticità, o di un inedito modo di progettare, si finirebbe col farsi sfuggire i segreti essenziali della creazione dello spazio residenziale. Che si tratti di un'abitazione del passato o di una contemporanea,

23. Con questo termine, nei poemi omerici, è designata la parte più intima e solenne dell'abitazione. Luogo di ritrovo della famiglia, al centro della sala si trovava l'ampio focolare rotondo, centro spirituale e materiale della casa, attorno al quale c'erano quattro colonne disposte a rettangolo e sostenenti il tetto. [N.d.C.]

24. Bunji Kobayashi, titolo originale in romanji (Storia antica dell'architettura occidentale), Shokokusha, p. 22.

il metodo con cui gli occidentali compongono lo spazio della casa consiste sempre nel collegare tra loro spazi plasmati secondo le specifiche funzioni necessarie allo svolgimento della vita quotidiana.

#### 1.1.4 L'efficacia della teoria

Lo spazio giapponese non si costruisce con *tatami*<sup>25</sup> e *shōji*<sup>26</sup> di carta, così come non si costruisce lo spazio europeo usando tende e tappeti. Tutto ciò, evidentemente, non costituisce curiosità per chi si accontenta di progettare una casa senza porsi la domanda sul tipo di spazio che andrà a costruire. La maggior parte dei progettisti, infatti, è consapevole di come si costruisce lo spazio tradizionale giapponese, nonostante continui la propria attività con la consapevolezza di diffondere in questo Paese uno stile di vita tipicamente europeo. È quindi necessario comprovare tale consapevolezza attraverso un metodo concreto che renda tangibile ciò che si cela nel profondo della creazione dello spazio. Tale obiettivo è alla base della mia ipotesi, quella cioè della divisione e del collegamento dello spazio. A conferma della concretezza di tale ipotesi e nella speranza che possa costituire una logica efficace, di seguito riporto alcuni esempi sia giapponesi sia occidentali.

Da quando, alcuni anni fa, ho formulato la mia ipotesi, i termini di divisione e collegamento sono diventati di uso comune nel mondo dell'architettura.<sup>27</sup> Ciononostante, non posso dire che sia stato pienamente

25. Pavimentazione tradizionale giapponese composta di pannelli modulari rettangolari (91 cm x 183 cm), costituiti da un telaio di legno rivestito da paglia intrecciata e pressata. [N.d.T]

26. Un pannello leggero costituito da un telaio in legno ricoperto da carta di riso o altro materiale traslucido, utilizzato come uno della serie di pannelli scorrevoli tra interno e esterno, oppure tra due spazi interni. [N.d.T]

27. Cfr. K. Shinohara, (aggiungere romanji) «Divisione e collegamento dello spazio: procedimenti dell'architettura giapponese (7)», in aggiungere romanji (28° Conferenza sulla ricerca, Associazione degli Architetti Giapponesi, sezione Kantō), aggiungere città, 1960; K. Shinohara, aggiungere romanji «La composizione della pianta dal punto di vista della divisione dello spazio (8)», in aggiungere romanji (66° Raccolta di reso-

compreso che mentre il primo termine appartiene al metodo giapponese il secondo si riferisce a quello occidentale. Ho osservato, infatti, che spesso i due termini sono stati utilizzati in modo non appropriato. Come si può notare, ciò è avvenuto perché nella composizione delle case giapponesi sono presenti elementi di collegamento e, viceversa, anche nella composizione delle case occidentali sono presenti elementi di divisione. Si potrebbe allora sostenere che, non essendoci una sostanziale differenza tra Giappone e Occidente, i due diversi metodi si possono osservare in ogni edificio. A tale proposito, nonostante “divisione e collegamento” dimostrino di poter essere utilizzati separatamente dal problema essenziale che mi sono posto, ciò dimostra che per le persone i due termini rappresentano un metodo concreto. Credo che la maggior parte dei fraintendimenti sia scaturita dall’incomprensione del significato del termine “essenziale”, proprio della mia teoria.

Per chiarire la questione, propongo di fare un confronto tra la pianta di una casa medioevale della cittadina francese di Cluny e una casa della città di Nara nel periodo Edo<sup>28</sup>. Applicando anche qui il metodo della divisione e del collegamento spaziale, si desume che le stanze dell’abitazione di Cluny appartengono al metodo della divisione mentre le stanze dell’abitazione di Nara a quello del collegamento. In entrambi i casi, tuttavia, si osserva che la necessità portò a costruire queste case di città in un terreno lungo e stretto, da cui ne conseguì una riduzione della superficie degli alzati. Tale conformazione non sussiste però nei più comuni terreni edificabili: né in Francia si trovano esempi di divisione spaziale che creano una tale semplicità in pianta, né in Giappone si è mai costruito seguendo il metodo di collegamento, per esempio come era avvenuto nella Montacute House.

Lo stesso processo trasformativo si riscontra anche nei manieri medioevali inglesi che, nati per gestire le attività amministrative dei feudatari, nel tempo si sono trasformati in vere e proprie abitazioni. Scorrendo lo

---

conti saggiatici appartenenti all’Associazione), aggiungere città, 1960; K. Shinohara, (aggiungere romanji) «Comparazione con la composizione della pianta occidentale», in ....aggiungere raccolta, città, anno pubblicazione.

28. 1603-1868. [N.d.T]

sguardo dalla loro prima rappresentazione fino alla quarta, si può individuare chiaramente la loro progressiva trasformazione secondo il metodo della divisione spaziale. In origine, era naturale costruire i manieri suddividendoli secondo la loro funzione: al piano terra si collocavano i depositi, mentre al primo piano si predisponeva una grande sala in cui poter svolgere le attività amministrative. Scorrendo lo sguardo dalla quarta immagine alla quinta, è interessante notare come questi manieri si trasformarono all'inizio dell'era moderna. La loro trasformazione fu evidentemente determinata ad alcuni requisiti che da quel momento in poi furono considerati necessari. Ebbene, è proprio tale trasformazione a far comprendere il concetto di collegamento.

Dato che anche la Villa Imperiale di Katsura fu progettata prevedendo il collegamento dei suoi diversi spazi, si può presumere che anch'essa risponda a una tipica caratteristica dell'era moderna: l'organizzazione della circolazione. Considerando che la villa fu progettata e costruita per la famiglia imperiale, è dunque corretto ipotizzare che in essa fu posta quella particolare attenzione, tipicamente moderna, alla fruizione dello spazio da parte dei membri della famiglia che in essa dimorava? Dove dormivano le persone? Nella Villa Imperiale di Katsura è evidente che i luoghi della vita quotidiana, per esempio la cucina, generalmente spostati allo *shoin*, furono deliberatamente eliminati; tuttavia, è altrettanto vero che non ci sono elementi che facciano pensare che la villa fosse un edificio astratto, cioè avulso dall'epoca in cui fu costruita. Indubbiamente, ciò è dovuto al fatto che il valore della villa era nettamente superiore al generale stile di vita dell'epoca.

Nel precedente paragrafo ho scritto che il *watarō* dello *shinden-zukuri* non deriva dal concetto occidentale di collegamento; infatti, essendo un elemento peculiare del Giappone, differisce totalmente dal metodo occidentale. Poiché nel tempo gli edifici furono costruiti sempre più vicini fra loro, il *watarō* subì una progressiva semplificazione, tanto da farlo percepire come un elemento di collegamento spaziale. Pensando alla Villa Imperiale di Katsura, o al castello di Edo, ci si rende conto che l'essenza di questi edifici di legno, costruiti l'uno adiacente all'altro e progettati senza tener conto dell'illuminazione e della ventilazione degli ambienti,

attraversa la loro pianta inorganica, derivata dal metodo della divisione spaziale. Confrontando la composizione spaziale tradizionalmente occidentale con l'organizzazione della circolazione degli edifici moderni, risulta evidente che la logica dei flussi non può essere derivata dalla complessità costruttiva dello spazio tradizionale giapponese.

### 1.1.5. La composizione dello spazio

Frank Lloyd Wright aveva creato nella prateria americana uno spazio originale e personale. Poiché Wright era affascinato dalla cultura orientale, è opinione comune ritenere che nelle sue opere si ritrovi un “profumo d'Oriente”. Osservando la struttura delle sue case, tuttavia, ciò che percepisco io, invece, è un qualcosa di non orientale. Da quegli spazi così perfetti trasuda un'organizzazione tipicamente americana. Credo dunque che gli spazi di Wright non possano essere proposti in Giappone, nemmeno utilizzando la stessa plasticità di Wright, e questo perché sono convinto che la composizione spaziale da lui impiegata sia strettamente legata al luogo in cui sono stati costruiti i suoi edifici. Vorrei allora tentare di descrivere il modello compositivo dei suoi spazi attraverso il metodo di collegamento. Wright ha definito la sua architettura “organica”, e credo che alla base di quest'organicità ci sia la delicatezza propria del metodo di collegamento dello spazio. In effetti, costruite sulle colline della prateria o all'ombra delle rocce del deserto, le sue case non possono essere state composte seguendo un metodo meccanico, in cui le cellule spaziali sono composte l'una dopo l'altra. Il collegamento degli spazi, quindi, non è stato composto eseguendo dei calcoli matematici, cioè addizionando una stanza all'altra. La forma complessiva, al cui interno si sarebbero configurati gli spazi, emergeva, fin da principio, nell'immaginazione dell'architetto; ed è proprio ciò che, in definitiva, può essere definito come il metodo compositivo del collegamento spaziale. Anche per ciò che riguarda il metodo della divisione spaziale, in cui gli spazi sono divisi in modo semplice e costante, si può sostenere che sia una composizione che emerge fin da subito nell'immaginazione di noi giapponesi. In effetti, credo che ogni popolo abbia una propria concezione dello

spazio, tipicamente nazionale. Gli spazi in cui si svolgono le nostre vite, tuttavia, non sono tra loro omogenei, piuttosto presentano degli *hizumi* (歪) [strappi, fessure?, differenze?].

Supporre che alla base della costruzione degli spazi occidentali ci sia un mero calcolo matematico risale al fraintendimento del funzionalismo del secondo dopoguerra. Componendo lo spazio seguendo l'ordine di un diagramma di flussi, cioè concatenando tra loro il soggiorno, la cucina e le stanze da letto necessarie, si era, infatti, pensato di poter creare spazi adatti alla vita quotidiana. Ebbene, la presunta attendibilità del metodo matematico ha portato a dimenticare la necessità di indagare il significato degli spazi che si progettano. È possibile progettare un edificio senza avere alcuna immagine generale di riferimento? Le case razionaliste e funzionaliste sono splendide, tuttavia, la loro bellezza non deriva da una composizione che ha seguito un metodo matematico, essa è piuttosto la conseguenza di un'immagine dello spazio pensata fin dal principio dell'atto compositivo. Il fatto che la teoria di Wright, così come il suo modo di percepire lo spazio, si sia basato sul collegamento degli spazi ha contribuito al suo fraintendimento.

### 1.1.6 Staticità e dinamicità

Il metodo della divisione spaziale deriva dalla legge strutturale degli edifici giapponesi in legno; così come il metodo del collegamento spaziale è intrinsecamente legato alle costruzioni in pietra o mattoni tipiche dell'Occidente. Non c'è dubbio che la legge strutturale abbia una forte influenza sulle qualità compositive degli edifici, ciononostante, la composizione spaziale di un edificio non si può risolvere solo attraverso la definizione della sua legge strutturale. Credo dunque che sia fondamentale che gli architetti si rendano conto che, nonostante scelgano di adoperare una struttura *shinkabe*<sup>29</sup> (真壁), tipica dell'architettura tradizionale giapponese, la consapevolezza spaziale delle persone che da tempo immemore vivono in queste strutture è rimasta immutata; in altre parole, credo che sia fondamentale che gli architetti giapponesi si rendano conto di non poter prescindere dal metodo compositivo della divisione spaziale.

29. Muro con pilastri in legno a vista.

Allo stesso modo la consapevolezza spaziale delle persone occidentali è strettamente connessa al metodo compositivo del collegamento, derivante dalla costruzione di muri in pietra e mattoni. Se si volessero costruire degli spazi giapponesi, sarebbe necessario allora affrontare la consapevolezza spaziale del popolo giapponese. Partendo dall'assunto che il metodo di divisione è ciò che più caratterizza lo spazio giapponese, la questione che si vuole indagare in questo libro non è dunque questione di poco valore. Per ciò che mi riguarda, se non si prende in considerazione il metodo della divisione spaziale, una volta conosciuto, difficilmente si potrà pretendere di costruire delle vere case giapponesi.

Il metodo divisionale, tipico dell'architettura giapponese, comporta una composizione caratterizzata da una forte staticità. Ciò è dovuto al fatto che, fin da principio, non si prevedeva il movimento delle persone nello spazio. Tutto ciò si chiarisce considerando che, in Occidente, così come avveniva nelle case costruite nell'antica Grecia, le diverse stanze delle case sono collegate tra loro da spazi appositamente predisposti per svolgere tale funzione, come per esempio la corte interna o *pastas*. Permettendo così alle persone di muoversi nello spazio, in breve tempo, l'architettura occidentale è giunta a introdurre nella composizione un nuovo elemento: il tempo. In effetti, è esattamente questa l'origine degli spazi che prevedono al loro interno il movimento.

Vorrei sottolineare qui che non intendo dare alcun giudizio di valore, infatti, con tali osservazioni non intendo assolutamente sostenere che gli spazi dinamici siano spazi contemporanei mentre gli spazi statici siano spazi superati, appartenenti ad un passato remoto. Non c'è alcun motivo di pensare che la dinamicità sia una qualità positiva mentre la staticità una qualità negativa. Se così fosse, si tratterebbe di una considerazione legata a uno specifico momento storico. Se, tuttavia, ci si dovesse esporre, così come è richiesto dal nostro lavoro di architetti, sarebbe semplice arrivare a dare un giudizio di valore sulla dinamicità o sulla staticità degli spazi di una casa? Non bisogna dimenticare che la composizione di spazi dinamici, in Occidente, deriva dall'organizzazione di una società che ha deliberatamente gettato ombra sulla qualità dello stile di vita delle famiglie. Termini come "staticità" e "dinamicità" non possono quindi essere intesi come una leggera sfumatura della pianta di un edificio.



### 1.1.7 La teoria del *twin phenomena*

Poiché il termine “collegamento” suggerisce l’idea di forme legate da un filo sotteso tra loro, come per esempio quelle dei vagoni di un treno collegati l’uno all’altro da un gancio da traino, alcune persone ritengono che sia inappropriato utilizzare il termine «collegamento» per riferirsi alla composizione spaziale tipica delle case della Grecia classica o dell’antica Roma. Se questo fosse il caso, proporrei di sostituire il termine “collegamento” con quello di “adesione”. Il dubbio su quale sia il termine più adeguato, tuttavia, solleva una questione piuttosto interessante. In effetti, nel momento in cui ho proposto delle piante come di modelli del metodo compositivo del collegamento spaziale, ho suggerito che le stanze di queste case dovessero essere lette come cellule spaziali tra loro indipendenti. Se, per esempio, avessi proposto di interpretare il cortile interno, o *pastas*, come una delle altre stanze della casa, poiché il suo spazio è definito da muri spessi, anch’esso sarebbe stato compreso come una cellula spaziale indipendente dalle altre. In altre parole, ciò che voglio dire è che il termine «collegamento» rivela di possedere un doppio aspetto. Da questo strano fenomeno, comparso all’interno degli spazi della vita domestica, credo di essere riuscito a derivare una legge preziosa, che ho definito la “teoria del *twin phenomena*”. Nella pianta di queste case, gli spazi che sembrano essere collegati tra loro, in realtà, furono composti per negare la continuità delle cellule spaziali. In altre parole, ciò che voglio far notare è che questi spazi hanno in sé qualità opposte e, nel contempo, una doppia funzionalità. Poiché siamo partiti dall’assunto che ogni cellula spaziale è isolata, potremmo allora desumere che questa loro caratteristica sia capace di trasformarsi in una forza di collegamento spaziale. Un esempio emblematico potrebbe essere quello del nucleo atomico, in cui protoni negativi girano attorno a protoni positivi. Naturalmente quest’esempio ha dei limiti, tuttavia, può comunque essere assunto come riferimento.

Anche nella divisione, il metodo giapponese di strutturazione dello spazio, è possibile riscontrare il medesimo *twin phenomena*. È vero che si

utilizzano *shōji* e *fusuma*<sup>30</sup> per dividere lo spazio, tuttavia, ognuno di noi è consapevole del fatto che si tratta di un primo tentativo di costruire un *open space*. Perciò il metodo compositivo della divisione spaziale presuppone sempre la possibilità di ritornare al grande *open space* d'origine. Utilizzando il metodo divisionale, infatti, si è consapevoli del fatto che la volontà di dividere lo spazio coesiste con l'opposta volontà di non voler dividere lo spazio.

Tutto ciò non vuole essere un gioco di parole, piuttosto, vuole far notare come tale fenomeno sia direttamente connesso alla plasticità. Per esempio, se si volessero costruire degli spazi che risultino collegati tra loro, la pianta non dovrebbe essere composta con l'obiettivo di farla sembrare «unita», piuttosto, si renderebbe necessario aumentare la discontinuità delle cellule spaziali. Nella composizione degli spazi domestici, tuttavia, la legge del *twin phenomena* solleva ancora diverse problematiche.

In effetti, è opinione comunemente condivisa che tale fenomeno non deriva da certe caratteristiche della pianta ma, piuttosto, da tutto ciò che definisce la delicatezza dello stile di vita giapponese, come, per esempio, quegli elementi intermedi e neutri quali l'*engawa*<sup>31</sup> (縁側) e il *nureen*<sup>32</sup> (濡れ縁), attraverso i quali si evita il cambiamento improvviso tra l'interno della stanza e la natura all'esterno. Nel tempo, questi elementi sono stati associati alle porte e alle finestre ritagliate nelle spesse pareti delle case occidentali. Altri elementi considerati come intermediari tra l'interno e l'esterno dell'abitazione sono i *tatami* e, in particolare, i *fumiishi*<sup>33</sup> [踏み石].  
Mi sono chiesto, tuttavia, se questi elementi fossero davvero stati pensati

30. La differenza fra *shōji* e *fusuma* è labile: lo *shōji* divide l'interno dall'esterno di una stanza dall'altra, ed è composto da un solo strato di carta facendo così trasparire una flebile luce da una parte all'altra; il *fusuma*, invece, pur avendo la stessa funzione, è composto da due strati di carta o di stoffa, uno da una parte e uno dall'altra, facendo trasparire quindi meno luce. La differenza sostanziale tra i due è, quindi, nell'illuminazione prodotta dall'uno e dall'altro. (N.d.T)

31. La veranda al piano terra di una casa in stile giapponese. (N.d.T)

32. Una piccola veranda aperta pensata per proteggere dalla pioggia. (N.d.T)

33. Piastroni di pietra, più o meno di piccola e media grandezza, posizionati all'entrata e nell'*engawa*, pensati per essere calpestati a piedi nudi. (N.d.T)

per creare un motivo di continuità con la natura. Mi domando, infatti, perché si dovrebbe pensare agli spazi giapponesi come spazi sempre connessi alla natura, se in passato, per antonomasia, non si faceva alcuna distinzione tra l'interno e l'esterno dell'edificio. Questi elementi fino ad ora considerati, dall'opinione comune, come intermediari, in realtà, non hanno uno scopo esattamente opposto? In effetti, sono convinto che questi elementi siano stati utilizzati proprio per creare un'interruzione con la natura.

Sicuramente, questi delicati elementi architettonici sono tutti riconducibili alle abitazioni aristocratiche giapponesi costruite in stile *shinden-zukuri* o in stile *shoin-zukuri*. Queste abitazioni, che in seguito saranno nuovamente menzionate, sembrano aver trovato il loro prototipo nelle case rialzate delle regioni del Sud. Lo stile di queste abitazioni è stato definito "stile aperto", una definizione di cui è difficile comprenderne la ragione, infatti, queste abitazioni erano rialzate ma non aperte. Cosa ci si aspetta di trovare all'interno di uno spazio domestico definito da robuste pareti che non lo rendono aperto? È difficile pensare che per uno spazio domestico che non si era reso un tutt'uno con la natura fosse stato importante avere un pavimento il più possibilmente rialzato dal suolo. Credo, piuttosto, che la composizione di queste abitazioni sia derivata da un procedimento compositivo opposto, ossia credo che fosse il pavimento rialzato dal suolo ad aver permesso la creazione di un'apertura. Sono convinto, infatti, che per creare un luogo adatto alla vita domestica fosse stato fondamentale creare uno spazio separato dalla natura, un'interpretazione esattamente contraria a quella suggerita da quegli elementi tipici dello stile *shinden-zukuri*. Nel periodo in cui si passò dallo stile *shinden-zukuri* allo stile *shoin-zukuri* aumentò l'uso dei *tatami*. Mi domando allora se davvero sia necessario pensare a quell'unico elemento privo di *tatami*, cioè l'*engawa*, come un elemento simbolo di un'interruzione. A partire dalle linee su cui sono posti i pilastri, che rappresentano i confini degli edifici, o dalle parti esterne come quelle dei *nureen* o dei *mawarien*<sup>34</sup> [廻縁] il tetto sporge profondamente. Credo che questi elementi siano stati pensati per definire la forte plasticità dell'architettura giapponese

34. La veranda che circonda stanze ed edifici su almeno 2 lati o anche di più. (N.d.T)

caratterizzata da pavimenti rialzati.<sup>35</sup> Anche se non si volesse prendere in considerazione questa mia opinione, tuttavia, anche nella comune convinzione secondo cui il *mawarīen* che sporge dai confini dell'edificio sia solo un prolungamento del pavimento tipico delle case storiche, così come l'*engawa* o il *nureen*, credo sia importante non lasciarsi sfuggire che questi elementi siano tutti stati predisposti per creare un'interruzione dell'abitazione con la natura. Per tale ragione, credo dunque che sia possibile ritrovare anche all'interno di questi spazi domestici il cosiddetto *twin phenomena*.

Al contrario, gli spazi domestici occidentali, che presentano elementi che descrivono un elevato grado d'interruzione tra interno ed esterno, non sembrano aver avuto la necessità di rialzare i pavimenti. Nelle case occidentali, infatti, dove normalmente la copertura e le pareti dell'edificio definiscono una netta divisione con l'esterno, entrando in casa, le persone non si tolgono nemmeno le scarpe, rivelando così che c'è una stretta connessione tra l'interno dell'edificio, la natura e la società. Questo aspetto delle case occidentali potrebbe essere paragonato a un aspetto tipico delle case contadine giapponesi, caratterizzate dalla presenza del *doma*<sup>36</sup> [土間]. Nel *doma*, posto al livello del suolo esterno, le persone posavano le proprie calzature, infatti, esso era un elemento predisposto per l'entrata e l'uscita dalla casa. Poiché il *doma*, come qualsiasi altro elemento della casa, era uno spazio chiuso, esso potrebbe essere inteso alla stregua di una delle stanze con *tatami* delle case contadine. Nonostante ne parlerò più avanti, vorrei accennare qui che le case contadine hanno

35. Nota che sul libro risulta essere la n°5. (Shinohara Kazuo, “Kodaiteki Kenchiku to Chihyō – Nihon Kenchiku no Hōhō (4)” (Architettura dell'antichità e superficie terrestre – Metodo dell'architettura giapponese (4), in Gakkai Kantō Shibu Dai 26 kai Kenchiku Happyō Kai (26° Conferenza sulla ricerca, sezione Kantō), 1959. “Kodaiteki Kenchiku no Takasa no Puropōshon – (5)” (Proporzioni dell'altezza nell'architettura dell'antichità – (5), in Gakkai Kantō Shibu Dai 26 kai Kenchiku Happyō Kai (26° Conferenza sulla ricerca, sezione Kantō), 1959. “Kenchiku to Chihyō to no Aida no Kodai Zōkei – (6)”, (Prototipi tra architettura e superficie terrestre), in 63° Raccolta di resoconti saggistici appartenenti all'Associazione, 1959.

36. Pavimento di terra battuta. (N.d.T)

come prototipo le case a fossa. Se si volessero analizzare solamente le abitazioni aristocratiche sopraelevate, di cui si è parlato prima, e anche nel caso in cui queste non volessero essere ricondotte alle abitazioni sopraelevate delle regioni del Sud, si può concludere che il *twin phenomena* rappresenta una valida spiegazione, seppur provvisoria, del concetto di apertura. Questa questione, del tutto storica, tuttavia, non è il tema di questo libro.

Un proverbio occidentale recita: “abbi cura dei tuoi amici e non preoccuparti dei tuoi nemici”. Se si mettono in dubbio aspetti evidenti, si rischia di non disvelare mai verità ancora nascoste. In altre parole, ciò che intendo dire è che in aspetti come lo stile di vita e la struttura dello spazio, per lungo tempo intesi in senso comune, potrebbero esserci aspetti fondamentali per lo sviluppo delle case contemporanee. Questo è dunque l’atteggiamento che intendo perseguire attraverso il mio scritto.

## **1.2 La logica dello spazio**

### 1.2.1 Lo *shoin* del Jikō-in

Osserviamo per un attimo la meravigliosa struttura dello *shoin* Jikō-in, un piccolo tempio buddhista nel sobborgo occidentale di Nara. Non conosco nessun luogo che sia, come questo *shoin*, un esempio eccellente di struttura spaziale tipicamente giapponese. Il metodo giapponese di elaborazione delle strutture in legno è primitivo e questo spazio così magnifico, che deriva dalla critica secondo cui la sua superficie è legata solo ad uno stile di vita feudale, bisognerebbe pensarlo come ad uno spazio libero. Se suddetta plasticità venisse negata e ci si distanziasse, ciò che ci rimane a portata di mano della cultura giapponese svanirebbe. Non sarebbe meglio dare un'adeguata valutazione allo spazio di questo bellissimo Jikō-in? Ovviamente non si tratterebbe di una valutazione incondizionata, in quanto il poter o meno collegare così come è questo spazio è un altro problema che ci si presenta nel nostro lavoro attuale.

Sembra che l'opinione, secondo cui la spazialità presente nei magnificenti e antichi patrimoni culturali giapponesi presenti una certa vicinanza e sia finalmente riuscita a raggiungere l'architettura contemporanea occidentale, fosse fortemente presente all'interno dell'architettura giapponese del secondo dopo guerra. È vero che, sulla base di questa, per così dire, sicurezza in sé stessi, è degno di nota anche il fatto che sono state lasciate delle opere che hanno permesso di colmare le lacune create durante il breve periodo della disfatta giapponese, ma è anche vero che se non avessimo passato quel periodo non saremmo neanche riusciti a fare minimi passi in avanti. È da questo periodo che nell'architettura giapponese si susseguono frettolosamente numerosi cambiamenti. Non penso che si volesse sottovalutare il ruolo intuitivo dell'arte ma, dal momento che non era un'opinione fondata su basi corrette, la realtà si manifestava sempre come un correttore dei vari errori. L'interpretazione, secondo cui sia lo spazio giapponese bello e trasparente sia lo spazio ottenuto dall'architettura contemporanea fossero della stessa natura, era impossibile che fosse anche qualcosa di più di uno stimolante temporaneo.

Proviamo a dare una valutazione dei begli spazi presenti nel Jikō-in. Tuttavia, consideriamo che i nuovi spazi che è finalmente riuscita a tro-



vare l'architettura contemporanea e gli spazi del Jikō-in non hanno la stessa natura. In effetti, non ci sono opinioni contrastanti in merito al fatto che ci siano delle somiglianze esteriori, ma non è sbagliato credere che questi spazi abbiano la stessa natura solo perché lo spazio architettonico mostra degli aspetti esteriori che si assomigliano. In questo caso, penso che questa interpretazione sia impossibile, tranne l'aspetto di trovare ciò che sta alla base del *background* dei due diversi spazi e l'aspetto di compararne la struttura. Se non è intuitivo che sono di natura uguale, si potrebbe anche dire che non è intuitivo che sono di natura diversa. Perciò, penso che andrò a darne prova, sulla base di un confronto tra il background che ha portato alla formazione dello spazio occidentale e il *background* che ha portato ad intessere questo elegante spazio giapponese.

### 1.2.2 Il metodo di Giedion

Sigfried Giedion, all'interno del suo capolavoro *Spazio, Tempo e Architettura*<sup>37</sup>, ha tratto il massimo vantaggio da un magnifico metodo e da questo ha sviluppato una teoria dell'architettura. Il suo metodo consiste nel considerare l'architettura come portatrice di una corrispondenza diretta con il concetto di spazio che è proprio di ogni epoca. Ciò che consolida e rafforza questo sistema logico è una vasta conoscenza. La maggior parte delle sue conoscenze e opinioni riguardo l'architettura contemporanea hanno avuto una tale influenza su di lui che si può dire che rappresentano, direttamente e indirettamente, il punto d'appoggio della sua opera.

Per me, che cerco di capire la forza che si è fatta man mano strada attraverso l'architettura contemporanea occidentale, non esiste cosa più pertinente oltre a ciò. Il fatto che il pensiero di Giedion porti con sé una tale influenza è, ovviamente, dovuto al suo intuito acuto e alla sua profonda ideologia. Tuttavia, questo sembra che abbia una sua grande motivazione in relazione al fatto che va oltre una semplice spiccata personalità e che la condizione più legittima che comprende l'architettura occidentale viene riflessa in questo pensiero. Pertanto, ho pensato che, se

---

37. Sigfried Giedion, traduzione a cura di Minoru Ōta, *Spazio, Tempo e Architettura*, Maruzen S.p.A., 1959.

procedessimo seguendo il sunto della sua concezione storica dell'architettura che ha origine dall'architettura rinascimentale, sarebbe una cosa molto efficace.

La prospettiva porta le persone in un mondo completamente nuovo. Non possiamo pensare all'arte rinascimentale scissa dalla scoperta della prospettiva, intesa non come una scoperta di un individuo determinato, ma come un concetto che quell'epoca ha fatto nascere. L'architettura rinascimentale era un'espressione magnifica del concetto di spazio espresso nella prospettiva. E proprio quell'architettura rinascimentale non era riuscita ad esprimere lo spazio che aveva superato il limite di quel concetto di spazio. Per esempio, bisogna aspettare il tardo Barocco per rendersi effettivamente conto dello spazio infinito (無限の空間, *mugen no kūkan*). È nella società del periodo Barocco che, per la prima volta, “l'impressione infinita – l'infinità presente nella sensazione delle linee prospettiche che si estendono senza limiti – è stata utilizzata come mezzo efficace dell'arte”. In quell'epoca “era presente una coesione incredibile tra il modo di pensare e il modo di provare sentimenti. Precisando maggiormente, era presente un'unione indiretta tra le conoscenze artistiche e le conoscenze matematiche. Se in matematica un qualche nuovo concetto, ecco che immediatamente anche in arte si trovava un elemento equivalente. Per esempio, il calcolo integrale alla fine del 17° secolo era giunto a dei contenuti chiari e precisi ma, la complessa gestione dello spazio che era comparso in quello stesso periodo ha fatto comparire una cosa equivalente anche in ambito architettonico”.

Vennero via via, uno dopo l'altro, ad estendersi nuovi spazi: lo spazio rinascimentale era lo spazio tridimensionale della geometria euclidea. “Tuttavia, intorno al 1830, la geometria euclidea aveva creato una forma di geometria completamente nuova. Quella geometria si è via via evoluta, per giungere alla fine a dei semplici numeri e a delle dimensioni utilizzati dai matematici, che non si riescono a capire solo nell'immaginazione”. I nuovi concetti di spazio avevano esercitato diverse azioni anche sulla coscienza degli artisti. “Il metodo classico di comprensione dello spazio e del volume fu stato considerato via via ristretto, con dei limiti e, per di più, parziale”. Ecco che, in questo modo, si era entrati nell'epoca contemporanea.

### 1.2.3 Lo spazio-tempo e l'architettura contemporanea

Nel periodo in cui si stava sviluppando l'opinione di Giedion, secondo cui lo spazio-tempo è un pensiero che sostiene l'architettura contemporanea, i suoi obiettivi si sono fissati concretamente. Nel 1908 Hermann Minkowski ha annunciato l'idea rivoluzionaria dello spazio-tempo. E con il tempo, anche l'arte ha introdotto nel suo vocabolario lo spazio-tempo come nuova unità. Quello che è successo è che “i dipinti, le sculture e le opere architettoniche hanno gettato le fondamenta di espressioni quali il senso del movimento e ciò che ha a che fare con esso come la penetrazione e la simultaneità”.

La scoperta del concetto di spazio, come anche Giedion ha affermato, non è che diventa, così come era, un problema dell'arte. Era “diventato l'oggetto d'interesse solo nel limite in cui esercitava una qualche influenza sulla nostra coscienza di spazio”. È inutile dire che l'architettura non può ignorare l'aspetto ingegneristico. Per essere espresso in ambito architettonico, il nuovo concetto di spazio deve avere una stretta connessione con la tecnologia di quell'epoca. Lo spazio contemporaneo è stato realizzato grazie ad una tecnologia strutturale di alto livello di acciaio, vetro e cemento. In altre parole, si potrebbe anche dire che il concetto di spazio, che è riuscito ad avere un posto rappresentativo nell'architettura, è un'idea creata proprio da quell'intera società.

Per conoscere concretamente il pensiero di Giedion in relazione all'architettura contemporanea, proviamo per un momento a capire cosa dice lui in riferimento agli edifici rappresentativi dell'era contemporanea.

In particolare, sono queste le sue parole in riferimento all'edificio scolastico della Bauhaus, che ha esercitato un influsso rivoluzionario nel mondo del design. “Qui sono stati realizzati due tentativi importanti di architettura moderna, e non come risultati di un progresso inconscio sul lato tecnologico, ma in qualità di realizzazione delle intenzioni degli artisti. Qui non solo si possono osservare degli assemblamenti perpendicolari che roteano nel cielo, che soddisfano i nostri sentimenti in relazione allo spazio. Inoltre, è stata creata un'illimitata trasparenza che permette di vedere allo stesso tempo sia l'esterno che l'interno. Essa presenta

inoltre una facciata e al contempo anche un fianco, come nell'opera di Picasso *L'Arlesienne* (1911-12). Gli aspetti e i punti, quali la diversità e la simultaneità, che mostrano interesse in questo frangente e ne tengono conto [...], fanno riferimento, senza tanto tergiversare, al concetto di spaziotempo. In quest'architettura, Gropius è andato oltre ciò che poteva essere realizzato solo con la struttura, e ha di gran lunga fatto un passo in avanti”.

Infine, andiamo a spiegare il capolavoro di Ludwig Mies van der Rohe, un altro grande maestro dell'era contemporanea, che si trova nell'edificio scolastico dell'Illinois Institute of Technology. La disposizione spaziale dei 24 edifici “non è osservabile tutta insieme in un colpo d'occhio ma, il tutto è stato disposto in maniera tale che lo spazio inglobi il tutto – in altre parole, uno spazio che viene percepito pian piano in base al fatto che ingloba la dimensione del tempo, ossia in base al fatto che si muove”. All'interno degli scritti di Giedion possiamo osservare una tendenza a sostenere lo spazio architettonico occidentale oppure a seguire le orme dello sviluppo della coscienza spaziale che aveva predominato fino a quel momento. Ciò che abbiamo imparato noi è che esisteva effettivamente un'idea che sosteneva l'architettura occidentale, e che abbiamo avanzato confrontandoci sempre con lo sviluppo del concetto di spazio scientifico. Se nell'architettura giapponese passata si potesse trovare lo stesso punto di arrivo dell'architettura occidentale, dovremmo riuscire a scoprire proprio lì la stessa logica dello spazio. Perché c'era una coscienza che aveva sostenuto via via l'architettura giapponese? E la logica dello spazio giapponese?

#### 1.2.4 La logica dello spazio

In Giappone, non era nato il concetto di “spazio”, e un concetto di spazio come quello occidentale non era mai comparso.

“In Oriente esistevano parole come natura o fisica ma erano solo parole vuote. Il termine vacuità (虚空, *kokū*) è legato al fatto che si erano riportati nuovamente quei concetti (in altre parole, il concetto di natura e di fisica) nel semplice mondo reale, e lì ancora una volta non si era riusciti minimamente ad esaminarli”. Questo significava che non c'era un nesso

tra la produttività nella vita quotidiana degli esseri umani e quei concetti.

Anche se si era consapevoli del fatto che era presente questa vacuità, il concetto di “spazio” non prendeva forma” (Hiroto Saigusa<sup>38</sup>)<sup>39</sup>. Vi sarete accorti, no, dell’importanza fondamentale del significato di questa frase? E questo è un grande problema che ha a che fare con l’essenza della cultura giapponese. Nell’architettura giapponese non esiste la consapevolezza del significato di “spazio”. Ciò che esiste, invece, è solo la vacuità. Non si conoscono altre parole che rappresentino così direttamente l’essenza dello spazio giapponese. Nel confronto tra lo spazio occidentale e quello giapponese, questa breve frase ha probabilmente un ruolo fondamentale: non esisteva lo spazio in Giappone.

Nel meraviglioso spazio dello *shoin* Jikō-in non esiste lo “spazio”. Anche in edifici meravigliosi ed eccelsi che rappresentano il Giappone, come la villa imperiale di Katsura, oppure come il Kinkaku-ji, non presentano alcuno spazio. Perciò, ciò che rappresenta la bellezza presente in essi non è altro che “l’assenza di spazio”. Non si tratta di un gioco di parole. Quello che si definisce spazio qui è lo spazio che è stato sviluppato in Occidente, e lo spazio sostanziale che si contrappone alla vacuità. Sia lo spazio occidentale sia la scienza sono nate dopo che si è iniziato a usare lo spazio sostanziale. Al contempo, l’architettura, che era riuscita ad avere una logica incrollabile, si è sviluppata. La cultura giapponese, che aveva cercato di evitare di usare la sostanza, alla fine mostra il fatto che non solo non era riuscita a possedere la scienza e, allo stesso tempo, che non esisteva neppure una solida struttura logica per sviluppare gradualmente l’architettura giapponese. Tuttavia, sia la teoria spaziale giapponese, che approvava la possibilità della sistematizzazione solo entro il mondo speculativo, sia l’imponente sistematizzazione proveniente da quell’essenza strutturale erano impossibile, e la vacuità infinita incomprensibile traspariva sempre al loro interno.

L’architettura costruisce lo spazio con gli alberi e la terra che si trova davanti. Anche se si tratta di materiali vecchi, comunque questa cosa non cambia.

38. In internet si trova trascritto come Saegusa, ma la dicitura corretta è Saigusa, poiché in hiragana si scrive さいぐさ, ossia Saigusa. (N.d.T.)

39. Saigusa Hiroto, *I materialisti giapponesi*, Eihosha, 1937 c.a.

Pertanto, quando si dice che un dato spazio non si vede, in altre parole, ci si riferisce al fatto che l'opinione, secondo cui nell'architettura giapponese non ci sono spazi, è proprio astratta e ci si dovrebbe aspettare in linea di massima un'obiezione materialistica difficile a credersi. Tuttavia, quella "cosa" non esiste dove non ce n'è la consapevolezza. In base alla scoperta di una tecnica quale è, per così dire, la prospettiva, per la prima volta il mondo si è "visto" in quel modo. Gli antichi non hanno modo di sapere direttamente come gli uomini primitivi vedessero il mondo ma, le tecniche rimaste fino a noi probabilmente ci permetteranno di saperne di più, come i disegni egiziani oppure gli *emaki*<sup>40</sup> del Genji Monogatari che ci "fanno vedere" il loro rispettivo mondo. Innalzare un pilastro, porre le travi e coprire un tetto e il "riflettere sullo spazio" che si riesce a fare lì, si trovano in una dimensione completamente diversa. Il fatto che non ci siano spazi nell'architettura giapponese non è di certo un pensiero inaspettato.

### 1.2.5 L'espressione della vacuità

Il Jikō-in, la villa imperiale di Katsura, o il Kinkaku-ji posseggono tutti una trasparenza che si dilata, e lo spazio che sprofonda nel silenzio presenta una concezione giapponese del mondo. Tutti questi elementi non rappresentano un'espressione magnifica della vacuità<sup>41</sup>? Non sono proprio queste architetture rappresentative ad essere riuscite ad esprimere in maniera esemplare l'assenza dello spazio?

A differenza dell'Occidente che, dal periodo ellenistico, aveva formato un'enorme civiltà sovrapponendo gli spazi sostanziali, la cultura orientale del Giappone era stata una cosa alquanto bizzarra, visto che anche se un oggetto era davanti agli occhi non gli veniva riconosciuta tale visibilità, e che tutto ciò che si trovava in questo mondo non era altro che vuoto. Per quanto riguarda la logica del vuoto, all'interno della società giapponese è presente una tendenza nascosta relativa al senso estetico

40. Gli *emaki* sono pitture su rotolo che raffigurano storie o antiche leggende. (N.d.T.)

41. Shinohara Kazuo, "Il significato dello spazio aperto – Metodo dell'architettura giapponese (1)", in 57° Raccolta di resoconti saggistici appartenenti all'Associazione, 1957.

del sentimento della fugacità della vita. I termini *yugen*<sup>42</sup> e *mono no aware*<sup>43</sup> che tingevano la cultura dinastica dell'ultimo periodo dell'era antica; l'estetica della vita che, da dopo il Medioevo, si era infiltrata nella classe aristocratica per arrivare in breve tempo anche tra il popolo; i termini *wabi* e *sabi*<sup>44</sup>. Tutti questi aspetti si possono pensare come a un'unica forma di questo sentimento della fugacità della vita. Dall'espressione di questi spazi tipicamente giapponesi qui sopra elencati, possiamo, senza ombra di dubbio, percepire il senso estetico di quegli aristocratici. Tuttavia, il fatto che questo senso estetico sia riuscito a diventare così perfettamente plastico è dovuto al fatto che il sentimento della fugacità della vita, che era una concezione del mondo originariamente negativa ed evasiva, non derivava da un qualcosa di passivo come l'essere proiettato così come era, ma derivava dall'intensità del senso estetico di quei demiurghi che erano riusciti ad elevare quella concezione di un mondo fugace fino alla plasticità.

Per noi che ci troviamo in quest'epoca attuale, dovremmo a questo punto prendere in considerazione tutte le valutazioni e le critiche su questi spazi tipicamente giapponesi? In altre parole, l'impossibile struttura logica, che si sovrappone e che si trova alla base della consapevolezza spaziale, non solo non aveva mai avuto una tendenza produttiva verso la società, ma anche attualmente dovremmo cogliere il fatto che non possiede tale tendenza. Tuttavia, allo stesso tempo attualmente dovremmo dare un'ulteriore valutazione al fascino posseduto dallo spazio costruito in un momento molto preciso. Pertanto, perché lo spazio giapponese, che è stato ampiamente distrutto, partecipi all'epoca attuale, è neces-

42. Il termine *yugen* (幽玄) si riferisce ad un ideale estetico tipico dell'Epoca Heian (794-1185) legato al significato di "misterioso e profondo". (N.d.T.)

43. Il termine *mono no aware* (もののあわれ - anche se la dicitura corretta sarebbe *ものあはれ*) si riferisce ad un ideale estetico tipico dell'Epoca Heian (794-1185) legato al significato di "pathos". (N.d.T.)

44. I termini *wabi* (わび) e *sabi* (さび) si riferiscono ad un ideale estetico giapponese legato ad un significato (anche se non di facile traduzione per il loro vario utilizzo in diversi contesti) rispettivo di "sobria raffinatezza; sensazione di solitudine" e di "sobrietà; fascino della calma; fascino dell'arcano". (N.d.T.)



sario comprendere al contempo la struttura che possiede questo valore esattamente opposto.

Come con l'interpretazione di Giedion, se la spazialità posseduta dall'architettura contemporanea è lo spazio-tempo, non occorre dire qui che questo spazio giapponese è una dimensione spaziale completamente differente. La "trasparenza illimitata" e lo "spazio fluttuante", concetti a cui l'architettura contemporanea mira, e lo spazio giapponese presentano un punto di ispirazione e una direzione completamente differenti. Se da un lato, uno è uno spazio dinamico che abbraccia in qualità di strumento la moderna civiltà delle macchine, dall'altro è uno spazio trasparente e tranquillo che ritorna allo stato originario in cui, nello spazio che era stato creato dai nostri antenati, venivano negate la quotidianità semplice e la vitalità. Delle espressioni tipiche, uno spazio statico e senza tempo che mostrano una struttura spaziale suddivisa.

Dovremmo partire dal punto in cui abbiamo abbandonato l'interpretazione che esiste un qualcosa che ha le stesse caratteristiche qualitative dell'architettura occidentale contemporanea. Il fenomeno casuale della vicinanza espressiva è come il fenomeno del *kagerō* [陽炎]<sup>45</sup>. Per giustificare il ruolo che lo spazio giapponese gioca nelle progettazioni contemporanee, dovremmo comprendere correttamente la logica originale che sostiene lo spazio giapponese. La mia comprensione della logica della vacuità non è altro che uno di questi tentativi.

### 1.2.6. Sulla parete di vetro

“Lo consideri come un qualcosa senza vetro, o lo consideri come un muro?” è la domanda<sup>46</sup> che aveva fatto Paul Rudolph, un architetto americano rappresentativo, ad un suo interlocutore. Ed egli ci ha risposto così: “Ovviamente, posso essere d'accordo anche al considerarlo come un qualcosa senza vetro. Nel nostro caso, l'interesse che scaturisce dal vetro, per esempio nella modalità di utilizzo delle vetrate colorate nelle

45. I vapori che si levano, ondeggiando, dalla terra al sole primaverile o estivo. (N.d.T.)

46. Paul Rudolph, Shinohara Kazuo, Fumihiko Maki, “Raccontare con Rudolph”, in “Shinken-chiku”, numero di luglio 1960, Shinken-chiku-sha.

chiese in stile gotico, non è dovuto al *nothing*<sup>47</sup> ma piuttosto, ci si chiede che cosa ci sia effettivamente lì e si punta ad un interesse diverso legato ai colori con cui sono dipinte [tali vetrate]. Per esempio, se guardiamo l'architettura di Le Corbusier, poniamo l'attenzione su come viene riflessa l'ombra che attraversa il vetro e, in questo caso, egli utilizza il vetro come oggetto reale. Tuttavia, tra gli edifici di Rohe, il padiglione di Barcellona può essere considerato un'eccezione. Tra gli edifici che ha costruito in America, lui ha considerato il vetro come della pelle ma, nel caso di Barcellona sembra che lo abbia considerato come una parte del *nothing*. Il Giappone è estremamente vicino a questo esempio. Tra le architetture giapponesi, penso che la più simile allo stile di Rohe sia proprio il padiglione di Barcellona". E a queste sue parole un interlocutore ha così risposto: "La bellezza degli edifici tradizionali giapponesi era già presente dall'epoca in cui non c'era il vetro, anche perché penso che il *nothing* sia stato creato proprio da quel periodo. Nel caso dell'architettura moderna, il vetro si potrebbe considerare come *nothingness* ma, in effetti, visto che c'è stata una tale riflessione e visto che è presente anche il *sash* (窓枠, telaio)<sup>48</sup>, non è che agli architetti giapponesi viene richiesto di renderlo un oggetto reale e gli viene richiesta la necessità di sviluppare via via il suddetto metodo?"

Qui si sottolinea il problema fondamentale e interessante relativo agli spazi architettonici contemporanei. Io ritengo che la logica dello spazio presenti proprio degli indizi per risolvere tale problema. Non penso che il termine *nothing* di cui parla Rudolph si sovrapponga sempre con il termine "vacuità" da me definito, anche perché penso che la vacuità sia più ideologizzata e unica. Tuttavia, questo dibattito è senza ombra di dubbio più che sufficiente utile per immaginare il rapporto equivalente tra la consapevolezza umana sullo spazio e la plasticità che prende forma da questa consapevolezza.

Giedion ha usato spesso il termine "trasparenza illimitata (*Extensive*

47. Inteso come assenza di vetro, assenza di materiale. (N.d.T.)

48. Il telaio delle finestre o il telaio di acciaio o legno che è incastonato nella parete di vetro. In giapponese, il termine che più si avvicina a questo significato è 棧 (*kakehashi*). (N.d.T.)

*Transparency*)” per definire e spiegare lo spazio nell’architettura contemporanea. Il termine “trasparenza” ci ha fatto percepire nuovamente il significato costruttivo di cui non ci eravamo accorti, in quanto è stato possibile acquisire finalmente la trasparenza del vetro dopo essere stati alle prese con muri spessi fatti di pietre e mattoni. Il termine “trasparenza” esiste senza ombra di dubbio in qualità di funzione dinamica posseduta dalla materia. Tuttavia, per noi giapponesi questa trasparenza non è mai esistita come in qualità di funzione dinamica. Questo perché nell’architettura giapponese il confine rigoroso che separa l’esterno dall’interno era uno spazio non identificato: insomma, il fuori e il dentro erano collegati tra loro fin dal principio. Perciò, il vetro era come “un qualcosa di vuoto”, e tutt’al più gli era stata data la funzione passiva di materiale che ha migliorato i *kamishōji*, le porte scorrevoli di carta tipiche delle case tradizionali giapponesi.

Ora possiamo dire che la funzione di “trasparenza”, posseduta da un materiale come il vetro, se non rispetta delle determinate condizioni non può essere messa in azione. Questo perché quando lo spazio interno viene interrotto dalla natura esterna e viene accresciuta la sua densità, in altre parole, solo nel momento in cui il suo dislivello aumenta, la funzione di trasparenza posseduta dal vetro viene a svolgere un ruolo importante. Qui, per la prima volta hanno inizio la “fluttuazione” degli spazi interni ed esterni e la “compenetrazione”. Anche qui possiamo trovare la teoria del *Twin Phenomena*<sup>49</sup> (対現象) presente negli spazi di vita quotidiana. Il concetto di “trasparenza” non è altro che il fenomeno di coppia abbinato con la “separazione” dello spazio che si trova lì. Perciò, negli spazi architettonici giapponesi rarefatti dalla “separazione”, possiamo quindi comprendere allo stesso tempo che un aspetto minimale come la “trasparenza” non si manifesta.

La Casa Farnsworth, il bellissimo edificio in vetro di Rohe, è stata un’opera che ha esercitato un incalcolabile influsso sul mondo dell’architettura del dopoguerra. In particolare, i giapponesi provavano molta simpatia per il suo meraviglioso lavoro, in cui spiccavano i pilastri e la struttura dipinta, ma si potrebbe anche dire che, all’incontrario, questa simpatia

49. Dove 対 significa “coppia, paio, gemello”, 現象 significa “fenomeno”. (N.d.T.)

era finita per essere compresa come un qualcosa di superficiale. Ciò che lui stava cercando di costruire era una scatola lussuosa, e la struttura in acciaio lucido e verniciato di bianco era lo strumento per far galleggiare sul terreno tale scatola. Tuttavia, si può anche dire che i giapponesi si facevano trascinare profondamente dalle proporzioni armoniose di una bella struttura. Ecco quindi che la tradizionale “apertura” giapponese si è sostituita alla “trasparenza”, e abbiamo assistito ad un capovolgimento tra ruolo principale e ruolo secondario.

Anche noi possiamo apprezzare visualmente uno spazio in cui sono ammucciate l’una sull’altra delle pietre. Tuttavia, non è facile percepirlo fisicamente, in quanto, inutile dirlo, è assai difficile costruire uno spazio fatto di pietre. Solo gli esseri umani che hanno costruito un edificio di pietra, che ci hanno vissuto, e che poi ne hanno costruito un altro successivo possono comprendere l’importanza dell’interno delle stanze di quell’edificio. E visto che è uno spazio di vetro che parte proprio da questo aspetto, la “trasparenza” può esistere in qualità di funzionalità. Per noi, che viviamo in uno spazio vegetale coperto con un tetto di assi di legno ed erba, e con pilastri di legno, esso dovrebbe essere una presenza difficile da comprendere.

Dopo aver fatto un po’ di ordine sulle funzionalità del vetro, se tirassimo fuori nuovamente le seguenti parole di Rudolph, non potremmo ottenere una qualche risposta tangibile? “L’utilizzo che veniva fatto in passato del vetro rispecchiava il metodo secondo cui si aprivano dei buchi in mezzo alle pareti e lì ci si metteva il vetro per farci passare la luce. Ma, recentemente, si sono sviluppate delle superfici e si è andati via via costruendo lo spazio combinando quelle superfici, facendo sì che una parte delle superfici sia in vetro e una parte in muro. Questo modo di pensare si può proprio definire, in fin dei conti, un cambiamento. In particolare, guardando le opere del secondo dopoguerra di Le Corbusier, ciò che più lo preoccupa è di creare uno spazio tra la “vacuità” e la “sostanza”, dove il vetro si sta gradualmente allontanando dal modo in cui viene trattato in qualità di superficie. Anche la scuola superiore di Sarasota che sto facendo presenta una combinazione di spazi vacui e spazi sostanziali, e il vetro scompare nella parte retrostante.”

La tradizione non significa predestinazione. È solo quando comprendiamo correttamente che lì avviene un cambiamento. Combinare le superfici, in cui una parte è un muro in calcestruzzo mentre la parte rimanente è un muro di vetro, e l'idea che proprio lì nascano gli spazi vuoti e sostanziali potrebbe, in poco tempo, nascere dentro di noi.

### **1.3 Punto di vista e tempo**

### 1.3.1 La frontalità

La scultura giapponese dei tempi antichi prestava attenzione solo ad una prospettiva frontale. E, quindi, in Giappone la scultura che era originariamente tridimensionale veniva vista come una superficie bidimensionale. La scultura greca è sempre stata citata come esempio e la mancanza di coscienza tridimensionale dei giapponesi è sempre stata un tema su cui discutere. Il Kudara Kannon che si trova nel tempio Hōryū-ji è una meravigliosa statua esotica ma, girandoci attorno, questa statua del Buddha non possiede profondità e risulta essere piatta come un *nōmen* (能面, “maschera del teatro *Nō*”), quando viene osservato di lato. Si tratta di una statua che non prevedeva assolutamente di essere ammirata come un’opera d’arte che viene ammirata ai giorni nostri. Questo perché le statue del Buddha non avevano altra utilità che essere adorate proprio sul lato frontale.

Il Kudara Kannon è una statua che non è stata costruita in Giappone ma è un’opera d’arte che è stata importata dal continente. Inoltre, se si osserva che, sia nella scultura sia nei dipinti egiziani, l’interesse si concentra solo sul punto di vista frontale, possiamo anche dire che questa caratteristica ha dei punti in comune con l’arte orientale. Questa direzionalità dello spazio che era caratterizzato dall’arte orientale, o che rappresentava la riflessione di sistemi autoritari potenti che governavano sulla società orientale dei tempi antichi, è degna di nota. Anche l’architettura, da questo punto di vista è improbabile che sia un’eccezione. Quello che andremo ad analizzare da questo punto in poi è la caratteristica che considera solo la prospettiva frontale proprio come nel caso della scultura e la direzionalità evidente presente nell’architettura, caratteristica questa che andremo a chiamare frontalità (正面性, *shōmensei*)<sup>50</sup>.

L’architettura è uno spazio tridimensionale che senza dubbio permette di delimitare il pavimento, innalzare le colonne e coprire con un tetto. L’architettura posizionata a terra dovrebbe poter essere rappresentata e

50. Shinohara Kazuo, “Punti di vista - Metodo dell’architettura giapponese (10)”, in 89° Raccolta di resoconti saggistici appartenenti all’Associazione, 1963. NB: questa nota rappresenta la n°11 del libro.



osservata liberamente da qualsiasi punto nei dintorni e anche da qualsiasi posto al suo interno. I punti di vista dovrebbero essere incalcolabilmente sparsi all'interno e all'esterno di quest'architettura. Tuttavia, per una certa popolazione di una certa era, lo spazio che ruota attorno a quest'architettura, non è una cosa così uniforme. Dagli innumerevoli punti di vista che esistono, ne esiste solo uno di questi, o esiste un punto di vista allineato su una linea retta, e quelli innumerevoli che rimangono sono pari a quasi niente. In altre parole, lo spazio in cui vivono quelle persone non è uno spazio omogeneo, ma è piuttosto uno spazio caratterizzato dalle distorsioni di quelle persone. Se consideriamo questo aspetto dal punto di vista dell'essere umano, significa che quella popolazione aveva un proprio meccanismo visivo. Possiamo anche dire che l'arte spaziale esprime le distorsioni che corrispondono al meccanismo visivo di quella popolazione.

### 1.3.2 La frontalità dell'architettura giapponese

I tempi buddhisti in cui erano riposte le statue del Buddha, come i tempi buddhisti Hōryū-ji e Shitennō-ji, erano costruiti seguendo una forma soggetta ad un asse. La pagoda a cinque piani e l'edificio principale presenti nello Shitennō-ji, che si dice abbia una forma più antica di quella dello Hōryū-ji, si trovavano esattamente sopra quell'asse. Questa severità nella disposizione si può ritrovare anche negli edifici buddhisti del Medioevo. Per esempio, come nel Daitoku-ji di Kyōto, dal *sanmon* (山門)<sup>51</sup>, su un unico asse si allinea tutto il tempio buddhista. Possiamo anche dire che sia ovvio il fatto che nella disposizione di questi edifici buddhisti sia osservabile questa notevole frontalità. Tuttavia, il pensiero che questi edifici avessero origine dalla dottrina è stato grandemente superato e nel tempo hanno avuto un grande influsso sull'architettura giapponese. Anche nell'antico *shinden-zukuri*, dallo *shinden* allo *ryōtei*<sup>52</sup>, corre una linea retta simmetrica all'asse. Potremmo definirla come la frontalità che è presente all'interno delle case dell'aristocrazia dei tempi antichi.

51. Il portone principale di un tempio buddista. (N.d.T.)

52. Una zona caratterizzata dalla presenza di giardini. (N.d.T.)

Non vale solo per l'architettura antica, ma l'architettura giapponese, se si osserva dalla parte frontale, si adatta perfettamente allo spazio in cui è contenuta. Tuttavia, se ci si sposta da questa prospettiva quella sensazione di tensione si affievolisce di colpo. Non sono ancora riuscito ad ammirare da una prospettiva obliqua architetture dalla forma particolarmente bella. La discontinuità plastica di quest'architettura giapponese è peculiare. Poiché anche nell'architettura occidentale la superficie è in linea di principio rettangolare, esistono i concetti di frontale e laterale, risulta ovvio che in particolare ci sia ancora la coscienza rispetto ad una prospettiva direzionale facoltativa. Perciò, una veduta dal lato frontale è, dopotutto, migliore rispetto alla veduta da una prospettiva facoltativa. Il problema qui è rappresentato dal suo stato di mutamento. Basta prendere come esempio la scultura greca. In base ai cambiamenti della prospettiva, l'apparenza plastica risulta essere continuativa. Tuttavia, se la nostra percezione visiva, come mostra il Kudara Kannon, rimuove la frontalità, fa rimanere in un colpo solo una veduta discontinua.

I meravigliosi spazi giapponesi esistono tutti entro la frontalità.<sup>53</sup> Questo non è solo un problema che riguarda l'architettura passata. Anche nella nostra architettura contemporanea ciò che è bello è la superficie. Anche nelle eccellenti opere contemporanee, non c'è dubbio che molte persone hanno provato l'esperienza di perdere rapidamente il loro vigore, solo spostando il proprio sguardo verso la successiva facciata, anche se stavano formando un modello sulla base di una visione specifica. Nella nostra architettura la coscienza in merito alla superficie è forte, e possiamo anche dire che siamo consapevoli della notevole mancanza di volume. Se volessimo dirlo in altre parole, il modo in cui noi facciamo architettura consiste nel considerare uno o due aspetti e attraverso di essi comprendere l'intero spazio. Questa cosa vale esattamente anche per gli spazi architettonici interni, perché anche all'interno è presente la frontalità. Gli spazi giapponesi si diffondono silenziosamente e splendida-

53. Non bisogna considerare l'architettura come un qualcosa che possiede facciate e superfici simmetriche, e quindi come un qualcosa che possiede frontalità. Perciò si può dire che possiede frontalità anche nel caso di forme asimmetriche. NB: questa nota rappresenta la n°12 del libro.

mente nei confronti di uno sguardo che tende al basso verso la facciata. Perciò, è proprio cogliendo uno o due aspetti che, unificandoli, riusciamo a creare lo spazio interno. Spazio, questo, che girando e guardandosi attorno, non è l'interno della stanza.

### 1.3.3 Il *Kaiyūshiki teien*

Il concetto di *kaiyūshiki teien* (回遊式庭園)<sup>54</sup> si collega ad alcuni giardini rappresentativi del Giappone. Il giardino della Villa di Katsura, il Kenrokuen<sup>55</sup>, il Kōrakuen<sup>56</sup> e il Kairakuen<sup>57</sup> sono alcuni giardini di questa tipologia. Nell'era Taishō<sup>58</sup>, i progettisti che avevano studiato il metodo sulla creazione di un giardino, avevano utilizzato questa denominazione per migliorare i vecchi giardini giapponesi. Il significato di questo termine è collegato al fatto che le persone passeggiano all'interno del giardino e si godono il panorama del giardino e delle architetture al suo interno che in ogni singolo momento cambiano<sup>59</sup>.

Tuttavia, ho dei dubbi in merito alla descrizione relativa al *kaiyūshiki* di cui fanno parte i suddetti giardini. Questo perché sembra essere una delle interpretazioni delle arti semplificate o culture secondo cui tutto ciò che è eccelso in Occidente ha di sicuro un suo prototipo anche in Giappone. In questo modo, sono sempre stati ottenuti risultati sterili. Ovviamente, questo concetto in sé non ha alcuna colpa ma, risulta problematico se da questo concetto si presuppone un'interpretazione che rimanda ad un significato di giardino uguale a quello europeo.

Per esempio, proviamo a dare una definizione di *kaiyūshiki teien*. Una spiegazione che potrebbe andare bene e che è il più possibile generaliz-

54. Il *Kaiyūshiki teien* è un giardino con al centro un laghetto, e il cui modo migliore per ammirare e godersi la vista del paesaggio è farci una passeggiata. (N.d.T.)

55. Detto anche il “giardino dei sei attributi”, è un giardino privato nella città di Kanazawa, nella prefettura di Ishikawa. (N.d.T.)

56. Si tratta di un giardino che si trova a Okayama. (N.d.T.)

57. Si tratta di un giardino che si trova a Mito. (N.d.T.)

58. Periodo storico giapponese che va dal 1912 al 1926. (N.d.T.)

59. “*Kaiyūshiki*” significa letteralmente “metodo di escursione”, e “*teien*” significa appunto “giardino”. (N.d.T.)

zata è la seguente: “Il panorama, che presenta molti cambiamenti che si sviluppano uno dopo l’altro temporalmente e in base all’itinerario, può essere paragonato al ritmo temporale della musica”<sup>60</sup>. Se adattiamo questa spiegazione al giardino della Villa di Katsura, potrebbero non esserci delle contraddizioni. Oppure, anche se adattiamo questa spiegazione ai giardini rappresentativi dell’Europa, possiamo considerarlo accettabile. Così facendo, si può dire che il giardino della Villa di Katsura e i giardini europei hanno le stesse caratteristiche? Se ci sono delle differenze, significa che è un problema di dettagli riguardante l’arte paesaggistica? Per quanto mi riguarda, io penso che il concetto occidentale di *kaiyūshiki teien* sia semplicemente utilizzato eccessivamente per indicare il giardino. Con questa interpretazione, non si finisce con il perdere di vista le parti più importanti che nascono dall’unione del giardino e dell’architettura giapponese?

#### 1.3.4 Il giardino statico

Ciò che caratterizza il giardino della Villa di Katsura non è il fatto che, mentre si cammina, si riesce ad ammirare un paesaggio che via via si muove quasi scandendo il ritmo. Saremmo davvero in grado di goderci in ogni momento i cambiamenti del paesaggio nel giardino mentre camminiamo a piccoli passi per quelle strade ciottolose e quelle strette e sinuose? Le persone non sono state create per non poter camminare a meno che non fanno attenzione a dove mettono i piedi? In un giardino come quello della Villa di Katsura, che non presenta molta densità al suo interno, anche se non siamo attenti a dove mettiamo i piedi, non ci dovrebbero essere problemi. Tuttavia, io penso che la bellezza dei giardini giapponesi sia, comunque, intrecciata su un’altra dimensione completamente diversa da quello che viene definito con il termine di *kaiyūshiki*. Anche perché, il metodo di costruzione di un giardino giapponese non è forse far concentrare i pensieri delle persone su dove mettevano i piedi, o semplicemente far abituare gli occhi delle persone ad un ambiente

60. Tanaka Masao, “Collezione sull’architettura mondiale, Il Giappone dell’età pre-moderna, *kaiyūshiki teien*”, Heibonsha, 1999 c.a. NB: questa nota rappresenta la n°13 del libro.

monotono e poi, improvvisamente, in un determinato punto far spiegare davanti agli occhi di queste persone un meraviglioso e splendido paesaggio? Questa tipologia di giardino è senza dubbio rappresentata dal giardino statico (静止の庭, *seishi no niwa*). L'andatura delle persone che arrivano fino a quel determinato punto non è altro che la preparazione per rendere più efficace questo risultato.

Per ogni professione artistica giapponese ci sono parole come *sawari*<sup>61</sup> e *miseba*<sup>62</sup>. Anche se c'è un racconto o una recitazione alquanto noiosa, se in quel preciso istante sopraggiunge un *sawari* o un *miseba*, ecco che il tutto cambia completamente e la struttura e la rappresentazione, che si erano irrigidite, si sviluppano e si evolvono. In quel momento, entrerà in scena un *kata*<sup>63</sup> con uno stile raffinato e sofisticato, con il quale ruberà in un sol colpo l'attenzione<sup>64</sup> degli spettatori. Il *miseba no kata* (ossia la figura convenzionale che esce nel momento *clou*) che entra in scena in questo momento è una scena statica. Basta fare un esempio con la danza *Kabuki*. Nelle scene più ad effetto e più commuoventi, sul palco si crea una scena statica. Per quanto riguarda ciò che è ad effetto, i giapponesi hanno via via con il tempo scelto involontariamente la staticità che viene creata all'interno di un'atmosfera tesa.

La difficoltà della musica giapponese si dice che risieda nel *ma*<sup>65</sup>. Il *ma* è un elemento strutturale fondamentale della musica attraverso cui nasce ogni singolo suono. Anche gli spazi vuoti presenti nella pittura giapponese hanno lo stesso ruolo. Ho sentito di un modo di dire paradossale secondo il quale, anzi, nella musica giapponese i suoni che vengono creati

61. *Sawari* è un termine giapponese che indica “un brano, passo commovente/emozionante”. (N.d.T.)

62. *Miseba* è un termine giapponese che indica “il punto culminante/il clou”. (N.d.T.)

63. *Kata* è un termine giapponese che indica “una figura convenzionale” in ambito scenico. (N.d.T.)

64. Nel testo non si parla di attenzione, ma di *me to kokoro*, ossia di “occhi e animo”. Per rendere la traduzione migliore, si è deciso di utilizzare il termine “attenzione”, considerando comunque che non è solo visiva ma anche emotiva. (N.d.T.)

65. *Ma* è un termine giapponese che indica “un intervallo di tempo”, “un intervallo di spazio” o “di distanza”. (N.d.T.)

tramite il *ma* (間) non sono altro che materiali che servono per creare il *ma*.

Nell'arte giapponese, la staticità ha il ruolo principale e il movimento ha il ruolo secondario. Tuttavia, questa staticità giapponese non è un tempo di morte senza vita. Come mostra la staticità presente nel teatro *Nō*, dovremmo considerarla come una staticità condensata.

Pensiamo alla veduta dal *koshoin*<sup>66</sup>, dal quale in primo piano vi è lo *tsukimidai*<sup>67</sup>, o al giardino a ovest dall'ampia veranda senza pareti e ventilata del *chūshoin*<sup>68</sup>, o la vista del palazzo dalla riva del cosiddetto *Amanohashidate*<sup>69</sup>: guardando tutti questi posti, secondo me, l'aspetto che caratterizza la Villa di Katsura è appunto la tecnica dei punti di vista nella quale essi sono elaborati molto accuratamente. L'alto numero di punti di vista calcolati rispetto a quella scala e l'ingegnosità del paesaggio che si sviluppa proprio lì caratterizzano questo giardino ma, il proposito di collegare uno dopo l'altro questi aspetti non solo non ci sarebbe dovuta essere ma, inoltre era una tecnica che era impossibile da realizzare. A mio parere, è proprio la discontinuità di questa tecnica, che fa fermare in un determinato istante il passo delle persone davanti ad un paesaggio che si sviluppa magnificamente, che rappresenta l'essenza dei giardini giapponesi.

Qui ci si può accorgere di come, nuovamente, il problema della frontalità si mostra in una nuova forma. In questo *shoin-zukuri* possiamo trovare la frontalità tipica dell'architettura giapponese antica e medievale, ossia un chiaro prolungamento della disposizione discontinua dei punti di vista relativamente agli interni e agli esterni degli edifici. Come si osserva nella Villa di Katsura, il numero di punti di vista predisposti nello *shoin-zukuri* si è di certo accresciuto. Tuttavia, non ci sono cambiamenti nella percezione visiva discontinua in riferimento alla natura intrinseca e allo spazio. Nell'espedito giapponese di cercare di costruire uno dopo l'altro meravigliosi *miseba*, non c'è spazio (余地, *yochi*) in cui la continuità

66. *Koshoin* o vecchio *shoin*. (N.d.T.)

67. Lo *tsukimidai* è una veranda del *koshoin* da cui si può ammirare la luna. (N.d.T.)

68. Il *Chūshoin* o *shoin* centrale. (N.d.T.)

69. L'*Amanohashidate* o ponte del paradiso, è una delle tre scene naturali più famose in Giappone. Nella Villa di Katsura questo ponticello richiama deliberatamente il ponte originario, e per questo è stato denominato alla stessa maniera. (N.d.T.)

possa entrare. Il movimento continuo da ogni singolo punto di vista ad uno successivo rappresenta il racconto dell'esistenza di una continua percezione visiva umana in uno spazio omogeneo (均質なる空間, *kinshitsu naru kūkan*). La consapevolezza del movimento è senza dubbio un concetto occidentale. Non è il risultato delle ideologie della società in questo nostro Paese. Nell'architettura giapponese non esiste il tempo.

### 1.3.5 Una vastità senza tempo

Io ho cercato di trovare il tempo all'interno dello spazio giapponese, ma alla fine non sono riuscito a trovarlo. C'era solo una vastità senza tempo (時間のない広がり, *jikan no nai hirogari*).

Il fatto che nelle case giapponesi ci sono le stagioni viene considerato come il meraviglioso stile di vita proprio del Giappone. Lo stile di vita secondo il quale in primavera le case vengono decorate per lo *hinamatsuri*<sup>70</sup>, in estate si cambiano le decorazioni esistenti con quelle più rinfrescanti, era originariamente uno stile di vita proprio dell'aristocrazia, che poi con il tempo è entrato a far parte della vita del popolo, ed ora è diventato una delle nostre tradizioni. La bellezza verso la natura e poi le reazioni sensibili, come anche le stagioni all'interno delle case non rappresentano il tempo (時間, *jikan*) su cui sto questionando ora. Il concetto di tempo a cui mi riferisco è legato saldamente agli esseri umani, ed è il tempo che è legato agli esseri umani in carne e ossa che agiscono attivamente. Le stagioni nelle case giapponesi sono invece legate al tempo della natura. Per dirlo in altre parole, non si tratta del tempo artificiale che è stato ottenuto lottando con la natura, ma del tempo che non permette di distinguere chiaramente la natura e i confini.

Il rapporto con lo spazio nasce per la prima volta quando il tempo passa attraverso il movimento degli esseri umani. Il movimento viene determinato dalla distanza su cui ci si è spostati e dal tempo. Se il movimento di un essere umano viene fatto consapevolmente all'interno di un edificio, allora così com'è dovrebbe indicare se c'è il tempo (all'interno di

70. Lo *hinamatsuri* è la festa delle bambine, una festività nazionale che si festeggia ogni anno il 3 marzo. (N.d.T.)



tale edificio. Esiste dunque all'interno dell'architettura giapponese uno spazio in cui siano inclusi i movimenti degli esseri umani?

La situazione in cui una persona semplicemente cambia, stando in piedi, uno dopo l'altro il punto di vista non considera il movimento e gli spostamenti degli esseri umani. Un punto statico non è altro che un qualcosa che è stato allineato discontinuamente. Esiste solo il cambiamento dalla posizione di un punto ad un altro, e non si è consapevoli che le persone si muovono via via all'interno dello spazio. Perciò, ciò che nasce lì è uno spazio statico che non riflette il tempo. Nei giardini giapponesi definiti *kaiyūshiki teien* la consapevolezza del movimento è assente.<sup>71</sup> E questa è stata anche la prova che l'architettura giapponese considera essenzialmente assente il tempo.

Il *watarō* (渡廊), il *watari rōka* (渡廊下)<sup>72</sup> dell'antico *shinden-zukuri*, oppure il *kairō* (回廊)<sup>73</sup> che si può osservare nell'Horyūji sono stati tutti costruiti perché l'uomo ci cammini al loro interno. In questo modo, potremmo pensare che in questo spazio sia incluso il movimento delle persone. Tuttavia, purtroppo, quello che è presente qui è uno spostamento degli esseri umani e non un movimento. Non importa quanto possa essere lungo o corto, fatto sta che non viene conferito alcun mutamento essenziale a questo spazio. Esso non è altro che uno spazio statico in cui non vi è affatto la sensazione del movimento delle persone. Nei punti in cui la consapevolezza verso le persone che si spostano è scarsa, non nasce "lo spazio che scorre" (流動する空間, *ryūdō suru kūkan*). Io ritengo che è anche i luoghi, come il *watarō* e il *kairō*, in cui ci si aspetta a prima vista il flusso delle persone, non siano al di fuori dello spazio statico giapponese.

Anche nell'architettura contemporanea vengono utilizzati molto stili giapponesi quali quelli per il *watarō* e il *kairō* ma, si è anche consapevoli che,

71. Non sto affermando che nell'architettura o nei giardini giapponesi non sia incluso, in senso semplice, il camminare delle persone. Anche perché quando avevo fatto il confronto con i tempi antichi, ho osservato che nella disposizione degli edifici dell'età premoderna l'elemento del movimento è ovviamente stato inserito. NB: questa nota rappresenta la n°14 del libro.

72. Il *watari rōka* è un corridoio di passaggio. (N.d.T.)

73. Il *kairō* è un corridoio situato sotto un portico. (N.d.T.)

quanto più sono in stile giapponese, tanto più quegli spazi finiscono per diventare statici. Verbalmente, anche se provassimo a considerarli come spazi in cui l'essere umano cammina, la percezione dello spazio non sarebbe istintiva e, alla fine, non finiremmo per costruire uno spazio completamente diverso? Creare uno spazio che abbia in sé del movimento è una cosa molto difficile. Tuttavia, questa cosa, allo stesso tempo, significa che per gli europei è difficile costruire questo spazio statico orientale e misterioso.



## **1.4 Teoria sull'abitazione privata**

### 1.4.1 Il fungo

L'abitazione privata (民家, *minka*)<sup>74</sup> è un fungo (茸, *kinoko*).

L'abitazione privata prima che essere un'architettura, bisogna considerarla come un fenomeno naturale. Se sono presenti tutte le condizioni, dei magnifici funghi possono vivere in gruppo su qualsiasi tipo di superficie. Allo stesso modo vale anche per le case e in un ambiente ricco ci possono essere dei meravigliosi agglomerati di abitazioni private.

La bellezza delle case private è la bellezza del villaggio, dell'agglomerato. Questo perché è un elemento che fa parte della natura. Far nascere e ammirare ogni singola casa, si può dire che diventa un modo per trattare la casa privata come un'architettura. Tuttavia, la casa privata non è ottima per essere un'architettura. Fino a questo momento non ho mai pensato che guardando ogni singola abitazione, essa fosse bella. Questo indica che la casa privata non è un'architettura.

Il villaggio Katsura, a Shirakawa nella regione di Hida, si trova tra i monti. Non dimenticherò mai il panorama commovente di quando, camminando sul sentiero di montagna lungo una ripida vallata, nelle vicinanze della montagna, il sole di piena estate che penetrava tra le nuvole mi fece scoprire, nel punto in cui cadeva, un gruppo di case colossali con il tetto di paglia. Quella era una grandiosa formazione naturale, che compete proprio con la montagna che circonda il villaggio di Shichinohe. Si potrebbe avere anche la sensazione che sia un peccato che la formazione di questo villaggio sia considerata come un qualcosa generato spontaneamente come il “fungo” ma, guardando da vicino singolarmente ogni casa, dopotutto, ognuna di esse non è altro che una struttura fin troppo semplice. Forse non c'era stato un proposito plastico. È una formazione che è stata strutturata e costruita istintivamente con naturalezza proteggendo lo stile di vita che era stato via via tramandato nel tempo. È legittimo pensare che l'architettura sia una formazione consapevole dello spazio. Anche la bellezza del villaggio è una formazio-

74. Qui come principali ho trattato abitazioni (すまい, *sumai*) di contadini ma, oltre a queste vengo trattate anche case di città e case (*minka*) di villaggi di pescatori. NB: Questa nota corrisponde alla n° 15 del libro di Shinohara.

ne che non era stata per niente pronosticata. Ha la stessa qualità della bellezza posseduta dalla natura maestosa e delicata.

La vera intenzione per cui io dico che la casa privata è un fungo, non è negare in buona volontà la mia opinione, ma è di valutare altamente le arti folkloristiche che sono state create con fatica dalle masse sconosciute e poi via via tramandate nel tempo fino a noi. Quando la società contemporanea è circondata da un meccanismo così disumano, è la natura che cerca di abbracciare una sensazione di simpatia che sgorga in una semplice emozione umana. Se le cose astratte presenti nell'arte fossero opprimenti, come reazione, vedremmo comparire un'arte che ricorre sempre alle semplici emozioni che sono alla base dell'essere umano. Se un'architettura funzionalistica e innovativa fosse diffusa ovunque, le semplici emozioni della vita quotidiana verrebbero emarginate, e si dovrebbe cercare di localizzare quelle semplici espressioni per riottenere il loro ripristino. Ecco che la casa privata e le arti folkloristiche riemergono nell'età contemporanea. Perciò, non voglio assolutamente negare il ruolo che possiede la casa privata nell'età contemporanea. Tuttavia, ritengo necessario verificare qui l'inutilità del valutare la casa privata sulla base di una compassione incondizionata derivante dalla frase "le arti create dal popolo". Siccome l'arte non è un movimento sociale, non è possibile ottenere uno spazio nuovo solo con la buona volontà e la passione. Anche il fatto che il metodo di incorporare le case private all'interno di design contemporanei fosse sempre stato di facile realizzazione, ne è la manifestazione. Valutare troppo una casa privata ha la sua causa fondamentale nel cercare di trattarla come il resto dell'architettura. Secondo me la casa privata, piuttosto che essere una formazione consapevole, è da considerare più come un fenomeno naturale inconsapevole. Questo modo di pensare è secondo me il modo giusto di valutare la casa privata e, allo stesso tempo, può diventare il punto di partenza efficace anche per il nostro lavoro attuale. Ecco perché io considero le case private come dei funghi.

La meravigliosa formazione che mostra all'improvviso la casa privata è un atto casuale. Anche se mostra una struttura moderna in cui all'interno delle pareti vengono aperte delle finestrelle, quella è solo una forma-

zione mutevole, instabile. Non è che le finestrelle sono state aperte per far sì che la struttura sia armoniosa. Sono state aperte sulla parete solo perché le stanze sul lato interno sono buie. Perciò, non è che solo perché è stata riprodotta questa forma che si comprende ciò che rappresenta la casa privata.

### 1.4.2 Le colossali case private

Ci sono meravigliose case private che turbano il pensiero che la casa privata sia un fungo. Le case *tokikunike* della penisola di Nōtō potremmo considerarle un suo rappresentante. Oppure, parlando di case private, bisogna di sicuro presentare c'è anche la *kusakabeka* di Takayama che presenta una meravigliosa struttura. Il motivo per cui le case private tendono ad essere interpretate come una formazione robusta, trova la sua grande causa anche nel modo in cui vengono presentate. La luce cade da un lucernario molto alto, illuminando una dopo l'altra tutte le travi di un nero luccicante, per poi raccogliersi attorno al grande focolare incassato nel pavimento della stanza. Coloro che attraversano la porta d'entrata e calpestano per la prima volta questo enorme pavimento in terra battuta, probabilmente rimarranno senza fiato di fronte alla composizione strutturale rude di uno spazio che l'epoca attuale ha perso di vista: la meravigliosa riduzione degli sprechi di questa struttura. Tuttavia, queste famose case private di Takayama non dobbiamo interpretarle come delle classiche case private in cui vive il popolo. Anzi, non dovremmo neppure chiamarle case private. Al giorno d'oggi, una casa privata, con una magnifica struttura come le persone se la ricordano, è considerata, senza eccezioni, la casa in cui vivevano persone come i capi villaggio e gli amministratori locali dell'Epoca Edo. Non ci sono dubbi sulle persone che venivano dal popolo ma, essi facevano parte dei funzionari del governo feudale. Ogni volta che gli affittuari mettevano piede su questo pavimento in terra battuta ed entravano in questo enorme spazio, probabilmente sentivano estremamente forte il potere e l'autorità [in esso permeati]. Sebbene ci sia la pavimentazione in terra battuta, caratteristica delle case dei contadini e adatta alla vita del popolo, tutte le stanze con i *tatami* (座敷, *zashiki*) che stanno di fronte a questa pavimentazione,



adottano senza eccezione la struttura dello *shoin-zukuri*, caratterizzato da uno stile di vita tipico dei samurai. La struttura imponente, tipica dell'entrata giapponese come nello *shoin-zukuri*, si affaccia su questo pavimento in terra battuta e, la pavimentazione in terra battuta delle case di Takayama, che troviamo ornate con una lancia posta sul *nageshi* (長押)<sup>75</sup>, fa risultare questi edifici non più delle semplici case private. Ad esclusione di ciò che è semplice e vitale all'interno di una casa privata, essa è stata originariamente costruita unendovi il potere che contrasta con la classica casa, e solo grazie a questo è diventato uno spazio riempito di uno strano fascino. Se non si pone attenzione alla formazione di quello sfondo come anche a questo fascino, che incanta stranamente le persone moderne, si finirà per fare un grosso errore. Queste enormi case private sparse in tutto il paese non dovrebbero essere considerate come semplici case private, ma è necessario chiarire che si tratta di uno spazio abitativo (生活空間, *seikatsu kūkan*) unico in cui confluiscono la casa dei *samurai*, in stile dello *shoin-zukuri*, e la casa privata originaria.

### 1.4.3 Le due correnti

È comunemente riconosciuto che nella storia dell'abitazione giapponese ci siano due grandi correnti. La prima corrente riguarda le case a fossa (竪穴住居, *tate ana jūkyō*) presenti fin dal periodo Jōmon<sup>76</sup>, ossia le case del popolo, gradualmente sviluppate dal Medioevo per poi diventare le case private che conosciamo noi oggi. L'altra corrente, invece, prende il via dagli *shinden-zukuri*, le case degli antichi imperatori e dei nobili. Questo è un esempio di un sistema di case (すまい, *sumai*) dei governatori e dell'aristocrazia, che passando per il Medioevo è mutato gradualmente nello *shoin-zukuri* dei samurai del Periodo Edo<sup>77</sup>. Si ipotizza che mentre la casa a fossa presenta uno stile residenziale del Nord continentale con il focolare della cucina al suo interno, alla fonte del sistema delle case degli

75. Il *nageshi* (長押) è un componente dell'architettura giapponese e consiste in una trave che corre tra le colonne. (N.d.T.)

76. Periodo neolitico giapponese che va da circa il 7000 al 1000 a.C. (N.d.T.)

77. Noto come anche Periodo Tokugawa, che va dal 1603 al 1868. (N.d.T.)

aristocratici ci siano le abitazioni sopraelevate (高床式住居, *taka yuka shiki jūkyō*) del Sud.<sup>78</sup> Potremmo dire che corrisponde all'opinione rappresentativa della storia antica giapponese, secondo cui vi era stata una migrazione delle popolazioni contemporaneamente all'introduzione della legge sulla coltivazione del riso in acqua del periodo Yayoi<sup>79</sup>. Ancor'oggi, nell'aspetto delle case sopraelevate presenti in Thailandia, esiste una forte affinità che dimostra tale idea. Tuttavia, al momento attuale è difficile dimostrare che queste case sopraelevate, all'interno delle rovine, fossero dei magazzini, quindi relazionare direttamente queste case sopraelevate al prototipo (原形, *genkei*) di una casa aristocratica, non è solo una supposizione. Quello che percepiamo noi, ora, nel Denpōdō dello Hōryūji<sup>80</sup>, che si pensa sia il prototipo degli *shinden-zukuri* che compaiono nella storia dell'architettura, o nello *shishinden*<sup>81</sup> del Palazzo Imperiale di Kyōto, che ha rappresentato per lungo tempo l'architettura dei posteri, presenta un forte riscontro nell'architettura cinese. E sottolineando, in particolare, che in questi è presente anche una lieve tendenza di essere sopraelevati, ho messo anche io in dubbio la categorizzazione diretta con le abitazioni sopraelevate del Sud<sup>82</sup>. In particolare, quando si prestava attenzione alla superficie dello *shinden*, si era a conoscenza solo di un processo in cui lo spazio ad una stanza, caratteristicamente ampio, con il passare del tempo si divideva e faceva fronte alle complicazioni della vita, mentre prima di questo, ossia, mancando anche il processo di creazione di uno spazio ad una stanza, si rafforzava l'impressione che lo *shinden* fosse la nipponizzazione di un'architettura di palazzi imperiali che era stata completata in Cina. Ma questa, naturalmente, è solo una mia supposizione.

78. Hirotarō Ōta, "Storia dell'Abitazione Giapponese (Nihon Jyūtakū Shi)", Sistema delle Università di Architettura, Shokokusha, 1948, 123 pagine. NB: Questa nota corrisponde alla n° 16 del libro di Shinohara.

79. 300 a.C. – 250 d.C. (N.d.T.)

80. Il Denpōdō non è altro che la sala dell'ala est dello Hōryūji dove si tenevano le lezioni di buddismo. (N.d.T.)

81. Lo Shishinden è la sala del trono nel palazzo imperiale di Kyōto. (N.d.T.)

82. Vedi il saggio della nota n° 5. NB: Questa nota corrisponde alla n° 17 del libro di Shinohara.

Le case dell'aristocrazia e del popolo, invece, si sono sviluppate attraverso eventi completamente diversi. Era naturale per gli aristocratici, che erano coloro che avevano sulle spalle la cultura dell'epoca, ad ornare la storia delle abitazioni. Anche se le case del popolo erano povere a tal punto da vedere ancora case a fossa anche nel Medioevo, il loro sviluppo è stato lento. Quella che noi oggi vediamo come casa privata potrebbe essere la forma che è stata finalmente acquisita dopo parecchio tempo dalla fine dell'età premoderna o verso l'era Meiji<sup>83</sup>.

Queste due correnti autonome, in certi casi, presentavano punti in cui confluivano, nei quali si creava uno spazio che possedeva uno strano fascino. Il primo punto è stato quando è stata costruita una struttura rude che si può vedere nelle grandi case private in cui erano presenti formalità sociali potenti, e un altro punto è stato quando, agli albori del potere premoderno, è stata creata la *chashitsu* (茶室)<sup>84</sup>, uno spazio aristocratico con a tema la casa privata.

#### 1.4.4 Il *doma*

La casa privata si focalizza ed esprime il sui aspetti essenziali attraverso il *doma* (土間)<sup>85</sup>. Quando si discute sulla casa privata è necessario impostare prima di tutto il punto di vista. Lo spazio buio delle case a fosso del periodo Jōmon si annida, senza scomparire, in questa oscura ed alta superficie ampia che rappresenta una semplice struttura.

Contrariamente al fatto che le dimore dell'antica aristocrazia fossero caratterizzate fin dall'inizio da uno spazio strutturale aperto a pilastri, le case a fossa erano strutturalmente chiuse e anche in pieno giorno erano caratterizzate da uno spazio primitivo di oscurità. Ipotizzando che ci fosse una struttura che si innalzava sul terreno poggiata sui resti rimasti al suo interno delle quattro buche dei pilastri, scavati nel terreno per una profondità che va da circa 30 cm a 60 cm, al giorno d'oggi si possono vedere in vari luoghi diverse ricostruzioni delle suddette dimore.

83. 1868-1912. (N.d.T.)

84. La sala adibita alla cerimonia buddhista del tè.

85. Il *doma* (土間) è il pavimento in terra battuta presente nelle case private (民家, *minka*). (N.d.T.)

Per quanto riguarda i resti dei magazzini sopraelevati del periodo Yayoi, sono stati trovati alcuni documenti sui materiali con cui sono stati costruiti ma, poiché per quanto riguarda, invece, i resti delle case a fossa non sono rimasti documenti da cui capire come fare a ricreare correttamente la struttura superiore, su di essa ci sono diverse congetture. Tuttavia, non sarebbe sbagliato credere al modo in cui sono state costruite, e quindi che il tetto si innalza immediatamente dal terreno e che non possiede delle pareti verticali. Lo spazio che esponeva così com'era una struttura semplice, coperta dall'erba, ha continuato a vivere nel *doma* della casa privata. La chiave per sciogliere l'enigma sulla casa privata non è al di fuori dello spazio che circonda il *doma*.

La corrente principale che caratterizza la casa giapponese (日本住宅, *nihon jūtaku*) ha formato via via uno spazio aperto. Questo poi alla fine non ha fatto altro che cristallizzarsi in quella vacuità (虚空) della Villa Imperiale di Katsura e del Jikō-in. La casa privata ha continuato a proteggere lo spazio chiuso e buio. Tuttavia, quello a cui vorrei prestare attenzione qui è che, poiché in Europa lo spazio circondato da pareti in pietra e mattoni viene generalmente denominato spazio chiuso (閉鎖的な空間, *heisateki na kūkan*), lo spazio [chiuso] che intendiamo qui sopra deve essere chiaramente distinto da quest'ultimo. Questo perché la qualità di questi spazi è totalmente diversa. Così ho chiamato con il termine relativo di “spazio non aperto” (非開放的な空間, *hi kaihōteki na kūkan*) lo spazio aperto generalmente caratteristico dello spazio giapponese.<sup>86</sup> Ovviamente, sarà solo dopo aver compreso bene questa classificazione, che potrò chiamare la spazialità essenziale di queste case private come un qualcosa di chiuso (閉鎖的, *heisateki*).

La formazione delle case private verrà probabilmente sfruttata anche nell'era moderna sulla base di una chiarificazione di questo spazio chiuso. Le case private non si possono costruire semplicemente riunendo assieme degli “oggetti”, come il pilastro centrale, la grossa trave nera, o il

86. Shinohara Kazuo, “A proposito dello spazio non aperto – Metodo dell'architettura giapponese (3)” (Hi Kaihōteki na Kūkan ni tsuite – Nihon Kenchiku no Hōhō 3), in 60° Raccolta di resoconti saggistici appartenenti all'Associazione, 1957. NB: Questa nota corrisponde alla n° 18 del libro di Shinohara.

fornello. Dobbiamo trovare il punto di contatto provando a proiettare temporaneamente nella nostra attuale vita le azioni degli esseri umani che sono state ripetute per migliaia di anni in questo spazio scarsamente illuminato. Se si spera di riportare il tecnologicismo andato troppo oltre a ciò che è umano, probabilmente, nell'era moderna, non si potrà ritornare alla dimensione emotiva dell'essere affascinati dalla semplice umanità delle case private. Innanzitutto, c'è già un errore nel punto di partenza in cui si crede che ci sia qualcosa di veramente umano nella casa privata. Si doveva sapere abbastanza che la vita condotta all'interno delle case private era così feudale e irrazionale. Anche nell'era moderna, la preservazione di una vita conservatrice si trova nelle zone rurali. L'obiettivo che l'architettura razionalista del dopoguerra aveva preso d'assalto era un'irrazionalità di questo stile di vita. Non c'è alcuna possibilità che una casa privata si possa connettere all'era moderna davanti all'espressione verbale "un'umanità che chiude un occhio su questa verità". Per di più, tenendo conto di questa realtà pericolosa, dovremmo anche comprendere il fascino posseduto da questa spazialità (空間性, *kūkansei*) primordiale. Basato sul giudizio che lo spazio di questa casa privata può essere così tanto utile nei confronti del dilemma tra la civiltà delle macchine progredita al massimo attorno alle persone moderne, e tra uno stile di vita umano che non ha alcun cambiamento essenziale da quelli primitivi, per la prima volta, lo spazio creato da questa vecchia e infantile struttura può ritornare a vivere nell'era moderna.

#### 1.4.5 Critiche sulla pianta a forma di 田

La superficie a forma di *ta* (田, "campo di riso") non è peculiare della casa privata.

Si dice che le case (giapponesi abbiano una composizione semplice e lineare, e in qualità di una di quelle tipiche case, la superficie a forma di *ta* (田) della casa privata è sempre stata messa in confronto con tale forma. Davanti al doma si affacciano affiancata l'una all'altra due stanze, poi dietro a queste due stanze, altre due stanze affiancata l'una all'altra, e le stanze con i tatami risultano in una forma che è proprio quella di *ta* (田).

In precedenza, ho già messo in dubbio la pianta di questa casa privata denominata a forma di *ta* (田). Perché gli agricoltori hanno costruito una tale pianta abitativa? Questa pianta abitativa, più che essere stata creata dallo stile di vita tipico dei contadini, non è che è stata creata imitando lo *shoin-zukuri* dei samurai di quell'epoca che non era troppo distante dall'era moderna? Sarebbe un'intuizione di un architetto ma, nello spazio creato tra il *doma* e la stanza con i tatami che gli sta esattamente di fronte, contrariamente al sentimento di vissuto, tipico dei contadini, che si può respirare con vividezza, in quest'immagine, nella stanza con i tatami che si trova in fondo dopo l'altra stanza con i tatami, tale spazio risulta essere completamente rarefatto. Questa parte non è certo dei contadini.

Quando pensavo alla composizione spaziale divisionale nello *shinden-zukuri* e nello *shoin-zukuri*, mi sono accorto che anche questa superficie a forma di *ta* (田) è una tipica forma divisionale. Nella denominazione comune di *ta* (田) potrebbero essere inclusi i sentimenti del contadino posseduti da quello che viene definito 田 (*ta*), *kanji* che è alla base della vita dei contadini. Ma questo non è che un nome che semplicemente suona bene. Qui si può solo vedere una brutta imitazione della forma piana e inorganica che si può trovare, per esempio, nello *shoin* del castello Nijo.

Se la casa privata si fosse sviluppata dalla casa a fossa, io ho fatto notare che bisogna considerare che, in tale processo, vi sono stati ben due salti<sup>87</sup>. Il primo salto è avvenuto quando la casa a fossa ha acquisito il muro verticale, mentre il secondo quando si è costruita la forma a *ta* (田) imitando lo stile dell'abitazione dei samurai. Questo secondo salto non è stato necessariamente creato dalla vita dei contadini. In altre parole, ho fatto notare che l'opinione generale, secondo cui il modello della casa privata sia quello della superficie a forma di *ta* (田), non è valida.

Innanzitutto, iniziamo dalla pianta delle case a fossa. Nella vita all'interno delle case a fossa, anche in quelle più grandi con un lato di circa 8 metri, non ci sono stati chissà che cambiamenti. Molto probabilmente avevano sparso dell'erba per metà circa degli spazi interni, in modo da formare la stanza da letto (ネマ, *nema*).

---

87. Vedi "La strutturazione della superficie vista dall'ottica della divisione dello spazio (8)" della nota n°4. NB: Questa nota corrisponde alla n° 19 del libro di Shinohara.

zione fosse durata per lungo tempo. Tuttavia, finalmente, dopo lungo periodo che è andato dal Medioevo all'età premoderna, queste case a fossa hanno avuto l'opportunità di acquisire un muro verticale. Questo dimostra che è stato adottato intensamente il metodo di costruzione ormai compiuto dell'aristocrazia. Nel metodo di costruzione in cui quattro pilastri stanno in piedi all'interno di una struttura, non è possibile realizzare né i muri esterni né la divisione degli spazi interni. Era quindi avvenuto un salto verso una struttura in cui i pilastri stavano in piedi ai quattro angoli e sul perimetro del rettangolo.

Qui finalmente è stato possibile adottare per le case private il metodo di composizione divisionale. Questo perché è possibile far correre una linea retta da pilastro a pilastro. Ma ora, che tipo di cambiamento può essere considerato per la superficie della casa privata che trova la sua forma nella casa a fossa? Qui (vedi immagine n°18) la figura divisa in *nema* (ネマ) e *doma* (土間) risulta essere il punto di partenza. Il pavimento del *doma*, che si collegava direttamente con la vita dei contadini, e quello della zona notte che gli stava proprio di fronte venivano ricoperti con la paglia, e quest'ultima divenne in breve tempo simile al tatami che sarebbe stato usato poi dai posteri. Io ritengo che in questo ci sia un prototipo (原形, *genkei*) dello stile di vita dei contadini. Successivamente, quando la dimensione dell'abitazione si ingrandisce, la parte della zona notte si divide in due, e una parte della vita diurna va via via entrando in questa parte di pavimento (床, *yuka*). Denominato *jyōi* (ジヨウイ) o *dei* (デイ)<sup>88</sup>, corrisponde alla stanza con il focolare incassato nel pavimento che esiste attualmente. Il salto in oggetto è un processo che completa la cosiddetta forma a *ta* (田), come mostrato nella seguente figura più a destra da questa superficie suddivisa<sup>89</sup>. Questo perché, fino ad ora, possiamo sicuramente trovare l'organicità che possiamo definire come lo sviluppo di tutte le superfici strettamente legate alla vita dei contadini ma, per quanto riguarda lo sviluppo verso questa forma a *ta* (田), piuttosto che cercare di imitare l'inevitabilità presente nella vita dei contadini, uno strato

88. デイ (*dei*) in giapponese significa “day”, ossia giorno. (N.d.T.)

89. La figura di cui si sta parlando qui è una delle tre immagini della figura 18; in particolare è la più a destra delle tre. (N.d.T.)



sociale agiato tra i contadini ha cercato di imitare la stanza con i tatami dello *shoin-zukuri* che al tempo si era già diffusa fino alle classi più basse dei samurai, un impulso, questo, che probabilmente ha generato questa forma a *ta* (田). Queste circostanze ci vengono spiegate sia dal fatto che inizialmente, nella forma in cui la stanza con i tatami era stata ampliata, vi era un'abitazione nella quale una volta che si usciva poi si entrava, e sia dal fatto che fino a poco tempo fa, sono rimaste molte case contadine la cui forma non si è sviluppata a forma di *ta* (田). Tuttavia, in definitiva, la composizione di una parte del pavimento delle case private è stata realizzata facendo correre una linea di separazione da Est a Ovest e da Nord a Sud, ed è quindi diventato uno spazio completamente isomorfo in relazione alla composizione superficiale inorganica dello *shoin-zukuri*. Certo, anche qui non è che non si presuppone che ci siano case private della fine dell'età premoderna che derivino da condizioni sociali, ma penso che qui la pianta della casa da cui trapela la vita dei contadini, che si era vista all'interno della forma precedente, sia diventata rarefatta in un colpo solo. Al giorno d'oggi, non importa che splendida casa privata si osservi, perché essa presenta solo una parte in cui vi è il *doma* e la stanza con i tatami posta subito di fronte, poi quando si va al suo interno in fondo, vi è uno spazio semplicemente attaccato che non è per niente attraente e, per così dire, senza alcuna sofferenza creata al suo interno. Una casa privata che possiede una superficie a forma di *ta* (田), non importa il processo [per cui è passata], ma in quanto fatto generale non ho intenzione di dire che essa non è una casa privata. Tuttavia, io ritengo che l'opinione generalizzata secondo cui la forma a *ta* (田) è il prototipo (原型, *genkei*) della casa privata, sfortunatamente, non abbia nulla a che fare con le caratteristiche uniche della casa privata. Anzi, l'essenza della casa privata risale a prima della superficie a forma a *ta* (田). Anche oggi, lo spazio della casa privata non può esistere lontano dal *doma* con la sua primitiva espressione di oscurità debole.

## **1.5 Il modello giapponese**

### 1.5.1 Il Jōdo-ji

Per fare in modo che una tale vecchia costruzione che è stata ristrutturata fosse sempre uguale, è stato mantenuto il vivido vermiglio dei pilastri e delle travi, e il bianco dell'intonaco dei muri rimessi a nuovo, ma l'aspetto esteriore del Jōdo-do con il tetto squadrato, oltre a non farci tranquillizzare, è risultato ulteriormente brutto da vedere e, quando siamo andati a visitarlo e lo abbiamo visto da lontano, non ci ha fatto altro che provare disappunto. Tuttavia, quando avevo messo piede all'interno del tempio seguendo le orme del prete, mi sono trovato all'interno di uno spazio sbalorditivo.

Il Giappone purtroppo non possiede uno spazio architettonico enorme circondato da intelaiature architettoniche splendide come lo stile romanico e il gotico. La statua del Buddha che si trova nel Tōdai-ji potrebbe essere una struttura in legno talmente grande da essere senza pari nel mondo, ma per noi non è altro che una struttura di copertura del Buddha. Non esiste un'espressione con cui si dice che si sta creando un enorme spazio. Ma all'improvviso mi sono trovato di fronte ad uno spazio gigantesco pieno di energia, che credevo non esistesse nella nostra storia. Si trattava di uno spazio interessante a cui volevo applicare la semplicità del romanico e la temerarietà della struttura del gotico.

Nel nostro paese, dopo aver attraversato il Periodo Asuka [538-710] e il Periodo Nara [710-794], nel Periodo Heian [794-1185], anche nelle architetture buddiste, si vide compiuto l'elegante e aggraziato stile denominato *wayō*<sup>90</sup>. Originariamente, tutto ciò che era importato dalla Cina continentale venivano trasformati rapidamente in modelli giapponesi. La storia del Jōdo-do, il più antico edificio del Jōdo-ji di Harima costruito in tali circostanze, è diventata una questione di grande interesse. Il grande monaco buddista Chōgen<sup>91</sup> aveva realizzato un importante progetto di ricostruzione del Tōdai-ji, ma l'aveva terminato solo con la nuova Dinastia dei Song della Cina del tempo. Ciò che attualmente

90. Il termine *wayō* significa "stile giapponese", e viene indicato con i *kanji* 和様. (N.d.T.)

91. Chōgen, anche conosciuto come Shunjōbō Chōgen, è stato un monaco buddista giapponese vissuto tra il 1121 e il 1206. (N.d.T.)

rimane è il grande portone a sud lasciato così come è stato realizzato, e questa magnifica struttura è diventata un aspetto singolare all'interno dell'architettura giapponese. E prima di questo, era stato costruito il suo tempio buddhista, il Jōdo-ji di Harima. Per questa ragione, il Jōdo-do, che trasmette lo stile di quel periodo, possiede una semplicità più prototipica e una certa infantilità.

Tuttavia, il metodo di costruzione appreso dall'architettura della magnificente Dinastia dei Song finisce per scomparire dalla storia dell'architettura giapponese con la morte di Chōgen. Potremmo anche dire che, il fatto che tale modellazione poco accurata ma composta non si fosse per nulla sviluppata, non solo significava che si dava considerazione alla modellazione giapponese, ma aveva anche un grande significato. Una delle principali ragioni potrebbero essere state le circostanze che riguardavano Chōgen. Per esempio, ci potrebbe essere stata una qualche forza politica che, dopo la sua morte, aveva sostenuto questa sua setta religiosa. Tuttavia, un'arte così magnificente potrebbe scomparire solo a causa di una simile circostanza? Quando mi sono trovato di fronte a questo tempio, la mia prima impressione è stata che fosse un'architettura molto infantile e primitiva. Dopo essere entrato, all'inizio sono rimasto sorpreso per la struttura composta [che mi si è presentata davanti agli occhi], ma l'interno non mi ha certo dato a sensazione di trascuratezza. A mio parere, il fatto che l'architettura buddista in stile giapponese fosse già stata completata in quest'epoca, significa che qui [in questo edificio] ha un importante ruolo da compire. In che modo questo metodo di costruzione, che può essere riflesso in una nuova e fresca forma di modellazione che per noi è piena di energia impetuosa, è stata interpretato dalle persone dell'epoca? Di fronte ad uno stile completato con raffinatezza, mi chiedo quanto questa modellazione di origine straniera sia riuscita ad affascinare il cuore dei giapponesi. Si potrebbe pensare che la tradizione giapponese si sia via via attecchita persino ai tempi buddisti, già nipponizzati ai tempi del Medioevo. Sembra che la struttura del Jōdo-do sia stata troppo impetuosa per essere assimilata alle emozioni dei giapponesi.

### 1.5.2 La genealogia delle modellizzazioni “vigorese”<sup>92</sup>

Lo *Izumo Ooyashiro* [o Santuario di Izumo o Izumo Taisha] raggiunge l'altezza di 20 metri e sconvolge il nostro senso delle misure. Nella ricostruzione del primo periodo dell'Era Heian, l'edificio fluttuava su 9 enormi pilastri, con un'altezza da terra di 16 *ju*<sup>93</sup>, ossia arrivando fino a 50 metri. Gli architetti che vedono questa maestosa e ridicola levatura da terra, si sentono di sicuro sconvolti.

Lo *Shōsō-in*<sup>94</sup> è un edificio rappresentativo del Periodo Nara. Il magazzino per i tesori dell'Imperatore, alzato da terra con dei pilastri, sta in piedi con un'insolita forza. Le colonne che lo sostengono, i legni triangolari spessi che formano le pareti, il tetto a tegole che sembra gravare sul tutto: ogni suo aspetto è antico. Non c'è dubbio che il magazzino sopraelevato sia legato alla coltivazione di riso dell'Era Yayoi. Tuttavia, ha una tale forza da farlo allontanare completamente dal magazzino ricostruito del Toro<sup>95</sup> di Shizuoka. Se una parte appartiene al popolo, questo è perché è la casa del tesoro del Tōdai-ji costruita dall'Imperatore dell'antichità. Esiste uno storico che colloca l'Era degli eroi all'interno della storia del Giappone.<sup>96</sup> Si presume che Izumo si sia arresa alla Corte Imperiale di Yamato, ma il santuario fu costruito solo dopo la resa a Yamato. Vorrei quindi provare a ipotizzare l'esistenza dell'Era degli eroi nella storia dell'architettura giapponese sulla base delle enormi levature rimaste nel santuario di Izumo e nello *Shōsō-in*.

Le costruzioni create dall'antica aristocrazia, non escludendo quelle di

92. Il termine qui utilizzato è たくましい, ossia “robusto, vigoroso, forte”, come anche “energico, risoluto, inflessibile”. (N.d.T.)

93. Un *ju* è pari a 3,03 metri. (N.d.T.)

94. Lo *Shōsō-in* è la casa del tesoro del Tōdai-ji a Nara. (N.d.T.)

95. Il *Toro* è un sito archeologico situato nella città di Shizuoka. (N.d.T.)

96. L'Era degli eroi (英雄時代, *ei-yū jidai*) è uno dei concetti dello studio della storia e corrisponde al periodo di transizione dalla società primitiva alla società di classe. Si dice che sia un periodo di transizione verso la formazione di uno spirito etnico e della nazione antica, in cui le comunità caratterizzate da elementi primitivi di democrazia fossero guidate da un leader semi-legendario chiamato “eroe” (英雄, *ei-yū*).

cui abbiamo parlato qui sopra, sono tutte maestose. A Nara ci sono molte rovine che, un tempo, erano grandi templi. Da allora, le dimensioni supponibili di un tempio buddista di una volta erano così grandi da non poter essere immaginate. Tuttavia, persino in queste costruzioni antiche era sempre presente, senza ombra di dubbio, una determinata forza. E questa è una forza che affina la forma e la rende sofisticata. Formazioni come la torre est dello Yakushi-ji erano già state costruite nel Periodo Hakuho [645-710, periodo generalmente usato nella storia dell'arte], da subito dopo l'Era Asuka, periodo storico da cui traspariva l'aspetto esotico tipico dello Hōryū-ji. La nipponizzazione inizia di certo nel periodo successivo, quando la modellazione fa pensare all'importazione diretta dalla Cina continentale. Sebbene la forma non sia ancora pronta, la modellazione, che possiede un forte carattere, viene affinata e allo stesso tempo perde gradualmente quella sua vigoria e ruvidità.

La compostezza antica non fa che cadere in declino con il tempo. Si potrebbe anche dire che l'inizio del Periodo Heian è stato l'Era della nipponizzazione. Qui si può anche dire chiaramente che la nipponizzazione è un altro nome per indicare ciò che è sofisticato e raffinato. La storia non è mai andata nella direzione opposta. Poniamo come emblema dello spirito dei tempi la concezione del mondo dell'aristocrazia della Dinastia Heian, ossia lo *yūgen* – *mono no aware*. Questo in breve si trasfigura nel concetto medievale del *wabi - sabi*, scorre attraverso il nucleo della cultura giapponese e va a costituire la sostanza di ciò che è tipicamente giapponese.

Il vigoroso e ruvido Jōdo-do e il grande portone a sud del Tōdai-ji, costruiti da Chōgen, si sono trovati all'interno di questa situazione. Proviamo a comprendere quali resistenze hanno incontrato queste enormi strutture rudi e non raffinate. Nel processo verso ciò che è tipicamente giapponese, sono presenti solo assimilazione o isolamento. Con la morte di Chōgen, questa forma di eresia ha tracciato la strada a quest'ultima. La modellazione essenziale e rude non si verifica in seguito. Si tecnicizza sempre di più, aggiungendo semplicemente raffinatezza.

C'è anche l'idea che, abborrendo questo carattere della cultura giapponese, l'arte giapponese possiede la vigoria presente nelle ceramiche

del Periodo Jōmon. Tuttavia, le ceramiche del Periodo Jōmon rappresentano le due facce della tecnica sottosviluppata, e anche l'enorme criterio con cui si osservano le architetture del primo periodo dell'antichità è il risultato dell'abbondanza di foreste inesplorate<sup>97</sup> e del sottosviluppo della tecnica del taglio del legno. Si può anche dire che questo è stato un carattere inevitabilmente perso nel processo di tecnologizzazione. In molti casi, c'è una causa che rende la messa a fuoco poco chiara nei punti in cui si dà una descrizione letteraria di "forma vigorosa" alle ceramiche del Periodo Jōmon. Definire l'arte giapponese come solo un'espressione impetuosa e rude, come le ceramiche del Periodo Jōmon e il grande portone a sud [del Tōdai-ji], è dopotutto una cosa che può esistere in qualità di metodologia e in qualità di proiezione dell'intenzione creativa individuale dell'artista. Non dovremmo collocare questo punto di partenza accettando con calma che questo carattere giapponese è stato la corrente dominante della tradizione, anche se non ci si aspettava che fosse così?

### 1.5.3 L'estetica dei deboli e la sala da tè

Perché la sala da tè (茶屋, *chashitsu*), che non è altro che un recinto per la messa in scena di un intrattenimento chiamato cerimonia del tè (茶道, *chadō*) e che è una struttura così piccola da non essere chiamata architettura, è una questione così controversa anche nell'epoca attuale? La cerimonia del tè è stata fondata da Jūko<sup>98</sup> nel periodo dello Higashiyama Bunka<sup>99</sup>, e poi completata da Toshihisa<sup>100</sup>. Toshihisa ha creato e completato la sala da tè, il palco per la cerimonia del tè. Molte delle più eccellenti sale da tè si dice che abbiano la mano di Toshihisa. In seguito, furono create molte sale da tè. Ciò nonostante, questi piccoli recinti ad

97. Qui si sta parlando retoricamente di foreste. Il vero senso delle "foreste inesplorate" qui dette riguarda tutti quegli ambiti dell'arte non ancora scoperti, e quindi inesplorati. (N.d.T.)

98. Sta per Murata Jūko, fondatore della cerimonia del tè giapponese. (N.d.T.)

99. Higashiyama Bunka è il nome che è stato dato alla cultura della metà del Periodo Muromachi (1333-1573). (N.d.T.)

100. Sta per Maeda Toshihisa. (N.d.T.)



oggi sono raramente osservati dalle persone e non sono poi così numerosi. Tuttavia, la nostra architettura di oggi non può liberarsi da questa piccola struttura.

L'influenza diretta della sala da tè è legata allo stile architettonico del *sukiya*<sup>101</sup>, stile che crea una base estremamente ampia. Il *suki* (数寄, il gusto raffinato) che si trasmette così com'è senza metamorfosi nei *ryokan*<sup>102</sup> e nelle cucine tipicamente giapponesi, senza ombra di dubbio, esiste anche a giorno d'oggi. Sembra che le abitazioni caratterizzate dal *sukiya-zukuri*<sup>103</sup> siano le più amate non solo all'interno di quest'architettura speciale ma anche in gerarchie relativamente rilassata. Anche se i requisiti che attorniano le abitazioni stanno cambiando così tanto, questa vecchia struttura dell'inizio dell'era premoderna non si è per niente estinta. Ce ne sono di diverse tipologie all'interno dell'architettura giapponese, ma potremmo dire che quello che più fortemente permane nelle abitazioni giapponesi è lo stile del *sukiya-zukuri*. Ad esempio, non importa quanto siano interessanti le questioni architettoniche dello *shinden-zukuri* e dello *shoin-zukuri*, poiché essi non possono esistere così come erano al giorno d'oggi. Ma l'esistenza dello *shoin-zukuri*, adornato con lo spirito della sala da tè, ossia adornato con lo stile del *sukiya-zukuri*, non avvizzirà neppure nella seconda metà del 20° secolo. Questo è un fenomeno misterioso e strano.

La sala da tè in sé, all'incontrario, non viene più realizzata nell'epoca attuale. E anche se venisse creata, non potrebbe avere una così grande influenza. Tuttavia, si potrebbe dire che il metodo di composizione spaziale (空間構成, *kūkan kōsei*) dell'eccellente sala da tè continua a vivere nella mente degli architetti e costituisce un patrimonio importante. Ciò non significa che tutti gli architetti siano interessati alla configurazione tipica della sala da tè, e quindi che è una proprietà condivisa. La composizione spaziale non è un'idea pura, ma è sempre una cosa concreta

101. Il *sukiya* (数寄屋) è il padiglione per la cerimonia del tè. (N.d.T.)

102. Il *ryokan* è un albergo tradizionale giapponese il cui stile è rimasto pressoché immutato nel tempo. Si ritiene che questo tipo di struttura risalga all'epoca Edo. (N.d.T.)

103. Il *sukiya-zukuri* (数寄屋造り) è lo stile di costruzione di una casa semplice ed elegante. (N.d.T.)

e che va compresa attraverso un metodo di composizione. In altre parole, le persone che hanno molti metodi hanno molte più occasioni per comprendere uno spazio. Senza un metodo, lo spazio non può essere realizzato. Tra i metodi di costruzione che ogni architetto giapponese possiede, la composizione tipicamente a sala da tè è diventata una traccia estremamente influente. Per esempio, non è necessario spiegare quanto siano resi disponibili, anche nell'epoca attuale, espedienti diretti quali la composizione (che si dice sia ad opera di Toshihisa) delle finestrelle del Myōkian<sup>104</sup> che attirano il cuore delle persone, oppure lo spostamento dello sguardo dal *bōsen*<sup>105</sup> del *Kohōan*<sup>106</sup>, fondato da Kobori Masakazu, in cui vi sono dei *kami-shōji*<sup>107</sup> su cui vi è una fresca composizione di, al letto dello *Shokoin-tei*<sup>108</sup> della Villa Imperiale di Katsura, o come anche il tema del *fusuma*<sup>109</sup>, e il design magnifico con un pattern a scacchi. Alcune persone sviluppano questi espedienti, altri li negano e ne creano di nuovi, e altri ancora lavorano con questi semplicemente copiandoli.

Si dice che anche i cittadini di alto rango delle città commerciali o di quelle di confine, come anche Toshihisa, abbiano questa origine ma, in verità, il tè e la sala da tè sono state create da loro. Con la creazione di questo tè e delle sale da tè si è cercato di resistere al potere emergente dei Toyotomi<sup>110</sup>, e di conseguenza è possibile anche un'interpretazione

104. Il Myōkian è un tempio buddista che si trova nella prefettura di Kyōto. (N.d.T.)

105. Il *bōsen* è la stanza con i tatami presente nella hall del Kohōan. (N.d.T.)

106. Il Kohōan è un tempio della Scuola Rinzai del buddismo Zen che si trova nella prefettura di Kyōto. (N.d.T.)

107. Il *kami-shōji* è una porta scorrevole costituita da un'intelaiatura di legno rivestita di carta bianca traslucida. (N.d.T.)

108. Lo *Shokoin-tei* è la casa da tè, presente nel giardino della Villa Imperiale di Katsura, che ha uno stile tradizionale contadino con il tetto composto da rami di bambù. (N.d.T.)

109. Il *fusuma* è la porta di carta scorrevole tra una stanza e l'altra o di un armadio a muro. (N.d.T.)

110. Con questo ci si riferisce al Clan Toyotomi, fondato da Toyotomi Hideyoshi, famoso *samurai* e *daimyō* (ossia signore feudale, la carica feudale più importante tra il 12° secolo e il 19° secolo in Giappone) del Periodo Sengoku (o periodo degli stati bellige-

storicamente spirituale che vede concentrarsi all'interno di questa struttura povera un design dello spazio spiritualmente ricco e, per di più, pieno di tensione. Anzi, proprio il psicodramma che penetra nel recinto in cui non ci si sa dove mettere, invertendo questa limitatezza e facendoci rendere conto di un universo in espansione, è il *dorama* (ドラマ)<sup>111</sup> perfettamente adatto allo spazio della messa in scena [della cerimonia del tè] e alla sala da tè. Sulla base di questo strano *dorama*, essi avranno pensato di poter opporsi all'arte del Periodo Momoyama<sup>112</sup>, un enorme potere che si era diffuso nello scenario del tempo.

Tuttavia, per quanto possa apprezzare più che sufficientemente tale interpretazione storicamente spirituale, non penso che questo spazio modesto possa competere con la grande arte tridimensionale del periodo Momoyama. Ho rinunciato a scontrarmi direttamente con quella volontà, con quel potere enorme che non ha prospettive e che vince indipendentemente dal modo in cui ci si oppone, anche perché, per modo di dire, l'ombra dell'estetica dei deboli si percepisce con forza in questo spazio. Questa forza non importa quanto fosse forte, dopotutto non era altro che una proiezione di una forza negativa. Tuttavia, stranamente, l'estetica dei deboli è sempre stata molto bella e fascinosa. E proprio come la costruzione del Jōdo-do si era interrotta con la morte del monaco Chōgen, per quanto riguarda la grandiosa e splendida modellazione del periodo Momoyama, anch'essa si perse rapidamente in concomitan-

---

ranti è un periodo di vasta crisi che il Giappone dovette affrontare tra il 1467 e 1603). (N.d.T.)

111. Con il *dorama* si intende una tipologia di serie televisive giapponesi. In termini inglesi non è altro che una fiction. La parola *dorama* deriva dalla pronuncia giapponese di "dramma" e significa "azione" o "fare": infatti, nella maggior parte dei casi i protagonisti dei *dorama* hanno problemi finanziari, familiari o personali in genere (sentimentali e amorosi) che devono cercare di risolvere. (N.d.T.)

112. L'arte momoyama fa parte del Periodo storico Azuchi Momoyama, epoca che va dal 1573 al 1603. È l'epoca dei tre unificatori del Regno del Giappone: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu. Essi, in questo periodo, con la forza militare trasformarono nuovamente il Giappone degli Stati combattenti (epoca Sengoku) in uno stato unitario. (N.d.T.)

za con la morte di Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu. Tuttavia, in opposizione a questi processi, l'estetica dei deboli continuò a esistere nella società dell'età premoderna, e in breve tempo, arrivò a coinvolgere anche la gente comune. La sensibilità tipicamente giapponese espressa con *wabi* e *sabi* trova il suo punto culminante nella sala da tè ed è l'estetica dei deboli.

#### 1.5.4 La scoperta degli spazi interni

Con la stanza da tè si scoprono gli spazi interni. Questo recinto chiuso era il palcoscenico per la cerimonia del tè. Puntando l'attenzione su questa performance sono riuscito a scoprire il significato di questo recinto chiuso. Penso che la consapevolezza degli interni come oggetto di design sia nata qui per la prima volta.

Lo spazio delle abitazioni aristocratiche, che muta dallo *shinden-zukuri* allo *shoin-zukuri*, fosse uno spazio in cui la distinzione tra interno ed esterno fosse poco chiara. Questa è anche la ragione per cui è chiamato spazio aperto (開放的な空間, *kaihōteki na kūkan*). Questo si trova al centro di ciò che è tipicamente giapponese, e ha il suo punto culminante nella Villa Imperiale di Katsura e nel Jikō-in. Perciò, in questi non nasce nessuna consapevolezza degli spazi interni (内部空間, *naibu kūkan*). Dall'altro lato, invece, c'è lo spazio della casa privata della tipologia delle case a fosso. Io l'ho definito come uno spazio non aperto (非開放的な空間, *hi kaihōteki na kūkan*) ma, qui, c'è uno spazio indubbiamente recintato. Tuttavia, esso non è diventato un oggetto da osservare a livello architettonico. Questo è diventato possibile, per la prima volta, con la casa da tè.

La sala da tè è una casa privata che è stata sviluppata tra i nobili. Qui troviamo i punti di contatto con le due correnti. Mi sono già soffermato sul punto di contatto per cui le enormi abitazioni in cui vivevano i capi villaggio e i governatori prefetturali, che hanno finito per plasmare un'immagine delle case private della gente comune con una struttura vigorosa, dal lato della casa privata venivano costruite richiamando lo stile dei samurai, e dal lato esattamente opposto venivano ricercate. La casa da tè è diventata una splendida architettura che è passata dalle mani dei commercianti e artigiani (町人, *chōnin*) di classe superiore alle mani

della nobiltà e dei *daimyō*. Si può quindi capire che, nonostante lo stile visibilmente povero della casa privata, questa non è mai stata una cosa per il popolo. A poter oggettivare la povertà delle case private sono solo gli aristocratici. Essi, infatti, sono stati in grado di modellare l'oscurità chiusa dello spazio della casa privata. I loro disegni sofisticati erano concentrati sulle pareti e sul soffitto. Per Toshihisa, che diceva che il *sōan*<sup>113</sup> con una piccola stanza da due tatami<sup>114</sup> dovrebbe diventare assolutamente un'abitazione, lo spazio a due *jyō* come nel Tai-an (待庵)<sup>115</sup> emerge qui. Potremmo, anzi, dire che è stato naturale che il fulcro del design, estremamente sviluppato, abbia scoperto questo spazio estremo (極限空間, *kyokugen kūkan*). Il tè, che recita in questo spazio estremo inteso come palcoscenico, potrebbe aver considerato allo stesso tempo anche il fatto che si veniva a creare anche uno stile estremo.

Questa struttura non solo è stata in grado di comprendere la spazialità (空間性, *kūkansei*) oscura delle case private, ma ha anche compreso la modellazione casuale della casa privata. Questo perché la casa privata, il cui modello, per quanto fosse bello, non era stato progettato come si pensava, era stata indicata come un qualcosa di vicino ad un fenomeno naturale, ma era estremamente difficile estrapolare la grammatica legislativa del modello. Tuttavia, la sala da tè ha avuto successo in questo. Anche se non si è trattata di un'adozione frammentaria, ma piuttosto, una volta che la sala da tè è stata sommersa dalla casa privata, e comprendendo a fondo l'assenza di design della casa privata, ciò che era inutile è stato sublimato e si è potuto estrapolarne solo il frutto. Si dovrebbe considerare che anche l'alcova, fatta di materiale naturale piegato, è un simbolo che potrebbe essere estrapolato dal metodo "spontaneamente come nella casa privata". In altre parole, nella sala da tè si concentrano i modelli (造形, *zōkei*) della casa privata che sono stati sintetizzati ed enfatizzati. L'idea estrema che finge di essere casuale è un'eccellente sala da tè. Pertanto, se noi fossimo rinchiusi, e per di più volessimo creare uno spazio in ten-

113. Il *sōan* (草庵) è un capanno/baracca con il tetto in paglia. (N.d.T.)

114. La misura con cui si calcolano le stanze in Giappone è il 畳 (*jyō*), ossia la misura dei tatami che consiste di 91cm X 182 cm. (N.d.T.)

115. Il Tai-an è una sala da tè considerata proprietà culturale giapponese. (N.d.T.)

sione, il metodo di composizione spaziale che è stato sintetizzato oppure enfatizzato in questa piccola struttura emergerebbe all'improvviso come un indizio attendibile.

### 1.5.5 Il simbolismo

Esistono degli antichi santuari shintoisti che sono stati creati da un qualcosa che non è spiegabile solo con la purezza e la dignità. Abbreviazione su abbreviazione, esistono dei templi zen con giardini di pietra in cui solo con il posizionamento sulla sabbia bianca di numerose pietre si crea della sorpresa nelle persone [che osservano]. Oppure, esistono sale da tè che vanno a condensare alla fin fine lo spazio dell'esibizione (演出空間, *enshutsu kūkan*) in uno spazio estremo di poco più di un *jyō*, trasformando ogni tecnica in un design casuale. Esaminare insaziabilmente sempre più a fondo la forma, fino a creare, alla fine, uno spazio che emette un luccichio penetrante: io ho dei momenti, all'improvviso, in cui tremo dalla paura di fronte a quest'attitudine e alla modellazione giapponese che non si ferma a operare in tale modo. Che direzione curiosa e che strana ossessione umana sarà mai questa? Non sono minimamente interessato all'arricchimento combinando o trasformando i materiali estrapolati. Alcuni sacrificano il numero dei materiali e da essi astraggono persino le parti vitali, rendendoli così inorganici. L'ossessione per la purezza, che non conosce questa insaziabilità, in breve tempo farà risorgere delle strane nuove esistenze. Dopo che tutto ciò che è casuale e tali esistenze esteriorizzate vengono eliminate, vi è un'inversione di rotta e le esistenze che possono essere acquisite, e in altre parole, il senso simbolico della vita è lì che scintilla. Voglio denominare questa misteriosa modellazione, che crea spazi in tensione in tutta l'architettura giapponese, e quell'attitudine operativa con il termine di "Simbolismo del Giappone".

La simbolizzazione è una capacità di cui gli esseri umani sono privilegiati. L'arte è il più grande sistema che il simbolismo umano ha dato alla luce. Quindi si può anche dire che l'arte è originariamente simbolica. Tuttavia, il simbolismo rappresenta il Polo Nord dell'arte, punto estremo che si forma ben lontanamente da quell'abilità generale dell'essere umano. Il simbolismo nacque in Francia alla fine del diciannovesimo secolo

come uno dei pensieri artistici moderni, e anche se lo è stato solo per un breve periodo, ha lasciato numerose opere nella storia dell'arte moderna. Le peculiari opere della simbolizzazione, risultato della fissazione su forma di immagini che venivano in mente agli artisti, fanno spiccare quest'arte. “Qui, se vogliamo prendere in prestito le parole di Gustave Kahn, il simbolismo per ‘oggettivare un qualcosa che è soggettivo (ossia, riflettere la figura della natura vista una certa mentalità), invece di soggettivizzare un qualcosa che oggettivo (ossia, rappresentare un’idea interiore con una forma esteriore)’ sta facendo via via il suo ingresso” (Shuji Takashina)<sup>116</sup>. Qui ci deve essere una “reciproca empatia” tra il mondo esterno e quello interno. “Esiste uno stretto rapporto di empatia (corrispondenza) tra la forma e la passione. Il fenomeno dà senso alla condizione dell’anima. Questo è il simbolismo. La sostanza diventa potere espressivo e il corpo diventa parola (M. Denis)”.

Quando proviamo a pensare all’esistenza del simbolismo all’interno dell’architettura giapponese, questa delucidazione sintetizzata del simbolismo, che era una delle ideologie rappresentative dell’arte moderna dell’Europa Occidentale, potrebbe esserci di grande aiuto. Naturalmente, è ovvio che i risultati espressi dall’architettura giapponese antica e dalla moderna poesia e pittura francesi non siano gli stessi. Non c’è bisogno di parlare dei risultati che nascono nel divario tra cultura e etnia, in quanto prima di ogni altra cosa, ad essere diversi sono l’ideologia e i mezzi utilizzati da quella simbolizzazione. Tuttavia, la corrispondenza tra l’ideologia interna e la modellazione esterna, ossia l’esistenza delle convenzioni artistiche, è mutua. Con che tipo di mentalità saranno stati costruiti il giardino di pietra del Ryōan-ji e la sala da tè di Toshihisa? Che sia sbagliato prendere in prestito, così come sono, le seguenti parole di “Pierre Puvis de Chavannes, l’esperto di pitture simboliste della fine del secolo”? “Per ogni idea chiara e definita, esiste un pensiero modellato per tradurla. Questo pensiero lo faccio rotolare in vari modi nella mia testa. Esso è per me una qualcosa di così nitido e chiaro da non portare

116. Shuji Takashina, “L’arte della fine del secolo (Seiki Matsu geijyutsu)”, Books Kinokuniya e Kinokuniya Shinsho, 191 pagine. NB: Questa nota corrisponde alla n° 20 del libro di Shinohara.

dubbi, e nel limite del possibile, lo faccio ruotare nella mia testa finché non appare il più chiaro possibile. Dopo di che, trovo una scena che traduca correttamente quel pensiero. Non è questo il simbolismo?”.

### 1.5.6 Lo stile giapponese

Il simbolismo giapponese non è un'ideologia artistica che è stata [“ismizzata”]<sup>117</sup> come quello della moderna Europa Occidentale. Mentre il pensiero moderno è chiaramente consapevole di ogni singolo artista, il simbolismo giapponese è fondamentalmente inconscio e latente. Io ritengo che qui ci sia un problema fondamentale e serio riguardante il significato del simbolismo giapponese. Questo problema non riguarda solo un gruppo limitato di artisti, ma anche aspetti che sono latenti ormai in tutti i giapponesi, e per così dire, aspetti che stanno diventando abilità etniche.

Coloro che stanno in piedi sul bordo da cui si espande il giardino di pietra sono invitati a provare una strana eccitazione. Cercano di ricalcare il pensiero di Toshihisa nello spazio in cui il muro di terra, creato da lui, sembra che stia per crollare. Oppure, rimangono scioccati dalla struttura di Ise ha dato una funzione simbolica alle colonne. Non è solo un gruppo limitato di persone a simpatizzare per un tale simbolismo creato dall'antico scintoismo e dall'estetica medievale. Per rendere valido il simbolismo, innanzitutto, è naturale che all'interno dell'autore ci debba essere un'accurata comprensione sul mutuo accordo tra ideologia e forma. Ma quando questo viene completato e si rivela al mondo, per poter fare appello alle emozioni dei fruitori, dobbiamo supporre che le persone posseggano la tecnica per tradurre la stessa azione di mutuo rapporto, ossia tradurre l'ideologia interiore partendo dalla forma esteriore. Si può quindi dire che il simbolismo giapponese è supportato da un'ampia base d'appoggio etnica.

117. Qui il termine utilizzato da Shinohara è イズム化 (*izumu ka*), dove イズム (*izumu*) è derivante dall'inglese “ism”, 化 (*ka*) è un ulteriore suffisso che si lega al suffisso italiano “-izzazione”, “-ismo”, “-esimo”, “-asmo”. Qui, per una scelta stilistica e di resa, ho deciso di tradurre questa parola con “ismizzata” e di metterla tra virgolette. (N.d.T.)



Osservando le ideologie e le arti rappresentative del Giappone, noterete che molte sono coperte da un'atmosfera simbolica. L'antico shintoismo è uno degli aspetti più caratteristici del Giappone, ma l'arte medievale è, senza eccezione, piena di simbolismo. Il teatro No, il tè, i fiori: si potrebbe dire che tutte le cosiddette arti stilistiche fossero arte simbolica. Il fatto che il buddhismo Zen, ricco di simbolismo, sia entrato in Giappone all'inizio del Medioevo, e che abbia avuto un'enorme influenza sul pensiero giapponese nonostante la difficoltà della sua dottrina, non dovrebbe essere trascurato visto che è legato a questo problema. Tuttavia, è più corretto pensare che il simbolismo non sia stato stabilito dallo Zen, ma che la comprensione intrinseca del simbolismo, caratteristica dei giapponesi, potesse essere stata messa in risonanza con il simbolismo dello Zen.

Lo spazio architettonico (建築空間, *kenchiku kūkan*) è meraviglioso quanto gli aspetti forti del simbolismo. In un certo senso, riuscire a questionare su aspetti simbolici come la questione della diversità etnica presente in Giappone, è per gli artisti una cosa positiva. Poiché l'arte è una cosa corrente, ossia che si stabilisce una volta che viene superato il punto materiale, una tale inclinazione, che è originaria dell'arte, e l'affinità con il simbolismo, che esiste nella vita dei giapponesi, a rigor di logica indicano la possibilità di risonanza tra di loro. Prendiamo, ad esempio, in considerazione "ciò" che rappresenta il *tokonoma* (床の間)<sup>118</sup>. Tutti conoscono la forza del simbolismo contenuto in questo piccolo spazio. Molte cose sono incluse in questa forma come convenzioni. Se è presente uno splendido *tokonoma*, allora, la stanza diventa formale. Possiamo anche dire che il *tokonoma* diventa il maggior punto focale della composizione spaziale (空間構成, *kūkan kōsei*). Ma quanta abbondanza di convenzioni legate al simbolismo vi sono all'interno della vita e degli spazi giapponesi? Tuttavia,

118. Il *tokonoma* è una nicchia, o alcova, presente in una casa giapponese, grande circa un tatami, ricavata nella parete, rivolta nella direzione propizia, che funge da sala. Una colonna sostiene la parte alta, la base è un po' rialzata rispetto al pavimento. Sulla parete di fondo viene appeso un rotolo di carta con disegni o dipinti. Nel centro viene posto un vaso di fiori o un oggetto ornamentale. Il posto a sedere vicino al *tokonoma* è considerato il più importante e viene di solito destinato al capofamiglia o all'ospite di riguardo. (N.d.T.)

queste convenzioni formate durante il feudalesimo, sfortunatamente, sono state etichettate come per lo più irrazionali. In effetti, il *tokonoma* è stato anche una presenza simbolica del regime patriarcale. Le abitazioni razionaliste del dopoguerra hanno lavato via tutto “ciò che era irrazionale” per farlo diventare “razionale”, e in quell’istante esse divennero uno spazio poco attraente. Un detto famoso dice “Anche il neonato è stato portato via come con l’acqua del suo primo bagnetto”<sup>119</sup>: qui è successo proprio questo. Ma anche la scoperta da parte dell’era contemporanea del vero valore dello spazio simbolico del Giappone, che può essere realizzato con un’operazione altamente unica di negazione costantemente del senso della vita esteriore e di una sovrapposizione di una purificazione su un’altra, è una cosa che avverrà non fra molto tempo.

---

119. Il detto giapponese è うぶ湯とともに赤ん坊も流してしまった (*ubuyu totonomi akanbō mo nagashite shimatta*), e indica che si è persa l'essenza più importante di una determinata cosa. (N.d.T.)



## **2. LE CONDIZIONI CONTEMPORANEE**

## **2.1 La casa è un'opera d'arte**

### 2.1.1 L'eco nello spazio

L'abitazione deve essere bella. Bisogna riportare l'eco nello spazio. Da quando il termine "bello" è scomparso dalla terminologia degli architetti che costruiscono le abitazioni? Le tecniche progettuali delle case moderne sono sicuramente migliorate rispetto al passato. Rispondiamo a richieste di complicati design che ci vengono poste, disegniamo le piantine pensate con ingegno, ripensiamo a tutti i metodi di modellatura, selezioniamo ciò che ci piace da una miriade di materiali architettonici: le tecniche per edificare un'abitazione si sono completamente diffuse. Tuttavia, ritengo che qualcosa di importante si stia perdendo nell'abbondanza di queste tecniche e del metodo di modellatura. Guardandomi per caso indietro, sembra che questo genere di cose possa essere trovato all'interno delle abitazioni del lontano passato, dove sia la tecnologia sia i materiali erano più puerili. Che tipo di espressione potrei utilizzare? L'istinto della creazione dell'essere umano, e la forma in cui esseri umani e spazio respirano vicendevolmente? E qui vi è l'eco, la risonanza dello spazio che si è perso di vista nell'epoca attuale.

Sono convinto che per la società del futuro abbiano molto più valore le abitazioni che, anche se difficili da utilizzare, sono belle, rispetto ad abitazioni che, anche se facili da utilizzare, non sono belle. Esistono su questa terra architetti che non desiderano costruire degli spazi belli? Tuttavia, nelle realtà difficili in cui le condizioni dell'architettura residenziale sono carenti come lo sono in Giappone, sembra che i desideri degli architetti siano sempre stroncati. Pertanto, prima di accorgersene, abbiano finito coll'abbandonare gli sforzi per sistematizzare e incorporare la parola "bellezza" (美, *bi*) in quel metodo di progettazione. Basandosi sulla convinzione che uno spazio bello posseda un potere sociale, dovremmo prima di tutto progettare il ripristino della nostra attitudine. Ed è proprio perché ci troviamo in una società in cui è difficile creare spazi belli, che gli architetti sono fondamentali.

Nella società odierna, si sta diffondendo l'idea che gli architetti perdano volontariamente la testa per giocare solo con la modellazione e

che siano indifferenti alla facilità di utilizzo delle persone che ci vivono. Tuttavia, qui non dovremmo mettere caos nella questione.

La questione della bellezza e la questione del diventare scomodo non hanno nulla a che fare con questo. È inutile giocare con la modellazione insignificante sprestando i costi di produzione, e ciò viene messo in evidenza solo dal fatto che la vita di tutti i giorni è ostacolata proprio da questo. L'attenzione alla forma e la bellezza dello spazio sono due cose separate. Ovviamente, la vita non è di certo "bellezza". Pertanto, rimanendo così come è, l'operazione di creazione di uno spazio bello potrebbe causare degli attriti con la vita di tutti i giorni. Ecco perché proprio per questo sebbene abbiamo qui bisogno di un metodo di progettazione, non c'è assolutamente alcuna carenza illogica e antisociale in nessuna parte dell'intenzione di creare uno spazio bello.

Indipendentemente da quanto siano complicate le condizioni date per progettare le abitazioni, potremmo affermare che possiamo progettare immediatamente "abitazioni facili da utilizzare" che non creano attrito tra qualsiasi funzione fisica o movimento della vita quotidiana, semplicemente applicando la tecnica progettistica che possediamo noi. Tuttavia, il ruolo dell'architetto non è questo, ma piuttosto consiste in un lavoro che inizia affrontando la creazione di uno "spazio bello" che porti anche collisioni e attriti, senza considerare gli aspetti svantaggiosi delle condizioni. Questo, per così dire, non è un qualcosa che è stato richiesto. Al contrario, la parte di lavoro per cui vi sono deviazioni volontarie, non è questo il ruolo dell'architetto nel vero senso della parola?

Non è sufficiente spiegare questo motivo con una confessione sincera per cui l'abitazione è semplicemente il lavoro più divertente all'interno dell'architettura. In effetti questo è un lavoro difficile e sembra proprio come il "karma" (業, *gō*). Tuttavia, vorrei cercare la conferma del ruolo degli architetti in un'area più vasta, cioè nella vastità della società moderna. Se così non è l'intervento per cui c'è una forza sociale all'interno della bellezza dello spazio non finirà che essere un semplice desiderio campato in aria.

## 2.1.2 Gli architetti

Un architetto era un artista che progettava lo “spazio di una casa”.

Dal momento in cui la civiltà è apparsa sulla terra, l'architettura è avanzata su questa sua corrente dominante. E in ogni epoca esso era uno “spazio di una casa”. Diamo un'occhiata ai tempi antichi. L'architettura egiziana era stata sempre tutta [diretta alla creazione di] case per i sovrani. Persino le piramidi non erano considerate delle tombe per i morti come succede con le generazioni future, ma erano considerate le case dei sovrani dopo la loro morte. I bellissimi templi dell'antica Grecia erano considerati le case delle divinità. Ricordiamoci che le divinità greche erano tutte personificazioni umane e non erano esseri astratti. Si può dire la stessa cosa anche per l'architettura giapponese. I templi dei periodi Asuka e Nara erano stati costruiti per essere delle case per il Buddha.

Il carattere di “casa” posseduto dall'architettura grandiosa, che è simbolo dell'antica civiltà, con il passare del tempo intensifica via via la sua impronta di colore. Nel Rinascimento, dove nascono gli architetti professionali, finalmente le case per gli esseri umani diventano il soggetto principale del loro lavoro. Anche nel caso del Giappone, le abitazioni degli aristocratici e dei samurai divennero importanti nell'architettura del Medioevo e dell'età moderna. Anche se i castelli dell'età moderna sembrano un'eccezione, essi presentavano un forte carattere di casa costruita non fu solo per le battaglie, ma anche per i *daimyo* feudali.

Ecco perché gli architetti erano degli artisti che creavano delle case. Per moltotempo, la legittimità dell'architettura è stata l'architettura residenziale.

Tuttavia, la rivoluzione industriale ha trasformato questo carattere. La società moderna è caratterizzata dalla civiltà della macchina. La legittimità dell'architettura moderna ormai non è più un'architettura residenziale. Naturalmente, poiché in linea di principio in qualsiasi paese vengono fornite delle abitazioni per controbilanciare il numero della popolazione, in qualità di out-put di produzione tale quantità deve essere, come al solito, un'enorme quantità. Tuttavia, il target del lavoro degli architetti si è ampiamente spostato da ciò che ha a che fare con lo spazio per gli esseri umani a ciò che ha a che fare con lo spazio per le macchine.



Lo spazio per le macchine può essere simboleggiato dall'architettura delle fabbriche. La tendenza principale dell'architettura che partecipa alla civiltà contemporanea è passata allo "spazio per le macchine".

L'architettura contemporanea presenta innumerevoli tipi di edifici. Uffici, scuole, ospedali, grandi magazzini e così via. Tuttavia, nella moderna società capitalista, più questi edifici sono moderni, più ci si renderà conto che hanno un carattere simile a quello delle fabbriche. Ciò che è richiesto in essi è funzionalità ed economicità. Questi edifici esprimono completamente e intensamente [ciò che significa essere] delle macchine. Le architetture cui viene richiesto di perseguire pienamente la funzionalità per l'obiettivo [per cui sono preposte] dovrebbero avvicinarsi inevitabilmente a quello che è la fabbrica. Lo scenario che si vede negli enormi palazzi per uffici non è altro che una fabbrica. Tuttavia, non dobbiamo pensare alla vecchia immagine della fabbrica in cui gli ingranaggi girano e le persone che vi stanno lavorando sono tutte sporche di grasso lubrificante. Una fabbrica è una macchina (meccanica)<sup>120</sup> completamente progettata per la produzione. La legittimità dell'architettura moderna, in questo modo, è passata alla "fabbrica".

Si può dire che un architetto che progetta l'architettura è diventato un essere eretico nella società di oggi. Tuttavia, questa non è una rappresentazione della sconfitta. Affermando che il lavoro di progettazione di ogni singola abitazione (sia un'eresia dell'architettura moderna nella società attuale, all'incontrario, si pensa che si possa fare un passo in avanti verso un luogo prevedibile.

Vorrei che gli architetti, che non hanno la sicurezza di stabilire una rigida linea di confine con la tendenza principale dell'architettura moderna che ha al suo apice la fabbrica, ricordassero ancora una volta la gloriosa storia dell'arte di costruire le case.

---

120. Qui Shinohara utilizza il termine 機械 (*kikai*), ossia "macchina", però con a fianco un'ulteriore lettura, メカニック, che significa "meccanico". (N.d.T.)

### 2.1.3 Espressione di libertà

Nella progettazione delle abitazioni la libertà è consentita. Questa è la prova dell'eresia. Qui ci si separa definitivamente con la tendenza principale in cui non sono concesse direzioni alternative da quelle indicate dalle macchine. Tuttavia, finché si rimarrà in quella direzione, la tendenza principale garantirà lo status e il potere come portatori diretti della produzione della società moderna.

L'abitazione, esprimendo in maniera sublime la libertà, riesce a possedere l'unica e certa ragion d'essere per vivere all'interno di questa enorme società. Nella società che opera attraverso le enormi masse e le macchine di produzione, l'atto degli architetti del dedicarsi completamente alla progettazione della casa per una singola famiglia umana, di presenziare a quella costruzione e osservare con attenzione il suo completamento, mi chiedo, che tipo di ragion d'essere possa trovare al di fuori dell'espressione del libero arbitrio?

La libertà posseduta dalla progettazione delle abitazioni appare tuttavia, d'altra parte, come un difetto di non-direzionalità. La strana natura delle abitazioni, quali le abitazioni di legno, come i magazzini sopraelevati del Giappone antico, e le nuove abitazioni create con le tecniche più avanzate come il ferro e il vetro, che nello stesso momento posseggono rispettivamente la capacità di ricorrere alle stesse persone moderne, diventa a volte anche fatale. In particolare, quando la progettazione delle abitazioni va come non doveva e si battono i piedi a terra, ciò che è negativo lo si può anche pensare con freschezza e la situazione delle cose finisce per essere poco chiara. Il prezioso diritto della libertà che viene garantito dalla progettazione delle abitazioni c'è il rischio che venga esercitato al massimo in termini di tale perdita.

La libertà della progettazione delle abitazioni è determinata dal metodo incorporato all'interno della tecnologia moderna e del metodo di progettazione. Se nella civiltà delle macchine non c'è un metodo per affrontarla frontalmente, la progettazione delle abitazioni diventerebbe solo un'opera di evasione. La libertà portata dall'evasione non è la vera libertà che ricerchiamo.

Troveremo qualcosa di molto simile al modo di essere dell'arte pura in questo tipo di orientamento dell'abitazione nei confronti della società moderna. È coerente con l'orientamento di esprimere il libero arbitrio della vita umana nei confronti della società, e non è in accordo con il carattere della modellazione proprio dell'abitazione. Anche io devo vivere nella società moderna che è una misura di quella struttura, dovendo mantenere una relazione complicata con questo enorme organismo che è come un mostro. Varie collisioni ci fanno provare shock e alti e bassi emotivi. In certi momenti nei movimenti vigorosi della bestia vi è un passo accomodante, ma nell'istante successivo veniamo spazzati via da quella stessa bestia. L'arte moderna esiste proprio tra questa vita umana e questa società. La base d'appoggio dell'arte moderna è collocata nel punto in cui gli esseri umani devono cooperare o combattere contro questa società e continuare a ripetere vittorie e delusioni. In questa situazione, la bellezza è ricercata e poi creata dagli esseri umani.

Le abitazioni devono diventare arte.

Anche insistere sulla separazione del metodo delle abitazioni con la tendenza principale dell'architettura moderna che trova il suo apice nella fabbrica, è stato un problema parallelo al pensiero che le abitazioni sono arte. Questo supporta anche l'affermazione di apertura, secondo cui le abitazioni devono essere belle. Va da sé che "bellezza" e "arte" non hanno nulla a che fare con l'essere ossessionati dalla modellazione di scarsa importanza. Se si cerca di costruire, dedicandoci le proprie energie, una piccola abitazione nel bel mezzo della folla di una città dei nostri tempi, in quella piccola struttura bisogna creare uno spazio bello, uno spazio artistico. Se non diventasse un'arte, l'energia di questa piccola struttura e del suo architetto avrebbero finito per essere sepolti nella folla dei nostri giorni. Nel tremendo movimento della società moderna, solo questo modo di pensare, che apparentemente va verso un vicolo cieco, può creare in quella piccola struttura la tipica relazione che intercorre gli umani, che vivono nella società moderna, e lo spazio. In quel momento, lo spazio si inverte in un colpo solo, consentendo un forte richiamo verso molte persone. Questo indica la nascita di una nuova critica alla civiltà.

Se la tendenza principale della produzione architettonica con al vertice

la fabbrica sta partecipando alla creazione di una civiltà lineare e ottimista, la progettazione delle abitazioni si trova nel un punto completamente opposto, e partecipa alla creazione della cultura attraverso molti compiti complessi riguardanti la critica della civiltà.

## **2.2 Lo spazio superfluo**

### 2.2.1 Lo spazio superfluo

Le abitazioni più sono ampie più sono migliori. Quando mi trovo lì in piedi, mi piacerebbe creare un'abitazione che faccia apparire le pareti in dirimpetto molto più lontane, e poi mi piacerebbe viverci. Sono estremamente interessato a sperimentare quanta ampiezza un essere umano può sopportare.

Tale espressione incontrerà due obiezioni: una proveniente dall'architettura, e una proveniente dal sentimento quotidiano della gente comune.

Questo perché tra alcune idee che avevano sostenuto la progettazione delle abitazioni del dopoguerra vi è un'idea secondo cui “le grandi abitazioni” non siano il target degli architetti progressisti. Alla base di questa opinione, ad oggi, vi è il pensiero che costruire un'abitazione più grande del necessario è di per sé è un atto antisociale. Inoltre, c'è anche un metodo di progettazione funzionalista in qualità di tecnica più valida dell'architettura moderna, secondo il quale d'altra parte vi è la convinzione che gli esseri umani possano vivere comodamente in qualsiasi spazio ristretto. Il pensiero che le abitazioni più sono ampie più sono migliori è un carattere che dovrebbe scontrarsi frontalmente con un sentimento di giustizia sociale e un funzionalismo così semplici.

L'obiezione delle persone comuni, che non sono architetti, sarà sicuramente la seguente. Se si considera un'abitazione più grande del necessario, sarebbe problematica al solo pensiero delle spese di riscaldamento, non sarebbe neppure realistico dal punto di vista degli sforzi per mantenerla e per pulirla, e inoltre più di ogni altra cosa, non tutti possono costruire una grande abitazione. Perciò criticerebbero questo pensiero come un qualcosa di irrealistico. Tuttavia, questa è un'opinione che è passata senza fermarsi sul punto essenziale. Questo perché si va incontro al sollevamento del problema della presenza o meno di un “difetto logico” nell'idea del più sono ampie più sono migliori.

Tuttavia, questa problematica<sup>121</sup>, anche se inaspettatamente, è riuscita a

121. Shinohara Kazuo, “Alla ricerca di una nuova prospettiva dello spazio di vita (Seikatsu Kūkan no Atarashii Shiten wo Motomete)”, Shinken-chiku, numero di gennaio 1961. NB: Questa nota corrisponde alla n° 1 del libro di Shinohara, capitolo 2.

ricevere molto sostegno. Si può dire che lo “spazio superfluo” (無駄な空間, *muda na kūkan*) ha qui una vita sociale. Che sia stato perché si è incominciato ad accorgersi che il senso semplicistico della società ha portato inutilmente all'errore la progettazione delle abitazioni? Che lo “spazio superfluo” sia diventato gradualmente una presenza realistica nella vita delle persone?

Dobbiamo costruire uno “spazio superfluo”. Le famiglie di esseri umani riusciranno probabilmente a creare un nuovo stile di vita qui. Nella ricca ampiezza dello spazio, marito, moglie e bambini manipoleranno, se necessario, i legami stretti, come anche le complete separazioni. La storia di una famiglia è lunga. Le varie ondulazioni di vita e di emozioni che si verificano al suo interno, amplificheranno e assorbiranno l'ampiezza di questo grande spazio. La rigenerazione e la crescita incessantemente fresche sono celebrate proprio lì. Per molto tempo non ho mai provato a notare che una vita piena è sostenuta dalla ricchezza dell'ampiezza dello spazio.

Il fatto che le condizioni sociali non lo permettevano non può certo essere un'obiezione a quanto detto qua sopra. Questo perché in gran parte delle ville (大邸宅, *daiteitaku*) che sono state costruite fino ad oggi questa consapevolezza non viene per niente espressa. Se esistesse questo tipo di consapevolezza, la forma delle ville avrebbe dovuto cambiare di più. Questo perché uno spazio ampiamente spazioso e l'essere un'abitazione grande sono cose completamente diverse. Anche perché le ville costruite fino ad ora, in cui le piccole stanze sono tutte collegate l'una all'altra, non sono altro che, per così dire, una moltiplicazione di piccole abitazioni. Va anche detto che le armi per la conquista di questo grande spazio non sono state trovate nella progettazione delle abitazioni del nostro Paese che è partito da una situazione in cui, dopo la sconfitta della Seconda Guerra Mondiale, le condizioni erano ben povere. Ma dove non c'era la consapevolezza dello spazioso “spazio superfluo”, non potevano nascere né la tecnica di progettazione né le armi per conquistarlo.

Il fatto che all'interno dei miei pochi progetti di abitazioni, la cui maggior parte sono piccole abitazioni, questo si percepisse sempre vivamente, era dovuto al fatto che le abitazioni del mio Paese erano troppo

piccole e strette. Pertanto, non mi sono adeguato a quella dimensione sempre richiesta. E anche l'idea che le abitazioni più sono ampie più sono migliori nasce proprio da lì. Penso anche che il voler progettare una piccola abitazione non sia un fenomeno distorto che appartiene solo al Giappone.

### **2.2.2 Il Secondo dopoguerra e il Razionalismo**

Non è un errore affermare che gli elementi più grandi che distinguono rigorosamente le abitazioni giapponesi postbelliche da quelle precedenti la guerra rappresentano l'introduzione del razionalismo nello stile di vita. Le nuove abitazioni dovevano essere in ogni singolo punto razionaliste. Va da sé che la diffusione del razionalismo nelle abitazioni era strettamente correlata alla democratizzazione del sistema sociale. Lo stile di vita irrazionale del periodo prebellico rifletteva concretamente il sistema feudale e i vecchi rapporti umani del tempo. Nuove relazioni umane affermano e creano nuovi stili di vita. Il razionalismo che guidato l'architettura europea negli anni '20 fu finalmente accolto nel 1945 nelle abitazioni del Giappone sconfitto.

Il razionalismo, in qualità di ideologia, è diventato funzionalismo coniugandosi con metodi architettonici concreti. Proprio come la parola funzione è un termine che fa parte della biologia, rendere la meravigliosa correlazione tra le funzioni e le forme degli organi degli esseri viventi in termini di principio strutturale architettonico, è probabilmente l'interpretazione più generale del funzionalismo. Le parole famose di L. Sullivan, "la forma segue la funzione", esprimono questo chiaramente. Il funzionalismo è arrivato a possedere un'enorme ampia elasticità in base a come la razionalità, presente tra funzione e forma, viene interpretata. L'organicismo come definito da Frank Lloyd Wright è un funzionalismo incentrato sulla funzionalità biologica, tuttavia, la tendenza principale del funzionalismo, che considera la razionalità come scientifica, non lo definisce funzionalismo. Ciò che fu accettato in Giappone dopo la Seconda Guerra Mondiale fu un razionalismo scienziato, e consisteva nell'idea di analizzare scientificamente le funzioni richieste, per poi costruire gli edifici con i mezzi più razionali.



Il razionalismo e il funzionalismo nelle abitazioni iniziano innanzitutto con l'analisi del comportamento umano. Partendo dalle più semplici azioni di un essere umano di stare in piedi o seduto, abbiamo scomposto tutte le azioni che costituiscono la vita per osservare il suo comportamento. Alcuni comportamenti complessi, in base a questo, sono stati pensati per essere spiegati con una combinazione di azioni semplici. Che questa tecnica di progettazione fosse stata portata nelle abitazioni è stata una cosa che ha fatto epoca. D'altra parte, si è verificato via via lo stabilimento di nuove immagini dell'uomo e della famiglia nella società democratica, ad esempio, l'istituzione di una camera da letto per la coppia, la considerazione della casalinga sui lavori di casa, l'indipendenza del luogo dove mangiare, eccetera, e in tutti questi aspetti è andata stabilizzandosi la razionalizzazione dello stile di vita. Lo scientismo nei mezzi di progettazione è stato combinato con il razionalismo nello stile di vita, e qui ha portato a dei risultati di una riforma sorprendente.

L'analisi scientifica dei movimenti umani è stata applicata allo spazio vitale stimolato dalla ricerca del movimento umano negli aerei e simili durante la Seconda Guerra Mondiale, e dalla ricerca di una nuova area chiamata ergonomia. Se si analizzano i movimenti di una persona che si muove in un'abitazione, si riesce a determinare anche la posizione di ogni stanza. Anche l'ampiezza di ogni singola stanza verrà richiesta conforme alla funzione di quella stanza. Inoltre, se applichiamo la ricerca sul movimento umano anche per quanto riguarda i mobili collocati lì, dovrebbe essere possibile calcolare automaticamente la loro posizione e le loro dimensioni. Se si fosse osservato e si analizzato ancora più in dettaglio, la sostanza della vita umana sarebbe stata colta con maggiore precisione, e i razionalisti e i funzionalisti ci avrebbero creduto senza dubitarne.

Le moderne case americane sono state esempi di questo periodo. Si pensava che questi esempi fossero diversi solo perché più piccoli. È anche vero che lo stile di vita feudale era molto disperso nelle abitazioni di nuova costruzione. Questo perché anche se la superficie veniva completata con fusuma di carta o shōji di carta, e l'entrata e il salotto per gli ospiti erano costruiti splendidamente, lo stile oscuro dei tempi passati

della cucina e del soggiorno è diventato oggetto di un radicale attacco al progetto razionalista. Tra le altre cose, il progresso della posizione della casalinga fu notevole, e si arrivò a vedere alla cucina abitabile. Tutto nelle case americane, che fungevano da esempio, veniva inserito in ogni piccola casa. In questo modo, la versione giapponese di una vita razionale e funzionale si è affermata, nel dopoguerra, in questo paese per circa dieci anni.

### 2.2.3 Malintesi

Non c'è da meravigliarsi che il razionalismo dopo la guerra sia caduto nel cosiddetto opportunismo relativo al come era possibile vivere coerentemente con determinate condizioni di povertà. Ma, sfortunatamente, era stato frainteso che si trattava di razionalismo e funzionalismo. Il razionalismo e il funzionalismo sono così, ma quando delle culture straniere vengono importate in Giappone, si finisce per essere ossessionati sempre da questo fenomeno. Sebbene la forma e la tecnica esteriore siano riflesse con abilità, il pensiero non raggiunge il vasto background che si trova alla sua base. Persino aspetti genuini come l'ideologia, l'arte o la tecnologia, che crediamo abbiano avuto successo nell'innesto, non attecchiscono e una nuova varietà giapponese, che è quasi simile nell'aspetto, va via via semplicemente propagandosi. Quello che avevamo visto era il "razionalismo giapponese".

Il razionalismo era un pensiero mirabile nato dalla moderna società dell'Europa occidentale. È nato da una società che ha imparato a guardare di nuovo gli esseri umani. Il capitalismo come sistema sociale, la concezione razionalista della natura che caratterizza la cultura, e il razionalismo moderno erano delle grandi ideologie che abbracciavano sia il sistema sia la cultura. Il razionalismo si cristallizza nell'architettura molto tempo dopo rispetto a questo e questa trasformazione avviene finalmente all'inizio di questo secolo, tuttavia ciò che è importante è l'ideologia che non si può considerare separatamente dai passi compiuti da questa lunga società dell'Europa occidentale. Le abitazioni razionaliste non avrebbero dovuto essere un problema da risolvere sostituendo la stanza con i *tatami* (座敷, *zashiki*) che c'era stata finora con il "soggiorno di famiglia".

Anche le famose parole di un leader rappresentativo dell'architettura moderna che ha innalzato la bandiera del funzionalismo quale Le Corbusier, che ha detto “Le abitazioni sono macchine dove vivere”, poiché proprio perché la volontà e il metodo erano mirabilmente focalizzati sul cercare di superare la vecchia architettura tradizionale che si trovavano di fronte, queste parole sono riuscite a dare un enorme shock agli architetti del mondo. Per i leader di questo movimento, il funzionalismo avrebbe dovuto essere un mezzo per trasformare e far crescere la vita umana e la società, ma questo non era di per sé uno scopo. Tuttavia, nel nostro paese, analizziamo la funzione della vita, classifichiamo i vari posti come uno dove dormire, uno dove cucinare e mangiare, uno dove essere intimi in famiglia; poi calcoliamo “scientificamente” l’area necessaria per ciascuno di essi; in seguito, seguendo i movimenti degli esseri umani, decidiamo l’arrangiamento delle stanze, arrivando infine a pensare che le tecniche che sono stipate all’interno di quelle aree non siano altro che funzionalismo.

Nell’Europa degli anni ‘20, gli architetti leader avevano suggerito di procedere con l’esperienza di un’abitazione minimalista. Si tratta di uno dei contributi straordinari presenti anche all’interno delle abitazioni moderne, ma essa può essere compresa dal lavoro successivo di queste persone che non consideravano questo come la fase massimo dell’abitazione degli esseri umani. Poiché erano incluse critiche verso uno stile abitativo più ampio legato alle vecchie abitudini, si è trattata di una cosa rivoluzionaria. Nel punto in cui ci si rende conto del tema della definizione delle condizioni di progettazione di una società povera, finendo per ignorare l’obiettivo originario dell’abitazione minimalista, risiede il punto di partenza anomalo di questo Paese. Ad oggi, l’esperienza necessaria dovrebbe essere quella dell’“abitazione minimalista”.

Né il razionalismo né il funzionalismo toccano i fondamenti dei vari problemi che risiedono tra la società moderna e il modo di vivere delle famiglie umane. Il razionalismo che ha perso i presupposti muta nel razionalismo intenzionale. Permettetemi qui di chiarire la questione relativa a come escogitare lo spazio (間, *ma*) di un piccolo appartamento di 6 *jyō* in modo che una coppia possa viverci felicemente, [come anche la

questione relativa] al fatto che la progettazione delle abitazioni adottata costantemente dalle riviste per la casa non abbia nulla a che fare con il razionalismo e il funzionalismo. Anche perché esiste un vero razionalismo che sostiene che una famiglia di esseri umani non può vivere lì. Un metodo di pianificazione che non ha direzionalità e che fa progredire ampiamente il modo di vivere di oggi, all'incontrario, si trasforma in un qualcosa che crea impedimenti.

#### 2.2.4 Ciò che è irrazionale

Dobbiamo fare entrare in scena nuovamente lo “spazio superfluo”. L'obiettivo a portata di mano, che io affermo, di uno “spazio superfluo” aveva attecchito nelle “piccole abitazioni razionali” di questo paese, e si trovava nella concezione dell'architettura razionalista e funzionalista o la concezione della vita che erano state fraintese, ma il vero obiettivo era la prima testa di ponte<sup>122</sup> per il confronto con il razionalismo e il funzionalismo ortodossi.

Non si tratta di cercare di smentire le principali armi dell'architettura moderna, che aggiungono analisi scientifiche alle funzioni dell'architettura e calcolano una razionale progettazione dello spazio. Ma piuttosto perché è il modo più corretto nell'area della tendenza principale dell'architettura che ha come apice la “fabbrica”. Tuttavia, è del tutto insopportabile, per me, la concezione dell'abitazione che rileva scientificamente la “vita” di una famiglia umana e che, per giunta, lo nasconde opportunamente. Il razionalismo ortodosso non è un modo di fare distorto come quello di questo Paese caratterizzato dalla progettazione di

122. La “testa di ponte” è un'espressione militare che indica una zona di territorio di ampiezza limitata, occupata da una forza militare all'interno dell'area controllata dal nemico, e che si trova al di là di un ostacolo naturale (tipicamente un corso d'acqua o un lago) o artificiale (ad esempio un campo minato o una zona contaminata da aggressivi NBC); la testa di ponte viene conquistata da un'aliquota ridotta di truppe d'assalto al fine di stabilire le basi e le sistemazioni logistiche per il successivo sviluppo delle operazioni belliche oltre l'ostacolo attraversato. In generale si utilizza l'espressione “testa di ponte”, in chiave metaforica, per indicare un nucleo coerente di forze o elementi favorevoli sul quale appoggiarsi per introdursi in uno scenario strategico ritenuto complessivamente estraneo, ostile o scarsamente accessibile. (N.d.T.)

piccole abitazioni, ma è un qualcosa che ha uno spazio molto più ampio. Il problema, tuttavia, è che persino quello spazio agiato, come risulta da alcune analisi scientifiche, è stato aggregato lì. In altre parole, questo significa che il lavoro intellettuale degli esseri umani, chiamato “razionalità”, è un qualcosa che non oltrepassa l’ambito che è stato compreso.

Non sopporto di perdere il controllo solo della ragione arrivando ad avere uno spazio di vita razionale in ogni suo aspetto. Certo, in determinate occasioni non ignoro questa preziosa ragione di esistenza. Anche perché è anche un bene che questo venga usato come *check* per i progetti futuri. Tuttavia, le abitazioni che dobbiamo costruire riguardano uno spazio relativo a “tutto l’essere umano”. Questo perché lo “spazio superfluo” insiste su una nuova riabilitazione di “ciò che è irrazionale” nelle abitazioni.

Se la razionalità indica le attività della ragione umana, l’irrazionalità indica le attività della passione umana. La cultura che gli esseri umani creano, in certi momenti, sta in un punto che si avvicina infinitamente alla ragione e a volte arriva a sublimare completamente gli aspetti emotivi. Al contrario, in altri momenti, le emozioni stanno al suo interno e, concentrandosi solo sull’espressione del senso della vita, sembra che vada quasi a liberare la ragione. Ciò che bilancia la ragione e la passione non sono necessariamente le eccellenti qualificazioni artistiche, ma nel momento in cui viene stabilito, per la prima volta diventa un problema viene messa in pratica quella valutazione. Il fascino del funzionalismo, che aveva risvegliato una scioccante simpatia per il mondo dell’architettura nel Dopoguerra con il metodo del razionalismo scientifico, risiede nella chiarezza della logica che si appellava direttamente a colpo sicuro alla ragione della gente. Durante la disastrosa guerra ci furono solo atti che vennero compiuti rinunciando alla razionalità umana, ma quando finì e le persone cercarono di alzarsi dalla distruzione, le tecnologie e le ideologie facenti parte del razionalismo e del funzionalismo, si potrebbe dire che a quel tempo erano estremamente “umane”. Dimostra che possiamo trovare calore umano in questa, per così dire, espressione e operazione meccanica. A questo punto, non è che non esistessero arti o ideologie che esprimessero così com’era l’ondulazione delle emozioni,

ma esse, a partire dall'architettura, non erano diventate la forza capace di fare appello a molte persone in qualsiasi area.

Il momento in cui il nuovo metodo scientifico diventa gradualmente formalizzato, è stato proprio quando la ripresa della società è progredita in maniera evidente. Il razionalismo e il funzionalismo hanno trovato sempre più difficoltà nel dare alle persone un senso di soddisfazione. Non c'è da meravigliarsi che ciò che è irrazionale appaia come un nuovo attore su un palcoscenico in cui ciò che era razionale aveva il monopolio. Uno spazio che non sopporta di comprendere lo spazio vitale senza eccessi o carenze, uno spazio che si appropria da un punto completamente diverso a quel modo scientifico di inseguire le cose, uno spazio che copre completamente la vita degli esseri umani. Io l'ho chiamato con il termine di "spazio superfluo" ma ora siamo arrivati a un momento in cui bisogna dargli un nuovo ruolo.

Lo "spazio superfluo" menzionato qui è un'osservazione che ha come tema principale l'espansione diretta dello spazio vitale, ma in termini di contenuto, si tratta di una problematica nei confronti di uno stile di vita più ampio. Ho provato a suggerire una cosa irrazionale in modo da capire come, a questo punto, noi architetti dovremmo comprendere le cose.

### 2.2.5 La progettazione delle coordinate

I recenti progetti residenziali, che vedono i resti feudali del *tokonoma* venir gradualmente restaurati senza motivo, sono strani e bizzarri. Ancora più sorprendente è che, e non si sa bene quando, persino i giovani architetti, che una volta credevano nel funzionalismo radicale, avrebbero trascurato il vecchio stile giapponese. In molti casi, sembra che non sia necessario pensare categoricamente al fallimento del funzionalismo. Questo perché, per queste persone, il principio dottrinale è sempre conveniente.

Io non penso di rinnegare il *tokonoma*. Per me, che sono partito dalla tradizionale composizione spaziale dell'architettura giapponese intendendolo come metodo principale, il vecchio stile di vita non perde mai il mio interesse. Tuttavia, il problema non è così semplice come sembra

come il tentativo di fuggire dal razionalismo. Questa situazione diventerà più chiara se osserviamo l'intero progetto della superficie piana. Questo perché, a esclusione dei metodi quali quello del catturare la forma, quello della pianificazione dei dettagli, quello della selezione di nuovi materiali, eccetera, troviamo, al contempo e questo è l'attuale problema, nelle abitazioni una superficie piana che ci fa dubitare di quanto esse siano essenzialmente diverse dallo stile delle vecchie abitazioni del periodo prebellico. Come possiamo aspettarci un nuovo ruolo nel *tokonoma* che appare nella concezione della vita che si può solo dire perduto? Quella che troviamo qui non è "irrazionalità" in qualità di pensiero. Il tradizionalismo arido è semplicemente slittato verso il conservatorismo.

Dal punto di vista di una visione razionale della vita, sulla maggior parte dello stile delle abitazioni giapponesi è stata apposta l'etichetta di irrazionalità feudale. Tuttavia, che sia feudale o no, se li troviamo un qualcosa che guida la nostra mente attuale, dovremmo fermarci. Lì, da un'area che non è logica, c'è un qualcosa che si appella direttamente alla sensibilità dei giapponesi. Se si dice che feudale, allora si può tagliare benissimo la parte feudale. Sia il *tokonoma* sia il pilastro principale (大黒柱, *daikokubashira*) avrebbero dovuto essere inutili, inutilità questa che andava oltre la funzione scientifica, ma se c'è qualcosa che ancora oggi fa appello a noi giapponesi, dovremmo usarlo non come un simbolo dell'autorità patriarcale ma come una messa a fuoco dello spazio che contemporaneamente crea la stanza ufficiale per accogliere gli ospiti (正室, *seishitsu*)<sup>123</sup> che presenta un'atmosfera molto tesa, come anche una grande sala (広間, *hiroma*).

Impostiamo correttamente le coordinate irrazionali. Rispetto al razionalismo che ha una capacità trasmissiva affidabile perché è costituito da una struttura logica universale, l'affermazione sul nuovo ruolo può anche avere solo un potere persuasivo instabile. In particolare, quando il funzionalismo ortodosso aveva già fallito, come nel nostro Paese, la forza posseduta dalle vere cose irrazionali, all'incontrario, presentava

123. Ueda Kazutoyo, Miwa Masahiro, Kondō Seichi, "Le nuove abitazioni" (Atarashii Jyūtaku), Gendai Kyōyō Bunko e Shakai Shisōsya, 65 pagine, 1962. NB: Questa nota corrisponde alla n° 2 del libro di Shinohara, capitolo 2.

anche la condizione di essere diluita, pertanto dovremmo preoccuparci anche delle difficoltà che le abitazioni architettoniche [incontreranno in futuro]. Tuttavia, dal momento che, come accade oggi, la creazione dello spazio è ormai impossibile nel punto in cui gli esseri umani e lo spazio sono stati quotidianizzati e formalizzati, è necessario innanzitutto portare gli assi delle coordinate per progettare un nuovo spazio in cui quel qualcosa di oscuro e tenebroso ma importante venga lasciato non sviluppato, così com'è.



## **2.3 Quando lo stile viene creato**

### 2.3.1 L'incontro con la tradizione

Il mio primo incontro con l'architettura è stato quando sono rimasto in piedi incantato dall'enorme tetto del Tōshōdaiji Kondō, che ondeggiava come un'onda di luce di color nero inchiostro allo spostarsi della nuvola di pioggia. Era ancora il periodo iniziale del Dopoguerra in cui non vi era stata ancora una conversione nell'architettura<sup>124</sup>.

Quando ci troviamo di fronte a un vecchio patrimonio culturale giapponese, superiamo il tempo di centinaia di anni o migliaia di anni e ci interscambiamo con quello che siamo noi adesso. Nella società di oggi in cui la struttura sociale è cambiata completamente, che significato hanno una ceramica, una vecchia struttura di legno? Se essi fossero la salvezza e la nostalgia che sono ricercati dalla sensibilità delle persone moderne, qui allora non c'è bisogno di pensarci nuovamente. Tuttavia, dopo aver l'architettura di oggi è cambiata completamente, se si osserva in che forma questa vecchia struttura vive all'interno delle abitazioni, non c'è dubbio che devo, in qualsiasi modo, prendere in considerazione quel senso incondizionato di fusione che avevo percepito quando ero rimasto in piedi davanti a quel patrimonio culturale.

Quando si parla di tradizione, ci sono due opinioni opposte. L'opinione secondo cui la creazione è impossibile a meno che la tradizione non venga distrutta, e l'opinione secondo cui la tradizione debba succedere all'età moderna e procedere via via nella creazione. Questi pareri esattamente contrari sono influenti nella stessa misura? Entrambi hanno un potere persuasivo. Ma qual è quello corretto? Tuttavia, la soluzione non deve essere un'alternativa. La soluzione è che sono entrambe corrette. Questo perché la creazione è possibile attraverso entrambe le strade. La scelta di quale strada intraprendere è una questione che i singoli artisti affrontano, e l'argomentazione di quale delle due è quella corretta è un'argomentazione sterile. Entrambe le strade sono corrette, come è un problema in che modo la creazione viene svolta. È una buona idea pro-

124. Fare riferimento anche a Shinohara Kazuo, "Quando lo stile viene creato" (Yōshiki ga Tsukurareru toki), da *Design*, 1962, numero di agosto. NB: Questa nota corrisponde alla n° 3 del libro di Shinohara, capitolo 2.

gettare delle abitazioni moderne partendo dal punto che non ci sarebbero più state vecchie strutture nell'era dei razzi interplanetari. Si può anche partire cercando degli indizi nelle vecchie strutture, in modo da progettare lo spazio abitativo attuale. Se si pensa con calma la tradizione è in ogni caso utile. È già chiaro dal primo capitolo che sto seguendo quest'ultima strada. E nel prossimo, nel terzo capitolo, questo sarà ulteriormente confermato dal design attuale delle abitazioni.

Per quanto mi riguarda, cercando di combinare l'empatia per un eccellente patrimonio architettonico con la progettazione delle abitazioni di oggi, non considero quel processo di lavoro come una cosa semplice quale la successione alla tradizione. Anzi, a dire il vero, questa è una cosa impossibile. Se emergessero solo la casa privata e lo *shinden-zukuri*, lo spazio per l'era moderna non nascerebbe dalla risonanza per una casa privata costruita dalle conoscenze di vita delle masse sconosciute, e dall'interesse per uno spazio elegante in cui sono rimaste delle emozioni della vita raffinata dell'aristocrazia dinastica. L'atmosfera del modello in stile casa privata o in stile dinastico non ha nulla a che fare con la creazione e, per così dire, non è che un vendere patrimoni culturali per mangiare. Dal momento che si mirava al succedere la tradizione, non importa quanto possa essere grande l'ammirazione delle emozioni per un eccellente patrimonio culturale. Tuttavia, la tradizione non è un'esistenza semplice che possa essere inventata così com'è nella dimensione delle emozioni dallo spazio moderno. Per me, la tradizione è il partner che deve essere demolito prima di ogni altra cosa. Solo chi sopravvive attraverso la mediazione contraddittoria può partecipare alla progettazione dello spazio di oggi. Anche qui possiamo trovare le basi della ragione per cui si è detto che ci sono due opinioni in merito alla tradizione e che sono la stessa cosa anche se si prova a creare la cultura attraverso entrambe le vie. Questo perché è impossibile per me il cosiddetto lavoro di successione che non comporta un lavoro di distruzione.

Lo spazio limitato della sala da tè è attraente. Tuttavia, per quanto questo possa riapparire in modo elaborato nell'era moderna, in cui le condizioni sociali sono completamente cambiate, non sarà altro che una questione vagante e instabile. La funzione che la sala da tè aveva nel pe-

riodo Momoyama possedeva un'estensione sociale che andava al di là del mondo della mente di un solo artista. Tuttavia, la sala da tè che è riapparsa nell'era moderna è già stata completata all'interno di quella piccola struttura e non possiede un'estensione verso l'esterno. Non è possibile scoprire, con un metodo ben diverso, il significato moderno di questo spazio limite, che è superiore e unico? Per avere a che fare con la tradizione, quindi, è necessaria una struttura creativa che includa contemporaneamente la negazione e l'affermativa. Inoltre, sembra che ciò che è al centro dell'architettura giapponese sia ciò che viene definito con "ciò che è irrazionale". In relazione alle asserzioni nella sezione precedente, il rapporto tra la tradizione dell'architettura giapponese e la progettazione moderna dello spazio dovrà essere raccontato concretamente qui.

### 2.3.2 Una certa situazione

Intorno al decennio successivo alla guerra, ci sono stati vari movimenti nel mondo dell'architettura. In quel periodo si era cominciato a dire che la progettazione delle abitazioni, che aveva iniziato ad avviarsi all'inizio del dopoguerra, fosse stagnante nelle attività creative. Le abitazioni che avevano aggiunto la tradizione giapponese all'espressione emergono intorno al '51, da dopo l'immediata sconfitta dovuta all'influenza schiacciante delle abitazioni americane. Anche la progettazione residenziale, caratterizzata da due grandi correnti quale quella del funzionalismo e quella dell'espressività giapponese, era stata completamente avvolta in un'aria ostruttiva intorno agli anni '60. A quel tempo, poiché anche la condizione socioeconomica del Giappone si era ripresa rapidamente ed era rimasta stabile per molto tempo, e poiché si era arrivati a costruire abitazioni molto splendide rispetto al passato, la stagnazione o la situazione ostruttiva di cui si parla qui è dopotutto una critica all'attività creativa. La tecnologia di progettazione è andata così lontano che la differenza tra gli inesperti e gli esperti è diventata quasi incomprensibile. Questo non significa che il livello si sia abbassato, ma che il fenomeno di livellazione di un livello alto è stato corretto.

Al fine di abbattere tale stagnazione, dal '55-56 emerge una modella-

zione audace o strana. Dai metodi e dalle forme intellettuali e fredde di Rohe, in un lampo, si passa, non insolitamente, all'improvvisa trasformazione verso lo spazio indeterminato e ferventemente mediterraneo di Le Corbusier, per passare poi nuovamente ad una situazione in cui la forma assomigliava a quella utilizzata dall'architetto eretico spagnolo Gaudí. Come sottolineato in precedenza, aggiungendo qui anche il 60° anniversario verso una vecchia architettura giapponese, esiste una concezione del pandemonio. Numerose energie vengono consumate in rapidi cambiamenti che non può essere apprezzati, all'infuori della mutazione.

È molto auspicabile di per sé avere molte ideologie e forme. Tuttavia, quello che noi percepiamo con forza osservando il dramma della mutazione affrettata che si svolge di fronte a noi è che, a questo punto, lo "stile" doveva essere preso seriamente in considerazione. Questo perché, anche se cambiamo uno dopo l'altro le ideologie e le forme dei maestri stranieri con l'asserzione che la creazione è un atto gratuito, non ci rendiamo conto che stiamo prendendo in prestito lo "stile" creato dalle pene sofferte da quei maestri. Gaudí ha scommesso tutta la sua vita sul suo "stile" originale, e sembrava un pazzo quando era in vita. Anche la recente forma libera mediterranea di Le Corbusier rappresenta il suo personale "stile" che si sta cristallizzando via via come punto di arrivo della sua lunga ricerca. Le Corbusier non è mai stato altro che Le Corbusier e Rohe non è mai stato altro che Rohe. L'avversario che i maestri dell'architettura moderna hanno combattuto era un vecchio "stile" tradizionale europeo. Dopo aver avuto successo, hanno creato il loro "stile". Ecco quindi che qui si può pensare che ci sia una chiave per risolvere il fenomeno della cultura giapponese.

Allo stesso modo, in relazione allo "stile", possiamo capire anche il fenomeno d'inclinazione di slittamento lento verso una vecchia forma giapponese. Questo è lo stile originale che si è cristallizzato nella storia. Potremmo anche capire che ci stiamo appoggiando inconsciamente al potere posseduto dallo "stile", indipendentemente dal moderno "stile" personale, e dallo "stile" etnico inteso come patrimonio culturale comune. In altre parole, questo dimostra che nella situazione che attornia

l'arte di oggi, in cui l'energia delle cose accumulate e condensate è la più affidabile. Ecco perché è auto-contraddittorio, di per sé, prendere in prestito casualmente ideologie e forme dai maestri stranieri.

### 2.3.3 Quando lo stile viene creato

Bisogna creare lo stile. Lo stile è un qualcosa che creiamo noi. Sia il fatto che il concetto di stile non era entrato nella visuale delle persone moderne, sia l'ostilità e la sfiducia nei confronti dello stile, sono le ragioni per cui lo stile è sempre stato considerato un'esistenza già vigente e per cui non si era mai pensato che lo stile potesse essere fatto con le proprie mani. Questo perché lo stile è sempre stato considerato come un'autorità vigente e come un passato dannoso. Anche se il termine stile è usato nella storia dell'arte e nella storia dell'architettura, ma poiché viene utilizzato solo nella classificazione di un passato che ormai non si muove più, la sua esistenza attuale è stata completamente dimenticata.

L'era moderna si può dire che è caratterizzata dall'assenza di stile, ma lo "stile" in questo caso riguarda lo stile comune delle epoche, non dovrebbe essere stato per ogni singolo artista. Oggi si tende a trascurare il fatto che la posizione si sia spostata su un singolo artista dal corpo generale inteso come era moderna. Ovviamente il carattere dello stile stesso potrebbe essere cambiato. È cambiato dal lavoro inconscio di un gruppo di innumerevoli persone al lavoro cosciente e metodico di una sola persona. Tuttavia, anche se c'è stato questo mutamento, il significato essenziale dello stile non è cambiato.

Si potrebbe pensare che l'opinione che uno stile debba essere creato riguarda ognuno dei nostri stili. Tuttavia, poiché non è sempre vero che rappresenta lo stile di una determinata epoca, quindi a dire il vero non è molto importante distinguerlo dagli individui o dalle ere.

Concentriamoci sul processo attraverso cui viene creato uno stile. Saremo probabilmente consapevoli che anche qui esiste funzionante un meccanismo con una struttura multistrato. Contemporaneamente all'atto di sovrapposizione, si ripetono continuamente anche atti che vanno nella direzione esattamente opposta distruggendo via via le cose che

sono state create e che abbiamo davanti agli occhi. Alcuni artisti mostrano chiaramente il meccanismo di tale formazione di stile. Il lavoro come quello del pittore Picasso è un esempio di come mantenere uno stile che non esula mai da sé stesso, mentre supera uno dopo l'altro gli stili che ha creato. Tuttavia, possiamo riconoscere un meccanismo simile anche al prototipo (型, *kata*) di un artista che ha perfezionato un unico stile per tutta la sua vita. A prima vista, sembra che qui ci sia una notevolmente scarsa autotrasformazione, ma se non c'è un'autotrasformazione, la vera sovrapposizione è impossibile, e soprattutto se ci mettiamo al posto dell'artista possiamo capire la sua paura di quanto è difficile sopportare la pressione distruttiva dall'esterno mentre persevera nella creazione di un uno stile per tutta la sua vita.

Il compito di dover selezionare e sovrapporre costantemente una sola ed unica forma partendo da ogni sorta di forme e pensieri, può essere considerato un pericolosissimo gioco d'azzardo. Non possiamo saperlo ma, ballottati dalle fluttuazioni di una società mutevole, le fatiche e gli sforzi fatti fino a quel momento potrebbero, in un istante, andare in fumo. In questo paese agitato, non è di moda esporsi a questo pericolo e usare inutilmente l'energia. Tuttavia, non importa quanto sia piccolo, perché siamo comunque arrivati al momento in cui le persone sono diventate consapevoli del fatto che hanno preso in prestito la forza proveniente da uno stile originale che è impareggiabile.

A differenza della pura arte, specialmente nel caso della progettazione residenziale, non è facile creare e sviluppare un tale stile degli architetti. Dal momento che lo stile è un mezzo per l'autoespressione dell'artista, il lavoro di mostrare le condizioni determinate come nelle abitazioni prive di rapporti con la soggettività dell'artista è un'operazione molto difficile. Ci sono anche persone che pensano di essere costantemente abusate da quelle condizioni e che non pensano all'autoespressione. Questo è il motivo per cui dobbiamo avere uno stile di autoespressione più appropriato. Ci si può aspettare la fuga dallo stato senza vento del disegno dattilografato o dall'alto livello dello stato medio con forze grandi e acuminate accumulate in ogni stile. La fuga da uno stato pacato della progettazione categorizzata che ci attornia, e da uno stato di livellamento dei livelli alti,

ci fa avere delle aspettative in una forza grande e penetrante accumulata all'interno dei vari stili.

### 2.3.4 La libertà e lo stile

Per il fatto che la libertà e lo stile devono essere qui percepiti contemporaneamente, la progettazione residenziale di oggi, sebbene possa essere chiamata in altre parole con l'intera arte, potrebbe presentare un problema peculiare. Poiché lo stile è un mondo pieno di rigide convenzioni ed è generalmente considerato come un deterrente alla libera circolazione, sembra strano chiedersi per quale motivo viene messo in discussione insieme al problema della libertà che dovrebbe essere denominato con il termine di concetto antagonista. Ho sostenuto che le abitazioni devono essere espressione di libertà. Questa libertà e stile fondamentali sono incoerenti? Successivamente ho sostenuto che, poiché il fenomeno di livellamento di oggi è un fenomeno che fa perdere di vista il proprio essere sé stessi, la fuga da questo, ossia per confermare il proprio sé libero, bisognerebbe avere uno stile che rappresenti sé stessi e che sia un'arma per sé stessi. Che tipo di rapporto hanno questo stile e questa libertà?

Si può dire che la sintesi stessa è la mia risposta. Il concetto di libertà, a meno che non si prenda un'interpretazione popolare come quello di libertà a modo suo, di certo deve convincere della ragione della coesistenza tra stile e libertà. La libertà e lo stile in linea di principio e la libertà e lo stile nelle circostanze odierne sono problemi che si sovrappongono, che si può pensare che un tale modo di convivere di per sé esprima il carattere delle nostre attività creative di oggi e di domani.

Mi chiedo se lo stile come metodo possa essere compreso in modo più assertivo. Lo stile moderno non dovrebbe essere così spirituale e spontaneo come quello di un tempo. Ora non posso permettermi di perdere tempo e di discutere di uno stile inconsapevole. Lo stile dell'arte contemporanea è chiaramente riconosciuto come tale da ogni artista, e dovrebbe essere inteso come un'arma per aprire efficacemente la realtà.

Anche se l'emozione risvegliata dall'incontro con lo splendido spazio dell'architettura giapponese è stata l'occasione, quando sto faccia a faccia con la tradizione in qualità di architetto, vorrei comunque mantenere



il contatto con il punto di vista della metodologia sulla moderna progettazione residenziale. Cercare di far risuonare quell'energia, unendo ripetutamente il mio stile con lo stile dell'architettura giapponese, è stato il metodo che ho utilizzato fino ad ora. Sono arrivato a pensare di creare un mio mondo creando un sinergismo tra l'enorme energia accumulata all'interno dei popoli dalla cultura antica e tra l'energia che possiede in linea di principio il mio stile anche se è limitato. Dal mio punto di vista, sebbene si possa pensare che il metodo di questo tipo di attività creative sia, in un Paese come il Giappone, una cosa molto più naturale, ma invece il risultato è un'attività davvero unica. Persino la logica della pianificazione del razionalismo delle abitazioni moderne non è una teoria che è stata creata completamente senza legami con ciò che è comparso, per esempio, nelle superfici piane delle abitazioni dell'Europa del primo periodo dell'era premoderna. Ovviamente, le abitazioni moderne non sono considerate come una crescita spontanea dalle abitazioni premoderne. Se pensiamo che anche le vecchie abitazioni, che erano una tipologia di casa che le abitazioni moderne dell'Europa occidentale hanno dovuto superare, si basano su questo tipo di visione continua, la specificità della tradizione del nostro Paese diventa nuovamente chiara. Il fatto che lo stile della cultura giapponese fu caratterizzato dalle cosiddette cose irrazionali fu una rottura, ma anche quelle cose irrazionali sono finalmente riuscite a trovare la ragione di esistere sotto la luce del sole di oggi. Sembra che sia giunto il momento in cui la tradizione arriva a mostrare nuove forme attraverso una cornice di stile più concreta.



## **2.4 Produzione e tecnologia**

### 2.4.1 Gli agglomerati moderni

Nella periferia ovest di Tōkyō ci sono delle famose aree residenziali, ma la situazione delle abitazioni dopo la guerra non fa eccezione qui, ed estendendosi dalla vecchia area a Ovest, le abitazioni si trovano allineate in maniera stipata da dove la collina inizia a cadere. Una volta passavo spesso sotto questa collina ma non riuscivo mai a dare un ordine a ciò che provavo. Non si tratta di un luogo che raggiungibile per la gente comune né per il prezzo del terreno né per le spese di costruzione, ma piuttosto la gran parte di esso è rappresentata da un agglomerato (集落, *shūraku*) di abitazioni progettate dagli architetti, agglomerato questo che non ha in alcun modo una bellezza armoniosa. Avrei voluto partecipare anche io a questa confusione se avessi lavorato qui. Quando si visita una vecchia casa privata, ci sono momenti in cui ci si ferma per un attimo di fronte alla bellezza silenziosa degli agglomerati dalle molte porte che stagliano silenziosamente tra i monti. Spesso abbiamo ricordi di rammarico delle volte in cui i magnifici agglomerati che cogliamo in un istante dal finestrino del treno e dell'auto finiscono per volare via. Esiste una certa bellezza negli agglomerati che non abbiamo mai pensato fosse apprezzata dagli altri, e la bellezza negli agglomerati moderni che vengono intenzionalmente resi belli uno a uno è, invece, assente. Questa è la cosa più grande che minaccia la natura sociale del lavoro di progettazione delle abitazioni.

È accusato di essere indifferente alla pianificazione urbana, e gli stessi architetti potrebbero avere anche un complesso nei confronti di questo. Ma esiste una condizione per cui questo tipo di idea apparentemente plausibile possa dare una soluzione agli agglomerati moderni? La moderna società capitalista non è una comunità di un villaggio dell'età feudale. Si può affermare che la bellezza degli agglomerati di case private di un tempo è stata creata dall'unificazione dei metodi di costruzione sulla base delle restrizioni all'interno delle comunità o delle abitudini. Anche oggi, se solo avessimo tali condizioni e un ambiente come quello così naturale, dovremmo essere in grado di creare modelli più belli. Finché queste due condizioni non possono essere soddisfatte, il panorama di

oggi dovrebbe essere considerato inevitabile. Qualunque sia la confusione che pervade questo posto, la bellezza del villaggio moderno è questa. Le discussioni formali qui sono del tutto inutili. L'unico metodo di interpretazione realistico è solo quello di far diventare bella ogni singola casa allineata qui. Anche se ognuna di esse è bella, il tutto potrebbe non avere una bellezza armoniosa. Ciò che gli agglomerati moderni esprimono, tuttavia, non è una bellezza armoniosa, ma piuttosto una bellezza confusa.

Potremmo dire che pianificare una città bella e funzionale è un sogno che hanno tutti gli architetti. Quindi è possibile creare tante città quanti sono gli architetti. Da questo si può capire che la critica, che riguarda l'attenzione nei confronti della pianificazione urbana non si trova nella progettazione delle abitazioni, non è altro che una discussione popolarizzata. Questo perché da lì nasce solo la stessa situazione. La cosa teoricamente possibile è che un qualcuno di loro ponga un enorme potere sullo sfondo, come il progetto della città di Parigi in epoca napoleonica, e metta in pratica a tutti i costi un progetto. Tuttavia, anche in quel periodo, mentre ci sono persone che desiderano sviluppare la propria vita in abitazioni indipendenti, il panorama di quel pendio non andrà perso di vista.

Se anche oggi l'area edificabile per un'abitazione diventasse 12 volte quella attuale, si potrebbe risolvere la cosa anche senza vedere tale panorama. Ecco perché il panorama di oggi nasce tutto dalla singolare condizione del Giappone per cui i terreni sono troppo stretti e piccoli, e per noi architetti di abitazioni non è che una coincidenza. In costruzioni in cui le grondaie si toccano a vicenda, cercare di far accordare quelle nuove con quelle vecchie è una mentalità che sta alla base della pianificazione urbana, ma questo è un concetto così astratto che, possiamo dimostrare che il paesaggio architettonico di oggi forma il paesaggio urbano delle grandi città che hanno bisogno di una pianificazione collettiva più urgente rispetto alle abitazioni.

I gruppi di abitazioni che continuano a creare i moderni agglomerati o le grandi costruzioni delle aree urbane che sono riuniti per distruggere i rispettivi agglomerati, indicano la ripetizione di strane autocontraddizioni. Alla fine, questo probabilmente ci farà trovare il bandolo della soluzione.

Ciò di cui abbiamo bisogno ora per creare quegli indizi è creare uno a uno splendidi edifici e creare la bellezza che vi si scontra.

#### **2.4.2 Le abitazioni come produzioni industriali**

Osservando l'insieme di edifici della una vecchia zona residenziale e della nuova zona residenziale, emerge l'idea di "abitazioni intese come produzioni industriali". Lì vi è un insieme di abitazioni in cui i colori delle tegole del tetto, o le superfici piane, le facciate, eccetera, sembrano essere tutti diversi ma, nella maggior parte dei casi, questa differenza non ritengo sia così sostanziale. Questo perché non vi è quasi nessuna asserzione personale che indichi uno spazio vitale (生活空間, *seikatsu kūkan*) importante per un'abitazione. Se si tratta di creare una varietà che è resa importante non dall'autoespressione ma da dei semplici cambiamenti della questione marginale, allora dovrebbe essere fatto con mezzi moderni più efficaci. Se lo si organizza indipendentemente dalla trasformazione periferica qui presente, si possono classificare in non così tante tipologie innumerevoli prototipi (型, *kata*) o tipi di abitazioni. In altre parole, la standardizzazione delle abitazioni è possibile. Fin dall'inizio non mi sono interessato alla ragione fondamentale d'essere in qualità di abitazioni moderne, ma semplicemente poiché ci sono molte persone che desiderano creare una casa su un terreno, anche in questo caso, non è un metodo troppo personalizzato di costruire le abitazioni una per una? Ecco qui la ragione principale per creare un'abitazione standardizzata intesa come produzione industriale. Questo nuovo metodo di produzione è senza dubbio abbastanza utile per organizzare la confusione che si trova negli agglomerati moderni.

Non dobbiamo considerare rappresentative delle abitazioni intese come produzioni industriali menzionate qui le abitazioni prodotte in serie e le abitazioni prefabbricate che, ad oggi, sono già apparse sul mercato. Questo perché queste abitazioni non sono ancora pienamente utilizzate con il privilegio di essere produzioni industriali. La condizione dell'assemblaggio a breve termine non è così importante per la costruzione delle abitazioni. Tuttavia, non importa quanto siano incomplete

oggi, perché daremo via via qualcosa che i cambiamenti del sistema di produzione delle abitazioni non potrà ignorare.

Dobbiamo comprendere che le abitazioni standardizzate per la produzione industriale includono una gamma più ampia di metodi di produzione. Prima di tutto, questo significa passare dal sistema attuale nel quale molti artigiani di varie professioni si riuniscono nel cantiere e costruiscono, al sistema che lavora con precisione il maggior numero possibile di parti in una fabbrica. Dopo di che, vi è un metodo che va, di base, a selezionare diversi prototipi (型, *kata*) tipici come base dello standard, utilizzando l'accumulazione della progettazione di abitazioni di piccole dimensioni pienamente sfruttato dalla tecnologia di progettazione corrente. Pertanto, da questo metodo, non si concepisce un metodo in cui non si giunge solo alle abitazioni prodotte in serie come nel diretto presente, si tratta di un metodo di produzione più flessibile. È possibile incorporare in questo sistema anche metodi già esistenti come le abitazioni in vendita già costruite. Tale metodo di produzione ha l'obiettivo, per il momento, di voler essere un'opportunità promettente per l'organizzazione delle forme in cui la produzione di abitazioni attuale è attuata nelle piccole imprese edili. Tuttavia, anche quando sarà migliorato in questo modo, incontreremo una misteriosa psicologia umana che cerca di proteggere con zelo la trasformazione della questione marginale, ma di certo la struttura della forma della società di quel momento la ignorerà, oppure basterà impostare il tutto in maniera che risulti impossibile. Come l'industria automobilistica, per esempio.

Quello che più mi interessa è la forma semplice della produzione industriale che, nelle discussioni avvenute fino ad ora, rappresenta la seconda fase delle restrizioni della standardizzazione. La nostra progettazione residenziale, che si dice sia una produzione di un singolo articolo, può essere collegata a questa produzione industriale senza alcuna contraddizione. Poiché fino ad ora è stata effettuata un'interpretazione errata della produzione industriale, ossia della produzione di massa, non si è mai pensato che le abitazioni in produzione singola fossero combinate con la produzione industriale. Anche nella produzione industriale di macchine e macchine elettriche, una produzione di un singolo prodotto non è una

cosa impossibile. Non sappiamo ancora quale tipo di organizzazione sarà in realtà, ma come oggi ci dobbiamo sforzare di passare dal metodo che non differisce molto dalla produzione agricola alla produzione interna delle fabbriche.

Da questo momento in poi, non posso avere aspettative sulla forma in cui abilità tecniche accumulate in un qualche modo in un gruppo pre-moderno centrato che ha come fulcro capi e genitori, e in un gruppo di artigiani dispersi nella città, si riuniscono ogni volta che gli appaltatori lavorano e procedono a costruire. In un'organizzazione in cui non è chiaro dove si trova il tema della tecnologia, è inaspettato che vi sia l'accumulazione produttiva della tecnologia. Dovremmo sforzarci di diventare operai più modernizzati rispetto agli operai non organizzati. Penso che, prima di tutto, riconoscerò la consapevolezza delle abitazioni prodotte in serie per creare tali opportunità.

### **2.4.3 Abitazioni replicate**

Per progettare una singola abitazione, bisogna scrivere molti progetti, a volte addirittura dozzine di progetti. In questa realtà che è ormai diventata ovvia, non è che c'è un problema importante nella progettazione residenziale e sul quale nessuno ci pone davvero attenzione? Diventerà più chiaro confrontando questo con le arti, i dipinti e le sculture adiacenti che sembra non essere nulla. Se proviamo a confrontare questo, che sembra essere un qualcosa da nulla, con l'arte, la pittura e la scultura che gli sono vicine, diventa tutto chiaro. In questo senso, piuttosto, l'architettura moderna è simile ad una composizione musicale.

Costruire sulla base di un progetto non era, per l'architettura, una condizione innata. Ancora oggi gli edifici in legno giapponesi, eccetera, sono costruiti come al solito con delle semplici piantine delle superfici. Questa pratica è iniziata dopo che gli specialisti della progettazione, ossia gli architetti, sono diventati indipendenti. In particolare, quando funzioni complesse sono intrinsecamente presenti come nell'architettura moderna, si è via via arrivati a far assomigliare le cose alla forma delle macchine. È necessario provare a ripensare al significato per cui decine di progetti vengono redatti per la costruzione di piccole abitazioni.



Il progetto è un mezzo di produzione per trasmettere in maniera completa l'idea del progettista. Successivamente, in base a questo, è un mezzo di comunicazione che consente contemporaneamente di poter produrre ripetutamente, ossia permette la produzione di massa. Tuttavia, non è strano che la progettazione residenziale, che è considerata comunemente come la rappresentante della produzione di singoli prodotti, sia invece costituita da un progetto che presenta tale carattere. Ma questa non è una cosa strana. Tutte le case, sulla base di un progetto, possono essere in teoria prodotte in serie. Quindi il fatto che sia strano indica che, all'incontrario, si trova nella progettazione stessa delle abitazioni che non presuppongono tale fatto.

Fino ad ora si è sempre stato pensato che ci fosse qualcosa che dividesse la produzione di un singolo prodotto e la produzione di massa. Ma in linea di principio, non c'è nulla. Tuttavia, dal momento che in ogni abitazione ci sono dei progetti, se anche ci sono condizioni per la produzione di massa, per così dire delle condizioni sufficienti, non occorre dire che, perché queste vengano realizzate, verranno aggiunte delle condizioni realistiche. Mi sembra che, se riusciamo a identificare sufficientemente le condizioni che sono state concesse in linea di principio per la progettazione delle abitazioni, possiamo aspettarci una nuova situazione nella progettazione e nel sistema di produzione.

Proporrò un nuovo metodo di produzione chiamato "abitazioni replicate" (複製住宅, *fukusei jūtaku*). È stato sviluppato dalle precedenti modalità di progettazione delle abitazioni che costruivano sulla base di ordini ricevuti da certe famiglie, e il suo carattere e metodo erano diversi dalle abitazioni prodotte in serie. Queste sono delle abitazioni che, proprio come nelle stampe, sono raggiungibili da molteplici persone, e non perdono il carattere di essere un'arte che dopotutto crea singolarmente le abitazioni. Inoltre, queste sono delle abitazioni che hanno l'intenzione di moltiplicare con mezzi potenti quello che è il progetto.

Aggiungiamo alcune determinate condizioni alle "abitazioni replicate". Queste sono condizioni che devono soddisfare contemporaneamente sia la direzionalità che approfondisce l'individualità per un determinato membro di una famiglia, senza diversificarsi completamente dalla pro-

gettazione residenziale intesa come arte caratterizzata all'interno di questo processo di progettazione dalla cosiddetta produzione singola, sia la completamente opposta direzionalità che consiste nella molteplicità. Pur essendo una progettazione spaziale davvero unica, significa anche che suscita un'empatia generale [nei suoi confronti]. Qui troviamo le differenze essenziali nei confronti delle abitazioni prodotte in serie.

L'abitazione è una manifestazione della volontà di libertà, e queste abitazioni replicate non incorrono in alcuna contraddizione con la mia tesi secondo cui diventare un'arte nella società moderna è la ragione della sua esistenza. Non c'è alcuna garanzia che nel mondo esista un'arte che esista da sola. Tuttavia, per coloro che desiderano ad ogni costo avere un'abitazione unica [e diversa da tutte] esistente nel mondo, è sufficiente crearla come è sempre stato fatto fino ad ora. Tuttavia, il mio metodo di progettazione, nemmeno in quel momento, non lo faccio aderire al caso specifico di quella famiglia. Tuttavia, probabilmente riusciremmo a risolvere la replicazione rinunciando a quella progettazione. Stabilendo il metodo di produzione delle abitazioni replicate, è diventato possibile rendere visivamente facile comprendere il carattere del mio metodo di progettazione. Nonostante sia sotto forma di produzione personalizzata, ho sempre spinto in avanti la soggettività della mia progettazione. Ciò ha richiesto l'introduzione di un modo completamente nuovo di progettare ciò che immaginavo e di fornire quell'abitazione [che avevo immaginato] a coloro che ne hanno bisogno. Quando in breve tempo compaiono le aziende adatte a questo metodo, ecco che le abitazioni replicate mostrano il loro volto nel mondo.

#### **2.4.4 Tecnologia ingegneristica**

Secondo la tecnologia ingegneristica moderna, non dovrebbe essere difficile costruire un'abitazione confortevole sulla superficie della luna. Le tecnologie dinamiche e materiali sono ben preparate per la progettazione delle abitazioni. Tuttavia, i problemi difficili si trovano fra l'abitazione e la sua relativa struttura. Ad esempio, ci sono i seguenti esempi. È successo quando ero ancora uno studente, ma rimasi sorpreso quando vidi un'abitazione di vetro che provava quanto fosse avanzata la tecno-

logia americana. Da allora, circa 10 anni dopo, l'interesse delle persone è andato via via ad affluire verso uno spazio fangoso, nato dalla cultura spagnola e messicana. In questa condizione, lo stile delle antiche abitazioni rupestri potrebbe attirare l'attenzione in qualità di abitazione del futuro. La storia che abbiamo di fronte ci mostra che il progresso delle abitazioni che non sono necessariamente coerenti con i progressi della tecnologia ingegneristica. È anche un esempio del fatto che le abitazioni hanno un carattere piuttosto contrastante con le costruzioni industriali. Il progresso tecnologico e lo sviluppo delle abitazioni sono in parallelo per un certo periodo di tempo ma, l'apparizione improvvisa di uno spazio che possiede solo una vecchia tecnologia rompe la relazione lineare tra quella tecnologia e lo spazio.

Poiché lo spazio vitale per una famiglia umana è profondamente coinvolto in tutta l'esistenza dell'essere umano, in altre parole è uno spazio libero, non vi è la necessità che la tecnologia, che persegue unilateralmente metà esistenza dell'essere umano, per così dire la ragione, e la ragione stessa si sovrappongano completamente. È naturale che il vecchio spazio, che ha solo vecchie tecniche strutturali, ci dia una forte sensazione di soddisfazione. Esiste un pensiero che eleva la “ripetibilità” (繰り返し性, *kurikaeshisei*) a una delle essenze degli esseri umani. L'origine di questa ripetibilità, a cui si dedicano intrinsecamente gli esseri, umani è posta sulla ripetibilità del desiderio umano<sup>125</sup>. Fintanto che l'essere umano non riuscirà a fare un passo verso l'esterno da quella fisicità, sarà eternamente impossibile liberarsi da quella costrizione. Contrariamente al fatto che la scienza, che è un prodotto puramente della ragione, si sviluppa in modo certo, è opinione comune che l'arte, mostrando sempre il movimento di ripetibilità, coinvolge tale struttura umana. Non ha senso trarre intenzionalmente da qui la conclusione che l'arte è creata solo da dimensioni biologiche. Gli esseri umani vivono ricevendo grandi vincoli o grande sostegno in qualità di esseri sociali condizionati dalle dimensioni biologiche. Tuttavia, dopotutto, il misterioso potere che subentra via via alla “ripetibilità” come un dato di fatto nel processo artistico, nel

125. Hiroyuki Hirai, “Da Rimbaud a Sartre (Ranboo kara Sarutoru he)”, *Kōbundō*, 1958, 193 pagine. NB: Questa nota corrisponde alla n° 4 del libro di Shinohara, capitolo 2.

modo di pensare che ricerca le condizioni nella dimensione biologica, possiede del potere persuasivo. Anche il fatto che la vecchia tradizione, che era lo stile dell'esistenza sociale di un tempo, compare ripetutamente, potremmo considerarlo come un qualcosa oltre la ripetibilità posseduta da questa stessa umanità. È probabile che le opinioni molto discordanti, secondo cui nell'arte non vi è alcun progresso ma solo una continua ripetizione, partano tutte da qui.

Per me, che sostengo che la teoria di principio che le abitazioni sono un'arte, questo fatto tra spazio e tecnologia è un problema molto importante. Questo perché qui c'è solo un buco nella logica formale. In effetti, poiché l'essenza di un'abitazione è sempre una manifestazione liberamente espressa, è bene dire che la tecnica strutturale è un mezzo e non uno scopo. Esiste un'anticipazione dell'intuizione relativa a ciò che è necessario per noi, e dopo di che non vi è errore nell'ordine che seguirà la tecnica strutturale. Ma da questo non dobbiamo dedurre la facile conclusione che qualsiasi tecnologia è accettabile. Penso che la libertà sia ammissibile solo in direzione del progresso, e non di una mancanza di direzione. Anche le vecchie vestigia che ci danno un'impressione intensa, traevano il massimo vantaggio dalla migliore tecnologia del tempo.

Proviamo a prendere la progettazione delle abitazioni in legno. A causa della natura di questa struttura, uno spazio con un'atmosfera "umana" si crea facilmente anche con la sola ingegnosa esteriore. C'è il pericolo, in molti casi, di perdere il contatto con la tecnologia moderna. È mia opinione che ciò a cui bisogna fare innanzitutto attenzione nella progettazione residenziale moderna sono proprio queste abitazioni in legno. Nel progettare abitazioni in legno, ho sempre inserito un tema tecnico in quella stessa struttura. Questo perché abbiamo già considerato che l'adozione del consueto metodo strutturale è la principale causa di perdita della potenza dello spazio che sottostà ad esso. Anche se lo strutturiamo in luoghi invisibili, vorrei confermare che una certa mentalità sperimentale progressiva determinerà la risonanza dello spazio che si sviluppa sotto di esso.

## 2.5 Esperimenti

### 2.5.1 Comunicazione di massa

Con che tipo di procedura le abitazioni costruite nella folla delle grandi città possono partecipare alla società? Anche provando ad accollarsi la critica della civiltà, è improbabile che lo spazio di proprietà degli individui presenti all'interno di questa folla possa, partecipare alla società. Questo è consentito agli edifici costruiti in luoghi che sono visibili e che sono visitati da molte persone, come edifici pubblici e teatri. Persino con la forma esteriore relativamente possibile tramite le abitazioni, come spesso accade quando si costruiscono in luoghi appartati dalle strade pubbliche, è come se, a parte qualche visitatore, queste abitazioni non esistessero nella società. Anche se si tratta di beni di un individuo, le opere d'arte come dipinti e sculture hanno da molto tempo fa il mezzo di comunicazione chiamato esposizione d'arte, ma le abitazioni intese come proprietà immobiliari non possono camminare dalla propria parte.

Tuttavia, non penso che gli edifici pubblici e le opere d'arte aprano la strada all'esistenza sociale e che l'edilizia non sia così efficace oggi. Anche perché per l'enorme società di massa di oggi i fatti che appaiono qui non sono altro che poca cosa. Ad esempio, il numero di persone che visitano i templi pubblici di certe aree e il numero di persone che visitano una certa mostra d'arte sono ormai arrivati a possedere una forza incredibile all'interno di questa società di massa. E il fatto che gli artisti stanno pensando di rompere il limite della forma dell'esposizione d'arte rappresenta la sua manifestazione. La società di oggi non può essere colta comprendendo solo che le scale delle città medievali e dei tempi moderni sono cresciute. Nell'epoca in cui l'arte serviva la società dei nobili delle città-stato, la gente vedeva questo direttamente, e il valore dell'arte era confermato solo toccandolo con mano. La società moderna non è chiusa in questa maniera. La comunicazione di massa tra l'arte e questa società popolare deve essere seriamente considerata. È una questione molto importante per le persone che lavorano in particolare con la progettazione residenziale.

La progettazione residenziale e le abitazioni possono partecipare alla società dai moderni meccanismi (meccanici) di comunicazione di mas-

sa, quindi possiamo riconfermare qui il fatto che quella forma e quella asserzione possono essere trasmesse a innumerevoli persone. Se il nostro lavoro, che è stato emarginato dalla società di massa, utilizza il meccanismo di trasmissione che la stessa società di massa ha fatto, possiamo ripristinare la partecipazione sociale che speriamo. I meccanismi di comunicazione di massa come giornali, riviste, televisione, eccetera, non sono per niente ottimali per la modellazione spaziale tridimensionale denominata architettura. Ma, ad ogni modo, possiamo evitare che il lavoro di ogni giorno svanisca come schiuma che galleggia su questa enorme società. Molte persone possono trovare nuovi modi di vivere, cioè nuove relazioni tra gli umani e lo spazio, e incorporarli nelle loro vite. A volte si passa oltre ciò che l'architetto desidera trasmettere, e si finisce solo con avere l'interesse per cose come la disposizione delle cose in cucina. Tuttavia, viene aperta una connessione sicura e attendibile tra la società e gli architetti.

L'unione tra comunicazione di massa e progettazione residenziale non è una coincidenza, ma una cosa che dovrebbe essere inevitabile. In altre parole, la mia opinione è che la progettazione residenziale dovrebbe avere, fin dall'inizio e metodicamente, un mezzo per trasmettere alla società attraverso la comunicazione di massa. Per questo motivo, nella critica che nasce da un atteggiamento progettuale giornalistico, la comunicazione di massa è un meccanismo pubblico e il pregiudizio stesso è accompagnato dal giudizio etico di giusto e sbagliato. Inoltre, la progettazione residenziale è un lavoro completato dalla progettazione richiesta per una specifica famiglia, e nell'idea che le asserzioni sociali siano atti che vanno ben oltre, diciamo che mancava un orientamento costruttivo su come stabilire la professione dell'architetto nella società moderna.

### **2.5.2 Lo spazio immaginario**

Esiste la cosiddetta architettura fotogenica. All'interno di una stanza spaziosa rimane impressa l'espressione dell'ombra del muro profondo, e in seguito quando si va a visitare quella vera, senza ombra di dubbio molte persone provano esperienze sorprendenti nel trovare uno spazio diverso.

Con l'avanzare della tecnologia come in questo periodo, ad esempio, gli obiettivi super grandangolari, non importa in che stanza stretta ci si trovasse, fatto sta che la trasformavano in un enorme salone. Anche se so che è un lavoro svolto dall'obiettivo, l'espressione dello spazio che crea uno strano angolo attira la mia attenzione. Quindi si dice che il giornalismo architettonico non può essere considerato attendibile, ma al momento non esiste altro modo di trasmettere l'architettura, se non questo. Finché si usa questo metodo, si può affermare che il divario con ciò che si vede ad occhio nudo è assolutamente inevitabile.

La convinzione che ciò di cui non puoi fidarti, tranne quello che si percepisce con i propri occhi, sembra essersi formata in un piccolo mondo come nel passato. Ad oggi non ci viene data l'opportunità di verificare con i propri occhi i vari casi che ci vengono trasmessi. E non ho molti dubbi al riguardo. La sfiducia rivolta alle fotografie dell'architettura trasmesse dalla comunicazione di massa nasce dal non fuggire da un ancora piccolo mondo. Sono convinto che un giorno avremo l'opportunità di verificare effettivamente [con i nostri occhi ogni cosa].

Se nella composizione spaziale presenti nelle fotografie c'era abbastanza bellezza per commuovere profondamente le persone, allora lo spazio non dovrebbe essere considerato socialmente prezioso? Non è necessario questionare sul fatto se l'esistenza dello spazio architettonico, soggetto di quelle fotografie, è bello oppure no. Molte persone faranno buon uso di quell'impressione usandola come materiale per la loro progettazione. Alcune persone potrebbero volerlo fare esattamente "allo stesso modo". Questo "spazio immaginario" (虚構の空間, *kyokō no kūkan*) arriverà a possedere un potere sociale non paragonabile allo spazio reale (現実の空間, *genjitsu no kūkan*).

Vengono pubblicate molte raccolte fotografiche della Villa Imperiale di Katsura. Se il cameraman di quella villa fosse unico, si creerebbe probabilmente un bellissimo e unico album fotografico. Tuttavia, questo è un sistema di valori separato dall'esistente Villa Imperiale di Katsura. Si tratta di una fittizia (虚構, *kyokō*) Villa Imperiale di Katsura creata da un solo fotografo. Se questa fittizia Villa Imperiale di Katsura dà una forte impressione alle persone, la finzione (虚構, *kyokō*) arriverà ad esistere



proprio in quel momento. Se si vuole conoscere il valore senza finzione della Villa Imperiale di Katsura, si deve utilizzare un altro metodo. Ma un'altra cosa da notare qui è che, la composizione in stile Mondrian, creata dalla superficie in legno che è splendidamente pulita dell'ampia veranda a doppia altezza, dai pilastri neri, dagli *amado*<sup>126</sup> neri sulle travi e dagli *shōji* bianchi, e che oggi ci attrae direttamente, non indica il valore "reale" (本当, *hōntō*) della Villa Imperiale di Katsura. È quindi necessario essere consapevoli che quella che si trova qui è una "modellazione creata dal tempo"<sup>127</sup> separata dalla Villa Imperiale di Katsura che ha cercato di costruire il fondatore, che è un modello instabile che si trova tipicamente negli edifici di legno. Pertanto, d'ora in poi sarà possibile comprendere molto di più la finzione dello spazio (空間の虚構性, *kūkan no kyokōsei*) della fotocamera che va a ritagliare il modello (造型, *zōkei*) con un angolo visivo più specifico.

In termini teorici, la cosa più accurata per comunicare cose come l'architettura è il progetto. Rispetto a questo, avendo a che fare con la qualità della costruzione, ci sono anche casi in cui persino l'edificio effettivamente costruito potrebbe già sviare da ciò che l'architetto intendeva costruire. Proprio come la relazione tra gli spartiti e la performance musicale. Se ci si aspetta che anche la musica sia solo accurata, allora bisognerebbe pubblicare gli spartiti. Ma, come nel caso dell'architettura, questi vengono trasmessi solo a un numero limitato di persone. Inoltre, perché si tratterà di un concerto diretto da un eccellente direttore d'orchestra, e questo è già una delle tante finzioni, la trasmissione al pubblico tramite la registrazione diventa, quindi, indispensabile. Tuttavia, in questo lavoro di registrazione, l'eccellente tecnologia di mixaggio sta creando la prossima finzione. Nella società moderna non è più possibile ignorare questo sistema di valori fittizi. Per gli architetti che pensano alla

126. Gli *amado* (雨戸) sono imposte scorrevoli a protezione di porte o finestre. (N.d.T.)

127. Shinohara Kazuo, "Teorie sull'abitazione (Jūtakuron)", in *Shinkenchiku*, n° di aprile 1960. Ho analizzato i "malintesi creati dal tempo" (sezione 3) sulla base degli indizi sulla valutazione del Kinkaku-ji ricostruito in maniera vistosa. "Il problema del lirismo giapponese" (sezione 7) è anche questo una prosecuzione del suddetto. NB: Questa nota corrisponde alla n° 5 del libro di Shinohara, capitolo 2.

partecipazione sociale della progettazione residenziale, è mia opinione che sia necessario capire chiaramente che ci sono due spazi reali nel modo. Tra l'architetto e la società è necessario collocare lo spazio reale (現実の空間, *genjitsu no kūkan*) e lo spazio immaginario (虚構の空間, *kyokō no kūkan*) e comprendere correttamente il *feedback* che proviene dai vari passaggi di comunicazione che li collegano.

Il problema della finzione non è che è più importante della semplice relazione tra il reale e le fotografie? È sempre stata, fin dall'inizio, l'arma più potente delle attività creative dei letterati. Anche nella progettazione spaziale concreta, questo tema della finzione sembra abbastanza significativo. La finzione in letteratura è una composizione scelta per trasmettere chiaramente il dramma immaginato dallo scrittore alle persone. Nel rapporto tra l'immagine e la composizione spaziale, presto attenzione alla funzione del tema della finzione, ma non posseggo ancora la preparazione per visualizzarla e per trasmetterla.

### 2.5.3 La questione della soggettività

Qui ci sono delle condizioni date a due progetti residenziali. Ad esempio, sono elencati i seguenti numeri. Il primo progetto presenta una famiglia costituita da una coppia e un bambino, e ci sono le spese di costruzione per costruire un'abitazione con un'ampiezza di 300 metri quadrati su un terreno di 1.000 metri quadrati. L'altro progetto presenta una famiglia costituita da una coppia e 3 bambini, e ci sono le spese massime di costruzione per costruire un'abitazione di 60 metri quadrati su un piccolo terreno di 200 metri quadrati. Nella società di oggi non c'è proprio spazio per riorganizzare i numeri di questo tipo di condizioni progettuali. Esiste la possibilità che la prima abitazione possa avere senso, mentre per la seconda probabilmente non ce l'ha.

In conclusione, i dati qui presenti rappresentano la progressione del potere economico delle persone che costruiscono le abitazioni. Si può affermare che è tutta una questione di potere economico che consiste sia nel riuscire a costruire, per famiglie composte da 3 persone, grandi abitazioni di 300 metri quadrati, sia nel riuscire a costruire, per famiglie

composte da 5 persone, piccole abitazioni di 60 metri quadrati. Se si osserva dal punto di vista dell'architetto, non esiste una relazione organica tra i numeri allineati in ciascun requisito. In termini architettonici, è naturale che questi numeri delle composizioni familiari venga modificato. Si può dire che l'individualità dei requisiti di progettazione è, per l'architetto, solo un'enumerazione di numeri estremamente volubili. La progettazione residenziale, che generalmente si pensa sia strettamente correlata all'individualità di questi requisiti, non è altro che un lavoro rivoluzionario. Se solo si prova che si possono fare delle abitazioni dove si allineano dei buoni requisiti, la soggettività (主体性, *shutaisei*) della progettazione non sarà dalla parte dell'architetto, ma si sposterà dalla parte di chi fa l'ordine.

Ci sono molti altri punti oltre ai requisiti richiesti per la progettazione effettiva. Si aggiungono emozioni della vita quotidiana e gli interessi di quelle famiglie, ma riprendendo all'interno di questi i due numeri relativi alla composizione familiare e alle dimensioni delle abitazioni, ho provato a dimostrare che questi requisiti individuali sono una combinazione di numeri non organici. Pertanto, dovrebbe essere difficile capire quale sia la soggettività della progettazione residenziale vera e propria, alla quale poi si aggiungono varie richieste. Come possiamo superare questa individualità e stabilire la soggettività della progettazione?

Ecco il punto di partenza per la metodologia di ciascun architetto. Per quanto mi riguarda, ho trascurato l'individualità di questi requisiti pensando nel seguente modo. Poiché nella società odierna non vi è un'inevitabile connessione tra la composizione della famiglia e le dimensioni delle abitazioni, ma sono le spese di costruzione a decidere le dimensioni, il punto di partenza delle mie progettazioni è solo il numero che mostra le dimensioni delle abitazioni. Se iniziamo a progettare partendo dai due requisiti precedenti, uno dei punti di partenza sarà di 300 metri quadrati e l'altro sarà di 60 metri quadrati. Quindi, in questo momento, andiamo ad ignorare per un attimo l'importante requisito della composizione familiare. Dopo di che, secondo il mio metodo di pianificazione, nell'area di 60 metri quadrati, andremo ad avere solo una camera da letto. Questo perché, per avere due camere, per esempio se non sono almeno di

circa 80 metri quadrati, dall'altra parte vi è l'asserzione secondo cui non diventerebbe l'abitazione che io considero tale. Pertanto, il requisito dei 60 metri quadrati per una famiglia di sei persone, possiamo rapidamente concludere che è al di fuori dello scopo della mia progettazione. Se questi due mi fossero dati, la progettazione che riesco a fare probabilmente lascerebbe solo la grande abitazione di questi ultimi. Quest'operazione è abbastanza naturale per me che sono un architetto ma, da un punto di vista di un pensiero quotidiano, questo non è altro che un metodo troppo emotivo. Tuttavia, poiché finora abbiamo direttamente e indirettamente toccato la base di un tale modo di pensare, esso non sarà più frainteso.

Non sto cercando di ignorare i requisiti presentati da una certa famiglia. Io vorrei escludere ad ogni costo l'accidentalità che è inclusa nei singoli requisiti, e lasciare solo i requisiti essenziali delle abitazioni moderne. In linea di principio, rispetto alla bozza del progetto che è stata creata solo con le idee degli architetti che, per esempio, sono meno rigidi nei confronti dei requisiti, io ho lottato contro requisiti rigidi e, alla fine, le abitazioni concrete, che sembrano non esprimere abbastanza le intenzioni degli architetti, presentano una forza grande che si appella alle persone. In altre parole, le abitazioni non possono possedere il potere di appellarsi alle persone in qualità di un'esistenza universale, a meno che non rientrino nei requisiti individuali. Facendo lottare l'individualità dei requisiti di progettazione e l'individualità degli architetti stessi, e assorbendo efficacemente dall'individualità ciò che è essenziale, creando così uno spazio unico, qui nasce un modello di casa per gli esseri umani e si riesce ad ottenere la simpatia delle persone. La trasformazione da ciò che è individuale a ciò che è generale può essere considerata un'operazione importante per la progettazione delle abitazioni. La proposizione secondo cui ciò che è individuale può essere più generale non è un paradosso, ma è da intendersi come una teoria del valore.

In questo modo, per quanto riguarda la soggettività della progettazione residenziale, non significa che l'architetto realizzerà un piano unilaterale, basato sull'ignorare l'opinione pubblica. Ma piuttosto significherà che, tra le grandi oscillazioni dei requisiti che appaiono uno dopo l'altro, mentre si passa accuratamente al vaglio ciò che è utile alla composizione

dello spazio, andrò a mettere sulla traiettoria del progetto a cui miro io stesso. In cambio, le responsabilità da qui in avanti saranno tutte poste sull'architetto. La soggettività presenta originariamente una tale natura. In ottica futura, è necessario essere in grado di prevedere con precisione, entro un intervallo di errore minimo, questa traiettoria. In seguito all'istituzione della soggettività, il modo di essere della metodologia e della teoria della progettazione diventano qui via via un problema.

#### 2.5.4 Esperimenti

Esiste un esperimento per dimostrare la validità della teoria. Una teoria è solo un'ipotesi finché non viene confermata da un esperimento (実験, *jikken*). Oppure si può dire come di seguito: considerando una certa ipotesi, esiste un'operazione chiamata esperimento che serve per renderla una nuova teoria. La scienza moderna è nata dall'esperimento che consisteva nella gestione diretta delle merci. L'ipotesi, attraverso l'esperimento, diventa teoria sperimentale e il suo raffinamento progredisce ulteriormente sempre attraverso l'esperimento. Tuttavia, l'esperimento espone a nuove contraddizioni. Per risolvere queste contraddizioni, diventa necessaria la scoperta di una successiva teoria di livello superiore. La scienza moderna si è sviluppata attraverso la ripetizione di questo movimento.

Qui possiamo trovare un lato positivo dell'abilità umana. Poiché l'arte non è scienza, non possiamo introdurre la stessa identica operazione. Tuttavia, anche se l'arte è un prodotto della passione umana, ciò non significa che nell'arte non vi sia la teoria. Il sostegno di una teoria efficace è per l'arte contemporanea una grande forza. In particolare, per i grandi elementi ingegneristici come l'architettura, il ruolo svolto dalla teoria è ovviamente grande. Penso che sia estremamente necessario introdurre assertivamente l'idea di esperimento per la progettazione residenziale, la quale è l'arte della creazione dello spazio. Nelle abitazioni, tuttavia, da ben prima esiste il termine di esperimento residenziale. Questa è una parola che viene affissa a quelle abitazioni in cui sono stati eseguiti dei clamorosi e unici esperimenti. A volte, si tratta anche di abitazioni che

diventano un oggetto di interesse solo perché vi sono stati fatti degli esperimenti (試み, *kokoromi*) vicini alla follia. Tuttavia, l'aggettivo sperimentale allegato ai generalizzati esperimenti residenziali non è direttamente correlato all'esperimento di cui si parla qui. Un esperimento (試み, *kokoromi*) svolto una sola volta, realizzato sfidando la sofferenza e circondandosi di requisiti casualmente buoni, non è un esperimento (実験, *jikken*) ma si dovrebbe chiamare piuttosto gioco d'azzardo.

Nel mio modo di pensare, secondo cui da questo momento in poi le abitazioni devono essere tutte sperimentali, non è incluso il modo di fare che si basa sul se non si prova a costruire non si capisce. Questo perché è un modo di pensare che cerca di acquisire una teoria eccellente e un meraviglioso spazio, ripetendo via via il crescente movimento tra la teoria e l'esperimento che è presente in ogni singolo progetto. Parlando in maniera che non ci siano equivoci, ciò che nella scienza corrisponde all'operazione dell'esperimento (試み, *kokoromi*) è il processo di progettazione, non l'atto di costruire. Un esperto, un professionista non dice se non provo a costruire non so. Indipendentemente dai propri fondi finanziari, non dovrebbe essere consentito utilizzare le risorse preziose di altri per scommesse imprevedibili. Tuttavia, questo non significa che le abitazioni effettive non hanno alcun ruolo nel movimento elevato ripetuto tra teoria ed esperimento. Dovremmo avere un forte potere sui progetti o sulle teorie future, sulla base del fatto se riusciamo o meno a verificare l'intervallo di errore previsto quando viene progettata l'abitazione effettiva finita, ovvero se rientra nel gap tra la teoria progettuale e la realtà. A volte, circostanze accidentali che non si prevedevano si verificano nelle abitazioni effettive e, in seguito, potrebbe essere necessario incorporare tali situazioni nella teoria. E la cosa più importante è diventare un'entità sociale costruendo effettivamente e ricevendo varie reazioni da questo momento in poi.

Le abitazioni sperimentali (実験住宅, *jikken jūtaku*), in questo modo, sono abitazioni in cui la “manipolazione sperimentale” (実験操作, *jikken sōsa*) è stata adottata consapevolmente nel processo di progettazione. È necessario ricordare, insieme a questo, che un solo esperimento ha poco significato nella scienza.

Poiché non si tratta di un esperimento della scienza, gli esperimenti di progettazione spaziale si ripetono principalmente nei disegni anziché in attrezzature e materiali. Esiste un *test* di usura dei materiali negli esperimenti di costruzione. Esso esamina la capacità di usura durante l'utilizzo della superficie di vari materiali, ma poiché non possiamo permetterci di aspettare per molti anni il vento e la pioggia o il calpestio delle persone, in questo modo riusciamo a misurare, in breve tempo, tramite un dispositivo che soffia sabbia sulla superficie con una forte pressione. L'azione che la natura farebbe è sostituita da un'azione approssimativa svolta a breve termine. L'esperimento nella progettazione residenziale (住宅設計, *jūtaku sekkei*) dovrebbe avere un tale carattere. Prevedere che quell'abitazione sarà costruita e utilizzata per molti anni e decenni, e lavorare su idee e disegni [per cercare di capire se] varie ipotesi e teorie sono efficaci nel corso di questi cambiamenti, è definito esperimento.

### **3. LA PROGETTAZIONE DELLO SPAZIO**



### **3.1 Sette case**

### 3.1.1 La casa di Kugayama (1952-54)

La casa di Kugayama è la mia prima opera. Dall'anno precedente la laurea mi sono dedicato alla progettazione e attraverso molte modifiche e cambiamenti, due anni dopo ho finalmente iniziato a costruire, nella primavera del 1954, quest'abitazione che si trova nella parte occidentale di Tōkyō a Kugayama, e che è poi stata completata nell'autunno dello stesso anno. Con questa avevo deciso di iniziare a lavorare come architetto, ma allo stesso tempo, avrei lavorato combattendo con quest'opera per molto tempo.

Lo spazio aperto (開放的な空間, *kaihōteki na kūkan*) e lo stile di vita con i piani rialzati sono stati il primo tema concettuale [di quest'abitazione]. Ci sono stati diversi cambiamenti strutturali, ma questo tema non è mai cambiato per nulla. Poiché per i costi di costruzione non è possibile utilizzare travi (o putrelle) in acciaio di tipo "I" (I型鋼, *I-gata hagane*), è stato deciso di realizzare colonne e travi sintetiche saldando le piccole putrelle angolari con il ribattino o rivetto<sup>128</sup>, facendole quindi fluttuare nello spazio (空中, *kūchū*) della scatola di legno. I *pilotis* (ピロツテイ) erano il tema principale dell'architettura di quel momento, ma questa progettazione non era ancora stata ancora realizzata in Giappone nelle abitazioni (住宅, *jūtaku*). Tuttavia, quando quest'abitazione, che era stata a lungo pianificata, fu completata, una casa (dell'architetto Kenzō Tange) con i *pilotis* completati era già apparsa.

Il mio tema successivo è stato la "pianta semplice" (単純な平面, *tanjun na heimen*). I *pilotis* sono un tema comune di un certo momento, e inoltre siccome neanche io ho la possibilità di realizzare nuovamente quel tema, questa pianta semplice andrà via via ad apparire attraverso tutti i successivi progetti. Tuttavia, si può dire che questa superficie fosse la più aggressiva e semplice tra loro. Questo perché, oltre alla semplifica-

128 Il ribattino o rivetto è un elemento meccanico di fissaggio. Si adotta in tutti quei casi in cui non sia possibile realizzare saldature, per esempio tra due lamiere. Il rivetto non è smontabile, il che significa che l'accoppiamento è definitivo a meno di distruggere il rivetto stesso per disaccoppiarle. (N.d.T.)

zione, abbiamo preso anche la simmetria. Quindi, quando questo è stato annunciato, i consensi e le critiche si sono riuniti contemporaneamente su questa superficie. Sebbene il razionalismo e il funzionalismo avessero finalmente superato il periodo di massimo splendore, non era ancora arrivato il momento in cui il significato di questa superficie “non vivente” fosse compreso. Posso trovare ancora molti difetti, ma io sono affezionato a questa superficie aggressiva.

### 3.1.2 Simmetria

Penso che la simmetria significhi potere. L'isomorfismo sinistro e destro rispetto a un asse era una forma naturale come un motivo geometrico. Ma in un edificio con complesse funzioni interne questa non è una forma naturale. Un'abitazione non può diventare simmetria con un metodo di pianificazione funzionalista, che cerca di determinare lo spazio perseguendo le funzioni interne. Rendere simmetrico significa dare un ordine forzato allo spazio. Significa far sì che la vita interna ad esso segua quell'ordine.

La simmetria è adatta all'eccitato desiderio di espressione dei giovani architetti. Le emozioni ribollenti individuano questo modello infantile da qualsiasi forma arbitraria. L'energia per prevalere con forza sulle funzioni interne delle abitazioni è contraria all'immaturità. L'estetica della simmetria potrebbe anche essere la materializzazione della gioventù. Se la tecnologia diventa abbondante e ricca, questo ordine semplice arriverà naturalmente a non poter possedere un senso di completamento (ossia la realtà). Inoltre, a quel tempo, c'era una carenza di potenza necessariamente impetuosa che serviva per far sottostare forzatamente all'ordine dello spazio le complicate funzioni interne. La natura e l'interesse sono diretti verso forme asimmetriche, verso l'asimmetria (アン・シンメトリー, *an-shimotori*).

Questo viene spiegato dal fatto che l'arte giapponese ha evitato la forma semplice, come l'Occidente, per creare la bellezza della stonatura, e la modellazione asimmetrica. Tuttavia, questo non va a significare l'invecchiamento dell'arte giapponese? Quando il potere è traboccante, e si può esprimere direttamente il desiderio nella modellazione, probabilmente

non si sceglierà l'asimmetria. L'architettura monumentale in Giappone è simmetrica, senza eccezioni. Il fatto che in tutta l'architettura fascista, qualunque fosse stato lo scopo degli edifici, era stata adottata la simmetria, è perché si era riusciti a esprimere una forza potente. Lo stile *sukiya-zukuri* ha ampliato l'estetica degli squilibri, ma non c'era nulla sul fatto che lo *shinden-zukuri* avesse aumentato l'asimmetria via via nel tempo, e che non sarebbe più ritornato a un prototipo (原型, *genkei*) semplice e chiaro. In questo paese, anche se la simmetria esistesse nel prototipo (, dovremmo conoscere la struttura della cultura anche solo sapendo la direzione in cui quello si distrugge. Penso che la struttura della cultura occidentale, che fa apparire la semplice simmetria ripetendola nella storia, sia sorprendente. Questa cosa potrebbe essere applicata anche tra gli uomini letterati? Penso che ci siano molte opere simmetriche nei lavori degli architetti. Non sarebbe meraviglioso se si potesse continuare a scegliere ripetutamente una forma semplice ma giovane e piena di forza?

### 3.1.3 Uno spazio aperto

Un'armatura di ferro dipinta di rosso cupo e un muro esterno con lo stucco bianco, un muro rivestito di cotone blu scuro e grandi *shōji* di carta, un soffitto di *torinokogami*<sup>129</sup>, le tegole in terracotta di color rosso pallido: a quel tempo, questi aspetti rappresentavano “ciò che era tipicamente giapponese” per me.

Dopo essere uscito dall'università, sono rimasto un ricercatore di ruolo. All'università c'erano degli eccellenti architetti quali il professor Taniguchi Yoshiro, e il professore associato Kiyoshi Seike (attualmente professore), e un eccellente ricercatore quale il professor Fujioka Michio specializzato in storia moderna delle abitazioni. Uno dei motivi per cui, una volta mi sono laureato in matematica, ho scelto di diventare uno studente di architettura è che sono rimasto colpito dal cambiamento ru-

129. Il *torinokogami*, o *torinokoshi*, letteralmente “carta da uccello”, è una delle carte di più alta qualità presenti in Giappone. È chiamato così per il suo aspetto lucido e per il colore, che ricorda quello del guscio dell'uovo. È una carta che si adatta alla calligrafia, alla pittura e alle stampe. (N.d.T.)

stico di “ciò che era tipicamente giapponese” approfondito dal contatto con vecchi edifici presenti a Nara e Kyōto. Tuttavia, mentre era uno studente, quello non mi appariva direttamente come una cosa concreta. Ma, per così dire, questo qualcosa che è dilettante e che si riferisce a “ciò che era tipicamente giapponese”, quando dovevo rimanere nell'università come ricercatore, è stato smontato dal contatto diretto con questi eccellenti architetti giapponesi, ed è stato riorganizzato. Per la prima volta, stavo imparando come il professor Taniguchi Yoshiro e il professor Kiyoshi Seike costruivano le abitazioni, dalla selezione ai molti dettagli sui materiali delle abitazioni. In particolare, questa abitazione è stata realizzata sotto l'influenza di molte composizioni spaziali sensoriali del professor Kiyoshi Seike, che è stato direttamente il mio personale istruttore quando ero uno studente e un ricercatore.

D'altra parte, la casa di Rohe è stata costantemente presente all'interno di me stesso in qualità di una forma ideale. Tuttavia, questa cosa non è limitata a me stesso, e si può dire che la valutazione per questo scrittore di quel tempo era stata schiacciante. Non so se l'aspetto tipicamente giapponese delle parti visibili [dell'abitazione] sembrava essere la causa principale della sua affinità, fatto sta che il suo lavoro sullo sfondo della tecnologia contemporanea americana era un ideale che non riuscivamo a raggiungere. In quel momento non potevo permettermi di analizzare il significato dello spazio in stile giapponese rappresentato da Rohe. Ad ogni modo, è stata un'espressione sincera della mia idea di “cos'è tipicamente giapponese”. A livello terreno avevo lasciato solo la cucina e la sala da pranzo. Avevo, poi, portato al secondo piano parti importanti come il soggiorno e le due camere da letto, e cercando di fondere il lato sud del secondo piano con lo scenario di Musashino che si diffonde di fronte alla vista, ho reso tutto, dal pavimento al soffitto, una porta scorrevole. Se lo si fa, si deve anche applicare un corrimano al secondo piano.

Tuttavia, se si pone un corrimano insorge una contraddizione che blocca il punto di vista aperto. Dopo aver considerato tutti i possibili metodi, ho deciso di non porre nulla che ostruisca questa apertura. In effetti c'è una porta graticolata che ha la stessa forma di una porta di vetro, e sebbene non vi sia alcuna preoccupazione che possa cadere come si

vede nella foto del frontespizio, questa soluzione spericolata è diventata una sorta di pettegolezzo. Non credo che affermerò la sconsideratezza è immatura e ha dei pro e contro, ma non perderò mai di vista che essa è la grande forza che spinge in avanti il lavoro di creazione.

### 3.1.4 Sensazioni e teoria

Nella primavera dell'anno successivo di quando ho completato la casa di Kugayama, ho dovuto fare un trattamento medico. È stato intorno al 1956 che ho iniziato il lavoro successivo, e anche il progetto di questa casa ha richiesto molto tempo, in quanto l'ho finita nella primavera del 1958. Per la prima volta, in tre anni, l'idea della metodologia architettonica è diventata per me un problema, e ho colto l'idea di continuare una serie di ricerche sulla teoria dell'architettura intitolata *Metodi dell'architettura giapponese* (日本建築の方法, *Nihon kenchiku no hōhō*). Subito dopo aver completato la casa di Kugayama, mi è stata data l'opportunità di fare un incontro a cinque con Otaka Masato, Masuzawa Makoto, Minegishi Yasuo e Uchida Yoshichika, che all'epoca avevano già lavorato all'inizio di un giovane architetto. È stato solo un anno e mezzo prima che entrassi nel trattamento medico che è avvenuto questo scambio vivace, ma ho imparato un sacco di cose in quel momento. La cosa impressionante per me, che pensavo che l'architettura fosse realizzata tramite le sensazioni, è che ho visto proprio con i miei occhi che l'architettura era creata anche dalla teoria. In riferimento all'idea che l'architettura viene creata facendo passare la logica in ogni singolo spazio, e non le sensazioni, mi è dispiaciuto solo capire che si trattava solo una differenza di metodo. Potrebbe essere stato il modo di selezionare il materiale che ha reso questo più chiaro. Ad esempio, quando si preleva il rivestimento di stucco, è necessario prima di tutto controllarlo in base ai requisiti delle moderne, in particolare quelle razionalistiche o tecniche. Certo, quando scelgo lo stucco non è certo una scelta incondizionata. Tuttavia, penso che abbiamo solo dato la priorità a ciò che è sensorialmente buono e bello. Tuttavia, invece dell'inaffidabilità della sensazione stessa che dà un giudizio di "buono", è la teoria che dovrebbe esserci. Ovviamente, il fatto

che questo razionalismo non esclude affatto le sensazioni è, nel caso del “sensorialismo”, esattamente la stessa cosa che non escludere la teoria. Questo perché probabilmente sono stato in grado di farmi direttamente un’idea precisa della “teoria architettonica” di questo periodo, e sia perché sono riuscito ad ottenere indizi sul tema del “metodo dell’architettura giapponese” durante il periodo in cui ho ricevuto delle cure mediche. La mia precedente occupazione era la matematica. La matematica era logica. Ho incontrato di nuovo la logica. Naturalmente, il formato e il contenuto erano completamente diversi, e quindi ho deciso di cercare la logica dello spazio.

### 3.1.5 La negazione di ciò che è aperto

Quello che pensavo sulla casa di Kugayama è che era “qualcosa che è tipicamente giapponese” in una serie di stili residenziali aristocratici, e mi sono venute in mente delle riflessioni innanzitutto sul modo di essere delle piccole abitazioni di oggi. Questo probabilmente perché la cosiddetta “mancanza di vita” è stata una critica al fatto che la bellezza di questa abitazione fosse stata creata proprio dalla mancanza di vita, e per un po’ di tempo questa cosa è stata per me un problema serio. Continuando con questo tipo di replica, un giorno, ho scoperto da dove partire per risolverlo e ne ho tratto vigore. Tale soluzione non era forse simboleggiata dallo spazio aperto della Villa Imperiale di Katsura e del Jikō-in nella visione del mondo degli aristocratici giapponese il cui apice è nella “vacuità” (虚空, *kokū*) del Medioevo. E le case private (sono entrate per la prima volta nei miei orizzonti come antitesi).

Nella primavera del 1956, si conclude circa un anno di cure mediche, e finalmente inizio a lavorare pian piano sul progetto successivo. Per caso, ho deciso di costruire un’abitazione indipendente sulla strada a sud, nella stessa lottizzazione della prima abitazione. E di nuovo, il cliente mi ha affidato questa costruzione senza darmi direttive. Quindi, ho scelto il cemento. Questo perché pensavo che fosse solo un blocco di quantità flemmatica di cemento, dovuto al fatto che riusciva a frenare al minimo l’influenza dal lato della strada e perché riusciva ad essere in contrasto con lo spazio aperto al massimo grazie alla struttura in acciaio che si

staglia lontana giusto alcuni metri. E poi, nei confronti della struttura a colonne e travi, ho deciso la struttura a muro (壁構造, *kabe kōzō*)<sup>130</sup>. Questo serve per creare uno “spazio non aperto” (非開放的な空間, *hikaihōteki na kūkan*).

Mi è stato consigliato di continuare anche in quest’abitazione la semplificazione o la tendenza alla simmetria. Il modulo (モジュール, dall’inglese *module*)<sup>131</sup> della prima abitazione era 11 *shaku* x 17 *shaku*<sup>132</sup>, e avevo provato a combinare i numeri primi rispettivamente con 11 *shaku* x 11 *shaku*, ma anche in questo caso è stato utilizzato il modulo 11 *shaku* x 19 *shaku*. Il fatto che avessi scelto di proposito il primo non aveva un particolarmente significativo; era, per così dire, la preferenza della “scuola pitagorica”. Si tratta di un modello piano in cui una forma intera semi-quadrata di un modulo bidimensionale di 22 *shaku* x 19 *shaku* viene divisa esattamente in due. Tuttavia, in quel momento, non l’avevo ancora considerata una tecnica consolidata di “divisione”. Piuttosto che andare inconsciamente a dividere, è meglio piuttosto partire dal risultato, e quindi ho cercato di comprenderlo come due unità adiacenti l’una all’altra in una scatola di una dimensione di 22 *shaku* x 19 *shaku*, e ulteriormente sovrapposte verticalmente. Questo potrebbe essere perché conoscevo il formato del famoso appartamento a Marsiglia di Le Corbusier che, tra il suo singolare nome detto ad alveare e il grande scheletro, era formato come una scatola di unità abitative come in una scatola di caramelle *yōkan*<sup>133</sup> spinte al suo interno una ad una. Il lato nord dello spazio del modulo 22 *shaku*

130. Forme strutturali come la struttura a mattoni e quella in pietra, fanno rinforzare i dintorni e i muri interni stessi. Un appartamento pubblico di tre-quattro piani del dopoguerra, anche se è in cemento armato, ha per lo più questa struttura a muro. NB: Questa nota corrisponde alla n° 1 del libro di Shinohara, capitolo 3.

131. Si interpreta come scala standard. Si tratta di un gruppo di misurazione che si pianifica in anticipo per diminuire al minimo, dove possibile, le tipologie di misurazione utilizzate nella progettazione e nella costruzione di un edificio. NB: Questa nota corrisponde alla n° 2 del libro di Shinohara, capitolo 3.

132. Lo *shaku* è l’antica unità di lunghezza giapponese che corrisponde a circa 30,3 cm. (N.d.T.)

133. Lo *yōkan* è una specie di marmellata con gelatina a base di *azuki* o altro. (N.d.T.)



x 19 *shaku* è sovrapposto verticalmente sul lato ovest, le attrezzature di legno collegate all'acqua come la vasca da bagno, la toilette, eccetera, sono disposte nella stessa posizione sopra e sotto, e infine dietro di essa, in fondo, viene posta una scala: vengono così completati i piani di questa abitazione. Si dice che questa abitazione sia quella con la maggior quantità di “vita” e “calore” nei miei vari lavori. Ho sviluppato il metodo di pianificazione come nella prima abitazione, ma per me che ne ero coscientemente consapevole sin dall’inizio e ho creato uno spazio con “una vita”, tale opinione era del tutto naturale. La mia intenzione di dare uno spazio abitativo popolare è stata realizzata come tale, ed è riuscita a convincere molte persone con idee riguardanti la vita nelle abitazioni ma, d’altro canto, ho finito con il farmi una brutta reputazione nei confronti delle persone che avevano compreso la mia prima abitazione. Perché la modellazione, così com’è in quella casa, non è chiara. Tuttavia, quando stavo progettando questa abitazione, ero preso da un punto di vista reazionario che un “creare bene la forma” non aveva significato. Quindi, questa critica è rimasta come un grumo di logica formale. Questa cosa apparirà di nuovo, ma in modo diverso, nella prossima abitazione, la casa del poeta (il signor Tanikawa Shuntarō).

### 3.1.6 Il cemento

Il metodo di costruzione del cosiddetto cemento armato (鉄筋コンクリート, *tekkin konkuriito*) è nuovo anche in Europa e ha una storia di solo circa un centinaio di anni. Ma poiché in quel continente esiste la costruzione in pietra e la malta viene già utilizzata dal periodo dei romani, nei confronti del cemento esiste una buona affinità in termini di percezione qualitativa di quel materiale. Poiché si può affermare che il cemento armato è stato utilizzato attivamente in Giappone sin dall’era Showa, noi, che non conosciamo nessun altro materiale al di fuori del legno, non proviamo alcuna affinità con esso. Il cemento armato, ad oggi, è il miglior metodo di costruzione a livello tecnologico ed economico, e tutta l’architettura urbana utilizza questo metodo di costruzione. Il metodo di strutturazione generale di questo metodo di costruzione è una struttura a *rāmen* (ラーメン構造, “telaio rigido”)<sup>134</sup>,

134. Il *rāmen* (termine che deriva dal tedesco) è uno scheletro architettonico in cui i

ma le parti che si vedono prendono la forma di una trave passata su un pilastro di legno, e poi su questa trave si passa un'altra trave più piccola, prendendo così una forma che sostiene il pavimento. In Giappone, che non avevamo la tradizione di usare materie prime come il cemento, l'attività è iniziata ottenendo l'unico indizio della somiglianza apparente (in quanto il metodo di composizione era meccanicamente completamente diverso) tra la struttura a rāmen e la struttura ad albero (木構造, *kikōzō*). Tuttavia, questo privilegio non si applica alle abitazioni che sono strutturalmente piccole. Questo perché, se si tratta della dimensione delle abitazioni ordinarie, tutto si risolverà con solo i quattro pilastri posti ai quattro angoli, e anche se sono molto grandi, saranno circa 10 pilastri in cemento. Sfortunatamente, poiché questo conveniente metodo di strutturazione richiede, in un paese sismico quale il Giappone, anche pilastri e travi di grandi sezioni trasversali, quindi questa struttura sebbene sembri di legno, nell'aspetto esteriore è invece completamente diversa. La differenza rispetto all'accomodamento delle altre parti delicate di un'abitazione, in particolare di un'abitazione, è estrema. Tuttavia, poiché è proprio dopo quest'ultima guerra che il cemento si è diffuso nelle piccole abitazioni, potrebbe essere inevitabile non trovare una soluzione generale eccellente oltre a questo metodo così semplice.

In questa abitazione ho adottato il seguente modo di pensare. Prima di tutto, dato che c'era un'immagine di "cosa che non è aperto", ho deciso di adottare una struttura a parete, ma in questa struttura a parete ci sono delle limitazioni sul metodo *standard* di costruzione. Ad esempio, aprendo verso il lato sud, non è possibile esporre la superficie di vetro o la superficie dello *shoji* direttamente con le pareti dei lati est e ovest. Il muro deve avere più di 60 cm sul lato sud. Tuttavia, questo piccolo muro è vissuto da tutti, e non ci si può far nulla. Per evitare questo inconveniente della struttura generale a parete, non ho alcun interesse per la struttura a pa-

---

componenti come i pilastri e le travi vengono uniti rigidamente in un punto (nodo) in cui vengono combinati assieme. Quando si adotta questa forma nella costruzione di strutture in acciaio o in cemento armato, il metodo di costruzione e l'aspetto del telaio in legno sono simili ma molto diversi. NB: Questa nota corrisponde alla n° 3 del libro di Shinohara, capitolo 3.

rete (non importa quanto sia bella la disposizione delle pareti), intesa come una soluzione speciale. Quindi, per prima cosa ho pensato a un metodo per coprire una superficie piana con una colonna della struttura a *rāmen* che è una soluzione generale di cemento, e poi ho trasformato quella colonna in una parete proprio in quella posizione. La casa di Kugayama (2) può essere strutturata con quattro pilastri posti ai quattro angoli. I quattro pilastri si sono deformati come mostrato nella piantina. Al contrario, questo muro può condensarsi in qualsiasi momento nei quattro pilastri. Ho chiamato questa cosa “cambiamento reversibile” (可逆変化, *kagyaku henka*). (Questo sarà più generalizzato in una grande casa di alcuni anni dopo).

In questa abitazione ho creato una nuova ceramica. Le grandi pareti di cemento e le grandi tettoie posteriori sporgenti erano grigie. Cercavo questa compensazione nelle ceramiche di terracotta rosso pallido. A differenza dei materiali che erano stati usati per il pavimento della stanza principale, l’avevo denominata con il termine di blocco di *chamotte* (シヤモットブロック)<sup>135</sup>, materiale questo che, cotto ad alte temperature, possiede una qualità percettiva profonda, ed ora questo nome proprio di materiale è diventato completamente popolare. Tuttavia, [questo materiale] è stato selezionato e completato, sia economicamente sia “funzionalmente” (機能的, *kinō-teki*), sia nel rivestimento esterno sia in quello interno, in qualità di unica cosa sensoriale (感覺的, *kenkaku-teki*). In questo modo, “lo spazio in cui esiste la vita” (生活のある空間, *seikatsu no aru kūkan*)<sup>136</sup> è stato creato.

135. *Chamotte* è un termine di derivazione francese, indica un materiale ricavato dalla macinazione più o meno fine di argilla cotta fino alla completa disidratazione. Viene impiegata miscelata all’argilla cruda oppure a quarzo quale materiale antiplastico poco sensibile alle variazioni di temperatura, al fine di evitarne l’eccessivo ritiro e le deformazioni in cottura; si utilizza per la confezione di pezzi refrattari per forni, condotti di forni, ecc. e per terrecotte di elevate qualità ornamentali. (N.d.T.)

136. Nella scienza sociale giapponese, *seikatsu* (生活) si riferisce a un concetto simile al sostentamento, l’attività consapevole e non sottomessa della persona comune nel modellare la propria vita. I suoi agenti sono *seikatsusha* (生活者), con cui ci si riferisce alla persona comune distinta dai concetti più rarefatti di “cittadino” (市民, *shimin*) o “membro della nazione” (国民, *kokumin*). Lo studio del *seikatsu* è un campo interdisciplinare delle scienze sociali. (N.d.C.)

Ma questo spazio sano senza elementi pericolosi, al contrario, ha lasciato dentro di me un qualcosa di dirompente (分裂, *bunretsu*).

### 3.1.7 Uno spazio “senza personalità”

Era quasi sconsigliato pensare, da ora, che la casa del giovane e sensibile artista Shuntarō Tanikawa fosse stata costruita di fronte allo studio del professor Tetsuzō Tanikawa, che è anche un esteta rappresentativo del Giappone. Questo perché ho rischiato di esporre un modello immaturo di fronte agli occhi di questi due specialisti. Tuttavia, ho pensato che solo una via mi era permessa in quel momento. Dovevo creare uno “spazio senza personalità” (無性格な空間, *museikaku na kūkan*). Sembrava che solo uno spazio senza personalità potesse resistere in questa situazione. Sembrava che questo spazio senza personalità potesse essere completato nel momento in cui la vita dell'artista stesso veniva vissuta in esso.

In quei giorni stavo promuovendo la trasformazione della spazialità da un “qualcosa che era aperto” a un “qualcosa che non era aperto”, e se si osserva dall'interno, stavo promuovendo, contrariamente, lo spostamento della visione della vita da un qualcosa che non era vivente a un qualcosa che lo era. E per il progetto di quest'abitazione ho puntato all'estremo in qualità di coscienza. La forma esteriore di questa casa dovrebbe essere la più “naturale” da far aderire alla forma della vita interiore che si sospinge così com'è. Pensavo che questa fosse una delle essenze di una casa privata.

È una forma legata allo spazio con una sorta di ponte che ho chiamato tra la stanza principale strutturalmente indipendente (larghezza di 4 *ken* x profondità di 3 *ken*)<sup>137</sup> [circa: 7,28 x 5,46 m] e la stanza accessoria (larghezza di 2 *ken* x profondità di 2,2 *ken*) [circa: 3,64 x 4 m]. Il rettangolo un po' allungato nella direzione da nord a sud viene diviso esattamente a metà nella lunghezza e vengono chiamate la stanza a nord e la stanza a sud. Possiamo far diventare sia l'una sia l'altra la stanza da letto e il soggiorno. Si tratta di una proposta completa verso uno spazio senza personalità. La casa colonica più antica dei contadini era stata senza di dub-

137. Un *ken* corrisponde a circa 1,82 metri. (N.d.T.)

bio divisa in zona giorno e zona notte proprio in questo modo. Questo era il concetto della superficie piana di questa stanza principale. Dopo di che, per caso, un giorno ho ricevuto il rapporto investigativo del centro archeologico della città di Kōbe intitolato “Le case millenarie di Yamada”<sup>138</sup>. So che la parte più antica della piantina della vecchia casa dei Yamada ha le stesse dimensioni e la stessa forma della casa del signor Tanikawa, le stanze sono state chiamate rispettivamente la stanza nord e la stanza sud, e sono stato felice che gli sforzi verso il mio “prototipo” (原型, *genkei*) siano stati avvalorati.

Per enfatizzare questo spazio, contrariamente al senso comune, ho applicato una capriata di travi nella direzione delle quattro longitudinali. E l'ho esposto molto. Volevo “qualcosa” nell'alto spazio del soffitto. Si tratta forse di un simbolo struttura uno spazio spazioso o si tratta forse di un simbolo dell'intenzione per cercare di chiamare direttamente la vita dei giovani artisti sotto questo spazio? Le capriate sintetizzate con le travi erano inconsciamente un simbolo di una determinata volontà. Sebbene queste siano le travi più razionali e più meccaniche, chiamate meccanicamente una capriata in stile occidentale, esse arrivano ad esprimere una certa volontà. Questa doveva essere una ribellione allo spazio senza personalità.

La linea retta che ha diviso esattamente in due da nord a sud è estesa alla stanza annessa così com'è, e a sua volta la divide da nord a sud. A sud c'è la cucina e la sala da pranzo, mentre a nord c'è la stanza da bagno e la toilette. La semplificazione, e poi anche la simmetria sono coerenti anche qui. Naturalmente, è ovvio che la simmetria di questa abitazione, che ha dato la priorità alla formazione dall'interno, non è completamente rigida. Non mi ero certo accorto in quel momento che “divisione” (分割, *bunwari*) e “connessione” (連結, *renketsu*) esistevano simultaneamente nello stesso momento.

---

138. Il titolo originale è “山田の千年家 (*Yamada no Sennennyā*)”. *Sennennyā* indica il nome come per una casa antica giapponese. (N.d.T.)

### 3.1.8 La divisione del punto di vista

Questo poeta perspicace mi ha criticato con le parole “lo spazio senza personalità di Shinohara Kazuo”. Lui è arrivato con violenza alla divisione (分裂, *bunretsu*) del mio punto di vista. Non c’era divisione (分裂, *bunretsu*) nel precedente lavoro della casa di Kugayama (2). Il calcolo dell'orientamento verso ciò che è vivente aveva ottenuto risposte corrette. L’essere stato influenzato da dei sentimenti di divisione è un’altra questione. Tuttavia, in questa casa del poeta, mentre miravo a uno spazio senza personalità come contenitore di una vita libera e più completa, le contraddizioni sono state mescolate in questo metodo. Ad esempio, anche la composizione dei materiali è una combinazione al minimo tra pannelli di compensato e pannelli per rivestimenti in legno di cipresso giapponese, e il risultato è stato un’intenzione inconscia che è penetrata in questa stanza che avrebbe dovuto essere senza personalità come una sinossi. Ho già parlato del fatto che la capriata di tronchi d’albero ha finito per essere espressione di una certa volontà ma, oltrepassando uno spazio che “possiede una vita tipica delle case private”, ho scoperto che ci sono arrivato giusto poco prima della trasformazione verso un qualcosa che gli è opposto. Ma qui c’era un’altra causa al di fuori del mio stesso metodo. Questa consisteva nel fatto che la sensibilità vitale, molto sviluppata rispetto al carattere popolare posseduto dalla casa del giovane poeta, dominava questo spazio.

Non penso che la divisione del punto di vista nel mio metodo sia un fallimento. La sperimentazione consiste nella costante scoperta dei dati nella fase successiva. Il modo per impostare il punto di vista della composizione spaziale interna, per me, è riuscito a diventare una regola fondamentale. Le abitazioni dovrebbero essere costruite dall’interno. Tuttavia, ho anche capito che la modellazione spaziale dovrebbe essere creata tramite un impulso. Se quell’impulso nasce dalla bellezza, dovrei rendermene conto. Se quell’impulso nasce dall’ansia, dovrei comporre quell’ansia così com’è. È necessario stabilire allo stesso tempo un altro punto di vista (un tempo io ero partito proprio da questo), senza spostare inavvertitamente il punto di vista trasferito all’interno dello spazio. Dobbiamo iniziare una seconda svolta dal punto limite a cui siamo giunti.

### 3.1.9 La casa di Komae (1959-60)

L'idea di lasciare solo la camera da letto e le facilità ad essa collegate al pian terreno e di posizionare i principali luoghi di vita sotto il grande soffitto quadrato al secondo piano è stata decisa il giorno stesso in cui ho visitato questo sito, e non è cambiata affatto. Questo modo di assemblare lo spazio è in comune con la prima casa di Kugayama. Questo perché avevo la consapevolezza fin dall'inizio di mettere il punto di vista anche all'esterno. Tuttavia, a differenza del primo caso, non c'era più alcun cambiamento nel metodo di creare lo spazio osservando dal punto di vista interno del cosiddetto stile di vita che si espande sotto il tetto quadrato. Questo è un metodo di comprensione che è stato accertato nella stanza principale della casa del poeta, ma non ho osato, come quella volta, anticipare ciò che era tipicamente popolare o "senza personalità" (無性格さ, *museikakusa*). Se necessario, si può usare il colore e la pittura. Il muro è stato colorato. Come nel tessuto di cotone blu di un tempo, su questa parete del salotto erano attaccate carte di riso giapponese di colore indaco e senape, e prima di tutto ho dato un'espressione allo spazio quadrato. L'avvolgibile di listelli di bambù compare sulla facciata del salotto e si può dire che anche questo stia partecipando alla determinazione delle varie espressioni. Questo era utilizzato originariamente per separare visivamente la cucina fissata sul lato nord dello spazio di una stanza di 6 x 6 m, ma questo materiale giapponese ha dato, oltre a questa, altre funzioni a questa stanza. La collaborazione con il signor Matsu-mura Katsuo, nella progettazione dei mobili fin dalla casa di Kugayama (2), ha permesso di realizzare quelli che qui si possono definire mobili giapponesi. Penso che questi siano stati in grado di creare il necessario equilibrio in questo spazio tipicamente giapponese, dove il punto di vista era ribassato, il basso e stabile armadietto, e il divano come una panca che avevano preceduto l'avvolgibile di listelli di bambù. Noi pensiamo che questa potrebbe essere una proposta efficace per lo stile abitativo giapponese.

Anche il bordo del graticcio a ovest e a sud che sporgeva dal salotto era necessario anche per la modellazione. A quel tempo, stavo trovando

degli indizi sul problema della modellatura del grande tetto dell'architettura giapponese. Sotto il tetto che sporgeva molto verso l'esterno dal muro dell'edificio, c'era sempre una modellazione che rispondeva in modo coerente. Tuttavia, la progettazione, indipendentemente dal tipo di asserzioni degli architetti di quel tempo, non può diventare un'asserzione sufficiente se non soddisfa i requisiti appropriati per la sua realizzazione. Nel caso di questa abitazione, le giovani coppie mi comprendevano ma, dal punto di vista dei requisiti del terreno e dalle spese di costruzione, non ero in una situazione in cui potevo esprimere pienamente le mie intenzioni. Ad ogni modo, il problema principale si concentra all'interno dello spazio quadrato, e ne sono venuto a capo omettendo tutto ciò che potevo omettere.

Per caso mi sono scontrato con un periodo storico in cui gli interessi delle persone, dalla stabilità notevole della società, erano diretti verso un gradino più in alto rispetto "all'ingegno della casa" come quello che c'era stato fino a quel momento. E queste tre piccole case (di Kugayama (2), e la casa del signor Tanikawa), che erano state annunciate alcuni anni prima, hanno ricevuto varie critiche. Ad esempio, gli architetti che hanno valutato la casa del signor Tanikawa non si erano fatti sfuggire una sorta di "dolcezza" presente in questa abitazione. Inoltre, coloro che hanno valutato la comprensione della "vita" presente nella casa in cemento di Kugayama hanno sottolineato che è stato di nuovo diluito in questa abitazione. Questo, tuttavia, è stato anche un dato che ha mostrato che il mio lavoro è stato compreso ogni volta da persone di settori diversi. Ciò di cui ho bisogno ora è che la somma aritmetica si espanda. Anche se un certo gruppo e un altro gruppo non si sovrappongono affatto. Questo perché il punto e la direzione della problematica in ogni abitazione non sono identici. Se non potessimo acquisire un nuovo gruppo, proveremmo una disastrosa sconfitta di quel progetto.

### **3.1.10 Pilastrini e struttura**

I pilastrini servono a sostenere il tetto. Non dovrebbero essere usati per nessun altro scopo. Questo limite può essere superato solo quando si attribuisce un nuovo valore ai pilastrini.

La tecnologia di costruzione, se si sintetizza, consiste nel coprire uno spazio



quanto più grande possibile. Pertanto, se si riesce a coprire persino il tetto, è meglio che non ci siano dei pilastri. Meno pilastri preoccupanti ci sono, meglio è. E le abitazioni non fanno eccezione a questo principio. I pilastri possono essere disposti per sostenere il tetto o il pavimento della parte superiore. Non c'è bisogno di un pilastro per il tramezzo. Per compensare il tramezzo stesso, si dovrebbe passare attraverso il palo di sostegno che è separato dal nucleo della struttura che collega i pilastri alle travi. Fino ad oggi, le case in legno giapponesi sono state proprio indifferenti nei confronti di una cosa così importante, in casi estremi i pilastri sorgono lì solo perché sono le due estremità dell'armadio, o solo perché sono il punto in cui si pone una porta alla toilette. Le antiche abitazioni, che avevano una struttura divisoria più semplice con più funzioni interne, avevano dei pilastri chiari ed eleganti. Le case moderne sono certamente complicate nella misura in cui le funzionalità [con le abitazioni passate] non sono paragonabili, ma la netta separazione dei pilastri che sostengono il tetto e gli altri pilastri ausiliari è necessaria più di ogni altra cosa. Ho deciso che i pilastri non sarebbero stati posizionati all'interno delle superfici dal rallentamento da dopo la prima abitazione. Posizionando tutti i 10 pilastri in acciaio nel perimetro esterno, e non facendo entrare neanche i successivi muri in cemento nella superficie, ho via via perseguito, sia nella casa del poeta sia nella casa di Komae, [l'obiettivo] di creare uno spazio senza pilastri. In seguito, nel caso di strutture di legno, sono arrivato a pensare che dovremmo sempre provare nuovi metodi di strutturazione che coprano un ampio spazio. E proprio come me, questo è estremamente importante quando si cerca di puntare metodologicamente allo spazio "in stile giapponese". Questo perché si può distruggere un'atmosfera stagnante in cui è probabile che le abitazioni di legno cadano. Questo vale sia per la composizione di travi di 7,2 metri (4 *gen*) della casa del poeta e sia per la composizione di travi trasformata in forma quadrata della casa di Komae. Per quanto riguarda il tema di queste due strutture, con le seguenti due abitazioni, ne vediamo lo sviluppo nelle capriate del grande tetto di circa 10 metri (5,5 *gen*) del *gasshō* (合掌)<sup>139</sup> a forma di *karakasa* (から傘)<sup>140</sup>.

139. Il *gasshō* si riferisce ad una casa con un tetto di paglia spiovente, costruito senza l'uso di chiodi. (N.d.T.)

140. Il *karakasa* è l'ombrello di carta in stile giapponese. (N.d.T.)

### 3.1.11 Una casa grande e una casa piccola

Questa è stata la volta in cui ho progettato allo stesso tempo l'abitazione più grande e l'abitazione più piccola tra tutte le mie progettazioni fatte fino ad adesso. L'abitazione grande è la casa di Chigasaki (240 metri quadrati, 73 *tsubo*)<sup>141</sup>, e l'abitazione piccola è la casa a ombrello (54,4 metri quadrati, 16,6 *tsubo*), la cui progettazione è iniziata per entrambe intorno al 1959 ed è durata per circa due anni, per poi averle completate nella primavera del 1961. La casa a ombrello ritardò di un anno e mezzo aspettando la progettazione degli arredi interni, e fu annunciata nell'autunno del 1962.

Dal punto di vista dello standard abitativo giapponese, la casa di Chigasaki, che superava i 70 *tsubo*, appartiene alla classificazione di una villa. Il mio tema di progettazione, prima di tutto, era rivolto all'esistenza di una villa. Come menzionato nel capitolo 2, a meno che non vengano rimossi i limiti della villa, un'abitazione in questa zona non può diventare un tema legittimato degli architetti. Tuttavia, questo significa che si può, con un metodo unico e proprio dell'architetto, coprire sia un'abitazione piccola sia un'abitazione (grande, e non deve essere un semplice problema concettuale. Quando il metodo che risiede nelle mie piccole abitazioni risulta applicabile a questo grande spazio, per la prima volta, si può sollevare la problematica del non rendere indipendente la villa.

Come accennato all'inizio del primo capitolo, quando sono stato in grado di estrarre il metodo di composizione spaziale divisionale (分割的な空間構成法, *bunwariteki na kūkan kōsei*), sono stato in grado di avere un metodo che coprisse, allo stesso tempo, sia le abitazioni piccole sia le abitazioni grandi. La semplificazione in una piccola abitazione non è un metodo personale, ma la sua ristrettezza è di per sé forzata e, indipendentemente da chi la progetta, essa dovrebbe essere intrinsecamente semplificata. Se questo fosse un metodo di progettazione specifico e proprio di un architetto, sarebbe possibile adattare i lineamenti in una forma rettangolare semplice, ad esempio come anche nelle abitazioni di grandi dimensioni. Tuttavia, ognuno ne ha avuto esperienza ma, quando la dimensione di

141. Lo *tsubo* (坪) è un'unità di misura pari a circa 3,3 m<sup>2</sup>. (N.d.T.)

un'abitazione diventa più grande, vi è la tendenza di dividerla in diversi blocchi, e che ogni blocco venga poi raggruppato in una configurazione semplice e chiara tipica delle abitazioni piccole. Quindi nel complesso, e senza eccezioni, si arriva ad una forma complicata come se se alcune piccole abitazioni fossero state unite tra loro. In tal caso, le tecniche giapponesi come il *watarō* dello *shinden-zukuri* e la disposizione a volo d'uccello dello *shoin-zukuri* vengono improvvisamente richiamate e vengono facilmente adottate. E proprio in questi momenti non ho mai invidiato la tradizione della architettura occidentale dei palazzi, la quale ospita su una superficie piana molto complessa all'interno di un semplice blocco di lineamenti.

Durante i ripetuti tentativi di progettare abitazioni grandi e abitazioni piccole, sono stato in grado di estrapolare un'altra questione importante. Ossia che il cosiddetto "spazio superfluo" è diventata l'affermazione "la casa più è ampia, meglio è". Si pensava che la progettazione di un'abitazione grande, che era in grado di creare uno spazio inutile fosse un indizio ma, così facendo, è stato anche confermato che lo scopo dell'operazione di "semplificazione" che avevo promosso in modo estremamente aggressivo nelle abitazioni piccole era anche un mezzo importante per far apparire questo "spazio superfluo". Va da sé che il metodo di pianificazione della semplificazione può avere, di per sé, molte altre ragioni. In altre parole, potremmo trovare delle ragioni moderne come la semplificazione del processo di costruzione, la miniaturizzazione del numero di parti, eccetera. Tuttavia, il motivo per cui tale semplificazione è necessaria per l'abitazione non è un fatto a priori. Anche se l'abitazione ha subito un processo complicato, basterebbe solo che lì venga creato uno spazio bello e libero. Nel mio caso, la semplicità intesa come una delle essenze dell'architettura giapponese si è costantemente resa consapevole all'interno dell'impegno con la tradizione giapponese. Tuttavia, mi sono reso conto che la mia semplificazione, superando le sue funzioni in sé, è stata mobilitata per esprimere lo "spazio superfluo".

L'operazione di semplificazione nelle piccole abitazioni consente, da un lato, l'apparizione di uno "spazio superfluo" producendo uno "spazio insufficiente" (不足した空間, *fusoku shita kūkan*). Nel mio caso, era quello

che si concentrava nella stanza principale della casa del giovane poeta, e nello spazio quadrato della casa di Komae. In queste piccole abitazioni d'altra parte, le funzioni della vita di tutti i giorni, come le stanze in cui i bambini sono nati, lo spazio sufficiente di immagazzinamento, eccetera, sono stati completamente o in gran parte omessi.

### 3.1.12 La casa di Chigasaki (1959-61)

Quando vado a vedere i terreni previsti per l'edificazione delle abitazioni sono sempre pieno di aspettative. Tuttavia, l'immaginazione va sempre oltre i fatti. Come nel caso di oggi, se il prezzo dei terreni aumenta bruscamente, l'aspettativa degli architetti sui terreni non può più essere soddisfatta. Ma una sera d'estate, quando fui guidato al terreno della casa di Chigasaki, dove dei piccoli pini erano cresciuti sparpagliati qua e là sul terreno sabbioso, mi sentii per la prima volta sopraffatto da una certa prospettiva profonda 80 metri.

Se cerchiamo un prototipo (原型, *genkai*) di una grande abitazione, che abbia anche una forte espressione individualistica, possiamo raggiungere lo *shinden* dello *shiden-zukuri* o il *doma* di una grande casa privata. A quel momento, percepivo una certa simpatia per l'idea dello *shinden*. E in questa, ero particolarmente interessato alla superficie piana dello *shinden* fatta dagli *shōgun* del periodo Muromachi. Per quanto riguarda il metodo per ottenere un piano dominante, facendo correre una linea divisionale di due pilastri da Est a Ovest e una linea divisionale di quattro pilastri da Nord a Sud all'interno di un grande rettangolo di 22 metri x 11 metri, per esempio, si potrebbe dire che qui ho cercato di mirare alla modernizzazione del prototipo (型, *kata*) della piantina della residenza di Ashikaga Takauji.

Questa superficie piana ottenuto infine da varie rifrazioni, tuttavia, ha incontrato una grande difficoltà nella condizione della struttura in cemento armato. Ho cercato qui di sviluppare nuovamente la struttura a muro, che avevo tentato nella piccola abitazione in cemento di alcuni anni fa, ma è diventata prima di tutto una delle maggiori cause. Tuttavia, in questa grande abitazione, anche se il mio metodo di conversione

reversibile (可逆変換, *kagyaku henkan*) dei pilastri e delle pareti ha dato risultati insufficienti, credo che potrebbe essere una problematica in qualità di un metodo strutturale in cemento armato per le abitazioni. Anche con questo metodo di disposizione dei muri, creato dal concetto che non si tratta di una struttura puramente murata, l'espressione che ne risulta, oltre a tendere a diventare in tutti i modi "un qualcosa di non tipicamente giapponese", la risoluzione delle superfici divisionali è diventata più complicata rispetto a ciò che precede la struttura a una sola campata. In particolare, la disposizione sul lato Sud diventa più insoddisfacente man mano che ne diventiamo coscienti. Tuttavia, ciò di cui avevo bisogno era comunque di cercare di passare attraverso il metodo. Se lo spazio interno si avvicina a quello a cui si mira, si dovrebbe chiudere un occhio sull'insoddisfazione per questa forma.

Questa casa fu annunciata nella primavera del 1961, ma fu, per così dire, uno spazio incompleto (未完の空間, *mikan no kūkan*). Anche il salone centrale, che era il tema principale, era stato concluso senza riuscire a completare di progettare l'arredo interno. Tuttavia, nella mia testa, l'immagine esatta [di come questo spazio] doveva essere era completa. Quindi, per me, anche se quella aveva finito per esprimere un'immagine incompiuta, ho pensato che avesse comunque avuto un ruolo sufficiente nel far apparire un così grande spazio di una stanza nelle abitazioni giapponesi. Sebbene ci siano innumerevoli abitazioni più grandi di questa, penso che questo salone, che si estende per oltre 84 metri quadrati (circa 25 *tsubo*), sia uno dei più grandi. Questo tipo di spazio, in breve tempo, sarà una delle cose a cui una grande abitazione dovrà mirare.

### 3.1.13 Sotto il *gasshō* a forma di *karakasa*

Dall'altra parte, il tema principale della piccola abitazione era il metodo di strutturazione definito *gasshō* a forma di *karakasa*. Si tratta di una forma che ha sviluppato lo spazio rettangolare della casa di Komae, ma non si tratta di un qualcosa che è stato automaticamente dedotto e che è poi prodotto. Non è stato facile trovare un nuovo tema in questa abitazione così piccola che potesse essere definito come uno spazio estremo.

È passato molto tempo in cui non si è riusciti a raccogliere degli indizi. Tuttavia, quando all'improvviso ho trovato una struttura che si allargava come un ombrello di carta giapponese (から傘, *karakasa*), ho appreso che lì c'era un nuovo spazio. La prossima cosa da risolvere era come rendere indipendenti, in questo spazio, la camera da letto e il bagno. Se i muri di partizione si alzano fino al soffitto, anche la struttura caratteristica perde il suo significato. Ho scoperto che sotto questo soffitto alto era stato sistemato un altro soffitto basso, dal quale era possibile ritagliare le stanze necessarie tenendo sott'occhio tutto il *gasshō* a forma di *karakasa*. Allo stesso tempo, al di sopra di questo, in qualità di ripostiglio, si è creato uno spazio di archiviazione efficace per questa piccola abitazione. Per evitare che le travi circostanti, che ricevono la potenza di questo *gasshō* a forma di *karakasa*, non si aprano verso l'esterno, una delle travi di giunzione che corre ortogonalmente in prossimità del centro della superficie piana viene utilizzata insieme come trave per il soffitto basso, e facendo correre una linea orizzontale di rete piatta, si ferma completamente la deformazione orizzontale di questa struttura.

Il piano squadrato mostra la forma di divisione più semplice. Se la linea che divide in un rapporto di 4:3 da nord a sud, e quella parte a Nord la divide ulteriormente in un rapporto di 5:2 da est a ovest, questa superficie piana risulterà completata. Questa forma presenta lo stesso tipo di prototipo (型, *kata*) della superficie prototipa caratteristica della casa privata prima che venisse creata la superficie comunemente detta a forma di *ta* (田). Naturalmente, lo stile della vita è diverso da questa abitazione in cui la stanza da bagno e la toilette sono posizionate nel lato Nord, ma a causa della natura semplice della superficie piana e del soffitto alto del *gasshō* a forma di *karakasa* che si allarga grazie al legno di pino americano, in questo spazio si è dato con naturalezza qualcosa che comunicasse l'espressione posseduta dal doma della casa privata. Il fatto che la stanza in *tatami* sul lato nord leggermente resa più alta della sala a Sud lo ha caratterizzato ulteriormente. Tuttavia, nel senso comune del termine, non sono stati utilizzati minimamente metodi e materiali in stile della casa privata. Per esempio, anche la struttura di questo *gasshō* a forma di *karakasa*, come per tutte le case di legno che ho creato fino ad

ora, poiché è stata determinata dalla sezione trasversale dei componenti della capriata e dalle travi sulla base dei calcoli dei costruttori specializzati, ci si è avvicinati da un'altra direzione all'assemblaggio derivante dall'impressione tipica della casa privata del grosso pilastro e delle travi.

### 3.1.14 Il concetto di vivere

Un poeta è un artista che plasma vividamente, tramite delle brevi parole, il fatto che l'essere umano di oggi vive, per esempio, in collisione o in armonia con l'ambiente circostante, e in relazione con l'ondulazione delle emozioni. Penso che sia stato proprio intorno al tempo in cui avevo concluso completamente la pianificazione della casa del signor Shuntarō Tanikawa, ma tra le parole specifiche del poeta, che sono apparse nel dialogo con lui, solo "il concetto di vivere" è misteriosamente apparso nella mia mente qualche volta. Poiché esiste la parola di spazio vitale (生活空間, *seikatsu kūkan*) e la casa ne è il rappresentante, avrei dovuto essere abituato al modo di pensare secondo cui si tratta di uno spazio per vivere, ma l'espressione letteraria del "concetto di vivere" mi ha dato un riverbero leggermente diverso da quel significato. Non è che, in quel momento, avevo avuto il presentimento che ci fosse un qualcosa in quel riverbero che potesse diventare una modellazione concreta?

Quando avevo costruito una struttura ad alto soffitto a forma di ombrello e avevo espanso l'originale e semplice superficie piana, avevo percepito di poter visualizzare l'immagine chiara che vede gli esseri umani vivere qui. In qualità di installazione creata per la gente moderna, nonostante sia una piccola abitazione, non le manca nulla. Anche i soffitti alti, grazie a dei materiali termici, possono essere riscaldati con solo una piccola stufa anche in inverno. Non c'è alcun motivo di tornare indietro nel tempo agli aspetti funzionali fisici, ma per vivere in questo spazio si potrebbe richiedere un certo lavoro mentale a questa famiglia. Omettendo una gran quantità di parti dalla condotta di vita delle persone moderne che idealizzano in maniera moderna, non riusciamo, per la prima volta, a interagire con questo spazio? Non è che quante più sono le parti omesse, tanto più il "concetto di vivere" si rende fenomeno a noi? Sem-

bra che la cosa più grande che io stesso ho potuto vedere nel progetto di questa piccola abitazione, che dovrebbe essere chiamato anche spazio estremo, è stato proprio il significato del suddetto “concetto di vivere”. I sentimenti incompleti all’interno di me stesso che spingono lo spazio della casa del poeta con la capriata di tronchi d’albero e lo spazio quadrato della casa di Komae verso una modellatura visuale, se ci si pensa, potrei anche dire che sono stati profondamente coinvolti nel significato di questa espressione letteraria.

È stato in questo periodo che il simbolismo si è avvicinato come una sensazione reale. Il “concetto di vivere” è un’espressione senza alcun dubbio letteraria, e pertanto così com’è non diventa un termine o un mezzo dell’architettura. La simbolizzazione derivante dal linguaggio architettonico è diventata un problema metodologico. È stato naturale che lo “stile” (様式, *yōshiki*) apparisse mentre si pensava alla manipolazione del significato concentrato all’interno di una certa forma o, all’incontrario, della forma per riempire una certa ideologia. Sia le idee sulla valutazione dello stile nell’età moderna sono state raccolte, e in parallelo la ricerca del simbolismo, come anche il fatto di aver tentato di verificare la sua validità all’interno della creatività, sono stati tutti lavori di quel tempo. Il progetto della casa a forma di ombrello è stato lungo, ma molti problemi sono provenuti proprio da esso.

### 3.1.15 La casa dal grande tetto (1961-64)

Stavo pensando di ripristinare la sagoma perduta del tetto. Questa abitazione, che staglia con una bella forma quadrata, si trova nella parte centrale della principale area residenziale di Tōkyō, Den-enchofu; sul lato nord la strada forma un incrocio a forma di “T” che si estende di fronte al terreno edificabile, mentre sul lato sud la strada scorre più in basso rispetto al terreno edificabile. Voglio mostrare chiaramente che qui esiste la “casa”. Emerse una silhouette dal grande tetto. Lo spazio che sospinge il tetto dall’interno deve essere posizionato al centro. La capriata di legno di 10 metri (5,5 *ken*) dovrebbe supportare questo tetto e espandere il grande spazio sottostante.



Il rettangolo di 45 metri x 10 metri è diviso in maniera più semplice rispetto alla casa di Chigasaki, da nord a sud è suddiviso da due linee rette, e da est a ovest è suddiviso da tre linee rette. Se la osserviamo in qualità di piano divisionale, quest'abitazione di legno è visivamente chiara rispetto alla precedente. In questo modo le due campate che si formano nel mezzo diventano il salone, e ai suoi lati ad est e a ovest vengono disposte le camere da letto. La denominazione e il metodo di disposizione della camera da letto a Est e della camera da letto a ovest non derivano solo da qui, ma anche dalla prima casa di Kugayama. Non mi piace immobilizzare le funzioni. Ad eccezione del fissare le strutture quali la cucina, il bagno e la toilette, vorrei una flessibilità che sia in grado di affrontare, in qualsiasi momento, i vari mutamenti della vita. L'assenza di personalità dello spazio riguarda, in realtà, un qualcosa equipaggiato con funzioni avanzate. La camera da letto della coppia e la camera da letto dei bambini, in tutti i casi delle abitazioni viste finora, vengono in verità scambiate di tanto in tanto, il che significa che non è solo una questione di semplice designazione.

Nel salone vi è appesa una grande trave composita in legno di abete rosso che viene colpita dall'alto dalla luce. La capriata della casa del poeta era un metodo composito ortodosso che conteneva materiale diagonale. Se si omette il materiale diagonale è meccanicamente antieconomico e gli le altre parti diventano grandi, ma ho osato pensare che vorrei costruire solo con materiali verticali e orizzontali. Questo perché desideravo qui la semplicità delle piccole stanze in stile giapponese. Mi sono reso conto fin dall'inizio che, a differenza della precedente casa del poeta, questa trave è il simbolo preciso e chiaro della ragion d'essere di questo spazio, ossia di questa intera abitazione. In corrispondenza di questo spazio, il tetto presenta una cresta in questa parte, e crea l'ala principale che scende ai quattro lati disegnando una curva delicata. Scendere su una linea retta è economico, ma emette verso l'esterno solo un'espressione dura. Dando invece una curva delicata, si avrà un'espressione più dolce. Dare una curvatura non ha nulla a che vedere con il materiale, tuttavia, ci vuole solo un po' di tempo in più per regolare la lunghezza del fascio dell'ala principale. Tuttavia, in questo modo, an-

che se si intende dare un'espressione, il materiale di copertura del tetto adatto per esso, non si può che trovare solo nelle tegole o nelle lastre di rame come in passato. Questo perché nessun materiale, tra i materiali nuovi, anche se sono stati usati qui, è stato ancora realizzato in grado di resistere all'apprezzamento visivo. Ma, alla fine, se il tetto risorge a nuovo, questo deve essere un problema che deve essere risolto ad ogni costo.

Le abitazioni del dopoguerra avevano perso il tetto. Ovviamente, non si tratta del tetto fisico, ma del tetto in senso di modellazione. A causa della diffusione dei tetti in lamiera metallica, teoricamente anche i tetti quasi piatti potevano essere posati sulle abitazioni di legno. C'era stato anche un tempo in cui la novità poteva essere simboleggiata dal tetto piatto. Tuttavia, per un paese, come il Giappone, con una tradizione che si dice sia basata sull'architettura del tetto, questa è stata anche una cosa fatale, in quanto si è finito con il buttare via la parte principale della modellazione. La bellezza di un agglomerato di case private risiede nella modellazione del tetto. Tuttavia, l'architettura moderna non ha motivo di sollevare in alto il tetto. Finché si crede in un razionalismo semplice, non si riuscirà a scoprire la ragione. Se lo spazio piatto e basso del soffitto è razionale, i soffitti alti della casa del poeta, o della casa a forma di ombrello, o di questa casa dal grande tetto sono antieconomici. Ma se vuole innalzare il tetto, basta creare un salone alto. Basta solo creare un tetto alto in qualità di "simbolo". Tuttavia, un tetto creato con una forma indipendente dallo spazio interno, in altre parole un tetto per il tetto, non importa quanto tempo passa, fatto sta che non potrà rispettare le condizioni moderne.

Ogni volta che il rumore della pioggia passava come la nebbia, il tetto del *Kondō*<sup>142</sup> del Tōshōdai-ji ondeggiava brillando d'argento, e l'intensa impressione di un tempo poteva apparire anche dopo 15 anni all'interno di questo progetto. Di fronte al desiderio, che era stato latente per lungo tempo, se sarei mai stato in grado di costruire quel grande tetto nell'epoca attuale, finalmente, avevo avuto la sensazione di aver trovato le condizioni contemporanee.

Sono già passati quasi due anni dal completamento di questa abita-

142. Il *kondō* è la struttura del tempio principale. (N.d.T.)

zione, ma poiché il rinnovo dei mobili<sup>143</sup> era incompleto, quando stavo scrivendo questo manoscritto non era stato annunciato. Probabilmente è stato quando questo libro è stato pubblicato che ho ricevuto critiche su questa dal grande tetto. Pertanto, il mio lavoro, che era diventato un'esistenza sociale, è rappresentato esattamente da solo sei abitazioni. Poco dopo aver completato questa casa dal grande tetto, all'inizio del 1962, sono stato incaricato di organizzare un laboratorio indipendente presso l'università, e sono andato incontro ad una nuova situazione di trasformazione del sistema [passando da uno] individuale a [uno di] gruppo. Per quanto riguarda il mio lavoro di quasi 10 anni, che va dalla prima casa di Kugayama a questa casa dal grande tetto nella quale sto tuttora procedendo al completamento degli interni, mi piacerebbe concluderlo all'interno di una grande parentesi, considerando questa casa. Quindi, ci vorrà ancora un po' di tempo prima di dare una prova, all'interno delle progettazioni realistiche, della "progettazione dello spazio" che seguirà d'ora in poi. In altre parole, sarà dopo di questo che mi accingerò al problema che continua a muoversi dentro di me al momento attuale.

---

143. Tutti i mobili delle sette abitazioni (sono stati ogni volta progettati sperimentalmente. Quelli della prima casa, la casa di Kugayama, sono stati progettati da Watanabe Yu; quelli delle due successive, la casa di Kugayama (2) e la casa del signor Tanikawa, sono stati progettati da Matsumura Katsuo; quelli della casa di Komae sono stati progettati da Matsumura Katsuo e da Shinohara Kazuo; quelli della casa di Chigasaki sono stati progettati da Matsumura Katsuo e la tenda centrale da Yunoki Samiro; quelli della casa a forma di ombrello sono stati progettati da Shiraishi Katsuhiko e Shinohara Kazuo; e infine quelli della casa dal grande tetto sono incompleti ma sono stati progettati da Kenmochi Isamu e Takahama Kazuhide. NB: Questa nota corrisponde alla n° 4 del libro di Shinohara, capitolo 3.



## **3.2 Lo spazio decorativo**

### 3.2.1 La sintesi dell'arte

Nel salone quadrato della casa di Komae, avevo pianificato di creare delle pareti in cui si combinassero tra loro design grafico e fotografie, ma a causa di certe circostanze l'ho conclusa senza realizzare [questo mio intento]. Giovani e straordinari grafici designer e fotografi avrebbero dovuto collaborare con me e avrebbero dovuto formare i muri incollandoci sopra la carta giapponese azzurra del tempo. Tuttavia, alla fine abbiamo deciso improvvisamente di completare il lavoro con una carta giapponese senza realizzare quello che ci eravamo immaginati.

Nelle abitazioni, una tale costruzione fissa della parete era troppo estrema, e mi sono state date anche delle opinioni secondo cui solo la pianificazione del colore della carta giapponese era più che sufficiente, ma naturalmente anch'io volevo porre attenzione sulla realizzazione di un simile tentativo nelle abitazioni private. Tuttavia, sebbene ritenga che questo tentativo si sarebbe realizzato se ci fosse stata un'opportunità, fin dall'inizio, in realtà non si trattava di una cosa fatta per ordine del proprietario ma, poiché era un nostro esperimento era difficile da eseguire anche a livello economico, e gli amici, che erano tutti eccellenti artisti o designer, che avevano promesso di collaborare con me erano tutti pieni di condizioni difficili, compresi i problemi di tempo.

Nel grande salone della casa di Chigasaki, grazie alla collaborazione di un designer tessile, è stata costruita la tenda. Era un tessuto in cotone ruvido e spesso tinto di nero. Anche in questo momento, stavo progettando di ottenere l'aiuto di un esperto per il modello grafico, ma a causa dei suoi viaggi all'esterno le nostre tempistiche non combaciavano e questo modello è stato realizzato da un artista del colore e da me. Grazie a questo, questo salone è arrivato a possedere un'espressione speciale. In linea di principio, direzionando costantemente lo spazio senza personalità, si può dire che sono stato costantemente alla ricerca di un'espressione così forte.

È stato nella piccola casa a forma di ombrello che la collaborazione con gli artisti è stata sviluppata nel modo che mi aspettavo. Il pittore Asakura Setsu ha collaborato attivamente con me. Abbiamo deciso di pren-

dere 5 *fusuma* che rappresentano la partizione con la stanza in tatami che era stata alzata di un livello rispetto al salone. Abbiamo pensato a due possibili metodi di pianificazione. Il primo era di pensare i 5 *fusuma* come un unico, e disegnare un grande dipinto. Tuttavia, con il fatto che prima di tutto si tratta di un'abitazione, questo porterebbe semplicemente l'antipatia [nei suoi confronti]. Le immagini dei dipinti sui muri divisorii sono sempre state molto forti in me, ma bisogna evitare un'inutile confusione. L'altro metodo è stato, invece, adottato. Consisteva nel preparare cinque immagini quadrate di 30 cm e di metterle su cinque *fusuma*. I pattern a forma di guida della spada giapponese<sup>144</sup>, rispettivamente con nero di china e rosso sobrio sulle foglie d'oro, erano stati completati con forte impeto. Poiché posso esporre chiaramente la possibilità di generalizzazione sulla base del processo di serigrafia<sup>145</sup> o di stampa, penso che sarei in grado di eludere almeno per il momento l'antipatia per cui, ad oggi, quando i pittori lavorano all'interno delle piccole abitazioni ci sono troppe condizioni particolari. La composizione spaziale unica del Giappone del *fusuma*, in origine avrebbe dovuto essere la superficie di contatto principale con i dipinti.

Questa serie di lavori, che potrebbero essere chiamati con la denominazione di sintesi dell'arte, comprende due tematiche. Sulla base dell'idea generale che uno spazio superfluo dovrebbe essere creato in qualità di nucleo (cuore) per vivere, la prima intenzione è stata quella di renderlo più ricco e soddisfacente collaborando con gli artisti. Dopo di questo, mi aspettavo di essere in grado di trasformare le opinioni [che si erano scambiati] tra di loro gli artisti e, nel lavoro reale, di sentire da vicino i nostri rispettivi problemi. Questo perché alla fine avrebbe dovuto essere d'aiuto per comprendere i nuovi problemi presenti all'interno delle rispettive aree [di specializzazione].

Ma quando ho completato la casa a forma di ombrello, ho iniziato

144. Qui di parla di 古刀のつば模様 (*kotō no tsuba moyō*) per indicare un disegno, un pattern a forma di guida delle spade giapponesi antiche. (N.d.T.)

145. Si tratta di un metodo di stampa simile al duplicatore a ciclostile utilizzato per una quantità di produzione relativamente piccola nella progettazione grafica. NB: Questa nota corrisponde alla n° 5 del libro di Shinohara, capitolo 3.

a pensare che avrei potuto unificare queste due tematiche in un nuovo problema. Io stesso mi sono accorto che all'interno di questo piccolo spazio, il progetto di far partecipare anche l'*ikebana* come elemento della composizione spaziale grazie alla collaborazione con la scuola Ikenoboryū<sup>146</sup>, oltre anche alla prova del disegno del *fusuma*, si sta orientando verso un qualcosa di ben chiaro.

### 3.2.2 Lo spazio decorativo

Al mio interno si è cominciata a creare la parola di “spazio decorativo” (裝飾空間, *sōshoku kūkan*). Non si tratta di un design interno ornato e usato per ornare come quello usato finora. La modellazione che vi partecipa deve collaborare strettamente come in una sinfonia orchestrale, per far risuonare il suono dello spazio. Esso deve essere un'arte che tocca la profondità delle emozioni umane. La sintesi dell'arte è una cosa che dovrebbe essere lì per creare uno spazio sconosciuto. Ed io l'ho chiamato spazio decorativo. In altre parole, qui ho scoperto la ragione dell'essere di un qualcosa che è la sintesi dell'arte.

L'orientamento allo spazio decorativo, tuttavia, non è tutto lo spazio che voglio, ma chiarirò qui che si tratta solo di una parte di esso. Tuttavia, è certo che, in uno dei culmini di un qualcosa di cui vado consciamente alla ricerca nella mia serie di lavori recenti, esiste questo “spazio decorativo”.

Per l'architettura funzionalista la decorazione era ovviamente uno dei principali nemici da distruggere. Si può dire che il funzionalismo era, per così dire, non ornamentale. Opinioni come “il buon design è un design senza decorazioni” che sono diventate popolari al giorno d'oggi, e ad ora il “non ornamentale” (無裝飾, *musōshoku*) è diventato finalmente ornamentale, anche se tuttavia una volta, per la progettazione esso era un mezzo potente. Tuttavia, il fatto che l'idea stessa che fraintende, non si sa bene quando, lo strumento con l'obiettivo indica che il senso di soddisfazione dei sentimenti viventi delle persone non è stato più ottenuto dal funzionalismo. Si può anche dire che sarà una cosa ormai inevitabile che le persone si muovano per trovare un nuovo senso di soddisfazione.

146. *Ikenoboryū* è una delle scuole dell'arte dell'*ikebana* (o 華道, *kadō*). (N.d.T.)



In altre parole, questo è così perché dimostra anche che lo sviluppo dello “spazio superfluo” è finalmente diventato possibile. Ci dovrebbe essere uno “spazio decorativo” inteso come uno degli “spazi superflui” di cui le persone vanno alla ricerca.

Tuttavia, non possiamo affermare incondizionatamente l'apparizione di questo spazio decorativo. Gli indizi problematici sono già comparsi. Si tratta di un movimento che cerca di compensare la situazione senza via d'uscita del funzionalismo e del razionalismo, basandosi sulla decorazione. Questo [movimento] è una “decorazione” (飾り, *kazari*), e non uno “spazio decorativo”, ma i movimenti delle persone stanno causando slittamenti in questa direzione. Quindi abbiamo bisogno di un vero spazio decorativo per noi. Nasce da un terreno completamente diverso sia dal razionalismo e sia dal funzionalismo, e deve qualificarsi come un nuovo spazio vitale. Le fondamenta diverse rappresentano l'area di ciò che è irrazionale. Qui probabilmente si nota che lo spazio per modellare le emozioni umane impulsive, e in particolare lo spazio decorativo, risulta essere il punto di partenza di un grande problema.

### 3.2.3 Presso il Santuario di Nikkō Tōshōgu

Ad aver definito il santuario di Nikkō Tōshōgu “un qualcosa di inusuale” e aver urlato che è “il culmine della degradazione architettonica” è stato Bruno Taut, uno dei leader dell'architettura espressionista. D'altra parte, ha elogiato la Villa Imperiale di Katsura in qualità di quintessenza dell'architettura giapponese. In qualità di un architetto espressionista, questa potrebbe sembrare una parola misteriosa, ma è un'osservazione di un solo architetto e non dovremmo prenderla in considerazione come un problema ora. Tuttavia, è strano che, non si sa bene quando, le parole di Taut siano diventate il punto di partenza del giudizio in questo paese. A parte Katsura, il Tōshōgu, nonostante la sua presenza spettacolare, sta infine entrando nel punto cieco dei giapponesi.

Pensandoci, la valutazione della “degradazione” (墮落, *daraku*) non è un qualcosa che riguarda l'arte, ma piuttosto dell'etica. In particolare, è una valutazione che non serve a nulla quando si confrontano due diverse ar-

chitetture. Così, nel momento in cui il Tōshōgu è stato chiamato degradato, questo ci è sfuggito di vista e siamo entrati nel punto cieco. In altre parole, si tratta di una decisione ferma. Questo indica un sottrarsi dalla responsabilità inconscia da parte delle persone moderne che non riescono a cogliere quelle splendide decorazioni. Gli *shōgun* del primo periodo Tokugawa<sup>147</sup> erano sopravvissuti al duro cambiamento di potere, erano persone che erano state ferite dal tremendo sistema di controllo, non sarebbero mai caduti, né desideravano l'arte degradata. Per ostentare quel tremendo potere hanno fatto apparire l'ossessione della modellazione nel pieno centro di quella foresta primordiale di Nikkō. Se l'ostentazione del potere fosse degradata, potremmo dire che tutta l'architettura mondiale può essere una storia di degradazione. Se ne facessimo deliberatamente una questione, questo Nikkō Tōshōgu, che si trova all'interno della corrente dell'arte Momoyama, in qualità di modellazione, presenterebbe o no i sintomi dell'ultimo periodo. In effetti si può dire che il vigore maestoso nelle rovine del periodo Momoyama è diventato rarefatto. Tuttavia, in altre parole, il vigore del periodo Momoyama non ha nulla a che vedere con le ampie vedute irrilevanti. Il Nikkō Tōshōgu ha completato la tecnica del periodo Momoyama e ha coperto l'intera struttura con una densità elevata. A causa di questo si è perso un vigore magnifico, ma al suo posto si è potuta esprimere l'ossessione umana senza precedenti nell'apice artificiale del *kinpeki nōsai*<sup>148</sup>. Come tentativo, concentriamoci sullo spazio che non si espande in tale misura tra il tempio principale e il corridoio (回廊, *kairō*). Sul retro di un enorme boschetto di cedri, questo strano color oro e il nero intenso plasmano l'aria estremamente tesa.

Un'altra importante valutazione è la “teoria della degradazione” nel Nikkō Tōshōgu. È una valutazione che lo descrive come un “bellissimo oggetto artigianale”, e anche questa si è molto diffusa. Come idea va anche bene. Tuttavia, se l'architetto considera questa grande struttura come un “oggetto artigianale”, anche questa è una sorta di valutazione ferma. Se questo è un oggetto artigianale, tutta l'architettura europea,

147. Il periodo Tokugawa va dal 1603 al 1868. (N.d.T.)

148. Il *kinpeki nōsai* (金碧濃彩) è la tecnica di pittura su pareti divisorie su sfondo dorato di immagini prevalentemente di colore blu scuro. (N.d.T.)

dal tardo Rinascimento al Barocco e al Rococò, finirebbe per essere un oggetto artigianale. Non dovremmo evitare, fino all'ultimo, di giudicare faccia a faccia il Tōshōgu inteso come “architettura”.

Per quanto mi riguarda, non ho intenzione di lamentarmi dell'immagine, da questo momento in poi, di spazio decorativo del Nikkō Tōshōgu. Semplicemente, ho lasciato degli indizi su come pensare al Tōshōgu delle prove su ciò su cui siamo bloccati oggi noi. Ho deciso di chiarire che sia la “degradazione” che “l'oggetto artigianale” erano semplicemente delle valutazioni ferme ben pensate. E, l'ho fatto per dimostrare quanto il lavoro di creazione di uno spazio decorativo sia inammissibile per i giapponesi contemporanei. Lo spazio decorativo è bloccato. Se lo confrontiamo con lo spazio che lo collega alla villa di Katsura, questa misteriosa situazione dovrebbe diventare più chiara. Precisamente, anche lo spazio della villa di Katsura è strettamente correlato alla nostra sensibilità ma, anche per puro caso, è come se si trattasse di un calcolo logico [che parte] dall'affinità dei moderni metodi di costruzione e dell'aspetto delle parti visibili, ma il Nikkō Tōshōgu rappresenta proprio ciò che la nostra sensibilità può confermare. Indipendentemente dalla modellazione del periodo Momoyama, non c'è alcun indizio che si rifaccia alla ricca decorazione del Nikkō nel primo periodo Edo? Anche se riesco a percepire l'energia dell'ossessione nella modellazione chiara e alta, come si può vedere, ad esempio, nei dintorni del tempio principale, sfortunatamente mi è impossibile inseguire le emozioni di coloro che hanno creato ogni sua singola modellazione.

### 3.2.4 L'epoca della decorazione

Alla creazione del Santuario di Nikkō Tōshōgu hanno lavorato ben 294.325 carpentieri e intagliatori. Nei giorni con più persone, si dice che lavorassero contemporaneamente ben 2.100 carpentieri e intagliatori.<sup>149</sup> Mi sbalordisco nuovamente davanti allo spirito delle epoche che vanno dal periodo Momoyama al periodo Edo. Che tipo di cosa era la

149. Fukuyama Toshio, la “spiegazione” de “Il Santuario giapponese di Nikkō (*Nihon no Yashiro Nikkō*)”, Bijutsu Shuppansha, 1966, 48 pagine. NB: Questa nota corrisponde alla n° 6 del libro di Shinohara, capitolo 3.

struttura dello spirito dell'epoca che coglieva in comune la sensibilità degli esseri umani di quest'epoca? Va da sé che il motivo degli stimoli diretti stava nell'immenso potere dei fondatori dello shogunato Tokugawa, ma il fatto che, in questa enorme struttura, fosse stato completato uno spazio decorativo tale per cui ricevesse la valutazione di oggetto artigianale, è dovuto alla peculiarità della struttura mentale di quell'epoca.

Anche lo *shoin* del Nishihonganji (*Ootori no ma*)<sup>150</sup> è uno dei miei spazi preferiti. Anche se si pensa che sia tipico dell'architettura del periodo Momoyama, si dice che sia una costruzione della terza generazione di Tokugawa Iemitsu. Se riuscissi a ripristinare l'interno nero della stanza attuale a quello originale, emergerebbe uno spazio splendido come quello dello Yomeimon<sup>151</sup> di Nikkō. Persino nel mio paese, dove la clausola dell'oggetto artigianale è senza senso, qui è presente un maestoso e splendido spazio decorativo raro. Gli accessori metallici delle parti in oro devono brillare. Anche il colore dorato, vermiglio e blu devono brillare vividamente. Con spazio di un dorato abbagliante si forma, così, il vertice dello spazio decorativo. La cultura del periodo Momoyama era un'arte d'oro. Qual è l'attività spirituale di quella che era l'epoca delle decorazioni che era stata in grado di modellare senza scombinare le condizioni dello spazio, anche quando il pattern di colore scuro copriva tutto e qualsiasi punto era coperto con materiali metallici? Chi ha un'avversione per il bagliore dorato non è qualificato per la visione [di questo luogo]. Quand'è stato che ho pensato che il bagliore dorato fosse degradato? È stato uno strascico dello spirito di un'epoca indebolito e latente, un'epoca che ha finito per perdere la fiducia in sé nel modellare usando il colore oro?

Anche l'architettura contemporanea in Messico, rappresentata dalla modellazione dell'Università messicana, è riuscita a creare un enorme spazio decorativo. È un qualcosa che esiste fin dall'inizio sul lato esterno dell'inseguimento logico giapponese. Ciò che ha senso è solo ciò che piace e ciò che non piace. La motivazione e l'energia di paese emergente

150. Lo *ootori no ma* è la stanza degli incontri e delle riunioni facente parte dello shion del complesso. (N.d.T.)

151. Lo *yomeimon* è il cancello principale del santuario di Nikkō Tōshōgu. (N.d.T.)

come il Messico, inteso come clima [intellettuale] ed esseri umani, risuonano reciprocamente e [da questo] nasce una modellazione impulsiva.

Lo spazio decorativo, tuttavia, non nasce solo da un'era con un'energia impulsiva e in progressione. Esiste un'opinione secondo cui il periodo Momoyama rappresenti l'epoca barocca del Giappone, un Barocco che tuttavia non è inteso come una determinazione puramente storica, ma potremmo considerarlo come un qualcosa che accompagna la fine della ricorrenza, definito appunto come un Barocco antiquato inteso come una determinazione della modellazione estetica. Si tratta di una tale arte che “decadenza” (退廃, *taihai*) e “fine del secolo” sono considerati come sui sinonimi. Lo spazio decorativo che incontreremo ora sarà una cosa del genere? Per lo meno, non si tratta di un'epoca simile ad una corrente attiva.

### 3.2.5 L'estetica della collisione

Nel momento in cui ho incollato i dipinti sui fusuma della casa a forma di ombrello, non potevo dire se sarebbe stato un successo o un fallimento. Quella che c'era lì non era una semplice armonia. Ho conosciuto nuovamente la difficoltà della sintesi dell'arte ma, da quel momento in poi, quel fatto è apparso in me più e più volte. Tuttavia, dopo un po' di tempo, sono riuscito a tirare fuori una cosa completamente nuova da questo fatto: ossia che la sintesi dell'arte non riguarda l'armonia, ma la collisione (激突, *gekitotsu*).

La sintesi dell'arte è da tempo rivendicata e provata da tra architetti, pittori e scultori. Anche nelle case moderne, quelle condizioni non sono tutte riunite, ma le grandi sale degli edifici e degli hotel sono state decorate, senza eccezioni, con dipinti e sculture. Questo perché la crescita del potere economico della società ha superato di gran lunga le aspettative degli artisti. Queste architetture, che si vantano di essere moderne, oggi stanno per vantarsi di essere artistiche. Tuttavia, qui c'è solo un'armonia delicata. Cosa potrebbe mai nascere da qui? Quale progresso avverrà nello spazio architettonico? E quale tipo di cambiamento di sensazione ci sarà nell'artista stesso? Non posso aspettarmi nulla dall'armonia prestabilita. Come nella musica vi è il sottofondo musicale, anche nelle arti

plastiche esiste il sottofondo artistico e non è privo di significato partecipare come parte compiuta dello spazio architettonico. Ma non penso che questo costituirà un problema qui. La sintesi dell'arte per aspettarsi un qualche tipo di rinascita, al momento attuale, non ha altra strada che lo scontro che mira a una reciproca collisione.

Nei tempi attuali, che non definiscono chiaramente lo spirito dell'epoca, c'è probabilmente un problema nell'armonizzare le diverse arti. Se tutte le arti venissero sistemate all'interno dell'immagine ipotizzata dall'architetto che diventerebbe il direttore dello spazio dell'esibizione, questo momento sarebbe quello in cui l'arte diventa design. Tuttavia, non possiamo avere delle aspettative in questa direzione per lo spazio decorativo futuro. Questo perché non fermiamo lo spazio decorativo davanti a noi. L'obiettivo finale del lavoro cooperativo sintesi dell'arte è lo spazio decorativo, quindi quello spazio dovrebbe nascere tra queste arti che si scontrano (激突, *gekitotsu*) l'una con l'altra, in qualità di qualcosa di imprevedibile. Pertanto, non ha senso la partecipazione delle arti che non hanno energia per entrare in collisione. Anche se lì non riuscisse ad attecchire che la passione impulsiva degli artisti divisi, ciò che c'è lì non è effettivamente lo spazio decorativo di oggi. La vera armonia, se esiste, viene solo molto dopo.

### **3.3 Lo spazio simbolico**

### 3.3.1 Lo spazio astratto

La ricerca dello spazio astratto (抽象空間, *chūshō kūkan*) sta alla base del mio lavoro. Persino l'orientamento verso lo spazio decorativo è nato in concomitanza con questo tema. Il lavoro di semplificazione nella configurazione della superficie, allo stesso tempo, è congiunto con la semplificazione della facciata e questa, a sua volta, mentre concorda con l'assenza di personalità dello spazio, mi ha permesso di procedere con la progettazione dello spazio. L'assenza di personalità è uno degli attributi essenziali dello spazio astratto. Il fascino dello spazio astratto mi attrae, ormai, dalla prima casa di Kugayama, e non si allontana [più da me].

L'astrazione si riferisce a cose basate su operazioni logiche, mentre lo spazio astratto in architettura deve essere un'operazione logica supportata dalla sensibilità. Quindi, combinando questa sensibilità e la logica dell'astrazione, dovremmo riuscire a ottenere diversi spazi astratti con diverse caratteristiche. Potremmo dire che questo assomiglia allo spazio astratto in matematica. “I numeri di questo spazio sono illimitati e ogni spazio ha la sua natura, cioè la sua geometria”<sup>152</sup>. Ad esempio, lo spazio creato dall’“astrazione” come il non avere una personalità nello spazio, e la semplificazione basati su un metodo divisionale nella progettazione della superficie, che ho adottato nel tempo, arriverà ad avere una certa “struttura”.

Perché continuiamo a progettare un tale “gusto delle superfici”, anche se non possiamo osservare una superficie con un ordine sistematico, a meno che non rimuoviamo il tetto? Anche se ci sono due muri su entrambi i lati di una parete che sono costruiti verticalmente ma sono leggermente disallineati, non peggiorerebbero nemmeno se funzionanti a livello funzionale. La confusione che crea ordine e sistematicità non è limitata all'architettura. Ovviamente, in qualità di ragioni architettoniche, la forma semplice indica la semplificazione del processo di costruzione,

152. Edizione dell'Accademia Sovietica delle Scienze, supervisione alla traduzione ad opera di Kei Toyama “Introduzione alla matematica (*sūgaku tsūron*)”, Tōkyō Shuppan-sha, 159 pagine, 1958. NB: Questa nota corrisponde alla n° 7 del libro di Shinohara, capitolo 3.



quindi non si tratta mai di una cosa senza ragione. Tuttavia, per me la ragione di questo non sta nel procedere con il lavoro di astrazione. Il fascino per gli esseri umani che vivono in un alto spazio astratto è la sua forza trainante. Le cause dei problemi con le cose della vita quotidiana causate dalle operazioni di semplificazione e assenza della personalità non risiedono in quell'astrazione, ma in molti casi, nascono dall'ampiezza delle abitazioni che risulta insufficiente.

Con le fotografie della stanza da cui sono stati rimossi gli strumenti quotidiani di vita, come gli strumenti disordinati, la progettazione dello "stoicismo" si scontra sempre con l'esclusione di diventare uno spazio ì per un'esecuzione artistica separato dalla vita. In effetti, anche se insisto su ciò che è inutile relativamente allo spazio stesso, vale a dire uno "spazio superfluo", non mi sembra di riconoscere molto l'inutilità della vita quotidiana che entra in quella stanza. Lo spazio superfluo è bello, mentre l'esistenza di oggetti inutili non è bella. Tuttavia, non mi importa di quanto caoticamente verrà usato questo spazio. Questo perché si tratta di un altro problema<sup>153</sup>. Anche se lo spazio astratto è bello, il fatto che sia inappropriato per la vita umana è una critica che deriva dall'ambiguità di come si percepisce questo fenomeno. Se si percepisce che lì c'è un bellissimo spazio astratto, esso ha anche la piena qualifica di essere uno spazio di vita umano. Io non voglio appellarmi alla sensibilità pigra del concetto di vivere.

### 3.3.2 Vita e astrazione

Esiste un'arte che esprime la modellazione basandosi su dove portano le emozioni. Essa esiste come aspetto tipico anche nella cultura, nella

153. Essendo una delle autonomie della progettazione abitativa, anche se quell'abitazione viene utilizzata in maniera migliore di quella voluta dall'architetto, o anche se viene utilizzata disordinariamente, significa che entrambi non hanno a che fare con i meriti e i demeriti dell'architetto. Non si deve determinare la "qualità positiva di una casa" sul fatto che rispetti o no le condizioni principali dell'architettura. Kazuo Shinohara, "Valutazione del valore delle prestazioni delle abitazioni (Jūtaku no Seinō Hyōka no Hyōka)", Shinkenchiiku, numero di Luglio 1963. NB: Questa nota corrisponde alla n° 8 del libro di Shinohara, capitolo 3.

pittura, nella scultura, come anche nella musica. Come mostra il modo opposto di comprendere i due concetti di astratto e emozioni, esprimendo le proprie emozioni si può dire che una modellazione che è “piena di vitalità” e, anche se esiste un sostegno sensibile, lo spazio astratto, che si basa sul lavoro di astrazione che è di per sé logico, si trovano all’estremo opposto.

Nella tradizione dell’architettura giapponese, in aggiunta alle condizioni climatiche e sociali, è predominante anche la caratteristica senza vita dello spazio astratto, basato sulla condizione secondo cui la struttura ad albero deve essere in linea di massima semplice e semplice. Se confrontiamo, per esempio, questo alle case italiane, potrebbe diventare chiaro anche a livello visivo. La modellazione tipica della zona del Mediterraneo è cresciuta sotto un’intensa luce solare, possiede una chiara e distinta ombra, mentre la modellazione casuale possiede calore e le persone al suo interno vi sentono l’umanità. È per questo motivo che la modellazione libera della zona del Mediterraneo, rappresentata dall’Italia in questo momento, sta attirando un’attenzione particolare.

Se nelle abitazioni in cui vivono esseri umani si va alla ricerca consapevole dell’“umanità” (人間味, *ningenmi*), si va a creare una modellazione con una forma più indeterminata. Contrariamente all’orientamento che astrae ed elimina tutto ciò che è in più, persino le fluttuazioni emotive degli esseri umani in quel momento, se desiderano esprimerle, risulterebbero essere un modo per plasmare la modellazione.

È logicamente corretto che le cose astratte non abbiano calore umano. Tuttavia, è già stato affermato che anche le cose astratte sono cose che dovrebbero essere sospinte da impulsi emotivi. Quanto più aumenta l’astrazione, tanto più è necessaria la grande energia della passione umana. Se così non fosse, lo spazio astratto non potrebbe diventare lo spazio dell’architettura. Non si deve considerare lo spazio astratto con una descrizione formale di freddezza inumana. Non è altro che una descrizione formalmente invertita del calore umano che modella un qualcosa che possiede vita. È ancora ben vivido nella mente quanto gli architetti giapponesi, che non si erano ancora ripresi dalla sconfitta, si fossero commossi di fronte all’architettura geometrica e inumana del dopoguerra di

Rohe. Quello non è mai stato uno spazio inumano. [E dico questo] perché ho scoperto un'umanità (人間性, *ningensei*), che andava oltre l'umanità (人間味, *ningenmi*) comunemente conosciuta, molto più ricca nello spazio astratto di Rohe, che si era cristallizzato dopo una lunga e dura ricerca.

Non penso minimamente che ci sia umanità nel razionalismo che è alleviato dalla continua ricerca della vita umana. Da un metodo di pianificazione così indolente non può nascere uno spazio di vita umano. Allo stesso modo, come si potrebbe pensare, non si troverà neppure “ciò che possiede vita” e che faccia scuotere profondamente il cuore delle persone, di fronte a ciò è modellato dal lavoro delle emozioni. Il lavoro che ha fermato il duro sforzo propenso a raggiungere il punto estremo non risuona nelle vere emozioni umane.

### 3.3.3 L'organicità

Sigfried Giedion spiega l'architettura organica (有機的建築, *yūkiteki kenchiku*) così: “L'organicità è la protesta contro la personalità divisa e la cultura divisa, inteso con il significato dato da Harry Stack Sullivan e Frank Lloyd Wright, che è lo stesso di ‘comprensione completa dell'esistenza’, e rappresenta il punto di sviluppo in cui il pensiero e l'emozione diventano una cosa sola”. La spiegazione della piena comprensione dell'esistenza potrebbe, in un certo senso, non dire nulla. Questo perché nessuno desidera cogliere la vita umana completa. Poiché il termine “organicità” (有機的, *yūkiteki*) è originariamente un termine biologico, questo dovrebbe essere considerato come un concetto esattamente opposto a quello di inorganico (無機的, *mukiteki*). In effetti, anche Giedion lo sta usando in un altro luogo nel seguente modo. “La differenza tra le sensazioni organiche e le sensazioni geometriche esistono ancora oggi nei dipinti contemporanei e nell'architettura contemporanea. Si tratta di una soluzione diversa che viene ripetuta costantemente, non è che una sia migliore dell'altra. L'artista ha il diritto di scegliere, il diritto di decidere in base al punto di vista di ciò a cui cerca di sottostare e a ciò che gli piace. Frank Lloyd Wright ha dovuto affrontare la percezione organica del mondo fin dall'inizio”.

È difficile tenere conto di uno stile tipico delle cose caratterizzato da

una modellizzazione vitale che comunica le emozioni. Quindi, presumo sempre che l'architettura organica di Wright sia approssimativamente la più vicina. Il fatto che anche nel mio Paese l'asserzione secondo cui l'architettura deve essere organica sia diventata un problema è una cosa che risale a diversi anni fa, e allo stesso modo è stato anche quando Wright, che era stato fino ad allora considerato un eretico nel mio Paese, era stato considerato di nuovo ed era ritornato in primo piano. Il modo in cui Wright coglie lo spazio è meraviglioso. Tuttavia, visto che è anche molto difficile il suo inseguimento, è stata mia intenzione riferirmi all'interno de "il collegamento dello spazio". Come possiamo catturare qualcosa come l'intrinseca struttura dello spazio di Wright che è penetrata nelle pieghe dello spazio? Indipendentemente dal modo in cui si ripristinano con cura i pattern e i dettagli di sistemazione, non dovrebbe essere facile far apparire il suo "spazio organico" (有機的な空間, *yūkiteki na kūkan*). È lo "spazio della vita" (生命の空間, *seimei no kūkan*) che ha continuato nel tempo a esprimere con forza l'intensa sensibilità degli artisti che non avevano dato stop fino alla fine alla battaglia tra la moderna tecnologia e il metodo di produzione americani.

L'insensatezza dell'idea che il termine organico sia di livello superiore rispetto a quella di inorganico, che è in altre parole un modo diverso di definire lo spazio astratto, è esattamente ciò che dice Giedion. Ci si deve rendere conto che anche il pensiero secondo cui lo spazio astratto è statico, che ciò che è inorganico e ciò che ha vita è sostituito da ciò che è dinamico, e che ciò che è dinamico, rispetto a ciò che è statico, ha un livello maggiore, non è altro che un gioco di parole.

Anche se lo spazio dinamico (動的な空間, *dōteki kūkan*) è principalmente legato al prototipo (型, *kata*) della superficie piana e al metodo di modellazione, il vero spazio riguarda la questione della qualità dello spazio stesso. Lo spazio dinamico è legato alla qualità della consapevolezza umana condensata nello spazio (che esisteva prima del prototipo e del metodo. La posizione dell'essere umano rispetto allo spazio determina movimento e tranquillità. Non esiste un giudizio universale che dica che persino questo spazio dinamico e statico è superiore. Tuttavia, è consentito solo il giudizio relativo in un determinato momento. Se gli esseri umani non

possono gustare il senso di soddisfazione nello spazio dinamico, allora uno spazio statico (静かな空間, *shizuka na kūkan*) potrebbe emergere con nuove aspettative. Tuttavia, non bisogna dimenticare che questo fornisce una struttura di livello superiore rispetto allo spazio ad esso precedente. Non si tratta mai di una reincarnazione della dinamicità (動, *dō*) e della staticità (静, *sei*) su una superficie piana. Possiamo dire che la prima metà della critica generale secondo cui lo spazio dell'architettura giapponese è statico (静的, *seiteki*) e che da questo momento in poi sarà inutile è sicuramente giustificata, ma la seconda metà è sbagliata. Se lo spazio rappresentativo dell'Europa occidentale è dinamico, sono convinto che, per il solo fatto che è completamente eterogeneo, lo spazio statico (静的な空間, *seiteki na kūkan*) dell'architettura giapponese sarà di nuovo prezioso.

### 3.3.4 Lo spazio simbolico

Creare un'abitazione unica significa stabilire una relazione tra la società moderna e gli esseri umani all'interno della modellazione dello spazio. Un'abitazione eccellente non rappresenta altro che la progettazione di uno spazio che descrive vibratamente l'aspetto bello e vigoroso di una famiglia di esseri umani che vive nella società moderna. L'architetto che pone davanti a sé la condizione del [dover] pianificare penserà innanzitutto a quale forza lo spazio, che andrà a creare lui stesso, potrà avere. Alcune persone credono che quello sia lo "spazio dinamico", altri pensano che sia lo "spazio organico", e vanno a fare un lavoro di visualizzazione di quell'immagine. Ogni architetto sceglie il proprio spazio unico e inizierà a lavorarci. In altre parole, scommettiamo su noi stessi cercando una struttura spaziale (空間構造, *kūkan kōzō*), uno spazio in grado di esprimere più pienamente la nostra visione architettonica, che può essere definita la visione del mondo.

Lo spazio astratto che è orientato a ciò che è simbolico è stato lo spazio (che ho scelto per la vita quotidiana. Ho poi ulteriormente e gradualmente scelto una caratteristica peculiare dallo spazio astratto che è, appunto, il tema principale. Nel processo in cui il tema della disposizione e quello dell'espansione vengono sviluppati, passando dalla travatura

composita con i tronchi d'albero lucidati della casa del poeta alla grande travatura composita del legno di cipresso della casa dal grande tetto, come anche dal tetto in lastre verniciate della casa di Komae al tetto del *gasshō* in legno di pino che si espande nella casa a forma di ombrello, ciò che è simbolico è stato realizzato come base principale per lo spazio vitale. L'immagine della vita che tengo con me può ora essere classificata come una metafora negli elementi costitutivi, il soffitto, le pareti, i pilastri e le travi, e lo stesso spazio come combinazione di questi elementi. Il mio modo di simbolizzare, ossia la corrispondenza tra "idea" (理念, *rinen*) e "forma" (造形, *zōkei*), quando ho scoperto il "simbolismo" (象徴主義, *shōchō shūgi*) nell'architettura giapponese, era riuscito a diventare, allo stesso tempo, il mio metodo.

Ciò che nasce quando uno spazio astratto si trasforma in una simile struttura mentale è quello che io chiamo "spazio simbolico" (象徴空間, *shōchō kūkan*). Non si tratta di uno spazio creato dall'"esistenza" (存在, *sonzai*) degli oggetti simbolici come il *tokonoma* e il pilastro centrale, ma si tratta di un nuovo spazio in cui lo stesso simbolismo determina la composizione spaziale. Solo gli ideali di vita conosciuti possono derivare dalla combinazione di simboli conosciuti. Penso che l'architettura giapponese abbia delle basi fondamentalmente simboliche, tuttavia, per noi è preziosa solo quella struttura che collega lo spirito con lo spazio, e cogliendo il simbolismo che si stilizza inconsciamente, non raggiungiamo il nuovo spazio che è stato descritto qui. Sarebbe ancora più chiaro se ci si ricorda la definizione dello spazio decorativo. Questo è anche uno spazio sconosciuto per noi come se il principio costruttivo della decorazione stessa fosse sostituito dalla composizione dello spazio architettonico. Anche il principio strutturale della decorazione in sé, sostituito dalla configurazione dello spazio architettonico, era per noi uno spazio che non conoscevamo. Stranamente, ecco che sulla nostra strada si sono, quindi, posti allineati due spazi.

È proprio l'esistenza contemporanea dello spazio simbolico, che ha come apice il lavoro di astrazione intellettuale dell'uomo, e dello spazio decorativo, modellato dalla vita emozionale dell'uomo, che ritengo descriverà la peculiarità della nostra futura attività di progettazione.

### 3.3.5 Verso uno spazio psico-patologico

Ho notato che, a volte, appaiono degli spazi religiosi (宗教的な空間, *shūkyōteki na kūkan*) davanti a me, che considero spazi simbolici o spazi decorativi. Questo, in breve tempo, mi ha reso ansioso facendomi chiedere se avessi dovuto confrontarmi con la progettazione delle abitazioni. L'architettura, alla fin fine, si troverà sull'orlo di un tale abisso?

Potremmo anche dire che la forma dello Shintoismo, la religione peculiare del Giappone, rappresenta per così dire la cristallizzazione dello spazio simbolico. Tuttavia, l'arte buddista e l'arte cristiana creano uno spazio drammatico (劇的な空間, *gekiteki na kūkan*) nel punto in cui siamo andati oltre la nostra ricerca logica di combinare simbolismo e decoratività. Questo è perché ciò che si pensa sia un concetto all'esatto opposto viene combinato per creare uno spazio.

La religione è, di base, il miglior lavoro simbolico dell'uomo. Tuttavia, la maggior parte delle arti religiose nel mondo decorano quello spazio con decorazioni che sono il prodotto delle attività emotive umane esattamente opposte. Questo è il motivo per cui, per noi che non abbiamo connessioni con lo spazio decorativo, tutte le religioni sembrano essere esotiche. Tuttavia, guardando bene, il rigido simbolismo della religione dovrebbe farci notare che la decorazione stessa è completamente stilizzata e migliora il simbolismo nell'insieme. Al contrario, quelle forti nella decorazione diventeranno le cosiddette religioni umane, le quali [presentano] una rigidità simbolica che si rarefa. Mi chiedo se si possa dire che la scia tra simbolismo e decoratività sia diventata una gradazione che mostra la natura dello spazio religioso.

Per quanto riguarda l'ansia che riguarda il giorno in cui lo spazio abitativo (住宅の空間, *jūtaku no kūkan*) dell'architettura si trasformerà in uno spazio religioso, tuttavia, non è che il fatto di trovarsi sull'orlo di questo tipo di abisso, quando l'architettura aveva cominciato ad essere orientata a coinvolgere tutta l'esistenza umana, sia ormai destinato a realizzarsi? Se lo spazio architettonico della prima metà del secolo, segnata dal razionalismo o dal funzionalismo, era stata un'era sana in cui si è cercato di lasciare ogni angolo al dominio della ragione umana, lo spazio archi-

tettonico che ci sarà da questo momento in poi, segnato dall'apparizione dello spazio decorativo e dello spazio simbolico, sarà uno "spazio psico-patologico" (精神病理学的な空間, *seishin byōrigakuteki na kūkan*) collegato al mondo patologico della [psicologia del] profondo dell'essere umano. Tuttavia, questo preclude anche una designazione che significa che è malsano e debole.

Nel momento in cui l'abitazione è destinata all'espressione spaziale del "vivere", se si pensa che la lotta con lo spazio della "morte" (死, *shi*) sia destinata a iniziare naturalmente e inevitabilmente, le spaccature che si mostrano senza fondo potrebbero non essere mai qualcosa di immaginario (虚構, *kyokō*).



## **4.4 Il quarto spazio**

#### 4.4.1 Il quarto spazio

Sempre di più sento il desiderio di scoprire un nuovo spazio che, senza pretese di ricercatezza o precisione, renda obsoleti tutti gli spazi conosciuti fino ad ora. Apprestandomi alla conclusione di questo mio saggio, tuttavia, mi meraviglia rendermi conto che tale desiderio sia in me sempre più forte. Eppure, ciò si spiega se si considera che il nuovo spazio si manifesterà all'improvviso come un "quarto spazio", uno spazio di cui non ho ancora mai parlato.

Ho già discusso della necessità di spostare l'attenzione dal campo del razionale, lo spazio funzionalista, al territorio dell'irrazionale. Se finora ho discusso solo di due tipi di spazio che sono convinto in futuro l'umanità incontrerà, è perché non è facoltà della ragione prevedere il "quarto spazio". Ciononostante mi sorprende che più mi concentro sulla logica che mi ha portato a comprendere il secondo e il terzo spazio, più sorge in me l'urgenza di un certo "spazio sconosciuto". Se, da un lato, sono consapevole della necessità di avanzare verso il secondo e il terzo spazio, dall'altro, spero nell'apparizione del "quarto spazio", uno spazio che nulla condivide con gli altri due spazi.

Quando l'arte rinascimentale scoprì la prospettiva, un nuovo mondo si dispiegò all'umanità. L'arte e l'architettura, infatti, stimolate dalle contemporanee scoperte scientifiche sullo spazio, conquistarono il proprio spazio. Analogamente, stimolati da un qualcosa di non ancora precisato, anche ai nostri occhi si potrebbe manifestare il "quarto spazio": uno spazio dell'era futura, completamente estraneo all'architettura attuale.

Né l'arte rinascimentale né l'architettura moderna sono però derivate da una semplice manipolazione artistica di certe teorie. L'apparizione di una nuova arte spaziale è possibile, infatti, solo grazie all'avvento di un nuovo concetto di umanità, frutto di nuove interazioni tra l'uomo e la società. Ed è proprio tale relazione ciò che il "quarto spazio" dovrà manifestare. Dunque, fuorché non compaiano nell'antropocentrica società contemporanea degli impulsi rivoluzionari, questo spazio potrebbe non realizzarsi mai. L'architettura domestica è, da sempre, l'arte che plasma la forma dell'esistenza di una famiglia; perciò, anche in futuro,

una buona casa sarà quella in grado di plasmare in modo adeguato un nuovo modo dell'essere dell'uomo. Il significato di ciò che ho scritto nel prelude di questo capitolo è proprio questo: l'obiettivo non è giungere a un'arte capace di plasmare la vita con precisione o con una tecnica raffinata.

Scopo dell'arte, infatti, non è quello di tradurre in una determinata forma un nuovo modo di vivere dell'uomo, riflesso di un cambiamento sociale. Vera missione dell'arte è disvelare all'uomo una visione ancora poco nitida. È possibile allora trasformare il convergere di diversi e concreti sviluppi dell'idea di spazio in un'energia utile a focalizzare questa nuova visione. Ciò di cui abbiamo bisogno è quindi continuare risolutamente a proporre ciò che ci permetterà di avanzare verso il "quarto spazio".

#### **4.4.2 Creazione del punto di vista**

Quando si riesce a stabilire un nuovo punto di vista, si crea un nuovo spazio. Poiché qualsiasi speculazione concettuale dello spazio è, di per sé, una matematica o una filosofia, questa non potrà divenire spazio dell'arte. Lo spazio diviene plastico solo quando si registra/esprime con i mezzi propri dell'arte. Lo stesso Giedion ha insistito sull'idea che ci sia una diretta connessione tra gli sviluppi architettonici dello spazio e le scoperte scientifiche di tale concetto. Il problema però risiede nel fatto che fin tanto che non si concretano nuovi mezzi in grado di creare spazi plastici, qualsiasi idea spaziale, per quanto rivoluzionaria possa essere, non farà mai parte dell'arte. Cosa allora potrà dare inizio a tale rivoluzione/cambiamento? Come ho accennato prima, il quarto spazio sarà generato da una forte energia accumulata all'interno della società. Ciò che invece il nuovo spazio farà nascere, l'artista lo deve creare con le proprie mani. Alla ricerca di tale occasione, percepita come dato necessario per innescare il mutamento, mi ritrovo così a essere profondamente interessato alla funzione svolta dal punto di vista.

Lo spazio rinascimentale è divenuto spazio dell'arte grazie alla prospettiva, per mezzo cioè di una formula classica che ha permesso di creare una relazione tra lo spazio interno e il punto di vista. Sarebbe allora

più corretto sostenere che la scoperta di questo nuovo spazio è merito della scoperta artistica di tale formula relazionale/proporzionale. Una volta stabilito il punto di vista, lo spazio si rivelava così agli occhi degli uomini rinascimentali. La posizione del punto di vista racconta quindi esattamente la consapevolezza spaziale di quell'epoca. Secondo la teoria di Giedion, l'architettura contemporanea è l'espressione plastica del concetto spazio-temporale dove «una grande trasparenza permette di vedere simultaneamente l'interno e l'esterno. Questo è ciò che si comprende dai dipinti di Picasso, in cui il fronte e il lato sono presenti contemporaneamente. [...] È uno spazio che non si può vedere in un solo colpo d'occhio perché, nella sua interezza, comprende tutto. Possiamo percepirlo solo includendo al suo interno la dimensione temporale, cioè il movimento»; quindi, spiegandolo con parole mie, per registrare interamente questo spazio è necessario avere un punto di vista in movimento.

Il punto di vista è un'astrazione del corpo umano all'interno dello spazio. Da principio, quindi, lo spazio nasce quando si riesce a creare il meccanismo del punto di vista necessario a comprendere lo spazio nella sua interezza. Ciò accade perché questo meccanismo è la struttura stessa dello spazio. Riuscire a rappresentare plasticamente un nuovo spazio dipende esclusivamente dallo scoprire il punto di vista necessario a registrare tale spazio.

Per esprimere in termini architettonici il concetto teorico spazio-temporale non è sufficiente descrivere, come fa Giedion, «uno spazio percepibile attraverso il movimento». Nonostante l'idea astratta di uno spazio dimensionale/quadrimensionale potrebbe avvicinarsi alle nostre percezioni quotidiane, ciò che architettonicamente riusciamo a rappresentare è comunque uno spazio tridimensionale classico, è quindi impossibile creare un "modello" logicamente corretto di tale idea. Nonostante non tutto si possa comprendere logicamente, la fisica ha creato il suo modello da ciò che è invisibile all'occhio umano, cioè l'atomo. Ciò che la scienza può proporre, tuttavia, non è altrettanto esprimibile dall'arte. Dovremmo allora desumere che se non è possibile visualizzare il nuovo spazio, questo potrà essere creato solo attraverso un modello di consapevolezza umana mutata dalla novità suscitata dal nostro intento.

Poiché il mutamento della consapevolezza umana nei riguardi dello spazio è in rapporto alla consapevolezza del mutamento della vita, come esseri umani, abbiamo il dovere di affrontare il problema e di comprendere che il nostro compito è “la trasformazione dello spazio”.

Proviamo ora a sostituire il punto di vista con una cinepresa e a costruire così un modello. Particolarmente adatta alla cinepresa è, sicuramente, l'architettura organica di Frank Lloyd Wright, le cui case si contraddistinguono per un collegamento spaziale espresso da dolci curve del soffitto, del pavimento e delle pareti. L'organico sviluppo spaziale di queste case si può ben cogliere nella sua interezza utilizzando un'ideale cinepresa che si sposta lungo un binario del soffitto o seguendo le curve del pavimento. Si potrebbe allora dire che la tecnica cinematografica costituisce il modello spaziale delle case di Wright.

La stessa cinepresa si potrebbe utilizzare anche nel bellissimo spazio del tempio Jikō-in? Lì, la cinepresa non avrebbe alcuna efficacia. Sarebbe, infatti, sufficiente porre la telecamera in un punto molto basso della stanza del tempio e, ruotandola su se stessa, si catturerebbe l'intero spazio. Per visualizzare tale spazio è quindi sufficiente una semplice fotografia. Più si utilizza la tecnica cinematografica per riprendere lo spazio giapponese più ci si allontana dalla sua essenza. Il meccanismo del punto di vista necessario per comprendere questo particolare spazio, infatti, è completamente differente da quello necessario per registrare lo spazio di Wright.

Com'è possibile allora conquistare oggi un nuovo punto di vista? Dare qui una risposta a questa domanda, ovviamente, non è possibile, nonostante proprio da ciò potrebbe scaturire il “quarto spazio”. Anche se adottassimo il modello plastico del concetto spaziale della scienza moderna, la nostra ricerca sarebbe comunque solamente all'inizio. La specializzazione oggi, in qualsiasi campo della scienza, è portata ai suoi estremi tanto da rendere difficile la trasmissione stessa del sapere. Se, tuttavia, non ci si impegna a conciliare la scienza (salubre tentativo della ragione) con la consapevolezza del mondo, l'arte (che vive nello spazio patologico) non potrà mai distaccarsi da una società pericolosamente chiusa in se stessa. Sempre di più, è importante avvicinarsi allo spazio contem-

plato dalla scienza contemporanea e tentare instancabilmente di introdurvi il nostro punto di vista, proprio lì troveremo uno spazio prezioso.

Credo che lo spazio dell'architettura contemporanea sia come lo spazio di Wright, uno spazio cioè registrato dal movimento dell'occhio umano, paragonabile al mondo osservato da un protagonista che parla in prima persona, cioè l'“Io” della letteratura. Sin dal Rinascimento, lo spazio si costruisce grazie alla presenza di un “Io”. L'idea che il punto di vista sia quello dell'uomo è per noi cosa naturale, ma nell'architettura delle epoche precedenti che punti di vista esistevano? Non c'erano forse meccanismi del punto di vista ben diversi? Osservando la particolare struttura compositiva dell'architettura tradizionale giapponese, come per esempio quella del Jikō-in, essa ci indica un meccanismo del punto di vista completamente differente. In questo tempio il punto di vista non appartiene all'uomo ma all'architettura stessa e, facendo un paragone con la letteratura, è come se il mondo fosse descritto dalla terza persona, cioè un protagonista universale che incarna la storia (egli=Dio). Riflettendo sui diversi meccanismi del punto di vista, ho iniziato a pensare che sostituendo liberamente la prima persona con la seconda o la terza persona potremmo scoprire un nuovo modo di registrare lo spazio. Se immaginiamo poi il punto di vista di una quarta persona, che non ha nulla a che vedere con le altre tre, forse potremmo descrivere uno “spazio senza punto di vista”.

Ho così pensato di trascrivere qui le note che potrebbero dare degli spunti per raggiungere il “quarto spazio” ma, poiché non ho tratto gli sviluppi concreti della tecnica, potrei ricevere diverse critiche. Non ho dimenticato tuttavia il problema principale, cioè che un nuovo spazio si può conquistare solamente con il supporto di nuove condizioni sociali. La priorità va data quindi all'occhio dell'artista capace di percepire prima di tutti la presenza di un nuovo spazio e che, attraverso continue ricerche, sia in grado di renderlo concreto.

### 4.4.3 La logica del caos

Questo saggio sull'architettura della casa contemporanea ha sempre trattato la logica dello spazio della vita, senza mai approfondire le tecniche normative contemporanee. La mia intenzione non è spiegare la volontà creatrice dell'arte con la chiarezza della logica, infatti, l'arte non nasce dalla chiarezza del pensiero logico. Così come non ha alcun senso esprimere per mezzo dell'arte ciò che si può dedurre con la logica, così la cognizione logica non può accedere al territorio dell'arte. Osservando la realtà, il mio obiettivo è cercare di comprendere sempre più in profondità la logica della progettazione e giungere così al «caos» che ne deriva. La matrice dell'arte è il caos che risiede all'interno dell'uomo, infatti, mentre i sentimenti o le passioni chiariti razionalmente non hanno bisogno dell'arte, il caos minaccia l'uomo e lo inquieta; ed è proprio con la forza dell'arte che l'uomo cerca di dissolvere tale inquietudine. Quando con grand'impeto l'energia accumulata nel caos trova il varco ed esce, nasce l'arte.

Scrivendo questo saggio sull'architettura della casa ho iniziato nuovamente a percepire la logica del caos. Se da un lato sento di aver acquisito qualcosa attraverso questa ricerca logica, dall'altro con la stessa ricerca ho vissuto una nuova impenetrabile inquietudine. Per dissolvere questa inquietudine dovrò progettare una nuova casa.







## **BIBLIOGRAFIA**

## **Libri di Kazuō Shinohara**

*Jūtaku kenchiku* [住宅建築] (Architettura Domestica),  
Kinokuniya Shoten, Tōkyō, 1964.

*Jūtaku-ron* [住宅論] (Teoria dell'architettura domestica),  
Kajima Shuppan-kai, Tōkyō, 1970.

*16 Houses and Architectural Theory / 16 Nojūtaku to kenchiku-ron* [16の住宅と建築論],  
Bijutsu Shuppan-sha, Tōkyō, 1971.

*2oku Jūtaku-ron* [続住宅論] (Seconda teoria dell'architettura domestica),  
Kajima Shuppan-kai, Tōkyō, 1975.

*11 Houses and Architectural Theory / 11 Nojūtaku to kenchiku-ron* [11の住宅と建築論],  
Bijutsu Shuppan-sha, Tōkyō, 1976.

*Kazuo Shinohara: Architecte Japonais, 30 maisons contemporaines*,  
SADG L'Equerre, Parigi, 1979.

*Kazuo Shinohara*,  
Rizzoli, New York, 1981.

*Kazuo Shinohara*,  
Ernst & Sohn, Berlino, 1994.

*Shinohara Kazuō*,  
Toto Shuppan-sha, Tōkyō, 1996.

*Chō dai sū shūgō toshi e* [超大数集合都市へ] (Verso la megalopoli),  
A.D.A. Edita, Tōkyō, 2001.

*Aforizumu shinohara kazuo no kūkan gensetsu* [アフォリズム・篠原一男の空間言説]  
(Aforismi: il discorso sullo spazio di Kazuō Shinohara),  
Kajima Shuppan-kai, Tōkyō, 2003.

**Articoli di Kazuō Shinohara**

*Nihon no fudō no naka kara* [日本の風土の中から] (Dal milieu giapponese),  
in «Shinkenchiku», settembre 1958.

*Jūtaku-ron* [住宅論] (Teoria dell'architettura domestica),  
in «Shinkenchiku», aprile 1960.

*Rudorufu to kataru* [ドルフと語る] (Parlando con Rudolph),  
in «Shinkenchiku», luglio 1960.

*What is Design? N. 1*,  
in «Bijutsu Journal», agosto 1960.

*What is Design? N. 2*,  
in «Bijutsu Journal», ottobre 1960.

*What is Design? N. 3*,  
in «Bijutsu Journal», novembre 1960.

*What is Design? N. 4*,  
in «Bijutsu Journal», dicembre 1960.

*What is Design? N. 5*,  
in «Bijutsu Journal», gennaio 1961.

*What is Design? N. 6*,  
in «Bijutsu Journal», marzo 1961.

*Seikatsu kūkan no atarashī shiten o motomete* [生活空間の新しい視点を求めて]  
(Alla ricerca di una nuova prospettiva sullo spazio abitativo),  
in «Shinkenchiku», gennaio 1961.

*Dentō ni tsuite* [伝統について] (A proposito della tradizione),  
in «Shinkenchiku», gennaio 1961.

*Kīnoshugi* [機能主義] (Funzionalismo),  
in «Shinken-chiku», marzo 1961.

*Seikatsu ga aru to iu koto* [生活があるということ] (Esiste qualcosa chiamato vita),  
in «Shinken-chiku», aprile 1961.

*Hyōgen ni tsuite* [表現について] (Sulla rappresentazione),  
in «Shinken-chiku», maggio 1961.

*Jūtaku no imi* [住宅の意味] (Che cos'è una casa),  
in «Shinken-chiku», giugno 1961.

*Gendai-sei no hitotsu no shinboru* [現代性の一つのシンボル] (Un simbolo di modernità),  
in «Tarebi Drama», agosto 1961.

*Sumai no imi* [住まいの意味] (Il significato della residenza),  
in «Fujin Gaho», settembre 1961.

*Nigen no ryōiki o* [人間の領域を] (Il regno dell'umano),  
in «Kindai Kenchiku», gennaio 1962.

*Gōri-sei ni tsuite* [合理性について] (A proposito di razionalità),  
in «Shinken-chiku», febbraio 1962.

*Shitsunai ni okeru jiyū* [室内における自由] (Libertà negli interni),  
in «Kenchiku», febbraio 1962.

*Jūtaku wa geijutsudearu* [住宅は芸術である] (La casa è un'opera d'arte),  
in «Shinken-chiku», maggio 1962.

*Gendai jūtaku no keikō o sagutte* [現代住宅の傾向を探って]  
(Esplorare le tendenze negli alloggi contemporanei),  
in «Shinken-chiku», maggio 1962.

*Yōshiki ga tsukurareru toki* [様式がつくられるとき] (Quando si forma lo stile),  
in «Design», agosto 1962.

*Ushinawareta no wa kūkan no hibikida* [失われたのは空間の響きだ]  
(Si è perso l'eco dello spazio),  
in «Kindai Kenchiku», ottobre 1962.

*Modan shidō – Yōshiki ga tsukura reru toki* [モダン始動—様式がつくられるとき]  
(Il moderno nasce quando si forma uno stile),  
in «Kindai Kenchiku», ottobre 1962.

*Korekara no zōkei* [これからの造形] (Progettazione futura),  
in «Shinfujin», gennaio 1963.

*Jūtaku no seinō hyōka o hyōka suru* [住宅の性能評価を評価する]  
(La valutazione delle funzioni della casa),  
in «Shinkenchiiku», luglio 1963.

*Sōshoku kūkan no tame no oboegaki* [装飾空間のための覚え書き]  
(Una nota sullo spazio ornamentale),  
in «Shinkenchiiku», novembre 1963.

*Kenchikka to jūtaku* [建築家と住宅]  
(Gli architetti e le case – Kazuō Shinohara e Masato Ara),  
in «New House», novembre 1963.

*Mirai ni kakete sumi niku-sa o* [未来にかけての住みにくさを]  
(La difficoltà del vivere nel futuro),  
in «Sedai», febbraio 1964.

*Jūtaku* [住宅] (La casa – Kazuō Shinohara, Shoichi Kondo, Akira Ikebe),  
in «Glass», marzo 1964.



*Jūtaku kenchiku to Shinohara Kazuō* [住宅建築と篠原一男]  
(Architettura Domestica e Kazuō Shinohara),  
in «Shinanno Mainichi Shinbun», 19 marzo 1964.

*Jūtaku kenchiku to Shinohara Kazuō* [住宅建築と篠原一男]  
(Architettura Domestica e Kazuō Shinohara),  
in «Hokkai Times», 20 marzo 1964.

*Jūtaku kenchiku to Shinohara Kazuō* [住宅建築と篠原一男]  
(Architettura Domestica e Kazuō Shinohara),  
in «Chugoku Shinbun», 21 marzo 1964.

*Jūtaku sekkei no shūtaisei* [住宅設計の集大成]  
(La soggettività del progetto residenziale),  
in «Kenchiku», aprile 1964.

*Mitsu no genkukan* [三つの原空間] (I tre spazi primari),  
in «Shinkenichiku», aprile 1964.

*Jūtaku no geijutsu-sei ni uchikonde* [住宅の芸術性に打ち込んで]  
(Fascinazione per la qualità artistica della casa),  
in «Knikkan Kensetsu Sangyo Shinbun», 17 aprile 1964.

*Gendai jūtaku sekkeiron I* [現代住宅設計論 1] (Teoria della casa moderna I),  
in «Kindai Kenchiku», maggio 1964.

*Gendai jūtaku sekkeiron II* [現代住宅設計論 2] (Teoria della casa moderna II),  
in «Kindai Kenchiku», giugno 1964.

*Jōdo-dō at the Jōdo-ji* ,  
in «The Japan Architect», giugno 1964.

*The Kō-no-ma of the Nishi-Hongan-ji* ,  
in «The Japan Architect», giugno 1964.

*The Japanese Conception of Space*,  
in «The Japan Architect», giugno 1964.

*Kenchikka no koten no kokoromi* [建築家の古典のこころみ]  
(La mentalità classica di un architetto),  
in «Kenchiku», maggio 1964.

*Futatsu no uchinonaka no teian* [二つの家の中の提案]  
(Una proposta in due case),  
in «Design», giugno 1964.

*Futatsu no genkei jūtaku* [二つの原型住宅] (Due case prototipo),  
in «Shitsunai», giugno 1964.

*Jūtaku gendai shisō jiten* [住宅現代思想辞典]  
(La casa nel dizionario del pensiero moderno),  
in «Kodansha», novembre 1964.

*Utsukushī kūkan o tsukutte* [美しい空間をつくって]  
(Creare uno spazio meraviglioso),  
in «Human Times», 1 gennaio 1965.

*1965 – nen no tame no kasetu* [1965年のための仮設]  
(Un tentativo di teoria per il 1965),  
in «Shinken-chiku», gennaio 1965.

*Genkei jūtaku to kombinēto no teian* [原型住宅とコンビネートの提案]  
(Proposta di un prototipo abitativo e della sue possibili modificazioni),  
in «Interior», maggio 1965.

*Jūkyō* [住居] (Abitazione – Kenzo Tange e Kazuō Shinohara),  
in «Shinken-chiku», gennaio 1966.

*Jimidearu koto* [地味であること] (Sii semplice),  
in «Kogyodaigaku shinbun», 8 aprile 1966.

*Hito to furumau kenchiku* [人とふるまう建築]  
(Architettura che interagisce con le persone),  
in «Shinkenchiiku», maggio 1966.

*Jūtaku no mirai* [住宅の未来] (Il futuro dell'architettura abitativa),  
in «Fujisuchirudezain», luglio 1966.

*Jū kūkan no atarashī gainen* [住空間の新しい概念]  
(Un nuovo concetto di spazio abitativo),  
in «Shinkenchiiku», luglio 1966.

*Ko jūtaku sekkei: kūkan no shisōka* [小住宅設計 空間の思想家]  
(Progettare piccole case: la concettualizzazione dello spazio),  
in «Kokusai Kenchiiku», dicembre 1966.

*Kūkan no shisō to kōzō* [空間の思想と構造] (L'idea e la struttura dello spazio),  
in «Shinkenchiiku», gennaio 1967.

*Sūgaku-teki toshi* [数学的都市] (La città matematica),  
in «Shinkenchiiku», gennaio 1967.

*Asobi o shiranu kūkan* [遊びを知らぬ空間] (Spazi che non conoscono il gioco),  
in «SD», maggio 1967.

*Jūtaku-ron* [住宅論] (Teoria dell'architettura domestica),  
in «Shinkenchiiku», luglio 1967.

*A Theory of Residential Architecture*,  
in «The Japan Architect», ottobre 1967.

*Une théorie de l'architecture résidentielle,*  
in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 136, febbraio-marzo 1968.

*Jūtaku sekkei ni okeru monogatari-sei no hassei* [住宅設計における物語性の発生]  
(Lo sviluppo delle qualità narrative del design della casa),  
in «Toshijutaku», maggio 1968.

*Aratana kyokō to genjitsu* [新たな虚構と現実] (Immaginazione e nuova realtà),  
in «Toshi jūtaku», luglio 1968.

*Jūtaku no atarashī ugoki o kataru* [住宅の新しい動きを語る]  
(Discussione sulle nuove tendenze dell'architettura abitativa),  
in «Shinken-chiku», luglio 1968.

*The new movement in residential architecture,*  
in «The Japan Architect», settembre 1968.

*Toshi to jūtaku no tame no tojitatei* [都市と住宅のための閉じた系]  
(Un sistema chiuso per la casa e la città),  
in «Densetsu Gaido», dicembre 1968.

*La arquitectura residencial ,*  
in «Cam-Sam2», gennaio-giugno 1969.

*Jūtaku* [住宅] (La casa), in *Gendai dezain jiten* [現代デザイン辞典]  
Bijutsu Shuppansha, Tōkyō, 1969

*Bubun to shite no jūtaku sangyō* [部分としての住宅産業]  
(Il settore dell'edilizia abitativa come parte),  
in «Shinken-chiku», settembre 1970.

*Hiroba to jūtaku no shisō 1* [広場と住宅の思想1]  
(L'idea di spazi aperti e case 1 – Arata Isozaki, Kazuō Shinohara),  
in «Design», ottobre 1970.

*Hiroba to jūtaku no shisō 2* [広場と住宅の思想 2]  
(L'idea di spazi aperti e case 2 – Arata Isozaki, Kazuō Shinohara),  
in «Design», novembre 1970.

*Shōchō kūkan o koete* [象徴空間をこえて] (Oltre lo spazio simbolico),  
in «Shinkenchiku», gennaio 1971.

*Kiretsu no kūkan no kōzō o megutte* [亀裂の空間の構造をめぐって]  
(Sulla struttura dello spazio fessura),  
in «Shinkenchiku», gennaio 1971.

*Aratana hi nichijō-sei no kōchiku* [新たな非日常性の構築]  
(Costruire cose extra-ordinarie),  
in «Kenchiku Bunka», gennaio 1971.

*Dokuritsujūtaku no sekkei wa nao imi o mochi uruka* [独立住宅の設計はなお意味をもちうるか], (Ha ancora senso progettare case indipendenti?),  
in «Kenchiku Bunka», gennaio 1971.

*Jūtaku sangyō to kenchikka* [住宅産業と建築家]  
(L'industria abitativa e l'architetto),  
in «Kenchikuka», gennaio 1971.

*Jizoku to henbō* [持続と変貌] (Continuità e trasformazione),  
in «Kenchikuka», gennaio 1971.

*Announcement of the Shinkenchiku 1972 Residential Design Competition*,  
in «The Japan Architect», n. 171, gennaio-febbraio 1971.

*Beyond Symbol Space. An Introduction to primary Spaces as Functional Spaces*,  
in «The Japan Architect», n. 173, aprile 1971.

*Teimei suru jūtaku dezain no naka de* [低迷する住宅デザインの中で]  
(Nel bel mezzo del pigro design della casa),  
in «Shinken-chiku», ottobre 1971.

*Jūtaku-ron* [住宅論] (Teoria dell'architettura domestica),  
in «Shinken-chiku», febbraio 1972.

*Chūshō to gushō* [抽象と具象] (Astrazione e concretezza),  
in «Ken-chiku», marzo 1972.

*Dentō ken-chiku ni miira sete* [伝統建築に魅入らせて]  
(Impegnarsi nell'architettura tradizionale),  
in «Nikkan Kensetsu Tsushin», 2 giugno 1972.

*Jūtaku wa subete no ken-chiku no chūshindesu* [住宅はすべての建築の中心です]  
(La casa è il cuore dell'architettura),  
in «Shukan Asahi», 2 giugno 1972.

*Shinsa-in to nyūsen-sha ni yoru zadan-kai* [審査員と入選者による座談会]  
(Tavola rotonda tra giudice e vincitori),  
in «Shinken-chiku», luglio 1972.

*The Winners of the Shinken-chiku 1972 Residential Design Competition*,  
in «The Japan Architect», n. 189, settembre 1972.

*Jūtaku no ditiru* [住宅のディテール] (Dettagli di casa),  
in «Ditiru», vol. 35, gennaio 1973.

*Atarashī fūkei* [新しい風景] (Nuovo scenario),  
in «Shinken-chiku», gennaio 1973.

*Jūtaku ni okeru shizen to dentō e no taiō* [住宅における自然と伝統への対応]  
(Rispondere alla natura e alle tradizioni abitative),  
in «Shinken-chiku», febbraio 1973.

*Akroporisu no aru tōri* [アクロポリスのある通り] (Una strada nell'Acropoli),  
in «Asahi Journal», vol. 16, n. 1, gennaio 1974.

*Hashira* [柱] (Pilastri),  
in «Geijutsu Shincho», febbraio 1974.

*Buraku Afurika no machi de* [ブラックアフリカの街で] (Nelle strade dell'Africa nera),  
in «Kikan Design», aprile 1974.

*Azuma kara no chūshō-ka* [東からの抽象化] (Astrazione dell'est),  
in «Shinkenchiiku», n. 2, febbraio 1974.

*Seijō no jūtaku* [成城の住宅] (Casa a Seijō),  
in «Shinkenchiiku», n. 2, febbraio 1974.

*Higashi-Tamagawa no jūtaku* [東玉川の住宅] (Casa a Higashi-Tamagawa),  
in «Shinkenchiiku», n. 2, febbraio 1974.

*Kugahara no jūtaku* [久が原の住宅] (Casa a Kugahara),  
in «Shinkenchiiku», febbraio 1974.

*Abstractions from the East*,  
in «The Japan Architect», n. 209, maggio 1974.

*House at Seijō*,  
in «The Japan Architect», n. 209, maggio 1974.

*House at Higashi-Tamagawa*,  
in «The Japan Architect», n. 209, maggio 1974.

*House at Kugahara*,  
in «The Japan Architect», n. 209, maggio 1974.

*Higōri toshi to kūkan kikai* [非合理都市と空間機械]  
(Città irrazionale e Macchina spaziale),  
in «Shinken-chiku», marzo 1975.

*Ken-chiku ni tsuite* [建築について] (A proposito di architettura),  
in «Shinken-chiku», marzo 1975.

*Kikai aruwa jōtai i* [機械あるいは状態] (Macchina o condizione),  
in «Ken-chiku Bunka», aprile 1975.

*Shudai no kyō no isō* [主題の今日の位相]  
(La topologia è il tema contemporaneo),  
in «au», ottobre 1975.

*Rakei no kūkan o ōdan suru toki* [裸形の空間を横断するとき]  
(Quando si attraversa uno spazio spoglio),  
in «Shinken-chiku», ottobre 1975.

*Tanikawa-san no jūtaku* [谷川さんの住宅] (La Casa di Tanikawa),  
in «Shinken-chiku», ottobre 1975.

*When Naked Space is Traversed,*  
in «The Japan Architect», n. 228, febbraio 1975.

*Tanikawa Residence,*  
in «The Japan Architect», n. 228, febbraio 1975.

*Kinkyō: Sakuhin-shū no ronbun junbi* [近況:作品集の論文準備]  
(Situazione attuale: documenti delle opere),  
in «Asahi Shimbun», 24 novembre 1975.

*Kōtojobowāru no machi de* [象牙海岸の街で]  
(In una città della Costa d'Avorio),  
in «Tōkyō kodai kuronikuru», settembre 1976.



*Dai san no yōshiki* [第三の様式] (Il terzo stile),  
in «Shinkenchiku», gennaio 1977.

*House with Triangular Windows*,  
in «The Japan Architect», n. 239, febbraio 1977.

*La construcción de naturaleza artificial*,  
in «The Japan Architect», n. 246, ottobre 1977.

*Máquina y salvajismo, 1976. Incertidumbre*,  
in «The Japan Architect», n. 246, ottobre 1977.

*Hitotsu to tasū* [第三の様式] (Uno e molti),  
in «Gijutsu no tomo», marzo 1978.

*Hanayama dai 3 no jūtaku* [花山第3の住宅] (Casa a Hanayama n. 3),  
in «Shinkenchiku», maggio 1978.

*Ashitaka Susono no jūtaku* [愛鷹裾野の住宅] (Casa ad Ashitaka),  
in «Shinkenchiku», maggio 1978.

*Uehara kyoku i-dō no jūtaku* [上原曲い道の住宅] (Casa in Una Strada Curva),  
in «Shinkenchiku», maggio 1978.

*Itoshima no jūtaku* [糸島の住宅] (Casa a Itoshima),  
in «Shinkenchiku», ottobre 1978.

*Itoshima no jūtaku* [軽井沢旧道の住宅] (Casa nella Vecchia Karuizawa),  
in «Shinkenchiku», ottobre 1978.

*Ima, soshite kinō* [今、そして機能] (Ora, la funzione),  
in «SD», gennaio 1979.

*The Savage Machine as an Exercise*,  
in «The Japan Architect», n. 263, marzo 1979.

*1970-Nendai kara 1980-nendai e* [1970年代から1980年代へ]  
(Dagli anni '70 agli anni '80 – Fumihiko Maki, Kazuō Shinohara),  
in «Shinkenchiku», gennaio 1980.

*Ima wa neo, hisōzō no jidai ...?* [今はネオ、非創造の時代・・・?]  
(Ora è l'età della neo-non-creazione ...? - Kazuō Shinohara, Roland Barthes),  
in «Shinkenchiku», luglio 1980.

*'80 Kenchiku bunka kenshō ronbun (kadai — toshi) shinsa-in no kotoba*  
[80建築文化懸賞論文(課題—都市)審査員のことば]  
(1980 Premio Kenchiku Bunka – la città: Parola del giudice),  
in «Kenchiku Bunka», gennaio 1981.

*Hanayama dai 4 no jūtaku* [花山第4の住宅] (Casa a Hanayama n. 4),  
in «Shinkenchiku», gennaio 1981.

*Kōatsusen-ka no jūtaku* [高圧線下の住宅] (Casa sotto una Linea ad Alta Tensione),  
in «Shinkenchiku», gennaio 1981.

*Kenchiku e* [建築へ] (Verso l'architettura),  
in «Shinkenchiku», settembre 1981.

*Towards Architecture*,  
in «The Japan Architect», n. 293, settembre 1981.

*House in Hanayama n. 4*,  
in «The Japan Architect», n. 293, settembre 1981.

*House Beneath High Voltage Line*,  
in «The Japan Architect», n. 293, settembre 1981.

*Towards the Zero-Degree Machine,*  
in «Perspecta», n. 20, 1983.

*Butsuzō-tachi to sentōki to* [仏像たちと戦闘機と]  
(Statue di Buddha e aerei da combattimento),  
in «Shinken-chiku», gennaio 1983.

*Vers une architecture,*  
in «L'Architecture d'Aujourd'hui», aprile 1983.

*Auf dem Weg zur Architektur,*  
in «Baumeister», novembre 1984.

*Jyasuto biyondo za kaba* [ジャスト・ビヨンド・ザ・カヴァー]  
(Appena oltre la superficie),  
in «Shinken-chiku» (edizione speciale), estate 1985.

*Just Beyond the Cover,*  
in «The Japan Architect and a+u joint edition», estate 1985.

*Kairaku no shōsansei* [快樂の生産性] (La produzione del piacere),  
in «Shinken-chiku» (edizione speciale), autunno 1985.

*Le plaisir et son context. La chaise, ou la métaphore du plaisir,*  
in «Techniques & Architecture», febbraio-marzo 1986.

*Centennial Anniversary Hall, Tōkyō Institute of Technology,*  
in «The Japan Architect», n. 253, settembre 1986.

*House in Yokohama,*  
in «The Japan Architect», n. 253, settembre 1986.

*The Context of Pleasure,*  
in «The Japan Architect», n. 253, settembre 1986.

*A Program for the "Fourth Space",*  
in «The Japan Architect», n. 253, settembre 1986.

*D'anarchie en bruit aléatoire,*  
in Augustin Berque, *La qualité de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne,*  
Maison franco-japonaise, Tōkyō, 1987.

*Kodachi no ue no kinzokushitsu no shirindorikarusāfēsu*  
[木立の上の金属質のシリンドリカルサーフェース]  
(Un cilindro di metallo su una superficie di alberi),  
in «Kuramae Kogyo Kaishi», gennaio 1988.

*Kenchiku to watashi to no deai* [建築と私との出会い]  
(Il mio incontro con l'architettura),  
in «Kenchiku Bunka», aprile 1988.

*Tōkyō Institute of Technology Centennial Anniversary Hall,*  
in «The Japan Architect», n. 373, maggio 1988.

*Chaos and Machine,*  
in «The Japan Architect», n. 373, maggio 1988.

*Hanegi Complex (project),*  
in «The Japan Architect», n. 373, maggio 1988.

*Tenmei House (project),*  
in «The Japan Architect», n. 373, maggio 1988.

*Tōkyō: la bellezza dell'anarchia progressiva,*  
in «Casabella», n. 608-609, gennaio-febbraio 1994.

*N. Y. 6 Bangai* [N.Y.6番街] (New York 6<sup>th</sup> Avenue),  
in «Space Modulator», n. 72, 1988 .

*Ville, chaos, activités* ,  
in «Caahiers du CCI», n. 5, giugno 1988.

*Nikutai mawari no ikunangaku* [肉体まわりの幾何学]  
(Geometria attorno alla carne),  
in «Space Modulator», n. 72, 1988 .

*Modan nekusuto e no messēji* [モダン・ネクストへのメッセージ]  
(Un messaggio per la prossima modernità),  
in «Kenchiku Bunka», ottobre 1988.

*Un cirque sur la Seine*,  
in Kristin Feireiss, *Paris – Architektur und Utopie: Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21 Jahrhundert*, Wilhelm Ernst & Sohn, Berlino, 1989.

*1991 – Nen, modan kenchiku no keisei* [1991年、モダン建築の形成]  
(1991, la formazione dell'architettura moderna),  
in «Kenchiku Zasshi», gennaio 1989.

*Machi, aruiwa tōri* [街、あるいは通り] (Città o strada),  
in «Shinkenchiku», maggio 1990.

*K2 birudingu* [K2ビルディング] (Edificio K2),  
in «Shinkenchiku», maggio 1990.

*Town and street*,  
in «The Japan Architect», n. 399, luglio 1990.

*K2 Building*,  
in «The Japan Architect», n. 399, luglio 1990.

*Kumamoto-kita keisatsusho* [熊本北警察署]  
(Stazione di polizia Kumamoto-Nord),  
in «Shinkenchiku», gennaio 1991.

*Kaosu o fukunde rashonaru* [カオスを含んでラショナル] (La razionalità nel caos),  
in «Shinkenchiku», maggio 1991.

*Kagayakutoshi o kimi wa mita ka?* [輝く都市をきみは見たか?]  
(Hai mai visto la città splendente?),  
in «Jūtaku tokushu», gennaio 1993.

*Shin “nipponteki kūkan” e no tetsudzuki* [新「日本的空間」への手続き]  
(Procedere verso il nuovo “spazio giapponese”),  
in «Kenchiku zasshi», maggio 1993.

*Senjutsu no kōka to shite ima 50-pāsento* [戦術の効果として今50%]  
(Un 50% di successo per le tattiche attuali),  
in «GA document», n. 39, 1994 .

*Sokkyō-sei no sofutona kūkan ga maiagaru toki* [即興性のソフトな空間が舞い上がる  
とき]  
(Quando sorge uno spazio versatile e facile da costruire),  
in «GA Japan», vol. 16, settembre-ottobre 1995.

*Zen’ei o megutte* [前衛をめぐる] (Sull’avanguardia),  
in «GA Japan», vol. 17, novembre-dicembre 1995.

*Shukusai to ikunangaku* [祝祭と幾何学] (Festività e geometria),  
in «Shinkenchiku», marzo 1996.

*La Biomachine Architecturale* (Interviews by Sylvie Chirat),  
in «Wam», n. 1, luglio-agosto 1996.

## **Bibliografia generale**

**Agamben, Giorgio**

*Che cos'è un dispositivo?*

Nottetempo, Milano, 2006

**Andō, Tadao**

*Tadao Ando. Le opere, gli scritti, la critica*

Francesco Dal Co (a cura di), Electa, Milano, 1994

**Argan, Carlo Giulio**

*Progetto e destino*

Il Saggiatore, Milano, 1965

**Bachelard, Gaston**

*La poetica dello spazio*

(*La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957)

tr. it. di Ettore Catalano, Dedalo, Bari, (1975) 1999

**Barker, Stanley**

*Japanese Art*

Thames & Hudson, London, 1986

**Barthes, Roland**

*Il grado zero della scrittura*

(*Le degré zéro de l'écriture*, Édition du Seuil, Paris, 1953)

tr. it. di Giuseppe Bartolucci, Einaudi, Torino, (1982) 2003

*L'impero dei segni*

(*L'empire des signes*, Édition d'Art Albert Skira, Genève, 1970)

tr. it. di Marco Vallora, Einaudi, Torino, (1984) 2007

**Beneder, Ernst**

*Tokyo: Secret Space Admist the Crowd*

in «Wam», n. 1, luglio-agosto 1996



**Benedict, Ruth**

*Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*

(*The Chrysanthemum and the Sward. Patterns of Japanese Culture*, Mifflin, Boston, 1974)

tr. it. di Giuseppe Bartolucci, Laterza, Roma, (2009) 2016

**Berger, John**

*E i nostri volti, amore mio, leggeri come foro*

(*And our faces, my heart, brief as photos*, Pantheon Book, New York, 1984)

tr. it. di Maria Nadotti, Bruno Mondadori, Milano, 2008

**Berthier, François**

*Il giardino Zen*

(*Le jardin du Ryōanji - lire le zen dans les pierres*, Société Nouvelle Adam Biro, Paris, 1989)

tr. it. di Cristiana Volpi, Electa, Milano, (2001) 2005

**Bognar, Botand**

*What Goes Up, Must Come Down. Recent Urban Architecture in Japan*

in «harverd Design Magazine», n. 3, autunno 1997

**Bourgeois, Victor, et al.**

*Die Wohnung für das Existenzminimum*

Englert & Schlosser, Francoforte sul Meno, 1930

**Brandi, Cesare**

*Budda Sorride*

Elliot, Roma, 2015

**Bruno, Giuliana**

*Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*

(*Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New-York, 2002)

tr. it. di Maria Nadotti, Bruno Mondadori, Milano, 2002

**Calvino, Italo**

*Giappone*, in *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano, (1984) 2017

**Capra, Fritjof**

*Discorso sulle erbe. Dalla botanica di Leonardo alle reti vegetali*  
Aboca, Sansepolcro, 2019

**Carver, Norman**

*Form and Space in Japanese Architecture*  
Shokokusha, Tōkyō, 1955

**Chang, Ching-Yu**

*Japanese Spatial Conception - 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11*  
in «The Japan Architect», n. 324-325-326-327-328-329-330-331/332-333-334-335, aprile 1984-marzo 1985

**Cheung, King-Kok**

*Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, and Joy Kogewea*  
Cornell University Press, Ithaca-Londra, 1993

**Ciorra, Pippo, Ostende Florence** (a cura di)

*Japanese House. Architettura e vita dal 1945 a oggi*  
Marsilio, Venezia, 2016

**Damasio, Antonio**

*Il sè viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*  
(*Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, Vintage Book, New York, 2012)  
tr. it. di Isabella C. Blum, Adelphi, Milano, 2012

*L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*

(*Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam Publishing, New York, 1994),  
tr. it. di Filippo Maccaluso, Adelphi, Milano, (1995) 2018

*Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*

(*The Strange Order of Things. Life, Feeling, and the Making of Culture*, Vintage Book, New York, 2018)  
tr. it. di Silvio Ferraresi, Adelphi, Milano, 2018

**Deleuze, Gilles**

*Che cos'è l'atto di creazione?*

(*Qu'est-ce que l'acte de création?*, Cahier du cinéma, Parigi, 1986)

tr. it. di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli, (2006) 2017

*Che cos'è un dispositivo?*

(*Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Édition du Soleil, Parigi, 1989)

tr. it. di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli, (2007) 2017

*La logica del senso*

(*Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1969)

tr. it. di Marco De Stefanis, Feltrinelli, Milano, (1975) 2014

*L'immanenza: una vita ...*

(tit. orig. *L'immanence: une vie...*, in «Philosophie», n. 47)

tr. it. di F. Polidori, in «aut aut», n. 271-272, 1996

*Marcel Proust e i segni*

(*Marcel Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1964)

tr. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Einaudi, Torino, (1967) 2001

*Pourparler* (1972-1990)

(tit. orig. *Pourparlers 1972 - 1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990)

tr. it. di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 2000

**Deleuze, Gilles, Guattari, Félix**

*L'Anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia*

(*Capitalisme et schizophrénie. 1: L'Anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1972)

tr. it. di Alessandro Fontana, Einaudi, Torino, 2002

**Dehli, Christian**

*The Enigma of Prism House*

*The Quest for a Puzzling Work by Shinohara*

in «Werk», n. 12, 2015

**Dehli, Christian; Grolimund Andrea**

*Kazuo Shinohara: 3 Houses*

Quart Verlage, 2019

**Dell'Antonio, Alberto; Joanelly Tibor**

*Tradition - Cube - Machine - Chaos*

*Productive Contradictions in the Working Methods of Kazuo Shinohara*

in «Werk», n. 12, 2015

**De Rosa, Agostino**

*L'infinito svelato allo sguardo. Forme della rappresentazione estremo orientale*

Città Studi, Milano, 1998

*Orienti e Occidenti della Rappresentazione*

Università Iuav di Venezia, Il Poligrafo, Padova, 2005

**De Souzaelle, Annick**

*Il Simbolismo del Corpo Umano. Dall'albero della vita allo schema corporeo*

*(De l'arbre de vie au schéma corporel, le symbolisme du corps humain, Dangles, Escalquens, 1977)*

tr. it. di Patrizia Longo, Yvonne Mollard, Servitium, Sotto il Monte, 2010

**Drexler, Arthur**

*The Architecture of Japan*

The Museum of Modern Art, New York, 1955

**Eco, Umberto**

*Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*

Bompiani, Milano, (1992) 2016

**Eliade, Mircea**

*Il sacro e il profano*

*(Das Heilige und das Profane, Rowohlt Taschenduch, Amburgo, 1957)*

tr. it. di Edoardo Fadini, Bollati Boringhieri, Torino, (1967) 2013

*Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*  
(*Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1952)  
tr. it. di Massimo Giacometti, Jaka Book, Milano, (1981) 2015

**Espuelas, Fernando**

*Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*  
(*El claro en el bosque. reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999) tr. it. di Bruno Melotto, Christian Marinotti, Milano, (2004) 2013

**Fadini, Ubaldo**

*Il tempo delle istituzioni. Percorsi della contemporaneità: politiche e pratiche sociali*  
Ombre corte, Verona, 2016

**Fawcett, Chris**

*The New Japanese House. Ritual and Anti-Ritual Patterns of Dwelling*  
Harper & Row, New York, 1980

**Fazzioli, Edoardo**

*Caratteri cinesi. Dal disegno all'idea*  
Mondadori, Milano, 1986

**Focillon, Henri**

*Il libro dei maghi. Saggio sulla filosofia della natura*  
(*Le livre des magiciens*, in «Revue de l'art ancien et moderne», n. 46, 1924)  
tr. it. di Claudia Fumagalli, Medusa, Milano, 2017

*Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*  
(*Vie des Formes suivies de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943)  
tr. it. di Elena De Angeli e Sergio Bettini, Einaudi, Torino, 2002

**Forzani, Giuseppe Jisō**

*I fiori del vuoto. Introduzione alla filosofia giapponese*  
Bollati Boringhieri, Torino, (2006) 2007

**Frei, Hans**

*The Mathematics of the Shinohara House*

in «AA Files», n. 73, 2016

**Galliano, Luciana** (a cura di)

*Ma: la sensibilità estetica giapponese*

tr. it. di Luciana Galliano e Chie Wada

Angelo manzoni, Torino, 2004

**Giedion, Sigfried**

*Spazio, Tempo ed Architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*

(*Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, 1941)

Hoepli, Milano, (1954) 2016

**Ghilardi, Marcello**

*Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*

Mimesis, Milano-Udine, 2011

*L'estetica giapponese moderna*

Morcelliana, Brescia, 2016

*Un'estetica del "paesaggio". Note sull'architettura giapponese*

in Fabio Filippuzzi, Luca Taddio (a cura di)

*Costruire, Abitare, Pensare*

Mimesis, Milano, 2010

**Gregotti, Giorgio**

*Una modernità dis-orientata*

in «Casabella», n. 608-609, gennaio-febbraio 1994

**Gubler, Jacques**

*Motion, émotions. Architettura, movimento e percezione*

tr. it. di Carlo Gandolfi, Christian Marinotti, Milano, 2014

**Heidegger, Martin**

*Essere e tempo*

(*Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Halle, 1927)

tr. it. di Alfredo Marini, Mondadori, Milano, (2006) 2012

*L'arte e lo spazio*

(*Die Kunst und der Raum*, Erker-Verlag St. Gallen, 1967)

tr. it. di Carlo Angelino, Il Melograno, Genova, 2015

**Hemery, Annik; Pélissier, Alain**

*Entretien avec Kazuo Shinohara,*

in «Techniques et Architecture», febbraio-marzo 1986

**Herrigel, Eugen**

*Lo zen e il tiro con l'arco*

(*Zen in der Kunst des Bogenschiessen*, Curt Weller, Konstanz, 1948)

tr. it. di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano, (1975) 2011

**Hori, Tatsuo**

*Yamatoji Shinanoji*

Shincho bunko, Tōkyō, 1955

**Huttinger, Eduard** (a cura di)

*Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*

(*Künstlerhäuser von der renaissance bis zur Gegenwart*, Waser Verlag, Zürich, 1985)

tr. it. di Flavio Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino, 1992

**Inoue, Mitsuo**

*Space in Japanese architecture*

tr. ing. di Hiroshi Watanabe, Weatherhill, New York-Tōkyō, 1985

**Itoh, Teiji**

*Kura. Design and Tradition of the Japanese Storehouse*

tr. ing. di Charles S. Terry, Madrona Publisher, Seattle, 1980.

*Space and Illusion in Japanese Graden*

(*Shakkei to Tsuboniva*, Tankosha, Kyōto, 1965)

tr. ing. di Ralph Friedrich, Masajiro Shimamura

Weatherhill-Tankosha, New York-Tōkyō-Kyōto, 1973

*The Roots of Japanese Architecture. A Photographic Quest by Yukio Futagawa*

(*Nihon Kenchiku no Ne*, Bijutsu Shuppan-sha, Tōkyō, 1962)

tr. ing. di Paul Konya, Harper & Row, New York-Evaston-London, 1963

**Isozaki, Arata**

*Japan-ness in Architecture*

David Butler Stewart (a cura di), tr. ing. di Sabu Kohso

The Mit Press, Cambridge-London, 2011

**Izutsu, Toshihiko, Izutsu, Toyo**

*The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*

International Institute of Philosophy, Martinus Nijhoff Publisher

Boston-London, 1981

**Jullien, François**

*La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*

(*La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, 2003)

tr. it. di M. Ghilardi, Angelo Colla, Vicenza, 2004

*Processo o creazione. Introduzione al pensiero dei letterati cinesi*

(*Procès ou création: une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Éditions du Seuil, Paris, 1989)

tr. it. di Enrico Pasini, Maurizio Porro, Pratiche, Parma, 1991

**Jung, Carl Gustav**

*Opere: La dinamica dell'inconscio*

Bollati Boringhieri, Torino, (1994) 2005



**Kafka, Franz**

*Il castello*

(*Das Schloß*, K. Walf, Monaco, 1926)

tr. it. di Paola Capriolo, Einaudi, Torino, (2002) 2014

**Kawabata, Yasunari**

*Esistenza e scoperta della bellezza*

(*Bi no sonzai to hakken*, Mainichi Shinbunsha, Tōkyō, 1969)

in Id., *La danzatrice di Izu*, (*Izu no odoriku*, in «Bungei», vol. 3, n. 2, febbraio 1926)

Giorgio Amitrano (a cura di), tr. it. di Gala Maria Follaco, Adelphi, Milano, 2017

**Kawazoe, Noburu**

*Metaborizumu 1960: toshi e no teian*

(*Metabolism 1960: proposta per un nuovo urbanismo*)

Bijutsu Shuppansha, Tōkyō, 1960

**Keen, Donald**

*Letteratura giapponese*

(*Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, John Murray, London, 1953)

tr. it. di Giorgio Lenci, Sansoni, Firenze, 1958

**Kikutake, Kiyonori**

*Kaijo Toshi: Proposed design of Marine City by Kiyonori Kikutake*

in «Kokusai Kenchiku», vol. 26. n. 2, 1959

**Komparu, Kunio**

*The Noh Theatre. Principle and Perspectives*

Weatherhill-Tankosha, New York-Tōkyō-Kyōto, 1983

**Kuki, Shūzō**

*Il problema della contingenza*

(*Gūzensei no mondai*, Iwanami Shoten, Tōkyō, 1935)

in «Ágalma», n. 6, settembre 2003

*La struttura dell'iki*

(*"Iki" no kozo*, Iwanami Shoten, Tōkyō, 1930)

Giovanna Baccini (a cura di), Adelphi, Milano, (1992) 2008

**Kurokawa, Kishō**

*Proposition d'urbanisme au Japon*

in «L'architecture d'aujourd'hui», vol. 101, 1962

**Lévi-Strauss, Claude**

*Il pensiero selvaggio - (La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962)

tr. it. di Paolo Caruso, il Saggiatore, Milano, (1964) 2015

**Lizzani, Francesco**

*La quindicesima roccia. Stazioni di un viaggio in Giappone*

Castelvecchi, Roma, 2016

**Maki, Fumihiko**

*Investigations In Collective Form*

Washington University, St. Louis, 1964

**Malacarne, Gino** (a cura di)

*La casa. Forme e luoghi dell'abitare urbano*

Skira, Milano, 2013

**Maraini, Fosco**

*Ore giapponesi*

Corbaccio, Milano, (2000) 2016

**Margulis, Lynn** (a cura di)

*Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Speciation and Morphogenesis*

The MIT Press, Cambridge, 1991

**Marra, Michael**

*A poetic guide to an ancient capital: Aizu Yaichi and the city of Nara*  
Modern English Tanka Press, Baltimore, 2009.

**Martí Arís, Carlos**

*Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*  
Città Studi, Milano, (1990) 2016

*Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*  
(*Silencios elocuentes*, Edicions UPC, Barcelona, 1999)

tr. ing di Simona Pierini, Christian Marinotti, Milano, (2002) 2011

**Masaki, Hiroshi**

*Kyōto. A Landscape Meditation*  
tr. ing di Timothy Marrable  
Benrido Inc., Kyōto, 2016

**Masini, Ferruccio**

*Le stanze del labirinto. Saggi teorici e altri scritti*  
U. Fadini (a cura di), Ponte alle Grazie, Firenze, 1990

**Massip-Bosh, Enric**

*Five for of emotion. Kazuo Shinohara and the house as a work of art*  
tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcellona, 2015

*Solid Space vs Liquefied Architecture*  
in «Wam», n. 1, luglio-agosto 1996

*Dispositivos de emoción*  
*El rol de la estructura porticada de hormigón en la arquitectura de Kazuo Shinohara*  
in «En Blanco», vol. 8, n. 20, aprile 2016

**Massip-Bosch, Enrich; Stewart, David B.; Okuyama, Shin-ichi**

*Kazuō Shinohara: Casas/Houses*, in «2G», n. 58/59, 2011

**Masuda, Tomoya**

*Living Architecture: Japanese*, Mecdonald, London, 1971

**Maturana, Humberto; Varela, Francisco**

*Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*

(*Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, D. Reidler, Dordrech-London, 1980)

tr. it. di Antonio Stragapede, Venezia, Marsilio, 1985

**Mishima, Yukio**

*La foresta in fiore*

(*Hanazakari no mori*, Shinchosha, 1944)

tr. it. di Emanuela Ciccarella, Feltrinelli, Milano, (1991) 2015

*Il padiglione d'oro*

(*Kinkaku-ji*, Shinchosha, 1956)

tr. it. di Mario Teti, Feltrinelli, Milano, (1962) 2017

**Menegazzo, Rossella** (a cura di)

*Il rinascimento giapponese. La natura nei dipinti su paravento dal XV al XVII secolo*

Giunti, Firenze-Milano, 2017

**Mukařovský, Jan**

*La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*

(*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Borový, Praha, 1936)

tr. it. di Sergio Corduas, Einaudi, Torino, 1971

**Müller, Mathias; Niggli, Daniel**

*The Beauty of Chaos*

*Plea for a City of Tolerant Coexistence*

in «Werk», n. 12, 2015

**Næss, Arne**

*Il movimento ecologico: ecologia superficiale e ecologia profonda. Una sintesi (1973)*  
in M. Tallacchini (a cura di) *Etiche della terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*  
Vita e Pensiero, Milano, 1998

**Narahara, Ikko; Takemitsu, Toro, Chiaramonte, Giovanni**

*Japanesque - (Nachtrein naar Mandalay, De Bezige Bij, Amsterdam, 2011)*  
tr. it. di Fabio Rambelli, Federico Motta, Milano, 1994

**Nooteboom, Cees**

*Cerchi infiniti. Viaggi in Giappone*  
(*Nachtrein naar Mandalay, De Bezige Bij, Amsterdam, 2011*)  
tr. it. di Laura Pignatti, Iperborea, Milano, 2005

**Kitarō, Nishida**

*Luogo*  
(*Basho*, in «Tetsukagu Kenkyu», n. 123, giugno 1926)  
Marcello Ghilardi (a cura di) tr. it. di Enrico Fongaro, Mimesis, Milano, 2012

**Ōhashi, Ryōsuke**

*Kire: il bello del Giappone*  
(*Kire – Das Schöne in Japan, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2014*)  
tr. it. di Alberto Giacomelli, Mimesis, Milano-Udine, 2017

**Okakura, Kakuzō**

*Il libro del tè*  
(*The Book of Tea, Duffield & Company, New York, 1906*)  
tr. it. di Piero Verni, Sugarco, Milano, (1978) 2014

**Okuyama, Shin-Ichi**

*Vital Encounter*  
*Kazuo Shinohara and the Philosopher Kōji Taki*  
in «Werk», n. 12, 2015

**Osterling, Henk**

*Kire and kata, cutting to the appropriate measure*

in Antoon Van den Braembussche, Heinz Kimmerle, Nicole Note  
*Intercultural aesthetic: A Worldview Perspective*, Springer, New York, 2008

**Pallasmaa, Juhani**

*Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*

(*The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons Inc., Chichester, 2005)

tr. it. di Cristina Lombardo, Jaka Book, Milano, 2007

**Pallasmaa, Juhani; Hall, Steven; Perez-Gomez, Alberto**

*Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*

William Stout, New York, (1994) 2007

**Pansera, Maria Teresa**

*L'antropologia filosofica contemporanea*

in Id., *Antropologia filosofica. La peculiarità dell'umano in Scheleer, Gehlen e Plessner*

Bruno Mondadori, Milano, 2001

**Pasqualotto, Giangiorgio**

*Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*

Marsilio, Venezia, (1992) 2002

*Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*

Marsilio, Venezia, (2007) 2010

*Yohaku. Forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*

Esedra, Padova, 2001

*Taccuino giapponese*

Lindau, Torino, 2018

*Da Ryōan-ji a Daisen-in*

in «Architetti Notizie», Ordine degli Architetti di Padova, n. 3, 2013

**Pierconti, Mauro J. K.**

*La casa in bianco di Kazuo Shinohara: progetto e ricostruzione 1966-2008*  
in «Casabella», n. 895, marzo 2019

*Sengū. La ricostruzione del Santuario di Ise*  
Electa, Milano, 2019

**Plummer, Henry**

*Light in Japanese Architecture*  
in «a+u», giugno 1995

**Pontani, Filippo Maria**

*Alcmane, Stesicoro, Ibico. Frammenti*  
Torino, Einaudi, 1965

**Prigogine, Ilya; Nicolis, Gregoire**

*Le strutture dissipative. Auto organizzazione dei sistemi termodinamici di non equilibrio*  
tr. it. di Alfonso Maria Liquori, Sansoni, Firenze, 1982

**Raveri, Massimo**

*La tradizione estetica giapponese. Sulla natura della bellezza*  
Einaudi, Torino, 2014

**Ricca, Laura**

*Il pensiero giapponese classico*  
Carrocci editore, Roma, 2015

**Rosenberg, Harold**

*La s-definizione dell'arte*  
(*The de-definition of art: Action Art to Pop to Earthworks*, The University of Chicago Press, 1972)  
tr. it. di Maurizio Vitta, Feltrinelli, Milano, 1975

**Rotondi, Amedeo** (a cura di)

*Saggezza dell'Oriente*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1981

**Ruperti, Bonaventura**

*Scenari del teatro giapponese*, Cafoscariana, Venezia, 2016

**Sakamoto, Kazunari** (a cura di)

*Kazuō Shinohara: Houses and Drawings*

Kodansha International, Tōkyō, 1987

**Sanderson, Warren**

*Kazuō Shinohara's "Savage Machine" and the Place of Tradition in the Modern Japanese Residence* in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 43, n. 2, maggio 1984

**Seubold, Günter**

*Il chiarore del nulla. Modi, forme e spirito dell'arte giapponese*

(*Schein des Nichts. Begriff un Geist japanischer Kunst*, DenkMal Verlag, Bonn, 2003)

tr. it. di Fiorella Iezzi, Christian Marinotti, Milano, 2007

**Slawson, David**

*Secret Teaching in the Art of Japanese Gardens*

Shokoku-sha, Tōkyō, 2008

**Stewart, David Butler**

*Kazuo Shinohara: Centennial Hall, Tokyo*

Axel Menges, Brocom, 1996

*The Making of a Modern Japanese Architecture: 1968 to the Present*

Kodansha International, Tōkyō-New York, 1987

*Recognition and Delineation. Situating Kazuo Shinohara in a Genealogy of Japanese Architecture*

in «Werk», n. 12, 2015

**Suzuki, Daisetsu Teitarō**

*Lo zen e la cultura giapponese*, (*Zen and Japanese Culture*, Bollingen Foundation, N.Y., 1959)

tr. it. di Gino Scatista, Adelphi, Milano, (2014) 2019



**Suzuki, Hiroyuki**

*The Aesthetic of Theoretical Structure*

in «The Japan Architect», n. 263, marzo 1979

*Beyond functional Expression. Space in contemporary Japanese Architecture*

in Kapila Vasyayan (a cura di), *Concept of Space: Ancient and Modern*

Indira Gandhi National Centre for the Arts, Abhinav, New Delhi, 1991

**Tagore, Rabindranath**

*Oriente-Occidente*

tr. it. di Luana Salvarani

Medusa, Milano, 2015

**Tanikawa, Shuntarō; Kerez, Christian**

*“I Had Acquired a Sculpture”*

*The Client of the Tanikawa Residence Speaks with Christian Kerez*

in «Werk», n. 12, 2015

**Tanizaki, Jun'ichirō**

*Libro d'ombra, (In'ei raisan, «Keizai ōrai», Tōkyō, 1933)*

Giovanni Mariotti (a cura di), tr. it. di Atsuko Ricca Suga, Bompiani, Milano, 2007

*Sulla maestria, (Geidan, Chuokoron-Shinsha, Tōkyō, 1933)*

tr. it. di Gala Maria Follaco, Adelphi, Milano, (2014) 2017

**Tange, Kenzō**

*Kenzo Tange 1946-1969, Architecture and Urban Design*

Verlag für Architektur Artemis, Zurigo, 1970

**Tange, Kenzō; Kawazoe, Noboru**

*Ise. Prototype of Japanese Architecture*

The MIT Press, Cambridge, 1965

**Tange, Kenzō; Ishimoto, Yasuhiro**

*Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*

Yale University Press, New Haven-London, 1972

**Takemitsu, Tōru**

*Confronting Silence. Selected Writings*

tr. ing. di Yoshiko Kakudo, Glenn Glasow

The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Oxford, 1995

**Takeuchi, Melinda**

*The Artist as Professional in Japan*

Stanford University Press, Stanford, 2004

**Taki, Kōji**

*Beauty Manifesto*

in «Glass and Architecture», aprile 1964

*Il ritratto dell'Imperatore*

(*Ten'nō no shōzō*, Iwanami shoten, Tōkyō, 1988)

tr. it. di Yosuke Taki, Medusa, Milano, 2005

*Kazunari Sakamoto: House - Poetics in the Ordinary*

Toto, Tōkyō, 2001

*Kenchikuka Shinohara Kazuō: kikagakuteki sōzō ryoku*

(Kazuō Shinohara Architetto: la forza dell'immaginazione geometrica)

Seido-sha, Tōkyō, 2007

*Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work*

in «Perspecta», vol. 20, The Mit Press, 1983

*Significant Spaces*

in «The Japan Architect», n. 173, aprile 1971

**Taut, Bruno**

*Fundamentals of Japanese Architecture*

Kokusai Bunka, Tōkyō, 1936

*House and people of Japan*

Sanseido Bunka, Tōkyō, 1937

**Tokitsu, Kenji**

*Kata. Forma tecnica e divenire nella cultura giapponese*

(*Les katas. Arts martiaux & transformations sociales au Japon*, Éditions DésIris, Gap, 2002)

tr. it. di Giovanni Caviglione, Luni, Milano, 2015

**Ueda, Makoto**

*Modern Japanese Haiku: An Anthology*

University of Toronto Press, Toronto, 1976

**Van de Ven, Cornelis**

*Lo spazio in architettura.*

*L'evoluzione di una nuova idea nella stagione dei Movimenti Moderni*

(*Space in Architecture. The Evolution of a New Idea in the Theory and History of Modern Movements*,

Van Gorcum, Assen, 1977), Francesco Cacciatore (a cura di)

tr. it. di Francesco Cacciatore, Giorgia Cesaro

LetteraVentidue, Siracusa, 2019

**Watsuji, Tetsurō**

*Pilgrimages to the ancient temple in Nara*

(*Koji Junrei*, Iwanami Shoten, Tōkyō, 1919)

tr. ing. di Hiroshi Nara, Merwin Asia, Portland, 2012

*Vento e terra. Uno studio dell'umano*

(*Fūdo: Ningengakuteki kōsatsu*, Chuokoronsha, Tōkyō, 1935)

tr. it. di Lorenzo Marinucci, Mimesis, Milano-Udine, 2014

**Worringer, Wilhelm**

*Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*

(*Abstraktion und Einfühlung Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1908)

tr. it. di Elena De Angeli, Einaudi, Torino, 2008

*Pellegrinaggio alle antiche chiese d'Italia*

(*Itaria koji Junrei*, Iwanami Shoten, Tōkyō, 1935)

tr. it. di Oliviero Frattolillo, L'Epos, Palermo, 2005

**Yada, Toshiya**

*Shojutaku kenchiku banzai!*

(Viva il design delle piccole case!)

in «Kenchiku Bunka», aprile 1958

**Yanagi, Sōetsu**

*Un'arte senza nome. La visione buddhista della bellezza*

(*The unknown craftsman: a Japanese Insight into Beauty*, Kodansha, Tōkyō-New York, 1972)

A. Andriotto (a cura di), tr. it. di G. Limentani Pugliese

Servitium, Sotto il Monte, 1997

**Zeami, Motokiyo**

*Il segreto del teatro Nō*

(*La tradition secrète du Nō*, Unesco, Paris, 1963)

René Sieffert (a cura di), tr. it. di Gisèle Bartoli

Adelphi, Milano, (1966) 2009

**Zolla, Elémire**

*Archetipi*

(*Archetypes*, Allen & Unwin, London, 1981)

tr. it. di Grazia Marchianò

Marsilio, Venezia, (1994) 2005



## **FILMOGRAFIA**

**Balckwood, Michael**

*Japan. Three Generations of Avant-Garde Architects*

Michael Balckwood Productions, USA, 1989

**Kurosawa, Akira**

*Una meravigliosa domenica* - [素晴らしき日曜日] *Subarashiki nichiyobi*

Toho, Giappone, 1947

*Rashomon* - [羅生門] *Rashōmon*

Daidei Films, Giappone, 1950

*Vivere* - [生きる] *Ikiru*

Toho, Giappone, 1952

*Anatomia di un rapimento* - [天国と地獄] *Tengoku to jigoku*

Toho, Giappone, 1963

*Ran* - [乱]

Toho, Giappone, 1985

*Il compleanno* - [まだだよ] *Madadayo*

Daidei Films, Giappone, 1993

**Mizoguchi, Kenji**

*I racconti della luna pallida d'agosto* - [雨月物語] *Ugetsu monogatari*

Gendai Eigasha, Giappone, 1953

*La marcia di Tokyo* - [東京行進曲] *Tōkyō Kōshinkyoku*

Gendai Eigasha, Giappone, 1929

*L'intendente Sansho* - [山椒大夫] *Sanshō Dayū*

Daidei Films, Giappone, 1954

**Ozu, Yasujirō**

*Buongiorno* - [お早よう] *Ohayō*

Shōchiku Films, Giappone, 1959

*Sono nato, ma...* - [大人の見る絵本生れてはみたけれど] *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo*

Shōchiku Films, Giappone, 1932

*Tarda primavera* - [晩春] *Banshun*

Shōchiku Films, Giappone, 1949

*Tardo autunno* - [秋日和] *Akibiyori*

Shōchiku Films, Giappone, 1960

*Viaggio a Tokyo* - [東京物語] *Tōkyō monogatari*

Shōchiku Films, Giappone, 1953

**Wachtmeister, Jesper**

*Kochuu. Japanese Architecture / Influence and origin*

Solaris Filmproduktion, Svezia, 2003

**Wenders, Wim**

*Notebook on cities and cloth*

Ulrich Felsberg, Francia, 1989





## ICONOGRAFIA



**Cesaro, Giorgia**

**6, 7, 37, 44, 49, 55, 61, 83, 84, 85, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 124, 129**

(Viaggio in Giappone, 2017)

**32** (Concessione del tempio Jingo-ji)

**38, 39, 40, 41, 54** (Tōkyō Institute of Technology)

**130** (Collezione privata di Giuseppe Berger, Milano, 2017)

**Futugawa, Yukio**

**50, 60, 88, 90, 101** (*The Roots of Japanese Architecture*, 1963)

**Masaki, Hiroshi**

**89** (*Kyoto: A Landscape Meditation*, 2016)

**Murai, Osamu**

**3, 43, 45, 47, 56, 65** (*16 Houses and Architectural Theory*, 1971)

**Narahara, Nikko**

**76, 77** (*Japanesque*, 1994)

**Taki, Kōji**

**17, 69, 71, 72, 78** (*16 Houses and Architectural Theory*, 1971)

**29, 73, 86, 103** (Tōkyō Institute of Technology)

**74, 75** (*Shinohara Kazuo*, 1996)

**«The Japan Architect»**

**2** (n. 263, marzo 1979)

**12b, 13b, 13c** (n. 64, agosto 1969)

**28** (n. 228, febbraio 1976)

**36, 42, 82** (n. 93, primavera 2014)

**57, 62, 63a** (n. 93, primavera 2014)

**«2G»**

**1, 46, 63a** (n. 58/59, 2011)