Politecnico di Milano
Università degli Studi di Palermo
Universitat de Girona

*monografie di*

# AGATHÓN

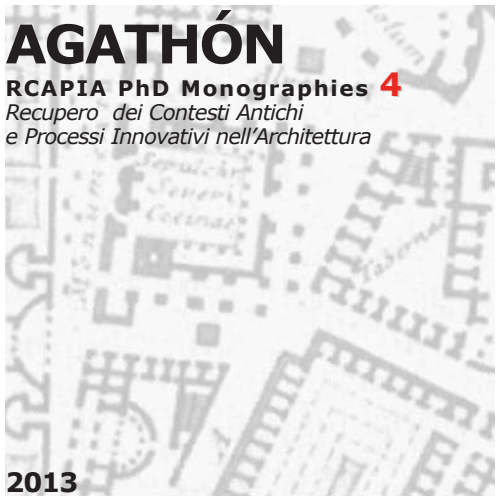
**Edited by**
**Alberto Sposito & Anna Mangiarotti**

## *EAST-WEST: ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL CONTAMINATIONS*
## ORIENTE-OCCIDENTE: CONTAMINAZIONI ARTISTICHE E TECNOLOGICHE
## 東洋-西洋 芸術や技術への影響について

**INTERNATIONAL SYMPOSIUM**

**MILANO 12 - 14 DICEMBRE 2012**






Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Palermo

*Collana di monografie a cura di*
Alberto Sposito

*Comitato Scientifico:*
Alfonso Acocella (Università di Ferrara), Tarik Brik (E.N.A.U., Tunis), Tor Broström (Gotland University, Visby), Josep Burch i Rius (Universitat de Girona), Giuseppe De Giovanni (Università di Palermo), Maurizio De Luca, Gillo Dorfles, Petra Eriksson (Gotland University, Visby), Maria Luisa Germanà (Università di Palermo), Renzo Lecardane (Università di Palermo), José Madrigal (Universitade de Lisboa), Anna Mangiarotti (Politecnico di Milano), Antonio Pizza (Universitat de Barcelona), Alberto Sposito (Università di Palermo), Maria Clara Ruggieri Tricoli (Università di Palermo), Marco Vaudetti (Politecnico di Torino).

*Pubblicazione effettuata con contributi del Dipartimento ABC del Politecnico di Milano.*

*Segreteria organizzativa del Symposium:*
Santina Di Salvo (Università degi Studi di Palermo), Giuseppina Maggioni (Politecnico di Milano), Antonio Marsolo (Università degi Studi di Palermo), Kinue Horikawa (Trust Fondazione Angelo Mangiarotti, Milano).

*Comitato di Redazione:*
Antonella Chiazza, Santina Di Salvo (Caporedattore), Giorgio Faraci, Annalisa Lanza Volpe, Irene Marotta, Antonio Marsolo, Starlight Vattano.

*Traduzioni:*
Andris Ozols, Kinue Horikawa e Chiara Serafin (Wespeak Interpreti).

*Editore:*
Offset Studio

*Progetto grafico:*
M. C. Ruggieri Tricoli, A. Sposito e G. De Giovanni.

Finito di stampare
nel mese di luglio 2013
da Offset Studio S.n.c. , Palermo

Per richiedere una copia in omaggio della monografia, rivolgersi alla Biblioteca del Dipartimento di Architettura della Università degli Studi di Palermo, tell. 091.238.65.403/238.95.320, e al Dipartimento A.B.C. del Politecnico di Milano, tel. 02/23.99.51.90.
Le spese di spedizione sono a carico del richiedente.

La monografia è consultabile sul sito
**www.contestiantichi.unipa.it**

## FOREWORD by Alberto Sposito

Agathón, *the Ph.D.'s journal collecting together the best of the works about the renovation and the enhancement of ancient contexts, has had increasing success among institutions and both Italian and foreign researchers. The choral pattern chosen in the four sectors, which alludes to the Greek city, has certainly contributed to create this appreciation: the* Agorá*, like the central space in the pólis, for guest contributions; the* Stoá*, the covered portico under which the philosopher Zeno used to teach his disciples, for the Ph.D. teachers' contributions; the* Gymnásion*, the place of endeavour for young Greeks training their bodies and minds, is the section meant for the doctoral candidates; lastly, the* Sekós*, i.e. the part of the house where the young people used to dwell, as described by Plato in his Republic, is assigned to young graduates. In this way, we have created a common approach to the topics dealt with and the related disciplines; this shared and plural approach is borne out by the large number of applications with articles to be published in the various issues. Hence the need for the editorial staff to ensure a monographic and multi-disciplinary area: a* syllogé*, meant as an anthological collection of scientific writings, concerning an author's or a group of authors' production, as a cultural and literary gleaning of the stubble left over in a field after the harvest and, therefore, as a collection of topics not entirely and not always of secondary relevance.*

*Each monographic issue differs by its year of publication. The first has an emblematic title* Archaeology, Museums, Replicas*; it concerns the field of museography and archaeology, with a particular reference to sculpture and ancient architecture of the classical period, dealing with a peculiar aspect: the replica or the copy of the work of art, in its different metaphors: as an icon, as an artistic substitutus, as a souvenir, as a substitute for the archaeological object, as a technologic simulacrum, as an architectural, urban and archaeological context. The author is Maria Clara Ruggieri Tricoli, a passionate, curious and relentless researcher of Palermo University. The second issue, written by. Alessandro Tricoli, Ph.D, is titled* La Città Nascosta*. This study investigates, through extensive documentation and a wide selection of case studies, the role of architecture in urban archaeological heritage management and exploitation, debating theoretical aspects and describing some typical and effective approaches to this issue. The third issue is written by the Ph.D. Aldo R. D. Accardi and deals with the* Gallo-Roman Sites*. The text reports the results of extensive scientific research dealing with the issue of in situ archaeological communications, from a museological point of view, notably analyzing the museographic strategies in French contexts and pointing out a seriesof exemplary cases.*

*This fourth volume is devoted to Proceedings from the* International Symposium East-West, Artistic and Technological Contaminations*, held in Milan from December 12th to 14th, 2012.The symposium was promoted by the Ph.D in Recovery of Ancient Contexts and Innovative Processes in Architecture, University of Palermo, by the Ph.D in Project Technology for Environmental Quality, Dipartimento BEST, Milan Polytechnic, and by the Ph.D, Doctorat en Ciencias Humanas i de la Cultura, Girona University. Nowadays historic scenescapes are often Eurocentric, with their fulcrum in the Mediterranean basin: from the Roman Empire to that of Charlemagne, from the dreams of Frederick II Hohenstaufen, to the intercontinental realm of Charles V. Much tension is present today in the Middle East and cannot but demand our attention; however, globalisation requires a different approach and deeper analysis. We cannot disregard the growing influence and role, also in terms of quality, that the peoples of the East will have, in China, Mongolia, India and Japan. We need to follow a terrestrial parallel, examining experiences developed in an equivalent climatic environment. The* Symposium *examines diversities, possible contaminations, particular developments in the worlds of Architecture, Painting, Sculpture, Industrial Design and Technology, for a confrontation leading to mutual understanding, recognition of value in the cultural heritage and creative collaboration between various operators from various countries.*

*The* corpus *of this* sylloge *is to be found in* Agorá*, with various contributions from participants, each in its own discipline: aesthetics, history, architecture, town-planning, restoration, art, sculpture and design. Other disciplines are certainly missing, especially anthropology, and it has been noted that there is a lack of real experts in the above-mentioned sectors. The* Symposium *obviously did not intend, nor was it able, to either assume the role of synthesis, with regard to such a complex and inter-related theme, but aimed to stimulate continuous research and communicative quality between East and West.*



# INDICE


**PRESENTATIONS/*PRESENTAZIONI***

ALESSANDRO BALDUCCI, Prorettore Vicario all'Internazionalizzazione, POLIMI ..... 5

BARBARA PERNICI, Direttore della Scuola di Dottorato, Politecnico di Milano ..... 7

MARCO IMPERADORI, Delegato Far East, Politecnico di Milano ..... 9

STEFANO DELLA TORRE, Direttore del Dipartimento ABC, POLIMI..... 11

**INTRODUCTION/*INTRODUZIONE***

ALBERTO SPOSITO, Università di Palermo:
*Verso un nuovo Illuminismo?*..... 13

**FIRST SESSION/*PRIMA SESSIONE***

Chairman/*Moderatore* GIANNI SCUDO, Politecnico di Milano:

GIANGIORGIO PASQUALOTTO, Università degli Studi di Padova:
*Estetica del Pieno, Estetica del Vuoto* ..... 17

MARCELLO GHILARDI, Università degli Studi di Padova:
*Arte e Corpo nel Pensiero giapponese* ..... 21

ETTORE SESSA, Università di Palermo:
*Variabili architettoniche orientaliste* ..... 25

OLIMPIA NIGLIO, Visiting Professor Kyoto University:
*Cambiamenti nell'Architettura giapponese tra Otto-Novecento: Oriente e Occidente a Dialogo* ..... 37

MARIA DE LLUC SERRA i ARMENGOL, Universitat de Girona (video-conferenza):
*The Impact of oriental Art in the Museums of Catalonia in the 19th Century* ..... 43

SANTINA DI SALVO, Università di Palermo:
*APER: un Progetto strategico per l'Area mediterranea* ..... 45

**SECOND SESSION/*SECONDA SESSIONE***

Chairman/*Moderatore* FABRIZIO SCHIAFFONATI, Politecnico di Milano

TAKASHI IWATA, team Kenzo Tange di Tokyo:
*Il Progetto di Architettura e i suoi Vincoli* .....51

KEI MOROZUMI, Kogakuin University, Giappone:
*Architettura e Natura* ..... 55

OSAMI HAMAGUCHI, architetto, Giappone:
*L'Architettura fra due Culture* ..... 57

MOTOMI KAWAKAMI, architetto, Giappone:
*Ibrido: Luce e Ombra* ..... 61

BRUNO MELOTTO, visiting lecturer al CEPT Ahmedabad, delegato per l'India, POLIMI:
*Elogio della Differenza* ..... 67

SALVATOR JOHN LIOTTA, Tokyo University:
*Pattern e Architettura: Layering spaziale, Cultura e Tecnologia* ..... 69

ANDREA CIARAMELLA, Politecnico di Milano:
*International Real Estate Challenge: dall'Europa ai Mercati emergenti* ..... 75

**THIRD SESSION/*TERZA SESSIONE***

Chairman/*Moderatore* GIUSEPPE DE GIOVANNI, Università di Palermo

RENZO LECARDANE, Università di Palermo:
*Oriente e Occidente all'Expo Osaka 1970*..... 79

MARIA GRAZIA FOLLI, Politecnico di Milano:
*Architettura e Città in Egitto tra antico e nuovo* ..... 85

GIULIO BARAZZETTA, Politecnico di Milano:
*Oriente/Occidente nella Cultura architettonica contemporanea* ..... 93

INGRID PAOLETTI, Delegato del Politecnico di Milano per le relazioni con l'India:
*Esperienze dall'India: l'Internazionalizzazione del Politecnico di Milano* ..... 97

FREDDY L. F. IDARRÁGA e GABRIEL H. B. RAMOS, Universidad Nacional de Colombia:
*L'Influsso europeo sull'Architettura colombiana* ..... 101

TADAO AMANO, designer, Giappone:
*Creatività diversa o identica?* ..... 107

MARIA LUISA GERMANÀ, Università di Palermo:
*Contaminazioni tecnologiche e Variabile Tempo* ..... 111

**FOURTH SESSION/*QUARTA SESSIONE***

Chairman/*Moderatore* MARIO LOSASSO, Università degli Studi di Napoli Federico II

IRÈNE VOGEL CHEVROULET, Ricercatrice alla EPFL, Lausanne:
*Japon: des Differences culturelles irréductibles* ..... 119

SETSU ITO, designer, Giappone:
*East West Designer* ..... 123

GIANFRANCO MOLINO, Fiumara d'Arte Castel di Tusa, Messina:
*Antonio Presti in Viaggio fra Oriente e Occidente sulle Rotte della Bellezza* ..... 127

MAURO STACCIOLI, scultore, Milano:
*Interrogare l'Esperienza* ..... 133

HIDETOSHI NAGASAWA, scultore, Giappone:
*La Barca dell'Invisibile* ..... 137

ANNA MANGIAROTTI, Politecnico di Milano:
*Prospettive di Ricerca* ..... 143

ALBERTO SPOSITO, Università di Palermo:
*Sacred Architectures, Memory and Creativity in Mediterranean East-West* ..... 147

GIANFRANCO MINATI, Presidente dell'Associazione italiana AIRS:
*Per una Lettura scientifica delle Contaminazioni Est-Ovest* ..... 149

MARIO LOSASSO, Università Federico II di Napoli:
*Cultura tecnica, Pratiche artistiche, Architettura* ..... 153

**CONCLUSIONS/*CONCLUSIONI***

GILLO DORFLES, già Ordinario di Estetica all'Università di Milano
*Lo Zen e l'Arte occidentale: Qualità comunicative* ..... 157

# ALESSANDRO BALDUCCI*

* *Alessandro Balducci è Prorettore Vicario all'Internazionalizzazione del Politecnico di Milano.*

Porto il saluto dell'Ateneo a questo *International Symposium* voluto dalla Professoressa Anna Mangiarotti del Politecnico di Milano e dal Professore Alberto Sposito dell'Università degli Studi di Palermo. Dal programma dei lavori e dai contributi che saranno presentati, mi sembra ci siano almeno tre aspetti che ritengo importanti e che ricollegano questa iniziativa alle attività del nostro Ateneo. Il primo è quello della *trasversalità*, cioè come dallo stesso titolo *East-west: artistic and technological Contaminations* si evince, segnalando il fatto che appunto si lavora in una prospettiva di carattere interdisciplinare e con diversi Dottorati di Ricerca, ciascuno con tematiche afferenti tanto all'area umanistica quanto a quella scientifica, cui accennerà la Collega Barbara Pernici.

Il secondo aspetto è quello dell'*internazionalità*, ovvero dell'impegno verso l'internazionalizzazione, che è uno degli obiettivi principali del nostro Ateneo. Abbiamo delegato il professore Marco Imperadori per tutto il *Far East* e, in questi ultimi anni, abbiamo impegnato moltissimo delle nostre risorse per fare in modo che questo Ateneo diventi finalmente ed effettivamente aperto al mondo: abbiamo già circa il venti per cento degli studenti stranieri nella laurea magistrale; inoltre, circa il trenta per cento dei Corsi di Dottorato ospita studenti stranieri. Per noi è molto importante che si creino queste comunità, che poi diventano anche collegamenti per il resto della vita e quindi possono istituire collegamenti professionali e umani di grande importanza.

Il terzo aspetto, a mio avviso interessante ed attuale, è proprio quello della *dimensione artistica* e della *dimensione tecnologica*, che l'International Symposium sottolinea. Noi abbiamo festeggiato qualche giorno fa il 150esimo anniversario del Politecnico di Milano, che è stata la prima università aperta in questa città, e abbiamo dedicato l'inaugurazione di questo 150esimo proprio al Politecnico, a Leonardo e all'incontro tra arte e scienza. La *lectio magistralis*, che ha tenuto mirabilmente il professor Marani, ha avuto per tema proprio questo: *Leonardo tra arte e scienza*.

Posso quindi affermare che una iniziativa come questa, che si svilupperà in diverse giornate di lavori, offrendo tre motivi importanti di interesse, è ben centrata su quanto noi ci vogliamo occupare. Auguro a tutti gli ospiti stranieri e agli studiosi italiani un buon lavoro e sono certo che appunto attraverso questo confronto anche con i Colleghi dell'Università di Palermo, con quelli dell'Università Catalana di Girona e con gli altri con cui siete in contatto, ci possano essere frutti preziosi per lo sviluppo delle vostre attività di ricerca, sopratutto pensando ai Dottorandi. Grazie dunque e buon lavoro.



*Atsushi Kitagawara, Nakamura.*





# BARBARA PERNICI*

* *Barbara Pernici* è *Direttore della Scuola di Dottorato del Politecnico di Milano.*

Sono molto contenta di essere qui in questa occasione perché è un'occasione di incontro fra varie culture. Volevo dire due parole sul nostro Dottorato di Ricerca, in particolare come viene interpretato qui al Politecnico di Milano, anche per dare un contesto a un'iniziativa di questo tipo. Con l'attivazione del Progetto di innovazione dei Dottorati di Ricerca, il Politecnico di Milano ha istituito nel 2000 la Scuola di Dottorato di Ricerca. La Scuola coordina i Corsi di Dottorato di Ricerca del Politecnico di Milano nei vari settori dell'ingegneria, dell'architettura e del disegno industriale. Essa certifica la qualità e favorisce lo sviluppo dei Dottorati. Tra i Corsi attivati presso il Politecnico di Milano nell'Anno Acc. 2012-13 menziono soltanto quei titoli che possono avere delle relazioni con questo International Symposium: *Architettura degli Interni e Allestimento*; *Architettura, Urbanistica, Conservazione dei luoghi dell'abitare e del paesaggio*; *Composizione Architettonica*; *Conservazione dei Beni Architettonici*; *Design*; *Progettazione Architettonica e Urbana*; *Progetto e Tecnologie per la Valorizzazione dei Beni Culturali; Tecnologia e Progetto per l'Ambiente Costruito*.

Il Dottorato di Ricerca costituisce il livello di formazione più alto nell'ordinamento degli studi universitari; il suo obiettivo è preparare ricercatori che abbiano le competenze e l'attitudine per esercitare attività di ricerca di alta qualificazione presso le imprese manifatturiere e di servizio, gli enti pubblici e le università. I Dottorati di Ricerca del Politecnico di Milano offrono a un numero selezionato di laureati, dotati di solida preparazione e con il gusto per l'esplorazione e per l'innovazione, l'opportunità di acquisire professionalità di punta in campi specifici di forte rilevanza scientifica, tecnologica, sociale ed economica. I Dottori di Ricerca possiedono non solo le capacità di gestire e fare la ricerca, ma sviluppano già, nel corso degli studi, competenze di frontiera che sono immediatamente trasferibili sul campo. Il titolo di Dottore di Ricerca è conseguito dopo un percorso formativo di almeno tre anni di studio e di ricerca, svolto sotto la guida di un Collegio dei Docenti. L'accesso è selettivo, subordinato alla verifica delle capacità e dell'attitudine alla ricerca dei candidati. La maggior parte dei dottorandi beneficia di una borsa di studio; tuttavia è possibile anche l'ammissione al Dottorato senza borsa di studio, purché si passi la selezione e nei limiti dei posti di dottorato disponibili.

Il tipico percorso formativo dei Dottorati del Politecnico di Milano si articola generalmente in attività che includono: A) Corsi che costituiscono il nucleo culturale del Dottorato e ne affrontano i temi scientifici di base (problemi, teorie e metodi) e corsi generali su argomenti trasversali; B) Sviluppo della tesi di Dottorato: attività di ricerca volta a generare nuova conoscenza su un tema rilevante per il contesto sociale, culturale ed economico, e di elevata qualificazione scientifica e tecnologica. I dottorandi sono incentivati a trascorrere un breve periodo di studio all'estero durante il percorso formativo. Il titolo di Dottore di Ricerca si consegue all'atto del superamento dell'esame finale, dietro presentazione di una tesi la cui valutazione è effettuata da parte di una commissione giudicatrice esterna, con docenti anche stranieri. Noi al Politecnico incentiviamo le iniziative che siano trasversali ai Corsi di Dottorato; e vedo qui con piacere che ci sono diversi Corsi di Dottorato coinvolti, che fanno capo all'Università degli Studi di Palermo e all'Universitat de Girona. D'altra parte si punta molto a un discorso di formazione, non solo all'interno dell'Ateneo, ma anche di contatti con altri gruppi di ricerca. Pertanto, occasioni di questo tipo, con l'*International Symposium East-West*, offrono l'occasione di ascoltare anche interventi da parte di testimonianze di altre sedi, di scambiarsi delle idee anche se virtualmente in parte, quindi creare dei contatti. Il Politecnico, in questo momento, ha circa un quarto dei suoi Dottorandi degli ultimi cicli, che proviene da Paesi stranieri e per questo promuove anche molti scambi. In particolare adesso stiamo cercando di incentivare proprio la presenza per un periodo di ricerca presso altre sedi, in modo da avere un arricchimento, che viene dal contatto con altri modi di fare ricerca, con altri gruppi e con altri Paesi.

Io credo che questo sia molto importante. Oggi mi ritrovo per la prima volta a fare un intervento in italiano, perché qui nell'Aula Ernesto Nathan Rogers c'è anche la traduzione simultanea; questo denota oltre ad una particolare internazionalizzazione, anche un'attenzione alle problematiche linguistiche con le tre lingue coinvolte in questo *Symposium* (inglese, francese e giapponese). Pertanto, io penso che questa sia anche una strada praticabile per creare contatti e anche per superare possibili barriere che ci possono essere dal punto di vista della comprensione reciproca e che sono dovute alla lingua. Sicuramente il contatto personale io penso sia un aspetto molto importante di queste attività di ricerca e di internazionalizzazione. Auguro a tutti buon lavoro e so che anche dal Convegno ci si aspetta di avere degli input, cioè alcuni risultati che portino degli argomenti da discutere, per avanzare delle ricerche possibilmente in comune. Mi auguro che questo avvenga con la soddisfazione di tutti i partecipanti. Grazie a tutti e auguro un buon lavoro.

*Nella pagina accanto: in alto, Carlos Marreiros, Macau; in basso, Kengo Kuma, Xinjin.*



# MARCO IMPERADORI*

* *Marco Imperadori è Delegato Far East del Politecnico di Milano.*

Diceva Henri Cordier: *«In verità la parte più cospicua del globo, con culture diverse da quelle degli antichi Greci e Romani ma non meno civilizzate, è rimasta sconosciuta a coloro che hanno scritto la storia del loro piccolo mondo con la convinzione di scrivere la storia del mondo».*

Il Politecnico di Milano, nel suo 150° anno di vita, ha deciso di organizzare una serie di eventi culturali legati sia alle tematiche scientifico-tecniche di proprio interesse sia estendendo il campo di azione verso una de-compartimentazione del sapere e un'apertura verso la città di Milano e in generale verso il dibattito più esteso. Per questo motivo come Delegato del Rettore del Politecnico di Milano per l'Estremo Oriente, ho da subito colto e sostenuto la proposta, di Anna Mangiarotti e di Alberto Sposito, di ospitare il simposio internazionale *Oriente-Occidente: 38° Parallelo Contaminazioni Artistiche e Tecnologiche* .

Da diversi anni mi occupo di tessere relazioni e scambi tra l'Asia e il Politecnico di Milano e ho imparato moltissimo da culture e abitudini diverse. Proprio nella diversità sta la ricchezza e aver definito legami e accordi con le migliori Università del *Far Eas*t rende oggi possibile uno scambio efficace e reale sia a livello di didattica che di ricerca per moltissimi giovani allievi, dottorandi e professori.

Quello che traspare dai risultati del Simposio, che si è concluso con una lectio magistralis di Gillo Dorfles, è la passione vera verso la cultura e la progettazione che, attraverso l'architettura spazia in molti campi semantici e artistici. Una contaminazione su più livelli quindi: quello culturale, come mix tra Oriente e Occidente, ma anche quello artistico tra architettura, pittura, scultura e design.

Questo momento d'incontro, esteso anche ad altri ospiti perché si è sempre *l'oriente* di qualcun'altro ci svela la straordinaria possibilità di immergersi nei propri sogni, di proiettarsi (letteralmente dal latino *pro jectare* - da cui progettare, gettarsi in avanti) in realtà spaziali, plastiche, estetiche e filosofiche che poi generano fertili terreni d'incontro e scambio. Un turbine di creatività e di competenza, analizzato in tre giorni sotto diversi aspetti, che si pone come esempio di didattica aperta e *universitaria*, nel senso di libera ed estesa il più possibile, senza vincoli e costrizioni.

La globalizzazione e l'uso di internet rendono tutto apparentemente più vicino e a portata di mano, come se con un semplice *click* ci si possa proiettare a Pechino, Tokyo, Manila o Singapore. In realtà la distanza geografica, seppure colmabile oggi in 10-12 ore d'aereo, ha consentito nei secoli un radicale e differente sviluppo dei canoni di pensiero, estetico e filosofico, e quindi dei modi di progettare architettura e oggetti di design.



*Nella pagina accanto: Kengo Kuma, Xinjin.*
*A destra: Rocco Yim, Shanghai.*



*Sopra: Rocco Yim, Shanghai.*
*Sotto: Atsushi Kitagawara Nakamura.*

Durante uno dei miei viaggi in Asia, sempre più frequenti negli ultimi dieci anni a segnare una polarità di eventi ineluttabile, ricordo di aver apprezzato sulle riviste distribuite in aereo un bel saggio di Enzo Bettiza in cui si analizzavano il significato di un viaggio e le sue valenze al contempo epiche e mistiche che, con un po' di emozione, riuscivano a farmi sentire alla stregua di Ulisse, Goethe, Stendhal, Cristoforo Colombo, Darwin e, perché no vista l'ubicazione, Marco Polo. Proprio lo straordinario dialogo tra il mercante veneziano e Kubilai Kahn, immaginato da Italo Calvino nelle *Città Invisibili*, ci proietta in una realtà d'incontro e di magica scoperta che è il vero senso dell'uomo e della sua esistenza, imprescindibile dal confronto, da colui che è *altro*.

Il viaggio, inteso come "misurazione odisseica e gnoseologica dell'Universo", dove vedere e toccare con mano nuove architetture e nuovi autori ha sempre significato per me innanzitutto cercare di mettere in discussione tutti i parametri storico-interpretativi di cui un occidentale è dotato, poiché in Oriente i percorsi e le poetiche architettoniche sono figli di una forte cultura propria, spesso agli antipodi di quella nostrana.

È come se, ogni volta che ci si reca in Asia, si debba essere pronti a confrontarsi con qualcosa di indomabile e ignoto … un po' come i mari di Joseph Conrad. E in questo mare di novità e contrasti, talmente forti e numerosi da farti sentire nuovamente bambino di fronte al mondo, è stato illuminante (altra caratteristica tipica del processo di rigenerazione interiore di un viaggio - *Wiedergeburt* come diceva Goethe) l'incontro con molte personalità come Kengo Kuma, Atsushi Kitagawara, Carlos Marreiros, Rocco Yim, Ken Yeang, Riken Yamamoto, Cui Kai, Hidenobu Jinnai e tanti altri.

Nell'architettura asiatica e contemporanea gli esempi di originalità e di valore sono molteplici e nel passato le influenze verso il Movimento Moderno sono state fortissime (si pensi a Taut, agli Eames, a Gropius, Wright e anche a Carlo Scarpa o Angelo Mangiarotti). Oltre i riflettori delle riviste patinate, che spesso identificano l'Oriente solo con il Giappone, con i suoi autorevoli maestri, c'è un mondo brulicante e enorme di architetti, designer e artisti asiatici di grande valore, spesso poco conosciuti. Identificare i caratteri estetico-filosofici e capire questi "nuovi mondi" dà speranza che molti giovani si ispirino ai veri valori dell'architettura e dell'arte, senza pregiudizi e barriere, cogliendo anche da altre realtà indicazioni e spunti. In questo modo l'Asia, indiscussa protagonista di questo secolo, lascerà al mondo e all'uomo tracce culturali moderne veramente proprie, nuove ma al contempo dense dell'eredità culturale del passato e in definitiva degne di conservazione e speranza per il futuro.

*«E il mare porterà all'uomo nuovi mondi come il sonno porta i sogni»* (Cristoforo Colombo).



# STEFANO DELLA TORRE*

* *Stefano Della Torre è Direttore del Dipartimento ABC del Politecnico di Milano.*

A partire dalle relazioni che da molto tempo esistono all'interno del Dipartimento e dell'Ateneo di Milano con diverse Università e vari Centri di Ricerca Internazionali, l'International Symposium dal significativo titolo *East-West: Artistic and Technological Contaminations* si pone quale momento di confronto sul tema delle contaminazioni artistiche e tecnologiche, che investono vari ambiti disciplinari, fra culture differenti.

Il tema del *Symposium* offre un'importante occasione per raccontare alcune esperienze di collaborazione nella didattica e nella ricerca o per presentare semplicemente alcuni rapporti culturali, che sono stati svolti in questi ultimi anni e continuano a essere svolti, dal momento che da più parti si stimano sempre più necessarie sia la formazione di nuovi punti di vista sul fare arte, architettura, design, sia la rivisitazione o l'attivazione di nuovi studi e ricerche, di analisi più ampie, che coinvolgono i Paesi del mondo, in particolare quelli dell'Oriente, la Cina, l'India, il Giappone, le due Coree e, tra le ultime, la Mongolia.

L'occasione per il *Symposium* è scaturita dalle relazioni che sono nate a partire dal nostro Dottorato di Ricerca, testimoniato dalla presenza oggi anche della Direttrice della Scuola di Dottorato, Professoressa Barbara Pernici, relazioni che spesso sono feconde e permettono effettivamente uno scambio tra culture diverse, locali oltre che globali. Così l'iniziativa è stata promossa dai tre Dottorati che afferiscono al nostro Dipartimento (*Ingegneria dei Sistemi Edilizi*, *Progetto e Tecnologie per la Valorizzazione dei Beni Culturali*, *Tecnologia e Progetto per l'Ambiente Costruito*), a sottolineare anche la necessità di mettere in sinergia le risorse disponibili e le conoscenze pluridisciplinari. Inoltre, la promozione del Dottorato di Ricerca in *Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi dell'Architettura* dell'Università degli Studi di Palermo, e quella del Dottorato in *Ciencias Humanas i de la Cultura* dell'Universitat de Girona assicurano collaborazione, contributi e confronti con patrimoni culturali differenti.

Il Symposium *Oriente-Occidente: Contaminazioni Artistiche e Tecnologiche* si è sviluppato in tre giornate, ognuna dedicata a una diversa prospettiva del tema. La prima ha visto interventi di ampio respiro sul tema delle culture orientali, con relazioni di estetologi, storici, sociologi e filosofi oltre che di architetti; la seconda giornata è stata incentrata sulle relazioni con diversi Paesi come il Giappone, l'India, la Cina, l'Egitto, la Colombia, ed è stata orientata sul tema dell'architettura; la terza giornata invece ha spaziato sulle espressioni artistiche, quali la scultura e il design, per concludere auspicando prospettive più ampie.



*Kenzo Tange, il Municipio di Tokyo, a destra e nella pagina seguente.*

Augurando a tutti i convenuti un buon lavoro, ringrazio il pro-rettore professore Sandro Balducci, delegato all'internazionalizzazione per il Politecnico di Milano, che ha presentato i saluti dell'Ateneo di Milano, la professoressa Barbara Pernici, direttrice della Scuola di Dottorato, e il professore Marco Imperadori, delegato del Politecnico di Milano per il *Far-East*, per il loro continuo sostegno alla internazionalizzazione della ricerca; ringrazio anche i professori Anna Mangiarotti del nostro Ateneo e Alberto Sposito dell'Università degli Studi di Palermo, che hanno organizzato questo evento con tenacia, passione e interesse.



# INTRODUZIONE

# VERSO UN NUOVO ILLUMINISMO?

**Alberto Sposito***

*ABSTRACT - After defining the relativity of the terms East and West, the Author deals with several unresolved issues concerning countries on the Mediterranean, with the previously and widely affirmed aim of building up a supportive and coherent Mediterranean community. The Author touches on the emergence of certain eastern countries, which are applying demographic, productive and financial pressure, and shifting the world balance in a way that could foment violent conflict. Consequently there emerges a need to create scenarios that are no longer Euro-centric, to seek out and reflect on the differences between East and West, comparing both sides and studying possible contaminations.*

*In its conclusions the opening speech at the Symposium expressed a wish to create joint "pathways of wisdom" and "enlightened pathways" that would exclude any type of integralism and conflict in our global village. In this regard the ethnologist Fosco Maraini had clear ideas regarding the East; Giangiorgio Pasqualotto has written extensively on eastern philosophy and aesthetics; Gillo Dorfles talked about the dangers of globalization; the anthropologist Yutaka Tani proposed another Enlightenment.*

*Alberto Sposito è Professore Ordinario di Tecnologia dell'Architettura presso la Facoltà di Architettura di Palermo e Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura.*

Oriente e Occidente o meglio Orienti e Occidenti nel titolo di questo *Symposium*, perché numerose sono le culture, le espressioni e i linguaggi che stanno ad Oriente e ad Occidente. Noi siamo abituati al nostro planisferio eurocentrico, con l'Asia a Est e le Americhe a Ovest; ma in Giappone le mappe tendono ad avere l'Oriente nel mezzo, l'Europa ad Ovest e l'America ad Est, mentre a New York sono i continenti americani a occupare il centro del planisferio. Del resto, chi ha detto che il Nord debba stare sempre in alto? Questa convenzione sembra che risalga a Tolomeo; ma è il termine ricorrente *oriente* che ci fa riflettere: nelle mappe azteche o in quelle del nostro Medioevo (con Gerusalemme al centro) l'Est stava sopra.[1]

Noi viviamo ai bordi di un mare tra le terre, il Mediterraneo, di cui lo storico Fernand Braudel ha rappresentato lo spazio, la storia, gli uomini e le tradizioni con un grandioso affresco[2]. Questo mare ha costituito, nelle diverse epoche, uno spazio unificato, un'entità economica e culturale ricca nelle diversità delle sue componenti. Da parecchio tempo è stato assunto da più parti l'obiettivo di edificare una comunità mediterranea, solidale e coerente. Già nel 1990 il deposto Presidente della Tunisia, Zine El-Abidine Ben Ali, diceva che «nous avions préconisé de faire de cette mer un pont de dialogue d'entente et de coopération entre ses rives Sud et Nord. Nous avons, ainsi, été le premier pays de la rive Sud de la Méditerranée à signer un accord d'association avec l'Union Européenne». E per questo ha istituito la Chaire Universitaire pour le Dialogue des Civilisations et des Religions, il 7 novembre 2001.[3]

Il 2008 è stato l'*Année Européenne du Dialogue interculturel*; in tale anno è avvenuto il lancio dell'Union Méditerranéenne proposta dal Presidente Francese Nicolas Sarkozy: «Je crois que les peuples de la Mediterranée ont besoin de se réunir et de s'unir. Ils ont besoin d'assumer ensemble leur destin commun, un destin que leur impose l'histoire, la géographie, la géopolitique, la culture. Il y a dans le mond méditerranéen une très ancienne aspiration à l'unité, contrariée depuis des siècles. Ou bien la Méditerranée prend sa destinée en main et choisit ce qu'elle veut devenir ou bien son destin s'imposera une fois de plus à elle et il sera une fois de plus tragique»[4]. Per il filosofo Jean Grenier (1898-1971), maestro di Albert Camus, il Mediterraneo è «uno spazio breve che suggerisce l'infinito», un piccolo spazio che guarda lontano, oltre l'Oriente.

Ma oggi cos'è realmente il Mediterraneo? Per Marcello Veneziani, giornalista e scrittore, questo mare «è il luogo dell'Europa-tardiva, del meridione a rimorchio, dei Paesi indebitati, della fratellanza islamica, del terrorismo, dei barconi di disperati»[5]. In vero molte tensioni oggi avvengono in area mediorientale e captano la nostra attenzione; ma la globalizzazione impone approcci diversi e analisi più ampie. Così non sono da trascurare il peso e il ruolo crescente, anche in termini qualitativi, che avranno sempre più le Nazioni orientali; Nazioni che esercitano pressioni demografiche, produttive e finanziarie. Dopo la Guerra Fredda, dopo decenni di apparente immutabilità degli equilibri mondiali, si avverte sempre con maggiore evidenza che gli equilibri si modificano e si spostano verso l'Asia, con un processo accelerato dalla crisi finanziaria.

Il fatto è che nuove e grandi potenze non occidentali stanno emergendo: la Cina (la seconda grande potenza del mondo, quella emergente), l'India, il Giappone, la Mongolia (con il suo esteso territorio ricco di risorse naturali ancora da sfruttare). L'Europa non è più l'attore principale, né il teatro principale come nel recente passato. Vero che in Africa (soprattutto nella parte mediterranea con la primavera araba che ha coinvolto la Tunisia, l'Algeria, la Libia e l'Egitto), nel Medio oriente e nell'Asia sudoccidentale ci sono stati e ci sono ancora conflitti violenti, come quello siriano, che hanno coinvolto altre potenze per il mantenimento della pace, in primo luogo gli Stati Uniti, il Regno Unito e la Francia; ma è anche vero che ci potranno essere nuovi ed altri conflitti, motivati da cause legate al fondamentalismo religioso o alla ricerca di risorse materiali. «Rapidi cambiamenti negli equilibri politici - ipotizza il politologo Filippo Andreatta, ordinario di Scienza Politica all'Università di Bologna - possono generare conflitti attuali e potenziali che vale la pena tenere attentamente monitorati […] È quindi necessario approfondire lo studio della politica internazionale e dei conflitti, esplorando questioni cruciali quali: che relazioni ci sono tra instabilità politica e crisi finanziarie? Che conseguenze politiche comporta lo spostamento verso l'Asia degli equilibri economici? In che modo la comunità internazionale e le sue organizzazioni, ONU in testa, possono evitare che le divergenze degenerino in conflitti violenti?».[6]






*Mediterraneo, il mare tra le terre di Oriente e di Occidente.*

Tali questioni hanno una natura geopolitica, economica, e non sono di nostra competenza. Ma da esse scaturisce la necessità di percorrere un parallelo terrestre, visitando alcune esperienze maturate in un equivalente ambiente climatico; da tali questioni la necessità di costruire nuovi quadri storici che non presentino più scenari eurocentrici, come quelli del passato, che hanno avuto il loro fulcro nel bacino del Mediterraneo: dall'Impero Romano a quello di Carlo Magno, da quello sognato da Federico II di Svevia a quello intercontinentale di Carlo V. Qui non si tratta più di parlare di terre, paesaggi o paradisi esotici, né d'inseguire vite primitive oltre la civilizzazione, come è avvenuto, ad esempio, per l'isola caraibica della Martinica, luogo d'ispirazione per molti personaggi come Paul Gauguin, Giovanni Pascoli, Joseph Conrad, André Breton. Si tratta di parlare di studi o scoperte che hanno segnato le conoscenze; tra tutte quella avvenuta nel 1621 da parte del gesuita Gerolamo de Angelis (Enna 1567-Edo 1623): Hokkaido (allora chiamata Edo) era un'isola e non una propaggine del continente come si credeva.

Limitandoci al contemporaneo, non si può non parlare dell'orientalista Giuseppe Tucci, che tenne i rapporti tra l'Italia e il Giappone in nome di Mussolini, protagonista di primo piano nella creazione dell'asse nazi-fascista con Tokyo. Il Tucci fu un pioniere nello studio delle religioni orientali, dal Taoismo cinese al Buddismo, delle leggende e tradizioni del Tibet; le sue imprese dettero lustro al regime nel mondo intero. Non si può non parlare di Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), gesuita, filosofo, teologo, scienziato evoluzionista e paleontologo, che ricercò la mistica, mirando a un punto di unione fra la mistica occidentale e quella orientale di India, Cina e Giappone. E non si può non parlare di Fosco Maraini, etnologo, fotografo, orientalista, poeta, alpinista, scrittore, documentarista, docente universitario, viaggiatore curioso e instancabile, di cui quest'anno cade il centenario della nascita.

Come ha di recente osservato Annibale Salsa le competenze multidisciplinari del Maraini ne hanno fatto «il portatore di una visione culturale di tipo rinascimentale, leonardesca, attenta più alla dimensione dell'intero che a quella della parte»; e riferendosi sempre al Maraini ha rilevato che «la dimensione dell'esotico lo attraeva particolarmente in un momento storico in cui il viaggio possedeva ancora quella potenza di fascinazione ambivalente che oscilla fra attrazione dell'ignoto e paura del mistero»[7]. E così Claudio Magris: «Quel Tibet, quel Giappone, quegli altri paesi dell'Asia che Maraini ha fatto diventare nostri paesaggi dell'anima - grazie a una scrittura straordinaria, profonda e fresca come poche altre - sono autentici, reali, e insieme più avventurosi e imprevedibili di ogni invenzione».[8]



*Genshin Sōdzu,* Amida tra due Bodhisattvas*, tardo sec. XII, pittura su seta decorata a foglia d'oro, h cm 93,0.*

Sul mondo asiatico Fosco Maraini aveva le idee chiare: «Studiare e amare l'oriente non vuol dire convertirsi e rinnegare la nostra civiltà. Gloria dell'occidente è la scienza, non solo quella della natura, come generalmente s'intende, ma la conoscenza, in un senso più vasto, del mondo che ci circonda. È giusto che l'occidente sviscери l'oriente, come sviscera i concetti di Diritto, di Bene, di Tempo, le fanerogame dicotiledoni e la chimica delle stelle, ed in ciò facendo si afferma, agisce con perfetta coerenza. Ma quando cerca di spostare il punto di vista e di scrutare l'universo con occhi non suoi, ecco il tradimento. L'Europa è Leonardo, Cartesio, Leibniz, Bach, il mondo come pensiero e cattedrale; ed è Cervantes, Tiziano, Shakespeare, il mondo come forza, colore e passione; ma in ogni aspetto è il mondo come esplicazione, mentre l'oriente è il mondo come implicazione. L'occidente è centrifugo, vive in un equilibrio dinamico, instabile; l'oriente è centripeto, consiste. Per questo probabilmente ci sopravviverà di gran lunga».[9]

Nel panorama mondiale delle religioni il Maraini, oltre alle tre rivelazioni monoteistiche, ne riscontra ben trentotto e opta per la Rivelazione perenne, cioè per un «regime religioso in cui Dio parla, per chi vuole ascoltarlo, non attraverso messaggi singolari concessi in punti particolari dello spazio ed in momenti particolari del tempo (Rivelazione puntuale), bensì sempre ed ovunque, nella natura e nella vita umana intorno a noi. Tutto si presenta come Rivelazione, basta sentirla, vederla, leggerla […] Nella Rivelazione perenne ho trovato grande pace e serenità».[10]

Soffermiamoci su d'una questione fondamentale, quella religiosa: gli animismi orientali, il buddismo, il taoismo, lo scintoismo e l'induismo, come i monoteismi occidentali, nell'ordine l'ebraico, il cristiano e l'islamico, sono in qualche misura conciliabili, cioè riconducibili a una sostanziale affinità qualitativa e d'intenti, o sono compatibili? Di certo, essi hanno nemici comuni, quali il materialismo e il consumismo, che sono da combattere in ogni modo. I libri sacri, i due





*Santa Sofia di Costantinopoli, architettura fra Cristianesimo e Islamismo.*

Testamenti e il Corano di certo presentano maggiori o minori identità o diversità, ma essi sono libri di sapienza, di moderazione, di saggezza, di riflessione, che escludono integralismi di ogni tipo o genere. E se non sono conciliabili, di certo sono comparabili.

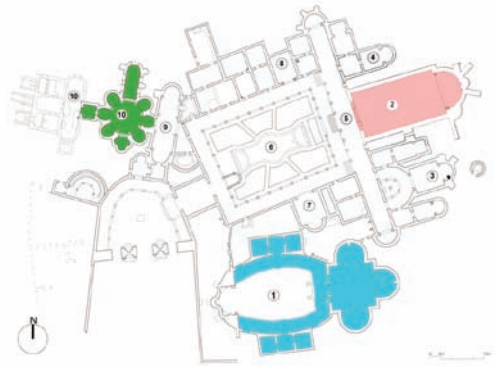
Ma che significa comparare o contaminare? Le comparazioni sono confronti fondati principalmente su rapporti di qualità o di quantità, relativi a più cose, con particolare riguardo alle differenze o alle affinità, per permetterne la valutazione; dobbiamo avviare comparazioni culturali, artistiche e tecnologiche per evitare che le diversità fra pensieri, sorti in epoche diverse e in contesti geografici lontani, si trasformino in opposizioni, in contrasti, e siano spesso causa di conflitti?[11] Le contaminazioni sono artefici consistenti nella fusione di elementi di diversa provenienza nella composizione artistica o nella trasformazione della materia ed indicano le attività, le azioni o gli esiti di azioni compiute. Ne parleranno in questa sede diversi Relatori, con analisi storiche, antropologiche, artistiche od estetiche, principalmente nel settore dell'architettura, dell'arte, del design e dell'urbanistica. Ma è da chiedersi: come favorire i confronti, le comparazioni, le contaminazioni da compiere da qui in avanti? In che modo specificare temi o individuare urgenze, affrontare diversità, favorire incontri, regolare dibattiti per confrontarsi e per avvicinare Oriente e Occidente? Le comparazioni e le contaminazioni destrutturano o decostruiscono le identità culturali? In parte, perché le identità culturali subiscono processi di trasformazione, scambi, intrecci, connessioni e confronti continui, sempre più frequenti in uno stato di globalizzazione, come l'attuale.

Nell'inquadrare in modo sintetico ma significativo i caratteri dell'Oriente e dell'Occidente, Giangiorgio Pasqualotto, estetologo e studioso di filosofie orientali all'Università di Padova, ha individuato tre tipi di rapporto che l'uomo ha instaurato con la natura[12]: un tipo creazionistico condizionato dalle religioni monoteistiche e caratterizzato dall'antropocentrismo; un tipo scientifico perfezionato da un Galilei o da un Cartesio, un tipo organicistico proprio delle religioni orientali[13]. La storia ci dice che spesso sono avvenute contaminazioni; ad esempio, tra il primo e il secondo rapporto, cioè fra il tipo creazionistico e quello scientifico; il Pasqualotto, alla luce di alcune considerazioni, mostra «come sarebbe possibile una positiva contaminazione tra il modello organicistico e quello scientifico». Ma è da chiedersi: è possibile che in qualche modo o in qualche misura avvenga una contaminazione tra il modello creazionistico e quello organicistico? Oppure non sono contaminabili ma solo comparabili? Come ha detto il Dalai Lama, il Buddhismo, una religione diversa da molte altre e priva di dogmi, «può anche aiutare i cristiani ad essere cristiani migliori, non c'è incompatibilità, perché non esiste nel Buddhismo un Dio a cui fare riferimento. La parola di Buddha non è divina»[14].

Di recente Gillo Dorfles si è chiesto «fino a che punto possiamo ragionare di una globalità morale» nell'ambito della globalizzazione, giudicando «molto pericoloso il verificarsi di una uniformità dei principi che regolano il costume e l'etica», pena la perdita dei fondamentali principi morali che caratterizzano le singole nazioni[15]. E ha continuato: «Non è possibile volere a tutti i costi privilegiare i propri modi di essere e di vedere rispetto a quelli altrui, senza che questo provochi vere e proprie tensioni non solo ideologiche ma pratiche ed esistentive […] Solo attraverso un processo molto lento, molto cauto e molto attento a ogni forma e tradizione dei singoli popoli e Paesi si possa giungere a un comune denominatore etico, tale da soddisfare tutti i diversi Paesi e le diverse nazioni».

Si è soffermato sulla necessità di «un costante studio delle diverse morali esistenti, del loro rapporto con le varie religioni, della progressiva e cauta eliminazione delle tradizioni esclusivamente legate a equivoci interpretativi o a norme derivate da situazioni un tempo esistenti e oggi scomparse». E così ha concluso: «Ecco dunque che, se da un lato non possiamo voler eliminare da un giorno all'altro e di colpo le singole tradizioni etiche d'ogni popolo, dall'altro non dobbiamo neppure ritenere che si possa istituire immediatamente un codice di norme etiche universalmente accettabile. Sicché, in definitiva, ritengo che, solo un'educazione illuminata e con una resa di coscienza delle diverse morali, si possa giungere a una autentica globalizzazione etica del -poco auspicabile- villaggio globale».

In conclusione, nelle comparazioni fra Oriente e Occidente potremmo seguire percorsi di saggezza, con comportamenti e consigli equilibrati, frutto di una matura consapevolezza ed esperienza nelle cose del mondo[16]. Ma in tal caso, come confrontare i significati di saggezza, non tanto quello occidentale che, pur variegato, è riconducibile al pensiero greco, quanto tutti quelli orientali, che si riferiscono a contesti culturali e linguistici diversi? Oppure, senza appellarci a rivelazio-



*Planimetria della Villa Romana del Casale a Piazza Armerina, databile dalla prima metà del sec. IV d.C.*



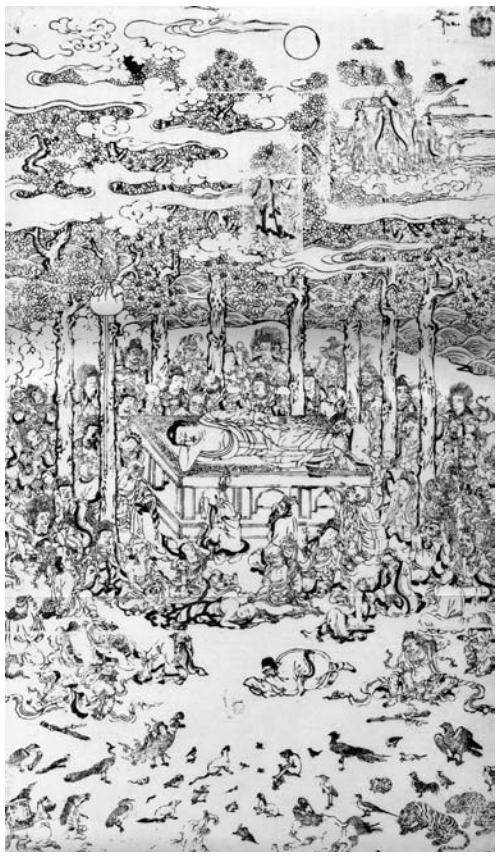


*L'aula di tipo basilicale nella Villa Romana di Piazza Armerina (ipotesi di riconfigurazione A. Sposito).*

ni o a tradizioni, è possibile sciogliere contrasti tra Oriente e Occidente con i lumi della ragione, con la facoltà di pensare, peculiare dell'uomo, soprattutto in quanto capacità di discernere, di determinare rapporti logici e di formulare giudizi?

In alternativa potremmo auspicare percorsi illuminati. L'antropologo Yutaka Tani, emerito dell'Università di Kyoto, ha auspicato un nuovo illuminismo, allorquando ha ricordato Fosco Maraini in occasione del Centenario della nascita, così concludendo: «Nel XVIII secolo l'Europa ha prodotto l'illuminismo come esigenza di conoscere il mondo attraverso la ragione, ma in quel periodo gli europei hanno considerato se stessi come coloro che illuminavano il mondo. L'Europa si trova ora proprio di fronte alla necessità di aprirsi attraverso un altro illuminismo che permetta di pensare e capire se stessa attraverso un confronto con civiltà diverse rinunciando a un punto di vista eurocentrico. Fosco Maraini è stato uno dei precursori di questo secondo illuminismo in Europa».[17]

Così, auspicando percorsi di saggezza o percorsi illuminati, il nostro Symposium ricerca le diversità e riflette su di esse, le compara e ne studia le possibili contaminazioni, analizza alcune elaborazioni particolari nel mondo dell'Architettura, della Pittura, della Scultura, dell'Industrial Design e della Tecnica, per un confronto finalizzato alla reciproca comprensione, alla messa in valore dei patrimoni culturali e alla collaborazione creativa fra operatori differenti dei diversi Paesi.



*Genshin Sōdzu,* Amida tra due Bodhisattvas*, tardo sec. XII, pittura su seta decorata a foglia d'oro, h cm 93,0.*

**Note**

1) Cfr. Achille C. Varzi, La Guerra delle Mappe, 'La Repubblica', venerdì 5 ottobre 2012, pp.52-53.
2) F. Braudel, La Méditerranée, Flammarion, Paris 1985.
3) In Aa.Vv. (a cura di M'hamed Hassine Fantar), La Méditerranée pour l'Union Méditerranéenne, Université de Tunis El Manar, 2008, pp. 6-12.
4) Entretien accordé à Hichem Ben Yaïche per l'edizione francese della rivista New African, febbraio-aprile 2008.
5) M. Veneziani in 'Il Giornale', lunedì 17 settembre 2012, p. 19
6) F. Andreatta in Il Sole 24 Ore, ed. del 22 luglio 2012, p.35.
7) A. Salsa, 'Fosco Maraini alpinista sapienziale' in F. Maraini, *Dren-Giong, il primo libro di Fosco Maraini e i ricordi dei suoi amici*, ed. Corbaccio-Garzanti 2012, pp. 205.
8) Cfr. C. Magris, 'Liberazione!', in F. Mariani, *Dren-Giong*, *il primo libro di Fosco Maraini e i ricordi dei suoi amici*, ed. Corbaccio-Garzanti 2012, p. 416.
9) F. Mariani, *Gli ultimi pagani. Appunti di viaggio di un etnologo poeta*, Red, Como 1997, pp. 165-166.
10) Dalla lettera agli amici, presenti al suo funerale, un testamento spirituale; in F. Mariani, *Dren-Giong, il primo libro di Fosco Maraini e i ricordi dei suoi amici*, Corbaccio-Garzanti, 2012, pp. 21-24.
11) Cfr. G. Pasqualotto, *Tra Oriente e Occidente, colloquio con Massimo Carboni*, Mimesis Edizioni, Milano 2010, pp.27-45.
12) G. Pasqualotto, *Oltre la Filosofia: Percorsi di Saggezza tra Oriente e Occidente*, Angelo Colla Editore, Vicenza 2008, pp.171-185.
13) L'*organicismo* è una concezione biologica secondo la quale la struttura degli esseri viventi non è interpretabile in base a principi fisico-chimici, ma è governata da forze particolari ed esclusive del mondo organico.
14) La citazione è in G. Pasqualotto, *Tra Oriente e Occidente* (a cura di D. De Pretto), Mimesis Edizioni, Milano 2010, p. 75.
15) G. Dorfles, *Il nuovo illuminismo: se domani nascesse la morale universale*, Corriere della Sera, ed. 30 dicembre 2011.
16) La locuzione *percorsi di saggezza* è di Giangiorgio Pasqualotto, cfr. nota 12.
17) Cfr. Y Tani, 'Fosco Maraini, un precursore' in F. Mariani, *Dren-Giong, il primo libro di Fosco Maraini e i ricordi dei suoi amici*, ed. Corbaccio-Garzanti 2012, p. 293.




# ESTETICA DEL PIENO, ESTETICA DEL VUOTO

**Giangiorgio Pasqualotto***

ABSTRACT - *As a representative emblem for the aesthetic of the pieno (lit. completeness) the author proposes the exterior of the Roman domus, dominated by compact perimeter walls, in which there are very few small windows; as an emblem of the aesthetic of the vuoto (lit. emptiness) he considers the traditional Japanese house, where the internal and the external spaces communicate via large apertures (reaching from ceiling to floor), which can be shut off with mobile wall-windows (shōji), and where the internal spaces communicate via mobile partition walls (fusuma). The philosophical premises for an aesthetic of completeness are to be found in Aristotle, who considered emptiness impossible; the theoretical premises for an aesthetic of emptiness are to be found in the texts of what is known as philosophical taoism (daojia) - or: daodejing (or laozi), zhuangzi and liezi – and in Buddhist texts, especially in those dealing with the not-self (anattā) and emptiness (śūnya).*

Nella tradizione filosofica occidentale fu Aristotele a determinare una condanna senza appello contro l'idea di vuoto: «*Poiché quelli che affermano che il vuoto esiste fanno di esso un luogo. Ma in che modo un corpo si troverà nel luogo o nel vuoto? Ciò non è possibile, infatti, quando un tutto è posto come in un luogo separato e in un corpo che sussista, poiché la parte, se non la si pone separatamente, non sarà in un luogo, ma nel tutto. Inoltre, se non vi è un luogo, non vi sarà neppure un vuoto. Se si considera bene la cosa, a quelli che sostengono che il vuoto esiste come un presupposto necessario, ammessa l'esistenza del movimento, accade invece piuttosto il contrario di quello che essi vorrebbero: che cioè non è possibile che neppure una sola cosa si muova, se esiste il vuoto; difatti, come alcuni dicono che la terra per la sua omogeneità è ferma, così anche è necessario che nel vuoto vi sia quiete: non vi è infatti dove più o meno possa effettuarsi il movimento, poiché, in quanto è un vuoto, non comporta differenza*»[1].

Tuttavia il pensiero greco antico non fu affatto compatto in questa condanna. Basti pensare agli esempi dei Pitagorici a proposito dei quali lo stesso Aristotele ricorda come essi ammettessero l'esistenza del vuoto non solo in senso fisico, come spazio vuoto, ma anche in senso matematico, come ciò che consente di differenziare numeri pari da numeri dispari: «I Pitagorici ammisero uno spazio vuoto, in cui si compirebbe la respirazione del cielo, e un altro spazio vuoto, che separerebbe le nature l'una dall'altra, formando la distinzione tra continuo e discreto; questo si troverebbe anzitutto nei numeri e separerebbe la loro natura»[2]. L'altro illustre esempio di tesi a favore dell'esistenza del vuoto è quello fornito dagli atomisti che ne sostennero la funzione essenziale per poter spiegare il movimento: «*Democrito ritiene che la materia di ciò che è eterno consiste in piccole sostanze infinite di numero; e suppone che queste siano contenute in altro spazio, infinito per grandezza; e chiama lo spazio coi nomi di* vuoto *e di* niente *e di* infinito*, mentre dà a ciascuna delle sostanze il nome di* ente *e di* solido *e di* essere»[3].

Tuttavia nella tradizione filosofica occidentale l'idea dell'*horror vacui* continuò a godere di una radicata popolarità, tanto che ancora nel 1644 CARTESIO, nei suoi *Principia Philosophiae*, sosteneva l'impossibilità dell'esistenza del vuoto, basandosi sull'identificazione di estensione e sostanza corporea (*res extensa*)[4]. Per fortuna nello stesso anno il fisico faentino Evangelista Torricelli dimostrò sperimentalmente l'esistenza del vuoto in natura[5], avviando così una progressiva rivalutazione dell'idea di vuoto che avrà sviluppi importantissimi perfino nella fisica quantistica dove il vuoto viene pensato come un equilibrio dinamico di particelle di materia e di antimateria: «Nelle teorie quantistiche dei campi che descrivono la fisica delle particelle elementari il vuoto diventa decisamente più complesso. Anche nello spazio vuoto la materia può apparire spontaneamente in conseguenza di fluttuazioni di vuoto»[6].

Nonostante le acquisizioni ottenute nel campo scientifico a favore di una considerazione positiva del vuoto, in Occidente sia gran parte della tradizione filosofica e sia l'immensa palude del senso comune hanno continuato a considerare il vuoto come idea irrilevante o addirittura contrassegnata da un valore negativo; questo giudizio negativo risulta tanto radicato e diffuso da essersi riflesso e sedimentato in consueti modi di dire del tipo: *ho paura del vuoto*, *mi sento la testa vuota*, *la mia vita è vuota*, *ho un vuoto di stomaco*, ecc.

Del tutto opposta appare la situazione all'interno degli orizzonti culturali dell'estremo oriente. Innanzitutto qui troviamo due formidabili depositi di pensiero a sostegno e a favore del vuoto come principio ontologico e gnoseologico. Si può cominciare col Buddhismo, il quale, già nelle sue formulazioni originarie custodite nel Canone *pali*, individua nell'*anattā* (non sé) la qualità intrinseca e fondamentale di ogni realtà sia fisica che *spirituale*[7]. Tale qualità non va letta ed interpretata in senso nichilistico: *non sé*, infatti, non significa, *assenza* di consistenza, ma indica l'impossibilità di una consistenza autonoma, indipendente, di qualsivoglia realtà. Se si volesse spiegare questo concetto in elementari termini geometrici, si potrebbe dire che, assumendo un punto come rappresentazione di ogni singola realtà, tale punto, certo, *esiste*, ma esiste solo in quanto risultato di un incro-

**Giangiorgio Pasqualotto è Professore Ordinario all'Università degli Studi di Padova.*



*Figg. 1 - La Domus romana di Piazza Vittoria a Palermo: ipotesi di riconfigurazione (A. Chiazza).*

cio di almeno due linee, e non in quanto figura *atomica*, come segno isolato, *autarchico*.

Il concetto di *anattā*, - che si determinerà in seguito, nel Buddhismo *Mahāyana* (del Grande Veicolo) come *śūnya* (vuoto)[8] - non rinvia pertanto al vuoto come equivalente di *nulla*, ma indica la condizione di mancanza di "natura propria" (*svabhāva*) che qualifica ogni elemento ed ogni fenomeno[9]. È molto importante notare che tale condizione non appartiene soltanto ai singoli elementi e fenomeni particolari, ma coinvolge e connota anche ogni possibile *principio* generale, ogni *sostanza* universale. Continuando ad usare metafore di origine e di natura geometrica, ciò significa l'impossibilità di rappresentarsi come "in sé e per sé" non soltanto ogni singola figura geometrica, ma anche lo *spazio* infinito che le *contiene*: questo, infatti, può essere pensato solo in relazione con qualche figura particolare, come suo sfondo necessario.

La centralità del vuoto è inoltre presente in tutti i testi del cosiddetto taoismo filosofico (*daojia*) - ossia nel *Daodejing* (o *Laozi*), nello *Zhuangzi* e nel *Liezi* - che rappresenta una delle più se non *la* più importante corrente del pensiero cinese classico. A questo proposito è tanto esplicito quanto emblematico il contenuto di alcuni versi del Capitolo XI del *Daodejing*, intitolato *L'utilità del vuoto*:

«*Trenta raggi convergono in un mozzo:*
*grazie al suo vuoto abbiamo l'utilità del carro.*
*Modelliamo l'argilla per fare un vaso:*
*grazie al vuoto abbiamo l'utilità del vaso.*
*Ritagliamo porte e finestre per fare una casa:*
*grazie al loro vuoto abbiamo l'utilità della casa*»[10].



*Fig. 2 - Il giardino nel Castello di Vignanello.*

Anche in questo caso è interessante notare che l'attenzione del pensatore orientale - in questo caso taoista - si focalizza sulla funzione del vuoto e non su quella del pieno, benché sia perfettamente consapevole che pieno e vuoto sono funzioni reciprocamente necessa-



*Fig. 3 - La Villa  Imperiale di Katsura a Kyoto.*



*Fig. 4 - Shoji del Castello di Takamatsu.*

rie, come necessarie risultano essere le relazioni bipolari tra luce e ombra, tra caldo e freddo, tra *yang* e *yin*.

Straordinarie *trascrizioni* in termini artistici di questa fortissima sensibilità per il significato e l'efficacia del vuoto si sono avute, in Cina, nella pittura di paesaggi[11] e, in Giappone, nell'architettura e nell'edificazione di giardini. In architettura possiamo prendere, come esempio paradigmatico di una valorizzazione del vuoto, la *Villa Imperiale di Katsura*[12], dove si misura in modo evidente e macroscopico la distanza che separa gli interessi formali e le tipologie costruttive giapponesi dai nostri canoni estetici e dalle nostre scelte edificatorie (*Fig.3*). Ciò che cattura immediatamente l'attenzione è che qui a Katsura le pareti, oltre a non avere funzione portante, hanno come funzione prevalente quella di *aprire* la casa verso gli spazi esterni, non quella di racchiuderla; grazie ai *shōji*, infatti, lo spazio interno della casa comunica in forma diretta con quello esterno, naturale, del giardino[13] (*Fig.4*) come nel Castello di Takamatsu. Inoltre le pareti interne (*fusuma*) della casa, sono progettate ed utilizzate come divisori provvisori, scorrevoli o amovibili. Quindi lo stesso principio di *apertura* che vige nella regolazione del rapporto tra spazi interni e spazi esterni alla casa, vale anche nella determinazione dei rapporti interni alla casa: ogni stanza può aprirsi e moltiplicarsi per due più, fino a coincidere con l'intera area sottostante il perimetro del tetto.

Se si aggiunge il fatto che la quantità di mobilia utilizzata è ridotta al minimo o addirittura assente, si comprende facilmente l'intensità della valorizzazione degli spazi vuoti. Anche nei modi in cui viene programmato lo sviluppo costruttivo della casa vi è un'inversione quasi completa della concezione dello spazio rispetto ai criteri che hanno guidato per secoli la progettazione delle dimore occidentali: nell'architettura tradizionale giapponese si comincia a ideare la costruzione considerando uno spazio unico da dividere al suo interno, e non da uno spazio di base da ampliare per aggiunte esterne; si privilegia pertanto un andamento *centripeto* che parte da un'area massima per giungere a produrre in seguito varie suddivisioni ad essa interne; mentre, nel caso degli edifici occidentali, si segue un andamento *centrifugo* che parte da un'area minima per giungere a produrre in seguito una serie di espansioni esterne.



*Fig. 5 - Il karesansui di Ryoanji a Kyoto.*

Anche nel pensare e nel realizzare i recinti *fensu*[14], lo scopo principale non è quello di bloccare lo spazio, ma quello di limitare un'area in modo che vengano mantenuti degli spazi vuoti che rendono possibile il *passaggio* del vento: questo, ancor prima che per qualche motivo *metafisico*, per garantire il più possibile la circolazione dell'aria durante le calde ed afose giornate estive. Anche in questo caso è comunque evidente l'importanza che viene attribuita al fatto che sia garantita la continuità della comunicazione tra interno ed esterno, perché ogni blocco o frattura di tale continuità significherebbe presumere di poter *tagliare* e definire l'immenso spazio vuoto che è origine e garanzia di ogni spazialità determinata.

Altrettanto, se non più forte ancora, è la presenza del vuoto nella progettazione dei giardini tradizionali giapponesi, in particolare nei *karesansui* (paesaggi secchi), che si potrebbero anche definire *giardini del vuoto*, di cui è celebre l'emblematico giardino di Ryoanji (*Fig.5*)[15]. Se è nel Buddhismo originario e nel taoismo filosofico che possiamo rintracciare i riferimenti culturali più generali e più lontani che stanno alle spalle dell'idea e della funzione del vuoto messe in opera in questo tipo di giardini, i riferimenti più vicini e più specifici li possiamo individuare in alcune testimonianze di Maestri del Buddhismo *chan* e del Buddhismo *zen*. Si prenda ad esempio questo testo di Hui Hai (756-815):



*Fig. 6 - Il karesansui di Daisen a Kyoto.*

«D: *Su che cosa deve stabilirsi e dimorare la mente?*

R: *Deve stabilirsi sul non-dimorare e là dimorare.*

D: *Che cos'è questo non-dimorare?*

R: *Significa non lasciare che la mente dimori su nessuna cosa di alcun genere.*

D: *E che cosa significa questo?*

R: *Dimorare su nulla significa che la mente non si fissa sul bene o sul male, sull'essere o sul non-essere, sul dentro o sul fuori o da qualche parte tra i due, sul vuoto o sul non-vuoto, sulla concentrazione o sulla distrazione. Questo dimorare su nulla è lo stato in cui essa deve dimorare; di coloro che lo raggiungono si dice che hanno la mente che non dimora; in altre parole hanno la Mente di Buddha*»[16].

Oppure questo testo del Maestro Hui Neng (638-713): «*Dotto pubblico, quando mi ascoltate parlare del vuoto non cadete subito nell'idea della vacuità (perché questo comporta l'eresia della dottrina della distruzione). È della massima importanza non cadere in questa idea, perché quando un uomo siede quieto e mantiene la mente vuota, dimora in uno stato di* Vuoto della non-differenza»[17].

Altrettanto esemplari dei due testi di Hui Hai e di Hui Neng, Maestri del Buddhismo *chan*, si presentano quelli di Dōgen e di Linji, fondamentali Maestri di riferimento per il Buddhismo *zen*, rispettivamente, per la Scuola Sōtō e per quella Rinzai. Scrive Dōgen (1200-1253): «*Se desiderate praticare la Via dei Buddha e dei Patriarchi, dovreste seguire senza pensare a profitti la Via dei saggi del passato e la condotta dei Patriarchi, non aspettando nulla, non cercando nulla, non guadagnando nulla. Escludete la mente che cerca sempre qualcosa, e non coltivate il desiderio di conquistare i frutti della Buddhità*»[18].

E nel *Rinzai Roku* (Raccolta di Linji) troviamo scritto: «*Seguaci della Via, non fate errori. Tutti i dharma di questo e degli altri mondi sono privi dell'auto-natura. Inoltre, sono privi di una natura derivata. Vi è solo il nome* vuoto*, e il nome* [vuoto] *è anch'esso vuoto*»[19].

Il giardino di Ryoanji - come gli altri *karesansui* (*Fig.6*) - non sono da percorrere, ma da *contemplare*. Tuttavia la contemplazione che esso richiede non equivale ad una semplice osservazione, per quanto attenta ed analitica essa sia. Si tratta di una contemplazione che implica direttamente un lavoro di meditazione e, in tal senso, richiede un'*esperienza del vuoto*. Questo significa in generale due cose: da un lato, la contemplazione del giardino esige, quanto meno, che la mente di colui che lo contempla sia a conoscenza dell'importanza che il vuoto gioca nella conoscenza del mondo, sia di quello esteriore che di quello interiore; dall'altro, è la stessa contemplazione del giardino che può produrre, nella mente di chi lo contempla, una serie di condizioni che favoriscono l'insorgere o lo sviluppo di un'esperienza del vuoto.

In altri termini, il *karesansui* di Ryoanji spiega, senza ricorre a parole, tre aspetti fondamentali degli insegnamenti buddhisti: 1) l'esistenza e la funzione del vuoto (*śunyatā* in sanscrito, *sunnatā* in pali, *kū* in giapponese, *kong* o *xū* in cinese) come sfondo di tutti gli elementi e di tutti gli eventi della realtà; 2) la qualità di *non sé* (*anātman* in sanscrito, *anattā* in pali, *muga* in giapponese, *wu wo* in cinese); 3) e la qualità di impermanenza (*anityatā* in sanscrito, *aniccatā* in pali, *mujō* in giapponese, *wu chang*, in cinese), le quali - come si è già visto - valgono per il Buddhismo come caratteristiche costitutive di ogni singolo elemento ed evento.

In base a questi esempi di Katsura e di Ryoanji si può dunque concludere che, per la tradizione architettonica giapponese, impregnata in modo più o meno intenzionale e diretto di aspetti risalenti alla cultura buddhista, l'uso del vuoto non significa semplicemente utilizzazione di spazi vuoti né risulta importante soltanto come cifra stilistica, ma si pone come strumento fondamentale per la conoscenza di sé e della realtà tutta.

**Note**

1) Aristotele, *Fisica*, 214b 29-35.
2) Aristotele, *Fisica*, IV, 6.
3) Simplicio, *In Aristotelis IV libros De caelo commentaria*, 294, 33. Cfr. anche Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, IX, 44.
4) R. Descartes, *I principi della filosofia*, tr., Torino, Boringhieri, Parte II, pp. 127-135.
5) E. Torricelli, *Lettere sul vuoto*, in *Opere scelte*, Utet, Torino 1975, pp. 655-659.
6) L. P. Fulcher, J. Rafelski, A. Klein, *Il decadimento del vuoto*, in "Le Scienze", 2, 1980, p. 66.
7) Cfr. *Dhammapada* 279: *sabbe dhamma anattā* (tutte le realtà sono prive di sé).
8) Tra i maggiori pensatori buddhisti che si sono dedicati ad approfondire il tema del vuoto vi è stato Nāgārjuna. Cfr., in particolare, la sua opera *Madhyamaka-kārikā* (Stanze del cammino di mezzo), tr. di M. Meli e E. Magno, Unipress, Padova 2004.
9) Cfr. soprattutto i *Sūtra* (Discorsi) della *Prajñāpāramitā* , in particolare il *Sūtra del cuore*: «La forma non è diversa dal vuoto, il vuoto non è diverso dalla forma, la forma è proprio tale vuoto, il vuoto è proprio tale forma». Uno dei maggiori pensatori buddhisti che ha riflettuto sull'idea di vuoto è stato Nagarjuna, *Le stanze del cammino di mezzo*, a cura di E. Magno, Mimesis, Milano 2012.
10) Tao Te Ching, Cap. XI, tr. di A. Shantena Sabbadini, Urra, Milano 2010.
11) Cfr., per esempio, Shitao, *Sulla pittura*, a cura di M. Ghilardi, Mimesis, Milano 2009.
12) Arata Isozaki, Yoshiharu Matsumura, Manfred Speidel, Bruno Taut, Walter Gropius, Kenzo Tange, Francesco Dal Co, *Katsura. La villa imperiale*, a cura di Virginia Ponciroli, Electa, Milano 2004; cfr. anche G. Pasqualotto, *Yohaku*. *Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale,* Esedra, Padova 2001, Cap. VI.
13) Alcune tipologie costruttive presenti a Katsura si ritrovano anche nelle case di campagna edificate con i sistemi tradizionali, chiamate *minka*. (lett. casa popolare).
14) Cfr. Osamu Suzuki, Isao Yoshikawa, *The bamboo fences of Japan*, Graphic-sha Pub. Co., Ithaca (NY) 1988; e P. Di Felice, *L' universo nel recinto. I fondamenti dell'arte dei giardini e dell'estetica tradizionale giapponese*, Olschki, Firenze 2012.
15) Databile verso la fine dell'epoca Muromachi (1392-1573), Ryoanji è situato nella parte occidentale di Kyoto. Questo *karesansui* è formato da un rettangolo di ca. 330 mq. racchiuso su due lati da un muro di circa due metri di altezza. L'area è ricoperta da una distesa ondulata di ghiaia chiara, nella quale sono incastonate 15 pietre non lavorate, disposte in tre gruppi di 7, 5 e 3. Per conoscere le tradizionali regole di composizione dei giardini giapponesi si veda il classico *Sakuteiki*, a cura di Paola Di Felice, Le Lettere, Firenze 2001.
16) Cfr. Hui Hai, *Trattato sull'entrata essenziale nella verità per mezzo del risveglio istantaneo*, in J. Blofeld, *L'insegnamento zen di Hui Hai*, tr. di F. Pregadio, Ubaldini, Roma 1977, pp. 35-36.
17) Cfr. Hui Neng, *Il Sutra di Hui Neng*, tr. di F. Pregadio, Ubaldini, Roma 1977, p. 29 (tr. modificata).
18) Cfr. Dōgen, *Shōbōgenzō*, in R. Masunaga, *Breviario di Soto Zen*, tr. di G. Cogni, Ubaldini, Roma 1971, p. 62.
19) Cfr. *La Raccolta di Lin chi*, a cura di R. Fuller Sasaki, tr. di P. Nicoli, Ubaldini, Roma 1985, p. 41.

# ARTE E CORPO NEL PENSIERO GIAPPONESE

***Marcello Ghilardi****

*Abstract - The following paper focuses on the theoretical and experiential background on which we can approach some forms of Japanese art: calligraphy, butō dance, the art of swordmanship, or architecture. Artistic practices developed in Japanese culture does not end in an aesthetic work, but they establish a deep and wide dynamics between the artist, his work and the viewer: writing a poem or drawing a pictorial sign is not just "making a work of art", according to the canons of Western modernity, but means also giving birth to a particular kind of relationship between the self and the world, in order to promote a sort of ethical transformation. The Japanese traditional notion(s) and the experience(s) of body implies a different kind of art and meaning Japan; but after the contact with the ideas and forms of practice in western art we can deal with the Japanese modernity, at the crossing of a plurality of elements – an intercultural enterprise that seems decisive for the contemporary world.*



*Fig. 1 - Un esempio di relazione tra interno ed esterno, pieno e vuoto nella casa tradizionale.*

Per accostare le modalità dell'esperienza artistica nella tradizione giapponese, e per capire la loro connessione con la dimensione corporea, è necessario tenere presente che gli stessi termini adottati nelle lingue occidentali per definirle o descriverle devono essere impiegati o "maneggiati" con cautela, per evitare di proiettare su di esse categorie che appartengono a un differente universo culturale. È fin troppo facile cercare analogie o diversità, studiando espressioni artistiche nate e cresciute nel solco delle culture dell'Asia orientale, sovrapponendo inconsapevolmente il proprio filtro ermeneutico. Sarà importante, allora, sapere ampliare all'occorrenza l'estensione semantica di concetti come quelli di arte, di corporeità o di gesto, oppure provare a introdurre nuove prospettive e nozioni, per evitare di incagliarsi in due estremi opposti: da un lato, l'idea che tutto sia immediatamente traducibile e comunicabile senza alcuna effrazione delle proprie o delle altrui categorie; dall'altro, la convinzione che non vi sia traduzione o comunicazione possibile tra culture e tradizioni distanti, rimaste per secoli esterne le une alle altre.

Fatta questa debita premessa, va notato in primo luogo che il peculiare approccio all'arte, alla natura e alla corporeità che caratterizzano il pensiero nipponico affonda molte delle sue radici nella grande matrice culturale cinese, che lega in un processo unitario dimensione cosmologica, trasformazione etico-politica e capacità artistica. A circolare in tutti questi ambiti è il *qi* (in giapponese *ki*), *soffio vitale*, *energia*, *atmosfera*, *respiro* che opera e circola in ogni tipo di realtà[1]. L'idea di un corpo nettamente distinto da una mente o spirito è aliena dal contesto nipponico tradizionale; sarà l'incontro con l'Occidente a introdurre nuove modalità di intendere il rapporto tra visibile e invisibile, e a produrre nuovi concetti in grado di rendere le specificità della cultura europea. Il *ki* è il principio dell'energia che dà vita e forma ad ogni cosa nell'universo, e che non distingue o discrimina tra esseri umani e rocce, piante ed animali; nemmeno le realtà spirituali sono escluse dall'insieme delle realtà ricomprese dal soffio. Non vi possono dunque essere alterità o distanza assolute tra la dimensione umana e quella dell'ambiente naturale che la attornia: ogni cosa, evento, moto del corpo o dell'animo è costituito da *ki*, da una sua condensazione più o meno densa.

Non esiste separazione netta nemmeno tra il benessere fisico e quello morale o spirituale: coltivare il *ki* significa coltivare anche la nostra disposizione interiore, esercitare la nostra facoltà di lettura e comprensione del mondo, la nostra capacità di agire e di interagire con gli altri. Ogni cosa, inoltre, è in perenne movimento, in trasformazione continua: il *ki* non è né materia né spirito, ma energia che si attualizza in differenti forme. L'idea che la natura, in quanto spontaneo "esser-così a partire da sé" (secondo il senso letterale del giapponese *shizen*) sia libera processualità indica un'importante differenza rispetto alla visione che ha prevalso nel mondo occidentale, e che tende a identificare la natura con gli elementi materiali che la compongono, mantenendola ben distinta dagli aspetti spirituali che connotano invece l'esperienza umana nella sua dimensione di autocoscienza. Per il pensiero giapponese la natura non è vista come una materia inerte e bisognosa di una forma che la spiritualizzi, e gli elementi naturali che compongono la natura stessa sono intesi, sempre a partire dalla tradizione cinese, come *agenti* o *movimenti* che si danno generazione e distruzione reciproca, senza un principio e senza un fine da raggiungere.

Inoltre, il fatto che la natura in Giappone non sia stata vista come materia dominata dalla necessità meccanica, ma piuttosto come spontaneità processuale, spiega come essa non vada a contrapporsi alla cultura, alla ritualità e alla dimensione antropologica. L'ideale compimento della cultura consiste anzi nel raggiungimento della naturalezza, in una spontaneità priva al tempo stesso di rozzezza e di affettazione, una spontaneità che si può apprendere direttamente dalla natura, ispirandosi ad essa. L'artista compiuto, il maestro di una disciplina, è colui che attraverso il suo gesto rinnova il continuo flusso del soffio vitale che permea ogni realtà. Il gesto artistico diviene emblema della spontaneità realizzata tramite la pratica assidua. Tipicamente giapponese sembra essere non solo la naturalezza come spontaneità del gesto artistico, ma anche una percezione degli elementi naturali in quanto estetici di per sé[2].

Nel gesto artistico la dimensione visibile e quella impercettibile, materia e spirito si incon-



*Fig. 2 - Un engawa tradizionale.*



*Fig. 3 - Un moderno engawa: Boukyo House, Sapporo (arch. Nakayama).*

trano e si fondono l'una nell'altra; di fatto, materiale e spirituale sono entrambi manifestazioni del *ki*, dunque non sarebbe appropriato distinguere in maniera dualistica tra due ambiti ontologici distinti, uno sensibile e uno intelligibile. Tutto è ricompreso nel continuo movimento processuale della natura; così, anche l'atto dell'artista maturo deve essere un atto *naturale*, che non si discosta dalla natura ma che al contrario si immerge pienamente nel suo flusso. Solo un atto che ha raggiunto la *spontaneità* è davvero vitale, energetico, efficace, e può a sua volta comunicare animazione, tensione emotiva, vitalità. Ma non si può realizzare un atto di questo tipo se non per mezzo del corpo, o meglio di una *dimensione corporea* integrata con quella naturale.

Ma che cosa si intende allora con il termine *corpo*? Ed esiste un termine analogo a quello con cui la cultura occidentale ha individuato il complesso di organi fisici che contraddistinguono l'aspetto fenomenico dell'essere umano? Nella società giapponese contemporanea, il termine impiegato normalmente per riferirsi a ciò che nelle lingue occidentali è chiamato *corpo*, *corps*, *body*, *Körper* o *Leib* è *shintai*, e deriva dall'accostamento di due caratteri che anticamente venivano invece impiegati in modo distinto. Già la domanda su che cosa sia *corpo* nella concezione classica giapponese dipende da schemi interrogativi occidentali, tesi a una definizione verbale e univoca dell'oggetto dell'indagine. Ma nel contesto giapponese è meno interessante la domanda sul *che cosa* rispetto alla domanda sul *come*, attraverso l'impiego di termini vicini utilizzati come indicatori di diverse *funzioni* organiche e complementari; la definizione e l'argomentazione lasciano volentieri il campo alla messa in pratica, all'attivazione di risposte etiche, più che di formulazioni teoretiche.

Nel lessico del pensiero cinese classico - da cui, come si è detto, quello giapponese attinge gran parte del suo vocabolario - non esiste un termine specifico per circoscrivere il *corpo* in modo univoco. I caratteri che vengono utilizzati colgono da differenti angolature, la *forma* esteriore che si manifesta, *xing*, l'*individualità personale*, *shen*, e l'*essere costitutivo*, *ti* (spesso abbinato alla sua *funzione*, *yong ,* oppure al soffio vitale, *qi,* di cui è concretizzazione e condensazione). Soltanto in epoca moderna, appunto per poter tradurre la nozione occidentale di corpo in cinese e in giapponese si inizia ad utilizzare il composto *shenti* (o *shintai* nella pronuncia giapponese) che si presenta dunque come mero calco delle stratificazioni di senso del termine europeo. In giapponese *corpo* si può scrivere generalmente con due caratteri distinti: *karada* (pronunciato anche *tai*), che indica il corpo nel suo aspetto solido, fisico, materiale; e *mi* (o *shin*), ovvero il corpo vitale, di carne, che diviene anche soggetto di esperienza.

Il termine *shintai*, che coniuga questi due caratteri, inizia ad essere impiegato soprattutto a partire dalla fine del sec. XIX per tradurre i testi scientifici e filosofici europei; al giorno d'oggi, *shintai* traduce normalmente la nozione occidentale di *corpo*, sia inteso nel senso della fisica moderna, sia come qualcosa di distinto da quanto attiene all'ambito del mentale e dello spirituale. L'incontro con l'Occidente ha infatti prodotto una trasformazione e una risemantizzazione anche di alcune categorie proprie della cultura nipponica. Ma è pur vero che anche un giapponese contemporaneo coglie immediatamente il senso globale dell'espressione *shinjin ichinyō*, «spirito (o mente) e corpo come uno», un ulteriore esempio della concezione secondo la quale non esistono un corpo materiale o una realtà spirituale che siano assoluti, slegati e incondizionati l'uno rispetto all'altro. Un pensiero più analitico, che separa il corpo dallo spirito, come pure la dimensione materiale del segno dal suo significato intellegibile[3], tende a vedere i due termini, corpo e mente, come elementi distinti la cui unione deriva dalla loro somma, o dal loro abbinamento.

Quantificabile e tangibile, il corpo; invisibile e non misurabile, la mente. I due ambiti possono essere intesi secondo una logica di contiguità, di inclusione, oppure di netta distinzione, ma in ogni caso nella logica metafisica nel complesso psicosomatico *corpo* e *mente* vengono congiunti a partire da una differenza ontologica originaria e inaggirabile. Espressioni come *corpo e mente*, *corpo-mente*, *corpo-e-mente* sono dei tentativi grafi ci più o meno perspicui per esprimere l'unione di due dimensioni che anche linguisticamente restano distinte. La lingua giapponese ha invece la facoltà di accorpare due caratteri, in questo caso quelli che stanno per il complesso fisico, e per la dimensione intellettiva, interiore, invisibile, e dare luogo così a un nuovo termine, a un senso complessivo dato non dalla giustapposizione o dall'unione di due elementi separati, ma espressione di un'unità al di là della distinzione dei composti. *Shinjin* non è quindi - come è inevitabile tradurre - *corpo/mente*, o *corpo e mente*, ma l'integralità dell'esperienza dell'essere umano, sinteticamente compreso, al di là o al di qua delle componenti che in esso si possono analiticamente discernere. In generale, dunque, si può affermare che nel percorso formativo proprio delle culture estremo-orientali c'è una corrispondenza tra interno ed esterno, tra affinamento morale e disciplina corporea.

Un termine interessante e utile per capire l'intreccio di corporeità, spazio e creazione architettonica nel mondo giapponese è *madori*, termine che designa la disposizione degli ambienti, la strutturazione delle stanze, delle pareti, delle aperture. Più letteralmente esso significa "gestire, disporre, organizzare il *ma*". Quest'ultimo carattere è una chiave fondamentale per penetrare nella struttura di significati organizzati e trasmessi dalle discipline tradizionali. Una possibile etimologia sembra ricondurlo alla rappresentazione stilizzata dei due bat-



*Fig. 4 - Ohno Kazuo.*



*Fig. 5 - Lee Ufan, Relatum Residence.*



*Fig. 6 - Morita Shiryū, So (Deep and Abundant) © collezione privata.*

tenti di una *porta* o *cancello* tra i quali filtra la luce del sole o, in un'altra possibile grafia, della luna. Il suo significato è difficilmente traducibile con un unico termine, tanto vasto è lo spettro semantico che dispiega. Si può rendere in modo più o meno approssimato con *intervallo*, *frammezzo*, *fra*; oppure, considerandolo nella sua valenza temporale, con *durata*, *ritmo*. Come ogni termine che designa un aspetto della sensibilità giapponese, esso evoca un'esperienza, una dimensione fisico-psichica ed emotiva, più che un concetto razionale. Senza addentrarsi nella vastissima gamma di possibilità d'uso che sono dispiegate da *ma*, ciò che qui interessa è l'area di significati attorno al tema dell'*intervallo*, del *fra*, e del rapporto di continuità e discontinuità che emerge in modo evidente nella composizione architettonica degli spazi tradizionali giapponesi.

La nozione di *ma*, impiegata anche nel lessico delle discipline marziali per alludere al ritmo del combattimento, o alla distanza dinamica che separa e insieme unisce i lottatori, non indica un "qualcosa", bensì l'indefinibile che si colloca appunto *fra* qualcosa e qualcos'altro, ciò che "sta in mezzo". È un vuoto, un intervallo, uno spazio di sospensione. L'idea di fondo che ma veicola è quella secondo cui ogni cosa è interrelata a tutte le altre: forma con forma, soggetto con oggetto, pieno con vuoto, spazio interno con spazio esterno. E quella particolare «coscienza estetica» determinata dall'insorgenza di *ma* si rivela come una interrelazione di identità, che si strutturano e si conoscono sempre e soltanto nella relazione, nello scambio reciproco. Ogni coscienza particolare e soggettiva esiste in quanto discontinuità-nella-continuità, come movimento, scarto rispetto all'insieme identitario della totalità delle relazioni possibili (tra le persone, le cose, gli eventi). Ciò che di volta in volta possiamo isolare come singolo individuo, singolo oggetto, singolo evento, dipende solo dalla maggior focalizzazione con cui noi lo osserviamo; in realtà non è mai scisso o separato dalla totalità.

Ottima espressione architettonica della valenza estetica di *ma* è la struttura dell'*engawa*, che anticamente designava la porzione di pavimento presente all'interno delle stanze in prossimità di porte o finestre, ma che è si è venuta identificando progressivamente con la veranda sollevata dal terreno che circonda le case tradizionali e costituisce appunto un "frammezzo" tra interno ed esterno, collegando le stanze della casa con il giardino o l'ambiente circostante. L'*engawa* si presenta come un tipico esempio del carattere dinamico delle arti e delle strutture architettoniche giapponesi: la sua funzione è infatti quella di essere percorso, di fungere da tramite, da zona di passaggio, da soglia, proprio in quanto viene percorso, attraversato. Il gesto del camminare, del transitare su o attraverso un *engawa* è la cifra della sua funzionalità e dell'efficacia nel mettere in comunicazione il dentro e il fuori.

Appare dunque decisivo l'aspetto gestuale - dinamico, diveniente, mai del tutto chiuso o compiuto - che contraddistingue la pratica dell'abitare e del creare artistico. Il gesto estetico, specchio dell'atto etico, diviene il mezzo della purificazione perché nella ripetizione e nell'affinamento l'io si fonde con il mondo, ritorna alla spontaneità originaria della natura. Ad essere evidenziati sono l'incontro, l'intreccio, la reciproca dipendenza tra corpo individuale e trasformazione globale dell'ambiente in cui quel corpo vive e si muove. Il corpo singolo è forma particolare di un più ampio movimento di creazione. Singolarità e globalità si modificano a vicenda e non possono essere separate, nel generale movimento di evoluzione del mondo. Nel pensiero di Nishida Kitarō (1870-1945) il mondo storico stesso viene indagato e descritto proprio come la dinamica dei movimenti di una *poiesis* che, dalla dimensione biologica a quella sociale, da quella fisica a quella artistica e spirituale, incessantemente modella e rinnova la costituzione delle forme storiche. La relazione dialettica tra uno e molti, tra individuo e specie, tra singolo e totalità sarà indicata come una «identità assolutamente contraddittoria» (*zettai mujunteki jikodōitsu*). In questa identità il singolo e l'ambiente si formano a vicenda, si coappartengono e si formano l'un l'altro.

Impliciti rimandi al pensiero di Nishida si possono scorgere nell'elaborazione artistica di Lee Ufan, che in alcuni testi parla di uno «spazio trasparente» (*tōmeina kūkan*)[4]. È un luogo, uno spazio (*kūkan*) - in cui resta presente lo stesso carattere di *ma*, qui pronunciato *kan* - che non allude alla perdita di definitezza o di realtà dell'opera, né a una visione nichilistica circa la fondatezza dell'esperienza di creazione artistica, ma esplicita la fondatezza e l'efficacia di ogni figura e gesto in relazione all'orizzonte di una pratica corporea e de-soggettivata, cioè non suscettibile di possesso da parte di alcun attore, nemmeno del suo "creatore". *Kūkan* esprime la *vacuità* che si fa matrice, luogo di accoglienza per i fenomeni senza che questi vengano soffocati da un troppo "pieno". Dire che le opere d'arte sono trasparenti significa anche ritornare all'esperienza buddhista della *vacuità*: ogni realtà è trasparente, è vuota, cioè sempre inscritta in una relazionalità che la rende dipendente e condizionata da tutto ciò che la circonda. Significa anche dire che la totalità si ritrova in ogni singolo frammento, dal quale traluce l'infinita serie di condizioni che lo pongono in essere.

Depotenziare il ruolo del singolo creatore o attore significa ricollocare su un piano differente l'efflorescenza creativa propria del processo artistico. Questo risulta tanto più efficace e innovativo quanto più è inteso e vissuto come "impersonale" movimento di uno slancio, di un incontro con il mondo e con le idee. Inoltre, è più importante in quanto processo, momento sorgivo e mai del tutto compiuto, che non in quanto opera compiuta e definita. L'opera emerge dallo spazio vuoto, dal ritmo/luogo/intermezzo (ma) che la accoglie come l'onda emerge dal mare, per poi immergersi nuovamente in esso. Lo sfondo dell'opera non è un "qualcosa", una sostanza che resta immutata e immutabile prima o dopo l'emergere dei fenomeni, delle opere o dei gesti; non è un principio ontologico che sussiste saldo al di là o al di qua delle forme e degli eventi. Lo sfondo invisibile è l'accadere stesso dei fenomeni, è la figura che il linguaggio impiega per dire questo emergere-e-immergersi, nel quale corpi, opere, gesti vengono sempre ricompresi, accolti, intrecciati. È la genesi sempre nuova e incipiente di questa dimensione incoativa del fenomeno e del senso.

Un'altra disciplina, nata sul suolo giapponese ma che ha saputo innestarsi su pratiche teatrali europee, offre ulteriori spunti per indagare la relazione che connette la pratica artistica e l'esperienza corporea alla consapevolezza dello spazio e al raffinamento del gesto estetico come veicolo per una trasformazione etica. Nel teatro-danza *butō*, creato da Hijikata Tatsumi negli anni Cinquanta del secolo scorso, il gesto è la sintesi, il punto di convergenza di un doppio

processo. Da una parte opera la volontà del danzatore, che esegue dei movimenti e cerca di far emergere alcune emozioni portandole ad espressione in modo de-soggettivato; dall'altro c'è il corpo, mosso soltanto in parte dalla volontà, perché soggetto a dinamiche non sempre controllabili. Il danzatore non domina il corpo, ma agisce insieme ad esso. Il corpo è una soglia, è soggetto e oggetto, si muove tra il conscio e l'inconscio. Non è soltanto un docile strumento per mezzo del quale trasmettere degli impulsi al pennello.

Il corpo non è "alla mano", disponibile e neutro come uno strumento inerte. Esso imprime al gesto artistico un impulso e una vitalità che spesso sfuggono alla mente e alla volontà che vorrebbe realizzare quel gesto sulla scorta di un'immagine precostituita; sfugge al regime di un'immagine preesistente, si scopre esso stesso gesto puro, vivo, creatore originale di immagini. Le sequenze di danza, la mimica facciale, l'articolazione e la disintegrazione delle membra non sono il modello ideale pensato e immaginato dalla volontà del danzatore, ma l'esito inaspettato di un corpo che in quello spazio e in quel tempo *si fa* gesto. Lo stesso corpo tende a svuotarsi di ogni protagonismo, invadenza o esibizionismo. Non è tanto il pieno che lo costituisce a realizzare il gesto e la danza, quanto il suo contrario, il vuoto, che di quel pieno è complementare.

Nel *butō* si dice che danzare significa sentire il gesto di un corpo *morto* - morto perché non più eterodiretto, non più agito come un mero oggetto, ma agente in modo spontaneo. Il corpo che ha tagliato ogni legame con le imposizioni sociali e che dovrebbe essere inerte, cadavere senza forza, si rovescia nel corpo più vitale, abitato dall'energia di pulsioni che non sono più inibite, senza tuttavia risultare scoordinate. Grazie a questo corpo agente il gesto non viene eseguito, ma *si* fa, ed erompe come il grido di una nuova nascita.

L'opera d'arte appare spontaneamente quando l'intreccio e l'intimità tra il corpo dell'artista e il mondo mette in moto un evento che richiede di essere "messo in forma". La necessità interiore dell'artista non si identifica con un'esigenza psicologica, ma piuttosto con un evento di autodeterminazione di quel «nulla assoluto» che fa da sfondo allo stesso essere, e che nelle molteplici forme dell'essere trova espressione – «perché in ogni gesto un corpo si dà l'indifferenziato fondo della propria provenienza […] che non c'è mai se non in quel gesto o come quel gesto»[5]. E non ci può essere assoluta priorità del gesto sul suo sfondo, o dello sfondo sul gesto. Il gesto è l'espressione "puntuale", singolare dello sfondo; e lo sfondo si rivela a partire da un contraccolpo, da un ritorno su di sé del gesto che ricerca la propria origine.

In tutte queste esperienze artistiche ed estetiche non è in atto un rapporto mimetico né tra esterno ed interno né, viceversa, tra un'immagine interiore definita e la sua realizzazione visibile. L'immagine scaturisce dall'artista, o meglio da quello che è il suo "cuore-mente" (*kokoro*: principio interiore né solo fisico né solo intellettuale né solo emotivo o spirituale, ma tutte queste cose insieme) nello stesso tempo in cui si esprime gestualmente. Dal cuore-mente alla mano, dal pennello all'inchiostro, il processo è continuo, la trasformazione dell'energia in figura si attua proprio attraverso il gesto. Non è che il gesto sia l'esito finale, il risultato che dà corpo a un'idea che in precedenza si trovava nella mente dell'artista. C'è piuttosto una modificazione-trasformazione del *ki*, dell'energia che circola e dà attuazione al complesso corporeo e all'intenzione del cuore-mente, e che in alcune occasioni si traduce nel dinamismo della forma calligrafica, nella pulsazione ritmica del carattere tracciato sulla carta. Il calligrafo, l'inchiostro, il pennello e la carta si trasformano e si (ri)creano reciprocamente, in un viluppo relazionale che libera le potenzialità di questi elementi interconnessi.

«Mondo» è propriamente questa continua *poiesis* di relazioni, di creazioni-modificazioni, di cui l'artista diviene consapevole grazie alla ripetizione e all'affinamento dei suoi gesti, come testimonia un brano particolarmente significativo del calligrafo Morita Shiryū (1912-1998): «Il mio scrivere, il mio vivere qui ed ora è il lavoro del luogo che viene unificato, il luogo chiamato *io e il mio pennello*. Solo nel momento in cui io e il mio pennello diventiamo dvvero una sola cosa, accade veramente che *io faccio calligrafia* […] Ci sono due aspetti del *qui ed ora* nel fare calligrafia: 1) Nell'unità del luogo, io e il pennello siamo una sola cosa. Io sono il pennello, il pennello è me. Io non sono qualcosa che si limita al pennello. 2) Io non sono io (ma piuttosto questo luogo), e perciò io sono io. Il pennello non è un pennello (ma piuttosto questo luogo), e perciò è un pennello. In quanto calligrafo, trascendo me stesso e sono liberato da me stesso; questa liberazione continua ad operare dentro di me. Non sono più limitato a me stesso. Qui io posso davvero diventare me stesso»[6].

È in questo nodo che resta avvolta e irrisolta la tensione tra l'idea che il «luogo» sia anche luogo della coscienza che lo pensa, e la consapevolezza che è pur sempre dalla coscienza che il luogo viene pensato. Tra la coscienza e il «luogo» si instaura un dinamismo di accoglimento e di inclusione reciproca che è il movimento stesso del pensiero che incontra se stesso, che da uno diventa due, e si riconosce sia come movimento sia come luogo di quel movimento; sia come gesto in divenire, sia come oggetto di contemplazione; sia come *sfondo*, sia come *figura* che da quello sfondo si stacca e di nuovo ne viene riassorbita. Nel momento in cui si sviluppa la dimensione teorematica del senso e dello sfondo che presiedono al gesto e all'immagine, la si costituisce come concetto e si tende a dimenticare, a lasciare appunto "sullo sfondo" quel luogo a partire da cui il concetto, il gesto o l'immagine hanno origine e in cui si relazionano con altri concetti, gesti o immagini.

Ma senza quello sfondo nulla potrebbe prodursi, nulla potrebbe apparire. È attraverso il gesto che appare il corpo. Esso è il riflettersi su di sé di quel gesto, lo staccarsi da sé, il dischiudersi di una differenza che pone il corpo, il visibile, nel momento in cui si attua l'invisibile luogo, l'accadere, il farsi di quel visibile stesso. Il corpo dunque non è mai una sostanza *in sé*, autosussistente, ma esiste, accade, si forma e si trasforma nel suo continuo rapportarsi alla complessa dinamica di gesti, forme, figure che lo attivano, lo promuovono o anche lo ostacolano, gli fanno resistenza, lo limitano e in tal modo lo definiscono sempre di nuovo.

**Note**

1) Su questa nozione cfr. A. Andreini, *Categorie dello spirito nella Cina pre-buddhista*, in M. Pagano (a cura di), *Lo spirito. Percorsi nella filosofia e nelle culture*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 71-108.
2) Su questi temi rimando a M. Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 67-92, dove ho affrontato in maniera più ampia questi temi.
3) Sul rapporto fra scrittura e distinzione tra materiale e spirituale, cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, tr. it., Jaca Book, Milano 1998; C. Sini, *Il sapere dei segni*, Jaca Book, Milano 2012.
4) Cfr. U. Lee, *Mono-ha ni tsuite*, citato in A. Munroe, *Japanese Art After 1945: Scream against the Sky*, Abrams, NewYork 1994, pp. 265 ss.
5) F. Leoni, *Senso e crisi. Del corpo, del mondo, del ritmo*, ETS, Pisa 2005, p. 202.
6) S. Morita, *Sho to chūshōkaiga* [*Calligrafia e arte astratta*], in *Morita Shiryū daiichi saihinshu* [*Una prima collezione delle opere di Morita Shiryū*], Bokubi, Kyoto 1970, pp. 124-125.

**Bibliografia**


1) Calza, G., *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2003.
2) Ghilardi M., *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
3) Leoni F., *Senso e crisi. Del corpo, del mondo, del ritmo*, ETS, Pisa 2005.
4) Morita S., *Morita Shiryū daiichi saihinshu*, Bokubi, Kyoto 1970.
5) Munroe, A., *Japanese Art After 1945: Scream against the Sky*, Abrams, NewYork 1994.
6) Nishida, K., *Uno studio sul bene*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2007.
7) Nishida, K., *Luogo*, tr. it., Mimesis, Milano-Udine 2012.
8) Pagano, M. (cur.), *Lo spirito. Percorsi nella filosofia e nelle culture*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
9) Pasqualotto G., *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992.
10) Pasqualotto G., *Figure di pensiero*, Marsilio, Venezia 2008.
11) Sini, C., *Il sapere dei segni*, Jaca Book, Milano 2012.



** Marcello Ghilardi è Dottore di Ricerca e assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova, viale G. Trissino 108, 36100 VICENZA, cell.: +39-339-8036843, ghilardimarcello@gmail.com.*

agorà

# VARIABILI ARCHITETTONICHE ORIENTALISTE

**Ettore Sessa***

*Abstract - Between the eighteenth and twentieth centuries, the culture of western architectural records a broad range of expressions related to the imaginary Orientalist. This* feel *intercepts regularly transitional seasons of the contemporary era project culture. The hedonism minute cult Rococo (with the exaltation of attraction for the distant, distinct and different), will allow the culture of the Enlightenment to carry the forms generically Orientalists towards a new search. This ensures the more radical Neoclassicism an undeniable place in the progress towards* a new architecture*. Kept the aesthetic and ideological impulses of the last season of* the age of reason*, the Orientalism will be tuned to the variables of stylistic periodization throughout the nineteenth century. So will take the value of real and intangible protein in the aesthetic revolution of modernism, and then slip back into exotic complacency of the Roaring Twenties.*

*In the wake of a renewal of Western will to dominate the world, already evident in positivist age, in this period, the Orientalism is back with its external components, also for its vitalistic ideas and susceptibility to stylistic contamination. After World War II, Orientalism will impose a different presence in the most advanced culture of the project, with humanizing results even in the objective mechanistic vocation of the International Style.*

* *Ettore Sessa è Professore Associato di Storia dell'Architettura presso l'Università degli Studi di Palermo ed è Responsabile Scientifico della* Dotazione Basile-Ducrot *della Facoltà di Architettura e delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura. Ha al suo attivo poco più di duecento pubblicazioni (tra saggi, articoli e monografie) di Storia dell'Architettura dei secc. XVIII, XIX e XX, di Storia dell'Arte dei Giardini, di Storia dell'Architettura Antica e Medievale.*

La cultura architettonica occidentale tra i secc. XVIII e XX registra un ampio ventaglio di espressioni culturali legate all'immaginario orientalista. Sia pure segmentato, e ben distinto in fasi e manifestazioni discontinue, questo *sentire* per gran parte dell'età contemporanea intercetta puntualmente stagioni di transizione dell'architettura, delle arti visive e delle arti applicate. A partire dal culto liberatorio dell'edonismo tardo settecentesco per il piacere minuto, tipico del rococò (ma con la sempre più compiaciuta attrazione per il distante, distinto e diverso che finirà per ridurre le distanze delle godibili e fatue sortite esotiche di artisti *alla moda* come François Boucher, Jean-Honoré Fragonard e Bernhard Rode con, di contro, le coinvolgenti fughe o i perseguiti smarrimenti degli albori del preromanticismo verso lontane civiltà *altre*)[1], l'illuminismo traghetterà i formulari genericamente orientalisti di un fortunato fenomeno di gusto, interprete dei primordi di un'avventura estetica sempre più votata a slanci liberatori, verso la ricerca di quella *inventio* che assicura alla cultura neoclassica più radicale un posto innegabile nel progresso verso una *nuova architettura*.

Così se alcuni fra i più colti ed eccentrici committenti di prestigio dell'ultima stagione dell'*Ancient Régime* (con un sensibile incremento del ruolo delle dame di alto rango relativamente alle sistemazioni di interni) commissionano *folies* e salotti particolari alla 'maniera cinese' nei quali, in realtà, su indicazioni o con la collaborazione degli stessi proprietari vengono modulati fantasiosi impalcati decorativi di vago sentore orientalista, ma in prevalenza su tipologie consolidate (prevalentemente di padiglioni da giardino e di registri parietali da *boudoir*) declinate dai modelli della ritrovata trattatistica di impronta classicista, con il trapasso dal rococò al neoclassicismo quell'esigenza di riforma fenomenico-naturalistica dei consueti formulari stilistici (traghettati nell'architettura e nella decorazione di interni del tardo settecento dal lungo autunno del barocco e dalla robusta maturità del tardobarocco), nata per assecondare l'epidermica adesione mondana al primo sensismo, si trasforma in istanza ideologica di eterodossa rimozione degli stilemi convenzionali e, quindi, della loro sostituzione con sintagmi allogeni affatto mimetici di remore stilistiche tradizionali.

È, in sintesi, la differenza che passa fra una diffusa tendenza alla declinazione edulcorata delle strumentazioni formali del tardobarocco e del rococò (ma anche del neopalladianesimo) in uno stile cinese immaginario e, di contro, il configurarsi di un filone orientalista di sperimentazione verso un *nuovo* non ancora maturo però per il salto di qualità verso la dimensione astila del neoclassicismo radicale. Nella prima categoria rientrano, tra le tante opere e progetti: il Padiglione Cinese nel giardino di Sanssouci voluto da Federico II di Prussia (*Fig.1*), il Gabinetto di Porcellana della Regina Maria Amalia di Sassonia a Capodimonte (*Fig.2*), la Pagoda dei Kew Gardens a Londra realizzata da William Chambers nel 1761 (*Fig.3*), il Padiglione Cinese di Drottningholm del 1763-1769 voluto dal re Adolfo Federico, le esercitazioni progettuali e alcune *folies* di M-B. Hazon degli anni Settanta del sec. XVIII (*Fig.4*), il Padiglione Cinese ad Haga Park del 1770, il progetto di Alexandre Theodore Brongniart per il parco di Maupertuis del 1775-1780 (*Fig.5*), il progetto del Giardino Anglo-Cinese del Duca d'Orleans a Parigi e la Casina Cinese a Woburn del 1787 di Henry Holland.[2]

Alla seconda e più esigua categoria, tuttavia ben più generosa di ipotesi rimaste sulla carta (fra le quali sono particolarmente indiziari della volontà di scientizzazione razionale della cultura del progetto i disegni di William Chambers per interni in *stile cinese* (*Fig.6*), il progetto di Jean-Démosthène Dugourc per un Padiglione Cinese lacustre su palafitte adibito a sala da gioco (*Fig.7*) e alcuni progetti, sempre per architetture ludiche, di Samson-Nicolas Lenoir, tutti dell'ultimo quarto del sec. XVIII), si possono ascrivere: il Padiglione Cinese nel parco di Cassan a L'Isle-Adam (*Fig.8*), la gigantesca Pagoda (con bacino d'acqua semicircolare) realizzata nel 1775 da Nicolas Le Camus nel parco di Chanteloup (*Fig.9*) a Indre-et-Loire (una fabbrica di ardita stereotomia, monumentale e spartana al tempo stesso, alta ben 40 metri e larga 16, con una peristasi di 16 colonne e poggiata su 16 pilastri raccordati da un'iperbolica volta ribassata), il Padiglione Cinese del parco del Désert-de-Retz realizzato nel 1776 (*Fig.10*) con ricercata impronta elementarista (dissimulata dalle magniloquenti coperture a embrice e da un impaginato ritmato da soli sostegni e pan-



*Fig. 1 - Casa del Tè nel giardino di Sanssouci a Potsdam, 1754-1757 (da H. Honour, 1963).*

nelli a transenne) dall'ancor giovane Francois Barbier in collaborazione con l'eccentrico committente Francois Nicolas Henri Racine de Monville (facoltoso gentiluomo gaudente, esperto di botanica e agronomia, oltre che cultore di ermeneutica)[3] e, infine, il complesso della Casina Cinese e sue adiacenze nel Parco della Real Favorita a Palermo (*Figg.11-13*), una tra le più cospicue cineserie europee del periodo neoclassico (certamente la più impegnativa nell'ambito della cultura dell'abitare), commissionata da Re Ferdinando IV di Borbone nel 1799 a Giuseppe Venanzio Marvuglia[4] che trasforma una modesta preesistenza (anch'essa in stile cinese) in una formidabile dimora ad impianto regolistico, ma con strumentazione formale pittorica orientalista immaginaria per gli esterni e con assonanti arredi (eseguiti da Gaetano Spinoso) e definizioni figurali e decorative degli interni (dei pittori Benedetto Cotardi, Vincenzo Riolo e Giuseppe Velasco).[5]

Sono, queste ultime e altre della stessa categoria, testimonianze certe di un'ansia del nuovo che strumentalmente ricorre a forme decorative non codificabili secondo parametri convenzionali; esse, oltre ad assicurare alquanti gradi di libertà compositiva (non ultimo da remore di proporzionamenti canonici), permettevano anche di praticare dissimulate implicazioni simboliche o garantivano dalla divulgazione incontrollata gli eventuali significati reconditi. Era stata, tuttavia, proprio la cultura architettonica del tardobarocco, anche su istigazione del paradigma *ordine e varietà* desunto dal sistema monadologico di Gottfried Wilhelm Leibniz, a riaccendere l'interesse per l'oriente e in particolare per il mito del Catai; terra, questa, ritenuta allora ancora mitica e misteriosa ma depositaria, secondo l'immaginario comune ad una ristretta fazione raffinata della classe egemone europea, di grandi e antichi saperi e di rituali sociali, oltre che di ordinamenti amministrativi e regole protocollari improntati alla saggezza e alla proiezione nel quotidiano di catartiche formulazioni filosofiche.

Ancor prima che si consolidasse la presenza europea nel controllo esclusivo dei traffici dell'Asia, il fascino per la cultura artistica cinese aveva innescato un movimento del gusto che andava ben al di là, anche per durata e continuità, del semplice eccesso di moda. È un fenomeno già manifestatosi, sia pure episodicamente, fin dal sec. XVII anche in virtù della circolazione, soprattutto per tramite olandese, di piccole pitture e di prodotti dell'industria artistica (in prevalenza servizi di porcellana, astucci e scrigni laccati e istoriati, sete dipinte e quegli indefiniti oggetti d'arte polimaterici propri da *Wunderkammern*, incerti quanto preziosi per lavorazioni ed elementi componenti o resi tali anche dalla singolarità degli accostamenti). Ma in realtà alle origini dell'orientalismo settecentesco c'è anche la latente e inconfessata (e quindi solitamente dissimulata, mimetizzata oppure solo accennata) fascinazione rinascimentale e manierista per il bizzarro e l'eccezione, secondo una consolidata tendenza alla deriva del giudizio in merito alle più evolute manifestazioni artistiche di civiltà estranee, soprattutto quando apprezzate non senza inconsapevole imbarazzo.

Fin dall'inizio del sec. XVIII Antoine Watteau redigeva, con consumata abilità nella trasfigurazione formale, disegni di presunti soggetti cinesi per gli apparati decorativi della dimora La Muette in Bois de Boulogne a Parigi. Analogamente fin dal 1725 Fischer von Erlach nella sua opera *Entwurf einer historischen Architectur*, pubblicata a Lipsia (*Fig.14*), introduce una sezione orientale nel novero delle sue ricostruzioni grafiche; essa si compone di poche ma significative architetture iperboliche o fantasiose e di suggestivi paesaggi della Cina (questi ultimi carichi di quell'orrido che, poi, avrebbe scatenato il sentimento preromantico per la *dilettazione* calamitosa). Pur se riferiti prevalentemente agli incerti e rari repertori illustrativi e ai nebulosi resoconti di viaggio di colti missionari i soggetti rappresentati da Fischer von Erlach avrebbero ispirato per lungo tempo la realizzazione di padiglioni in stile cinese e di comparti pittoreschi nei giardini informali della seconda metà del sec. XVIII e di gran parte dell'Ottocento; se ne riscontrano ancora echi nella Pagoda di Alton Towers (Staffordshire,



*Fig. 2 - Gabinetto di porcellana della Regina Maria Amalia di Sassonia, 1757-1759, nel Museo di Capodimonte (da H. Honour, 1963).*

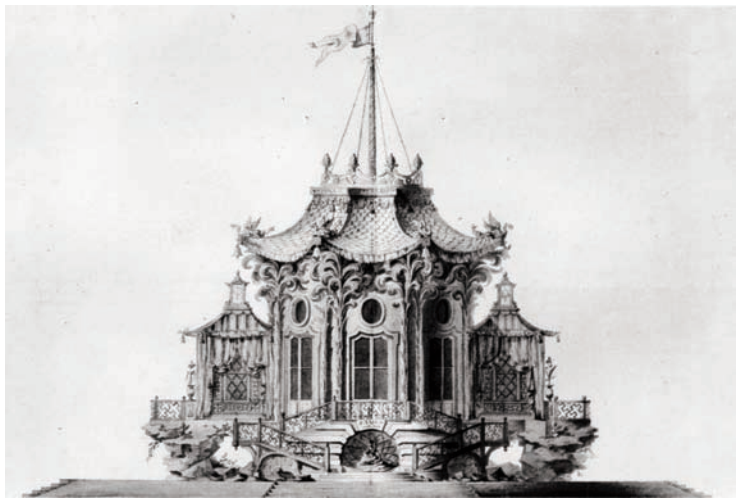


*Fig. 3 - W. Chambers, pagoda cinese nei Kew Gardens di Londra, 1757-1762, incisione del 1763 (da H. Honour, 1963).*

1824 ca.) o nell'abaco di arredi e architetture da giardini inseriti nel manuale pubblicato da André Thouin a Parigi nel 1820 (*Fig.15*).[6]

È, quello settecentesco, un orientalismo decisamente suggestionato dal Celeste Impero, con isolate e tarde manifestazioni di turcherie e ancor più rare, ma come queste assolutamente di genere, incursioni (di squisito tenore sincretico) sedicenti tibetane o indiane, come le foresterie nel giardino di Augustusburg a Bruhl del 1755-1760 (*Fig.16*) e del Parco di Augusto il Forte a Pillnitz. Nella fortunata fase settecentesca della sua storia l'orientalismo, infatti, pur essendo suscettibile di sindromi culturali contrastanti ha come denominatore comune, e rivelatore di un certo dinamismo relazionale, il prevalere dell'invenzione di un genere stilistico per nulla aderente a codici e modi artistici e architettonici delle singole civiltà fonte di ispirazione. Diversamente nel sec. XIX, soprattutto con l'esaurirsi dell'immobilismo del periodo della restaurazione e subito dopo i moti liberali del 1848-1849, in relazione alla ritrovata vocazione imperialista delle potenze europee (anche in continuità con l'affermazione francese in Algeria ad opera dell'armata di re Carlo X e sulla scorta della precedente moda esotico-storicista, ma anche d'interesse scientifico-archeologico, seguita alla campagna napoleonica d'Egitto), si manifesta l'attenzione per altre culture orientali, quali l'indocinese, l'indonesiana e soprattutto l'indiana. Ma tutto ciò non più nell'accezione impropria e dilettantesca del sec. XVIII, come dimostra l'insistito virtuosismo tecnologico-stilistico del Padiglione Reale a Brighton di John Nash (*Fig.17*); così come per i repertori arabi e magrhebini questa tendenza andrà di pari passo con l'estendersi dei domini coloniali.

Ma non si tratterà più di alchimie stilistiche o di invenzioni eterodosse; l'occidente, soprattutto in periodo positivista, guarderà l'oltremare come un immenso giacimento al quale attingere con disinvolto profilo di conquistatore. Ammantate del pesante fardello del civilizzatore, le potenze coloniali si impossesseranno, oltre che delle risorse, anche dei segni culturali e artistici dei vinti, importando nei territori metropolitani testimonianze delle terre lontane o riproducendone il patrimonio architettonico spesso in forma di *revi-*





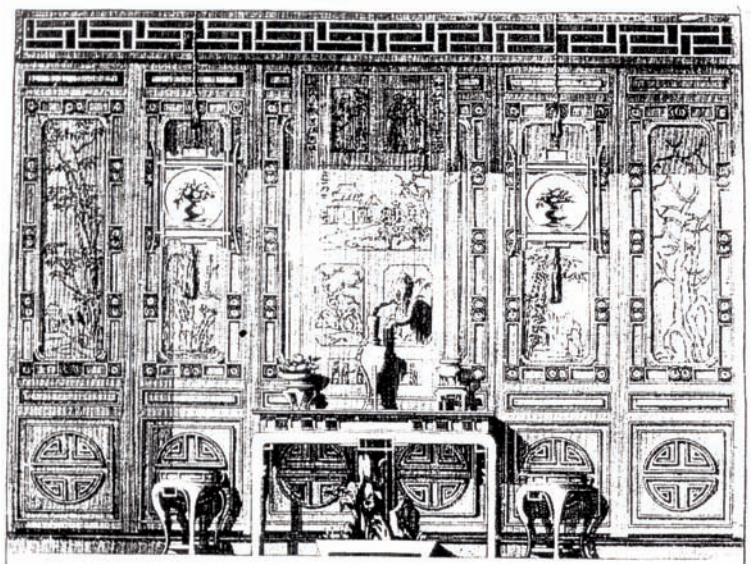
*Figg. 4, 5 - M-B. Hazon, belvedere cinese per M. de Marigny, disegno a penna e acquarello, 1770 ca. (da Jardins en France, 1977). A destra: A. T. Brongniart, progetto per il parco di Maupertuis, 1775-1780 (da H. Honour, 1963).*

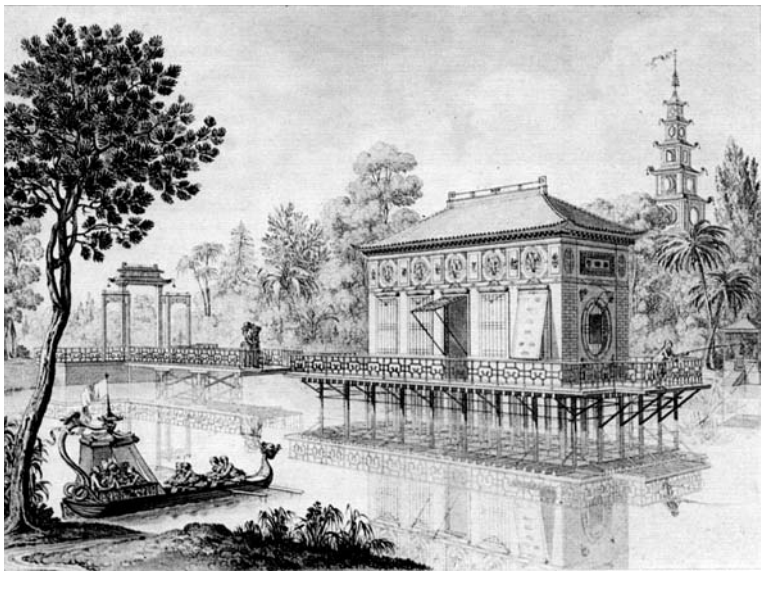
*val*, non senza involontarie mistificazioni o consapevoli e sapienti trasfigurazioni. È un fenomeno che avrà fra le sue espressioni più emblematiche le ambientazioni esotiche effimere in occasione delle grandi esposizioni.[7]

Già nelle più importanti esposizioni parigine d'età positivista, fin dall'Exposition Universelle del 1878, la comparsa di padiglioni dedicati a terre lontane e a forme di civiltà *altre*, e quindi configurati con eclettiche strumentazioni formali (genericamente etichettate come orientaliste) riferite alle rispettive culture architettoniche e artistiche, unitamente alle installazioni di vere e proprie ambientazioni abitative di popolazioni eufemisticamente definite «puramente naturali», corredate di tutto punto e animate dalla presenza di gruppi umani e, spesso, della fauna e della flora dei paesi d'origine, aveva generato una spirale d'interesse o di pura curiosità, non di rado morbosa, da parte del pubblico europeo, alimentandone però la sciovinista convinzione di una indiscutibile superiorità della civiltà occidentale. Sindrome, questa, esaltata proprio in seno alle esposizioni dallo stridente contrapporsi di questi esotici inserti architettonici, spesso ai limiti del fantastico ma anche del caricaturale, con il contesto ridondante di positivi segni o anche di feticci della modernità.

I termini negativi del confronto, per contrasti e differenziazioni, di civiltà così difformi non avrebbero risparmiato neanche le esposizioni coloniali vere e proprie, anche se non sempre questa categoria di manifestazioni era votata all'esibizione di scenografie architettoniche prossime all'immaginifico e al *distante* e di ambientazioni e spettacoli etnologici. L'origine di questo genere di esposizioni, infatti, è puramente mercantilistica (a cominciare dalla Intercolonial Exhibition of Australasia di Melbourne del 1866) e solo diversi anni dopo si assisterà alla proliferazione dei cosiddetti «villages nègres» o delle ambientazioni di taglio antropologico in seno alle esposizioni. È principalmente con l'esposizione di Parigi del 1889, organizzata nel quadro della commemorazione per il centenario della rivoluzione, che compaiono per la prima volta complesse riproposizioni esotiche, ovviamente effimere e alquanto di genere, di contesti edilizi e di ambientazioni. Ma queste, in realtà, sono solo realizzazioni episodiche (la più eclatante delle quali è la Rue du Cairo, animata con più di duecento egiziani e dotata, oltre che della imitazione della Moschea di Kaid-Bey, di ben venticinque edifici); non si trattava che di un'attrazione, quasi fieristica, nell'ambito tanto della diffusa presenza d'interi padiglioni ispirati agli stili storici nazionali degli stati partecipanti, quanto delle ricostruzioni sincreticamente riferite a culture architettoniche del passato quanto, ancora, della sequenza di isolate riproposizioni di edifici indocinesi, indiani, nord africani, ottomani, mediorientali e dell'Oceania.

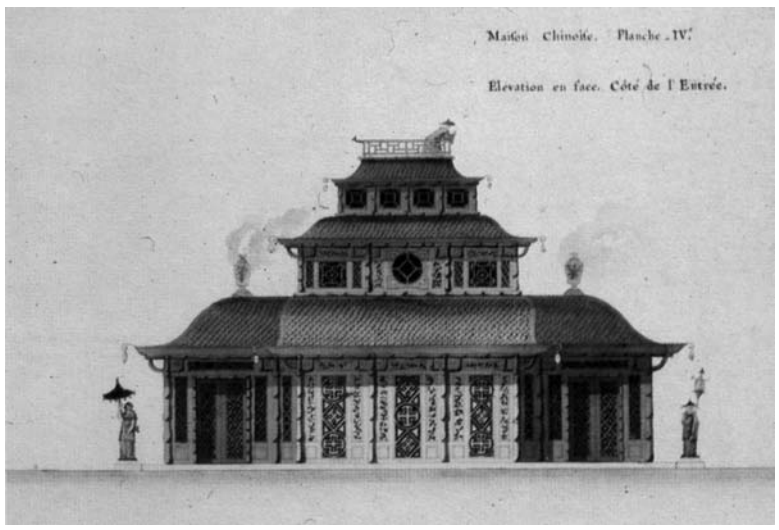
Ma, oltre ad assumere il ruolo di sicura formula di attrazione in occasione delle esposizioni, l'orientalismo lascerà il segno anche nella produzione edilizia di tutto il periodo eclettico, coprendo un arco che va dalle più prestigiose residenze ai decadenti arredi particolari, dalle architetture per il tempo libero ai complessi termali, dai padiglioni dei giardini (sia pubblici che privati) alle città di svago, dai locali pubblici ai grandi mercati coperti (*Fig.18*), dalle sedi istituzionali d'oltremare alle architetture funerarie e persino alle sinagoghe. Una proliferazione di esotismi che, tuttavia, registra una certa flessione per l'interesse nei confronti della Cina, mentre il Sol Levante di pari passo con il suo affermarsi quale potenza imperialista compie le sue prime apparizioni alle esposizioni internazionali, ma nell'inedito ruolo di nazione proponente i propri prodotti e i propri modelli artistici e comportamentali.

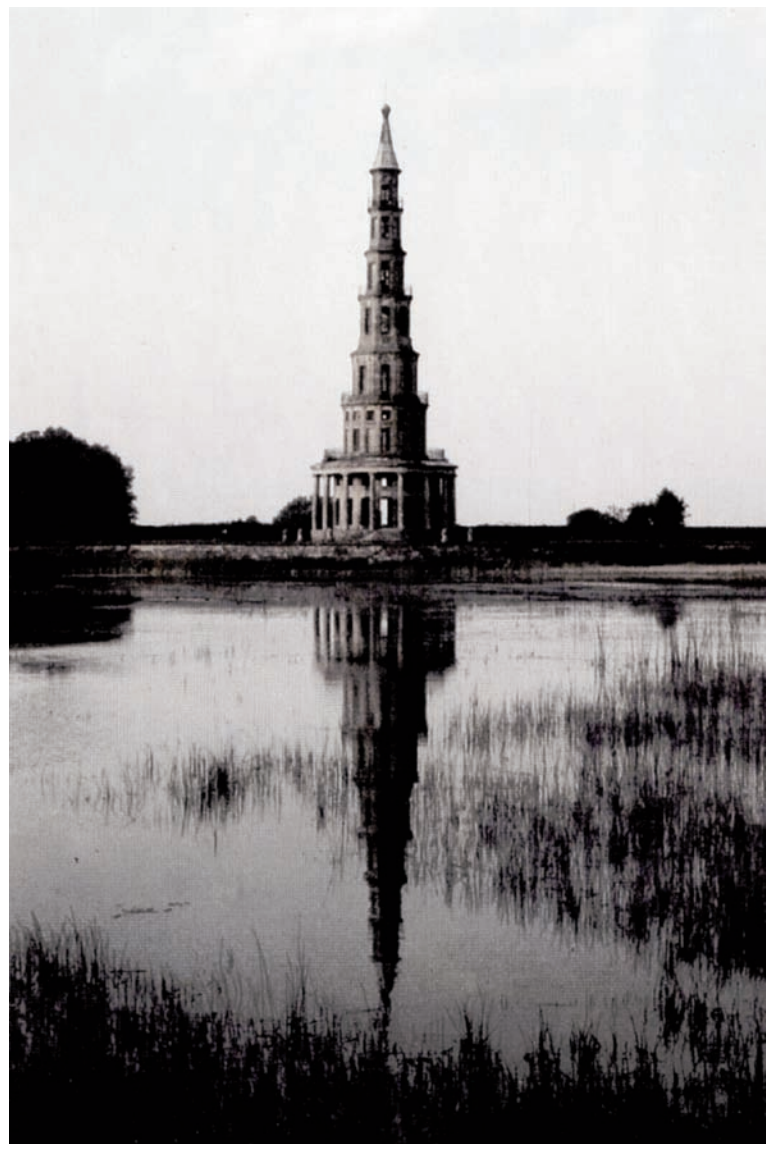




*Figg. 6, 7 - W. Chambers, interno di un appartamento cinese (da W. Chambers, 1757). A destra: Sala da gioco sulla riva di un lago, incisione su lastra di pietra di L. M. Berthault su disegno di J. D. Dugourc (da Jardins en France, 1977).*





*Figg. 8-10 - In alto a sinistra: Padiglione cinese nel parco di Cassan, L'Isle-Adam (da Jardins en France, 1977). A destra: N. Le Camus, pagoda cinese con bacino d'acqua nel parco del Castello di Chanteloup a Indre-et-Loire, 1776 (da Jardins en France, 1977). A sinistra: F. Barbier, casa cinese nel Desert-de-Retz di M. de Monville, Saint Jacques-de-Roy, Marly, 1777-1778 (da Jardins en France, 1977).*

Solo con la *Belle Époque* si sarebbe pienamente affermato il giapponismo come gusto; già in piena età vittoriana esso era assurto a componente liberatoria nella ricerca di oggettività e di nuove espressività figurali fenomeniche; è il caso delle ambientazioni in interni dalle linee asciutte di alcuni soggetti dalla eloquente sensualità di Aubrey Beardsley e di un ciclo di seducenti pitture di James McNeill Whistler oppure della sua indicibile e contestata sistemazione a orditura di montanti e pannelli laccati su sottofondo di rivestimenti parietali in cuoio e argento per la cosiddetta Peacock Room nella dimora londinese dell'imprenditore Leyland del 1877 (*Fig.19*). Complici i mercanti d'arte di alto livello come Samuel Bing (con il suo prestigioso negozio parigino denominato *Art Nouveau*), i preziosi prodotti, questa volta originali, dell'industria artistica giapponese e di quella cinese ancora una volta, come nel periodo preromantico, inducono architetti, artisti, artigiani, gioiellieri e grafici a mutuare suggestioni figurali avvertite come liberatorie e a metabolizzarle o contaminarle con la diffusa volontà di fare del fenomenico l'impalcato estetico ideologico di quel movimento di generale riorganizzazione del visibile che è il modernismo.

Riverberazione fattiva, ma anche di consumo, di una complessa e articolata costellazione di elaborazioni del pensiero europeo della matura *Belle Époque* (che dall'idea di sistema fenomenologico di E. Husserl arriva allo psicologismo e al gestaltismo di Christian von Ehrenfels), il modernismo vitalistico, o più comunemente l'*art nouveau*, nelle sue migliori espressioni arriva alla totale manipolazione delle suggestioni orientaliste e alla loro omogeneizzazione con i *segni forza* dell'impalcato compositivo; processo particolarmente vivificante nelle realizzazioni dei belgi Paul Hankar (*Fig.20*), Victor Horta (*Fig.21*) ed Henry van de Velde. Ma il modernismo interpreta della civiltà dell'estremo oriente anche il senso intimista dell'abitare, pur senza ricorrere a subliminali richiami figurali o ad oniriche metafore di atmosfere pregnanti. Charles Rennie Mackintosh da un lato (soprattutto con il *Salottino delle Rose* presentato all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, con gli interni della Hill House presso Helensburgh del 1902-1906 e, prima, con il ciclo delle evanescenti sale da tè a Glasgow) e Frank Lloyd Wright dall'altro (con gli interni del periodo compreso tra la realizzazione nel

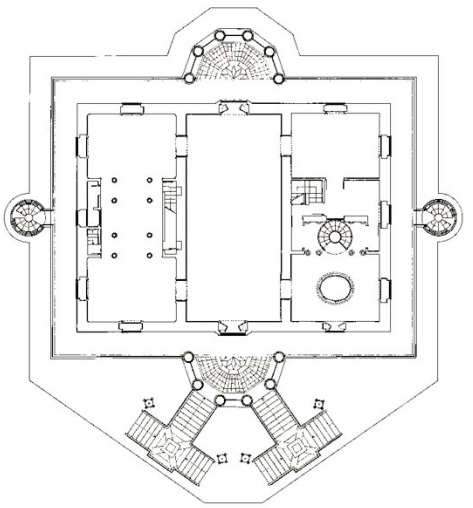
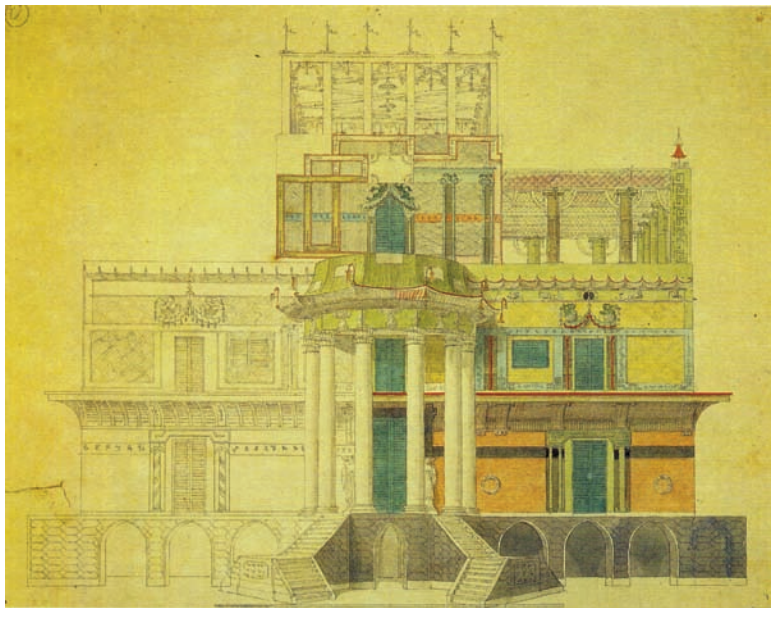


*Fig. 11 - G. V. e A. E. Marvuglia, progetto di trasformazione della Casina Cinese per Ferdinando IV: pianta del primo piano (rilievo di V. Capitano, 1985).*





*Figg. 12, 13 - G. V. e A. E. Marvuglia, progetto di trasformazione della Casina Cinese per Ferdinando IV: prospetto acquerellato, 1799 (Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo). A destra: il parterre alla francese dietro il padiglione.*

1904 della Martin House a Buffalo e nel 1908 della Robie House a Chicago) sono forse gli interpreti più sensibili e coerenti di questa idea di oggettività scevra da implicazioni ideologiche e fondata su un'idea della *qualità della vita* che assegna alla quotidianità valenze sacrali (*Figg.22-23*). Diversamente lo stesso Wright con la realizzazione, tra il 1916 e il 1922, del grandioso Imperial Hôtel a Tokyo (*Fig.24*) nel rimeditare modelli monumentali di complessi architettonici nipponici e orientali in genere, pur modulandone le reminiscenze ai suoi principi della progettazione organica, mostra di aderire al mutato spirito dell'epoca. Liquidata traumaticamente la *Belle Époque*, e con essa sia l'ipotesi meliorista della tarda civiltà della macchina sia l'utopia *morbida* del modernismo, l'occidente torna a guardare l'oriente in termini di appro-

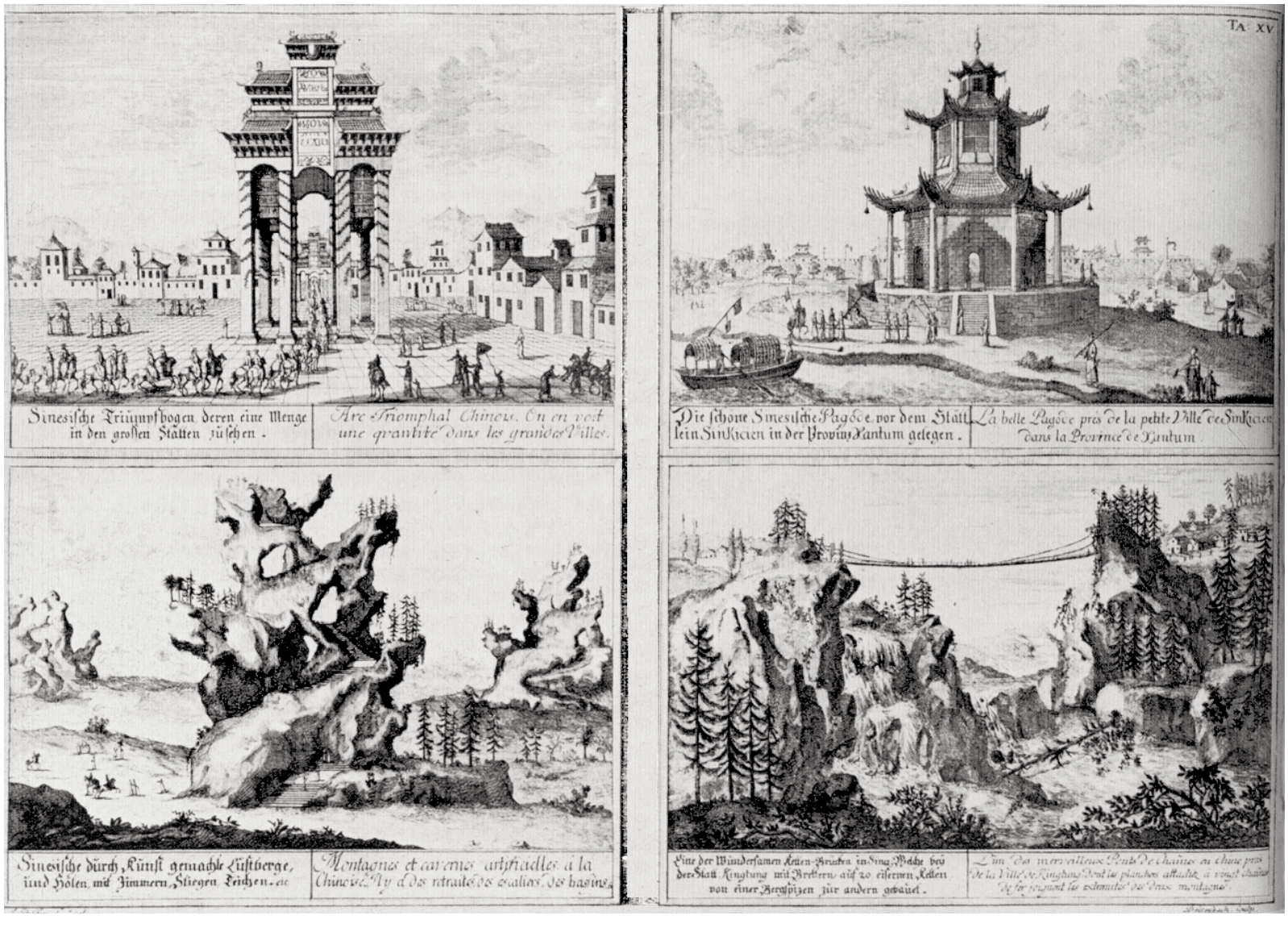
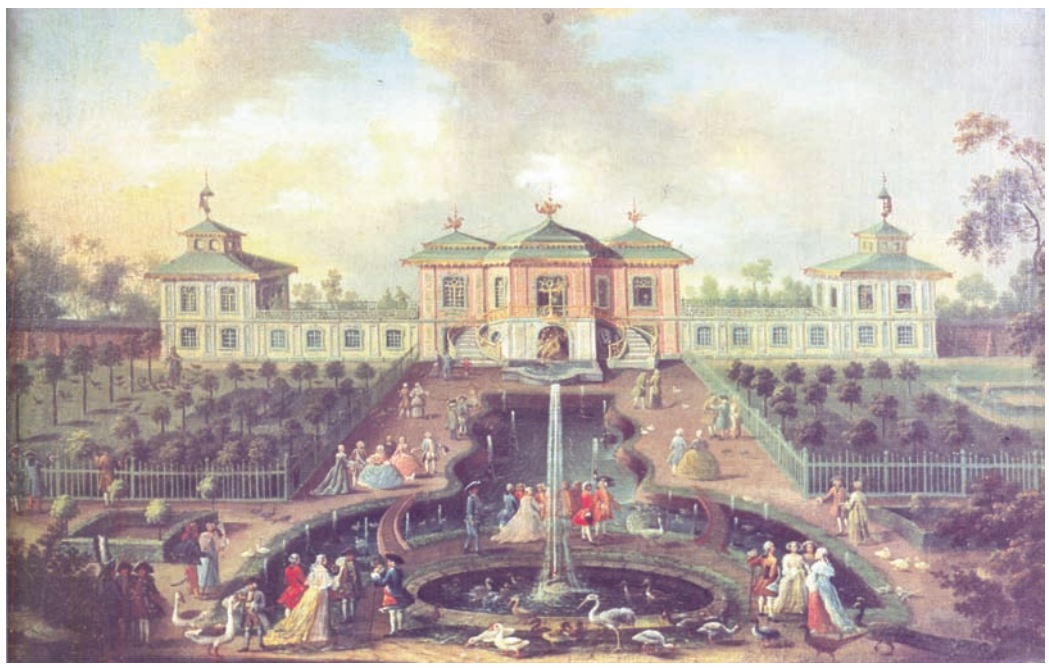



*Fig. 14 - J. B. Fischer von Erlach, palazzi, colline artificiali e ponti sospesi della Cina, 1721, incisione (da J. B. Fischer von Erlach, 1725).*



*Figg. 15, 16 - Padiglioni per l'ornamento dei giardini, litografia su disegno di G. Thouin (da Piante ragionate di tutte le specie di giardini, Parigi 1820). Sotto: La Casa Indiana nel giardino di Augustusburg a Bruhl, 1755-1760, dipinto attr. a F. J. Rousseau (da M. Mosser, G. Teyssot, 1990).*

priazione; e questo anche in ambito di culture architettonica e artistica.

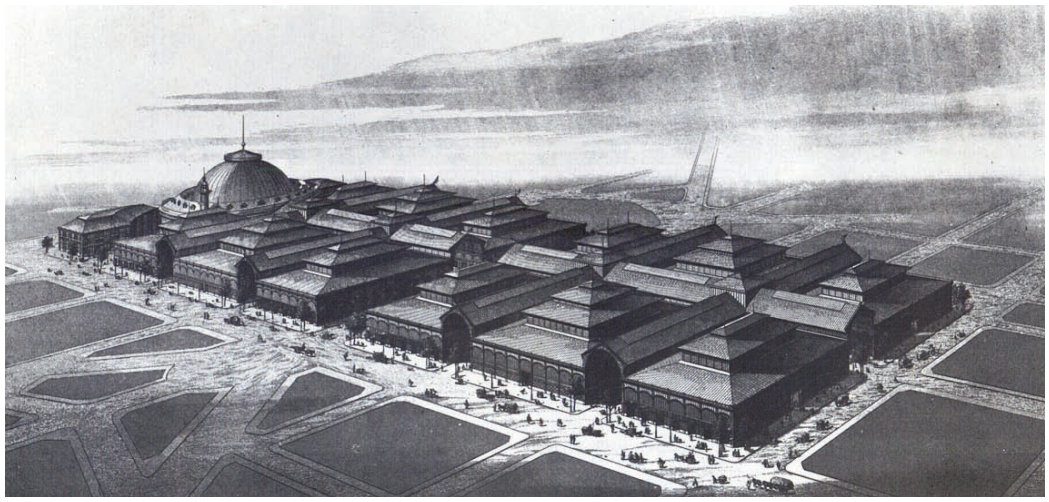
È negli Anni Ruggenti che, sull'onda di un rilancio della volontà occidentale di dominio sul mondo, già manifestatasi in tarda età positivista, l'orientalismo torna alla ribalta nelle sue componenti più esteriori, anche per le sue implicazioni vitalistiche e la predisposizione alla contaminazione stilistica. Ma se il *Déco* ne metabolizza segni e formulari secondo una vasta gamma di preziose possibilità (che vanno dal fiabesco eccedente del padiglione dei Magasins du Printemp di Henry Sauvage, realizzato nell'ambito dell'Exposition Internationale des Arts Decoratifs di Parigi del 1925, all'onirico e ricercato primitivismo dei pannelli decorativi di Jean Dunand e ancora all'astratto citazionismo nipponico di alcuni arredi di fine anni Venti di Eileen Gray) e il cosiddetto protorazionalismo tende a rilanciare le sole potenzialità oggettive dell'architettura giapponese (valga per tutti l'esemplare vano scala della Casa Müller di Adolf Loos del 1930 a Praga, *Fig.25*), la cultura architettonica accademica costringe l'orientalismo in una dimensione di pura riproducibilità di repertori consolidati; ne consegue una decisa riduzione del raggio di azione ai soli settori delle architetture ludiche e a quello dei grandi complessi espositivi.

Tra questi ultimi la grandiosa *Exposition Coloniale Internationale de Paris* del 1931 assume un ruolo particolare coniugando la componente etno-antropologica a quella del gusto per il *revival* esotico, risultando dal concorso di entrambe le formule fino ad allora separatamente adottate. Ordinata in una vasta area di circa centodieci ettari, in quel settore romantico del Bois de Vincennes che fa da raccordo tra il suo comparto boschivo occidentale e il boulevard Poniatowski (primo tra i segmenti meridionali ad est della Senna dell'anello viario perimetrale del centro di Parigi), il complesso espositivo del 1931 consisteva in un diradato sistema di raggruppamenti di padiglioni; questi, estremamente diversificati dimensionalmente e formalmente, erano in prevalenza attestati sul perimetro dei settori a prato e ad arboreto.[8]

A differenza delle precedenti grandi esposizioni parigine, sia del Secondo Impero che della Terza Repubblica, la suggestiva Exposition Coloniale Internationale del 1931 non si presentava come un coordinato insieme di architetture effimere (accademizzanti o innovative), dalla complessiva immagine iperbolica a scala urbana e orchestrato su d'un tipo d'impianto a viali (essenzialmente rettilinei o comunque a sviluppo geometrico, i primari, o ad andamento curvilineo o misto, i secondari) e a comparti dal compiuto disegno unitario; la particolare proposta del 1931 era, piuttosto, una sorta di grandioso villaggio esotico che proprio del molteplice faceva la sua sigla distintiva, e non solo sul piano formale. Ne era vero ideatore il maresciallo Louis Hubert Gonzalve Lyautey, eroe dell'ultima epopea coloniale francese e sostenitore di una linea relazionale e non oppressiva quale nuovo corso della politica coloniale francese.

Improntata ad insistiti intenti autoreferenziali, l'Esposizione Coloniale si poneva anche il malcelato obiettivo di rilanciare propagandisti-





*Figg. 17, 18 - J. Nash, padiglione reale di Brighton nel Sussex, 1815-1821. A destra: V. Baltard, Les Halles Centrales di Parigi, 1853-1856, incisione del 1863.*

camente il ruolo della Francia come potenza mondiale e contemporaneamente non rinunciava a porsi come metafora del sedicente mandato pacificatore che, nell'ambito dell'esclusivo club delle nazioni colonialiste partecipanti alla manifestazione, avrebbe dovuto distinguere, dalle altre, le modalità di governo dei domini della Troisième Republique. Il *mondo francese* d'oltremare, nel terzo decennio del sec. XX, era divenuto una realtà di tredici milioni di chilometri quadrati di territorio con oltre cento milioni di abitanti. Era, dunque, un formidabile dominio intercontinentale, secondo solo al ben più vasto impero coloniale britannico e che già nella fase matura della *Belle Èpoque* si poneva come obiettivi una più efficiente politica di sfruttamento economico (che includesse anche il reimpiego di risorse nei singoli possedimenti per miglioramenti infrastrutturali e per l'adeguamento a più elevati standard di vita), l'incentivazione alla immigrazione di cittadini francesi (anche in funzione di un potenziamento della presenza metropolitana), una più accorta politica di consensi dei nativi e una più consona organizzazione amministrativa e istituzionale dei vari territori.[9]



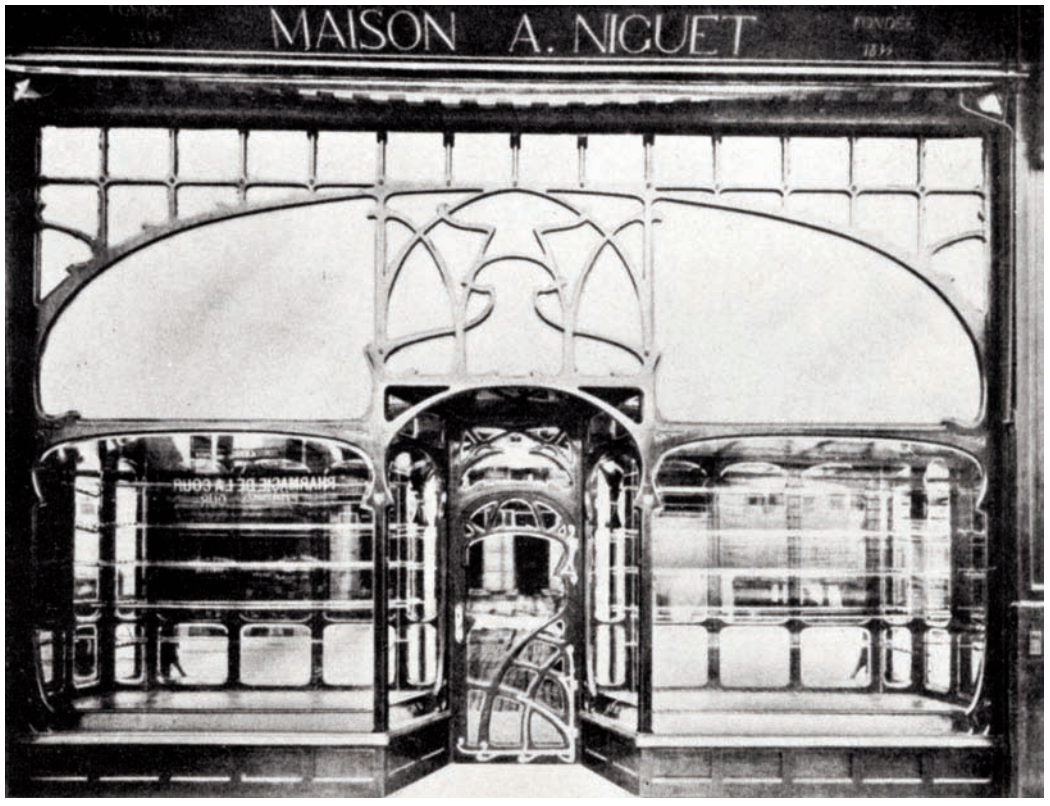
*Fig. 19 - J. Mc Neill Whistler, Peacock Room a London, 1876-1877 (da L. Vinca Masini, 1976).*

Parigi arrivava tardi al traguardo di una grande esposizione che ne ratificasse il ruolo di capitale del secondo fra gli imperi coloniali d'età contemporanea: ben poca cosa, anche dal punto di vista architettonico, era stata l'Esposizione Coloniale del 1907 sempre al Bois de Vincennes, mentre Lione (nel 1894 e successivamente) e Marsiglia (fin dal 1906 e ancora nel 1922) avevano già organizzato importanti manifestazioni di questo tipo. In tali occasioni un risvolto importante era stato anche quello della documentazione, oltre che del commercio e delle potenzialità economiche delle terre d'oltremare, dell'attivismo amministrativo (inteso sia dal punto di vista legislativo che da quelli educativo e sanitario), edilizio e infrastrutturale dell'autorità francese nel gestire territori e sistemi sociali distanti geograficamente e culturalmente dagli evoluti modelli comportamentali della Terza Repubblica. I progettisti che realizzano i padiglioni dei domini francesi sotto la vigile supervisione di M. Martzloff, Directeur des Services d'Architecture de la Ville de Paris, e in stretta collaborazione, come d'altronde tutti gli altri progettisti (anche stranieri), con il Comité Technique de l'Exposition Coloniale, presieduto da Marius Blanchet, dovevano lanciare chiari messaggi propagandistici: se al déco al néo-humanisme era affidato il compito di rappresentare l'evoluta Francia metropolitana, definitivamente emancipatasi dal tradizionalismo (obsoleto, ma ora anche troppo oneroso vista la congiuntura economica), alla reinterpretazione dei modi di costruire e dei codici, architettonici e figurali, tradizionali delle etnie dei vari possedimenti era demandata l'attestazione del sopravvenuto rispetto istituzionale per le culture dei popoli governati.

Ma all'interno di questo orientamento sussistevano profondi distinguo: per i vicini possedimenti del Maghreb risaltava la tendenza allo stile *arabisance*[10], interpretativo ma non imitativo e oramai storicizzato come compatibile apporto francese, non di rado suscettibile di suggestioni *déco*; per i domini in aree depositarie di raffinate ed esoteriche culture antiche, come l'Indocina, le enclaves dell'India e Suez, prevaleva il revival; per le colonie dell'Africa sub-sahariana, dell'Africa Nera, dell'Oceania e della Guyana si proponevano ricostruzioni su criteri etno-antropologici; per i possedimenti ritenuti con modeste espressioni di arte del costruire (anche primitiva), come per alcune delle isole nei Caraibi, si tendeva all'adozione degli stili coloniali; per realtà stratificate, come quelle dei mandati mediorientali, l'opzione era per un neo-eclettismo storicista[11]; infine alla dimensione fantastica si ricorreva per quelle realtà, come il Madagascar, dalla complessa civiltà ritenuta per certo versi misteriosa (*Figg.26-31*).

L'illusoria idea francese di una metafora metropolitana coloniale proposta al Bois de Vincennes era tuttavia un'affascinante chimera; mentre finalmente si concretizzava l'aspirazione di avvicinare con inusuale grandiosità l'esigente e curioso cittadino della *Douce France* e, per esteso, delle progredite nazioni occidentali alle culture dei popoli *d'outre-mer* questi, invece, intraprendevano quel lento e disorganico processo di autocoscienza che avrebbe dovuto portarli faticosamente al distacco dallo *status* di civiltà e umanità dominate. Definitivamente dimenticati gli slanci estetico-ideologici dell'ultima stagione del *secolo della ragione* e del tutto riposti i fecondi esiti delle concettuali contaminazioni estetiche moderniste e *déco*, l'orientalismo degli anni tra le due guerre, pertanto, come era già avvenuto nel corso del sec. XIX quando era stato intonato alle variabili delle periodizzazioni stilistiche, si manifesta prevalentemente più in termini di *revival* e di compiacimento esotico che di attiva fonte di ispirazione.

Eppure proprio all'inizio degli anni Trenta la civiltà domestica giapponese, depurata da qualsiasi retrogusto formalistico e figurale (ma persino tipologico) era assurta al valore di vera e impalpabile proteina culturale nell'ambito della rivoluzione estetica del funzionalismo; era stato principalmente Ludwig Mies van der Rohe, prima nel 1930 con la casa Tugendhat a Brno e poi con la serie derivata dalla *Casa a tre corti* del 1934, a rievocarne il messaggio di comunione dell'individuo con la natura e di rapporto di continuità fra questa e lo spazio dell'abitare (*Figg.32-33*). Una condizione esisten-






*Figg. 20, 21 - P. Hankar, negozio per Niguet, Bruxelles, 1899 (da L. Vinca Masini, 1976). A destra: V. Horta, Casa Tassel a Bruxelles, 1893, scala interna (da L. Vinca Masini, 1976).*

ziale che si proponeva di rilanciare nel 1945 con la Casa Farnsworth (*Figg.34-35*) realizzata a Plano, nell'Illinois, e che sarebbe stata esaltata da Philip Johnson, ma in una versione compiutamente ricercata, con la realizzazione nel 1949 della Glass House nella sua proprietà a New Canaan (*Fig.36*) e, ancora, nel 1950 con la Rockfeller Guest House a New York (*Figg.37-38*), declinazione metropolitana del genere derivato dalla *Casa a tre corti* ma con dichiarati richiami alla civiltà dell'abitare giapponese. Ancora nel secondo dopoguerra dunque, con il fortunato genere derivato da queste dimore di Mies van der Rohe e di Johnson, l'oriente torna ad essere una presenza significante, per quanto discreta, nella cultura architettonica contemporanea e con esiti umanizzanti persino nell'ambito del rigoroso filone meccanicistico dell'International Style.[12]

**Note**

1) Sulle tendenze orientaliste nei fenomeni artistici europei del sec. XVIII si vedano: H. Honour, *Chinoiserie – the Vision of Cathay*, John Murray Publishers, London 1961, ed. it. *L'arte nella cineseria – Immagine del Catai*, Sansoni Editore, Firenze 1963; J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, Editions d'Art Albert Skira, Genève 1964, ed. it. *La scoperta della libertà*, Edizioni Skira-Fabbri, Torino 1965; *China und Europa – Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*, Ausstellung vom 16. september bis 11. November 1973 - im Schloß Charlottenburg, Berlin, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Druck Brüder Hartmann, Berlin 1973.

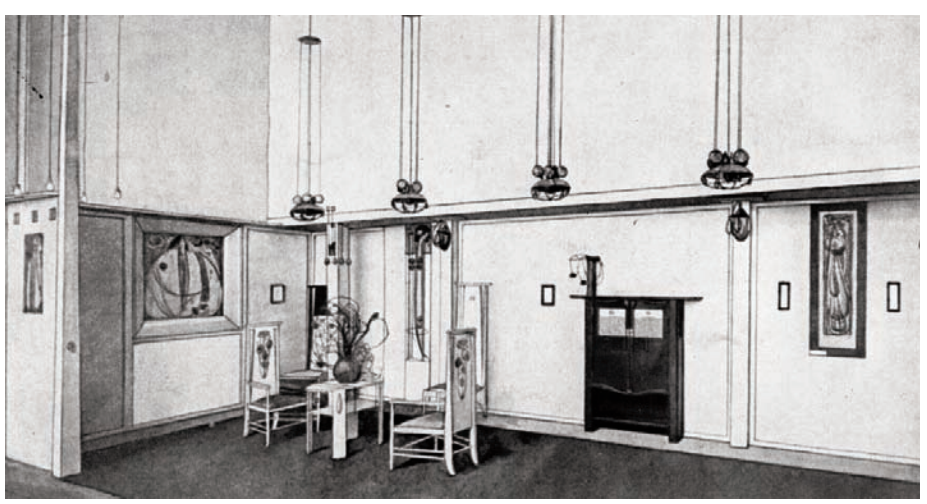
2) Si vedano: J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Leipzig 1725; *Piante ragionate di tutte le specie di giardini*, Parigi 1820; «Lotus», 30, 1981/I; «Rassegna», III, 8, 1981; R. Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, Venezia 1998; M. A. Giusti, E. Godoli (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Firenze 1999; E. Gaillarde, M. Walter, *L'orientalismo e le arti*, Milano 2010; E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*, Edizioni Grafill, Palermo 2010.

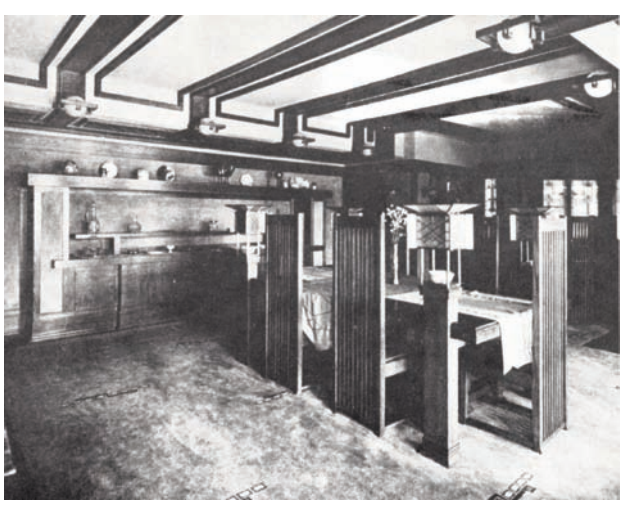
Per una trattazione più generale dell'argomento si vedano: G. R. Franci (a cura di), *Contributi alla storia dell'orientalismo*, Genova 1985; J. D. Spence, *Chinese Roundabout. Essay in History and Culture*, (1992), ed. it. a cura di C. Laurenti, Roma 1997; R. Minuti, *Orientalismo e idee di tolleranza nella cultura francese del primo '700*, Firenze 2006; E. Spandri, *Wideworlds: l'orientalismo nella letteratura inglese e americana, 1760-1820*, Pisa 2009. E, ancora, E. Guglielminetti, U. Perone, F. Traniello (a cura di), *W. Benjamin: sogno e industria*, Torino 1996; E.W. Said, *Orientalism*, (1978), ed. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Torino 1991 e M. Mellino (a cura di), *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Roma 2009.

3) Sul Desert de Retz si vedano, tra gli altri, F. Fariello, *Architettura dei giardini*, Roma 1967, *Jardins en France, 1760-1820*, Paris 1977, M. Mosser, G. Teyssot (a cura di), *L'architettura dei giardini d'occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milano 1990.

4) Si vedano: R. Giuffrida, M. Giuffrè, *La Palazzina Cinese e il Museo Pitrè nel Parco della Favorita a Palermo*, Edizioni Giada, Palermo 1987; M. G. di Palma, E. Mauro, *Il parco della Real Favorita*, in M. Amari (a cura di), *Giardini Regali - fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, Electa Edizioni, Milano 1998, pp. 131-136.

5) Singolare prototipo di architettura illuminista la *Casina Cinese* di Palermo è una fabbrica con pianta di





*Figg. 22, 23 - C. R. Mackintosh, Salottino delle Rose, Esposizione Internazionale di Torino, 1902. A destra F. L. Wright, Sala da pranzo della Robie House a Chicago, 1908.*






*Figg. 24, 25 - F. L. Wright, Imperial Hotel a Tokyo, 1916-1922. A destra: A. Loos, Casa Muller a Praga, 1930.*

forma quadrangolare ad impianto planimetrico simmetrico ennapartito e con gli impaginati dei prospetti esenti da codici architettonici (ad eccezione dei due porticati semicircolari sui fronti lunghi, dei ballatoi continui perimetrali e delle logge laterali di coronamento con pergole) e dotati di strumentazioni formali pittoriche ispirate immaginari repertori esotici (solo in parte riferibili alla moda già in voga in Francia e nei paesi di lingua tedesca fin dalla metà del sec. XVIII).

È la dimora del più importante Sito Reale di Sicilia, cioè del *Parco della Real Favorita*, impiantato nel 1799 per volere di re Ferdinando III di Borbone nella Piana dei Colli, a nord di Palermo (in una vasta area che comprende le pendici occidentali del Monte Pellegrino), come parco di caccia e realizzato, come pure la casina, da Giuseppe Venanzio Marvuglia, uno fra i più autorevoli esponenti del neoclassicismo in Italia, primo titolare della Cattedra di Architettura Civile ed Ingegneria Idraulica del Regio Ateneo Palermitano e socio della Reale Accademia di Francia.

A causa degli sconvolgimenti dell'assetto degli stati italiani nell'ultimo periodo della *società di antico regime*, travolti dall'irresistibile dilagare dell'idea di libertà e delle armate francesi ormai votate al vorace espansionismo di Napoleone Bonaparte, la Sicilia, con la presenza di Ferdinando e della sua corte, riacquistava il suo *status* di regno autonomo. In poco più di tre lustri, infatti, lo storico regno dell'isola, il più antico dell'Italia di allora (istituito fin dal 1130), si sarebbe ritrovato ad accogliere la famiglia reale e l'intero apparato di governo, in fuga da Napoli e dai domini continentali, per ben due volte: dal 1799 al 1801 e dal 1806 al 1815.

È nel relativamente breve primo periodo di permanenza a Palermo che Ferdinando pone le basi per la realizzazione del formidabile ciclo dei Siti Reali. Sbarcato con il suo seguito il 25 dicembre del 1798 nella rada di Palermo, dopo una perigliosa traversata del Tirreno sulla squadra navale britannica comandata da Horatio Nelson, re Ferdinando dovette constatare che, nonostante la potente aristocrazia isolana corrispondesse quasi a due terzi di quella dell'intero suo reame *bicipite* e disponesse di sontuose residenze urbane e villerecce, non esistevano, né nella capitale dell'isola né nelle contrade vicine, fabbriche e tenute di proprietà della corona adeguate sia al ruolo di residenza regale sia a quello di *Siti Reali*. All'arrivo di Ferdinando a Palermo persino l'altero Palazzo dei Normanni, munita reggia medievale più volte riformata, versava in un deplorevole abbandono. Così, già a partire dai primi giorni del 1799 viene attuata una complessa campagna di stime e acquisizioni di proprietà, secondo modalità assai difformi valutate caso per caso. Furono ben ventidue i siti elevati a Riserva Reale.

È in questo contesto che re Ferdinando all'inizio del 1799 fonda il suo più prestigioso Sito Reale isolano, quel *Parco della Real Favorita* che, risultando dall'accorpamento (parziale o totale) delle tenute pedemontane di alcune delle più importanti famiglie aristocratiche presenti nella fertile Piana dei Colli, riassumeva le funzioni ideali di una Riserva Reale d'eccellenza, con tanto di rilievo montuoso con impervi sentieri per *passeggiate romanzesche* e soprattutto per particolari battute di caccia. Una condizione che, vista anche la vicinanza con la capitale e il contesto ricco di auliche residenze villerecce nobiliari, spinse Ferdinando a un impegno maggiore rispetto ad altri siti e a fondarvi, infatti, un grande parco con relativo complesso residenziale progettato da G. V. Marvuglia. Dotato di padiglioni d'ingresso per le guardie a cavallo, di viale d'onore, di giardini ornamentali regolari e di veduta, di villa (detta *Casina Cinese*), chiesa e corpi di servizio (con stalle, rimessa, corpo di guardia, cucine, cantine, magazzini e alloggi), questo parco finì per assumere il ruolo di residenza regale principale unitamente al Real Bosco della Ficuzza, anch'esso dotato di una dimora di rango classificata come *Casina di Caccia* e realizzata dallo stesso Marvuglia a completamento di un cantiere controverso iniziato da Carlo Chenchi.

Le edificazioni di queste due diverse tipologie di Casino Reale e delle relative adiacenze naturalistiche (a parco e boschive) impegneranno per quasi due lustri, anche se non continuativamente, una compagine piuttosto articolata di validi tecnici, decoratori e operatori locali, fra cui vanno citati: l'agrimensore Giacomo Cusmano; gli architetti Carlo Chenchi, Giuseppe Venanzio Marvuglia, il figlio di quest'ultimo Alessandro Emanuele Marvuglia e Niccolò Puglia; i pittori figuristi Giuseppe Patania, Vincenzo Riolo e Giuseppe Velasco; i pittori adornisti Benedetto Cotardi, Raimondo Gioia, Elia Interguglielmi, Rosario Silvestri; gli scultori Girolamo Bagnasco e Tommaso Sanseverino; gli stuccatori Giovanni Firriolo e Alberto Quattrocchi.

Capisaldi della vasta manovra di fondazione dei Siti Reali di Sicilia, il Parco della Real Favorita, a nord di Palermo, e il Real Bosco della Ficuzza, nel territorio di Corleone, differivano sostanzialmente dagli altri posse-



*Fig. 26 - Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi, 1931, A. Laprade e L. Jaussely (A. Janniot per il rivestimento a bassorilevo), Veduta notturna del Musèe Permanent des Colonies, 1927-1931 (da «L'Illustration», 1931).*

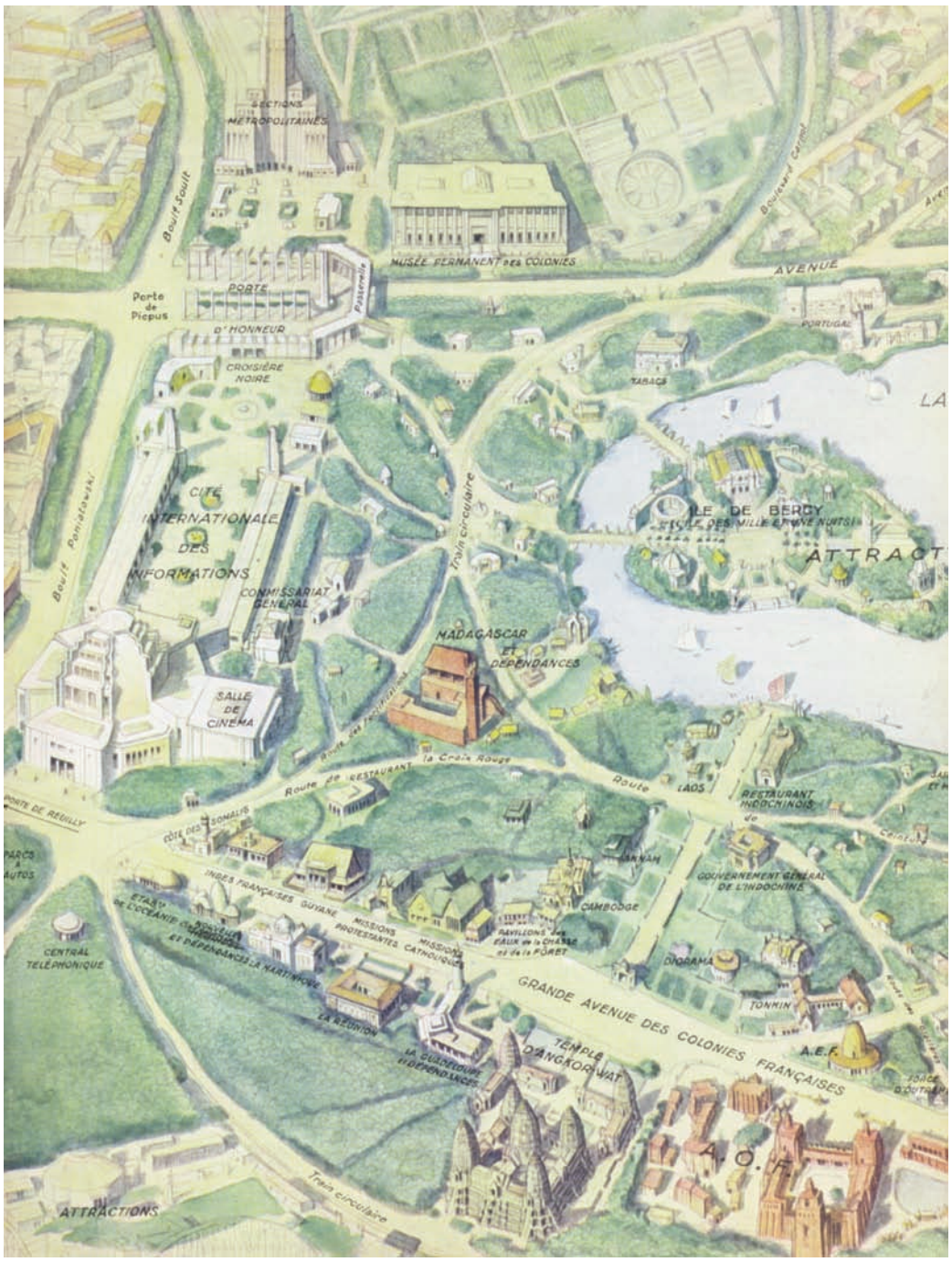



*Fig. 27 - Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi, 1931, G. Tournaire, particolare della veduta prospettica a volo d'uccello del complesso espositivo, 1931, disegno acquerellato di F. Goor (da «L'Illustration», 1931).*

dimenti regi, persino da quelli dotati, anch'essi, di residenze (che solitamente erano, invece, il risultato di accomodamenti e localizzate riforme di fabbriche di modesta entità architettonica, anche se cospicue per dimensioni).

La *Reale Casina Cinese*, costruita riformando drasticamente e ampliando la preesistente residenza in *stile cinese* per la villeggiatura del barone Benedetto Lombardo, viene dunque trasformata con l'impiego dei migliori artisti e artigiani dell'isola. L'esterno viene arricchito da pitture decorative con disegni e decori ispirati ai repertori cinesi, reinterpretati però con formule occidentali e disposti a stesura continua, sia pure cadenzata in campi, senza membrature a delimitazione di partiti. L'interno è interamente decorato con pitture, stucchi e sete, e propone ambienti con decorazioni ispirate principalmente alla cultura cinese, come quelle dell'appartamento del re, ma anche a diverse culture, come il salotto turco e il salotto neopompeiano dell'appartamento della regina o la saletta con pitture quadraturiste del piano delle feste. La mobilia e gli elementi di corredo (lampadari, finimenti metallici e sete per il rivestimento delle pareti) dei vari ambienti in stile cinese furono realizzati in parte da artigiani locali, mentre altri provenivano dalle regge di Napoli e Caserta.

I pavimenti, simili a quelli della reggia di Caserta, furono realizzati a encausto con disegni decorativi.

Sulla Casina Cinese di Palermo si vedano anche: F. M. Emanuele e Gaclani Marchese di Villabianca, *Diari palermitani*, ms., Biblioteca Comunale di Palermo, Qq - D 114; G. Palermo, *Guida istruttiva della città di Palermo*, Palermo 1816; V. Di Giovanni, *Storia della Filosofia in Sicilia*, Palermo 1873, vol. I; G. Di Stefano, *Sguardo su tre secoli di architettura palermitana*, in Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura - Palermo settembre 1950, Palermo 1955; H. Honour, *op. cit.*; G. Pirrone, *Palermo e il suo verde,* in «Quaderno», 5/7, Istituto di Elementi di Architettura, Facoltà di Architettura, Palermo 1965; V. Capitano, *Giuseppe Venanzio Marvuglia*, Collana di Studi dell'Istituto di Disegno della Facoltà di Ingegneria di Palermo, II parte, Palermo 1985; J. Rykwert, *I primi moderni*, ed. it., Milano 1986; G. Pirrone, M. Buffa, E. Mauro, E, Sessa, *Palermo detto Paradiso di Sicilia*, Palermo 1989; E. Mauro, *Una Casina cinese per Ferdinando III*, in G. Pirrone, *Palermo, una capitale*, (con testi di E. Mauro, E. Sessa), Milano 1989.



*Fig. 28 - Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi, 1931, G. Veissiére, padiglione del Madagascar, 1930-1931, veduta notturna (da «L'Illustration», 1931).*




*Fig. 29 - Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi, 1931, C. Montaland, padiglione dell'Algeria, 1930-1931 (da P. Roué, 1931).*



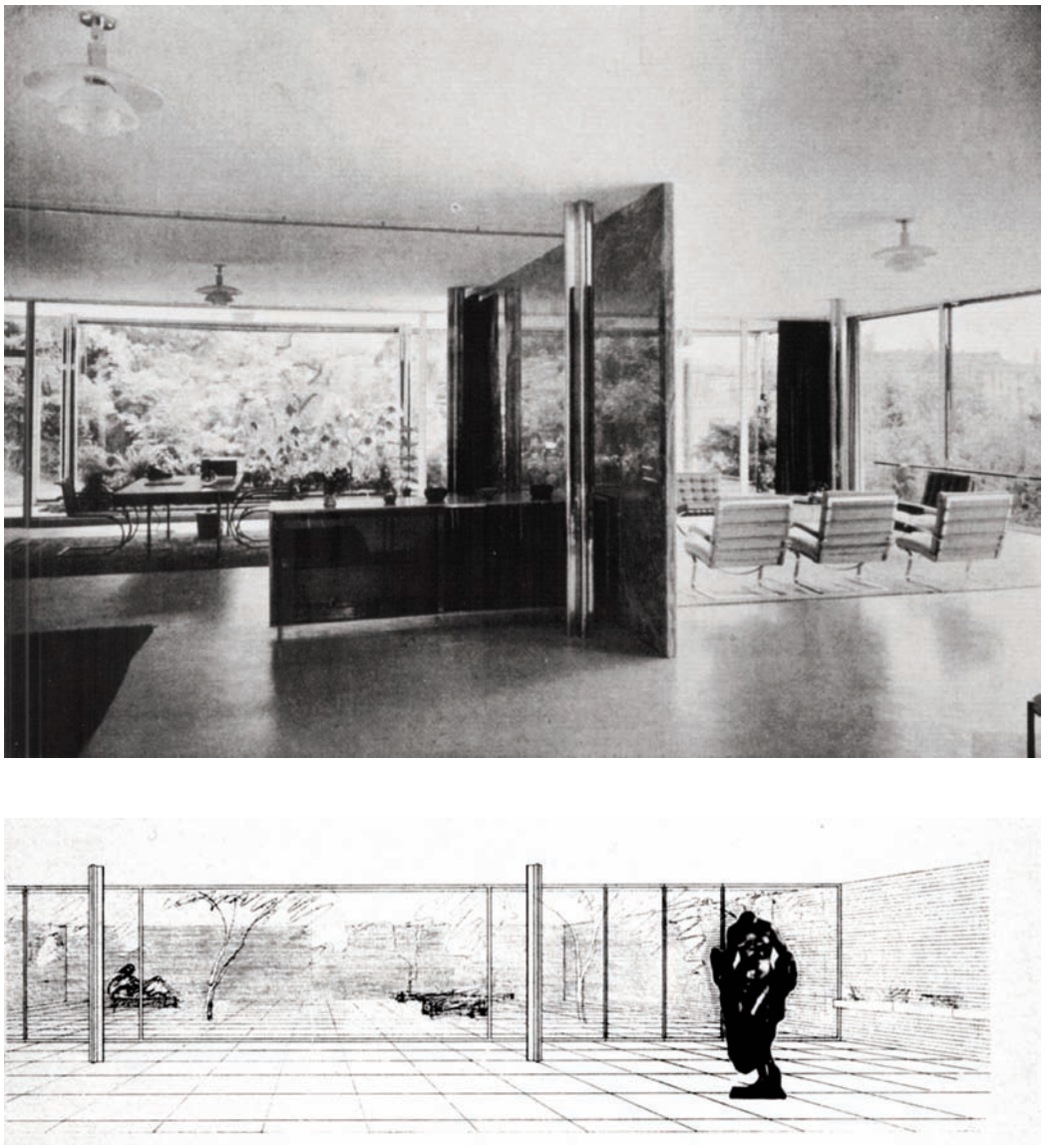
*Fig. 30 - Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi, 1931, G. e C. Blanche, veduta notturna del Tempio di Angkor Vat, 1930-1931 (da «L'Illustration», 1931).*



*Fig. 31 - Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi, 1931, P. Sabrier, padiglione del Tonchino, 1931 (da «L'Illustration», 1931).*

6) Si veda *Jardins en France, 1760-1820*, cit.
7) Sulle esposizioni europee dei secc. XIX e XX si veda E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, Edizioni Grafill, Palermo 2009.
8) A parte il monumentale ed enigmatico padiglione del Madagascar (di Veissiére), che con la sua incombente *Tour des Bucranes* alta 51 metri campeggiava in solitudine tra il lago e la *route de la Croix-Rouge*, la principale concentrazione di padiglioni si sviluppava, in sequenza approssimativamente geografica, lungo i lati della Grande Avenue des Colonies Françaises che da ovest ad est presentava: sul lato nord-est i padiglioni, tutti di dimensioni contenute, della Somalia Francese (di Wulfleff), delle Indie Francesi (di Girves), della Guyana (di Oaradour) e delle due missioni protestanti (di Hauquet) e cattoliche (di Tournon); sul lato sud-ovest i padiglioni, anch'essi piccoli, dell'Oceania (di Billecocq), della Nuova Caledonia (di Sache, Bailly e Montenot), della Martinica (di Wulfleff), di Reunion e della Guadalupe (di Tur) e, infine la scenografica ricostruzione del tempio di Angkor Vat (di G. e C. Blanche,) che con il cospicuo complesso dell'A.O.F. (di Oliver e Lambert, coadiuvati da Auberlet per le sculture della corte interna), suggestiva imitazione delle architetture in terra delle regioni sub-sahariane preceduta dalla ricostruzione di un Village lacustre dell'Africa occidentale, dominava questo quadrante dell'esposizione, fronteggiando il comparto dell'Indocina formato da piccoli padiglioni dell'Annam e della Cambogia (di Groslier, coadiuvato dai Blanche per gli interni), della Cocincina (dei Blanche), del Laos e del Tonchino (di Sabrier) e preceduto dalla Fontaine des Totems (di Granet e Expert).

Alle spalle della torre delle *Forces d'Outre-Mer* (di Berthelot e Lécuyer) e della piccola sezione dell'Africa Equatoriale Francese si dispiegavano i considerevoli padiglioni della Tunisia (di Valensi), del Marocco (di Fournez e Laprade) e dell'Algeria (di Montaland) che con le vicine ricostruzioni di villaggi del Togo e del Camerun (di Boileau) chiudevano la sequenza dei domini francesi. Si veda *L'Exposition Coloniale. Album horse série de «L'Illustration»*, 89°, 4603, mai 1931.
9) È nel governo del Marocco che la Francia sperimenta per la prima volta su larga scala il nuovo corso della sua politica di amministrazione dell'oltremare. La prerogativa giuridica dello stato di protettorato, ben diversa da quella di possedimento coloniale (come era invece in Algeria), sostanzialmente disattesa dal marziale carattere autoritario degli interventi urbanistici promossi in Tunisia (in prevalenza elaborati in seno agli uffici tecnici della Brigata Topografica e del Genio Militare dell'Esercito Francese), è, al contrario, elemento guida dei successivi programmi di pianificazione della riforma delle principali città del Marocco. Considerato negli anni Trenta la «perla» dell'impero dell'oltremare francese, il regno del Marocco all'atto stesso dell'istituzione del protettorato è interessato dall'attivismo amministrativo di L. H. G. Lyautey, allora impegnato in questa parte del Maghreb con il grado di generale sia in azioni militari volte alla sottomissione dei focolai di resistenza sia nella riforma delle città e della stessa società autoctona.



*Figg. 32, 33 - L. Mies van der Rohe, Casa Tugendhat a Brno, 1930. Sotto: Progetto di casa a tre corti, 1934, veduta della corte principale dall'interno.*

È proprio Lyautey, protagonista indiscusso dell'ultima stagione di avventure coloniali francesi e poi Ministro della Guerra durante il primo conflitto mondiale (nel governo presieduto da Aristide Briand, tra il dicembre del 1916 e il marzo del 1917), ad essere uno dei principali ispiratori del nuovo corso della politica coloniale francese dell'ultima fase della *Belle Èpoque* e degli anni Venti. Stimato e rispettato anche dalle popolazioni assoggettate, non solamente personificava il modello dell'ufficiale gentiluomo dell'*Armée d'Outre-Mer* ma, grazie anche alla breve e intensa amicizia con la turbolenta scrittrice-esploratrice e avventuriera Isabelle Eberhardt, affinando la sua predisposizione a rispettare le forme sociali, le religioni, le produzioni artistiche e materiali e persino le credenze e le tradizioni comportamentali delle civiltà autoctone amministrate, si era assicurato un'aura di indiscusso difensore delle culture locali; un profilo maturato dopo l'esperienza consumata in oriente e in Madagascar.

Fin dall'inizio della sua presenza in Marocco, infatti, Lyautey si impegna nella salvaguardia delle architet-



*Figg. 34, 35 - L. Mies van der Rohe, Casa Farnsworth a Plano nell'Illinois, 1945-1951. A destra: Casa Farnsworth a Plano nell'Illinois, 1945-1951.*



*Fig. 36 - Ph. Johnson, Residenza Johnson a New Canaam nel Connecticut, 1949: il soggiorno della Glass House (da J. M. Jacobus jr., 1963).*

ture storiche (anche di quelle non monumentali) e degli assetti urbani delle medine; contemporaneamente cerca di regolare la penetrazione europea (negli affari e nello sviluppo dei nuovi quartieri) varando anche un fondamentale documento di legislazione urbanistica. In seguito, anche associando la sua lungimirante azione amministrativa all'eccellente attività di Henri Prost, quale progettista cooptato dall'autorità governatoriale per la pianificazione degli ampliamenti urbani promossi dal protettorato, Lyautey dà impulso ad un fenomeno di rilancio, più che di riforma, del contesto urbano delle città storiche; una complessa e decisa azione tecnica e legislativa improntata a principi relazionali con le dinamiche sociali e con gli equilibri fra le varie classi delle principali città storiche del Marocco Francese (Casablanca, Fez, Marrakech, Meknes, Rabat), nel pieno rispetto degli insediamenti preesistenti.

In realtà la presenza di Lyautey in Marocco aveva preceduto la stessa istituzione del protettorato; vi era stato impiegato, infatti, fin dal 1907 in azioni di acquisizioni territoriali di frontiera, dopo aver prestato servizio, distinguendosi anche per le capacità gestionali oltre che militari, in Indocina, 1894-1897, nel Tonchino, 1897-1899, e in Madagascar, 1899-1902. Avrebbe assunto il ruolo di primo Governatore Militare del Protettorato del Marocco in seguito al Trattato di Fez (30 marzo 1912), che imponeva al sultano Abdelhafid la suddivisione del suo regno in distinte aree di controllo francese e spagnolo. Nel 1921 nominato Maresciallo di Francia, durante il sesto governo di Briand, torna in Marocco nuovamente con l'incarico di Governatore per portare a termine il suo programma di pianificazione moderna del paese.

Gli ampliamenti progettati da Prost e dai tecnici da lui coordinati, anche interpretando le idee di Lyautey, entrano in sintonia con le direttrici viarie storiche delle medine, ne proiettano l'andamento fuori dalle cinte murarie e dagli agglomerati urbani, assicurando continuità, pur nella differenza delle unità edilizie, fra le medine e i nuovi quartieri. Accolgono, inoltre, le sollecitazioni indotte dalla natura dei luoghi e dalle "ragioni" dei diversi territori di competenza, dando vita ad un particolare filone di architettura di fondazione (e non più coloniale nel senso tradizionale del termine) in grado di proiettare in formule oggettive e «moderne» le sollecitazione della tradizione edilizia e del patrimonio storico-architetonico maghrebini.

A differenza dell'urbanistica adottata in Tunisia la pianificazione francese in Marocco non prevede la gemmazione di nuove città opposte a quelle storiche; anziché imperfette fondazioni di *Villes Neuve* l'accorta amministrazione di Lyautey lascia un modello compatibile di rinnovamento urbano, non tanto della città esistente quanto del suo sviluppo moderno; sarà questo un modello di pianificazione *relazionale* adottato felicemente (ma non sempre con lo stesso tenore) in altri contesti d'oltremare, anche se non in maniera così diffusa (a parte il caso dell'urbanistica di rifondazione attuato durante il rilancio imperialista italiano della seconda metà degli anni Trenta), per i successivi poco meno di due decenni di durata dell'ultima stagione del sistema di domino coloniale dell'occidente.

Per un inquadramento speditivo della storia dell'architettura e dell'urbanistica nel Maghreb durante gli anni del dominio francese, oltre al numero monografico del 1948 di «Architecture d'Aujourd'hui», si vedano: G. Malleterre, P. Legendre, *Colonies Françaises - Colonies Mediterranennes*, Librairie Ch. Dealagrave, Paris s.d.; *Chronique de l'Institut Colnial Français*, Paris 1920; G. Lecomte, *L'esprit colonial de la France*, in «VU», IV, 168, giugno 1931; P. Sica, *Storia dell'Urbanistica, l'Ottocento*, vol. 2°, Editori Laterza, Roma-Bari 1977, pp. 859-880; A. Casamento (a cura di), *Fondazioni urbane – Città nuove europee dal medioevo al Novecento*, Roma 2012.

10) Sulle motivazioni della diffusione e dell'utilizzo dell'*arabisance* nell'architettura pubblica dei Paesi del nord Africa tra la *Belle Époque* e gli *Anni Ruggenti*, e sulla sua classificazione come espressione mediterranea della cultura orientalista (in un'accezione più ampia dell'identificazione con le sole realizzazioni esotiche ispirate alle culture artistiche e architettoniche della sola Asia), che ebbe notevole e duratura fortuna, si vedano: *Arabisances. Limites & grands traces*, a cura di F. Béguin con G. Baudez, D. Lesage e L. Godin, C.O.R.D.A., Paris, s.d. (post 1977); G. Baudez, F. Béguin, *Arabisances. Osservazioni sull'architettura coloniale francese nel Nord Africa 1900-1950*, in «Lotus International», 26, 1980, pp. 41-52; F. Béguin, *Arabisances: décor architecural et tracé urbain en Afrique du Nord, 1830-1950*, Dunod, Paris 1983.

10) Per un inquadramento speditivo della storia dell'architettura e dell'urbanistica nel Maghreb durante gli anni del dominio francese si vedano il numero monografico del 1948 di «Architecture d'Aujourd'hui» e P. Sica, *Storia dell'Urbanistica, l'Ottocento*, vol. 2°, Editori Laterza, Roma-Bari 1977, pp. 859-880.

11) Non a caso la localizzazione dei padiglioni sotto amministrazione della Terza Repubblica nel medio oriente trovarono posto in un settore a parte, rispetto al mondo dell'oltremare francese vero e proprio; infatti è poco oltre il complesso etnico del palazzo-villaggio del Congo Belga (di Lacoste, ideatore però negli interni delle primitivistiche finezze déco), posto ad apertura della successione dei padiglioni coloniali delle altre nazioni, che sono ubicati i padiglioni della Siria e del Libano (di Moussalli) e quello di Suez (di Gras), in quanto ancora rappresentativi di aree d'influenza francese, diretta come nel caso delle prime due (in quanto mandati della Società delle Nazioni) o indiretta come nel secondo caso (in quanto il canale di Suez, costruito dalla società di Ferdinand de Lesseps, era ancora sotto parziale controllo dei capitali francesi). A seguire, accompagnata dal tracciato della ferrovia interna (il cui percorso circolare, ad esclusivo servizio dei visitatori, fino a quel punto si era svolto perimetralmente, a partire dallo spiazzo d'ingresso dalla Porte de Reuilly), si svolgeva la sequenza degli altri padiglioni delle nazioni colonialiste. Si vedano: P. Roué, *Guide souvenir illustré - Exposition Coloniale Internationale - Paris 1931*, Editions Montnartre, Paris 1931; «VU», IV, 168, giugno 1931.



*Fig. 38 - Ph. Johnson, Rockfeller Guest House a New York, 1950: veduta della corte (da J. M. Jacobus jr., 1963).*

12) Per i riferimenti relativi al repertorio iconografico di questo saggio e per una bibliografia generale sull'arte e sull'architettura d'occidente in relazione alla cultura orientalista europea della cineseria in età moderna e contemporanea si vedano anche: H. Cordier, *La Chine en France au XVIIIéme siécle*, Paris 1910; H. Belevitch-Stankevitch, *Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris 1910; J. Guérin, *La Chinoiserie en Europe au XVIIIéme siécle*, Paris 1911; A. Reichwein, *China and Europe*, London 1925; «VU», IV, 168, giugno 1931; G. F. Hudson, *Europe and China*, London 1931; V. Pinot, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France, 1640-1740*, Paris 1932; E. von Erdberg, *Chinese Influence on European Garden Structures*, Cambridge (Mass.) 1936; E. de Ganay, *Les Jardins de France*, Paris 1949; O. Siren, *China and the gardens of Europe*, New York 1950; W.B. Honey, *European Ceramic Art*, London 1952; G. V. Pouzyna, *La Chine, l'Italie et les débuts de la Reinassance*, Paris 1935; E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post Baroque in England, Italy and France*, Cambridege 1955; W. Holzhausen, *Lackkunst in Europa*, Brunswick 1959; *China und Europa - Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1973; *Mies van der Rohe*, a cura di W. Blaser, Bologna 1977; «Lotus», 30, 1981/I ; «Rassegna», III, 8, 1981; M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Milano 1990; R. Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, Venezia 1998; M. A. Giusti, E. Godoli (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Firenze 1999; K. Tahara, *Art Nouveau*, Modena 2001; E. Gaillarde, M. Walter, *L'orientalismo e le arti*, Milano 2010.

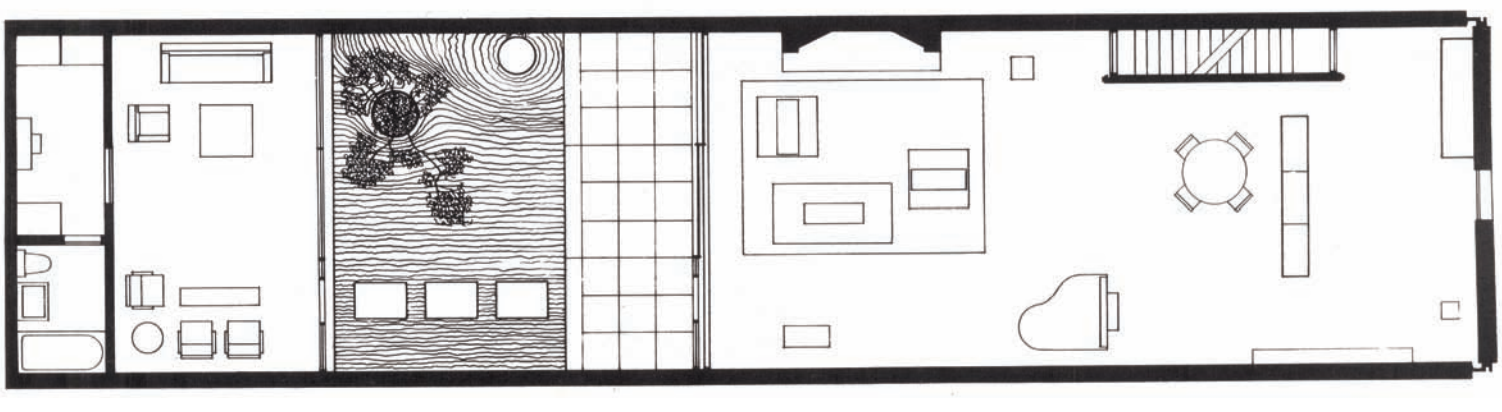


*Fig. 37 - Ph. Johnson, Rockfeller Guest House a New York, 1950: pianta (da J. M. Jacobus jr., 1963).*

# CAMBIAMENTI NELL'ARCHITETTURA GIAPPONESE TRA OTTO-NOVECENTO: ORIENTE E OCCIDENTE A DIALOGO

**Olimpia Niglio***

*Abstract - The contribution aims to analyze the method and the dissemination of new stylistic changes in architecture during the Meiji period with particular attention to the works built in Tokyo. Through the study of the new methodological guidelines adopted in Japan in the late nineteenth century, a new path of the history of the architecture and conservation starts. Cultural revolutions are related to large urban, and therefore social, transformations. The contribution aims to analyze these innovations that have had important implications on the development of the architecture in Japan. The main topic will concern the restoration and reconstruction of existing works created during the Meiji period.*

*The contribution will connect these important stylistic innovations to the individual cultural realities of the architects who worked in Japan in the late nineteenth century. The contribution aims to reconstruct a chapter of the history whose origins need to be found within the dialogue between the Western and Eastern culture. It can be seen as the first phenomenon of cultural globalization which has encouraged the development of different cultures with important results even in the West. In this context, we can note the influence that the Japanese culture has had on some architects of the first half of the twentieth century: Frank Lloyd Wright (American), Bruno Taut (Germany) and Carlo Scarpa (Italian).*

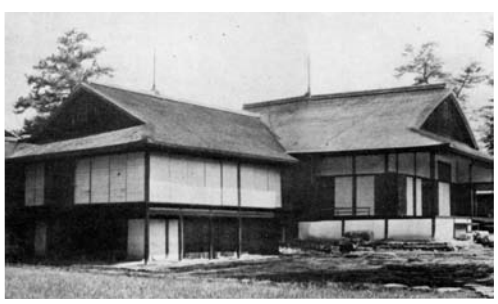


*Fig. 1 - Fonte: G. Takakuwa, Katsura Rikyu, Kyoto 1951.*

A partire dalla fine del sec. XII attraverso tutto il XVII, le terre del Sol Levante sono state governate da famiglie samurai, vere e proprie organizzazioni militari spesso in lotta tra loro. Guerre interne e sanguinose sono state registrate soprattutto tra il XV e il XVI secolo, nel periodo denominato Sengoku, in cui il Giappone era diviso in tanti feudi e molto forte era la crisi politica ed economica. Con la decisiva battaglia di Sekigahara nell'ottobre del 1600 Ieyasu Tokugawa si assicurò il controllo politico e militare del paese sconfiggendo il suo rivale condottiero Ishida Mitsunari. Dal 1603 ebbe inizio il periodo denominato Edo il cui nome era legato all'omonima città, attuale Tokyo, ossia *capitale orientale* perché si trova ad est rispetto a Kyoto, capitale fino al 1868. In realtà il piccolo villaggio di Edo fu fondato da un signore feudale locale, il daimyo Ota Dokan che nel 1457 edificò il castello di Edo-jō. Questo villaggio sotto la giurisdizione di Ieyasu Tokugawa fu trasformato in una grande città grazie ai lavori di bonifica delle terre, alla costruzione di nuovi canali e a numerosi lavori per l'edificazione di edifici pubblici e privati[1]. La famiglia Tokugawa governò il paese per oltre 264 anni fino al 1868 quando, come vedremo più avanti, ha avuto inizio una nuova era per il Giappone.

Tuttavia non è possibile comprendere le ragioni che sono alla base degli sviluppi propri della fine del sec. XIX senza accennare brevemente a quelle che furono le novità politiche introdotte durante il periodo Edo da Tokugawa. Dopo un periodo di forti conflitti interni dal 1603 ebbe inizio un'era importante per la stabilità politica ed economica del Giappone. Fu durante questo periodo, che nonostante la politica isolazionista commerciale e culturale del paese rispetto ad altre realtà geografiche, si posero le basi per quel processo di industrializzazione e modernizzazione che hanno fornito un grande impulso al Sol Levante durante tutto il periodo Meiji (1868-1912). Con la famiglia Tokugawa il Giappone raggiunse una forte stabilità politica che favorì molto lo sviluppo agricolo e dei mercati a livello nazionale, la crescita del commercio e delle finanze, l'aumento della produzione artigianale, l'introduzione delle prime forme di industrializzazione da parte di governi centrali e locali ma prima di tutto questo governo favorì lo sviluppo della cultura e dell'istruzione soprattutto nelle famiglie feudali.[2]

Queste sono solo alcune delle caratteristiche del periodo Edo importanti e fondamentali per comprendere, più specificamente, lo sviluppo delle arti e dell'architettura in Giappone. È parere comune tra i ricercatori che le condizioni di sviluppo culturale favorite durante il periodo Edo sono state alquanto uniche; condizioni che tuttavia attualmente sono difficili da individuare in paesi considerati progrediti, mentre sono più facilmente presenti in paesi in via di sviluppo dove gli investimenti nella cultura e nella formazione sono condizioni meno rare perché considerate fondamentali per la crescita del territorio. Risultati di questo fermento culturale e formativo del periodo Edo sono visibili ancora oggi nella ricca produzione artistica e nella struttura educativa della società giapponese.

Nonostante per tutto il periodo Edo il Giappone rimase piuttosto isolato culturalmente e commercialmente i risultati di un progresso interno furono notevoli e decisivi per il futuro del paese. Non mancarono però in questi due secoli, tra i secc. XVII e XIX, incontri tra la cultura giapponese ed il mondo occidentale. Un episodio molto interessante è quello dell'*Ambasciata in Europa nell'era Keicho* inviata nell'ottobre 1613 da Date Masamune signore di Sendai in Messico per poi raggiungere le coste della Spagna e poi la città di Roma dove la delegazione fu accolta dal Papa Paolo V presso *Santa Maria in Ara Coeli*. Si trattò di una delegazione che ebbe come referente un missionario francescano di Siviglia Luis Sotelo con il suo vice il giapponese Hasekura Rokuemon Tsunenaga, vassallo di Date Masamune[3]. Nel 2013 in Giappone a Sendai si festeggiano i 400 anni di questa prima importante spedizione, ponte tra la cultura orientale e quella occidentale. Seguirono in questi stessi secoli nella terra del Sol Levante anche fortunati viaggi delle missioni gesuitiche o anche più dolorose come le disavventure del domenicano Angelo di Bernardino Orsucci di Lucca morto in Giappone a Nagasaki nel 1622 durante una missione di conversione.[4]

Differentemente da un punto di vista commerciale gli unici contatti erano stati mantenuti con i portoghesi e poi anche con gli olandesi, i cinesi ed i coreani. È quanto emerge anche in alcune particolarità linguistiche che caratteriz-



*Fig. 2 - Esterno del parco imperiale a Tokyo, archivio dell'autore 2011.*



*Fig. 3 - Yokohama, Akarenga Soko, foto di Taisuke Kuroda, 2011.*

zano ancora oggi la lingua giapponese. Tutto questo durò fino al 1867 quando l'ultimo shōgun Tokugawa Yoshinobu (1837-1913) si dimise lasciando così al paese l'opportunità di far ritornare al governo la famiglia imperiale[5]. Il giovane imperatore Meiji (1852-1912) nel 1868 aveva solo 14 anni e nonostante si pensasse che fosse facilmente manipolabile soprattutto da parte delle forze militari, il suo regno invece è stato il più importante nonché decisivo per il futuro del Giappone. Con il ritorno della famiglia imperiale la capitale da Kyoto, dove si conserva gran parte del patrimonio imperiale, fu trasferita a Tokyo nella nuova residenza all'interno di ciò che restava dell'antico castello di Edo edificato nel sec. XV (*Figg. 1-2*).

L'imperatore Meiji, ossia *l'autorité éclairée*, ha dato il nome al periodo che ha contrassegnato il suo regno, ossia periodo Meiji (1868-1912), e per questo gli storici parlano anche di *Restaurazione Meiji* o più precisamente di *Meiji-ishin* che letteralmente significa rinnovamento Meiji[6]. Al ritorno della famiglia imperiale non corrispose subito un periodo di prosperità anche perché il Giappone usciva fortemente indebolito sia militarmente che industrialmente a seguito della lunga dominazione della famiglia samurai Tokugawa che se pur favorì un progresso interno al paese questo non trovò però riscontro con il resto del mondo dopo l'apertura favorita dall'imperatore Meiji. Fino a quell'epoca le politiche commerciali erano state dominio di signori feudali e con la restaurazione imperiale il Giappone per riavviare il suo ingresso nei mercati internazionali si vide anche costretto a sottomettersi a restrittive trattative con le potenze occidentali, in particolare Europa e Stati Uniti. Tuttavia la ripresa dei contatti internazionali avevano favorito lo scambio di conoscenze ed i risultati di questo si mostrarono precocemente.

Al termine del periodo Meiji infatti il Giappone vantava: l'istituzione di un governo altamente centralizzato la cui costituzione istituiva un parlamento eletto inizialmente dalle famiglie di rago sociale più elevato; un sistema di trasporto e comunicazione che si è dimostrato sempre all'avanguardia, così come ancora oggi; una popolazione altamente istruita senza più classi feudali; uno sviluppo industriale in rapida crescita fondato sull'apporto di tecnologie evolute; nonché un potente esercito ed una buona difesa marina. Nel settore specifico dell'istruzione il sistema educativo era stato riformato prima sul modello francese poi definitivamente adottato quello tedesco e l'istruzione fu resa obbligatoria insieme a quella che fu poi definita *formazione morale*. Il paese in circa 45 anni di governo dell'imperatore Meiji aveva ripreso il controllo completo del paese, delle sue attività commerciali, rinnovato il sistema giuridico, aveva ristabilito una piena indipendenza economica in ambito internazionale e soprattutto rafforzato il sistema difensivo nei confronti delle grandi potenze europee, della vicina Cina e della Russia.[7]

Con l'imperatore Meiji si avviò un importante processo di modernizzazione del Giappone che fu in grado in pochissimo tempo di adottare le politiche istituzionali, sociali ed economiche occidentali con importanti risultati per il futuro del territorio. In realtà l'imperatore Meiji, proprio per la sua giovane età sin dal principio fu coadiuvato da un gruppo di persone ambiziose, patriottiche ma soprattutto lungimiranti e non individualiste. Una volta rovesciato il potere della famiglia Tokugawa questo gruppo di persone, provenienti da ranghi sociali inferiori ai precedenti samurai, lavorò duramente e velocemente per ristabilire un nuovo sistema politico ed economico. Sin dal 1869 i signori feudali avevano perso i loro domini e nel 1871 tali domini furono trasformati in prefetture all'interno di uno stato unitario e centralizzato. Anche le famiglie samurai persero i loro privilegi di classe in quanto Meiji volle che tutte le classi fossero uguali. A partire dal 1876 il nuovo governo vietò l'uso delle spade da parte dei samurai e richiese loro il taglio dei capelli qualora occupassero un posto di lavoro nel mondo degli affari internazionali o nelle libere professioni. Gli antichi eserciti furono sciolti e istituito nel 1872 un esercito nazionale con l'obbligo del servizio militare per tutti gli uomini della durata di tre anni. Fu istituita un'imposta fondiaria che permise al nuovo governo di risanare e di ristabilizzare il bilancio nazionale.[8]

Ovviamente tutti questi repentini cambiamenti non furono estranei a momenti di ribellione da parte di coloro che avevano perso privilegi secolari. Gruppi di conservatori samurai infatti mostrarono forti risentimenti quando il governo favorì viaggi di ricercatori in occidente per studiare e conoscere le culture più avanzate in differenti settori delle scienze umane. Il Giappone aveva infatti avviato un importante percorso di ammodernamento con il quale ha saputo confrontarsi anche con i suoi più storici e forti rivali esteri. In tutto questo i samurai sono stati i grandi perdenti all'interno delle nuove riforme sociali in quanto hanno perso tutti i loro privilegi. Le riforme infatti erano fortemente incentrate sui diritti umani e principalmente sul diritto di libertà religiosa, introdotto nel 1873.[9]

Sin dai primi anni '70 del sec. XIX scopo del nuovo governo imperiale fu quello di adottare riforme interne volte a cambiare le istituzioni sociali ed economiche del Giappone in linea con il modello fornito dalle potenti nazioni occidentali. Nonostante le ribellioni degli ultimi samurai nulla poté alla profonda trasformazione di un paese il cui rinnovamento fu fortemente voluto e sostenuto dal suo popolo. Questa politica non individualistica e fortemente incentrata sul risultato collettivo è stata ed è una delle qualità principali che ha sempre caratterizzato la moderna storia del Giappone. Se l'Occidente alla fine del sec. XIX costituì un punto di riferimento culturale per il rinnovamento politico ed economico del Giappone, attualmente questo stesso Occidente potrebbe far tesoro di questa esperienza orientale per ristabilire le sorti del suo prossimo futuro. Ma se il Giappone è stato in grado a quei giorni di cambiare radicalmente le secolari politiche feudali non siamo certi che questo stesso risultato sia facile da perseguire in una realtà occidentale dove le politiche feudali sono tuttora impe-







*Figg. 4, 5 - Tokyo-Asakusa, cartoline del primo Novecento con immagini della Torre Ryōunkaku, archivio dell'autore 2011.*

ranti, anche se con diciture differenti ed apparentemente con strutture più democratiche.

Un altro dato da non sottovalutare è l'ideologia civica che permeò alla base di questo grande cambiamento del Giappone. Nel tentativo di unire la nazione giapponese in risposta alla sfida occidentale, i leaders del governo Meiji avevano incentrato l'ideologia civica esclusivamente intorno alla figura dell'imperatore. Anche se l'imperatore realmente non esercitava alcun potere politico è stato sempre considerato come il simbolo della cultura giapponese e della sua continuità storica. L'imperatore è il capo della religione scintoista (*shintō*), religione nativa del Giappone. Tra le altre credenze la cultura shintoista sostiene che l'imperatore discende dalla dea sole e dagli dei che hanno dato vita al Giappone, pertanto è considerato quasi un semidivino[10]. Così i riformatori Meiji sin dal principio ribadirono questo importante ruolo civico e sacro dell'imperatore portando alla ribalta nuovamente la cultura scintoista sostituendo il buddismo come religione nazionale, ovviamente il tutto per ragioni politiche e ideologiche. Questa scelta ideologica ha rafforzato molto l'unità nazionale del Giappone non solo al suo interno ma principalmente rispetto al contesto internazionale. Questa ideologia è quanto ancora oggi rende forte la cultura giapponese nel mondo.[11]

A partire dal periodo Meiji numerosi sono stati i cambiamenti che si sono registrati in differenti settori della società. Milioni di persone improvvisamente furono libere di scegliere la loro occupazione lavorativa, di potersi muovere senza restrizioni e di viaggiare fuori dal paese. Il Giappone investì in tecnologie ed innovazione, aprì la strada all'industrializzazione e tutto questo rese possibile il rafforzamento della sicurezza politica e finanziaria della nazione, nonché le relazioni internazionali[12]. Ovviamente questo percorso si è realizzato con non pochi problemi ed è stato piuttosto costoso ma già a partire dal 1880 il governo decise di mettere in vendita la maggioranza delle industrie proponendole ad investitori privati, alcuni dei quali anche esponenti di antiche famiglie samurai che hanno tuttora il controllo di gran parte del settore industriale del paese. In particolare queste imprese familiari grandi e potenti prendono il nome di *zaibatsu*. Intorno alla metà degli anni '80 del sec. XIX ebbe inizio anche una importante riforma del sistema monetario con la creazione della Banca del Giappone. Sul piano politico e istituzionale la prima costituzione sul modello tedesco fu approvata nel 1889.

Il periodo dell'imperatore Meiji non fu però solo caratterizzato da anni di riforme e di rinnovamenti costruttivi; diversamente il Giappone fu impegnato anche sul fronte militare e per la difesa del paese. Infatti i conflitti di interesse economico tra Corea, Cina e Giappone sfociarono ben presto nella *guerra cino-giapponese* tra il 1894 ed il 1895. Nuovi conflitti di interesse in Corea e in Manciuria, questa volta tra la Russia e il Giappone, portarono alla guerra russo-giapponese tra il 1904 ed il 1905[13]. Tuttavia anche queste esperienze militari favorirono il rafforzamento interno del paese e principalmente del nazionalismo.

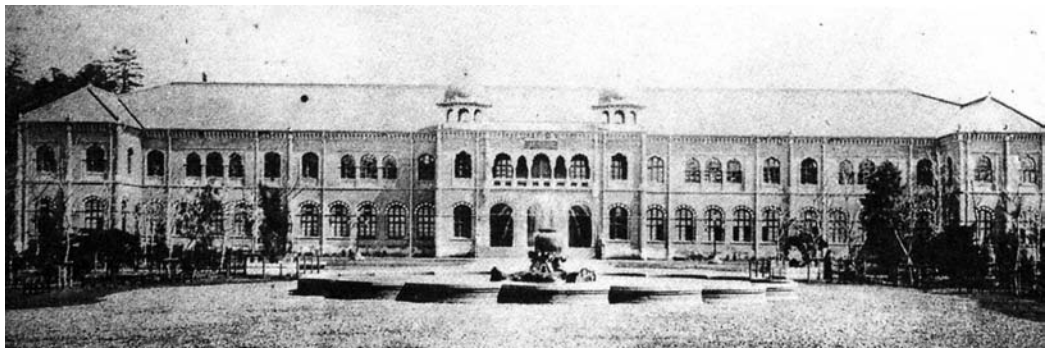
*Cultura, arte e architettura in Giappone nel periodo Meiji (1868-1912)* - Il governo dell'imperatore Meiji è stato generalmente associato ad un momento della storia del Giappone contrassegnata da grandi ed importanti cambiamenti sociali, politici ed economici nonché da sviluppi nel settore delle scienze e della medicina. Furono 45 anni di straordinarie trasformazioni accolte con grande entusiasmo dal popolo giapponese anche se abbiamo visto che non mancarono azioni di ritorsione da parte della componente sociale più conservatrice. Il rinnovamento voluto da Meiji favorì l'apertura del Giappone verso l'esterno da cui gli scambi culturali e quindi l'introduzione di nuovi stili sia nel campo dell'arte come in quello proprio dell'architettura. Tutto questo fu segnato da un grande sviluppo industriale accompagnato anche da una importante riforma per l'eduzione nazionale. Fu Fukuzawa Yukichi (1835-1901) il primo importante riformatore nel campo dell'istruzione sotto il governo dell'imperatore Meiji[14]. I suoi modelli di riferimento furono quelli francesi ed inglesi. Nel 1871 fu istituito il Ministero per l'educazione su modello francese. Nel 1905 il 95% dei bambini frequentava la scuola dell'obbligo. In realtà il principio educativo e formativo è stato sempre alla base della modernizzazione del paese, così come tutt'oggi.

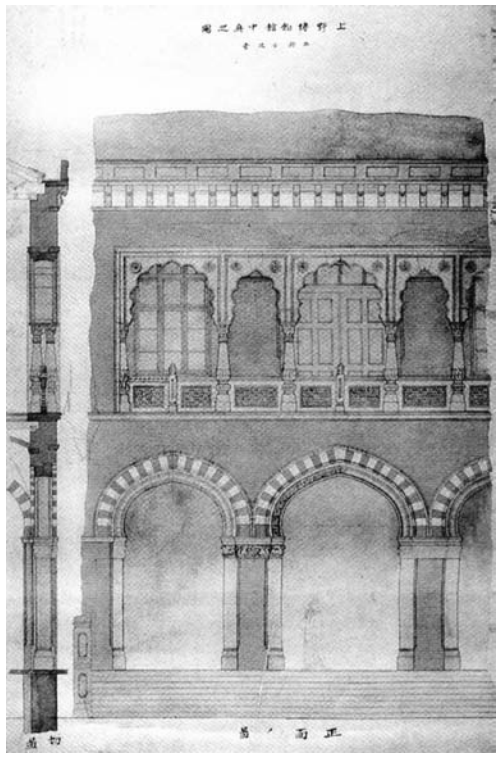
Altro aspetto interessante fu che il Giappone aprì le porte a molti esperti di differenti discipline dalla medicina (con i tedeschi) all'architettura (con gli inglesi e gli americani) alle scienze umane di cui si annota il contributo dell'americano Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), studioso di arte e cultura giapponese di cui annotiamo la cura di una importante mostra allestita nel gennaio del 1900 presso la *Fine Art Association* sull'opera del pittore Katsushika Hokusai[15]. Molte le influenze occidentali anche nel settore delle arti applicate[16]. Relativamente a quest'ultimo fu istituita la Meiji bijutsu-kai, un circolo artistico giapponese fondato alla fine degli anni '80 del sec. XIX da Asai Chū e da Kawamura Kiyoo, esponenti della pittura giapponese di forte influenza occidentalizzante. Importanti contributi furono apportati da questo circolo culturale grazie anche alla successiva adesione di Kuroda Seiki e di Kume Keiichirō, che poco più tardi diedero vita a un sodalizio di pittori denominato Hakuba-kai.

L'attività del Meiji Bijutsu-kai terminò nel 1902 quando fu poi trasformata con il nome di *Taihei Yōga-kai* (Società di Pittura Occidentale del Pacifico), la cui opera durò fino al principio del periodo Showa (1926). La fiorente attività del circolo dimostrò presto che le arti occidentali non erano entrate in Giappone solo con il



*Fig. 6 - Tokyo, Mitsubishi Ichigokan dopo la recente ricostruzione (archivio dell'autore, 2011).*





*Figg. 7, 8 - Ueno Imperial Museum, Josiah Conder (1878), da AA.VV., Josiah Conder, Tokyo 1997.*

contributo di artisti stranieri ma anche principalmente grazie ai viaggi che proprio molti artisti giapponesi in quegli anni effettuavano in Occidente. Ricordiamo nomi come Yamamoto Hōsui (1850-1906) che studiò a Parigi, Matsuoka Hisashi (1862-1944) che lavorò in Italia e studiò all'Accademia di Belle Arti di Roma, Naganuma Moriyoshi (1857-1942) che studiò all'Accademia delle Belle Arti di Venezia ed ancora Harada Naojirō (1863-1899) in Germania. L'opera di questi artisti non solo introdusse nuovi stili in Giappone ma anche nuove tecniche pittoriche.[17]

Nel settore dell'architettura le prime importanti esperienze di influenza occidentale si registrarono nelle città di Nagasaki e Yokohama, due importanti porti giapponesi, principali approdi commerciali anche durante il periodo Edo. Ancora oggi la città di Yokohama conserva il quartiere denominato Yamate con edifici eclettici realizzati alla fine del sec. XIX principalmente da inglesi, nonché molti edifici di stile neoclassico, di chiara importazione occidentale. Sempre di cultura anglosassone l'*Akarenga Soko*, il grande magazzino in mattoni rossi nel porto di Yokohama, edificio deposito realizzato nel 1913 e restaurato per funzioni commerciali e culturali nel 2002[18]. Inoltre un interessante spaccato sociale della città di Yokohama alla fine del sec. XIX è riportato in un giornale di viaggio di Giacomo Bove, membro della Marina Militare Italiana, che alla fine del 1873 navigava tra le acque dell'arcipelago giapponese e filippino (*Fig. 3*).[19]

Non c'è alcun dubbio sul fatto che furono proprio gli inglesi e poi gli americani a dominare la scena del rinnovamento stilistico architettonico del Giappone alla fine del sec. XIX. Nella nuova capitale Tokyo, dopo l'incendio del 1872, la città fu interessata da un forte rinnovamento architettonico. Nella vicina Asakusa nel 1890 fu realizzato il primo edificio a torre in mattoni rossi, denominato *Ryōunkaku*. Si trattava di una prima sperimentazione di edificio a torre di 12 piani a pianta ottagonale al cui interno fu installato anche un elevatore proveniente dagli Stati Uniti. Ben presto, per la sua particolare forma, divenne simbolo della città. Fu demolito dal terremoto (Kantō) del 1923 che distrusse completamente la città di Tokyo. Attualmente presso *Edo-Tokyo Museum* in Asakusa è possibile ripercorrere le vicende storiche di questa prima importante costruzione nonché la storia della città di Tokyo dalla sue origini ad oggi (*Figg. 4, 5*).
Furono questi anni di importanti sperimentazioni nel settore delle costruzioni; furono infatti introdotte anche le prime strutture metalliche valutate vantaggiose soprattutto per la realizzazione di ponti e viadotti in quanto le tradizionali costruzioni, principalmente in legno, non potevano più sopportare i carichi imposti dai nuovi sistemi di trasporto. Così tra la fine del XIX e i primi anni del XX secolo assistiamo a un notevole sviluppo nel settore delle costruzioni. Fu proprio in questa opera di rinnovamento della città di Tokyo, dopo l'incendio del 1872 che si affermarono due architetti inglesi: Thomas Waters e Josiah Conder, partecipando attivamente alle opere di ricostruzione ed introducendo in Giappone l'uso del mattone tanto che molti quartieri ricostruiti dagli inglesi assunsero anche appellativi come *Londontown* o *Bricktown*[20].

Alla fine del sec. XIX fu edificata anche la prima sede della Banca del Giappone (1896) e nel 1911 fu terminata la costruzione del teatro imperiale. Nonostante l'introduzione di queste innovative tecnologie costruttive l'edilizia residenziale e soprattutto rurale continuò ad essere realizzata in legno e con tecniche tradizionali proprie della cultura giapponese del periodo Edo.

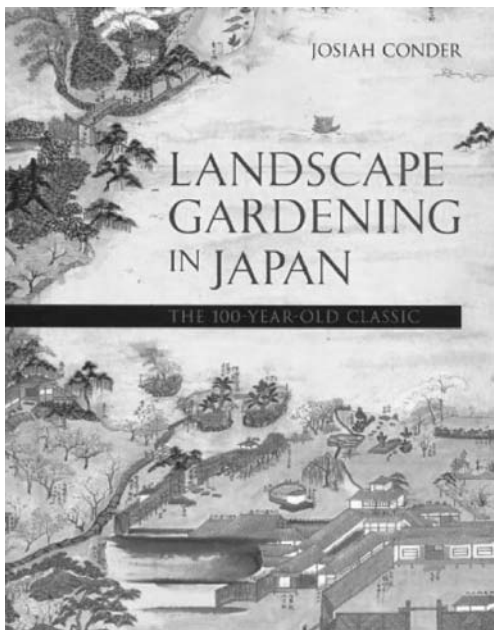
Tra i protagonisti di questo rinnovamento culturale nel settore dell'architettura annoveriamo il francese Chastel de Boinville, il tedesco Herman Ende, l'italiano Giovanni Vincenzo Cappelletti e l'architetto inglese Josiah Conder. Questa presenza internazionale favorì principalmente l'introduzione di stili che rispecchiavano le differenti provenienze dei rispettivi progettisti. Prevalse lo stile neo-gotico inglese (*English Gothic Style*) con le costruzioni in mattone rosso nonché lo stile tedesco (*German Renaissance*) adottato soprattutto nella realizzazione di edifici militari e destinati alla giustizia civile[21]. Questi erano solo i primi segnali di un forte rinnovamento che trovò la sua massima espressione a partire dai primi anni del sec. XX ma ancora di più con le opere di ricostruzione dopo il terremoto Kantō del 1923.[22]



*Fig. 9 - Tokyo, Tsunamachi Mitsui Club, archivio dell'autore 2009.*

*Josiah Conder architetto (1852 - 1920)* - Nacque a Kensington (Londra) il 28 settembre 1852[23]. Si laureò presso l'Università di Londra e lavorò due anni presso lo studio dell'architetto William Burges impegnato nella realizzazione di opere in stile neo-gotico e neoclassico, nonché membro del movimento *Arts and Crafts* insieme a William Morris. Nel 1876 a Conder fu conferita la *Soane Medallion Competition*, prima ancora di essere indicato dal *Royal Institute of British Architects* per il posto di professore di architettura presso l'*Imperial College of Engineering* di Tokyo (poi *Tokyo Imperial University* ed oggi *University of Tokyo*), dove giunse nel 1877[24]. Arrivato in Giappone Conder subito intraprese le attività di insegnamento e fu il primo professore della scuola di architettura[25]; rinnovò i corsi fino ad allora impostati secondo criteri molto artigianali, introducendo metodi più ingegnerizzati e interdisciplinari.[26]




*Figg. 10, 11 - Josiah Conder, copertine di libri (archivio dell'autore).*

Nonostante la sua intensa attività didattica non trascurò di occuparsi di progettazione in qualità di architetto direttamente impegnato sul campo e di rilievo dell'architettura[27]. Gli fu infatti affidato un importante progetto: la trasformazione dell'area Marunouchi, una zona nel centro della città di Tokyo, un ampio quartiere destinato agli affari, prossimo alla futura stazione centrale ed al parco imperiale. Qui Conder ebbe modo di sperimentare ed introdurre lo stile gotico-inglese con edifici realizzati in mattoni rossi a faccia vista. Alla fine degli anni '80 del sec. XIX Conder divenne consulente della potente famiglia Mitsubishi per la quale progettò ed edificò il primo moderno edifici per uffici, il *Mitsubishi Ichigokan* poi demolito nel 1968, nonché molti altri edifici sempre in stile inglese, in mattoni rossi, alti tre piani e con tetto a doppia falda in ardesia. Di questi edifici non rimane nulla se non la ricostruzione in stile del Mitsubishi Ichigokan, l'attuale museo delle collezioni d'arte Mitsubishi, inaugurato nell'aprile del 2010 (*Fig. 6*).

Tra le numerose opere progettate e realizzate principalmente a Tokyo ricordiamo: l'*Ueno Imperial Museum*, l'*Imperial Household*, il *Residence of Kawamura*, il *Rokumeikan (National Banqueting Hall)*, il nuovo *Imperial Palace*, il *Mitsui Club*, il *Residence of Hisaya Iwasaki*, il *Law Department of Tokyo University* e tante altre per le quali si era anche occupato della progettazione interna, del mobilio e delle suppellettili[28]. Interessanti sono i riferimenti non solo alla cultura gotica inglese di stampo vittoriano, ma anche a quella islamica che è ben evidente soprattutto nell'*Ueno Imperial Museum* e nell'*Rokumeikan* (*Figg. 7-9*).[29]

Sin dai suoi primi anni di insegnamento Josiah Conder ebbe come allievi quei futuri architetti giapponesi che con la loro opera hanno contribuito a determinare l'immagine dell'architettura del primo Novecento in Giappone. Tra i principali annotiamo Katayama Tokuma, Sone Tatsuzo, Satachi Shichijiro, Shimoda Kikutaro e Tatsuno Kingo[30]. Quest'ultimo nel 1884 diventò titolare della cattedra di Conder presso l'*Imperial College of Engineering* di Tokyo, ma i suoi insegnamenti non furono particolarmente indirizzati allo studio della storia dell'architettura giapponese, a differenza di quanto aveva fatto il suo maestro pur essendo inglese.

Differentemente un allievo di Tatsuno Kingo, Ito Chuta[31] (1867-1954), nominato professore nel 1905, è stato considerato il primo studioso di storia dell'architettura giapponese pur non rinunciando a prestare interesse per lo stile occidentale come dimostra la realizzazione del *Kanematsu Auditorium* della Hitotsubashi University in stile dichiaratamente occidentale. In qualità di membro della Società Giapponese per la Conservazione dei Sacrari Antichi e dei Templi si occupò anche di conservazione degli edifici sacri e in particolare del *Tempio Horyuji* a Nara. Grazie a questi intensi contatti con gli architetti europei ed americani che operarono nel paese con risultati al quando rivoluzionari e certamente contrastanti con la cultura tradizionale, i giapponesi entrarono ben presto a contatto con la più ampia casistica degli stili occidentali, applicati in modo spesso dilettantistico senza una riconosciuta valenza se non di tipo formale ed immagine della modernità[32]. Infatti nel valutare il rinnovamento, a cui si assiste alla fine del sec. XIX, va sempre tenuta ben presente la doppia faccia del processo di svecchiamento che non è certo rimasto senza tracce della trascorsa e recente storia conservatoristica del periodo Edo.

Intanto Conder, pur essendo residente in Giappone, conservò l'affiliazione professionale al *Royal Institute of British Architects*, a cui si era associato nel 1874[33]. A seguito della sua intensa attività professionale, svolta in differenti città giapponesi, nel 1888 decise di dedicarsi parzialmente all'attività di docente e di fondare un proprio studio professionale. Solo pochi anni prima, nel 1886, alcuni allievi universitari fondarono l'*Architectural Institute of Japan*, di cui proprio Conder fu il primo presidente onorario. Gli interessi culturali di Josiah Conder non erano però rivolti solo all'architettura, di cui ovviamente aveva fornito grandi contributi in tutto il paese del Sol Levante, ma trovarono ampi riscontri anche nel settore delle arti giapponesi[34]. Studiò pittura con l'artista Kyosai Kawanabe e fu autore di importanti libri come *The Floral Art of Japan, The Art of Floral Arrangement* edito nel 1891, *Landscape Gardening in Japan* del 1893[35] e ancora *Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai* del 1911[36]. L'interesse per i temi del paesaggio e dell'ambiente nipponico in generale indussero Conder ad occuparsi anche di progettazione dei giardini[37]. Nel 1915 la *Tokyo Imperial University* gli conferì la *laurea honoris causa*.



*Fig. 12 - Dettaglio della Stazione Centrale di Tokyo progettata da Tatsuno Kingo, allievo di Josiah Conder (1914), archivio dell'autore, 2011.*

Terminò i suoi giorni in Giappone dove morì il 21 giugno 1920 e la sua tomba si trova nel tempio di Gokoku-ji a Minato a Tokyo (*Figg. 10-13*).

Molte delle opere di Josiah Conder sono andate distrutte prima dal terremoto del 1923 e poi dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale. I suoi insegnamenti però hanno trovato numerosi seguaci principalmente tra gli allievi nonché futuri architetti che operarono nella seconda metà del sec. XX. Va infatti riconosciuto l'alto valore pedagogico dell'attività di Josiah Conder la cui opera è stata dettagliatamente studiata da Terunobu Fujimori (1946) professore presso l'Università di Tokyo[38]. Attualmente si assiste all'opera di ricostruzione di alcune significative architetture dell'eclettismo di stampo occidentale proprio del periodo Meiji e quindi anche progettate da Josiah Conder. Le ragioni di queste ricostruzioni vanno ricercate analizzando la storia di questo straordinario paese nonché leggendo ed ascoltando le vicissitudini dello sviluppo della cultura giapponese, troppo spesso incompresa e sottoposta a facili giudizi proprio da parte di quel mondo occidentale che dalla fine del sec. XIX ha avuto un ruolo fondamentale per il rinnovamento del Giappone. Che questo contributo possa incuriosire ma soprattutto aiutare a vedere oltre il visibile quella stessa cultura architettonica contemporanea che oggi caratterizza le principali città giapponesi ma dove le ragioni fondanti della sua storia passata sono sempre presenti e vitali.



*Fig. 13 - Statua di Josiah Conder nel campus dell'Università di Tokyo (archivio dell'autore, 2011).*

**Note**

1) K. Nakamura, *History of Japan*, Tokyo 1939, p.72.
2) L. S. Roberts, *Performing the Great Peace: Political Space and Open Secrets in Tokugawa Japan*, Hawaii University of Hawaii 2012.
3) M. Ishinabe, *Ambasciata in Europa nell'era Keicho*, "Esempi di Architettura", rivista digitale, dicembre 2010, http://www.esempidiarchitettura.it/articoli.php?mod=oggetti&o_nome=articolo&modAzione=scheda&o_id=151_ITA (consultazione 2 settembre 2012).
4) O. Niglio, *Sulle tracce del MA. Riflessioni sulla conservazione dell'architettura in Giappone*, in Giappone. Tutela e conservazione di antiche tradizioni a cura di O. Niglio e K. Kuwakino, Pisa 2010, p. 3; K. Nakamura, *History of Japan*, op. cit., pp. 76-78.
5) La monarchia giapponese è la più antica monarchia ereditaria mai interrotta esistente del mondo. La casa imperiale riconosce 125 monarchi legittimi a partire dall'ascesa dell'imperatore Jimmu l'11 febbraio 660 a.C., tra cui l'attuale imperatore Akihito, salito al trono alla morte del padre il 7 gennaio 1989. La residenza imperiale della famiglia è stata per 11 secoli a Kyoto fino a quando Tokyo non è divenuta capitale nel 1868. A Tokyo la residenza imperiale è stata istituita all'interno del Castello di Edo.
6) *Dictionnarie Historique du Japon*, voce Meiji, Tokyo 2002.
7) I. Takeshi, *Japanese Political Culture: Change and Continuity*, New Jersey 1983, pp. 17-18.
8) R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, Roma-Bari 2004, pp.81-84.
9) K.G. Henshall, *Storia del Giappone*, Milano 2009, p. 76. Sul concetto di diritto consultare N. ITANI, *La storia giapponese nell'epoca Meiji (1868-1912): ricezione delle idee del "diritto" e della "libertà" dall'occidente*, in Giappone. Tutela e conservazione di antiche tradizioni a cura di O. Niglio e K. Kuwakino, Pisa 2010, pp. 61-66.
10) L. E. Sullivan, P. Villani, *Grandi religioni e culture nell'estremo oriente: Giappone*, Milano 2006, pp. 23-30.
11) Ibidem, pp. 82-84.
12) Sul tema contemporaneo del processo di internazionalizzazione del Giappone si consiglia la consultazione del volume di F. Mazzei, *Relazioni internazionali. Teorie e problemi*, Napoli 2005.
13) A. Caminiti, *La guerra russo-giapponese*, Genova, 2008.
14) B. Till, *The arts of Meiji Japan 1868-1912. Changing Aesthetics*, Greater Victoria 1995, p. 35.
15) E. Pound, *The classic Noh theatre of Japan,* New York 1959; E. F. Fenollosa, *Catalogue of the exhibition of paintings of Hokusai*, presso The Japan Fine Art Association, Ueno Park, Tokyo, 13-30 gennaio 1900, Tokyo 1901.
16) S. Kurihara, *Fuenorosa to Meiji bunka*, Tokyo 1968.
17) K. Kumamoto, *Recherches sur les beaux-arts du Japon moderne*, Parigi 1964; A. Edlinger, *The Japanese Example - or the Art of Appropriation*, in Peter Herrle, Erik Wegerhoff, *Architecture and identity*, Technische Universität Berlin, Lit Verlag, Münster 2008, pp. 59-71.
18) T. Kuroda, *Yokohama. Recupero urbano della città portuale storica*, in Giappone. Tutela e conservazione di antiche tradizioni a cura di O. Niglio e K. Kuwakino, Pisa 2010, pp. 153-166.
19) P. Puddinu, *Un viaggiatore italiano in Giappone nel 1873. Il "Giornale Particolare" di Giacomo Bove*, Sassari 1998, pp. 142-150.
20) B. Till, *The arts of Meiji*, op. cit., p. 37. D. Irokawa, *The culture of the Meiji period*, Princeton 1985; W.G. Beasley, *Japanese Imperialism 1894-1945*, Oxford 1987, P. Duus, *Japanese Imperialism 1894-1945* in W.G. Beasley, Journal of Japanese Studies, vol. 14, no. 2, 1988, pp. 449-454.
21) K. Hideto, *Japanese Architecture*, Tokyo 1935, pp. 110-112.
22) O. Niglio, *Sulle tracce del MA* ... op. cit., p. 19-26.
23) Da non confondere con lo scrittore inglese ed editore Josiah Conder (1789 - 1855) autore di molti volumi tra cui ricordiamo l'ambizioso lavoro in trenta volumi dal titolo *The Modern Traveller*.
24) D. Finn, *Josiah Conder (1852-1920) and Meiji Architecture, Ch. 5, Britain & Japan: Themes and Personalities*, London: Routledge, 1991; D. Finn, *Meiji revisited: the sites of Victorian Japan*, Tokyo 1995. J. Mordaunt Crook, *Josiah Conder in England: education, training and background*, in Josiah Conder, Tokyo 1997, pp. 22-24.
25) D. B Stewart, *The Making of a Modern Japanese Architecture, From the Founders to Shinohara and Isozaki*. Kodansha International, Tokyo2003, p.33.
26) G. K. Clancey, *Earthquake nation: the cultural politics of Japanese seismicity*, 1868-1930, University of California Press, Berkeley 2006, p. 13.
27) Y. Kawahigashi, *Josiah Conder and his design drawings*, Tokyo 1981, opera in tre volumi.
28) T. Fujimori, *Josiah Conder and Japan, in Josiah Conder*, Toyko 1997, pp. 13-17.
29) H. Izumida, *Design as national identity - islamlc style in modern Japan*, proceding, Sahanz Conference Asia-australasia Geelong Performing Arts Centre July 4-7, Shanghai 1992. : Sui temi propri dell'eclettismo occidentale in Giappone consultare: B.Taut, *Fundamentals of Japanese Architecture*, Tokyo 1936; D. Choi, *The Imperial Museums of Meiji Japan: Architecture and the Art of the Nation*, Monumenta Nipponica - Volume 65, *Number 1, 2010, pp. 227-231*. T. Havens, *The Imperial Museums of Meiji Japan: Architecture and the Art of the Nation*, The Journal of Japanese Studies - Volume 36, Number 1, 2010, pp. 162-165; K. Kawanabe, *Josiah Conder, a Victorian architect in Japan*, catalogo della mostra presso la Tokyo Station Gallery, Tokyo 1997.
30) T. Kingo (1854-1919) nasce a Saga. Nel 1879 si laurea presso il Kobu College, predecessore dell'Imperial College of Engineering in Tokyo istituito nel 1873, e l'anno seguente arriva in Inghilterra dove studia presso la Royal Academy of Arts. Rientra in Giappone nel 1883 e un anno dopo diventa professore presso l'Imperial College of Engineering in Toky dove insegna progettazione architettonica fino al 1902. A seguire inizia la sua attività come architetto e realizza i suoi primi progetti. Certamente tra i principali ricordiamo la Bank of Japan (1896) e la Tokyo Station Building (1914), presso la quale sono attualmente (2010) in corso restauri stilistici per la ricostruzione delle parti distrutte durante il conflitto mondiale ed in particolare del terzo livello e delle coperture. Sull'opera di Tatsuno Kingo consultare anche il volume di H. JINNAI, *Tokyo a spatial anthropology*, Londra 1995, pp.117 e 182.
31) I. Chuta, originario di Yonezawa, studiò presso l'Imperial College of Engineering in Tokyo come allievo di Tatsuno Kingo, completando i suoi studi nel 1892. Perfezionò i suoi studi nel settore della storia dell'architettura, conseguendo un dottorato nel 1901 a seguito del quale iniziò la sua collaborazione presso la Scuola di Ingegneria divenendo Professore nel 1905. Sin dal 1890 aveva iniziato ad occuparsi di problemi riguardanti la conservazione degli edifici templari ed in particolare del Tempio più grande del Giappone: Horyuji a Nara. Nel 1898 diede alle stampe il suo primo importante lavoro scientifico dal titolo *Dissertazione sull'architettura di Horyuji* presentando le sue scoperte riguardanti la costruzione, lo studio delle proporzioni e la decorazione del tempio. Fu membro della Società Giapponese per la Conservazione dei Sacrari Antichi e dei Tempi, la cui attività fu istituita nel 1896. Nel 1943 fu insignito con la Medaglia Culturale del Giap*pone*. C. Wendelken, *The Tectonics of Japanese Style. Architect and Carpenter in the Late Meiji Period*, Art Journal, 1996, p. 28; N. Nakatani, *Chuta Ito's proposal to choose the Japanese translation of the word "architecture" and rename Zoka Gallai accordingly*, in Y. Zenno e J. Shah (a cura di), Modern Architecture from Asia, Osaka 2006, pp. 24-28.
32) M. Tafuri, *L'architettura moderna in Giappone*, Bologna 1964, pp.27-29. Nel periodo fra le due guerre si stabilirono contatti fra gli architetti giapponesi e i maggiori maestri europei quali: F.L. Wright, A. Raymond, W. Gropius, L. Mies van der Rohe e Le Corbusier. Cfr. H. JINNAI, *Tokyo a spatial anthropology*, op.cit., pp. 117-170.
33) N. Pedlar, *The imported pioneers: Westerners who helped build modern Japan,* Japan Library Ltd, Kent 1990, pp. 139-143.
34) A. Edlinger, *The Japanese Example*, op.cit., pp. 59-71.
35) Questo volume è stato ristampato dalla Kodansha Europe, Londra 2002.
36) S. Yamagichi, *Josiah Conder on Japanes Studies*, in Josiah Conder, Tokyo 1997, pp. 49-52.
37) H. Jinnai, *Tokyo a spatial anthropology*, op.cit., p.32.
38) H. Suzuki, T. Fujimori, T. Hara, *Josiah Conder*, Tokyo 2009.

* *Olimpia Niglio, architetto ricercatore, insegna alla Graduate School of Human and Environmental Studies della Kyoto University.* *L'Autore ringrazia il prof. Atsushi Okada, direttore della Graduate School of Human and Environmental Studies della Kyoto University, che ha offerto l'opportunità di approfondire questi temi.*

# THE IMPACT OF ORIENTAL ART IN THE MUSEUMS OF CATALONIA IN THE 19th CENTURY

***Maria De Lluc Serra i Armengol****

*Abstract - Exchanges between East and West are clearly reflected in the world of arts. During the nineteenth-century in Catalonia, as happened elsewhere in Europe, japonism had an important influence on artists and on Catalan culture in general, since this fascination for the Eastern world favored the collecting of art. Thanks to this fascination, Catalan museums began to fill with works of art from the Far East, and especially from Japan.*

The aim of this paper is, on the one hand, to present the situation of the cultural and artistic relations existing between Catalonia and the East during the nineteenth century. We will make special mention of the oriental art collections in Catalonia, and the principal main cultural movement to understand the whole phenomenon of the arrival of these pieces: Japonism. On the other hand, we will explain how Japonism was one of the main movement thanks to which there are oriental works of art in Catalan Museums today. Most of the oriental works of art that are currently in Catalan museums arrived in the country during the nineteenth century. This was an important century in terms of collections, especially for collections of oriental objects, because it was precisely during this period that a general fascination for oriental cultures and arts spread all over Europe and to Catalonia as well. This fascination with Asia paved the way for the acquisition of various objects, especially from China and Japan, and a large number of private collections were born.

The presence of China and Japan at the Universal Exhibitions of Madrid (1887) and Barcelona (1888) facilitated the trade and exchange of objects with these two countries. At first, individual pieces from the East arrived and were bought as exotica/curiosa. But little by little, collectors specialized in the East started to emerge, some of whom we know as important characters in Catalan culture: Apel·les Mestres, Marià Fortuny or Ramon Casas, among many other collectors of the time. As David Almazán points out (2003), it is worthwhile to consider that collecting Japanese works of art by artists was done in their own vocation, as they bought and preserved Japanese art inspired mainly by the fascination which Japanese art had awoken in them. According to Almazán, it wasn't until the second half of the nineteenth century that Spanish artists travelled to the Far East, and the collections that these artists built up are not comparable in scale to those collections of artists that were settled in Paris. This difference in scale is explained by the origin of the Japanese Fashion in the French capital, and it was there that the Catalan artists picked up the fascination of *Japonism*. But, what did the *Japonism* movement mean for the Catalan culture from this point onwards? *Japonism*, in the words of Ricard Bru, 'took root in Barcelona influencing a large number of artistic fields. Parallel to this phenomenon, which had driven many people from cities like Paris or London, mainly artists and diplomat bourgeoisie began to collect art from East Asia. This interest in collecting Eastern art, in this period particularly Japanese, was extended in Barcelona especially during the decade from 1880 'took root in Barcelona influencing a large number of artistic fields. Parallel to this phenomenon, which had driven from cities like Paris or London, many people, mainly artists and diplomats bourgeoisie, began to collect art from East Asia.'(Bru 2005, p. 232: English translation by the author). So, according to Ricard Bru, the first information we have about the arrival of oriental art objects in Barcelona was circa 1870, with special emphasis on Japanese artifacts. In Barcelona, during the 1870's there was a "real Japanese fashion" (Bru 2005, p. 232). All sort of products were sold in Barcelona due to the Asian trade that took place in the city. Objects as diverse as porcelains, fans, textiles and bronzes, among others, could be found in the Catalan capital, from the Far East, and especially from Japan. And this not only happened in Barcelona. According to Elena Barlés the arrival of Japonism in Spain manifested itself in a complete attraction to Japanese culture, from fashion, art, interior decorating, to performing arts and literature.

The attraction for Japanese culture, as we have outlined above, was a clear influence for the local art, which could not escape from the mere attraction of the exotic and unknown, and, at the same time, reflects a deeper fascination with Eastern culture. Though, as Barlés points out, this fascination for Eastern culture that Spain in general experienced, was not as productive as in other places. For David Almazán (2003) the archetype of *Japonism* was the figure of the geisha, a dominant motif in Japanese prints, dressed in kimonos of thousands of different colors, becoming a mirror of the more traditional Japan. Almazán considers *Japonism* as a stylistic influence that imprinted Western art and it transformed it, at least giving to it new elements that were unknown. Japanese art not only influenced Catalan and Spanish artists, but was a trend that is firmly established in the work of many European painters, influencing their respective artworks. It is clearly present in the works of Van Gogh (his paintings influenced by Japanese woodblock prints), Manet, Degas, Toulouse-Lautrec and Monet, among others. These are examples of artists who were captivated by the light and colors of Japanese art, incorporating characteristics of Japanese art in their own painting styles.



*Fig. 1 - Actress dressed as "real" Japanese at the beginning of the nineteenth century. Source: Arxiu Nacional de Catalunya.*

**Maria de Lluc Serra i Armengol is Investigadora de l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, Universitat de Girona.*




*Fig. 2 - Japanese Pavilion in the Universal Exhibition of Barcelona in 1929. Source: Arxiu Nacional de Catalunya.*

*The origins: private Japanese art collections in Barcelona of 1800* - As we said before, Japanese works of art were very popular in Catalonia in the nineteenth century. An anonymous article, published in the "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona" (Bulletin of the Museums of Art of Barcelona) in April 1935, illustrates how the fashion was experienced by that time, and says, in short, that the main initiators of this collecting fashion were Lluís Masriera and Mr. Fabrés, as well as J. Porta who had created an important Chinese art collection when he was in Berlin, and then continued in Barcelona when he moved to the city again. Afterwards, he sold this collection to the Museum of Art of Catalonia (Serra 2008).

We cannot name all the collectors of art, but we will mention some of the most important, basically because they all helped to spread the Japanese art and culture in Catalonia, and especially in Barcelona. One of the main collectors in that period was the Catalan painter Marià Fortuny (1838-1874), famous for his paintings depicting oriental scenes. We know that he had Japanese works of art as well as a samurai armor. But, one of the most important things to consider is that his personal fascination for Japan also influenced his paintings, especially the Hokusai engravings (Bru 2005). Loads of Catalan artists used to visit him in his studio, and some of the pieces from his collection were auctioned circa 1875). Another important art collector was Josep Ferrer, who gave two Japanese jars to the Museum Víctor Balaguer from Vilanova i la Geltrú (Bru 2005). Most of all these pieces of art which arrived to Barcelona were bought in Paris - or even in Barcelona if they were imported - but only a small part of them were directly bought in Japan. For example, this is the case for Carles Maristany, whom we know promoted the Japanese Pavilion in Barcelona in the year 1881, and was one of the collectors that bought pieces of art in Japan. Inside of the Japanese Pavilion one could see all the objects that Maristany had acquired: armors, dresses, jars, sculptures, boxes, paintings, pictures… The Japanese Pavilion was a big success, and got a lot of press coverage at that time. But this exhibition wasn't an isolated case: Richard Landau, consul of Prussia in Nagasaki was the owner of another private collection that finally opened in Barcelona. We know that the collection was already opened in the year 1884, in the Consulate office in the famous Passeig de Gràcia. The collection was formed with sculptures, ivory *netsuke ,urushi,* arms, etc. We can also add the case of Enrique Ramsen, consul of the Cuban Republic in Barcelona, who also opened an art collection with pieces that he bought during his travels to China, Japan and the Philippines (Bru 2005).

*The Universal Exhibitions from 1887 and 1888* - Another very important aspect in order to understand the arrival of oriental works of art in Catalonia are, as we mentioned above, the Universal Exhibitions that took place in Madrid (1887) and Barcelona (1888). Those exhibitions facilitated the links between Spain and the East, especially with Japan and the Philippines, creating a bond that had its results in the art objects preserved in Catalan museums today. These kinds of exhibitions were quite common in the Occidental world and in the case of the one that we have mentioned before, from 1888, Japanese culture was represented in many ways. According to the catalogue "La sección Japonesa en la Exposición Universal de Barcelona, 1888" all kinds of exotic objects were shown in the exhibition, products such as five liters of sardine oil, among other very curious objects. As Ricard Bru points out (2008) it was during this exhibition in 1888, that Japanese culture was introduced in Spain for the first time, and there one could admire the work of some relevant Japanese artists like Namikawa Yasuyuki, Miyagawa Kozan, Shomi Eisuke o Suzuki Chokichi, among others. In addition, it was thanks to these exhibitions that the first contacts were made for the import of Japanese art. Therefore, these Universal Exhibitions were very important for Catalan museums, since many of the pieces that were exhibited remained in Catalonia, spread in different museums.

*Oriental objects in Catalan Museums* - In general we can divide the oriental art collections of Catalan Museums in two groups: weapons (that could have an ornamental sense, as well) and ornamental objects. Some of these pieces, especially the weapons, are currently exhibited. The other large group of pieces is decorative, and were collected simply to enjoy their beauty, sometimes –it's worth saying- rather mundane objects with low quality of craftsmanship. Some of the exhibited objects can be found in museums like the Museum Víctor Balaguer, the Ethnological Museum of Barcelona, the Sala Salvans from Terrassa, the Museum of Music, the Textile Museum of Terrassa, the Museum of Decorative Arts, the Museum Frederic Marès, the Cau Ferrat Museum or the Museum of Montserrat, among others (Serra 2008). Of course there are other museums that have oriental pieces as part of their collection, but these are not currently exhibited. This is the case for the Museum of Granollers, the Museum of Ceramic, the Museum of the Garrotxa, the Museum of Manresa or the Museum Darder of Banyoles. However, all these objects that arrived in Catalonia from the East – and, as we have said at the beginning, most of them from Japan- are now part of the Cultural Heritage of Catalonia, and part of the Catalan culture as well. Those objects arrived here due to a real fascination that Catalan people in general felt for the Eastern culture and arts. That is why we think that they have to be considered as Catalan Cultural Heritage, like if they were made in Catalonia. The importance is that these objects illustrate an important movement in the history of Catalonia and Europe in general, and as such are important in illustrating the growing fascination with the East and the cultural contacts between the two countries (Serra 2008).

**Bibliography**


Almazán, D. (2003): La seducción de Oriente: de la chinoiserie al Japonismo, *Artigrama,* n. 18, 88-89, Universidad de Zaragoza.

Almazán, D., Barlés, E. (2003): "Las colecciones de arte extremo oriental en España", *Artigrama*, n.18, 15-19, Universidad de Zaragoza.

Almazán, D. (2006): Las Exposiciones Universales y la fascinación por el arte de Extremo Oriente en España: Japón y China, *Artigrama,* n. 21, 85-104, Universidad de Zaragoza.

Arias, M. R. (2002): Museos, piezas y colecciones asiáticas en España: formación y procedencia", *Revista de Museología*, 24-25, Madrid.

Barlés, E. (2003): Luces y sombras en la Historiografia del arte japonés en España, *Artigrama*, n.18, 42-43, Universidad de Zaragoza.

Boronat, M. J. (1999): *La política d'adquisicions de la Junta de Museus. 1890-1923,* Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Bru, R. (2005): Notes pel col·leccionisme d'art oriental a la Barcelona vuitcentista, *Butlletí XVIII, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi,* 232, Barcelona.

Bru, R. (2008): Japanese influence on decorative arts in Barcelona, *Design Discourse* Vol. IV, n. 1.

*Butlletí dels Museus D'Art de Barcelona*, n. 47, abril de 1935.

*Catálago de la Sección Japonesa en la Exposición Universal de Barcelona, 1888,* Impremta de Luís Tasso Serra, Barcelona, 1888.

Prats, Ll (2000): El concepto de Patrimonio Cultural*, Cuadernos de Antropología Social,* n. 11, 63-76, Universidad de Buenos Aires.

Serra, M. Ll (2009a): La fascinació per Orient: les col·leccions de patrimoni cultural extremo-oriental en els museus públics catalans, *Serra d'Or*, n. 590, 43-46, Barcelona.

Serra, M. Ll (2009b)*:* Las colecciones de patrimonio cultural extremo oriental en los museos públicos catalanes, *Revista de Museología*, n. 44, 64-70, Madrid.

Serra, M. (2008): *El patrimoni cultural procedent d'Extrem Orient en els Museus públics catalans. La fascinació per Orient,* unpublished master thesis, Universitat de Girona.

# A.P.E.R.: UN PROGETTO STRATEGICO PER L'AREA MEDITERRANEA

**Santina Di Salvo***

*Abstract - The Mediterranean is an area of contamination, a fresco of a thousand shades and colours. The import of many items from all over the world has made sure that the Mediterranean, in the historical process, to evolve in its current size in which the different components are gradually become constituent parts of the life of its inhabitants in various areas, by the landscape, architecture, art, cuisine. Sovereign place where awareness is gained that the differences represent wealth, was, is and will be a place of encounters and conflicts, melting and separation of harmonious coexistence and continuing mistrust. While it is unthinkable to want to eliminate from one day to another individual ethical traditions of every people, on the other hand you can not even believe that we can immediately establish a code of ethical standards universally acceptable. Only a lit education and awareness of different cultures it is possible to recover the link between heritage of the past and prospects for real development, aimed at renewing the greatness of the civilizations that arose on the shores of the Mare Nostrum.*



*Fig. 1 - Il Mare Mediterraneo, da Google Earth.*

Dall'analisi delle influenze culturali dei Paesi che si affacciano sul *Mare Nostrum* dipende il concetto di cultura mediterranea condivisa. Dalla risposta di Fernand Braudel alla domanda su «che cosa è il Mediterraneo?», emerge il binomio di unicità-pluralità che da sempre caratterizza l'area nella sua globalità, «non un paesaggio ma innumerevoli paesaggi, non un mare ma un susseguirsi di mari; non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre». Da millenni tutto confluisce in questa *pianura liquida* (*Fig. 1*), complicandone e arricchendone la storia[1]. In tale contesto - crocevia antichissimo di popoli, culla dell'Europa, custode di una delle civiltà più antiche del mondo, arricchita dal patrimonio culturale cristiano-occidentale, da quello greco-slavo, da quello ebraico e musulmano - le vicende storiche, politiche, economiche e sociali fra Oriente e Occidente hanno creato numerosi spunti per una vera e propria contaminazione artistico-culturale.[2]

I Paesi che si affacciano sul Mare Mediterraneo sono in conflitto tra di loro da millenni. Le ragioni di tali tensioni sono innumerevoli, a partire da motivi economici, le differenze di religione, le diverse culture e, conseguentemente, l'intolleranza. La questione è stata già affrontata nel 1995, con la *Dichiarazione di Barcellona*, con cui è stato istituito il partenariato globale tra l'Europa e i Paesi del Mediterraneo, al fine di trasformare il Mediterraneo in uno spazio comune di pace, di stabilità e di prosperità, attraverso il rafforzamento del dialogo politico e della sicurezza, un partenariato sociale, culturale e umano. Tuttavia, negli ultimi decenni, le relazioni tra i Paesi Mediterranei sono diventate difficili e i conflitti di natura religiosa e culturale sono divenuti più frequenti. L'attuale scenario geo-politico-culturale dello scontro di civiltà, materializzatosi nel tragico attacco al *World Trade Center* di New York, dell'11 settembre 2001, cui sono seguite guerre in Iraq e in Afghanistan per tentare di fermare il terrorismo ed esportare il modello di democrazia occidentale, mostra l'ambito Mediterraneo come teatro di continui e gravi conflitti, vera sfida per i popoli ivi confinanti. Tali agitazioni sono in continuo fermento a causa, soprattutto, di una situazione politica globale che non riesce a fronteggiare efficacemente questi stati di emergenza[3]. Se alle civiltà delle sue sponde il mare è stato testimone delle guerre che lo hanno sconvolto, è stato a queste stesse civiltà debitore nella molteplicità degli scambi - di idee, di tecniche e anche di credenze - nonché della variopinta eterogeneità di spettacoli che oggi offre ai nostri occhi: il Mediterraneo è un mosaico di tutti i colori. Per questo, passati i secoli, possiamo vedere tanti monumenti che un tempo rappresentarono dei sacrilegi, pietre miliari che indicano i progressi nelle ritirate di epoche lontane. I segni delle reciproche influenze artistiche sono visibili, per fare alcuni esempi, nelle città della Spagna moresca come Cordoba (*Fig. 2*) e Granada (*Figg. 3, 4, 5*), o nelle vie e piazze francesi di Beirut, nei sincretismi architettonici simboleggiati da Santa Sofia a Istanbul (*Figg. 6, 7*), divenuta oggi museo che racchiude i simboli delle due religioni che l'hanno plasmata nel tempo, o dall'architettura della Chiesa di S. Giovanni a Palermo (*Fig. 8*), sorta per mano normanna sui ruderi di un edificio arabo. Pensare attraverso questo sguardo comparativista, ma non relativista, l'Europa e il Mediterraneo non vuol dire ignorare le differenze, i conflitti che hanno contrapposto stati e popoli che vi abitano.

Attualmente, le molteplici indagini in ambito Mediterraneo tendono a delineare le complesse interazioni tra i diversi Paesi, aldilà dei confini geografici. Risulta, infatti, arduo tentare di definire fisicamente i confini del Mediterraneo. Come scrive Braudel, «Il sole e la pioggia. Il dato unitario fondamentale del Mediterraneo è il clima, molto particolare, simile da un capo all'altro del mare e che unifica paesaggi e generi di vita. Esso è, in effetti, pressoché indipendente dalle condizioni fisiche locali, in quanto è costruito dall'esterno da un duplice sistema respiratorio: quello dell'Atlantico, suo vicino occidentale, e quello, a sud, del Sahara»[4]. Il contesto mediterraneo costituisce un eccezionale e fecondo supporto per l'architettura: i suoi elementi fisici e materiali caratterizzanti - dal clima temperato alla vegetazione, alla generosa estensione delle terre in diretto rapporto con il mare - hanno da sempre sollecitato a determinare le scelte con cui l'uomo è sceso a patti con la natura, ove poter abitare, trasformandola in paesaggio culturale (Norberg-Schulz, 1979).

La relazione con il luogo, geografico e culturale, è stata, specialmente per alcuni territori,



*Fig. 2 - La Mezquita di Cordoba in Spagna.*

fondamentale per delineare forme e tecnologie del costruito, sia come caratterizzazione di peculiarità stilistiche che come metodo di approccio al progetto. Le numerose culture che si sono sviluppate, incontrate e mescolate nel bacino del Mediterraneo hanno contribuito al suo arricchimento, rendendolo cosmopolita. Anche se tali culture sono accomunate da un bagaglio architettonico-culturale - le stesse affinità climatiche, come pure alcune tradizioni costruttive - l'architettura mediterranea presenta alcune specificità e diversità in rapporto alle *culture urbane locali* e alle contaminazioni subite, nel corso della storia, che hanno portato alla fusione di modelli differenti. La commistione in tale mosaico culturale ci consente di affrontare la questione della diversità e, al contempo, della eccezionale presenza di alcuni fattori spaziali ricorrenti nella città mediterranea che, talvolta, sembrano prescindere dalle enormi divergenze culturali che la caratterizzano. Se pensiamo, infatti, alla tradizionale *forma urbis* della *polis greca*, o a quella del *castrum* romano, oppure a quella della *medina* araba, la città mediterranea sembra celare un *intento dialogativo* nelle sue componenti strutturali. L'eredità classica ha lasciato una profonda traccia nelle società che, nel corso dei secoli si sono sviluppate nello spazio Mediterraneo: le discipline storiche e archeologiche mostrano l'evidenza del passato comune di queste civiltà, mettendo in luce che la lettura della storia di un determinato luogo risulterebbe incomprensibile se separata dall'analisi delle contaminazioni avute con i popoli rivali e colonizzatori. Pertanto, appare chiaro che la conoscenza della storia è fondamentale nella comprensione del valore delle origini e nel rafforzamento del legame delle diverse comunità al territorio. Al fine di consolidare la consapevolezza identitaria, recuperando il legame fra eredità del passato e prospettive di sviluppo della società e di un turismo sostenibile, è necessario promuovere il processo di riappropriazione culturale, oltre che attraverso azioni di conoscenza, progettando la conservazione, la messa in valore e la gestione del proprio patrimonio culturale, per tramandarne la memoria ai posteri.

*L'alba di un nuovo Illuminismo nella sfida per una cultura condivisa* - Avendo esercitato nell'antichità un ruolo di assoluta e incontrastata centralità, dopo essere stato culla delle religioni monoteiste, baricentro della nascita dello sviluppo economico e tecnologico, dopo aver contribuito ad assorbire i contrasti fra gli Stati Europei in età moderna, il Mediterraneo è oggi, alla luce degli eventi contemporanei, chiamato a svolgere nuovamente un ruolo determinante come contesto di coabitazione aperta e prospera, con l'ambizioso obiettivo di divenire uno spazio - politico, economico, culturale e religioso - forte, unito, propositivo e consapevole della propria identità, in grado di riproporre il valore materiale e immateriale della civiltà mediterranea, capace di ricucire le lacerazioni con il vicino Oriente.

Dagli eventi che stanno segnando lo scenario economico e politico mondiale, emerge la tendenza dello spostamento verso Sud e verso Oriente del punto centrale del potere universale e, in tale contesto, il Mediterraneo deve riconfermare la propria centralità e il ruolo di porta d'Oriente. Per far sì che questo possa realizzarsi, è necessario fare un determinante passo in avanti, a partire dal riconoscimento delle differenti realtà storiche e culturali, volto a un vero dialogo capace di *svegliare* la mente degli uomini, come all'alba di un nuovo Illuminismo[5], per favorire un processo conoscitivo reciproco, in grado di produrre intense e fiduciose interrelazioni tra i diversi Paesi. Oggi non è facile guardare al Mediterraneo come un'unità coerente, senza tener conto delle fratture che lo solcano, dei conflitti di cui è teatro: Israele e Palestina, Libano, Cipro, i Balcani occidentali, la Grecia e la Turchia, l'Algeria, echi, a loro volta, di guerre più lontane, quali quelle in Afganistan o in Iraq. Come conseguenza della crisi e della globalizzazione in atto, le società contemporanee sono oggetto di







*Figg. 3, 4, 5 - L'Alhambra di Granada in Spagna.*

cambiamenti di ogni genere, il cui impatto cumulato ha generato al loro interno importanti evoluzioni, se non modifiche di natura. In tale ambito, per effetto delle influenze dei popoli, delle idee, come pure dei flussi di beni e servizi, è necessario ridefinire i quadri e i punti di riferimento classici, poiché, talvolta, il rapido evolversi degli eventi non consente di individuare quanto è rimasto di immutato all'interno delle diverse civiltà.

Come ai tempi di Omero, direbbe forse ancora Braudel, la globalizzazione può dispiegare con più fecondità i suoi effetti basandosi su due pilastri fondamentali: 1) quello degli *scambi*, che vede come protagonista l'impresa; 2) quello della *cultura*, dove sicuramente la globalizzazione è una rete, una serie di interconnessioni, il segno di un'accettazione fiduciosa "dell'altro" con le sue proprie caratteristiche di cultura, di lingua, di religione e di tradizioni. Attraverso l'efficacia della forza immateriale della cultura, servendosi della critica della regione, è possibile creare lo spazio privilegiato di un lavoro comune e, soprattutto, tra pari, volto ad arricchire un rapporto proficuo tra i Paesi del Mediterraneo, caratterizzato, certo, ancora da molte prevenzioni - immaginari rispettivi, ruolo dei mass media, ecc. - e negazioni - di diritti, di dignità, di libertà, di uguaglianza, ecc. - ma in cui sarà possibile intravedere rapporti di reciproca complementarità. Da sempre, il linguaggio dell'arte, infatti, nelle sue molteplici espressioni, si presenta come il principale strumento per comunicare e dialogare, perché esso, massima manifestazione dello spirito creativo, geniale, fantasioso e ideale dell'uomo, è capace di oltrepassare le barriere ideologiche, le contrapposizioni contingenti, le diffidenze generate dall'ignoranza, per dare libero spazio alla profondità dell'animo umano che è alla perenne ricerca di occasioni di arricchimento e di crescita[6].

L'arte, il bello, la cultura divengono, così, veicoli straordinari capaci di legare i popoli, preparando il percorso a un autentico dialogo interculturale, attraverso un nuovo Illuminismo che non disprezza le differenze ma le privilegia, sottolineando ciò che appartiene a tutti, cioè quel racconto di esperienze ed esigenze uniche che contraddistinguono gli uomini di diverse civiltà. Le sfide da affrontare sono indubbiamente abbastanza complesse, ma essendo eredi di una delle più importanti tradizioni culturali che hanno segnato il Mediterraneo e, quindi, forti di questo passato, dobbiamo impegnarci per contribuire a rinnovare nel nostro tempo la grandezza della civiltà che ha avuto origine sulle sponde di questo mare. Il desiderio e la volontà di dare l'avvio a un'iniziativa efficace nascono dalla necessità di coinvolgere tutte le società civili in strategie che mirano a porre fine alle discriminazioni di cui sono oggetto, ancora troppo spesso, i cittadini europei originariamente immigrati, a far cessare la persistente situazione d'ingiustizia, di violenze e d'insicurezza in Medio Oriente, e a lanciare programmi formativi che consentano di sostituire le vicendevoli percezioni negative con la conoscenza e la comprensione reciproche. Il riconoscimento e il rafforzamento delle differenti identità culturali



*Fig. 6 - La Chiesa di Santa Sophia a Istanbul.*

costituirà un apporto fondamentale alla creazione delle condizioni necessarie per percorrere un processo di stabilità, volto a garantire un autentico sviluppo impostato su una progettazione partecipata e su un confronto scientifico sui temi del patrimonio culturale comune[7].

*Nuove strategie* - Molteplici orientamenti strategici in materia di formazione, di mobilità, di messa in valore, di utilizzazione delle *best practices*, dimostrano il fervido interesse nella realizzazione di iniziative comuni che conducano alla riscoperta di valori condivisi e all'affermazione di un'unica identità mediterranea.

Il Programma di cooperazione transfrontaliera multilaterale "Bacino del Mediterraneo" si inserisce nel quadro del *PEV* dell'Unione Europea e del suo relativo strumento finanziario (*ENPI, European Neighbourhood and Partnership Instrument*) per il periodo 2007-2013, a cui partecipano le Regioni dell'UE e quelle dei Paesi Partner situate lungo le sponde del Mediterraneo[8]. Una caratteristica innovativa dell'*ENPI* è la sua componente di cooperazione transfrontaliera (*CBC, Cross Border Cooperation*), che mira a rafforzare la cooperazione tra i territori posti ai confini esterni dell'UE. Da tale programma emerge che gli scambi a livello umano, scientifico e tecnologico possono contribuire a rafforzare i valori della memoria, il senso dell'identità del passato e della storia; tali scambi coinvolgono, oggi, il territorio e i suoi paesaggi in una maniera complessiva e rappresentano un fattore essenziale per l'avvicinamento tra i popoli. La premessa per lo sviluppo culturale, sociale ed economico dell'area euromediterranea, in cui l'Italia può svolgere un ruolo molto importante anche per la sua collocazione geografica, è la condivisione del valore strategico della formazione. Infatti, gli interventi legislativi realizzati nel nostro Paese negli ultimi mesi, a partire dalle norme contenute nella Legge Finanziaria 2007, testimoniano la significativa esperienza di rafforzamento della "cultura del dialogo" che l'Italia va esprimendo nel bacino del Mediterraneo, nonché il rinnovato impegno a considerare gli ambiti del sistema educativo particolarmente rilevanti non solo per l'occupabilità e lo sviluppo economico, ma anche per la coesione sociale. Ad esempio, al Polo Universitario della Provincia di Agrigento è in fase di realizzazione il progetto finanziato dall'Unione Europea, dal titolo: *Architecture Domestique Punique, Ellenistique et Romaine* (A.P.E.R.), finalizzato a promuovere le emergenze archeologiche dei Paesi del Mediterraneo. Tale progetto, avente come responsabile scientifico il Prof. Arch. Alberto Sposito, è stato finanziato nell'ambito del *Programma di Cooperazione Transfrontaliera* (PO Italia-Tunisia 2007/2013), realizzato in *partnership* con la Provincia regionale di Agrigento, il Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro, l'Ente Parco della Valle dei Templi, l'Ecole D'Avignon, l'Ecole National d'Architecture et Urbanisme de Tunis, l'Istituto Italiano di Cultura di Tunisi, l'Institut National du Patrimoine de Tunis, l'Agenzia Nazionale per la Valorizzazione e Promozione del Patrimonio Architettonico della Tunisia e l'Associazione Herimed di Palermo.

L'obiettivo generale del progetto A.P.E.R. è quello di promuovere l'integrazione economica, sociale, istituzionale e culturale tra le Regioni tunisine e siciliane, attraverso un processo di sviluppo sostenibile nell'ambito della cooperazione transfrontaliera (*Fig. 9*). Gli obiettivi specifici sono: conoscere, conservare e valorizzare il patrimonio archeologico, architettonico e paesaggistico dei siti archeologici di Kerkouane (*Fig. 10*) e Utique (*Fig. 11*) per la Tunisia, e il Quartiere ellenistico-romano nella Valle dei Templi ad Agrigento (*Fig. 12*), per la Sicilia. In particolare, è prioritaria la loro con-



*Fig. 7 - Veduta degli interni della Chiesa di Santa Sophia a Istanbul.*

servazione materiale e immateriale Tali sono le azioni del progetto A.P.E.R:

*Azione 1*: mira a produrre "buone pratiche" per il Project Management e a rafforzare i legami tra i Partner.

*Azione* 2: elabora un programma di ricerca e di formazione congiunta, attraverso: a) la produzione di documenti storici, grafici e fotografici; b) l'elaborazione di un thesaurus linguistico franco-italiano (glossario dei termini archeologici); c) la formazione di 10 ricercatori (5 italiani-5 tunisini); d) le analisi del territorio, dei suoi bisogni e dei suoi beni.

*Azione 3*: verifica lo stato fisico e geometrico degli edifici più rappresentativi attraverso: a) documenti grafici in 3D; b) prospettive interne ed esterne; c) animazioni virtuali interne ed esterne.

*Azione 4*: redige linee guida o protocolli da sottoporre agli organismi preposti alla tutela, conservazione e gestione. Dovranno essere indicati: a) planning delle ispezioni e degli interventi; b) definizione dei sistemi di comunicazione; c) protezione degli elementi sensibili dell'architettura; d) definizione dei metodi per assicurare l'accessibilità per gli utenti, compresi i portatori di handicap; e) comunicazione museografica.

*Azione 5*: valorizza i siti attraverso itinerari integrati con il territorio (turismo culturale integrato) mediante diverse attività: a) analizzare le potenzialità delle zone in cui si trovano i siti; b) incoraggiare le capacità attrattive; c) salvaguardare i siti gestendo i flussi turistici con un sistema di ospitalità e di servizi; d) esemplificare, alla scala reale, un'architettura significativa con un progetto di anastilosi parziale, con la riconfigurazione di una parte di un'architettura emblematica e con due cantieri di lavoro in un sito siciliano e in un sito tunisino, esplicativi degli interventi concreti miranti a riconfigurare l'architettura che si trova in stato di rovina.

*Azione 6*: offre la più larga comunicazione dei risultati, assicurando la diffusione presso il grande pubblico su di una lunga durata. Sono previsti due Seminari internazionali per divulgare i risultati: il primo seminario si svolgerà ad Agrigento; il secondo seminario sarà organizzato a Tunisi, dall'Agenzia AMVPPC (P3).

I risultati attesi avranno un impatto incisivo e duraturo, i cui effetti appariranno nel medio-lungo termine. Con effetti moltiplicatori i risultati potranno essere estesi e riprodotti, come ad esempio: a) i rapporti tra i Partners e gli Associati; b) la formazione professionale; c) i codici di comportamento per la tutela, la conservazione, la protezione e lo sviluppo; d) le ricostruzioni parziali (anastilosi) delle architetture selezionate. Altro risultato, in termini di sviluppo, sarà la formazione di specialisti, di studenti e di ricercatori siciliani e tunisini, che parteciperanno a un migliore utilizzo delle applicazioni di restauro archeologico, finalizzate allo sviluppo del turismo culturale sostenibile e alla valorizzazione del patrimonio culturale e naturale. Tutti i progetti di cooperazione transfrontaliera mirano a promuovere e incoraggiare l'integrazione istituzionale e culturale, la promozione sociale ed economica, tra i diversi Paesi che si affacciano sul Mar Mediterraneo, dalle esperienze e dalle creazioni di reti finalizzate allo sviluppo della cultura e del turismo culturale[9]. Tali progetti sono innovativi nella misura in cui apportano un cambiamento concreto nei luoghi d'interesse storico, artistico e di conseguenza nella loro gestione, introducendo criteri, metodi e sistemi che danno una nuova forza, un nuovo vigore e una nuova efficacia alla conservazione, alla gestione, all'esercizio e alla messa in valore del *cultural heritage* del mosaico mediterraneo. Convegni, dibattiti, progetti e iniziative europee mettono in risalto le sfide poste dal dialogo, di fronte ai mutamenti culturali, alle culture plasmate dall'islam o dalla modernità, e possono aiutare a delineare prospettive positive e propositive di un impegno finalizzato a una cospicua collaborazione. È innegabile come su entrambe le sponde del *Mare Nostrum*, la globalizzazione porti con sé trasformazioni fondamentali. Pertanto, la ricerca del riconoscimento dell'identità dei luoghi deve essere indirizzata, da un lato, verso un processo di messa in valore del paesaggio inteso in senso complesso, in grado di trasmettere la storia e i valori di una civiltà, nel suo continuo divenire, dall'altro, verso *good practices* di attualità tecnologica, per un definito approccio



*Fig. 8 - Il Chiostro della Chiesa di San Giovanni degli Eremiti a Palermo.*

progettuale, volto a soddisfare le esigenze della società globale contemporanea.

**Note**

1) "Pianura liquida" di compenetrazione di tre continenti - Europa, Africa, Asia in presa diretta sull'Indo-Kush - il Mediterraneo alberga un "essere culturale" che possiamo chiamare, con Gonzague de Reynolds e Poupard, homo Mediterraneus.
2) Tuttavia ciò non ha stravolto la sua realtà, ma al contrario ha creato un sistema coerente in cui tutto partecipa della natura originaria, in cui ogni elemento si fonde in una piacevole armonia capace di sopravvivere alle "minacce" della modernità. Cfr. F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia. Gli uomini e la tradizione*, Bompiani, Milano 1987.
3) L'istituzione dell'Unione per il Mediterraneo (UpM), nel luglio del 2008, ha ribadito la necessità di una rinnovata integrazione regionale su una serie di aspetti strategici per i Paesi del Mediterraneo, come ad esempio il trasferimento di tecnologie per la tutela ambientale e paesaggistica. Tuttavia, i recentissimi avvenimenti politici che hanno interessato il Nord Africa e il Medio Oriente, nei primi mesi del 2011, e le grandi differenze tra gli stessi Paesi hanno rallentato l'approccio unitario: i recenti orientamenti del ConsiglioEuropeo si fondano sulla constatazione che la Partnership deve basarsi su un approccio di tipo "Paese per Paese". Da questo scenario emerge l'importanza di promuovere il dialogo e la governance locale, poiché il patrimonio culturale e naturale dell'EuroMediterraneo è una ricchezza da difendere e valorizzare.
4) Cfr. F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia. Gli uomini e la tradizione*, Bompiani, Milano 1987, pp. 16-17.
5) «Illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso. Minorità è l'incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro. Imputabile a se stesso è questa minorità, se la causa di essa non dipende da difetto d'intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di far uso del proprio intelletto senza essere guidati da un altro. Sapere aude! Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! È questo il motto dell'Illuminismo», da I. Kant, "Risposte alla domanda: Che cos'è l'Illuminismo?", in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, Torino 1963.
6) Se alle civiltà delle sue sponde, il mare ha dovuto le guerre che lo hanno sconvolto, è stato loro debitore anche nella molteciplità degli scambi (tecniche, idee e anche credenze), nonché dalla variopinta eterogeneità di spettacoli che oggi offre ai nostri occhi. Il Mediterraneo è un mosaico di tutti i colori. Per questo, passati i secoli,



*Fig. 9 - Veduta de La Medina di Tunisi.*



*Fig. 10 - Il sito archeologico di Kerkouane in Tunisia.*



*Fig. 11 - Il sito archeologico di Utique in Tunisia.*

possiamo vedere, senza indignarcene (tutt'altro) tanti monumenti che un tempo rappresentarono dei sacrilegi, pietre miliari che indicano i progressi nelle ritirate di epoche lontane: Santa Sofia, con il suo corteggio di alti minareti, San Giovanni degli Eremiti a Palermo, il cui chiostro è racchiuso tra le cupole rosse o rossastre di un'antica moschea; a Cordoba, tra gli archi e i pilastri della più bella moschea del mondo, l'affascinante chiesetta gotica di santa Cruz, costruita per ordine di Carlo V.
7) L'eccezionale patrimonio storico, culturale e ambientale rappresenta un potenziale elemento unificante di comprensione reciproca.
8) Le quattro priorità attorno alle quali si articola il Programma sono: 1) la promozione dello sviluppo socio-economico e rafforzamento dei territori; 2) la promozione della sostenibilità ambientale a livello di Bacino; 3) la promozione di migliori condizioni e modalità per assicurare la mobilità delle persone, dei beni e dei capitali; 4) la promozione del dialogo culturale e della governance a livello locale.
9) Quella del turismo culturale è una questione da non sottovalutare, infatti, come afferma Maurice Aymard, professore di Storia moderna nell'*Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* di Parigi «anche il turismo, nel ventesimo secolo, è divenuto, una "invasione pacifica ma non innocente" che, in nome di un breve periodo di svago, distrugge i fragili equilibri delle società esistenti, considerando la vita mediterranea un gioco e non una realtà da conoscere e nella quale perdersi». Utilizzare nuove strategie, francamente contemporanee e innovative, significa agire in maniera affidabile attraverso un coinvolgimento vitale di tutti i visitatori nei confronti dell'antico, per realizzare l'attivazione di un percorso globale, volto al recupero dell'identità del patrimonio culturale e naturale.

**Bibliografia**


Abulafia D., *The Mediterranean in History*, Thames & Hudson, Londra 2003.
Balta P., Euroméditerranée. Défis et enjeux, Parigi, L'Harmattan, 2003.
Bellicini L. (cur.), *Mediterraneo*, I-II, Cresme, Roma 1995.
Beneito V., De Puymège G., *La Méditerranéee: modernité plurielle*, Unesco, Parigi 2000.
Bennis M, *Il Mediterraneo e la parola. Viaggio, poesia, ospitalità*, Donzelli, Roma 2009.
Bovenzi B., Panza V. (cur.), *Relazioni socio-economiche e culturali euro-mediterranee*, L'Orientale, Napoli 2007.
Braudel F.(cur.), *La Méditerranée. L'èspace et l'histoire*, Flammarion, Parigi 1985.
Braudel F., *Les mémoires de la Méditerranée*, Fallois, Parigi 1998.
Braudel F., *Grammaire des civilisations* (1963, 1987), Champs, Parigi 2008.
Brighi E., Petito F., *Il Mediterraneo nelle relazioni internazionali*, Vita e Pensiero, Milano 2009.
Carpentier J., Lebrun F., *Histoire de la Méditerranée*, Seuil, Parigi 1998.
Cassano F., Zolo D., *L'alternativa mediterranea*, Feltrinelli, Milano 2007.
De'giovanni-Centelles G. (cur.), *Arte e cultura del Mediterraneo nel XX secolo*, Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, Roma 2006, pref. di E. F. M. Emanuele.
Duby G. (cur.), *Gli ideali del Mediterraneo*, Mesogea, Messina 2000.
Giustino E., *Mediterraneo 2010. Sfida vitale per il Mezzogiorno*, Guida, Napoli 2008.
Herre P., *Weltgeschichte am Mittelmeer*, Athenaion, Potsdam 1930.
Horder P., Purcell N., *The Corrupting Sea*, Blackwell, Oxford 2000.
Jacoviello A., *L'Unione per il Mediterraneo*, in "Diritto e giurisprudenza agraria, alimentare e dell'ambiente", XIX/2 (2010), pp. 85 - 94.
Kant I., *Risposte alla domanda: Che cos'è l'Illuminismo?* in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, Torino 1963.
Matvejević P., *Mediterraneo*, Garzanti, Milano 2000.
Matvejević P., Il *Mediterraneo e l'Europa. Lezioni al Collège de France*, Garzanti, Milano 2000.
Morin E., *Dialogo*, Milano, Scheiwiller, 2003.
Moullat Du Jourdin M., *L'Europa e il mare dall'antichità a oggi*, Laterza, Bari 1996.
Norberg-Schulz C., *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Mondadori, Milano 1979.
Rizzi F., *Un Mediterraneo di conflitti. Storia di un dialogo mancato*, Meltemi, Roma 2004.
Scalfari E., *Attualità dell'illuminismo*, Laterza, Bari 2001.
Schmitt C., *Terra e mare (1954)*, Adelphi, Milano 2009.
Sposito S., «La tecnologia per l'Architettura mediterranea», in Germanà M. L. (cur.), *Permanenze e Innovazioni nell'Architettura del Mediterraneo: Ricerca, Interdisciplinarità e Confronto di Metodi*, vol. Osdotta VI, Firenze University Press 2010, p. 27.




*Fig. 12 - Il quartiere ellenistico-romano nella Valle dei Templi ad Agrigento.*


**Santina Di Salvo, architetto e Dottore di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi, è Assegnista di Ricerca presso il Dipartimento di Architettura della Università degli Studi di Palermo. I suoi interessi sono rivolti soprattutto alle questioni legate alla comunicazione e alla valorizzazione dei Beni Culturali attraverso l'uso di tecnologie innovative, con particolare riferimento alle rovine archeologiche, a cui ha dedicato monografie e articoli pubblicati su riviste specializzate, nazionali e internazionali (ISI).*

agorà

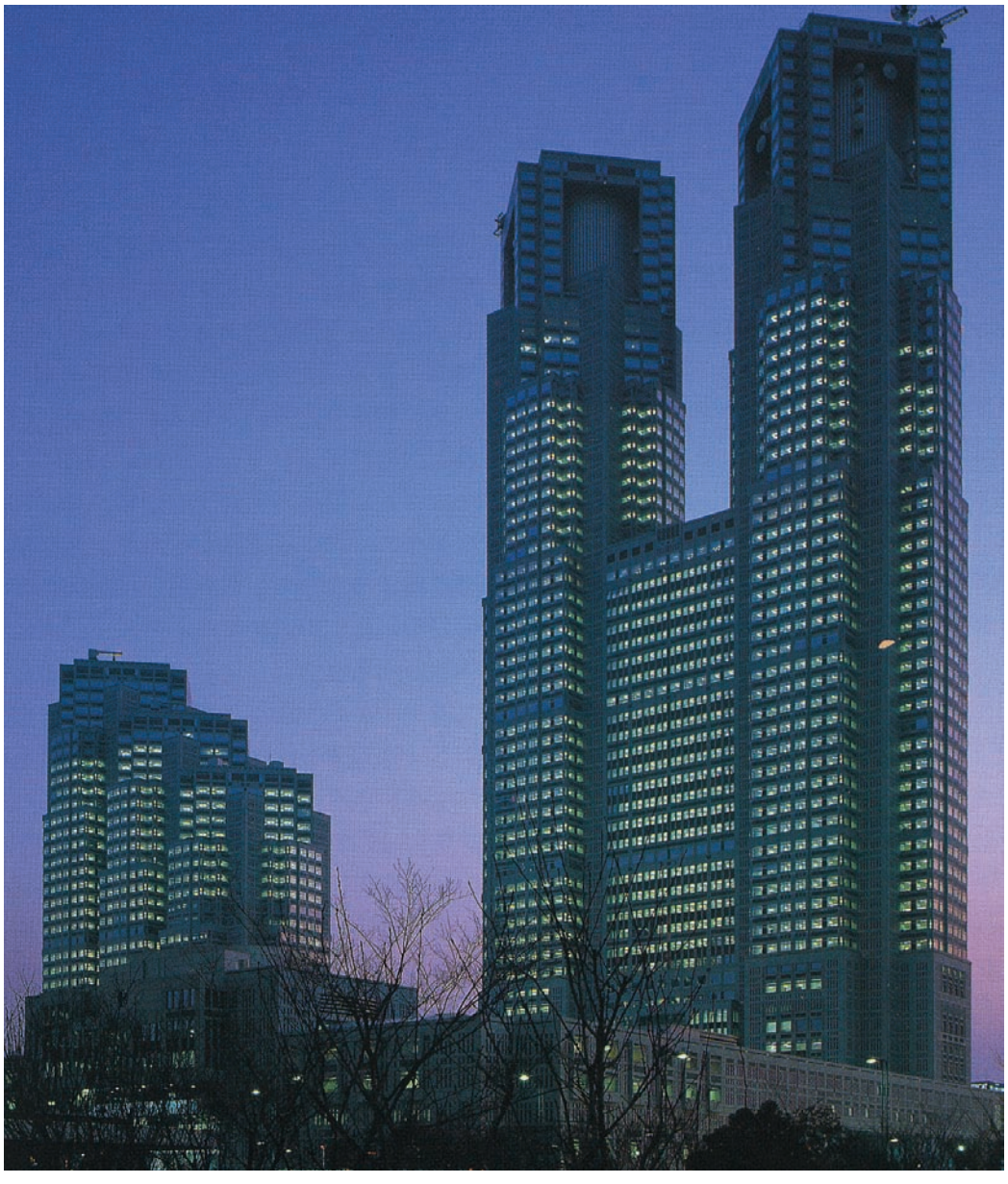
# IL PROGETTO DI ARCHITETTURA E I SUOI VINCOLI

***Takashi Iwata****

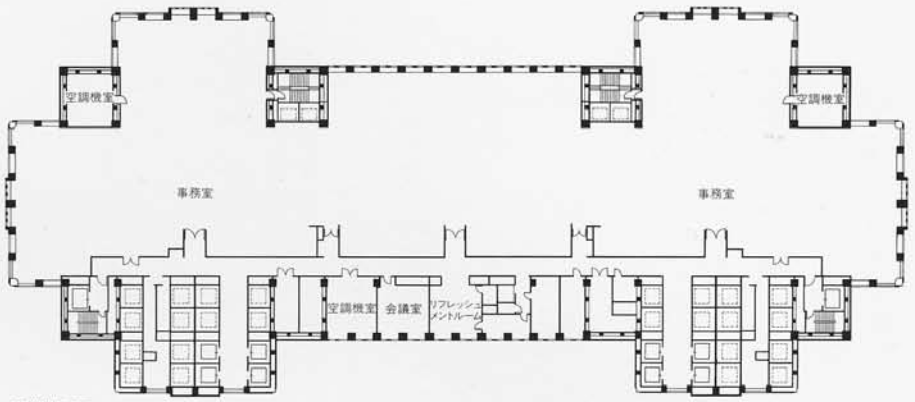
*Abstract - In this brief contribution, the author describes certain restrictions characterizing the architectural project, underlining the differences existing between Italy and Japan; this follows his experience at the Studio Tange in Tokyo, and on the occasion of certain projects designed in and for Italy.*

Il progetto di Architettura sottostà a molti vincoli. Per l'esperienza maturata nel corso degli anni, nell'ambito del Team di Kenzo Tange nello Studio di Tokyo e per i contatti avuti con l'Italia in occasione di alcuni progetti elaborati per Bologna, Catania, Trieste, Napoli e Roma, mi è possible in questo *International Symposium* esprimere il mio pensiero sul progetto di architettura e sui vincoli che sono tipici nei nostri due Paesi.

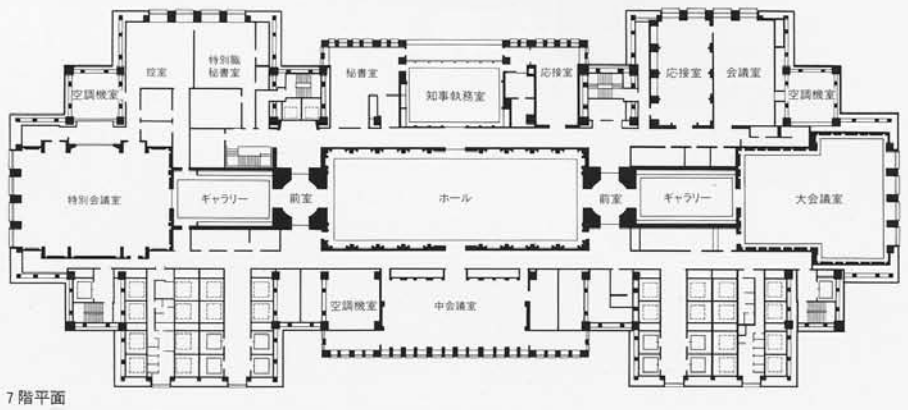
Ci sono a mio avviso due tipi di vincoli nel progettare l'architettura, quelli che possiamo definire *hard* e quelli di tipo *soft*. I vincoli *hard* sono costituiti dall'insieme di leggi e di regolamenti che si riferiscono all'urbanistica, alla pianififazione, all'architettura e all'edilizia. Di contro, i vincoli *soft* non sono scritti, ma sono riferibili alle abitudini, alle usanze, alle regole quotidiane e al senso comune. Soffermiamoci per un attimo su questi vincoli *soft*, tenendo in



**Takashi Iwata, architetto, ha lavorato diversi anni presso lo Studio di Kenzo Tange a Tokyo, seguendo alcuni progetti per Bologna, Catania e Roma.*



基準階平面



7階平面

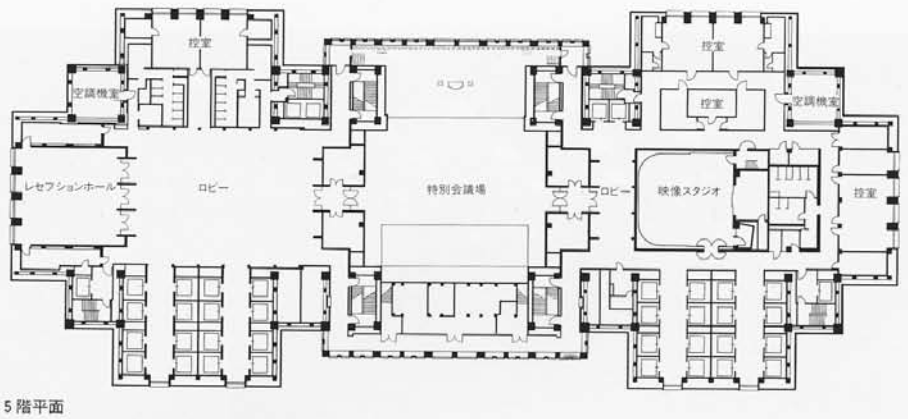
**設計**　建築　丹下健三・都市・建築設計研究所
構造　ムトーアソシエイツ
設備　建築設備設計研究所
**工期**　1988年4月～1990年12月
～1991年3月(外構)

**◆第一本庁舎**
**施工**　大成・清水・竹中・前田・日産・松井・大木・小田急・勝村・東海東建協・都中建協建設共同企業体
**敷地面積**　14,349.80㎡
**建築面積**　11,041.97㎡
**延床面積**　195,567.27㎡
**階数**　地下3階　地上48階
**構造**　2階以上：鉄骨造　1階以下：鉄骨鉄筋コンクリート造

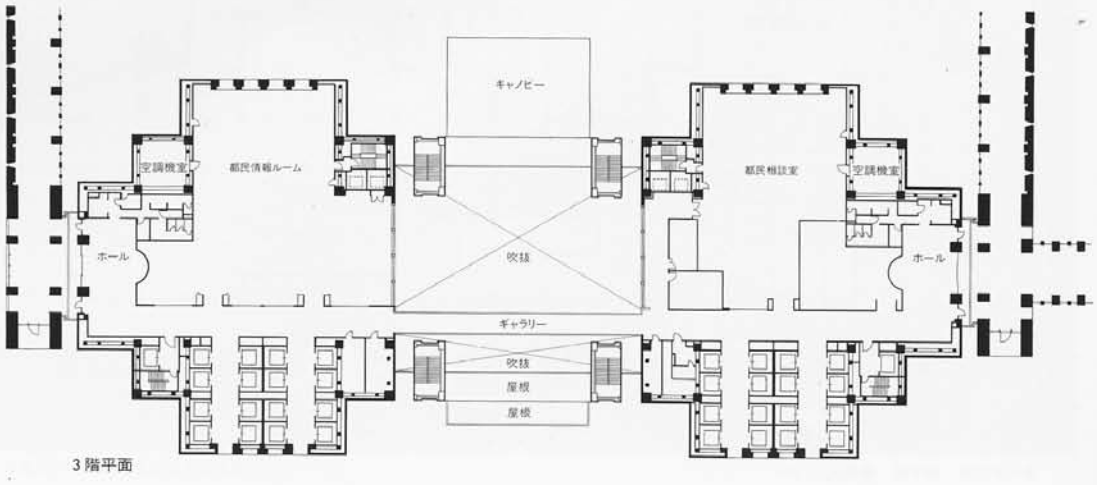
**◆第二本庁舎**
**施工**　鹿島・大林・西松・住友・巴組・石原・白石・新・京王・工新建設共同企業体
**敷地面積**　14,030.29㎡
**建築面積**　9,785.56㎡
**延床面積**　139,949.78㎡
**階数**　地下3階　地上34階
**構造**　2階以上：鉄骨造　1階以下：鉄骨鉄筋コンクリート造

**◆議会議事堂**
**施工**　熊谷・戸田・東急・銭高・藤木・日東・四谷・大和建設共同企業体
**敷地面積**　14,560.96㎡
**建築面積**　6,659.81㎡
**延床面積**　44,986.70㎡
**階数**　地下1階　地上7階　塔屋1階
**構造**　鉄骨鉄筋コンクリート造　一部梁鉄骨造

(データ＝P372)



5階平面



3階平面

*Kenzo Tange, il Municipio di Tokyo: sopra, alcune planimetrie delle Torri Gemelle; a destra, particolare della facciata principale.*

conto della coscienza popolare che si riscontra in Italia e di quella che è rilevabile in Giappone. Possiamo qui affermare un concetto generale, potendo dire che i Giapponesi sono *abitanti*, mentre gli Italiani sono *cittadini*. Il cittadino sa fino a che punto dovrebbe esser il suo territorio individuale nella società umana; l'abitante invece non ha questa coscienza e pretende sempre di avere i diritti individuali come un'ottima vista dalla sua residenza meravigliosa, l'apparenza ovvero una bella *facies* della sua abitazione secondo i suoi gusti, eccetera, eccetera.

Dicevamo che i contenuti dei vincoli di tipo *hard* sono riferibili alle norme prescritte da varie, differenti e successive leggi. Nel caso della legislazione italiana fondamentalmente gli standard urbanistici assegnano vari indici. Anche in Giappone gli standard urbanistici



sono assegnati dalla legge e sono quasi identici a quelli italiani. Ma c'è una particolare differenza fra i due sistemi di vincolo: l'indice fondiario italiano esprime il volume edificabile in metricubi (*mc*) rispetto ad ogni lotto di area che presenta determinati metriquadrati (*mq*); al contrario, i Giapponesi ricorrono al tasso percentuale riferibile all'area (%); in altri termini la superficie edificabile (*Se*) per ogni lotto di terreno risulta dal prodotto della sua superficie per la precentuale assegnata (*Se = mq x %*).

Questa differenza è a mio avviso rilevante e significa che i vincoli giapponesi si riferiscono soltanto alla superficie totale del lotto, senza tener conto dell'altezza dell'interpiano; il che vuol dire che in Giappone non si ha un controllo volumetrico preciso. Per esempio, con una superficie del lotto di 100 mq e con un tasso volumetrico del 200 %, sempre la superficie edificabile sarà 100 x 2 = mq 200, e non c'è differenza alcuna se le due altezze di piano sono di 3 m o di 6 m . Di contro, per la legge italiana con un tale volume di altezza 3 m o 6 m si avrebbe rispettivamente un indice di fabbricabilità pari a tre, con l'altezza di un piano, o pari a sei, con l'altezza di due piani.

Le norme del regolamento edilizio in Giapppne sono molto vincolanti, in quanto impongono rigide misure, obbligatorie non solo alle parti di edifici e agli impianti tecnologici, ma anche agli elementi della struttura o anche agli elementi costruttivi dell'edificio. Di contro, il regolamento italiano ne impone pochi di vincoli, lasciando molto libertà e puntando sulla capacità degli architetti. Per esempio, altezza del soffitto più di 2,10 m, larghezza minima di scale varia: 140 cm se per uso pubblico, 120 cm oppure 75 cm se adibita ad abitazione; gradini vari: meno di 16-18 cm di altezza nell'alzata con una pedata di almeno cm 26 per gli edifici pubblici, mentre per l'edilizia privata, meno di cm 20 di alzata con più di cm 24 di pedata; rapporto tra la superficie della stanza e quella delle aperture esterne: più di 1/5, di 1/7 o di 1/10 secondo la destinazione d'uso.

In Giappone i vincoli sulle aree fabbricabili sono molto più complessi che in Italia. Oltre al distacco minimo di 50 cm dal confine c'è anche la regolamentazione sull'arretramento della facciata o del tetto. Questa regola potremmo chiamarla *regola della linea obliqua*; questa *linea obliqua* serve a controllare l'altezza dell'edificio nell'area secondo la sua destinazione d'uso. Il sistema base di questa *linea* si fonda su tre tipi di fattori, cioè il limite del lotto da costruire con il confine sulla strada, il limite dei lotti costruiti nelle aree contigue e l'orientamento solare. In altri termini, tenendo conto che con *Ds* si indica la distanza ortogonale dall'altro lato stradale al punto interno dell'area da costruire, con *D* la distanza ortogonale dal confine dell'area contigua al punto interno della nostra area, con *Dn* la distanza dalla direzione nord del confine al punto interno dell'area, la *linea obliqua* è così determinata:
a) per un uso residenziale del suolo: (strada) 1,25 *Ds*, (area contigua) 20 m+1,25 *D*, (direzione nord) 5-10 m +1,25 *Dn* 1,5 *Ds*;
b) per un uso commerciale e industriale del suolo: (strada) 1,5 *Ds*, (area contigua) 31 m+2,5 *D*.

Inoltre, per l'approvazione di un progetto, la notevole differenza di procedura tra i nostri due Paesi è che in Italia è necessario sottoporre a esame il progetto con il suo relativo spazio urbano alla scala di 1/500; di contro, la procedura giapponese richiede la verifica interventi delle norme di destinazione alle scale 1/5000 e 1/2000, oltre alla verifica dell'area edilizia alle scale 1/100 e 1/50. Quindi in Giappone il progetto non viene controllato nè tecnicamente e nè amministrativamente dal punto di vista ambientale per gli effetti che produce nell'ambito urbano, particolamente per la facciata, per l'altezza e per la rifinitura esterna.

Un'ultima considerazione circa il modo di progettare in Giappone. Per il fatto che il Giapponese ha la coscienza tipica di un abitante del luogo, come abbiamo detto prima, e dato anche che l'approvazione di un progetto avviene senza un controllo ambientale e la legislazione è fortemente vincolante, risulta con molta frequenza che gli spazi urbani in Giappone si trovino in disarmonia con l'edilicio, disposto in modo poco significativo. Questi spazi urbani sono il frutto dell'individualismo e del presentazionalismo degli architetti giapponesi. Spesso i critici europei valutano questi spazi come lo spazio dinamico di una città dinamica, instabile e cambiabile. Ma io credo che questi spazi urbani sono necessari per creare l'*urbanità* significativa in futuro. Pertanto in Giappone maggiore cura dovrà essere rivolta al progetto di architettura e migliori o diversi vincoli *hard* dovrebbero essere studiati.

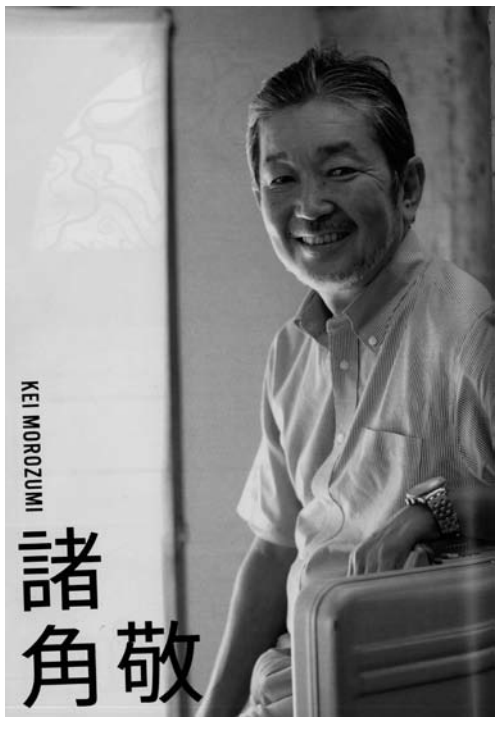


*Kenzo Tange, un interno del Municipio di Tokyo.*

# ARCHITETTURA E NATURA

***Kei Morozumi****

*Abstract - We Japanese have managed to absorb international styles of foreign architecture without offering any great resistance, since we presume that their architectonic characteristics are very similar to our traditional ones. In any case, one need merely look at skyscrapers to see that there are no great differences between the form and system of modern buildings in the various parts of the world. In fact, traditionally, Japan has always fed off other cultures, incorporating them whilst trying at the same time to improve on them and adapt them to the customs of Japan; in this way it has continued to mature. We would like to look for a new and original architectural style, introducing typical Japanese values, especially with regard to living in harmony with nature.*




Noi giapponesi abbiamo accolto senza troppe difficoltà lo stile internazionale in architettura. Mi piacerebbe cogliere la presente opportunità dell'*International Symposium* per riflettere assieme a voi e per trovare nuove tendenze, alla ricerca cioè di un nuovo stile originale in grado di incorporare in sé quel sentimento della vita in armonia con la natura, che è tradizionalmente così importante per i Giapponesi. Quando la nostra generazione è stata educata all'architettura, base per il nostro studio è stata l'architettura moderna nata in Occidente: essa costituiva per noi il termine fisso di riferimento. Credo non esista una gran differenza tra l'Europa e gli Stati Uniti d'America per ciò che riguarda lo studio dell'architettura. Sotto il profilo pratico, tuttavia, nel lavoro emergono inconsciamente la mentalità e il senso estetico di noi Giapponesi: è l'*Idea di foresta* a influenzarci. A mio avviso, le culture di tutto il mondo si possono ripartire, grosso modo, tra culture influenzate dall'idea di *foresta* e culture dominate dall'idea di *deserto*. Mi permetterò, a tale proposito, una breve citazione tratta dall'opera del geologo Suzuki Hideo, *Shinrin no Shiko, sabaku no Shiko* (Idea di Foresta, Idea di Deserto). In realtà, l'*Idea di Foresta* e l'*Idea di Deserto* non si riferiscono ai popoli che vivono in questi ambienti: l'*Idea di Deserto* è associata profondamente alla dottrina religiosa del Giudaismo, mentre l'*Idea di Foresta* si fonda sul complesso dottrinale del Brahmanesimo; si tratta cioè di due idee che manifestano la differenza di costumi e di cultura, maturata all'interno di tali religioni. È un criterio discriminante che, in altre parole, potrebbe permetterci di riformulare il concetto di diversità esistente fra il Cristianesimo e il Buddhismo.

Se si fa un paragone tra le specificità proprie dell'*Idea di Foresta* e quelle inerenti all'*Idea di Deserto* - fra politeismo e monoteismo, fra pensiero analitico e pensiero sintetico-globalizzante - si mettono a confronto le opposte prospettive derivanti da un punto di vista dettagliato e da una visione a *volo d'uccello*. Di conseguenza, le modalità di pensiero sottese all'*Idea di Deserto* presuppongono la capacità di intuire e concepire nuove teorie; rispetto a queste, invece, le modalità di pensiero inerenti all'*Idea di Foresta* paiono esprimere un approccio di tipo migliorativo nei confronti di realtà già date. Vedere le cose da una prospettiva a *volo d'uccello* è caratteristico di una funzione di pensiero nata nel clima del *deserto*, che induce chi abita tale ambiente ad assumere decisioni in base alle circostanze presenti (a meno di non mettere a repentaglio la propria vita) e, al contrario, a prendere risoluzioni globalizzanti, guardando ogni cosa dall'alto. Viceversa, vivere nella *foresta* implica la capacità di guardare dal basso verso l'alto; perciò coloro che abitano questo ambiente attribuiscono importanza a una visione minuta e dettagliata, proclivi come sono all'analisi dei particolari. La diversità di atteggiamento mentale, che è alla base delle opposte disposizioni di cui si è detto, produce inevitabili differenze, tanto nelle concezioni architettoniche quanto a livello di processi di pensiero. I Giapponesi fin dall'antichità hanno scelto la via della convivenza con la Natura, perseguita attraverso l'osservazione della stessa. L'idea che è alla radice di tale opzione risiede in una sorta di fede nell'immenso potere della Natura, con il quale l'uomo non può competere. Quali che possano essere i modi di manifestazione della Natura e comunque essa si dimostri, severa o benevola nei confronti dell'uomo, i Giapponesi hanno cercato una soluzione di convivenza anziché di antitesi con la Natura, conoscendola e assecondandola.

*Naturalità* - Si pensi all'architettura giapponese tradizionale, quale per esempio si è espressa nello stile delle dimore nobiliari (*shinden-zukuri*): non esistendo muri di contenimento, la struttura dell'edificio era costituita esclusivamente di un tetto sostenuto da colonne portanti innestate su un basamento, mentre semplici pannelli di legno e carta proteggevano d'inverno i vani di abitazione dai venti freddi e dalla pioggia; l'edificio era concepito per poter garantire condizioni di buona aerazione durante la stagione estiva e le pareti di carta venivano mutate (o eventualmente smantellate) in base alle necessità stagionali. La nascita di architetture di questo tipo è strettamente legata alle condizioni climatiche dell'arcipelago nipponico, sostanzialmente miti ma con estati particolarmente afose: l'umidità facilita la diffusione di molte malattie, e una buona aerazione degli ambienti costituiva perciò una necessità primaria.

*Provvisorietà* - Poiché la Natura muta con i cicli stagionali, anche l'architettura tradizionale giapponese doveva conformarsi a tali mutamenti variando i propri spazi. In tale architettura, infatti, non esistono elementi assolutamente dati una volta per tutte; la variabile spaziale, che è una delle caratteristiche dell'architettura moderna, era già ben nota da tempo a noi giapponesi. Si prenda l'esempio del *Santuario Shintoista di Ise*, dedicato alla divinità solare *Amaterasu Omi-Kami*: il vecchio edificio deve essere demolito ogni 20 anni, e si provvede perciò a erigere accanto all'antica sede

- e in tutto simile alla precedente costruzione - un nuovo tempio, nel quale vengono in seguito traslati con solenne cerimonia (*Sengu*) arredi e oggetti sacri. La stessa dea solare, che è simbolo del Giappone, appare così uniformarsi alle venerande tradizioni locali.

*Zona intermedia* - La capacità di saper godere del mutamento implica una attribuzione di importanza al processo stesso del mutamento. Nell'architettura tradizionale giapponese esiste uno spazio intermedio che non può essere propriamente considerato né interno, né esterno: localizzati in tale zona intermedia sono l'*engawa*, il corridoio verandato che separa l'ambiente esterno (il giardino) dagli spazi abitabili della casa, e il *nokishita*, ossia il portico o spazio sottostante alla gronda del tetto o alla superficie aggettante del piano superiore dell'edificio. Da sempre noi Giapponesi attribuiamo importanza a tali spazi esterni-interni, avendo quotidianamente imparato ad apprezzarne la funzione delimitante. È questo il modo in cui noi Giapponesi abbiamo vissuto a lungo: a contatto con la vita dell'universo, come si è detto, e dando importanza alla naturalità, alla provvisorietà e ai processi di mutamento intesi come spazi intermedi. Anziché facilitare la propria vita attraverso un impiego diretto e dispendioso di energie, i Giapponesi hanno preferito per secoli adattare il proprio stile di vita alle necessità naturali, anche se purtroppo, con l'incalzare del progresso e della modernizzazione, questa dimensione culturale sta ormai svanendo. È perciò necessario riflettere ancora una volta sulle conseguenze di questo trapasso.

*La vera città del sec. XXI* - L'epoca in cui lo spreco energetico era ancora possibile è ormai tramontata. Viviamo oggi un'età in cui si vorrebbe far progredire una società economizzatrice di energia, rispondendo così all'imperativo che esige da noi uno sforzo per ovviare al problema derivante dal processo di riscaldamento globale del pianeta. Vi fornirò ora qualche breve ragguaglio sull'architettura che potrebbe essere confacente ai nostri scopi, approfittando di un opportuno paragone fra un organismo vivente complesso e i suoi organi costitutivi. Un genere di edifici rappresentativi del nuovo stile architettonico, eretti nella seconda metà del sec. XX, è costituito dai grattacieli ad uso uffici; mantenere e utilizzare questo tipo di edifici necessita di imponenti sistemi di controllo e causa un dispendio energetico di enormi proporzioni.

L'utilizzazione di impianti di climatizzazione e di sistemi di illuminazione, basati sull'erogazione costante di energia elettrica, consentono alle persone di poter vivere e lavorare all'interno di un tale enorme edificio, fruendo di ogni comfort. Oggi, grazie a sistemi di cogenerazione e all'attuazione di misure di risparmio energetico, i grattacieli di ultima generazione vengono gestiti in maniera estremamente razionale ed efficace. Eppure, nonostante ciò, anche questi imponenti edifici dipendono, esattamente come i loro predecessori di cinquant'anni fa, dall'erogazione di immense quantità di energia elettrica. A tutto questo è sottesa la medesima *Idea di Deserto* proveniente da Occidente, secondo la quale l'umanità progredirebbe inarrestabilmente *conquistando la Natura* e *controllando lo spazio*.

*Pensare l'architettura come un organismo vivente* - Ecco alcuni consigli per aiutarvi a pensare l'architettura come un organismo vivente. Prima di tutto, diamo un rapido sguardo ai più piccoli ed elementari organismi esistenti in natura. Negli organismi unicellulari, che assumono direttamente nutrimento e ossigeno attraverso la loro superficie esterna, l'unico modo per ovviare ai problemi derivanti dalla necessità di diffondere ossigeno e nutrienti all'interno del proprio organismo, consiste nell'appiattire al massimo le proprie forme. Le dimensioni maggiori di organismi multicellulari come i lombrichi richiedono un apparato vascolare adatto a garantire la circolazione di sostanze nutritive analoghe al sangue degli organismi superiori. D'altra parte, l'ossigeno viene ancora assunto attraverso l'epidermide (come negli organismi unicellulari): la crescita, per conseguenza, è più limitata nel senso non della lunghezza, ma dello spessore dell'organismo stesso dell'anellide, che può avere un diametro di pochi centimetri al massimo.Invece, la crescita proporzionale, riscontrabile in organismi superiori quali i mammiferi, è assicurata dall'efficienza di un sistema cardiovascolare complesso, nonché dalla presenza di organi specializzati quali i polmoni, in grado di permettere l'assunzione di maggiori quantità di ossigeno; inoltre, tale complesso sistema non può che venire gestito da un sistema neurale almeno altrettanto efficiente, il cervello. Le grandi dimensioni dei mammiferi sono rese possibili dalla sinergia di sistemi complessi - cardiovascolare, polmonare, linfatico - inesistenti negli organismi inferiori; a parità di dimensioni, anche il peso degli organismi è importante. Quando le dimensioni raddoppiano, la superficie dell'organismo si quadruplica, mentre il suo peso diviene otto volte superiore. Le zampe dell'elefante, che devono sostenere una mole corporea assai pesante, sono tozze e spesse, mentre animali più piccoli hanno zampe più snelle e sottili. Le dimensioni degli organismi variano in ragione del peso: è quanto si può agevolmente verificare semplicemente visitando un giardino zoologico.

Con l'aumento delle dimensioni, anche il rischio di venire predati si riduce considerevolmente; l'animale di maggiori dimensioni ha perciò anche maggiori possibilità di assurgere all'apice della scala degli esseri viventi e di divenire perciò l'organismo dominante del pianeta. Questo tipo di sistema gerarchico può funzionare nel mondo degli organismi, benché animali di enormi proporzioni, quali ad es. gli elefanti, debbano venire in qualche misura a patti con il problema costituito dalla forza di gravità. Se si pone attenzione alle zampe degli elefanti viventi allo stato selvaggio, si noteranno spesso segni di diverse fratture. Non è facile gestire una mole corporea di simili dimensioni nel momento in cui dovessero venire a mancare grandi quantità di cibo. I dinosauri, pur non essendo dei mammiferi, in virtù delle loro imponenti dimensioni divennero nel remoto passato del pianeta i dominatori della terra, ma dovettero estinguersi a causa di una probabile catastrofe cosmica, quale potette essere provocata dalla caduta di un meteorite. Lo sconvolgimento climatico derivante dall'impatto con il corpo celeste errante dovette far scarseggiare le grandi quantità di cibo di cui i dinosauri abbisognavano, ma non compromise la sopravvivenza dei mammiferi.

In base a quanto detto, se si applica il rapporto fra le dimensioni degli organismi e i loro organi interni all'architettura, un organismo unicellulare può essere paragonato tanto a una abitazione quanto a una fabbrica in cui sia necessario usufruire di energia nel modo più ergonomico possibile. Una grande fabbrica si sviluppa orizzontalmente, mai verticalmente. Un organismo come la *Polycladida*, che aumenta la propria superficie corporea allo scopo di aumentare la sua capacità di assumere luce e ossigeno attraverso l'epidermide, può essere paragonato a una grande fabbrica, che necessita di un efficiente sistema di mantenimento e di gestione per ridurre al minimo ogni spreco energetico. Gli edifici, che possono essere visti dovunque nelle città europee, si sviluppano da una pianta quadrangolare che ospita al proprio centro un cortile, spazio necessario ad attingere luce e aria per le abitazioni. In questo modo gli ambienti, pur non essendo ricavati troppo in profondità all'interno del corpo di fabbrica, potevano godere di considerevoli comfort, anche in assenza di energia elettrica e in epoche in cui ancora non si disponeva di climatizzatori.

Un'architettura evoluta, paragonabile a organismi superiori quali i mammiferi, potrebbe essere rappresentata dai grattacieli comparsi per la prima volta nel sec. XX e da altri moderni edifici tecnologicamente attrezzati e climatizzati. Se l'erogazione di energia elettrica dovesse venir meno e gli impianti di climatizzazione dovessero cessare di funzionare, questo genere di architetture non potrebbe sussistere. È essenziale disporre di ascensori per accedere ai piani più alti degli edifici; i locali più interni, inoltre, lontani dalla fonte di luce naturale, non possono che essere illuminati da luce artificiale. Questo genere di costruzioni può sussistere utilizzando impianti energetici che l'umanità ha potuto produrre e mettere in opera soltanto nel sec. XX. Oltre a ciò, si tenga conto del fatto che il modello capitalistico ha indotto a moltiplicare disordinatamente questi tipi di edifici nei grandi centri urbani, al fine di ottimizzare le risorse lavorative, coniugando comodità ed efficienza. È lecito chiedersi, a questo punto: non esistono forse parecchie similitudini fra questo ambiente architettonico e la situazione immediatamente precedente all'estinzione dei dinosauri?

*Conclusione* - La civiltà del sec. XX si è sviluppata ed è sopravvissuta utilizzando energie come quelle derivanti dallo sfruttamento dei giacimenti petroliferi, accumulato nel remoto passato del pianeta; tuttavia non è facile, ora come ora, sostituire queste risorse fossili con altre fonti di elettricità (quali l'energia eolica o l'energia solare). Ora è mutata la situazione energetica in Giappone, un paese che fino a oggi ha fatto dipendere in larga misura i propri approvvigionamenti di elettricità dall'attività delle centrali nucleari; ma oggi, la maggior parte di tali centrali è ormai inattiva e chiunque nel Paese, dai privati alle aziende, si sta sforzando di ridurre al minimo il consumo energetico, attraverso l'adozione di una serie di contromisure. Non basta però attendere tutto dagli sforzi dei singoli o delle aziende: anche l'architettura, senza più fondarsi sull'erogazione illimitata di energia elettrica e su dispositivi di condizionamento d'aria, dovrà sforzarsi di realizzare edifici che possano metterci in grado di convivere di nuovo con la Natura, attingendo il più possibile direttamente alle fonti naturali d'aria e di luce. Le tecnologie, finalizzate al risparmio energetico e sviluppate oggi in Giappone, sono senz'altro molto efficaci e tali da poterne menar vanto a livello internazionale. Contare tuttavia unicamente su tali risorse non basta; penso che il lavoro che ci attende nel futuro immediato consisterà nel creare un'architettura funzionale.

** Kei Morozumi, architetto, insegna alla Kogakuin University of Tokyo ed è membro dello Studio Angelo Mangiarotti Associati in Giappone.*

# L'ARCHITETTURA FRA DUE CULTURE

**Osami Hamaguchi***

*Abstract - For the author there are two types of architectonic culture, the Japanese with its wooden and earthen constructions, which have a short life-span and the Mediterranean, which utilizes stone and brick with the objective of a long life. Regardless of nationality, the goal of all involved is architectural perpetuity; in fact, the Nation that used wood and earth has had to rebuild every twenty years. According to the author, Japan, which has been subjected continually to nature's devastation, has always tried to create cities with architecture as a product to be consumed and not as cultural heritage.*

Ogni cultura architettonica è influenzata da un clima determinato. Assumo a mo' di esempio due culture architettoniche tipiche: la cultura architettonica mediterranea, che utilizza come materiali da costruzione essenzialmente pietra e mattoni, e la cultura architettonica di un paese insulare estremorientale come il Giappone, basata sugli elementi primari del legno e della terra. La cultura architettonica mediterranea, che adopera materiali durevoli, è proiettata verso l'eternità. L'architettura giapponese, che si fonda sull'impiego di legno e terra, è cosciente del proprio destino effimero, essendo votata con il passare del tempo a un rapido decadimento.

Vediamo ora due esempi che potrebbero verisimilmente essere assunti a simbolo dell'origine dell'architettura giapponese. Uno dei due è rappresentato dagli edifici riprodotti nella *Fig. 1*: si tratta delle ricostruzioni di un magazzino e dell'attigua abitazione in un villaggio giapponese del I-II sec. d. C. L'abitazione riprodotta nell'immagine centrale è sorretta da una impalcatura lignea, analoga a quella della struttura visibile nella foto del riquadro inferiore destro. L'alloggiamento è coperto da un rivestitmento di paglia e canne, non ha muri e lo spazio interno, parzialmente pavimentato in legno, è lievemente ribassato rispetto al piano del suolo all'esterno. I preziosi cereali raccolti dopo la mietitura venivano conservati nel magazzino rialzato, come si vede nella foto del riquadro superiore a destra, per preservarli dall'umidità.



*Fig. 1 - Una costruzione giapponese del sec. I-II d. C.*

L'edificio riprodotto nella *Fig. 2* è il corpo di fabbrica principale (*shoden*) di un tempio shintoista (*jingu*), ossia l'edificio sacro che da più di 1.300 anni è tradizionalmente considerato l'abitazione della divinità: si tratta di una costruzione che riproduce fedelmente l'architettura del modello di abitazione lignea più antico del mondo. Come il magazzino per cereali, di cui ho appena fatto cenno sopra, anche questa struttura presuppone la stessa tipologia costruttiva: una intelaiatura lignea rialzata rispetto al suolo, un tetto ricoperto di canne e dei pali portanti che sono infissi direttamente nel terreno.

La *Fig. 3* riproduce l'edificio principale (*shoden*) di un sacrario shinto visto dall'alto. Già 1.324 anni fa, ossia nel 690 d. C., è stato celebrato in Giappone il primo *sengu*, la solenne cerimonia di traslazione della divinità nel suo nuovo santuario. Da allora, il rito giubilare (*Shikinen Sengu*) si ripete ogni 20 anni nella località sacra di Ise; la cerimonia, interrotta per un breve periodo, verrà celebrata in questo anno del 2013 con il 62° *Shikinen Sengu*, attualmente nella fase finale di allestimento. Come è possibile vedere nella *Fig. 3*, lo *shoden* si trova a destra, ma il 5 ottobre di questo anno, in occasione dello *Shikinen Sengu*, la dimora del dio verrà trasferita sul lato sinistro. Lo *shoden* del vecchio tempio verrà smantellato e il legname sarà riciclato, fornendo materiale da costruzione per gli 125 templi minori che si trovano nella zona.

L'immagine successiva (*Fig. 4*) riproduce il precedente *Shikinen Sengu*, il 61°, rinnovato nel 1993. Il tetto di canne e i pilastri portanti sono elementi facilmente deteriorabili, ma la fedele ricostruzione della dimora del dio, che ha luogo con ciclo ventennale sin dall'antichità, assicura la perennità del Tempio. Inoltre, non soltanto le architetture, ma anche gli oggetti e gli arredi sacri in esse contenuti vengono sottoposti a radicale rinnovamento. Il ciclo ventennale dello *Shikinen Sengu* è infatti tradizionalmente impostato su un ritmo generazionale considerato ideale per favorire da un artigiano all'altro la trasmissione dei saperi pratici, che sono necessari alla realizzazione di tali opere. I giovani iniziano il loro apprendistato artigianale già in età adolescenziale, fino a divenire fra i 30 e i 40 anni maestri artigiani; dai 50 anni in poi possono infine assumere il ruolo di tutori-supervisori. Stante il ciclo ventennale dello *Shikinen Sengu*, è inevitabile che nella carriera-tipo di un artigiano tale momento non possa ripetersi meno di due volte. Ed è appunto l'esperienza di due *Sengu* a consentire al mastro artigiano di tramandare le competenze tecniche accumulate alle generazioni successive.

Diamo ora uno sguardo all'argilla, fin dall'antichità uno dei principali materiali da costruzione dell'architettura giapponese. La *Fig. 5* riproduce un esempio di *Sukiyazukuri*, uno stile architettonico tradizionale. Il muro dell'edificio che si vede nella foto è stato eretto su di un'intelaiatura simile a quella raffigurata nella foto in basso a sinistra: si tratta di una sorta di griglia inframmezzata ai pilastri lignei portanti, costituita da fusti di bambù allineati verticalmente e collegati trasversalmente tra loro da funi di canapa. L'immagine a destra in

* *Osami Hamaguchi è architetto, titolare di Architecture & Design Studio e membro di Angelo Mangiarotti Associati in Giappone.*





*Figg. 2-3 - Due vedute del Tempio shintoista, considerato l'abitazione della divinità.*

basso mostra detta intelaiatura già riempita di un impasto di argilla e paglia opportunamente pareggiato e livellato. Ancora oggi è questa una delle tecniche edificatorie tradizionalmente utilizzate per la costruzione delle case rurali.

Il muro di argilla (*tsuchikabe*), grazie alla porosità naturale del materiale, permette di ovviare nel modo migliore a problemi dovuti a eccesso di umidità negli ambienti. L'argilla che lo costituisce è un materiale sano ed ecologico, oltre ad essere assai utile in caso di terremoto, giacché un muro di questo genere è in grado di assorbire egregiamente l'onda d'urto del sisma, frantumandosi, ma evitando al contempo che l'energia elastica provocata dal movimento tellurico si scarichi direttamente sulle strutture portanti dell'edificio. Inoltre, anche se fortemente lesionata, una struttura così realizzata è facilmente restaurabile. È dunque possibile affermare che l'argilla è un materiale da costruzione che offre ottime prestazioni. L'idea di adoperare un tale materiale in una struttura che, seppure fragile all'apparenza, può essere in grado di assorbire onde d'urto di notevole intensità è, in definitiva, ottima per il contesto giapponese.

Cambiamo il discorso. A Edo (oggi Tokyo) nel 1855 si verificò un catastrofico terremoto, un disastro che lascerà traccia di sé nei libri di storia moderna. Nell'età immediatamente successiva al sisma conobbero grande fortuna le stampe popolari del *pesce-gatto* (*Namazu-e*), che illustravano episodi di vita quotidiana nel dopo-terremoto: ne potete vedere degli esempi riprodotti (*Figg. 6-7*). La superstizione popolare voleva che i terremoti fossero provocati da violenti ed improvvisi guizzi di un immane *pesce-gatto*, immerso nelle profondità della terra. Le *Namazu-e* erano stampe che coniugavano interesse per il disegno paesaggistico e bozzetti di vita quotidiana del post-terremoto: ne sono state identificate a tutt'oggi più di 250. La *Fig. 6* illustra la giusta vendetta che la gente comune si prende sul grande pesce-gatto, 'responsabile' del terribile terremoto del 1855: particolarmente furiose si dimostrano le prostitute dello Yukaku, il quartiere dei piaceri.

Sull'altro fianco del pesce, a sinistra in alto nell'immagine riprodotta, alcuni artigiani riuniti in un gruppo compatto gridano a gran voce per far cessare la punizione inflitta al *leviatano*, termine derivato dal nome biblico (*Giobbe* 3, 8 e 40, 20), *Leviatano* o *Leviatàn* o *Leviathàn* (lat. *Leviathan*, ebr. *Liwyātān*), che è riferibile a un mostro marino dall'aspetto di serpente tortuoso, raffigurante probabilmente un coccodrillo, simbolo della potenza dei re d'Egitto. Il motivo di tale paradosso apparirà evidente non appena si rivolga l'attenzione all'immagine successiva (*Fig. 7*), che testimonia della gratitudine manifestata al pesce-gatto da parte di mercanti di legname, carpentieri e artigiani, i quali dopo il terremoto avevano fatto grandi affari. Se vi sono persone infuriate per le conseguenze del grande terremoto, ne esistono altre che spregiudicatamente non si peritano di rendere grazie



*Fig. 4 - Lo stesso Tempio rinnovato nel 1993 (per la sessantesima volta).*

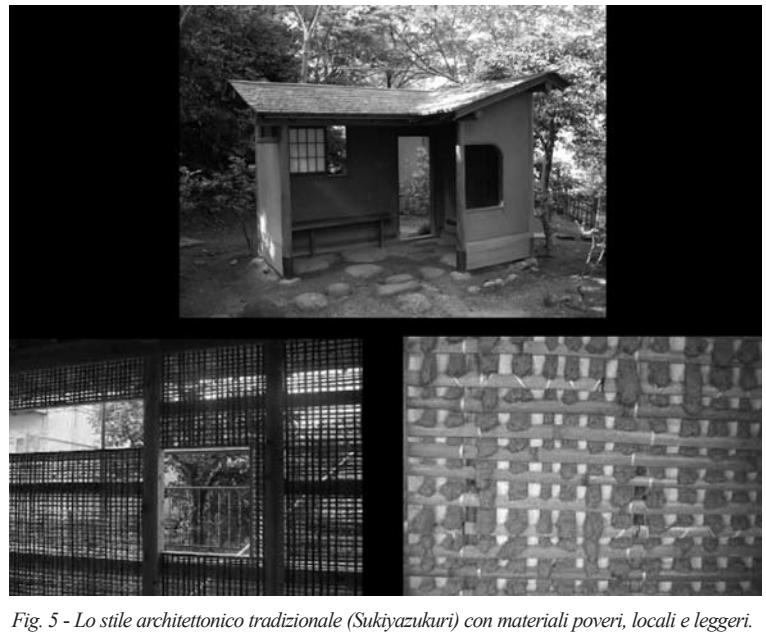


*Fig. 5 - Lo stile architettonico tradizionale (Sukiyazukuri) con materiali poveri, locali e leggeri.*





*Figg. 6-7 - Due stampe popolari giapponesi (Namazu-e) sul pesce-gatto.*

per la medesima ragione. La storia racconta infatti che, proprio in seguito a tale disastro, l'economia giapponese rifiorì considerevolmente.

Cambiamo discorso ancora una volta. Londra nel 1666 conobbe un devastante incendio, passato alla storia come *The Great Fire*. I londinesi, già avvezzi a una cultura architettonica basata sulla pietra e sui mattoni, a seguito del disastro patito, vollero trasformare la loro città utilizzando al massimo materiali incombustibili. Dall'altra parte del mondo, in Giappone, nel 1657 un altro grande incendio - il cosiddetto *Grande Incendio dell'Era Meireki* - distrusse gran parte di Edo, capitale dell'impero. Anche qui, i danni furono ingentissimi; ma, malgrado tutto, i cittadini di Edo, abituati a edificare impiegando legno e argilla, non poterono ricostruire la loro città adoperando materiali nuovi e ininfiammabili. L'arcipelago estremorientale continuò perciò a essere teatro di catastrofi naturali e non, dai terremoti agli tsunami, agli incendi, ai tifoni e così via. Fu a motivo del susseguirsi di tali vicende rovinose che un sentimento di fatalistica rassegnazione nei confronti di questi disastri andò radicandosi nella mentalità giapponese, ulteriormente corroborata dall'insegnamento buddhista intorno all'impermanenza delle cose.

I costruttori che impiegavano la pietra e il mattone, che quindi condividevano la cultura architettonica del Mediterraneo, si affidavano alla perennità delle loro opere, costruendo le loro città come se dovessero essere un patrimonio perenne; dall'altra parte del mondo, i popoli estremorientali ch impiegavano il legno e l'argilla, coscienti dell'impermanenza di ogni manufatto, costruivano le loro città considerandole piuttosto come *beni di consumo*. È il caso di osservare a tale riguardo che oggi in Giappone le ditte produttrici di autoveicoli sono anche aziende edili: costruiscono e vendono abitazioni, considerandole alla stessa stregua di autovetture o di elettrodomestici. È noto infatti che in Giappone il valore immobiliare di una abitazione, anziché crescere, diminuisce col tempo fino ad azzerarsi completamente: una casa tradizionale in legno perde infatti il proprio valore commerciale nell'arco di appena 22 anni, mentre un'abitazione residenziale in cemento armato viene del tutto svalutata nel giro di 47 anni. In Giappone, la consuetudine è sempre stata quella dello *scrap-and-build* e noi architetti giapponesi abbiamo sempre beneficiato di questa situazione; forse non siamo dissimili dagli spregiudicati artigiani che rendevano grazie al colossale *pesce-gatto* per i terremoti da esso provocati. Evidentemente non è casuale il fatto che la teoria del metabolismo urbanistico, sviluppatasi agli inizi degli anni Sessanta, abbia avuto origine proprio qui in Giappone, ad opera di giovani architetti che consideravano le abitazioni come semplici beni di consumo.

Infine, desidererei concludere questo intervento formulando una mia personale opinione sui progetti di ricostruzione nel Giappone devastato dal terremoto dell'11 marzo del 2011. La *Fig. 8* riproduce delle fotografie satellitari della città di Rikuzentakada, una delle zone più colpite dal sisma: l'immagine superiore è stata ripresa prima del terremoto, quella inferiore illustra invece la situazione dopo il sisma. La *Fig. 9* mostra una serie di immagini analoghe alla figura precedente, ma questa volta si riferisce alla zona di Kesennuma. In questa maniera, in un attimo sono scomparsi numerosi centri abitati. Infine le *Figg. 10-15* documentano altrettante zone colpite dalla medesima catastrofe.

Queste regioni sono già state teatro di analoghe calamità naturali, terremoto e successivo tsunami, nel 1829, quando le vittime sono state oltre 50 000. Dopo 67 anni, nel 1896, altre 21.951 persone sono morte a causa della medesima sequenza di catastrofi (terremoto e tsunami); 37 anni più tardi, nel 1933, le vittime sono state 3.064. La regione è stata così colpita da vari disastri nel giro di alcuni decenni. Inizialmente, dopo ogni disastro, gli abitanti della zona si trasferivano per ragioni di sicurezza in territori più elevati, ma con il passare del tempo la memoria delle catastrofi tendeva a sfu-







*Figg. 8-9 - Immagini satellitari delle città di Rikuzentakada e Kesennuma dopo il sisma del 2011.*

mare e di conseguenza la popolazione preferiva tornare ad abitare vicino al mare, intraprendendo l'opera di ricostruzione dei villaggi nelle medesime sedi delle dimore originarie. Sono passati ormai un anno e nove mesi dalla catastrofe dell'11 marzo dell'anno 2011: nelle città annientate dal cataclisma si stanno progettando piani di ricostruzione che implicano il trasferimento di intere sedi urbane a livelli più elevati; ma la difficoltà a ottenere il consenso degli abitanti è grande, nonostante il fatto che tutti vivano in abitazioni provvisorie. L'*impasse* è sensibile: il tempo passa senza costrutto, l'ansia e l'impazienza della cittadinanza cresce di giorno in giorno. Nella progettazione del piano di ricostruzione urbanistica, gli architetti sono stati coinvolti solo in casi sporadici. Tra i molti progetti varati, uno dei piani governativi prevede la costruzione di un frangiflutti protettivo di 20 m di altezza lungo il litorale delle zone colpite dallo tsunami. In coscienza, credo sia mio dovere cercare di far di tutto pur di impedire la costruzione di un tale scempio, un artificio abominevole quanto insulso.

È necessario abbandonare l'idea di opporre la forza dell'uomo alla furia degli elementi che potrebbero scatenarsi più o meno tra un centinaio di anni. Per un frangiflutti, l'altezza sufficiente potrebbe non essere superiore di pochi metri rispetto alle strutture già esistenti; bisognerebbe favorire il rimboschimento delle zone costiere, in modo tale da erigere una barriera naturale alla violenza delle acque, salvaguardando al contempo i valori paesaggistici del paese. All'interno del frangiflutti sarebbe necessario erigere, a intervalli regolari di alcune centinaia di metri, una torre-salvagente dell'altezza di varie decine di metri. Penso che la popolazione potrebbe dedicarsi all'opera di ricostruzione dei propri villaggi in legno esattamente nelle loro sedi originarie. Gli standard di resistenza alle onde d'urto degli edifici antisismici costruiti in Giappone sono in grado di resistere al crollo, dunque di garantire ai loro abitanti almeno di aver salva la vita; una volta salve, le persone saranno di conseguenza in grado di metter mano alla ricostruzione. Imparando dalle esperienze passate, potremmo addirittura pensare che il disastro sarebbe in grado di innescare una ripresa economica.









*Figg. 10-15 - Alcuni effetti del terremoto del 2011 nella zona di Kesennuma.*

La catastrofe dell'11 marzo non ha tuttavia precedenti se messa in relazione all'incidente della centrale elettrica nucleare di Fukushima. A causa di questa minaccia, ancora oggi decine di migliaia di persone sono impossibilitate a fare ritorno nelle proprie abitazioni e nei loro paesi, nonostante il fatto che siano rimasti intatti. Vorrei esprimere le mie congratulazioni al popolo italiano e a quello tedesco che, già all'indomani dello storico evento catastrofico che ha colpito il Giappone, sono riusciti ad anteporre alle istanze economiche le questioni etiche, prendendo a livello politico nazionale la decisione di azzerare il programma nucleare nei loro rispettivi paesi.

# IBRIDO: LUCE E OMBRA

***Motomi Kawakami****

*Abstract - During the Master at the Faculty of Industrial Design at the University of the Arts in Tokyo, the author was struck so profoundly by the first book (published in Japan) describing the works of Angelo Mangiarotti, that he spent three years at his studio in Milan. After this period in Italy he returned to Japan, but often returns to Milan to maintain and strengthen his ties of friendship with Italy. With his projects the author has had the opportunity for various exchanges with Italy and many of his ideas have been put into practice by Italian firms. Several products are presented in this article and two specific lines of research are indicated: regionalism in globalization and a reappraisal of the cultural tradition.*

Ho passato diversi anni, dal 1966 al 1969, lavorando nello studio di Angelo Mangiarotti. Da studente - frequentavo allora un corso di dottorato - mi imbattei in una pubblicazione in cui venivano illustrate le opere del Maestro: fu allora che nacque in me il desiderio di trovare un'occasione per avvicinarlo. Trascorsi tre anni a Milano al suo fianco e, anche dopo il mio rientro in Giappone, ho continuato a coltivare la sua amicizia, tornando ogni anno a fargli visita. In Italia ho partecipato a un concorso e, grazie a tale opportunità, sono riuscito a entrare in contatto con imprenditori italiani molto noti nell'ambito dell'arredamento. Ho così avuto la possibilità di lavorare con alcune aziende, curandone gli interessi anche presso le loro sedi giapponesi. Vorrei continuare a parlare della mia esperienza, illustrandovi via via alcune immagini relative ai progetti da me realizzati.

*Fiorenza* è una sedia nata in occasione di un concorso, cui ho partecipato nel 1968. È stata prodotta e commercializzata dall'Azienda Alberto Bazzini, e ha avuto il privilegio di essere esposta a Londra al *Victoria and Albert Museum* (*Fig. 1*). In un primo tempo la sedia è stata realizzata in compensato; ma anni dopo, ormai in piena *era della plastica*, è stata prodotta con materiali sintetici, attraverso le consuete procedure di stampaggio.

Nel 1976 ho vinto il concorso del *Chair Design International*, organizzato dalla A.I.A. Americana, con la mia *Holding Chair*, che è stata prodotta e commercializzata dalla società italiana Skipper con il nome di *Blitz* (*Fig. 2*). In Giappone, viene tuttora commercializzata dalla Cascina-Exc con il nome *Tune*: si tratta di una sedia realizzata in poliuretano *self-skin form*, una delle prime ad aver impiegato questo materiale.

All'inizio degli anni '90, la società *Italia-Arflex* si è insediata in Giappone costituendo la *Arflex Japan*; fino al giorno d'oggi ho continuato a collaborare con quella Azienda per la realizzazione di oggetti di design. L'immagine della *Fig. 3* riproduce la sedia "*NT*", progettata nel 1978 e tuttora uno dei complementi d'arredo *best seller* in Giappone.

Una mia realizzazione, nota come *Kinu*, è stata progettata su richiesta di un produttore ita-

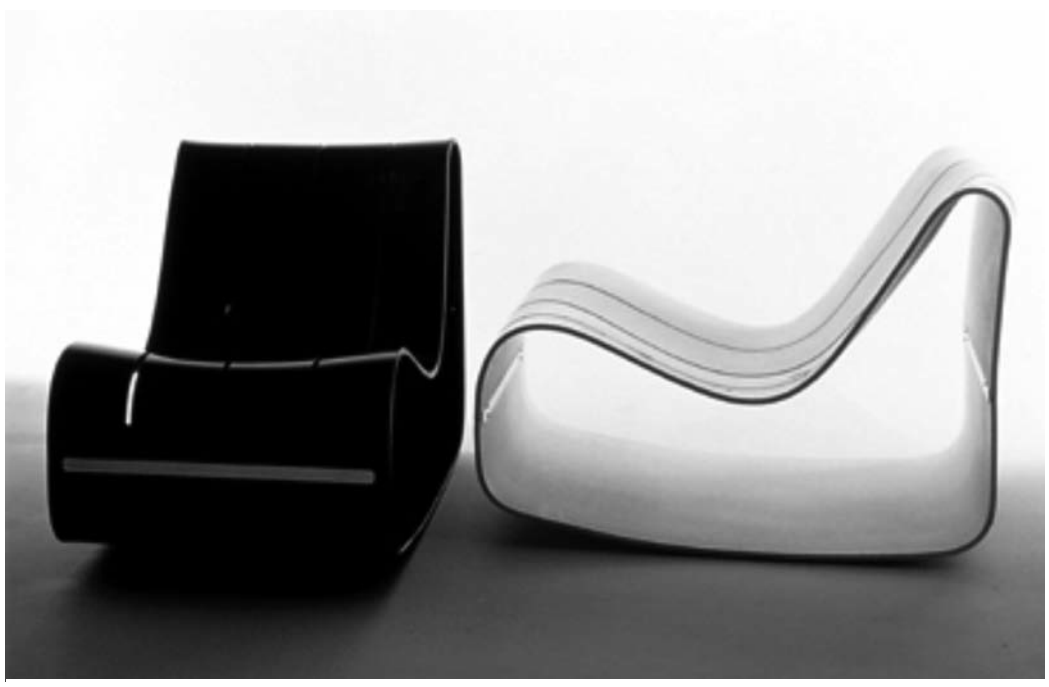


*Fig. 1 - La sedia FIORENZA (1968), prodotta in Italia dalla Bazzini ed esposta al Victoria and Albert Museum di Londra.*

** Motomi Kawakami, architetto e designer è titolare della Kawakami Design Roo ed è membro della Angelo Mangiarotti Associati in Giappone.*





*Fig. 2 - La Hording Chair (1976), prodotta dalla Skipper e commercializzata col nome BLITZ.*




*Fig. 3 - La sedia NT (1978).*

liano di articoli d'arredamento (*Fig. 4*). In base alle indicazioni della committenza, ho trasformato il mobile laccato, tipico dell'artigianato tradizionale giapponese, in mobile di serie, imitando la lucidità della lacca con l'effetto *mirror-finished*, attraverso l'impiego di poliuretano e poliestere. È questo un chiaro esempio di sinergia tra Italia e Giappone nel campo del design, analogo a quanto realizzato da Yamaha, Acerbis International, Sedie *Furiuri Fornasalig*.

Tra gli esempi di progetti realizzati secondo le tecnologie di ultima generazione, cito per brevità solo alcuni:

1) Il letto elettrico universale, presentato nel 2006 dalla *Paramount-Bed*, è atto a garantire un sonno confortevole; si tratta altresì di un prototipo sperimentale, finalizzato a trasformare una camera da letto in un soggiorno-living (*Fig. 5*).

2) Il progetto relativo a uno schermo TV al plasma è uno dei primi di questo genere, presentato nel 1998; inizialmente, ho realizzato diversi progetti - come il NEC, il PX-45, il PX-50 - per un impiego multiuso come finestra d'informazioni; in seguito sono stati modificati per una tipologia d'uso domestico. Oggi come oggi, dopo più di dieci anni di progressi tecnologici, è pienamente apprezzabile lo sviluppo vertiginoso del settore (*Fig. 6*).





*Fig. 4 - Il mobile laccato KINU.*



*Fig. 5 - Il letto elettrico prodotto nel 2006 dalla PARAMOUNT-BED.*

Una racchetta da tennis/badminton in composto di carbonio, disegnata tra gli anni '80-'90 per conto della Yonex; era l'epoca in cui si solevano sperimentare nuovi materiali quali il boro, il *kevlar* o il silicone (*Fig. 7*).

Un modello di sedia progettato mettendo a profitto la medesima nuova tecnologia, impiegata per la fabbricazione della racchetta in carbonio; ma era difficile commercializzare tale sedia, per i costi iniziali dell'operazione, ancora troppo elevati a quel tempo (*Fig. 8*).

La *Knock-down Chair* della Yamaha, un ibrido che ho progettato nel tentativo di incrementare la solidità del compensato associandolo al carbonio CFRP (*Fig. 9*).

Negli ultimi anni ho cercato di promuovere un tipo di design, valido negli ambiti più diversi, dall'arredamento d'interni agli utensili di cucina, al mondo degli oggetti quotidiani, che prenda le mosse da una riflessione sulla cultura regionale e sulla tradizione, pur nel contesto dell'attuale mondo globalizzato. Cito alcuni di questi miei prodotti.

F) Questo è un divano progettato per essere inserito nello spazio della vita quotidiana di una casa giapponese (*Fig. 10*). Nella seduta di altezza piuttosto bassa, il mobile è stato pensato in termini di economia di forme e volumi, eliminando ogni eccesso fino a concepirlo essenzialmente come una pura struttura scheletrica, ricoperta da un sottile cuscino. Il divano è stato commercializzato dalla Conde-House come *Sestina-Lux*.

G) Ho progettato uno sgabello per scarpiera con calzante (*Fig. 11*). Nella recente edilizia residenziale giapponese, il tradizionale gradino d'ingresso sta divenendo sempre più basso, in spregio alle esigenze delle persone di mezz'età. Questo sgabello, d'ingombro pressoché nullo, intende ovviare a tale problema, facilitando la seduta necessaria a chi entra ed esce di casa.

In altri termini, si tratta di un complemento d'arredo progettato per essere posizionato



*Fig. 6 - Lo schermo TV al plasma (1998) denominato NEC.*



*Fig. 7 - Racchetta da tennis in composto di carbonio, prodotto dalla YONEX.*



*Fig. 8 - Modello di sedia in fibre di carbonio.*

all'ingresso di casa, presso il luogo accanto al quale si lasciano le proprie scarpe prima di entrare nell'ambiente domestico.

H) Questo progetto, nato per il mondo dell'oggettistica *table-ware*, è denominato *East meet West* (*Fig. 12*): si tratta di un design pensato per adattarsi facilmente tanto alla cucina orientale quanto a quella occidentale. Gli articoli sono prodotti ad *Arita*, una località molto nota per le manifatture di porcellane tradizionali.

I) Ecco una serie di coltelli da cucina in acciaio inossidabile (*Fig. 13*): sono coltelli particolarmente adatti a una cucina moderna, lavabili in lavastoviglie insieme a piatti e altri utensili da cucina. Il progetto è nato con l'intento di innovare la tradizionale industria giapponese dei coltelli da cucina. È necessario ricordare in proposito che la coltelleria giapponese è tradizionalmente costituita da articoli artigianali in ferro, non in acciaio, muniti di impugnatura in legno: si tratta dunque di oggetti piuttosto delicati, ovviamente non lavabili in lavastoviglie.

L) L'utilizzo di legno di cedro, ricavato da procedure di diradamento forestale, è diventato in Giappone un tema importante (*Fig. 14*). Attraverso processi di compressione in stampi, le fibre del legno di cedro (ordinariamente un legno piuttosto dolce) aumentano le loro caratteristiche di robustezza. Tale tipo di legname si adopera perciò oggi nella posa di parquet industriali. L'immagine che vedete, tuttavia, mostra in realtà un altro genere di applicazione progettuale di questo medesimo materiale, messo a profitto anche nella creazione di mobili d'arredamento.

M) Sto cercando di progettare un vassoio che possa essere utilizzato come oggetto multiuso (ad es. come vassoio da dolci) adoperando lo stesso materiale di cui ho appena parlato, il legno di cedro pressato e modellato; potrà poi essere rifinito mediante laccatura o lasciato del medesimo colore del legno grezzo (*Fig. 15*).

N) L'immagine mostra una vasca da bagno in legno di cipresso, tipicamente giapponese (*Fig. 16*). È un legno fortemente aromatico, ricco di fitoncidi. Il sistema di produzione di questo oggetto non impiega per il cerchiaggio della vasca le tradizionali bande metalliche, ma adopera una doppia struttura, fissata riempiendone l'intercapedine con un materiale ibrido costituito di fibra di vetro e poliestere. Grazie a tale prototipo, anche il bagno è diventato un ambiente moderno.

O) Il legno di cipresso è adoperato anche nell'ambientazione di spazi dedicati alla preghiera nei santuari shintoisti del Giappone. L'immagine che vedete nella *Fig. 17* illustra un tentativo di realizzare uno spazio simbolico, il *kamimori*, a partire dalle risorse offerte dalla zona di produzione di tale legname. Il progetto è stato concepito per produrre un oggetto piccolo e semplice, atto a contenere un cartiglio sacro, adattandosi nel contempo agli spazi della moderna quotidianità.

P) Gli esordi del *Niki Club Nasu* erano stati quelli di un piccolo *resort hotel* di sole cinque camere; ho condiviso la responsabilità della progettazione degli interni con un amico architetto, Watanabe Akira. In questa occasione ho voluto realizzare uno spazio austero, simile a quello delle chiese cistercensi di Francia. Ora l'albergo si è sviluppato al punto di divenire uno dei principali *auberge* del Giappone.

Q) Il *Numazu Club* è un *private hotel* al quale ho potuto lavorare nuovamente assieme al già menzionato arch. Watanabe. In questa occasione, mi sono occupato della progettazione dell'arredamento interno. Ho qui fatto uso





Fig. 10 - Il divano SESTINA-LUX prodotto dalla Conde-House.



Fig. 9 - La Knock-dowwn Chair della YAMAHA.



Fig. 11 - Sgabello in legno con calzascarpe.

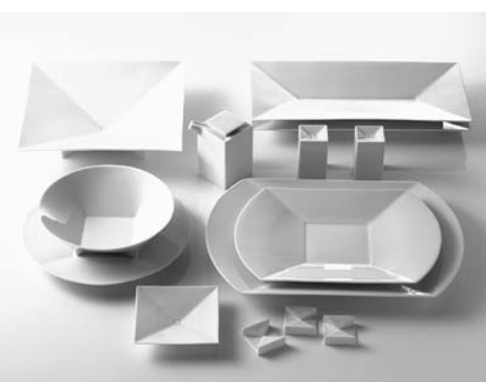


Fig. 12 - East meet West, articoli prodotti ad Arita per le cucine dell'oriente e dell'occidente.




Fig. 13 - Serie di coltelli da cucina in acciaio inox.



Fig. 14 - Un tavolo che utilizza il legno di cedro, ricomposto con compressione in stampi.

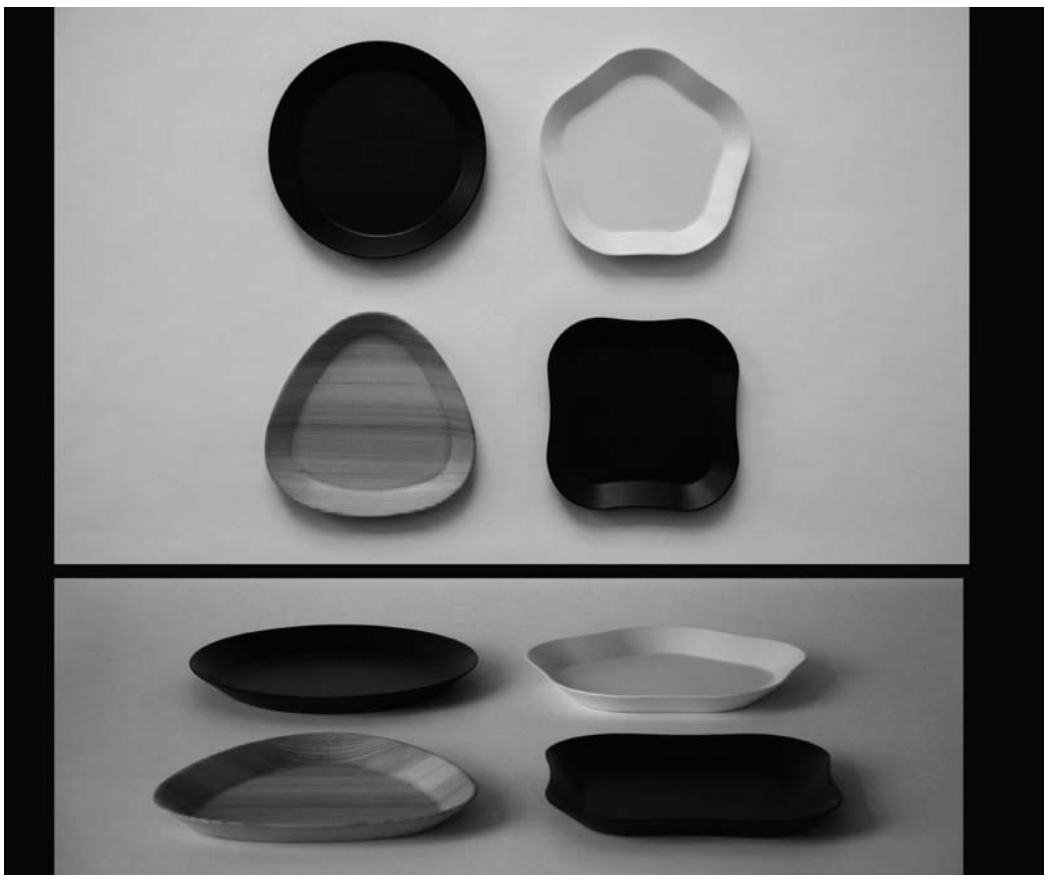


Fig. 15 - Prototipi di vassoi multiuso in legno di cedro pressato e modellato.



*Fig. 16 - Vasca da bagno in legno di cipresso.*



*Fig. 17 - Il kamimori, un armadietto che contiene un cartiglio sacro nei Santuari Shintoisti, dimensionato per un uso domestico.*

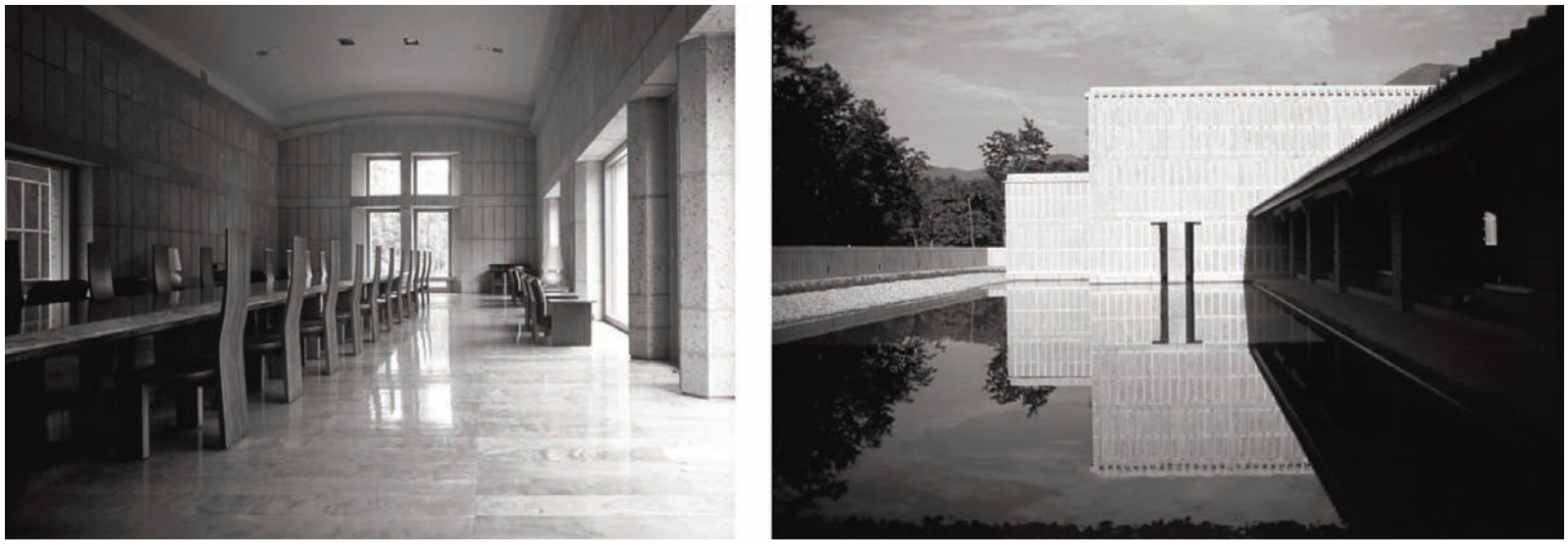


*Fig. 18 - Il Niki Club Nasu.*

copioso di mobilio dalle finiture molto minuziose, lavorate manifestamente a mano.

Le immagini che seguono si riferiscono a oggetti di design pensati per ambienti pubblici; si tratta di esempi di progettazione ispirati idealmente a elementi topici.

Potete osservare qui l'interior design di un aeroporto locale. Per la progettazione degli interni sono stati utilizzati principalmente mobili in legno, che rappresentano l'industria manifatturiera locale, tipica della città di Asahikawa (Hokkaido).

L'*Urban Glass Project*: proponendoci un obiettivo di riqualifica di una realtà cittadina minore, stiamo promuovendo la realizzazione di un progetto di 'pocket park' in cui ospitare oggetti di design in vetro, che costituisce uno dei settori principali dell'industria locale. Attualmente stiamo cercando di diffondere ulteriormente il progetto attraverso una serie di bandi di concorso.

Il "Tsurumi Tsubasa Bridge" è un ponte strallato autostradale che unisce Tokyo a Yokohama, fungendo inoltre da punto di riferimento alle navi che entrano in porto; la sua forma semplice e slanciata ne fa ormai un chiaro simbolo locale. Lungo un chilometro, raggiunge i 180 metri di altezza con la sua torre principale.

Le infrastrutture giapponesi hanno ricevuto un forte incremento allo sviluppo a seguito delle Olimpiadi celebrate a Tokyo nel 1964. Da allora sono trascorsi oltre 40 anni, e il loro avanzato deterioramento è ormai evidente. Un tema importante da affrontare nel prossimo futuro sarà perciò quello della loro manutenzione. In seguito alla catastrofe dell'anno scorso, il Giappone ha mutato la propria percezione del senso dei valori. Siamo ormai entrati in un'epoca nella quale è necessario cercare un nuovo stile di vita.



*Figg. 19-20 - Il Numazu Club.*



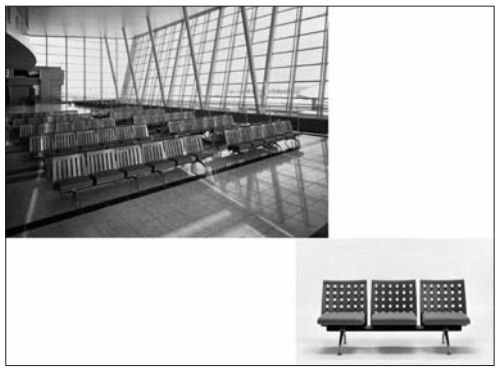


*Fig. 21 - L'interior design di un aeroporto locale.*



*Fig. 22 - L'Urban Glass Project.*



*Fig. 23 - Il Tsurumi Tsubasa Bridge che unisce Tokyo a Yokohama.*

agorà

# ELOGIO DELLA DIFFERENZA

**Bruno Melotto***

*Abstract - India is a complex, changing, contradictory, charming mosaic, where the distance with the West is still, fortunately, sensitive and visible. A different conception of architecture, based on peculiar historical references, on the importance of the time factor as an agent conforming it, on the different role of technology, on diverse conceptions of space, memory, place: these are some of the challenges issued by the sub-continent, a Country not willing to uncritically absorb any new form of colonialism.*

L'India si presenta oggi come il luogo delle differenze. Rispetto ai processi di trasformazione in atto negli altri Paesi con economie emergenti, e in particolar modo rispetto agli altri Paesi Asiatici, la specificità Indiana risiede nella ferma volontà (riscontrabile ad ogni livello e in ogni campo, non solo architettonico) di costruire il futuro sulle solide basi di una tradizione e di una storia millenaria, non abbracciando acriticamente alcun intervento esterno, ma lavorando invece per l'individuazione di modalità specifiche con cui immaginare il proprio orizzonte futuro. È questo ciò che ai nostri occhi rende l'India differente, differente da noi e dai processi di costruzione del reale che molto, probabilmente troppo, omogeneamente stanno riconfigurando il nostro mondo prossimo venturo.

Tuttavia l'idea dell'India come luogo delle differenze non riguarda solo le sue specificità in rapporto all'Occidente o ad altri Paesi: l'India è di per sé il luogo in cui la differenza è costitutiva, uno Stato che sulla propria eterogeneità ha saputo e saprà definire e costruire la propria unicità. In un momento come quello che stiamo vivendo, in cui ogni sorta di confine, fisico e culturale, si sta dimostrando più rigido e resistente di quanto avessimo immaginato, o, al contrario, in cui ogni diversità è appiattita in un mondo che per molti versi sembra ovunque uguale, la ricchezza e la varietà Indiane rappresentano una continua scoperta e una sfida avvincente.

*Differenza come diversità: le forme dell'architettura* - Secondo la cultura Indiana, la forma non può essere definita autonomamente ma solo come parte di un tutto più grande e molteplice. Ogni manifestazione della realtà (e dunque anche l'architettura, che alla costruzione della realtà contribuisce) è riconoscibile solo come frammento di un contesto ampio e complesso, con cui si fonde in un continuum spazio-temporale che ne è insieme origine e fine ultimo. È questo il motivo per cui la forma, in India, non è mai assoluta ma individuabile esclusivamente in rapporto a qualcosa che le è altro (un'altra forma, il suo opposto, il contenuto che ci annuncia con abbondanza di simboli e metafore, il suo stesso contesto). Non esiste alcun canone formale a cui fare riferimento, alcuna regola, geometria o sistema proporzionale: la bellezza non è definibile in questi termini. Lo stesso termine *classico*[1], che certo anche in ambito Indiano si può applicare alle altre arti, dalla musica alle arti figurative, dalla letteratura alla danza, diviene incerto in campo architettonico: l'idea del classico in architettura giunge in India dapprima con il colonialismo Inglese, in un secondo momento filtrata attraverso l'esperienza del Moderno. La questione del contesto, ovvero l'insieme dei dati fisici, storici, naturali, economici e sociali che, in India come altrove, contribuiscono a conformare l'architettura, è nel sub-continente molto complessa. L'enorme estensione geografica del Paese, con climi tanto diversi, e la sua antica multiculturalità etnica e religiosa, implicano una concezione di contesto che deve tener conto di scale estremamente diverse: il contesto è l'India, ma è anche il singolo Stato (ognuno con una sua lingua ufficiale, sue leggi e tradizioni), la regione, la città, la comunità; ognuna di queste realtà presenta specificità cui il progetto di architettura è chiamato a rispondere. Se è in generale vero che l'architettura sia il mondo delle forme, in India tale mondo di forme sembra comprendere esclusivamente le forme costruite; l'architettura trova piena realtà, per non dire verità, nella materialità dell'oggetto costruito, nel suo essere vivo sotto l'azione del tempo e dell'uso, nell'evidenza del suo essere nel tempo.

*Differenza come varietà: l'architettura, fatto collettivo* - L'India, vale la pena di ricordarlo, è il più grande Paese

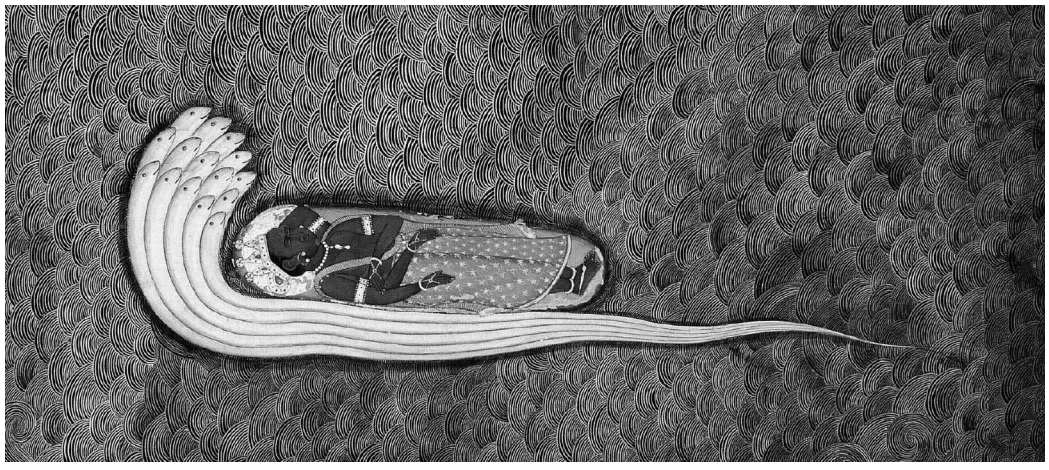


*Fig. 1 - Vishnu, il Respiro dell'Assoluto, lo Spirito di Dio, che si muove nelle Acque del Caos nel Grande Golfo dello Spazio Infinito.*

**Bruno Melotto è Professore a Contratto al Politecnico di Milano e Visiting lecturer al CEPT di Ahmedabad, India.*





*Figg. 2-3 - A sinistra: Ganesh in una miniatura del 1810. A destra: la Venere di Milo.*





*Figg. 4-5 - Due capolavori, due culture, una Nazione: a sinistra il Pozzo di Adalaj (Ahmedabad, 1499) e a destra l'interno del Mausoleo di Humayun (Delhi, 1562).*





*Figg. 6-7 - La spazialità tradizionale della città Indiana (le Pol Houses di Ahmedabad) e la ricerca di una nuova dimensione (B. Patel, ampliamento dell'IIM, Ahmedabad, 2010).*

democratico al mondo. In senso strettamente politico e amministrativo, la democrazia Indiana è giovane; tuttavia alcuni dei valori di condivisione cui gli ideali democratici s'ispirano sono strutturali all'interno della complessità indiana. Non potrebbe che essere così: si tratta di un Paese che da secoli ormai ospita gruppi sociali di origini, credenze e usi differenti. Non che la situazione sia pacifica: l'eterna rivalità tra gruppi religiosi (in primis tra Indù e Musulmani, ma anche con Sikh, Cattolici ed Ebrei) spesso, troppo spesso, sfocia in episodi di violenza tanto improvvisi quanto feroci. Oltre al costo di vite umane, su cui nulla vi è da dire, spesso sono anche gli edifici, le architetture, ad esser prese di mira: il famoso *Hotel di Mumbai* che ancora ricorda l'Imperialismo Britannico, la moschea demolita perché costruita con materiali provenienti da un antico Tempio Indù, il Tempio Indù bruciato perché costruito su un luogo sacro ai Musulmani. Questo accanimento sulla materia dell'architettura testimonia la viva consapevolezza di quanto l'architettura sia il luogo della vera costruzione e rappresentazione sociale. Con l'Indipendenza, l'architettura, dalla scala della pianificazione urbana a quella del singolo edificio, sostiene - e non solo, dunque, come puro meccanismo di trazione economica - gli sforzi di Nehru per la costruzione di un'India nuova, moderna, libera e democratica. Negli ultimi 50 anni l'architettura Indiana è il vero luogo della costruzione sociale, il territorio democratico del riconoscimento della diversità e al contempo della ricerca della convivenza. Su questo terreno le possibilità di scambio con l'Occidente che il presente offre sono numerose: le esperienze di progettazione urbana e di pianificazione occidentali potranno essere importanti per la costruzione dell'India del prossimo futuro. Allo stesso tempo c'è da augurarsi che la concezione Indiana dell'architettura, che abbiamo detto essere non-formale ma legata a doppio filo alle condizioni reali, possa portare nuova linfa allo stanco dibattito in cui ristagna la cultura architettonica di casa nostra e possa farci riscoprire il significato dell'architettura come fatto collettivo.

*Differenza come disparità: il valore sociale dell'architettura* - L'enorme potenzialità dell'architettura in India non risiede, o almeno non solo, nella quantità delle trasformazioni in atto e degli investimenti, sia pubblici che privati, che negli anni a venire sono destinati a cambiare il volto dell'intero Paese, quanto, per noi che la osserviamo e studiamo da lontano, nella riaffermazione del valore sociale della disciplina. Le sfide che l'India pone possono riassumersi nella necessità di diminuire il divario tra le molte dualità in cui il Paese è spaccato: il *gigantismo* delle megalopoli e la *dimensione rurale* del 75% della nazione, le *avanzate ricerche* (tecnologia, management, information technology) di alcuni picchi di eccellenza e l'*arretratezza* largamente diffusa, la *ricchezza* di pochi e la *povertà* di moltissimi. In questo scenario, l'architettura può diventare strumento di trasformazione e di pacificazione sociale; dalla densità e qualità come temi del progetto urbano alla necessità di servizi e infrastrutture moderni ed efficienti, dalla ricerca sulle fonti di energia rinnovabile e dispositivi a basso consumo alla questione della carenza di case per ogni ceto sociale: questi sono solo alcuni dei possibili terreni di scambio tra l'esperienza Occidentale e l'India, che nei prossimi anni inevitabilmente ci coinvolgeranno. Per concludere. L'India è un mosaico complesso, mutevole, contraddittorio e affascinante, in cui la distanza con l'Occidente è ancora, fortunatamente, sensibile. Una diversa concezione dell'architettura, fondata su riferimenti storici e modelli insediativi a noi estranei, sulla rilevanza del fattore tempo come agente conformante, sul diverso ruolo della tecnologia, su concezioni altre di spazio, di memoria e di luogo: queste alcune delle sfide, architettoniche, poste oggi da un Paese che non è disposto ad assorbire acriticamente nessuna nuova forma di colonialismo, ma che si dimostra interessato ad instaurare un dialogo profondo con il meglio della cultura mondiale; un dialogo che servirà a chiarire le rispettive posizioni, i rispettivi punti di vista. Come ha intuito già Moravia una cinquantina di anni fa, si va in India a «fare l'esperienza dell'India; e cioè? E cioè a vedere perché gli europei sono europei e gli indiani indiani».[2]

**Note**

1) Sulla distinzione tra Arte Popolare e Arte Classica è molto chiara la posizione di Balkrishna Doshi nel saggio "Il mio viaggio alla ricerca della buona architettura", in Melotto B. (a cura di), *Balkrishna Doshi. Sangath. Indian Architecture between tradition and modernity*, Maggioli Ediore, Santarcangelo di Romagna 2012, pp. 21-27.

2) Cfr. Moravia A., *Un'idea dell'India*, Bompiani, Milano 2007 [1962], p. 14.

# PATTERN E ARCHITETTURA: LAYERING SPAZIALE, CULTURA E TECNOLOGIA

**Salvator-John A. Liotta***

*Abstract - This paper describes an investigative approach into applying the inventory of Japanese traditional and cultural heritage as a source of inspiration for architecture. For this study, different types of patterns such as 'kamon' and 'katagami' - respectively Japanese family crests and paper stencil patterns - were chosen as sources of inspiration and interpretation. The projects explore many paths in the pursuit of a dematerialisation of the solidity of architecture and a replacement of it with the openness given by boundary techniques. The use of Japanese traditional patterns as an inspiration for creating diverse screens - such as soft partitions, porous façades, louvers - and intermediate and layered spaces - proves to be a viable tool for establishing a new relationship between architecture and an appropriate environment for the future. The research points to the importance of implementing in contemporary design not only present technologies and materials, but also cultural uniqueness.*

* *Salvator-John A. Liotta è Senior Researcher, University of Tokyo, Grad. Sc. of Engineering, Dept. of Architecture, Kengo Kuma Lab.*

Nel 1868 - dopo quasi 300 anni di autoimposto isolazionismo - termina la dittatura militare dello shogun. Ritornato al suo posto, l'imperatore pone fine al feudalesimo e alla legge marziale dei samurai. Il Giappone diviene l'unica nazione asiatica a partecipare alla modernità iniziata dalle nazioni occidentali. Grazie all'introduzione della cultura e tecnologia occidentale essa diviene una terra di esperimenti che risultano in ibridazioni del paesaggio urbano, dell'architettura e della società. Al contempo il Sol Levante esporta - in vari campi del sapere tra i quali l'architettura - diversi aspetti della sua millenaria cultura.

Il soggetto della ricerca qui presentata sono i *pattern*, intesi come schemi, diagrammi, motivi ornamentali e spaziali appartenenti alla cultura giapponese. Esportati in occidente, essi risultarono determinanti nell'influenzare sia l'*International Style* che i vari movimenti *Art Noveau* e *Arts and Crafts*. In occidente, le idee promosse da Adolf Loos contribuirono ad iniziare una rivoluzione in architettura e influenzarono l'enfasi modernista per l'utilizzo di forme disadorne e l'eliminazione dei pattern ornamentali in favore di una maggiore onestà strutturale, facendo così decadere la triade vitruviana composta da massa-struttura-ornamento.

Ma se si conosce ciò che è successo ai pattern in occidente, non molto si conosce di quello che è avvenuto in Giappone. Usati differentemente da varie culture, i pattern giapponesi non differiscono da quelli delle altri nazioni perché diversi nelle forme, ma perché differiscono nella codificazione culturale, e sono sia rappresentati che utilizzati diversamente. Questa ricerca fa luce sul passato dei pattern giapponesi utilizzati come fonte di ispirazione per la produzione di un'architettura più appropriata alla contemporaneità. Viene tracciata una storia della loro origine, significato, utilizzo - in termini spaziali e decorativi - e viene proposta un'idea di salvaguardia e rivitalizzazione di un patrimonio culturale a rischio. I pattern giapponesi hanno influenzato architetti quali Wright, Le Corbusier, Mies, Taut e Gropius e hanno avuto un ruolo determinante nel definire i principi del nascente movimento moderno. Lo storico Jencks scrive che «l'intero bagaglio concettuale sviluppato dall'International Style era già presente in Giappone da almeno 400 anni. Standardizzazione, flessibilità, modularità, uso di materiali naturali, il non-finito, l'enfatizzazione della struttura, pilotis, geometria asimmetrica. Per divenire moderni, gli architetti occidentali dovettero rivedere tutte le loro tradizioni costruttive, mentre il Giappone era già moderno».[1]

La produzione di edifici con una massa minimale e nessun tipo di ornamento fu diffusa in occidente, grazie ad architetti che viaggiarono o vissero in Giappone, attraverso esposizioni internazionali e la circolazione di stampe ukiyo-e o dei manuali costruttivi chiamati kiwanjutsu[2]. Alla fine del sec. XIX un grosso numero di katagami - un tradizionale tipo di stampo per tessuti utilizzato a partire dall'era Nara (710-794 d.C.) - fu esportato in occidente insieme alle stampe ukiyo-e, determinando l'ascesa del Japonisme. Gli architetti e artisti occidentali - basti ricordare Van Gogh, lo *Jugendstil* e l'*Art Noveau* - furono molto influenzati dalle composizioni innovative sia delle stampe ukiyo-e che dei katagami - dalla semplice ma forte sensualità. Va ricordato che i pattern giapponesi esercitarono la loro influenza sulla produzione sia ornamentale che strutturale; ma è proprio al di là di queste due categorie - struttura ed ornamento - e all'opposizione binaria che bisogna andare per avvicinarsi al senso dei pattern. «I pattern non hanno una funzione precisa, e tantomeno unitaria. Al loro evolvere, i pattern acquistano nuove funzioni e perdono le precedenti, sovrapponendosi alle vecchie».[3]

*Origine dei Pattern* - In occidente, un primo resoconto sui pattern è presente negli scritti Sulla forma, dove il filosofo siciliano Empedocle di Agrigento presenta un elaborato racconto sulla formazione dell'universo, e nel Timeo di Platone, in cui il filosofo greco descrive il mondo come pieno di pattern dalla forma di solidi simili ad atomi e dalla forme geometriche. In particolare Platone riteneva che i pattern - da un punto di vista gnoseologico - rappresentassero il mezzo di unione fra il disordinato mondo della natura e la perfezione dell'hyperuranio: «l'universo è il prodotto di un divino artigiano (demiurgo) che imitando un modello eterno e immutabile, impone un ordine matematico sul precedente caos per generare un universo

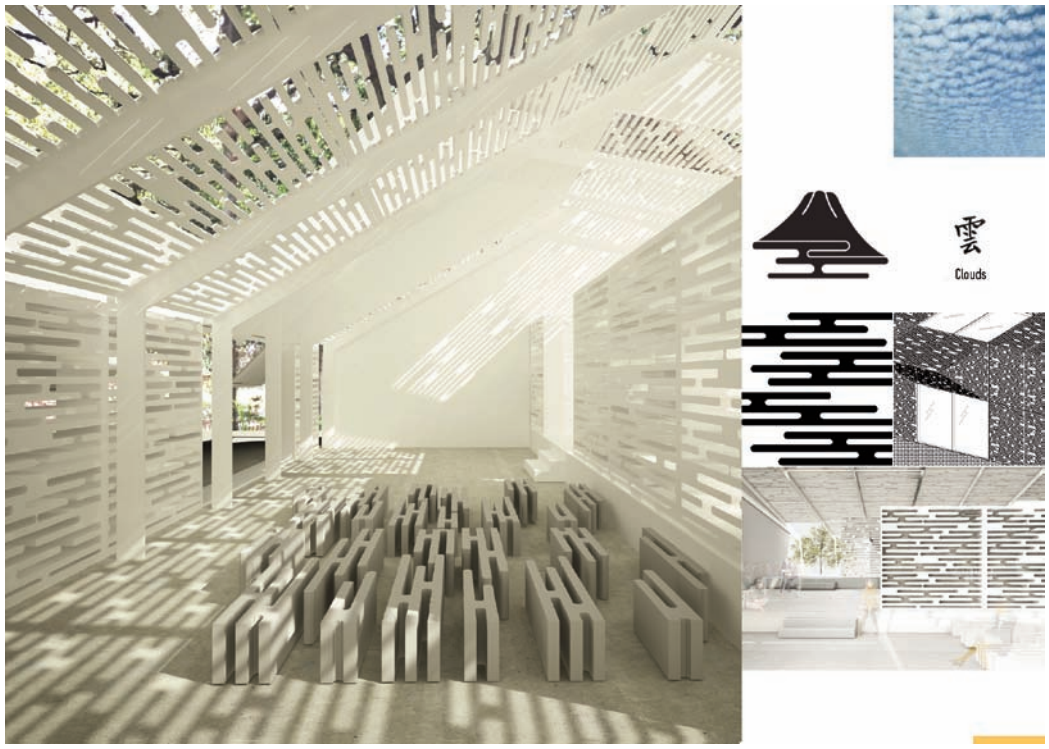



*Fig.1 - Clouds s'ispira al pattern delle nuvole; importato in Giappone dai monaci buddisti esso rappresenta l'altro mondo. Nel progetto per uno spazio pubblico, le 'nuvole' del tetto, realizzate in pannelli mobili, permettono di variare l'illuminazione naturale. Le nuvole delle mura, in schiuma di PET riciclato, possono essere estratte e utilizzate per sedersi.*

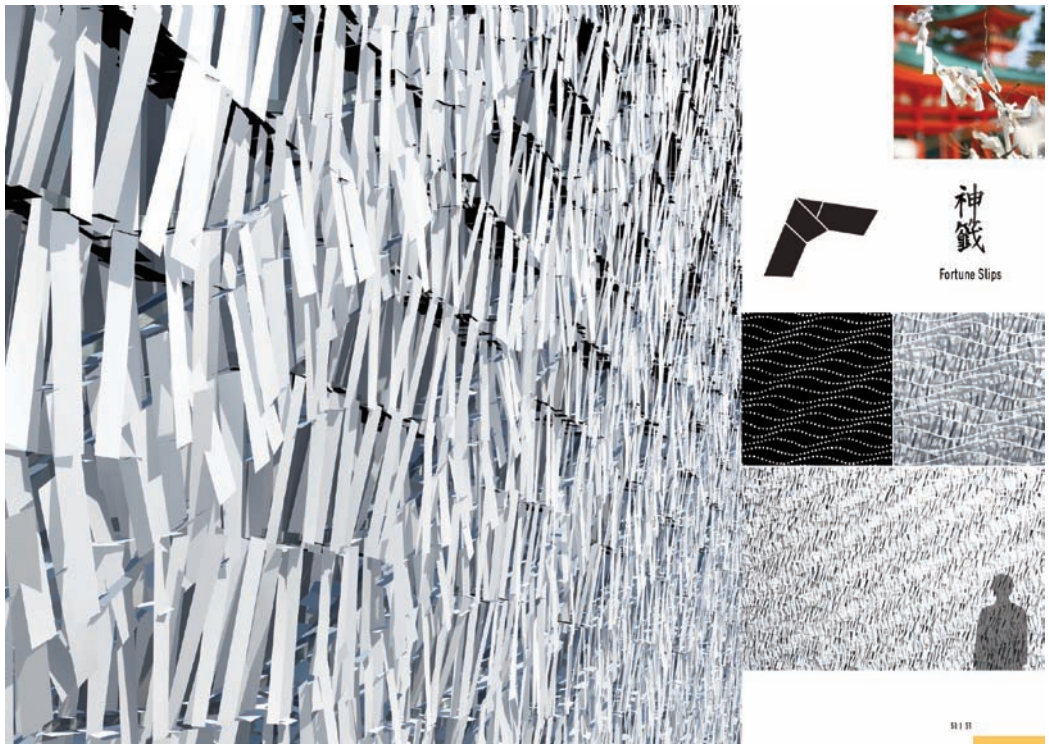



*Fig.2 - Omikuji è il progetto per Intermediating Patterns, mostra tenuta all'Istituto di Cultura di Tokyo nel 2010. L'omikuji è un biglietto che si estrae presso i templi per conoscere la propria sorte; la carta riciclata viene assemblata e utilizzata come materiale costruttivo ignifugo e anti-pioggia. Il progetto, a grana molecolare, varia forma grazie ai diversi fattori ambientali.*

ordinato (il cosmo)»[4]. Per Aristotele, i pattern sono simili a semidei, da lui chiamati dynameis, e sono considerati come potenziali generatori di forme e della realtà.

In Oriente, i primi pattern devono la loro origine all'osservazione dei fenomeni visibili e delle forze che governano l'universo. Prodotti circa 3.500 anni fa, i primi caratteri grafici aiutarono a definire l'intera architettura mentale cinese. Il principio che essi iniziarono non è mai cambiato: comprendere l'universo come fosse un'immagine. L'*ideogramma* è visto come la rappresentazione delle leggi dell'universo, in quanto essi - attraverso i pattern - provano a rappresentare visualmente l'esistente. In Giappone, i pattern furono inizialmente trovati sulle ceramiche del periodo Jomon (10.000-300 a. C.) - che prende il suo nome dalle corde utilizzate per decorare i vasi - e poi successivamente utilizzati dall'arte scintoista e buddista su ceramiche, lavori in metallo e pezzi di arredamento. Mon-yu è il termine utilizzato per identificare i pattern giapponesi: Mon significa frase, letteratura, stile, arte, decorazione, figura, piano; Yu significa apparire, sembrare, rassomigliare. Lo scintoismo insegna che il concetto di unità è rappresentato da linee come quelle trovate sulle ceramiche del periodo Jomon. Le linee alludono simultaneamente al limite dello spazio vuoto e dello spazio pieno, ciò fa emergere uno degli insegnamenti chiave dell'estetica e filosofia giapponese: «la forma è vuoto, il vuoto è forma».

Il filosofo Nishida Kitaro enfatizza il fatto che la cultura giapponese si basa sull'assolutezza del niente (zettai mu) invece che sull'essere (yu), sull'intuizione di ciò che non ha né voce né forma, invece che sulle cose concrete[5]. Goethe distingue - nella categoria occidentale dello spazio - tra formazione e struttura della forma, fra bildung, cambiamento e processo in divenire, e gestalt, qualcosa che è già formato. In Architecture as Metaphor, Karatani afferma che la fondazione del pensiero occidentale è radicata nella volontà di *architettare*, ovvero nella volontà di strutturare una pratica che attraversa varie discipline: filosofia, letteratura, linguistica, urbanistica, antropologia, economia politica, psicoanalisi e matematica. La volontà di strutturare rivela l'*architettare* come meccanismo metafisico che dà forza e giustifica l'esistente nel pensiero occidentale. Singolarmente per Karatani, la volontà di *architettare* non esiste in Giappone; infatti sia lo scintoismo che il buddismo insegnano come la transitorietà sia parte della vita, come la perdita sia parte delle cose e che non vi è rifugio da trasformazione e dissoluzione.

Entrambe le culture pensano ai pattern come agenti connettivi della formazione, ma mentre in occidente si oscilla tra *forma* e *divenire*, in Giappone si oscilla tra *divenire* e *niente*. L'architetto Kazuo Shinohara scrive che «in occidente si cerca di dare un significato alle cose, in Giappone si prova a levarlo».[6]

*Pattern e Natura* - I pattern sono più che la mera osservazione della natura: essi sono la descrizione dell'essenza, dove il denso e il compatto prevalgono sopra l'esteso, e dove tutto l'inessenziale deve essere rimosso. Il filosofo Yanagi Soetsu, uno dei pochi ad aver provato a teorizzare i pattern, scrive che «il pattern non è una rappresentazione scientifica dell'originale. Il pattern è il simbolo della pianta, non la pianta stessa. Esso può essere l'emblema del bambù, in quanto l'essenza vitale del bambù è in esso»[7]. Il pattern non è la rappresentazione letterale o la mera imitazione della natura; infatti per Yanagi, ciò che dà senso alla natura è il punto di vista umano. Senza occhi, la natura osservata rimarrebbe cruda, senza alcun particolare contenuto e soprattutto senza bellezza. Anche se sono i principi universali a creare la natura, essa rivela questi principi soltanto dopo che essi sono stati riorganizzati, così come avviene nell'*ikebana* dove i fiori sembrano naturali solo dopo che sono stati tagliati e arrangiati.

Il pattern esprime una tensione dinamica tra natura ed artificio che non si risolve in una sintesi, ma in un certo senso si definisce come soggetto che mantiene la tensione fra affermazione e negazione come differenti prospettive. I pattern possono essere definiti come non razionali o non realistici: essi sono un'amplificazione

della realtà, un'esagerazione della natura. Nati dall'immaginazione, i pattern sono una visione di ciò che è specchiato da percezione e istinto attraverso i sentimenti e non la speculazione analitica o la logica. L'intelletto può comprendere solo parte del tutto, ma l'intuizione può andare oltre e provare a comprendere il tutto. Dalla natura ai pattern vi è una metamorfosi, una reincarnazione dello spirito in una nuova forma: il significato sta nella metamorfosi stessa. Un pattern è il riflesso dell'essenza di un oggetto, una cultura, una nazione; la sua bellezza è l'essenza stessa. I migliori pattern derivano dallo Zen come un prodotto che nasce dal mu (vuoto), attraverso alcuni principi, quali kanso, shizen e yugen, mero essenziale, assenza di pretese, suggerimento invece che rivelazione; simili a un esercizio di contenimento, riduzione e abbreviazione, i pattern producono forme dense ed intense, una bellezza dalla delicata armonia.

Inoltre, il pattern non deve spiegare, ma deve lasciare spazio all'osservatore, la sua bellezza è determinata dalla libertà che si dà all'immaginazione di chi guarda. Solo attraverso l'intuizione un osservatore può facilmente passare dal vedere cose a vederne in filigrana il pattern, la sua struttura e il principio generativo. Per Yanagi il pattern è ciò che rimane, che non ha bisogno di spiegazione verbale. I buoni pattern sono semplici; se essi sono troppo elaborati non sono ancora divenuti dei pattern. Senza i pattern, la visione della natura da parte dell'uomo sarebbe molto più vaga ed equivoca di quello che già è. I pattern servono a trasmettere il bello; attraverso essi impariamo a guardare la natura. Invece che dire che i pattern dipendono dalla natura, sarebbe meglio dire che la natura dipende dai pattern: i pattern sono la natura vista nella sua luce migliore; i pattern contengono la natura della natura.

*Pattern e Architettura* - Per l'antropologo Fosco Maraini «dire palazzi non faccia pensare alle massicce costruzioni delle nostre città, derivate dalla casa fortificata del medioevo; in oriente l'abitazione è sempre stata veramente civile, nel senso in cui questa parola si usa per il contrario di militare. Dunque non muraglie, inferriate e pusterle; ma padiglioni e passaggi coperti, giardini e chioschi, atri e porticati. Una architettura che accoglie e segue la natura deliziandosi di umanizzarla in squisite armonie».[8]

L'ambizione dell'architettura tradizionale giapponese è di creare uno spazio che non è né dentro né fuori. Non è nemmeno uno spazio tra dentro e fuori, ma è uno spazio che ha una sua propria atmosfera, uno spazio intermedio che connette lo spazio interiore alla natura. Lo scambio tra interno ed esterno viene modulato attraverso una sequenza di schermi leggeri, come le porte scorrevoli in legno, pareti di carta, tende in bambù che presentano un certo grado di trasparenza e permeabilità e che sono organizzate attraverso pattern spaziali. Tutti questi strumenti creano una giustapposizione di elementi eterogenei invece che uniformità.[9]

L'inclinazione giapponese nel creare e utilizzare pattern non-gerarchici, transitori, decentrati ha prodotto un'architettura fatta di spazi intermedi con un particolare ordine che valuta positivamente il vago e l'incompleto.

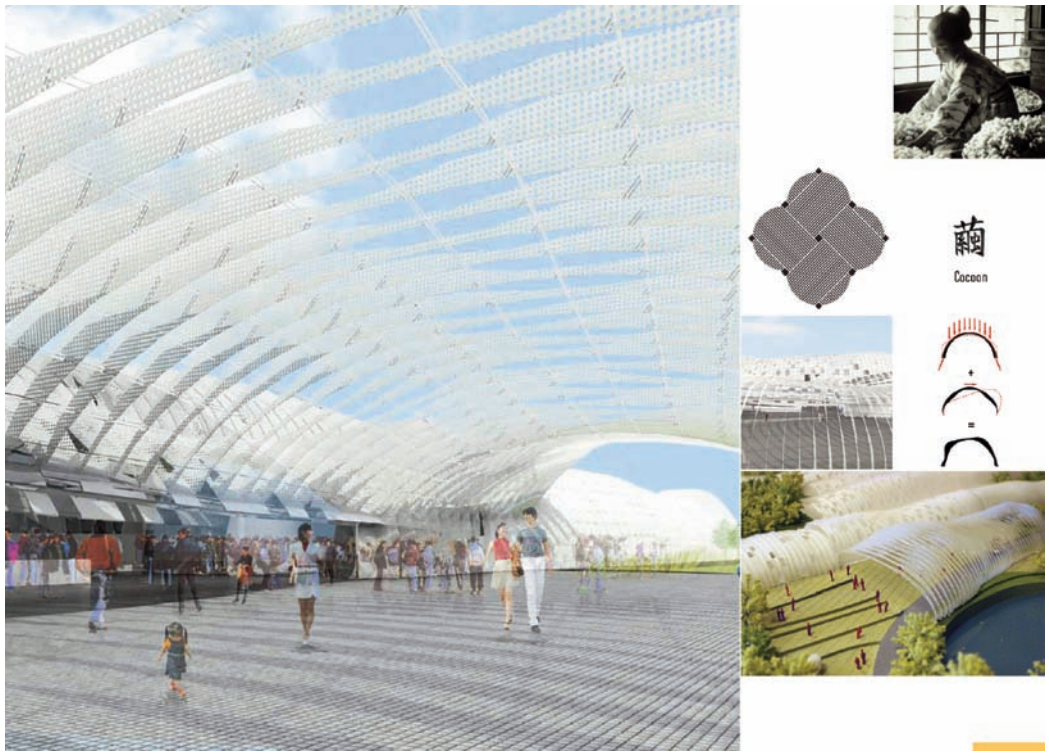



*Fig.3 - Cocoon, museo della seta, s'ispira alle forme dei filatoi e dei bachi da seta: diversi volumi vengono connessi in una serena sequenza temporale, attraverso delle doghe in alluminio strutturale dalle forme organiche. L'aprirsi e il restringersi delle aperture in facciata è modulato in connessione al sito, ai fattori ambientali esterni e alle funzioni interne del museo.*

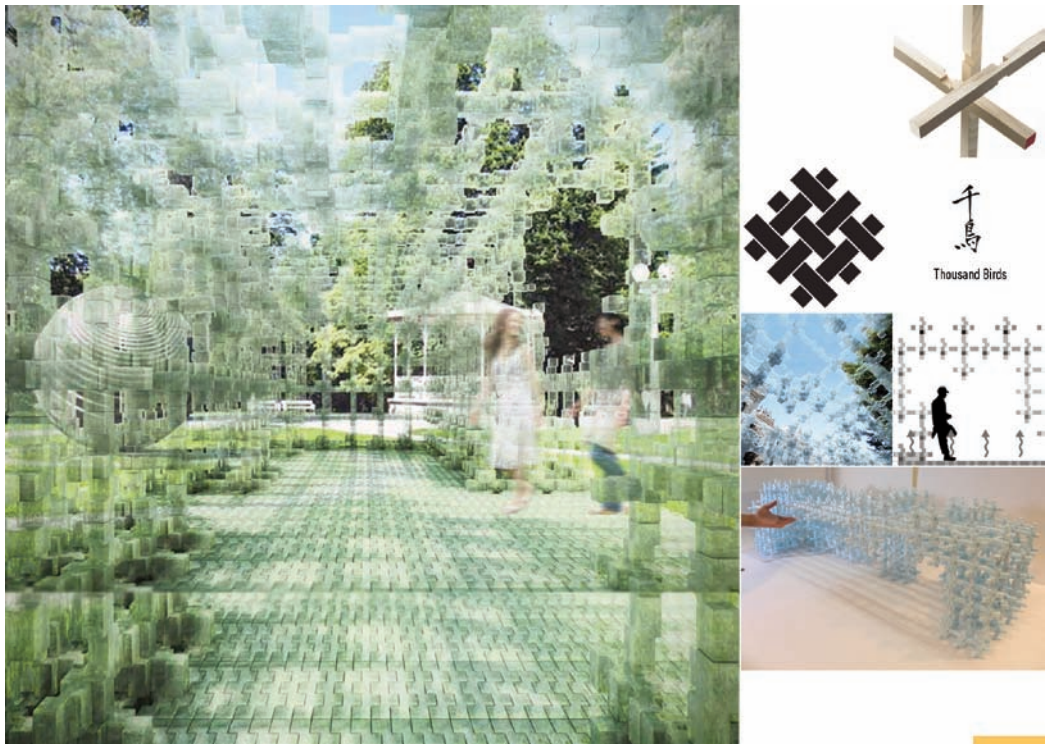



*Fig.4 - Il padiglione espositivo 'Chidori II -Thousand Birds' è costruito connettendo dei Water Block (taniche in plastica dalla forma a risega) così da formare una griglia cubica. Il sistema di connessione utilizzato è lo stesso del chidori, un gioco tradizionale giapponese ad incastro; quando i pezzi sono connessi, l'acqua vi fluisce dentro per produrre isolamento termico.*

Vi è un ordine nascosto che può essere sentito così come nel linguaggio giapponese, che non è mai diretto o concluso, ma sempre aperto alle possibilità[10]. Esso è perfettamente definito dal suo comportamento prossemico, decentrato rispetto al sistema occidentale monocentrico e vertebrato o dal fortemente centralizzato sistema cinese. Il pensiero dualistico occidentale, a cominciare dai filosofi greci, è tradizionalmente riluttante a indagare questo territorio intermedio, così come fa il Giappone, con la sua affinità verso ambiguità ed incompletezza. Secondo Berque[11] è particolarmente stimolante vedere l'organizzazione della spazialità giapponese come metafora dei pattern dissipativi che concepiscono l'ordine come emergente dal caos, senza un arke identificabile, così come non è identificabile sia nell'architettura che nella città giapponese. Questa particolare sensibilità ha il suo più importante prodotto nel modo nel quale esse si formano. Inoue le definisce come costruzioni topologiche e cinetiche, in opposizione alla geometria statica dello spazio universale e

razionale occidentale, nato dall'uso analitico della logica e dal desiderio di architettare.[12]

L'introduzione di una certa varietà di effetti sulle facciate e di differenti *texture* dei materiali è avvenuta nell'ultima fase del modernismo, ma ancora non erano state sviluppate tecniche quasi grafiche del trattamento della superficie muraria e del *patterning strutturale* che si rivelano essere un nuovo potente registro di articolazione[13]. Per Anderson e Salomon «i pattern forniscono agli architetti uno strumento per connettere categorie apparentemente incongruenti e sintetizzare una moltitudine di differenti funzioni che il progetto richiede».[14]

Oggi, vi è un rinnovato interesse nell'elaborare un'architettura che può nuovamente bilanciare le forze economiche e sociali, nonché connettere lo spazio attraverso svariati strumenti spaziali. Mentre l'architettura del sec. XX dibatteva su funzione e forma, il presente dibattito architettonico interessa le relazioni, l'interazione e i fattori energetici. Grazie al cambiamento di paradigma in atto è possibile ripensare il senso e il ruolo che i pattern possono giocare come diagrammi per l'organizzazione spaziale ed elementi generativi di un progetto. In questo senso, i pattern - siano essi spaziali, ornamentali o strutturali - possiedono sia la poetica che il potenziale per promuovere in modo attivo i temi del dibattito odierno.

Casi di Studio - Kengo Kuma così ha rilevato: «Possiamo oggi vedere che possono essere creati dei pattern completamente nuovi. Essi saranno differenti dai precedenti, ma capaci di generare spazi e architetture completamente nuovi. Creare nuovi pattern è forse fra le sfide più difficili della prossima generazione». Nel 2003, l'Unesco ha adottato la Convenzione per la salvaguardia dei beni culturali intangibili. Questa convenzione è stata promossa da nazioni quali il Giappone dove la cultura e filosofia predominante valutano positivamente la transitorietà e la natura deperibile della materia, nonché la bellezza del mondo immateriale. Anche se l'estetica occidentale ha una certa familiarità con semplicità e asimmetria e suggerisce delle qualità che distinguono il senso giapponese del bello, l'idea che la bellezza risiede nella propria scomparsa ed impermanenza non è mai occorsa alla cultura occidentale. L'idea di salvaguardare i beni intangibili è radicata nella cultura giapponese come un'alternativa al concetto eurocentrico della salvaguardia dei monumenti; per salvaguardia s'intendono misure atte ad assicurare la trasmissione della beni culturali intangibili, ivi inclusa la loro rivitalizzazione.

Ciò che è stato descritto nei precedenti paragrafi è il punto di partenza di un approccio investigativo che trae ispirazione dall'inventario dei beni culturali immateriali giapponesi per produrre un'architettura innovativa. I seguenti casi di studio traslano lo spirito dei pattern tradizionali giapponesi in un progetto contemporaneo dall'approccio generativo, unendo tecnologia globale e cultura locale. Per questo studio, diversi tipi di pattern quali kamon e katagami sono stati selezionati come fonte di ispirazione e interpretati spazialmente attraverso un set di regole derivato dal kiwanjyutsu. I soggetti di kamon e katagami sono di solito piante, animali, oggetti artigianali; alcuni di essi sono figurativi, altri astratti, la maggior parte possiedono delle inerenti qualità geometriche e spesso mostrano una certa profondità data da sovrapposizione e stratificazione degli elementi raffigurati. I pattern selezionati possono essere facilmente traslati in semplici componenti da utilizzare o come singoli elementi o come gruppi di elementi per la costruzione.

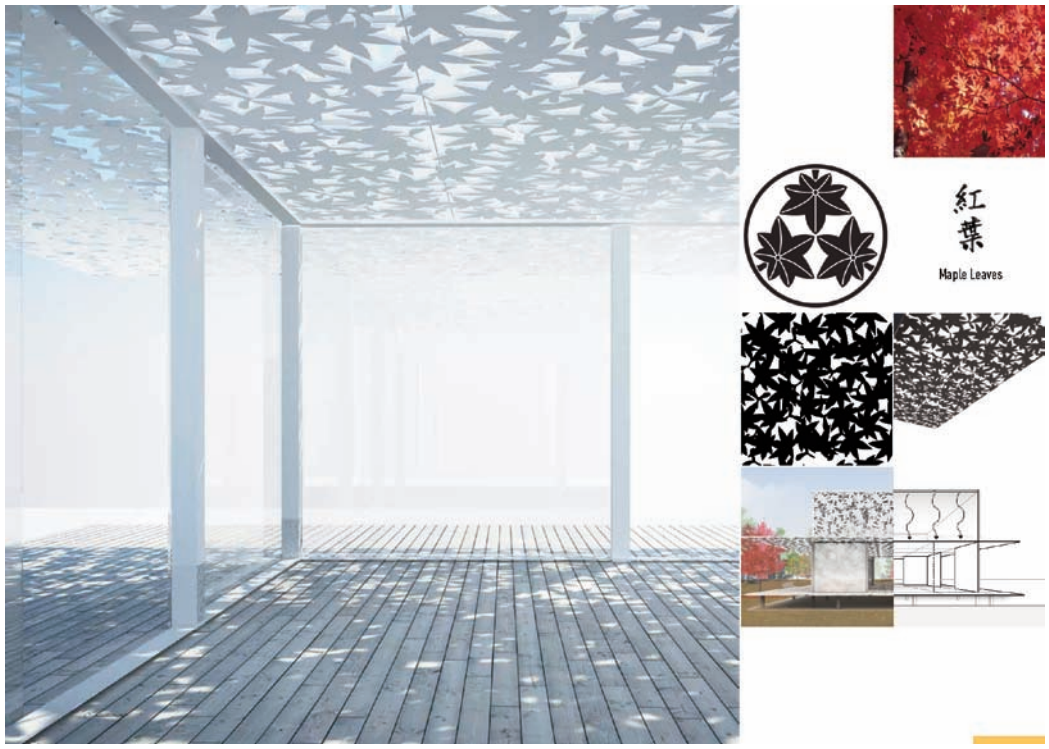



*Fig.5 - Momiji è un padiglione che materializza la variazione dei fattori ambientali, in uno spazio interno, attraverso l'incorporazione di luce ed ombra. La dicotomia tra natura e artificio è qui esplorata nelle sue potenzialità grafiche e fenomenologiche: su di un doppio strato di pannelli in legno riciclato vi è inciso il pattern col motivo delle foglie d'acero.*

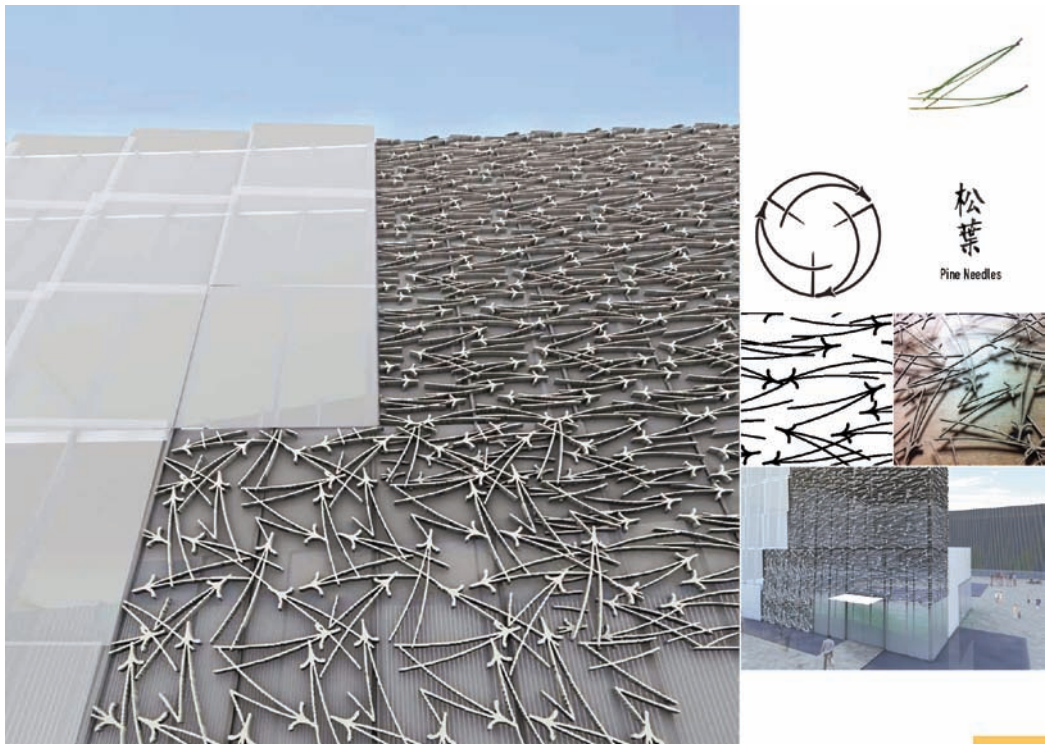



*Fig.6 - L'idea del progetto viene dalla forma degli aghi di pino, tradizionale simbolo di lunga vita e fortuna. Nata dalla ripetizione di un singolo elemento, la facciata mostra un carattere dinamico e leggero, dovuto ai vuoti lasciati dalla sovrapposizione degli aghi di pino in alluminio. Il design della facciata favorisce illuminazione e ventilazione naturale.*

I lavori presentati dimostrano come il design generativo si riveli un meccanismo utile per rivitalizzare l'uso dei pattern tradizionali e rinnovarne il significato concettuale. I progetti qui illustrati rendono manifesto che è possibile combinare le nuove tecnologie con i valori tradizionali; essi provano che è possibile offrire delle nuove interpretazioni dell'estetica giapponese, attraverso un'architettura basata sui pattern. In questo senso, alcuni aspetti della cultura spaziale giapponese sono stati sviluppati in un maniera digitale contemporanea e rivitalizzano la tradizione. La salvaguardia dei beni culturali immateriali aiuta l'affermazione della diversità culturale e la sua rivitalizzazione è una

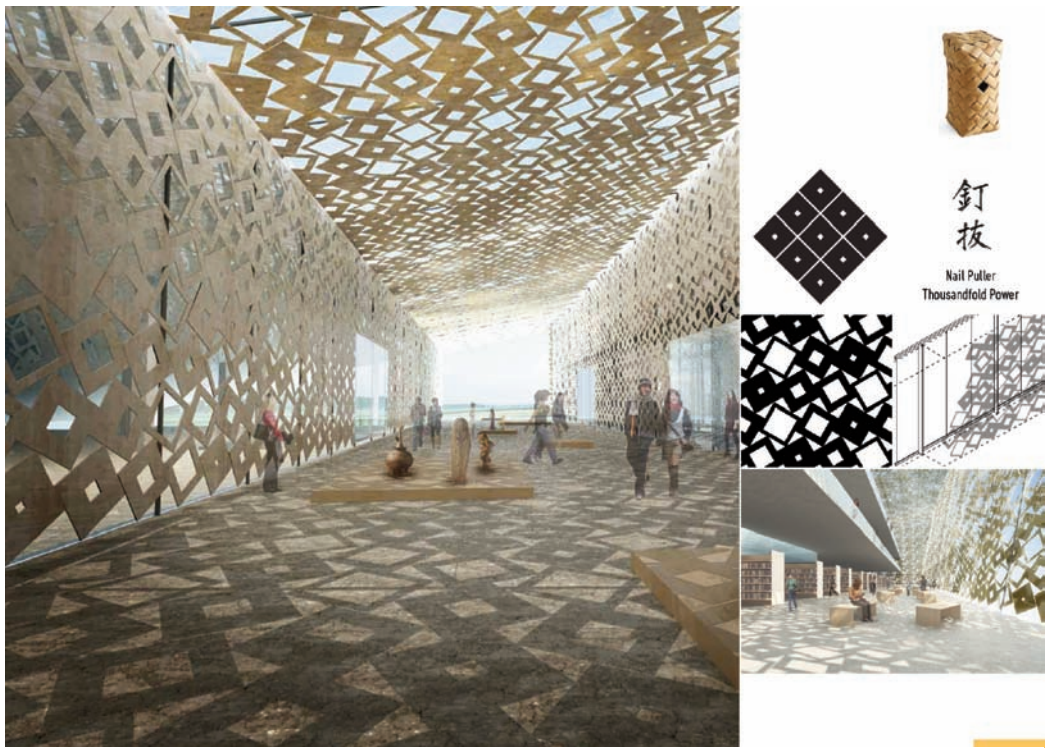



*Fig.7 - Ispirandosi agli strumenti usati per rimuovere i chiodi, il pattern della facciata in pannelli di legno riciclato connette dentro e fuori, s'adatta parametricamente al contesto e genera un gioco di luci e ombre. Il pattern simbolizza la possibilità di migliorare il proprio destino grazie ai principi delle leve: per i giapponesi grande forza può venire da umili origini.*

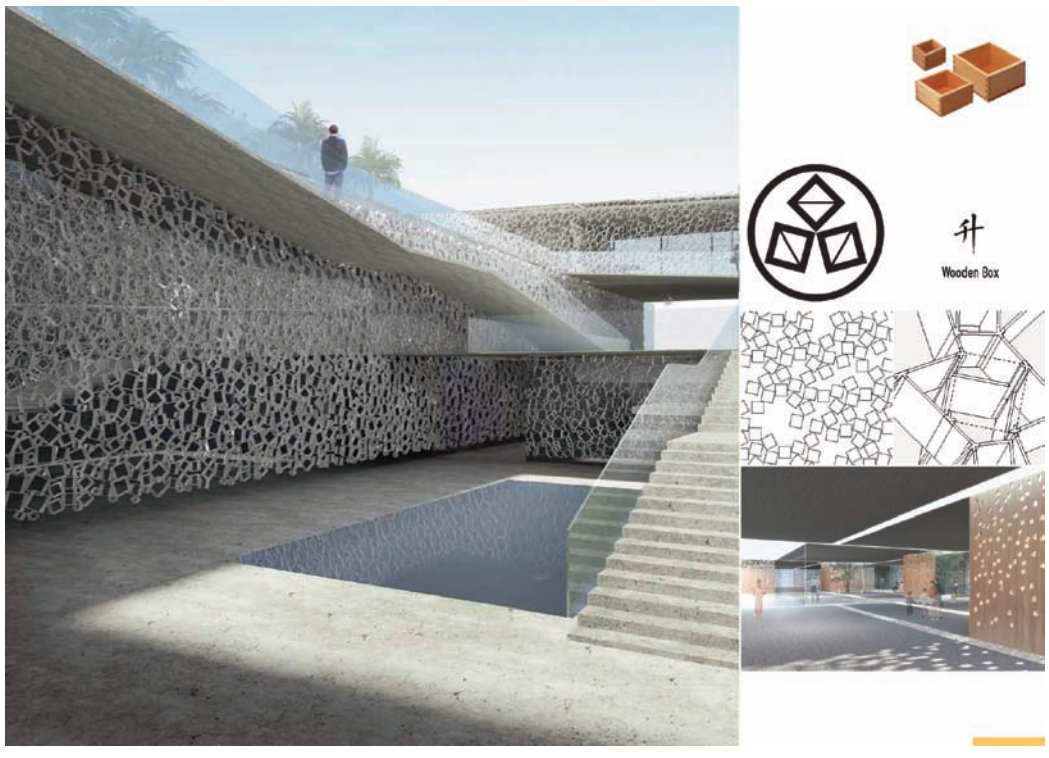



*Fig.8 - Il pattern, che s'ispira al box per misurare il riso e bere il sakè, connette le varie parti del museo e lascia intuire le varie funzioni. Di giorno, la facciata, composta da un'aggregazione di quadrati in alluminio, brilla al sole; a sera, grazie alla luce artificiale, interni e struttura divengono visibili. Lo spazio si articola grazie a una serie di stratificazioni di superfici porose.*

delle garanzia di continuità per la creatività. Parafrasando Moussavi potremmo dire che l'architettura necessita di meccanismi per connettersi alla cultura; ciò si ottiene catturando forze che danno forma alla società come materia con la quale lavorare. La materia dell'architettura è quindi complessa, in quanto composta sia da forze visibili che invisibili.

Questi casi di studio mostrano la fonte di ispirazione, la relazione con la natura o con l'artigianato, immagini architettoniche di possibili applicazioni costruttive, diagrammi, dettagli costruttivi e descrizione testuale. In ognuno dei risultati presentati, le caratteristiche dei pattern tradizionali sono state analizzate geometricamente, collegate a fenomeni naturali o culturali e reinterpretate attraverso un processo generativo che ha permesso di effettuare scelte altrimenti non possibili. Il processo progettuale dei lavori qui presentati di solito si apre con il disegno di una particella che poi viene sviluppata per svolgere una serie di funzioni. Nei progetti, le qualità sensuali e funzionali sono valutate insieme, ma non vi è precedenza: a volta il bello e le forme prevalgono sulla funzione. Le particelle sono lasciate intenzionalmente aperte a più possibilità, vaghe nella scala e nel programma, in quanto ciò permette di avere una grande flessibilità nel caso dovessero essere utilizzate in un progetto.

I lavori qui presentati sono una parte minima di quelli sviluppati presso il Laboratorio Kengo Kuma dell'Università di Tokyo a partire dal 2009; essi esplorano diversi percorsi di smaterializzazione della solidità dell'architettura e di una sostituzione di essa con l'apertura data da tecniche di creazione di limiti fisici, mobili e leggeri. L'uso dei pattern tradizionali giapponesi, come fonte d'ispirazione per creare diversi tipi di schermi e filtri (quali partizioni leggere, facciate porose, tende e spazi intermedi), risulta essere uno strumento idoneo a stabilire una nuova relazione fra ambiente naturale ed un'architettura più appropriata al futuro. La ricerca punta all'importanza d'implementare nella cultura del progetto contemporaneo non soltanto le tecnologie e i materiali attuali, ma soprattutto le specificità ed unicità culturali. Va notato che questo non è un tentativo di portare icone tradizionali nel contesto del progetto contemporaneo senza alcuna riflessione; al contrario, è un modo per evidenziare l'importanza dell'adattamento culturale alla tecnologia.

Concludo citando Yanagi, secondo cui quando l'intuizione si indebolisce, i pattern diventano non più che un progetto formale; qualcosa che non è altro se non mera composizione intellettuale. «Il decadimento di questa capacità di creare pattern oggi è dovuto a un decadimento delle facoltà intuitive. Attraverso i pattern noi vediamo la natura al suo massimo splendore. In un certo senso un' era senza buoni pattern è un'era che non guarda attentamente alla natura. Perché, in nessun'altra parte contattiamo la natura così vivamente come nei pattern»[15]. Così questa nostra ricerca, di cui qui presentiamo alcuni esiti, determina un processo progettuale che salvaguarda la tradizione, interpreta il contemporaneo e produce una nuova declinazione dell'intangibile.

**Note**

1) Jencks C., Late Modern Architecture, Academy Editions, London 1980, p. 98.
2) Si tratta di una collezione di pattern spaziali e di processi costruttivi passati segretamente all'interno di famiglie di carpentieri e maestri muratori. Shoumei (1608) di Heinouchi Yoshimasa è il più antico manuale sulle proporzioni che è sopravvissuto.
3) Schumacher P., Parametric Design in The Patterns of Architecture: Architectural Design, Wiley, London 2009, p. 30.
4) Zeyl D., Plato's Timaeus in Edward N. Zalta (ed.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Spring 2012 Edition.
5) Wei-hsun Fu, C., Japan in Traditional and Postmodern Perspectives, Suny Press, New York 1995, p. 55.
6) Wilson P., Western Objects, Eastern Fields, AA Publishing, London 1989, p. 18.
7) Yanagi S., The Unknown Craftsman, Kodansha, Tokyo 1990, p. 113.
8) Maraini F., Ore Giapponesi, 1957, reprint, Corbaccio, Milan 2000, p. 235.
9) Monnai T., Glossario di concetti spaziali, in

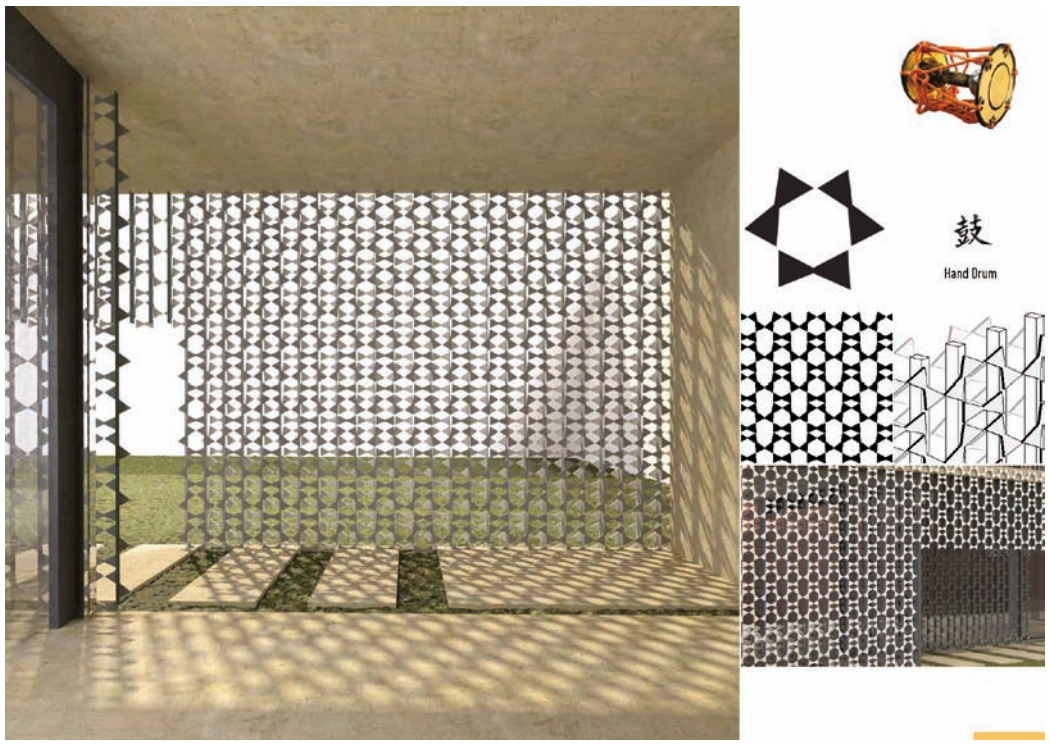



*Fig.9 - Hand Drum reinterpreta le forme del tamburello utilizzato nel teatro Noh e Kabuki. Un pattern semplice, che esplora le possibilità aggregative del triangolo, realizzato in pietra, si sovrappone in un'alternanza di vuoti e pieni, creando una facciata a doppio strato. La struttura di supporto con delle colonne sottili in metallo permette un delicato passaggio di luce ed aria.*

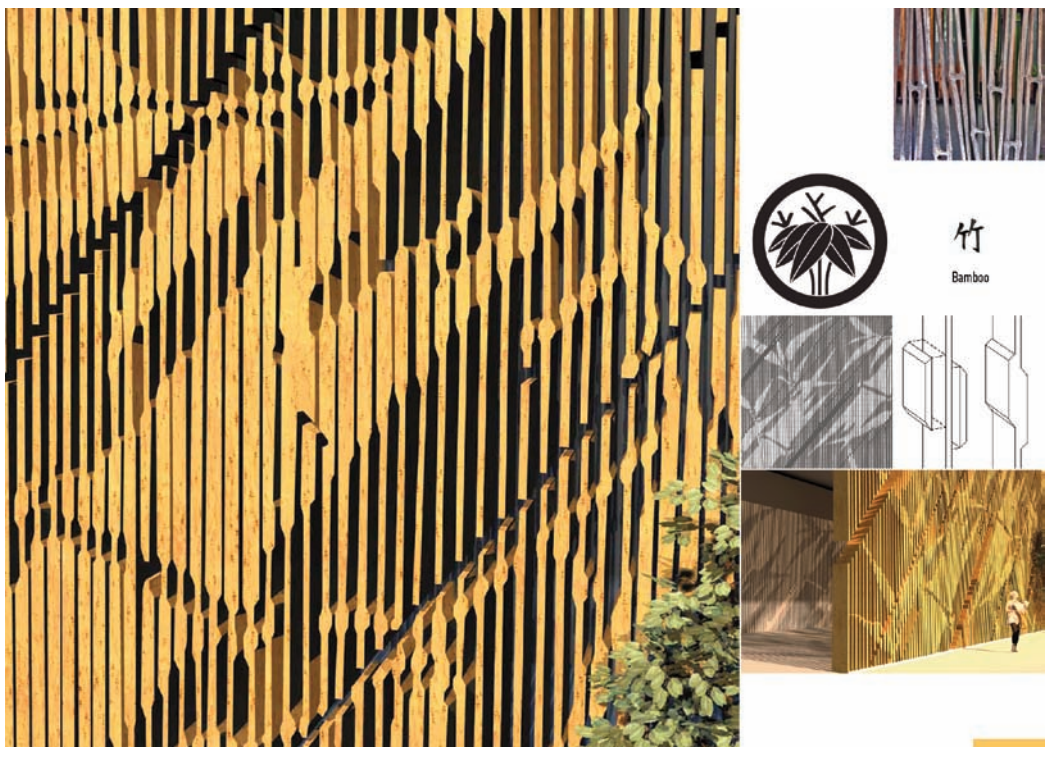



*Fig.10 - La facciata-strutturale del progetto è realizzata in doghe di fibra di bambù, distanziate in modo regolare ma diversificate. Anche se hanno uguale dimensione, ogni doga presenta delle piccole differenze, ottenute grazie ad un semplice espediente costruttivo. In Giappone, nazione prona ai disastri naturali, il bambù simboleggia la forza del carattere.*

Casabella, vol. 608–609, 1994, p. 14.
10) Ashihara Y., The Hidden Order, Kodansha International, 1992, p. 54.
11) Berque A., La Città Giapponese, Uso di un'immagine in Casabella, vol. 608–609, 1994, p. 13.
12) Inoue M., Japanese Architecture, Weatherhill, New York 1985, p. 11.
13) Schumacher P., Parametric Design, in Garcia, M. (ed.), The Patterns of Architecture: Architectural Design, Wiley, London 2009, pp. 36-37.
14) Andersen P., Salomon D., Architecture of Patterns, W. W. Norton & Co., New York, 2010, pp.14-25.
15) Yanagi S., The Unknown Craftsman, Kodansha, Tokyo 1990, p. 113.

**Bibliografia**

Andersen P., Salomon D., *Architecture of Patterns*, W. W. Norton & Co., New York 2010.
Boudonnant L., Kushizaki, H., *Traces of the Brush*, Chronicle Books, San Francisco 2003.
Garcia M., *The Patterns of Architecture: Architectural Design*, Wiley, London 2009.
Inoue M., *Japanese Architecture*, Weatherhill, New York 1985.
Karatani K., *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money*, MIT Press, 1995.
Kitao T., *Traditional Japanese Patterns and Colors* (Wa Gocoro), Seigensha, Tokyo 2008.
Kuma K., *Studies in Organic*, Toto, Tokyo 2010, pp. 38-42.
Mabuchi A., *Katagami Style*, Tokyo Nikkei Inc., Tokyo 2012, Japanese.
Moussavi F., *The Function of Ornament*, Actar, Barcelona 2008.
Omae K., *Japanese Traditional Stencil Design* (Ise Katagami), Bijutsu, Tokyo 2007.
Yamamoto K., *Japanese Traditional Patterns* (Nihon no Dentou Monyou), Tokyo 2009.
Yanagi S., The Unknown Craftsman, Kodansha, Tokyo 1990.
Yasuda E., *Japanese Family Crest (Nihon no Kamon)*, Seigensha, Tokyo 2006.

**NB:** Tutti i progetti sono di Salvator John A. Liotta, con la supervisione di Kengo Kuma, eccetto i seguenti:
- Design team "Nail Puller" e "Wooden Box": Salvator-John A. Liotta, Omar Rabie, Nahoko Yoshii, Kaon Ko, Renato Adriasola, Yoshiya Kashima, Cristiano Lippa, Anna Braverman, Shoichi Murai, Yoko Ushioda;
- Design team "Thousand Birds": Salvator-John A. Liotta, Bojan Koncarevic, Minoru Ko;
- Design team "Cocoon": Salvator-John A. Liotta, Ko Nakamura, Matteo Belfiore, Yao Chen, Ling Zhang.
- *Renderings*: Maxime Angileri, Sergio Mezzapelle, Hiroyo Yamamoto.
- *Details:* Salvator-John A. Liotta, Giacomo Sponzilli.
- *Digital Fabrication Team*: Taichi Kuma, Yuta Ito.

agorà

# INTERNATIONAL REAL ESTATE CHALLENGE: DALL'EUROPA AI MERCATI EMERGENTI

***Andrea Ciaramella****

*Abstract - For new young graduates, globalization presents the challenge of having to respond to markets that are no longer merely local. The International Real Estate Challenge is a training programme involving 60 students (undergraduate and post-graduate courses) from various countries regarding the theme of the project-brief. The participants are required to work with colleagues from other cultures, in a third language, in countries that are not their own, with the necessity of producing a professional work in a short time. This experience represents a real challenge for youngsters entering the global market.*

Oggi la globalizzazione pone ai giovani che si diplomano la sfida di doversi confrontare con processi, culture, metodiche che rispondono a mercati non più solo locali. Il contributo e la responsabilità dell'attività formativa risultano, in questo contesto, determinanti. L'International real estate challenge è un progetto che coinvolge sessanta studenti di corsi di laurea triennale (Bachelor), specialistica (Master) di Master specialistici dedicati alle tematiche della gestione e dello sviluppo immobiliare, provenienti da diversi Paesi europei e dagli Usa; per il Politecnico il Master di I° livello *Real estate management*, oggi alla 16a edizione. Il progetto formativo è nato nel 2001, quando la Commissione Europea era ancora impegnata a finanziare progetti orientati all'integrazione delle culture e delle prassi dei paesi membri. Oggi il coinvolgimento di università extra europee sta allargando i confini del progetto.

Il programma coinvolge quattro università leader e sette università associate. Le università leader sono: la Kingston University (UK), il Dublin Institute of Technology (Irlanda), l'Hanzehogeschool Groningen (Paesi Bassi) e il Politecnico di Milano; le università associate al progetto sono: la Aalto University (Finlandia), la Regensburg University (Germania), la Warsaw School of Economics (Polonia), la Slovak University of Technology in Bratislawa (Repubblica Ceca), l'University of Applied Sciences Kufstein Tirol (Austria), la Chalmers University of Technology (Svezia) e la John Hopkins University, Baltimora (USA). Il progetto, della durata di due settimane, simula la richiesta di un committente internazionale, alla ricerca di una città europea nella quale localizzare una propria sede.

Il progetto del 2013 è stato concentrato sull'ipotesi di rilocalizzazione di una società internazionale, impegnata in attività artistiche, organizzazione di eventi. I gruppi di lavoro sono chiamati:
- ad interpretare le esigenze organizzative e spaziali del cliente, considerando le prospettive di crescita in Europa;
-ad individuare un'area e un edificio, nella città assegnata, localizzati in aree ex industriali oggetto di trasformazione;
- a presentare la propria scelta giustificandone i criteri in maniera oggettiva, possibilmente facendo riferimento a sistemi di valutazione riconosciuti a livello internazionale (p.es. REN, Real Estate Norm);
- a raccogliere dati e informazioni sulla città assegnata, in modo da rappresentarne le caratteristiche più importanti e capaci di costituire fattori di attrazione (per esempio i trasporti, le infrastrutture, i servizi alla persona, ecc.)
- a formulare un'analisi critica che consenta di supportare la decisione del committente. Il progetto è rappresentato da quattro distinte fasi.

*Fase 1*: precede quella del workshop programmata ogni anno nel mese di gennaio in una città ospitante (per diverse edizioni Berlino; oggi Amburgo); si svolge nelle università di provenienza e prevede la raccolta di dati e informazioni relative alle operazioni di rigenerazione urbana nelle città delle diversi università coinvolte; gli studenti coinvolti devono cercare esempi virtuosi di trasformazione e rifunzionalizzazione di aree ex industriali, oggi riconvertite e preparare un poster illustrativo in formato *A0* che sarà oggetto di una specifica sessione durante il workshop di Amburgo.

*Fase 2:* questa fase è rappresentata dalla costituzione dei *city team*: ogni gruppo è composto da studenti provenienti da università diverse. Questi gruppi sono chiamati a svolgere il ruolo di consulenti del committente, analizzandone le esigenze, identificando i fattori più importanti, valutando le prospettive di crescita a livello internazionale. In questa fase i gruppi di lavoro hanno la possibilità di visitare un edificio che verrà utilizzato come comparativo e messo a confronto con la soluzione che verrà individuata nella città assegnata. Nell'edizione 2013 il comparativo scelto nella città di Amburgo è stato un edificio localizzato nella zona di Hafencity (*Figg. 2 e 3*).

Questa fase si conclude con la presentazione, da parte di tutti i gruppi di lavoro, di uno *strategic brief*, un documento che rappresenta gli elementi chiave, in base ai quali si procederà a identificare l'edificio più corrispondente alle esigenze del committente, nelle città assegnate. Questo documento viene valutato da una commissione di Docenti; prima di partire i gruppi di lavoro ricevono dai Docenti un feed back sul livello di coerenza dello strategic brief rispetto alle esigenze manifestate dal committente.

**Andrea Ciaramella è Ricercatore del Dipartimento ABC presso il Politecnico di Milano.*

# FINLAYSON

**FACTS**
- Located in Tampere, approximately 200 km north from Helsinki
- The total area is 7.5 hectacres. Approximately 50 000 floor sq m of cultural historical premises were preserved and approximately 30 000 floor sq m of new premises was built
- The development was conducted in the early 1990's
- The cultural center consists of office space, entertainment and retail premises, and residential premises



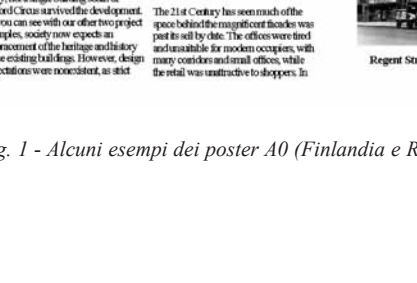


**HISTORY**
- Finlayson was cotton mill founded in 1820 by James Finlayson
- Largest industrial factory in Nordic area in 1920 that provided employment to every 4th industrial worker in Tampere
- Company built largest in northern Europe weaving mills in 1870. The first light bulb in Nordics was lit in the weaving mills
- Finlayson become micronation with its own schools, currency, hospitals, and police where people identified themseves as Finlaysonists

**PRESENT**
- Area is preserved into cultural and entertainment area. The business and retail area was opened in 2001 offering various services like movie theaters, restaurants, office areas
- Area provides premises for media and advertisement companies such as MTV and local newspaper publishes, and consulting companies such as Accenture. Furthermore, Tampere University of Applied Sciences is located in the area

**MUNICIPAL EFFORT**
- The development of the area started in the early 1990's
- The city of Tampere together with several private companies was involved in the development project A private company, Tampersen Kiinteistö Investment Oy, was established to bring new life to the Finlayson area where the factories were about to be emptied
- The city of Tampere purchased the area for approximately €235 000. The city of Tampere was responsible for junctions of the municipal engineering of the Finlayson area and bridges across Tammerkoski river, whereas private real estate investment company was responsible for municipal engineering
- Total value of the contract between a municipality and the private real estate companies was € 4.7 million
- The master plan of the Finlayson area was made by a private architect studio from Tampere.
- Approximately half of the 110 000 floor sq m was preserved from original buildings and new premises in the area account for 30 000 floor sq m
- The properties of the area are nowadays owned by a Finnish pension insurance company

***"From the largest industrial factory of the Nordics to an entertainment and office area"***





# CLOUD CITY

**FACTS**
- Office block located in historical Punavuori area in Helsinki
- Original building has served as industrial and office premises for several companies since its construction in 1919-1938
- The aim of the Cloud City-project is to construct a new building on the inner courtyard with a total of 10.500 sq m (28.000 sq m to 38.500 sq m)
- Developed by a private investor and aligned with City of Helsinki's urban development agenda

**HISTORY**
- 1800's
  - Sailors, machinists and a few shopkeepers as inhabitants in the area
  - Later small factories, e.g. chocolate factory of Karl Fazer
- 1900's
  - 1919 – 1938 construction of actual building
  - Cable factory of Nokia
  - Smaller industrial companies, e.g. spinning mill, light bulb fact ory Askam, confectionery factory
- 2000's
  - Nowadays a multi-tenant office building
  - Architect offices, media and marketing companies

***" From the first modern industrial building to the first modern sky-scraper"***





**FUTURE**
- Modern multipurpose skyscraper
- Form of an octahedron on its tip
- 16 floors
  - public services (300 sq m)
  - office space (4300 sq m)
  - residential space (3500 sq m)
- Reflective walls. Inspirational design etc.





**MUNICIPAL EFFORT**
- CBRE Global Investors is the developer of the project and it is aligned with the City of Helsinki urban development agenda
- The Cloud City project is part of the Helsinki World Design Capital 2012 program
- Currently the application for a change in the city plan is pending
- The citizens of Punavuori area have protested the future development of the Merikortteli block with petition to National Board of Antiquities and Historical Monuments



# REGENERATION IN FINLAND

# SALMISAARI

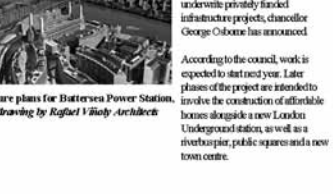
**FACTS**
- Located in western Helsinki, approximately 1.5 km from CBD
- Consists of approximately 138 000 sq m plus Salmisaari power plant
- Development started in 2004 from Salmisaarenlaita and still continues in form of new office buildings
- Salmisaari area offers office space, courthouse (district court and court of appeal), sport center and power plant

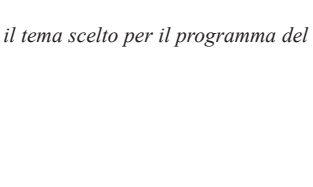
**HISTORY**
- Salmisaari was originally separate island, residential area for fishers
- Island was connected to the mainland in early 1920's
- City of Helsinki bought the land plot in 1935 for factory of Finnish alcohol monopoly Alko. Factory was constructed during 1937-1940
- Factory was shut down in 1997 and the first stage of the regeneration was completed during 2003-2004 and the second stage was completed in 2010
- Salmisaari power plant started production in 1953. It was extended in 1980's and it is still in active use

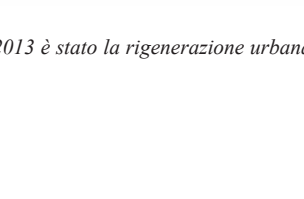
**PRESENT AND FUTURE**
- Old alcohol factory, Salmisaarilaita (58 127 sq m), is nowadays used as head quarter of Alko and courthouse (Helsinki district court and court of appeal)
- Salmisaarilaita is linked building which has set border line for renovation process, especially in spaces where purpose of use was also changed
- In addition to salmisaarilaita and power plant also several new office buildings have been constructed in Salmisaari area during past decade. Newest office buildings are expected to be finished within few years. The total are of new office premises is approximately 70 000 sq m
- The biggest owners and occupants of the office premises are pension insurance company Varma, real estate investor Technopolis and construction group Lemminkäinen
- Area got its own sport center in 2010. Large center of 20 000 sq m offers diverse of sport services including 21 metres high climbing wall

**MUNICIPAL EFFORT**
- City of Helsinki has supported the development of Salmisaari through its history and believed in its potential
- Still, the authorities have protected the old existing buildings through building plan provisions. Part of the old offices and lounges in Salmisaarilaita have been preserved identical with the original from the 1940's

***"From alcohol factory to court house"***



















# THE INDEPENDENT

**Regent Streets regeneration impact**
Sadiq Brohi on the areas past regeneration
Past of Regent Street, Page 1

**What's going on at Kings Cross?**
Improving the face of North London
Development news, Page 2



**We'll wait and see at Battersea**
The future of Battersea Power Station
Full article on Page 2

## The story of Londons' regeneration

*By SADIQ BROHI, STEVE RANDALL, TANVEER MOKHA and DAN FARRIER in London*

- **Regeneration events throughout London' shistory**
- **Past projects secure a safe future for a modern society**
- **Trendy new development in North London**
- **Historic power station centrepiece for future scheme**







This special edition of *The Independent* looks into past, current and future regeneration projects in London. In doing so, a case study article for each. The chosen locations are Regents Street *(Past)*, Kings Cross *(Current)* and Battersea *(Future)*.

*Top left:* The Grade II listed Battersea Power Station with the four iconic chimneys, *photo Steve Randall*

*Top right:* The historic façade of Regent Street, with trophy stores such as Apple and Burberry, *photo Steve Randall*

*Bottom left:* Kings Crosses granary warehouses, one of the oldest buildings in North London, *photo Matt Brown*

## Current scheme in Kings Cross looking to tick all the boxes

*By STEVE RANDALL and DAN FARRIER in London*

- **Twenty historic buildings to be "brought back to life"**
- **Backed by public and private funding**
- **Fifty-four acre site to concentrate on a sustainability**

King's Cross is one of the most significant sites of regeneration in Central London. London & Continental Railways took full ownership of most of the 54 acre King's Cross Central site in 2007. Exel is the other principal landowner, while British Waterways control the Regent's Canal that flows through the site.

£2.5bn has been spent in the Kings Cross area, driving huge regeneration locally due to its accessibility to Europe. A £500m revamp of the famous Kings Cross concourse has already been injected, getting it ready in time for the Olympics as it is a key interchange.

**Government plays a major role**

Government plays a major role through planning control and strategic plans for the well being of the local area. The local Core Strategy promotes the sensitivity of heritage assets within the growth areas, highlighting that not all conservation areas will be suitable for redevelopment. Kings Cross is described by English Heritage as a 'microcosm of Victorian Industrial London'.

Government has therefore played a major role in protecting its heritage, with the CSI policy protecting sustained growth in well-planned selected locations, whilst preserving the most attractive and historic elements of the Camden Borough. For example the historic and listed Granary Warehouse has been embraced, conserved and refurbished for the University of the Arts London.

The mixed-use regeneration scheme consists of 50 new buildings, 2000 new homes and office, retail and public spaces. The scheme has already attracted many big name businesses to the area, with part of the 2.4m sq ft of commercial space currently being developed for a new HQ for BNP Paribas. The scheme also looks to bring 20 historic buildings 'back to life'.



**Building works for the new BNP Paribas HQ,** ***photo Steve Randall***

**Last minute funding package**

After initially agreeing funding through a consortium of banks, 2008 saw a collapse of this deal as conditions in the financial sector deteriorated. However, the redevelopment of the King's Cross area secured a last minute funding package through Argent, a leading practitioner of city centre regeneration backed by the Hermes-managed BT Pension Scheme. Argent initially agreed to fund the necessary work for the strongest covenants, partly through mezzanine funding but predominantly through equity, using their own money to take the project forward. Argent have been in consultation with English Heritage from pre-application and the relationship between the two and the local authority shows an ability to embrace regeneration whilst enhancing historic buildings and keeping them in use.

Public funding has also been secured with a development agreement signed for the first phase of affordable housing described as "one of the most significant development and regeneration projects in Europe" by the London borough.

The Homes and Communities Agency has injected £42 million into a development scheme that will see up to 284 affordable homes built. All of these affordable homes will be sold to One Housing Group. Two gas-holders have also been conserved and restored, one of which utilized as a frame around a new residential building.

**Sustainability**

This scheme is attempting to make all office buildings BREEAM certified with new energy efficiency technology at the forefront of design. Roof mounted wind turbines and solar panels are some of the technologies to be used. The Kings Cross Energy Centre generates electricity for the area, with all waste heat from production captured and used to provide hot water and heating to the entire development. The claim is that energy usage will be 39% below industry norms.

## Regeneration for the future

*By SADIQ BROHI and TANVEER MOKHA in London*

Battersea Power Station has lied empty since 1983, with the new £8bn revamp of the site beginning in 2013 and due for completion 2024, ending more than 25 years of speculation over the future of the London landmark. Developers SP Setia, Sime Darby, and Provident Fund pension fund, completed its £400m purchase of the site.

English Heritage and local authorities have placed the building in Grade II* listed category, this will help prevent demolition of the site. The building's condition has been described as *'very bad'* by English Heritage and is included in its Buildings at Risk Register.

After negotiations SP Seits have agreed with local authorities and English heritage to keep the original brick building and build around it.

**Construction is expected to start in 2013**

Plans consist of two mixed-use buildings to the west of the power station containing residential, offices, studios, restaurants and shops in over 1 million sq ft of space. Construction is expected to start in 2013 and be completed in 2024. Sixteen new buildings will be erected around three sides of the power station; none will be higher than the base of the chimneys at 60 metres. Ranging from 8 to 18 storeys high, the terraced profiles of these buildings will create almost 13 acres of rooftop gardens.

In addition, 6 acres of landscaped open space along the 964 ft river frontage will safeguard the views of the power station from the north and across the river. This space will also include a new ferry wharf. The whole project is expected to create 3,400 homes and 2.7 million square ft of office and commercial space, and generate over 20,000 construction jobs and 15,000 long-term jobs.

Architect Rafael Viñoly put forward plans for a sustainable development to include a 300 metre high tower and 'eco-dome', while British architect Terry Farrell later unveiled proposals to remove the walls on the outskirts of the power station and turn it into a park.

The regeneration of the power station is a central facet of the ecologically inspired masterplan, generating power for the site from renewable resources such as photovoltaic's and solar heating as well as being a underground heating and cooling plant – making it the largest zero-carbon building in Britain and possibly even the world.

**Planning Issues**

The Twentieth Century Society has already raised concerns about the proposal – which will sit between Giles Gilbert Scott's Grade II*-listed brick masterpiece and railway tracks – claiming it would 'obscure cherished views' of the landmark from nearby Chelsea Bridge Road. In a statement the society said:

*'The Twentieth Century Society remains concerned about the height of the proposed building to west of the power station which rises to 17 storeys. It will obscure cherished views of the power station from Chelsea Bridge Road, and other long distance views. In terms of worker to the power station building, we see the four chimneys as absolutely fundamental to the building's historic importance and iconic status. They remain the most recognisable element of the structure and a key part of London's skyline. We urge the new owners to take this unique opportunity to change their strategy and ensure that these historic chimneys are retained as part of the forthcoming phase 2 works to this Grade II *listed building'.*

A total of £1 billion will be invested in the proposed London Underground Northern Line extension to Battersea under a government scheme to underwrite privately funded infrastructure projects, chancellor George Osborne has announced.

According to the council, work is expected to start next year. Later phases of the project are intended to involve the construction of affordable homes alongside a new London Underground station, as well as a riverbus pier, public squares and a new town centre.

## Past projects in Regent Street manages to maintain heritage and character

*By SADIQ BROHI and DAN FARRIER in London*

Department stores had become the inspirational retail offering in the late 1800s, retailers were demanding more space and larger shop frontages, therefore existing retail units were seen as restrictive and outdated. Due to a wave of 99 year lease expiries at this same time, Regents Street was redeveloped by Office of Woods and Forest and Land Revenues, which we now call the Crown Estate.

The approach to regeneration at the time was far different to the way we know it today; not a single building south of Oxford Circus survived the development. As you can see with our other two project examples, society now expects an embracement of the heritage and history of the existing buildings. However, design expectations were nonexistent, as strict rules were in place to guarantee a continuing unified facade all the way along the street.

This facade has lasted until the Regents Street we know today, and it is both the local authority and Crown Estates expectation that this is embraced in more recent retail and office redevelopment. Every single building on the street is listed to at least Grade II specification and the street is considered in planning policy as its own conservation policy.

The 21st Century has seen much of the space behind the magnificent facades was past its sell by date. The offices were tired and unsuitable for modern occupiers, with many corridors and small offices, while the retail was unattractive to shoppers. In 2002 the Crown estate launched the 'Regent Street Vision' a comprehensive £1 billion regeneration programme to provide open and flexible office space, attracting huge blue chip corporate occupiers like Lloyds TSB.



**Regent Street in 1952,** ***photo Adrian Autton***

This programme has seen Regent Street become the most desirable place on the planet for retailers, particularly luxury brands such as Burberry, to locate to. Many units on the street have become known as 'trophy stores', which have perhaps become more of a promotional function than a directly commercially sensible investment of capital.

There is still more in store for the street, Crown Estate have another 4,500m to invest. However, unusually, Crown Estate does not believe in a master plan for Regent Street. They see it as a living and breathing organism which must be able to adapt in the way it develops. This gives a wide mandate for regeneration, and a great amount of trust in the Crown Estate to embrace the heritage and history of the area.



**Todays desirable Regent Street,** ***photo Steve Randall***



**Future plans for Battersea Power Station,** ***drawing by Rafael Viñoly Architects***

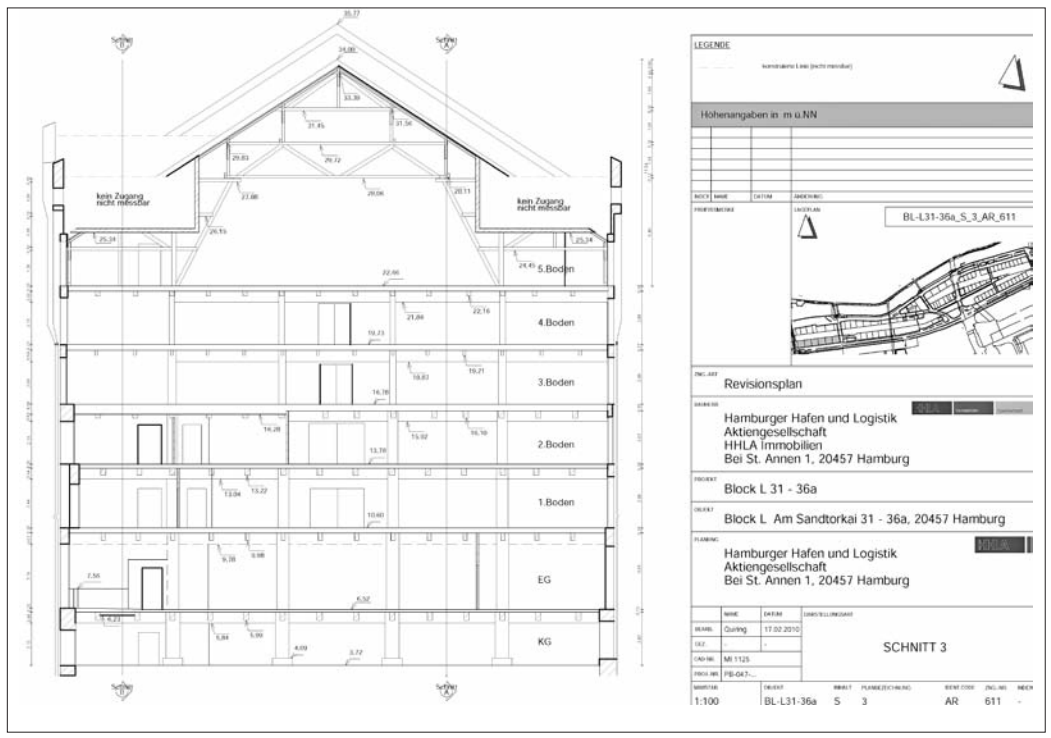
*Fig. 1 - Alcuni esempi dei poster A0 (Finlandia e Regno Unito) preparati dagli studenti: il tema scelto per il programma del 2013 è stato la rigenerazione urbana.*



*Fig. 2 - Amburgo, International real estate challenge 2013: questo edificio, localizzato nella zona di Hafencity, viene utilizzato dai gruppi di lavoro come comparativo ed è messo a confronto con la soluzione che verrà individuata nella città assegnata.*

*Fase 3*: in questa fase, una volta consegnato lo strategic brief, i gruppi di lavoro partono alla volta delle città loro assegnate, nelle quali dovranno scegliere l'edificio che meglio risponde ai requisiti rappresentati nel documento prodotto. L'edizione 2013 ha coinvolto le seguenti città: Manchester, Amsterdam, Bratislava, Milano, Gothenburg, Stoccolma, Vienna e Varsavia. Per quanto possibile gli studenti vengono inviati in città dove non sono mai stati. Qui, con il contributo delle università locali, i gruppi di lavoro visitano almeno due edifici e scelgono l'edificio più adeguato, valutandone tutti gli aspetti: localizzazione, servizi, possibilità di trasformazione, possibilità di espansione, flessibilità, coerenza con il budget di progetto.

*Fase 4*: i gruppi di lavoro rientrano ad Amburgo e preparano una presentazione formale, da sottoporre a un *board* costituito dai docenti delle università coinvolte, dai committenti e da alcuni esponenti della municipalità locale. La presentazione viene valutata in base alla qualità e professionalità nella presentazione formale; al livello di approfondimento e capacità di sostenere le proprie scelte; alla creatività nella soluzione individuata e capacità di creare un ambiente di lavoro confortevole; alla solidità e livello di dettaglio delle proprie ricerche.
Nel suo complesso il progetto costituisce un'interessante esperienza, che può essere definita formativa e di lavoro insieme, i cui obiettivi possono essere così sinteticamente rappresentati:
- offrire agli studenti l'opportunità di associare alle basi teoriche un'esperienza pratica in un contesto multidisciplinare;
- stimolare negli studenti la capacità di lavorare in gruppo, valorizzando le basi culturali e la conoscenza di ognuno;
- offrire l'opportunità agli studenti di partecipare attivamente a un'attività di ricerca;
- stimolare negli studenti la capacità di valutare la relazione fra aspetti organizzativi e aspetti spaziali, cercando di risolvere progettualmente i conflitti e/o le sinergie tra le diverse attività;
- indurre gli studenti a utilizzare sistemi meto-



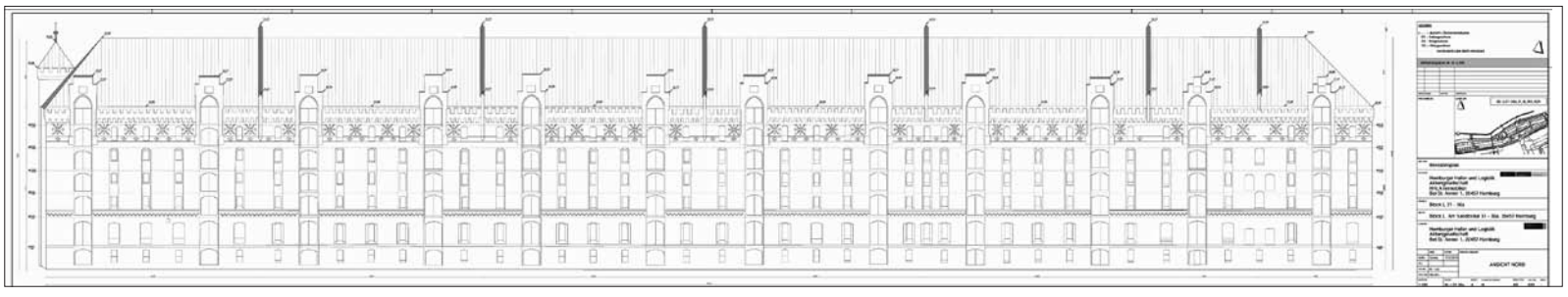



*Fig. 3 - L'edificio scelto come comparativo viene illustrato a tutti i city team con adeguato livello di dettaglio; questo consente a tutti i gruppi di valutare tutte le possibilità di trasformazione, in considerazione delle esigenze manifestate dal cliente.*

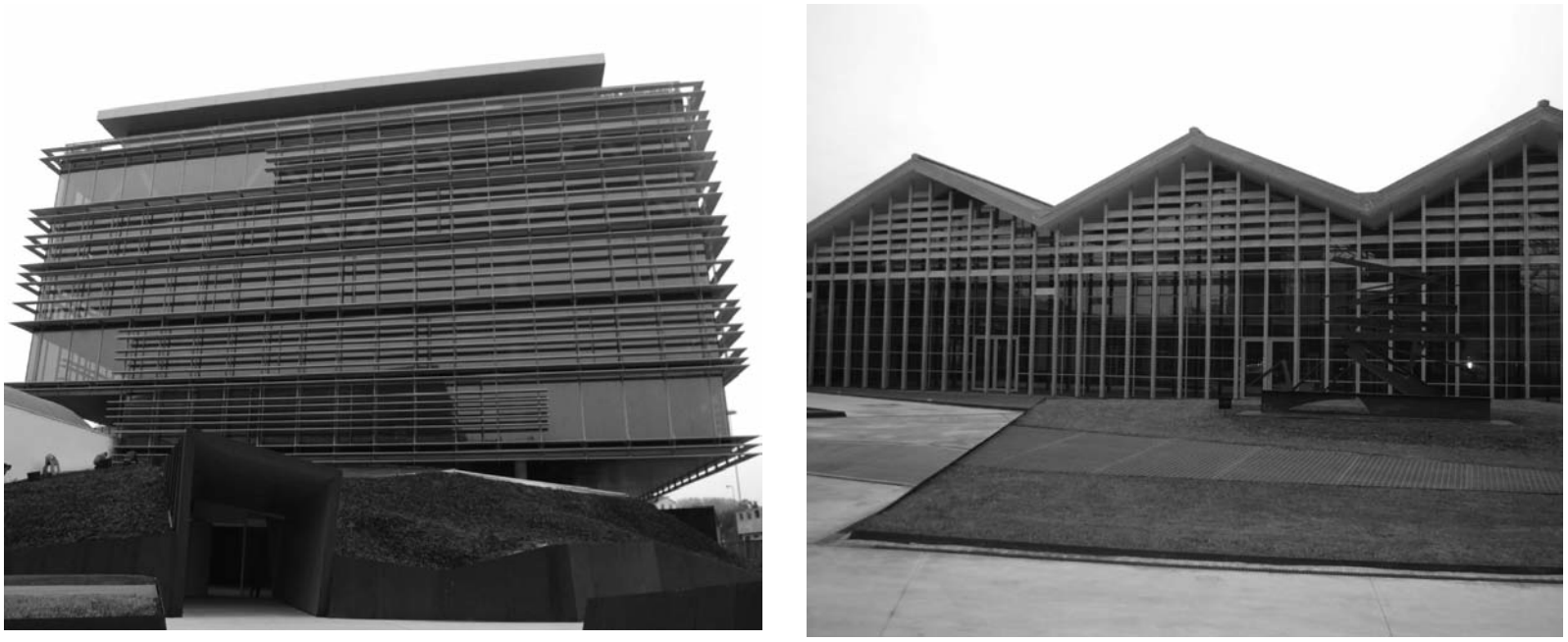


*Fig. 4 - Alcune immagini degli edifici selezionati nella Città di Milano dagli studenti stranieri, in risposta alle esigenze messe in evidenza nello strategic brief (Edifici del complesso La Forgiatura).*




*Fig. 5 - Alcuni esempi di edifici nella città di Manchester. Il tema del 2013 ha riguardato la riconversione di spazi industriali nell'ipotesi di offrire opportunità di insediamento per una società impegnata nell'organizzazione di eventi e spettacoli*

dologicamente corretti per valutare la rispondenza dei requisiti di un edificio alle esigenze di un cliente;
- orientare gli studenti a verificare quale impatto sui costi di una organizzazione abbiano le scelte spaziali;
- stimolare l'approccio analitico nella verifica delle caratteristiche di diverse scelte localizzative;
- favorire la complementarietà delle diverse culture e sistemi di competenza all'interno dei team;
- non ultimo, promuovere una rete di contatti internazionali tra studenti accomunati da questa esperienza.

Per concludere, attualmente la prospettiva è quella di uscire dai confini europei e di allargare il raggio di azione del programma alla scala mondiale, con particolare interesse per i mercati e i paesi emergenti quali l'India, la Cina e gli Emirati Arabi. Lavorare con colleghi di altre culture e differenti sistemi di conoscenza, in una lingua terza, in paesi diversi dal proprio, con l'obbligo di restituire un lavoro professionale in tempi rapidi, costituisce una vera sfida per giovani chiamati a rispondere a mercati globali.

# ORIENTE E OCCIDENTE ALL'EXPO OSAKA 1970

**Renzo Lecardane***

*ABSTRACT - The writer remarks the technological innovation and contamination developed at the first World's Fair held in Asia. He analyzes issues and methods of the master plan for the Osaka EXPO '70, through a critical reading of* Pavillon Plaza *and* Festival Plaza *designed by Kenzo Tange and Arata Isozaki the emblematic covered area, facing the central EXPO square, reminds the utopia of the 60th architecture.*

Evento di riferimento fra le Grandi Esposizioni del sec. XX, l'Expo Osaka 1970[1], conformemente all'etimologia del termine *bankoku hakuran kai* (traduzione giapponese di *Esposizione Universale*), che significa contemplare (*ran*) in lungo e in largo (*haku*) tutti i Paesi del mondo (*bankoku*), è stata la prima a svolgersi nel continente asiatico, stabilendo il record mondiale di 64 milioni di visitatori, con oltre il 97% di presenze giapponesi (*Fig.1*). È necessario notare che già in due precedenti occasioni, nel 1912 e nel 1940, il Giappone aveva provato senza successo ad organizzare un'Esposizione Universale; in entrambi i casi l'evento fu infatti annullato: il primo, a causa della morte dell'Imperatore Meiji, il secondo, a seguito del coinvolgimento del Giappone nel secondo conflitto mondiale.

La fine degli anni Cinquanta in Giappone è contrassegnata dal fenomeno dell'estensione delle città che si accompagna alla crescita della popolazione nelle aree urbane. Si assistette a un periodo di crescita miracolosa che ebbe come effetto la costruzione di progetti a grande scala. Considerati da molti un grande successo a tutti i livelli, i Giochi Olimpici di Tokyo nel 1964[2] e l'Esposizione Universale di Osaka nel 1970 riflettono bene queste condizioni generali. L'iniziativa di organizzare la prima Esposizione Universale in Asia fu sostenuta da Léon Barety, allora Presidente del *Bureau International des Expositions* (*BIE*)[3], che nel settembre del 1963 inviò a Masayoshi Ohira, Ministro degli Affari Esteri giapponese, l'invito a ratificare la Convenzione Internazionale sulle Esposizioni Universali e Internazionali. Tale richiesta ebbe fin dall'inizio il sostegno di intellettuali, alti dirigenti nazionali, della Prefettura e della Municipalità di Osaka, i quali elaborarono e presentarono la candidatura del Giapponey per una Esposizione Universale che commemorasse il 2600° anniversario della fondazione del Paese Asiatico.

Nel maggio del 1966, il Giappone ottenne l'approvazione ufficiale dal *BIE* alla sua candidatura con il tema «Progresso umano nell'armonia», al fine di evidenziare un nuovo approccio alle conseguenze dell'ideologia del progresso della civiltà e della tecnologia, riferendosi alla Seconda Guerra Mondiale come esempio distruttivo del *know-how* scientifico. Kenzo Tange venne designato responsabile unico della Commissione Osaka 1970; architetto e docente dell'Università di Tokyo, Tange sostenne fin da subito il superamento dell'impostazione tradizionale dell'Esposizione Universale, intesa come «vetrina dei risultati tecnico-scientifici e dei prodotti industriali - ovvero un'esposizione di oggetti tangibili», affermando che tale impostazione non avrebbe superato in Giappone la prova della transizione verso una «società dell'informazione e della comunicazione».[4]

In effetti, l'Expo di Osaka[5] confermò l'apertura dell'Oriente all'Occidente, proponendo al contempo un cambiamento di prospettiva circa i temi specifici delle stesse Esposizioni occidentali del sec. XX. Il nuovo immaginario, legato ai viaggi spaziali e alla umanizzazione della tecnologia, rimpiazzò definitivamente ogni riferimento alle precedenti Esposizioni. L'ipotesi sottesa dall'evento era che l'uso e la sperimentazione della tecnologia potessero offrire una migliore qualità della vita per l'uomo. Inoltre, la tecnologia, interpretata anche come occasione di gioco e spettacolo, poteva condurre al sogno della trasformazione globale della città e del territorio e poteva far rivivere la volontà di una «ristrutturazione futurista dell'universo».[6] Così, abbandonata l'idea tradizionale dell'esposizione degli oggetti e dei prodotti dell'umanità, il Comitato Organizzatore del tema decise, in occasione della 6ª riunione svoltasi a Kyoto nell'aprile del 1966, di costruire un Padiglione tematico per mostrare le applicazioni dei concetti universali di saggezza e cultura, intese come specifiche capacità umane.

L'insieme degli studi e dei progetti preliminari, elaborati dal 1966 al 1967, mostra un nuovo approccio al progetto e alla sperimentazione sul futuro della città che, grazie alla rilevanza dell'evento, ottenne un buon livello di autonomia rispetto al sistema tradizionale della pianificazione in Giappone. La consuetudine di affidare il progetto a un gruppo ristretto di funzionari del Governo centrale fu in questo caso rimpiazzata dalla partecipazione congiunta di funzionari, intellettuali, specialisti esterni alle istituzioni governative, al fine di elaborare, così come riportato nell'*Official Report* dell'Expo'70, «un futuro modello di città, destinato a divenire un progetto pilota di sviluppo regionale e nucleo di una città satellite di Osaka» (*Figg. 2, 4*). Nel 1967, due gruppi di lavoro, coordinati dai professori Tange

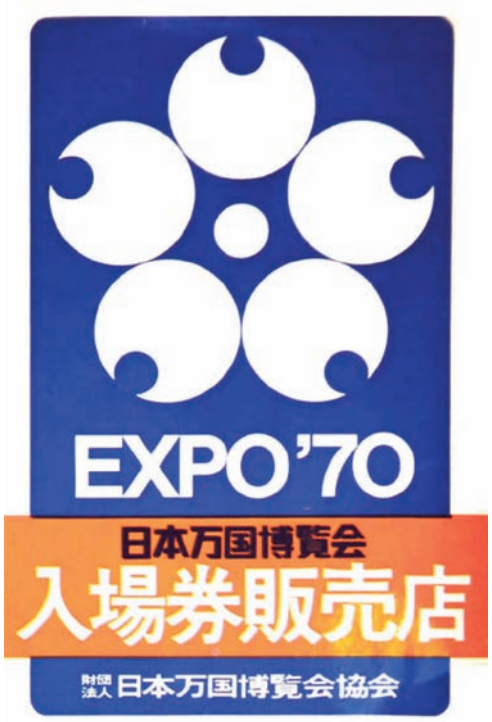



*Fig. 1 - Il tema della prima Esposizione Universale asiatica era* Progresso umano nell'Armonia.





*Figg. 2, 4 - L'Expo Osaka '70, che ha interessato 330 ha di terreno, prima, durante e dopo l'evento.*

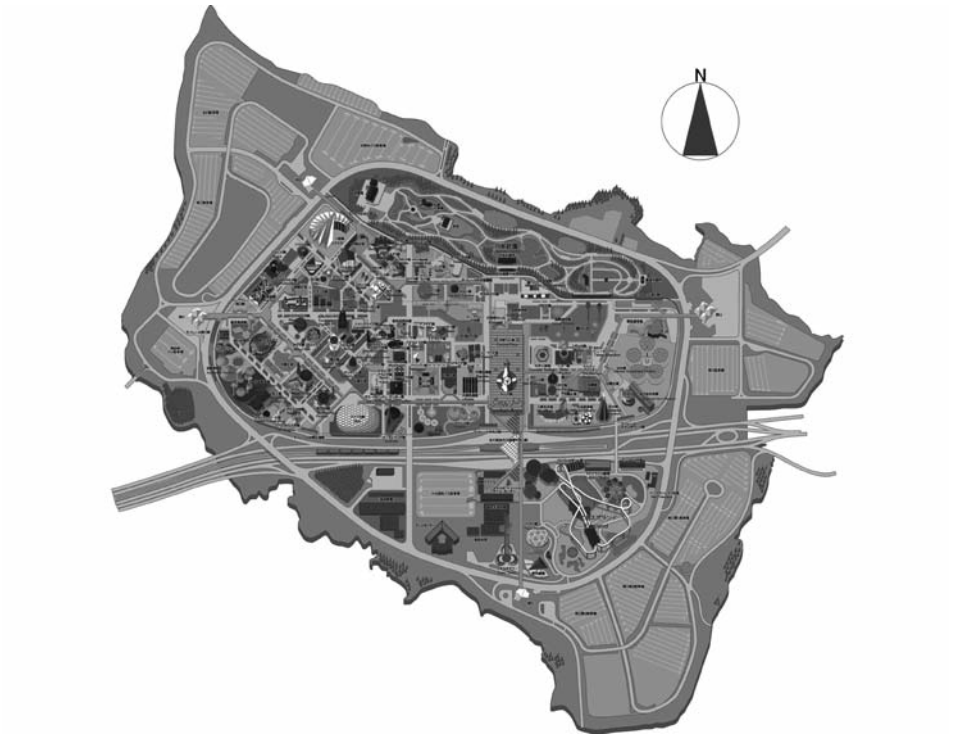
dell'Università di Tokyo e Nishiyama dell'Università di Kyoto, elaborarono congiuntamente il *Masterplan* dell'Expo[7]. La successiva nomina di dodici esperti per la progettazione delle istallazioni temporanee rappresentò un avanzamento del progetto, in accordo con le previsioni del piano. A proposito dei principi guida dell'Expo, Nishiyama scriveva che il *Masterplan* «prova a sottolineare la necessità di un'*armonia* che dovrebbe andare di pari passo con il *progresso* per rappresentare un *modello di città futura* da costruire nell'area espositiva [...] Il cuore di una città è il nervo centrale di una società in cui le informazioni necessarie vengono raccolte e distribuite rapidamente [...] modello di un nucleo con le caratteristiche della città futura, questi e altri saranno presentati nella zona simbolo che si trova al centro del sito nelle forme del *Festival Plaza*, nei laghetti artificiali, nel centro di controllo e nel movimento delle strade».[8] Sarà lo stesso Comitato Organizzatore ad affidare più tardi a Kenzo Tange e all'artista Taro Okamoto l'incarico di progettare le istallazioni temporanee e permanenti dell'Expo (*Figg. 5,6*).

Così, trent'anni prima dell'Expo Aichi 2005, l'Expo Osaka 1970 rinuncia alla costruzione di un edificio-icona dell'evento; il sito dell'esposizione è strutturato intorno alla presenza di una grande piazza coperta, un monumento permeabile, caratterizzato da un ambiente fortemente riconoscibile «senza alcuna chiara forma che non facesse da vetrina alle cose da esporre e che divenisse un serbatoio di informazioni e di comunicazioni».[9] Osaka '70 avverte già la forte presenza di nuove tecnologie, capaci di produrre un ambiente multidimensionale combinato alle immagini, ai suoni, alle luci e al movimento, valutandone l'impatto di disgregazione sui limiti del manufatto. Tra i principali temi declinati ricordiamo il tentativo di definire l'architettura come sistema di supporto per i contenuti elettronici, attraverso la separazione fra *hardware* e *software*, fra contenuto e contenitore.

Il decennio successivo sarà segnato dalla crisi petrolifera del 1973 e dalla crescita negativa del PIL del 1974. L'ottimismo degli anni precedenti sarà rimpiazzato dalla delusione legata alla crescita della città. L'architettura entrerà in crisi e ben presto si darà risposta all'ipotesi iniziale dell'Expo: la tecnologia non può salvare il mondo. Parallelamente, problemi d'inquinamento e di congestione urbana sempre più pressanti sottolineareanno ulteriormente l'impatto negativo delle grandi costruzioni; pertanto i giovani architetti giapponesi si orienteranno a lavorare dentro le città con progetti a piccola scala, interessati al contesto e al tema tradizionale dell'abitazione.[10] Da questo momento in poi, l'orientamento critico nell'architettura giapponese passerà ai membri della cosiddetta *New Wave*, i cui lavori saranno resi noti soprattutto tramite il contributo di due architetti della generazione intermedia, Arata Iszozaki e Kazuo Shinohara.

*Innovazione e Tecnologia* - Il luogo e la presentazione del tema generale dell'Expo si svela nel *Pavillon Plaza*, Padiglione tematico situato a nord della via principale, in un'area centrale e simbolica estesa circa 10.000 mq. Definito da una copertura reticolare di 292 metri x 108 x 7,7 e sorretta da sei pilastri a 35 metri sul livello della piazza, il padiglione costituisce le qualità spaziali della piazza in cui i visitatori, accedendo dalla porta settentrionale, riconoscono subito lo spazio centrale d'incontro, di comunicazione e di smistamento, che dall'esterno conduce all'interno dello spazio dell'evento. Si tratta di uno spazio centripeto, capace di attrarre i visitatori sotto una grande copertura sospesa, con un'intensità analoga a quella di un altare in una festa religiosa. Tale visione spirituale è riservata non soltanto al Padiglione tematico, ma anche all'esperienza che i visitatori provano incontrandosi.

Il riferimento allo spazio delle piazze civiche delle città europee, all'*Agorà* greca e ai *Fori romani*, inesistente nella città giapponese, tradisce il desiderio di interpretare una nuova forma di pratiche sociali, auspicata per la cultura giapponese. Il riferimento alla piazza come luogo di interazione, scambio e commercio, da Kenzo Tange presa in prestito dall'Occidente, si basa





*Figg. 5,6 - Nel 1968 il Comitato Organizzatore affida all'arch. Kenzo Tange l'incarico di elaborare il* Masterplan *dell'Expo Osaka '70.*

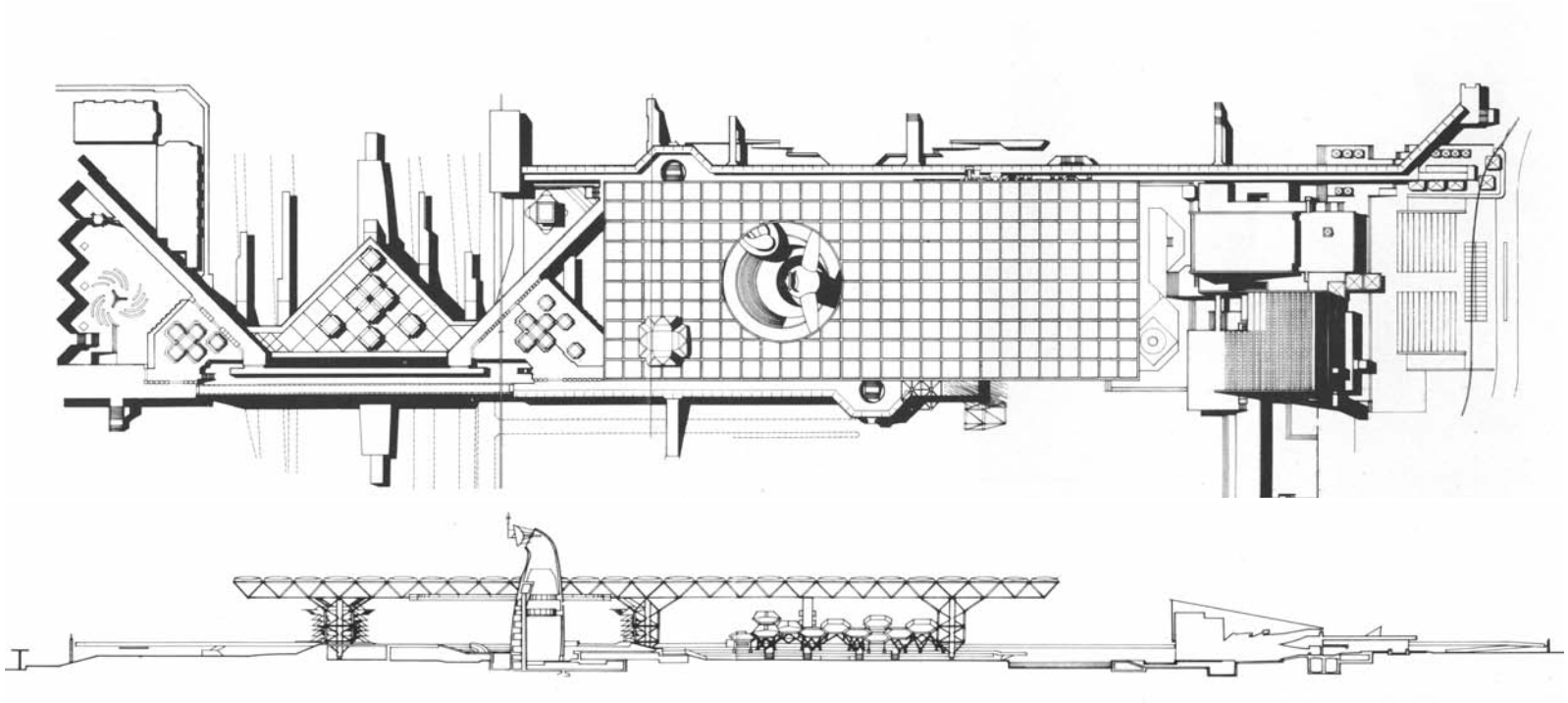
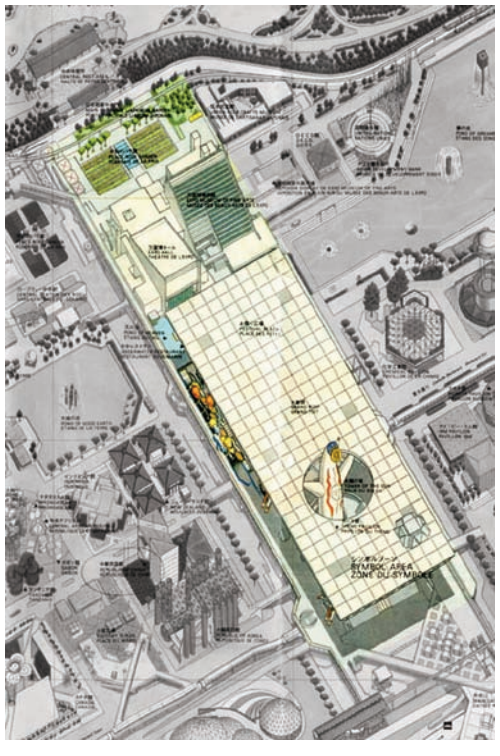
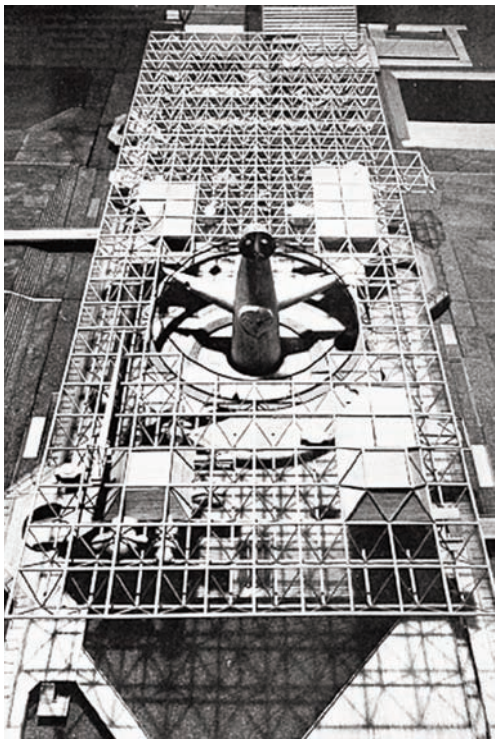


*Fig. 7 - Il* Pavillon Plaza *(arch. Kenzo Tange e ing. Yoshikatsu Tsuboi) e il* Festival Plaza *(arch. Arata Isozaki): la copertura reticolare di 292 m x 108 x 7,7 è sorretta da sei pilastri a 35 m sul livello della piazza.*

sul principio del sentimento della comunità e si ricolloca nello spirito ideologico del *Team X*, di cui Tange stesso era membro. Così la nuova *Festival Plaza* si configura come uno spazio di aggregazione, capace di operare lo slittamento didattico dall'esposizione tradizionale alla contemplazione e alla comunicazione dell'evento, per divenire il luogo pubblico della festa (*Fig. 7*). L'area tematica è pertanto il luogo della rottura e dell'iniziazione ove, attraverso la riproposizione di impianti spaziali tradizionali ed evocando le festività religiose giapponesi, il pubblico è in realtà intrattenuto costruendo una nuova visione della comunità, con riferimento alle radicali e moderne tecniche occidentali (*Figg. 8,9*). Il monumento contemplativo del *Pavillon Plaza* e lo spazio ludico del *Festival Plaza* di Arata Isosaki appaiono in una nuova forma occidentalizzata, mentre asseriscono un recupero del significato e degli elementi didattici delle tradizionali festività religiose dei *Matsouri*[11] (*Figg. 10,11*), che si svolgono in alcune città giapponesi quali: la *Tenjin Matsuri* di Osaka, la *Nebuta Matsuri* di Tachikawa, la *Gion Matsuri* di Kyoto o la *Kantou Maturi* di Kanto (*Figg. 12,13*).[12]

Al centro dell'area espositiva, il *Pavillon Plaza* mostra i contenuti dell'evento sotto la sua grande copertura e lungo il sistema delle piazze ai diversi livelli, così divenendo il luogo della contaminazione in cui si svolge l'*Omatsurihiroba*, principale attività di attrazione dell'evento, che combina la festa tradizionale giapponese con lo spazio della piazza europea. Riferimento principale nello *skyline* dell'area espositiva, il Padiglione tematico esalta il principio teorico del «villaggio globale», come anticipato dal sociologo canadese H. Marshall McLuhan a metà degli anni Cinquanta, che definisce *tecnetronica*[13] una società così strutturata. Coerentemente con quanto dichiarato in quegli anni dagli esponenti del movimento *Metabolism*, in occasione dell'Expo di Osaka si assiste all'affermazione di soluzioni tecniche ed estetiche derivate dall'assemblaggio di strutture realizzate con nodi ed elementi tubolari, capaci di estendersi idealmente sul territorio. Le costruzioni sono allora gli elementi di un sistema destinato ad ampliarsi, in cui il primato della tecnica sulla forma pretende di divenire una megastruttura a-formale e incontrollabile.



*Figg. 8,9 - Il* Festival Plaza *ospita la* Sun Tower*, una scultura opera dell'artista Taro Okamoto.*

Il movimento *Metabolism* ha avuto in Giappone grande diffusione, attraverso l'opera di architetti come K. Tange, K. Kikutake, K. Kurokawa e A. Isozaki, con una proliferazione di progetti visionari, nei quali i grandi edifici e le torri infrastrutturali si ripetono come interventi principali. Di fronte alla crescita esponenziale delle metropoli giapponesi, gli architetti hanno proposto soluzioni a scala territoriale, basate sul principio dell'addensamento organico. La relazione particolare del Giappone con la megastruttura è stata fissata nel 1959 al Congresso di Otterloo del CIAM-*Team X*; in questa occasione, Kenzo Tange ha presentato i progetti di Kiyonoru Kikutake, in particolare la *Sea City*[14] di Tokio, lanciando di fatto il *Metabolism* come un specifico contributo giapponese all'architettura di quegli anni. Riferendosi alle analoghe correnti europee, il *Metabolism* giungeva a teorizzare il carattere non definito dello sviluppo urbano, riflettendo in termini di flusso e di crescita; e alle metafore tecnicistiche, venute ad accrescere l'universo dei transatlantici e delle macchine, succedevano quelle della comunicazione, dell'infor-





*Figg. 10,11 - La Piazza è il luogo destinato alla crescita del sentimento comunitario, in cui è possibile incontrarsi, scambiare idee, condividere esperienze personali e collettive.*





*Figg. 12,13 - Il recupero del significato delle tradizionali festività religiose dei* Matsouri *(a sinistra* Gion Matsuri a Kyoto*; a destra* Kantou Matsuri *a Kanto) appare in una nuova forma occidentalizzata.*

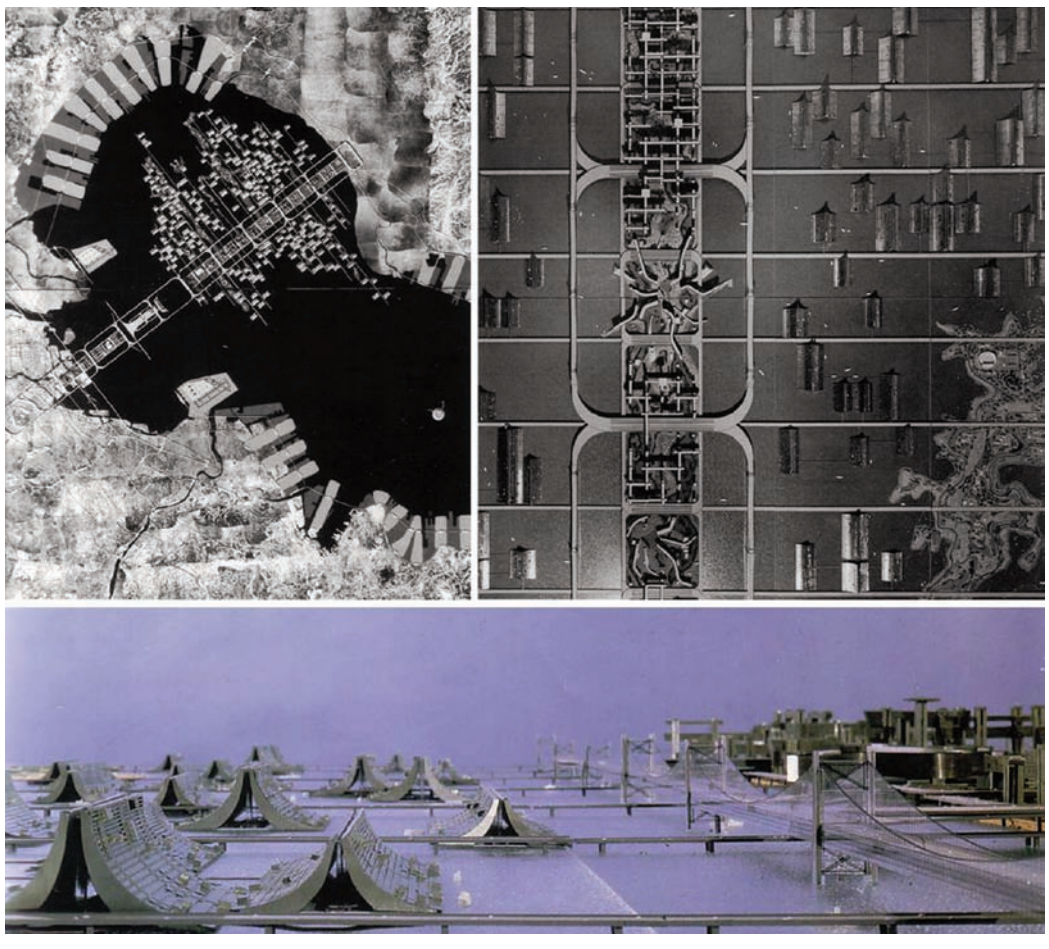


*Fig. 14 - Il progetto per l'estensione di Tokyo nella sua baia,* Plan for Tokyo*, arch. Kenzo Tange, 1960.*

matica e della ricerca biologica.[15]

Bisognerà attendere il progetto dell'estensione di Tokio nella sua baia, nel 1960, per vedere anche in Tange l'esaltazione esplicita «del tema della megastruttura a un livello di vastità monumentale dal quale essa non poté più discendere»[16] nel disegno sia delle strutture urbane che dell'architettura (*Fig. 14*). Pubblicato sulle riviste di tutto il mondo, il Piano per la Baia di Tokyo è un progetto di occupazione della sua baia, attraverso una maglia di ponti sospesi sull'acqua su diversi anelli sovrapposti.[17] Elaborato con evidente carattere dimostrativo, secondo Manfredo Tafuri il piano riassumeva, nella «nuova dimensione» e nella «scala inusitata della progettazione», gli slogan ricorrenti degli architetti delle megastrutture nel dibattito degli anni Sessanta.[18]

Le riflessioni elaborate in questo periodo dall'architettura occidentale e da quella giapponese confluiranno quindi nelle temporanee strutture delle Esposizioni Universali di Montreal 1967 e di Osaka 1970. Relativamente sottovalutati dalla critica degli anni Ottanta e Novanta, questi due eventi sono da alcun anni oggetto delle recenti ricerche sull'idea di *futuro* che i loro progetti sottendono. «L'interrogazione sul futuro» messa in prospettiva da Dominique Rouillard «si traduce attraverso la riduzione dell'architettura: agli usi, alle strutture, alle espressioni, alle superfici, alle reti, agli effetti chimici, alle performances artistiche, all'oggetto di consumo, alla pura tecnologia. Ciò non conduce all'invenzione di una nuova architettura, ma tende a una nuova definizione, in cui l'obiettivo consisterebbe nel fare scomparire l'architettura come forma, presenza, ordine, durata … come gli ostacoli della vita».[19]

*Pavillon Plaza* e *Festival Plaza* - L'Expo di Osaka ha fornito l'occasione di un lavoro comune a più architetti. Noboru Kawazoe ha elaborato il programma del Padiglione centrale; Kenzo Tange, con l'ingegnere Yoshikatsu Tsuboi, ha progettato la grande copertura; Kisho Kurokawa ha progettato una capsula sospesa e i Padiglioni Toshiba e Takara; Kiyonori Kikutake ha costruito una torre. A questi si sono aggiunti inoltre gli Archigram, Christopher Alexander, Hans Hollein e Yona Friedman, Moshe Safdie e Giancarlo De Carlo, incaricati di realizzare le esposizioni temporanee[20].

In un articolo pubblicato sulla rivista L'*Architecture d'Aujourd'hui* Tange confronta

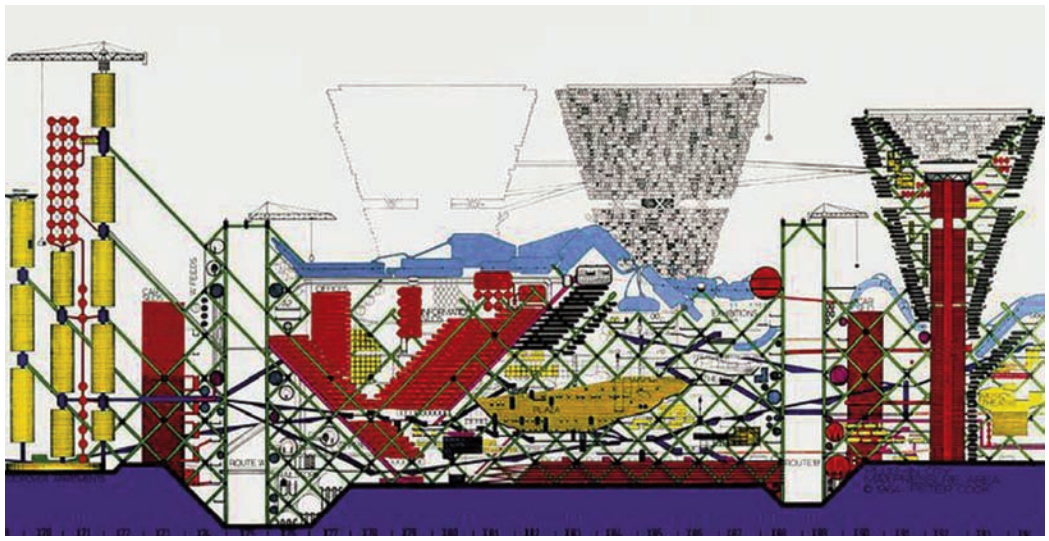
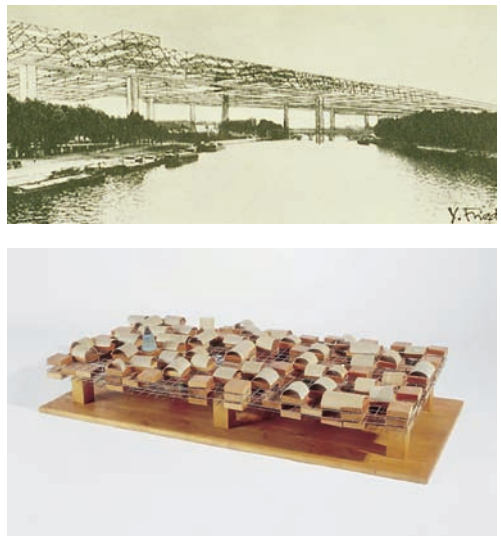


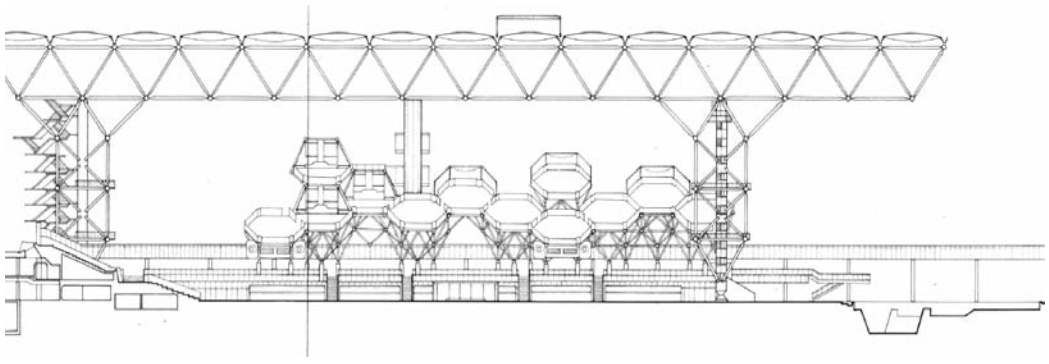
*Fig. 15 - La* Plug-in City *degli Archigram, 1964.*



*Figg. 16,17 - La* Ville spatiale *di Yona Friedman, 1959-1960.*

la copertura reticolare del *Pavillon Plaza* dell'Expo Osaka '70 con la grande copertura del *Crystal Palace* del 1851 (*Figg. 18,19*)[21]. Si afferma che i due progetti, che vanno oltre la semplice evocazione della struttura tridimensionale, suggeriscono in maniera evidente i disegni della *Plug-in City* (1964) degli Archigram (*Fig. 15*) e della *Ville spatiale* (1958-62) di Yona Friedman (*Fig. 16,17*), che sovrappongono grandi strutture reticolari e complesse alla città esistente. Nel *Pavillon Plaza*, in particolare, la dimensione estetica della copertura reticolare si estende dal tetto fino ai suoi sostegni, assemblando in totale 2272 elementi tubolari e 639 nodi (*Fig. 20*)[22]. A questa è associata una soluzione assai innovativa per dare riparo alla struttura e allo spazio della festa sottostante, che consiste nell'inserire dei cuscini gonfiabili traslucidi all'interno di ciascun quadrato risultante dalla trave reticolare di copertura (*Fig. 21,22*).

La diversità e la concentrazione delle strutture temporanee annesse al *Festival Plaza* concorrono a definire la natura artificiale di questo luogo, caratterizzato dai suoni e dalle torri di illuminazione, dagli schermi sospesi e dai solai mobili su cui agganciare tra le maglie della copertura le cellule sperimentali dell'*habitat-capsula* degli Archigram e di Kisho Kurokawa. Al progetto di un *habitat minimum* si aggiunge una visione della produzione dell'alloggio influenzata dalla metafora del biologico, molto vicina a quella delle stazioni spaziali considerate allora come l'*habitat* del futuro, anticipando così l'obsolescenza o l'evoluzione delle cellule sovrapposte del progetto *Habitat '67* di Moshe Safdi, sperimentate qualche anno prima all'Expo di Montreal 1967. Il *festival elettronico* mostrato a Osaka si pone come il modello possibile di una nuova città, in cui gli elementi effimeri tendono ad essere molto più presenti dell'architettura, che si limita a definire l'ossatura del sistema costruttivo. È quindi proprio Tange a realizzare a Osaka il sogno di una *Istant City* (1967) come quella degli Archigram (*Fig. 23*), da cogliere temporaneamente durante il breve periodo dell'evento. Gli architetti più inventivi e attivi in questo periodo hanno maturato grandi esperienze, lavorando negli studi dei meta-





*Figg. 18,19 - La copertura del* Pavillon Plaza *(Kenzo Tange) a confronto con la grande volta del* Crystal Palace *(Joseph Paxton) all'Esposizione Universale di Londra, 1851.*



*Fig. 20 - Il cantiere per la costruzione della copertura del* Pavillon Plaza, *1970.*



*Fig. 21 - La doppia copertura in cuscini gonfiabili traslucidi, collocati nei quadrati risultanti dalla trave reticolare di copertura.*

bolisti: Kiyonori Kikutake, Toyo Ito e Itsuko Hasegawa hanno infatti in comune il principio della fluttuazione e della dissoluzione dell'architettura. In un dialogo fra Kawazoe e Tange, quest'ultimo affermerà che «il Metabolismo ha lasciato sulla terra alcuni mutanti, ha conosciuto la fine del suo primo ciclo con, da una parte, la risalita dell'architettura tecnologica, che si manifesterà con la costruzione del *Centre Georges Pompidou,* e, dall'altra, il ritorno in forza dell'architettura culturalista, che si traduce attraverso differenti forme della presenza della storia o del luogo esprimendosi tramite dei *collages* di segni».[23] Le intenzioni programmatiche dei progetti presentati al concorso del *Plateau Beaubourg* del 1971 da K. Kurokawa sono assai vicine a quelle di Renzo Piano e Richard Rogers; la differenza si apprezza nel vocabolario formale dei dettagli costruttivi, che trae origine proprio dall'edificio del *Pavillon Plaza* e *Festival Plaza* di Tange e Isozaki. Il movimento megastrutturalista giapponese è stato intenso ma assai breve; il suo declino sembra sia databile proprio in coincidenza della grande Esposizione Universale di Osaka, in cui si è manifestata per l'ultima volta la consapevolezza raggiunta dai Giapponesi circa l'effetto dei movimenti contemporanei ed europei sulla loro cultura architettonica. Una luce soffusa e romantica accentua il tono della copertina nel numero di giugno del 1970 nella rivista *Architecture Design*, consacrata all'Expo di Osaka 1970: «Due robot si accoppiano sul letto con un copriletto stampato a fantasia leopardo, eloquente immagine che ritrae l'estasi nei loro occhi socchiusi e con le parti intime elegantemente nascoste nell'oscurità» (*Fig. 23*). A seguito delle aspettative riposte in quell'architettura e nello spettacolo mediatico dell'Expo Osaka'70, nello stesso numero della rivista, il capo della redazione Monica Pidgeon e il direttore tecnico Robin Middleton discutono con Martin Pawley e fanno le prime riflessioni su Osaka '70. Dopo avere confrontato l'architettura con lo spettacolo, la forma con il contenuto, Martin Pawley si chiede se ci sarà un'imminente rivoluzione tecnologica oppure l'apocalisse (a scelta del lettore): un androide che balla o lo schiavo di domani? (*Fig. 25*).

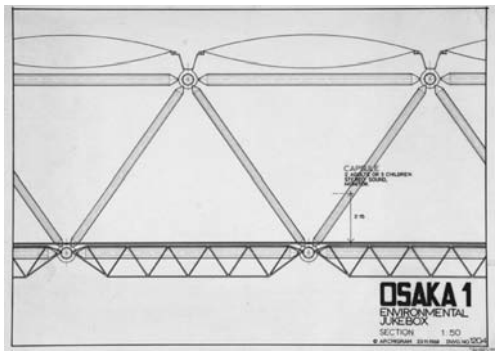



*Fig. 22 - La doppia copertura in cuscini gonfiabili traslucidi del* Pavillon Plaza.

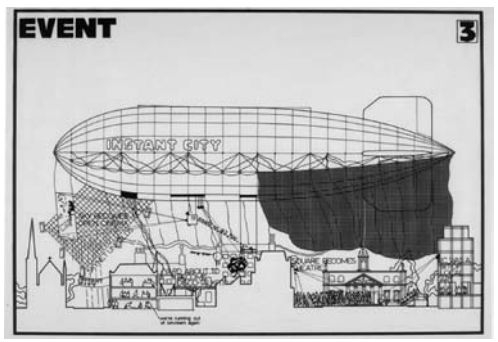



*Fig. 23 - L'*Istant City, *Archigram, 1967.*




*Fig. 24 - La copertina di* Architecture Design*, dedicata all'Expo di Osaka, 1970.*



*Fig. 25 - Il Parco Commemorativo dell'Expo con la* Torre del Sole*, dell'artista Tarō Okamoto.*

**Note**

1) Il Giappone ha accolto in totale cinque Esposizioni mondiali: l'Esposizione Universale di Osaka nel 1970, l'Esposizione sugli Oceani di Okinawa nel 1975, l'Esposizione Internazionale sulla Scienza e la Tecnologia di Tsukuba nel 1985, l'Esposizione sui Giardini e il Verde di Osaka nel 1989 e l'Esposizione Universale di Aiki nel 2005.
2) I primi Giochi Olimpici svolti in un Paese asiatico hanno generato un ambizioso Piano Regionale, approvato nel 1958, con interventi significativi nel campo delle infrastrutture nella Regione di Kanto e di Tokyo e di altre sette prefetture circostanti.
3) Cfr. Lecardane R., «Le grandi esposizioni: territori dell'immaginario», in Agathón, n.1, settembre 2010, pp. 37-42.
4) Cfr. Tange K., «The Basic Concept of Expo'70», in *Structure, Space, Mankind-Expo'70, a Photographie Interpréter,* Association commémorative pour l'Exposition Universelle japonaise, Osaka, The Second Architectural Convention of Japan, 1970, pp. 1-5.
5) L'Expo di Osaka si svolge dal 15 marzo al 13 settembre 1970 sulle colline di Senri a Suita, città satellite di Osaka nella regione di Kansaï.
6) Cfr. Guhieux A., *Kisho Kurokawa. Le Métabolisme 1960-1975*, Editions du Centre Georges Pompidou, Parigi 1997, p. 13.
7) Cfr. JAPAN ASSOCIATION FOR THE 1970 WORLD EXPO, *Japan World Exposition, Osaka, 1970: Official Report,* Commemorative Association for the Japan World Exposition, Osaka 1972, Vol. 2, p. 164.
8) Cfr. JAPAN ASSOCIATION FOR THE 1970 WORLD EXPO, *Exposition Quarterly,* with cooperation of Dentsu Advertising Ltd. and The Mainichi Newspaper, n. 2. Osaka 1966.
9) Cfr. Tange K., «The Basic Concept of Expo'70», op. cit., pp. 1-5.
10) Cfr. Nussame Y., *Anthologie critique de la théorie architecturale japonaise, le regard du milieu*, Art(s) des Lieux, Bruxelles 2004, p. 271.
11) Organizzati in onore del *kami* (gli dei della religione shintoista), ospitati nei templi shintoisti, vengono portati in questa occasione in giro per la città, in un altare portatile, il *mikoshi.*
12) Cfr. Shinji F., «Osaka 1970», in *Bulletin 2000* - atti del Convegno *The legacy of International Exhibitions*, 29 ottobre 2000, Bureau International des Expositions, Parigi 2000.
13) Termine ripreso da Zbigniew Breezinski, dalla contrazione dei termini technological ed electronic. Cfr. BRZEZINSKI Z., TWO AGES B., *America's role in the Technetronic Era*, Viking press, New York 1970.
14) Nel progetto di Kikutake «l'architetto pensa al futuro della città. L'ha divisa in due elementi, uno permanente ed uno temporaneo. L'elemento strutturale ha la forma di un albero, elemento permanente, e le unità di alloggio sono come foglie, elementi temporanei che cadono e vengono rinnovati in funzione delle esigenze del momento. Gli edifici potranno crescere dentro questa struttura, e morire e tornare a crescere, ma la struttura rimarrà». Cfr. NEWMAN O. (a cura di), *CIAM '59 in Otterloo*, Londra 1961, p. 186.
15) Cfr. Guhieux A., *Kisho Kurokawa. Le Métabolisme 1960-1975*, *op. cit.*, p. 9.
16) Cfr. Banham R., *Megastructure. Urban futures of recent past*, *op. cit*.
17) Cfr. Tange K., «Un piano per Tokyo», in *Casabella-Continuità*, n. 258, 1961, pp. 3-21.
18) Cfr. Tafuri M., DAL CO F., *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano 1976.
19) Cfr. Rouillard D., *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Editions de la Villette, Parigi 2004, p. II.
20) Cfr. AA.VV., Japan World Exposition, Osaka, 1970, in The Japan Architect, n. 164, 1970, pp. 23-190.
21) Cfr. Tange K., Sone K., Kawazoe N., «Osaka 70», in *L'Architecture d'aujourd'hui,* n. 152, 1970, pp. 97-112.
22) Cfr. Tsuboy Y., Kawaguchi M., «The space frame for the Symbol Zone of Expo 70», in *Proceedings 1971 IASS Pacific Symposium Part II on Tension Structures and Space Frames, Tokyo and Kyoto*, Architectural Institute of Japan, 1972, pp. 893–904.
23) Cfr. Tange K., Sone K., Kawazoe N., «Osaka 70», *op. cit.*, pp. 97-112.

** Renzo Lecardane è Professore Associato di Composizione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura di Palermo. Membro del Dipartimento di Architettura e del Laboratoire Infrastructure Architecture et Territoire - ENSA Paris Malaquais è Componente del Collegio del Dottorato di Ricerca in Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.*

# ARCHITETTURA E CITTÀ IN EGITTO TRA ANTICO E NUOVO

***Maria Grazia Folli****

*Abstract - The project summarizes reasons, strategies, procedures of a process-project, still in progress, started in 2009, between the AUC PhD at Politecnico di Milano, The Council of Antiquities in Cairo, Luxor Governorate. It is a cooperation to address, in a multidisciplinary, multiscale and intercultural perspective, a project to upgrade and enhancement of archaeological sites and architectural-urban areas of the city of Luxor, of exceptional importance. It seems useful to reflect on an opportunity which has been a significant area of testing procedures for analysis and design approaches by comparing European and Egyptian visions relating to the relationship between old and new.*

In uno scenario in cui la globalizzazione e la compressione spazio-temporale sembrano ridurre realtà identitarie a omogeneità e a sistemi unici, la sfida è attivare e alimentare un processo di scambio, di collaborazione e di ricerca che lavori sulle molteplicità, sulle differenze tra individualità, sulle contaminazioni. Con l'obiettivo di produrre ricerche utili alla società civile: visioni e indirizzi culturali innovativi *nel mondo dell'Architettura, della Pittura, della Scultura, dell'Industrial Design e della Tecnica*, proposte che riguardano l'uso delle risorse culturali e ambientali, la loro valorizzazione nella prospettiva di una creatività e di uno sviluppo sostenibile.

*Mediterraneo* - Che cos'è il Mediterraneo? *Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre…… Significa incontrare realtà antichissime, ancora vive, a fianco dell'ultramoderno* […] *Tutto questo perché il Mediterraneo è un crocevia antichissimo. Da millenni tutto vi confluisce, complicandone e arricchendone la storia: bestie da soma, vetture, merci, navi, idee, religioni, modi di vivere.*[1] Il mediterraneo di Braudel è un antico sistema geostorico, un mare che unisce paesaggi, una riserva di risorse e identità, uno *spazio-movimento, storia, cioè non solo in senso diacronico, bensì anche in senso sincronico*[2], una successione di vicende umane, sociali, culturali, politiche, religiose, ideali, una trama di relazioni mobili, di mutevoli legami e conflitti tra diversità. *Mille cose insieme*, oggi un mosaico di realtà complesse, dinamiche: dal 1950 ad oggi la popolazione totale dei Paesi del Mediterraneo è raddoppiata, ma quella urbana è triplicata[3]; dei 300 milioni di abitanti che abitano le aree della sponda Nord Africana e del Medio Oriente, 170 milioni vivono in città. E queste forti dinamiche demografiche hanno come sfondo realtà complesse instabili dove sono evidenti le simmetrie dello sviluppo e dove si manifestano molteplici mondi compresenti - socioculturali, economici, politici, religiosi - e i loro conflitti; scenari problematici ma




*Fig. 1 - William Berry, Mediterraneam Maps, Londra, c.1685.*



*Fig. 2 - La città di Luxor e il Tempio di Luxor.*

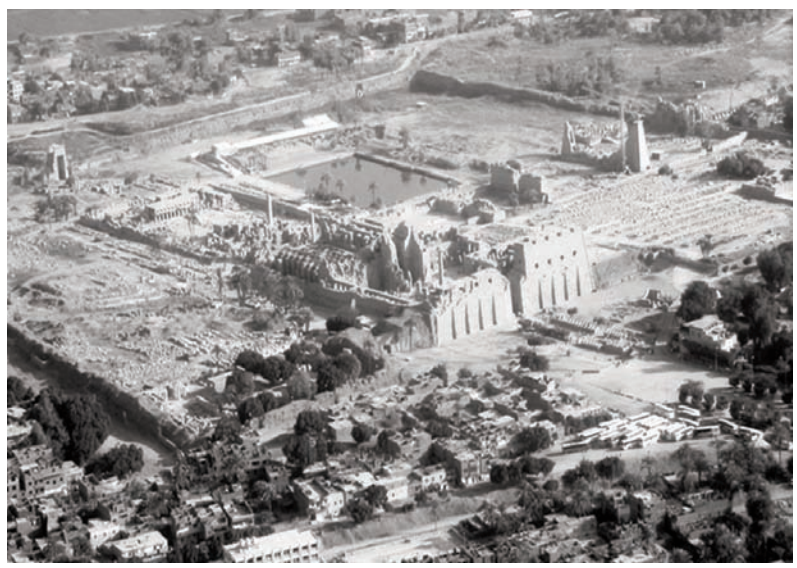


*Fig. 3 - La città di Luxor e il Tempio di Karnak.*

anche depositi di risorse, di idee, di creatività, di interesse verso collaborazioni e scambi, che possono essere fecondi di nuove progettualità La Conferenza di Barcellona del 1995, a cui hanno partecipato gli Stati dell'Unione Europea e i Paesi della sponda sud del Mediterraneo, ha avviato il partenariato euro-mediterraneo affidando alle società civili un ruolo fondamentale di sostegno politico-strategico, economico e culturale; nello specifico, i programmi *Euromed Heritage,* riunendo i venticinque Paesi dell'Unione Europea e i dieci Paesi *MEDA* (Algeria, Egitto, Giordania, Israele, Libano, Marocco, Siria, Autorità Palestinese, Tunisia e Turchia), hanno costituito una rete di università, musei, enti pubblici, associazioni culturali, organizzazioni non governative che lavorano insieme: con l'obiettivo di sostenere azioni e pratiche per la tutela, la valorizzazione e la gestione del patrimonio culturale, materiale e immateriale.

*Mediterraneo-Egitto* - Anche il Dottorato *AUC* del Politecnico di Milano[4], come ambito di una ricerca che con impegno civile cerca di affrontare questioni cogenti che sono relative ai luoghi dell'abitare, con un approccio interdiscipli-



*Fig. 4 - Progetto di recupero del Viale delle Sfingi.*

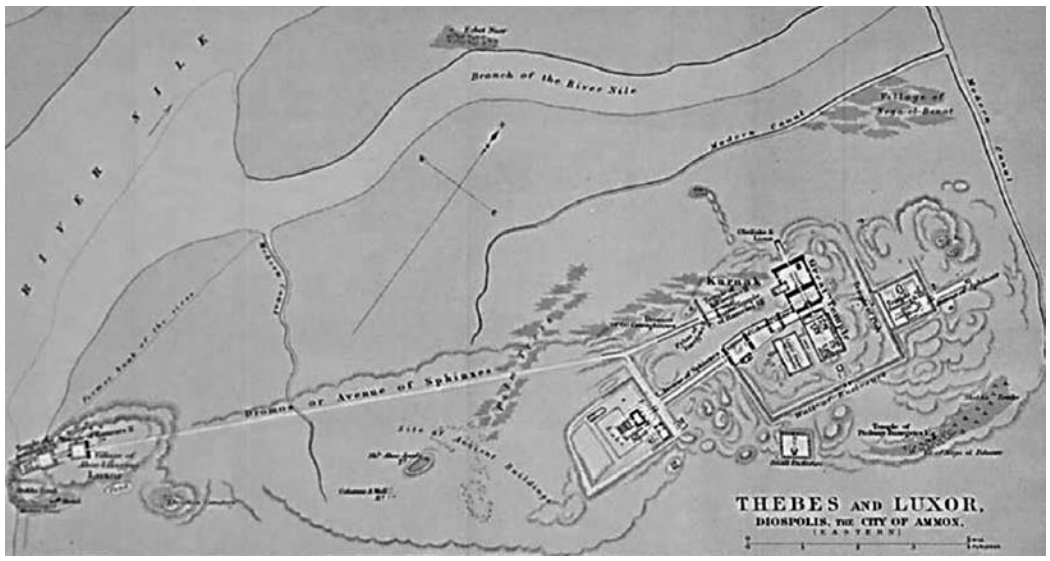



*Fig. 5 - John Murray, Tebe e Luxor, Londra, 1888.*

nare e interscalare, fa rete con istituzioni nazionali e internazionali. Nell'area Mediterranea particolarmente significativo è il rapporto che si è istituito con l'Egitto, uno Stato oggi lacerato da una profonda crisi e da gravi conflittualità, ma un Paese straordinario per l'eredità del suo passato, per un patrimonio storico-artistico immenso, che va preservato ma anche valorizzato e contestualizzato in un complessivo disegno di futuro sostenibile.L'avventura egiziana è stata avviata attraverso una collaborazione con il *Supreme Council of Antiquities de Il Cairo*, articolazione del Ministero alla Cultura che dal 1859 ha in carico le antichità egiziane, dalle campagne di scavo alla conservazione e alla gestione del patrimonio archeologico: il *Council* si è dichiarato interessato a un'attività di ricerca condivisa, che consentisse la produzione e lo scambio di conoscenze, la comparazione di obiettivi e di metodologie; ciò con l'intento di pervenire alla definizione di procedure per le analisi e l'intervento, relative alla conservazione e al restauro del patrimonio storico, ma anche e soprattutto in grado di affrontare il rapporto dell'antico con il nuovo, le implicazioni che i resti archeologici hanno con la struttura del territorio di riferimento, con i sistemi ambientali, architettonici, funzionali ed economici. Tale cooperazione è stata ufficializzata con una convenzione per una ricerca progettuale bilaterale, applicata a un *luogo* e a un *tema*.[5]

*Il Luogo* - È Luxor, città dell'Alto Egitto a circa 600 km a sud de Il Cairo, che si estende lungo la sponda orientale del Nilo, con i suoi circa 500.000 abitanti. È l'antica Tebe, capitale dell'Egitto al tempo del Medio Regno (2052-1785 a. C.), di cui resta un eccezionale patrimonio storico-artistico-archeologico, collocato in un contesto urbano privo di una intelaiatura strutturale, capace di ricomporre molte eterogeneità: lo splendore dei templi, il degrado ma anche le *intensità* morfo-tipologiche e funzionali dei tessuti arabi, il *decoro* vittoriano degli edifici che delimitano la *Corniche* lungo il Nilo e gli ordini insediativi dei tracciati ottocenteschi, la congestione del traffico, la vulnerabilità della popolazione dovuta alle condizioni di vita, ai costanti conflitti tra le vecchie e le nuove pratiche dell'abitare e l'uso turistico della città.

*Il Tema* - Un investimento di undici milioni di dollari è stato stanziato per la riscoperta e il restauro di un tracciato monumentale di 2,7 km che, a partire dalla XVIII Dinastia fino alla metà dell'800, collegava i grandi complessi templari di Luxor e di Karnak, entrambi costruiti durante il Nuovo Regno di Amenhofis III, nel sec. XIV a. C. Tale Viale monumentale non era altro che un percorso cerimoniale, delimitato da una doppia fila di statue con le sembianze di sfingi e arieti (con un totale di 1350 sculture) che, progressivamente, è stato cancellato dalla crescita urbana, sepolto sotto infrastrutture viarie e insediamenti.

La riappropriazione di questi *valori* storici e artistici è un fatto eccezionale che tuttavia comporta una serie di criticità: lo scavo e la riscoperta del tracciato determinano espropri e demolizioni di brani di *città consolidata*, di tes-







*Figg. 6, 7, 8 - Scavo nel Viale delle Sfingi.*



*Fig. 9 - Il Viale delle Sfingi.*



*Fig. 10 - Strategie urbane, planimetria urbana.*

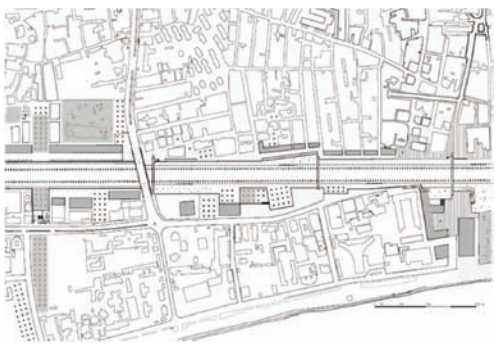


*Fig. 11 - Il nuovo ponte di Al Mathan.*






*Figg. 12 - L'area del Tempio di Luxor, stato di fatto e progetto.*

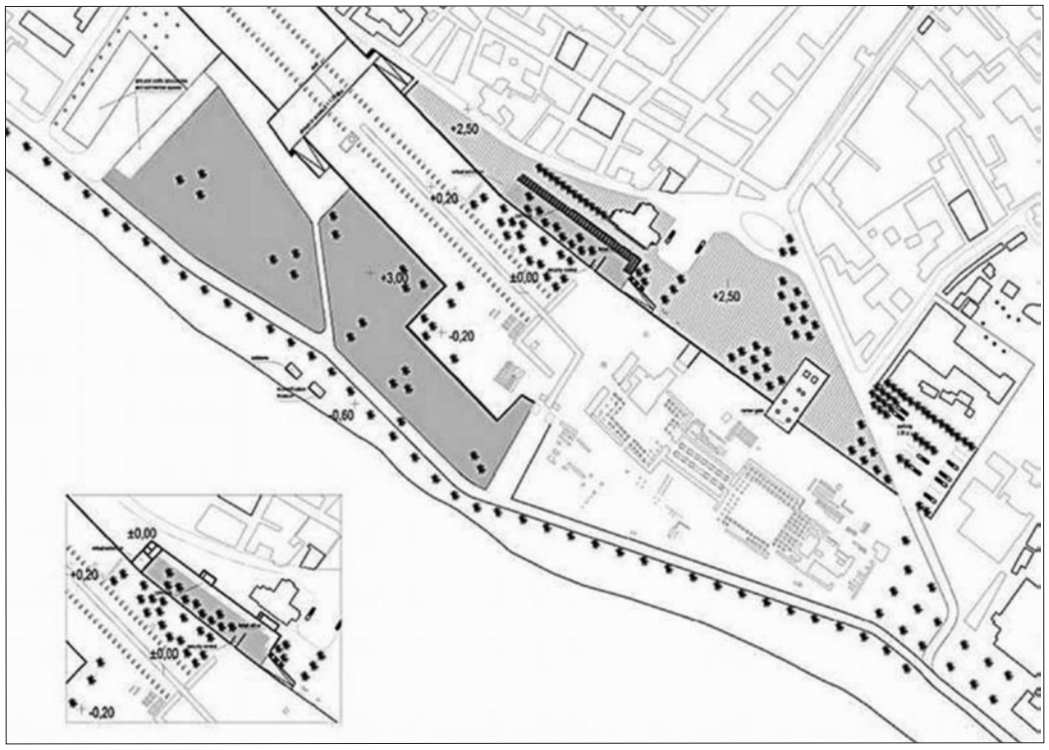
suti dai quali vengono espulsi gli abitanti; il viale riportato alla luce, trovandosi a circa due metri sotto il livello della città attuale e con una larghezza costante di 76 metri, produce una profonda cesura tra la parte est e quella ovest della città, con un taglio che nella *The Vision 2020 for new Luxor*, progetto redatto nel 2000 dalle istituzioni egiziane, si configura come un canale raccordato alla quota urbana con banali scarpate inclinate e attraversato da ponti che cercano di mitigare il loro ruolo infrastrutturale, facendo ricorso a decorazioni in stile faraonico, con auspicati effetti di tipo mediatico.

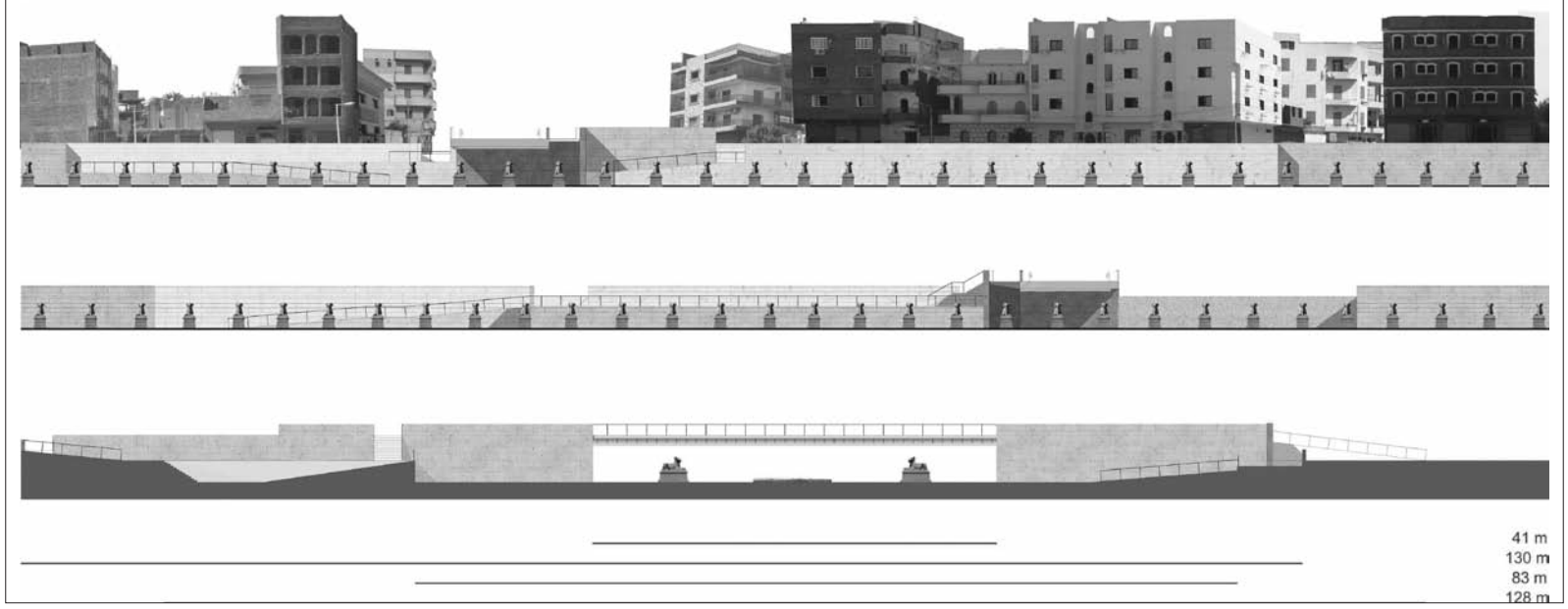
*Il Progetto* - A partire dal condiviso riconoscimento della inadeguatezza di questa ipotesi, è stata avviata un'attività di confronto e di messa a punto di obiettivi e di strategie mirate alla scoperta, alla conservazione e alla valorizzazione delle *nuove* antichità, oltre che alla loro contestualizzazione in un progetto globale urbano: un disegno morfologico, funzionale, infrastrutturale ed economico, in grado di consentire uno sviluppo sostenibile della città e di sostenere il turismo come un mezzo per migliorare la complessiva qualità urbana e il livello di vita degli abitanti. In tal modo si è arrivati a definire specifiche procedure di analisi e indirizzi progettuali:
- il riconoscimento dei *caratteri della città* (nei valori storici, paesaggistici, culturali e sociali) si basa sulla convinzione che architetture monumentali e ordinarie, tracce, memorie, pratiche possono avere un valore strutturante e orientativo per scelte progettuali complessivamente finalizzate alla riqualificazione urbana;
- l'assunzione del complesso *Tempio di Luxor-Viale delle Sfingi-Tempio di Karnak*, come un *sistema urbano*, si contrappone al principio, prettamente conservativo, di *recinto monumentale* separato dalla città. In quanto sistema, il patrimonio archeologico può essere dispositivo che genera relazioni, inesplorate connessioni fisiche e visive, nuove modalità di organizzazione di spazi urbani in molteplici loro configurazioni e livelli di complessità d'uso;
- la progettazione dell'intelaiatura della *città pubblica*, a partire dalla riorganizzazione e riqualificazione dei luoghi in cui si condensano usi, pratiche e immaginari collettivi - il *souq* e le trame della città araba, la *Corniche* lungo il Nilo, le piazze di accesso ai complessi templari, le aree verdi - e dalla loro integrazione con nuovi spazi aperti, i servizi collettivi, le residenze, le attività commerciali. I nuovi bordi del *Viale delle Sfingi* dovranno ricostituire limiti e connessioni porose con la città, con il sistema degli spazi pubblici: intervenendo sugli spessori del suolo urbano, sui dislivelli, sui piani inclinati si possono costruire brani di paesaggio dalle numerose configurazioni e usi complessi, quali i muri, gli spazi di sosta ombreggiati, i piccoli giardini, i punti di osservazione;
- il riassetto della *maglia infrastrutturale* viaria, nell'ottica di una compatibilità tra mobilità lenta e veloce, di mitigazione della congestione del traffico e d'integrazione al contesto storico e ambientale, dei ponti, anche veicolari, necessari a superare il *Viale delle Sfingi*, per garantire il collegamento est-ovest della città;
- la definizione di nuove *soluzioni insediative* e di tipologie architettoniche, nella dialettica fra valori storici del territorio e nuove domande di residenzialità e di accoglienza turistica.

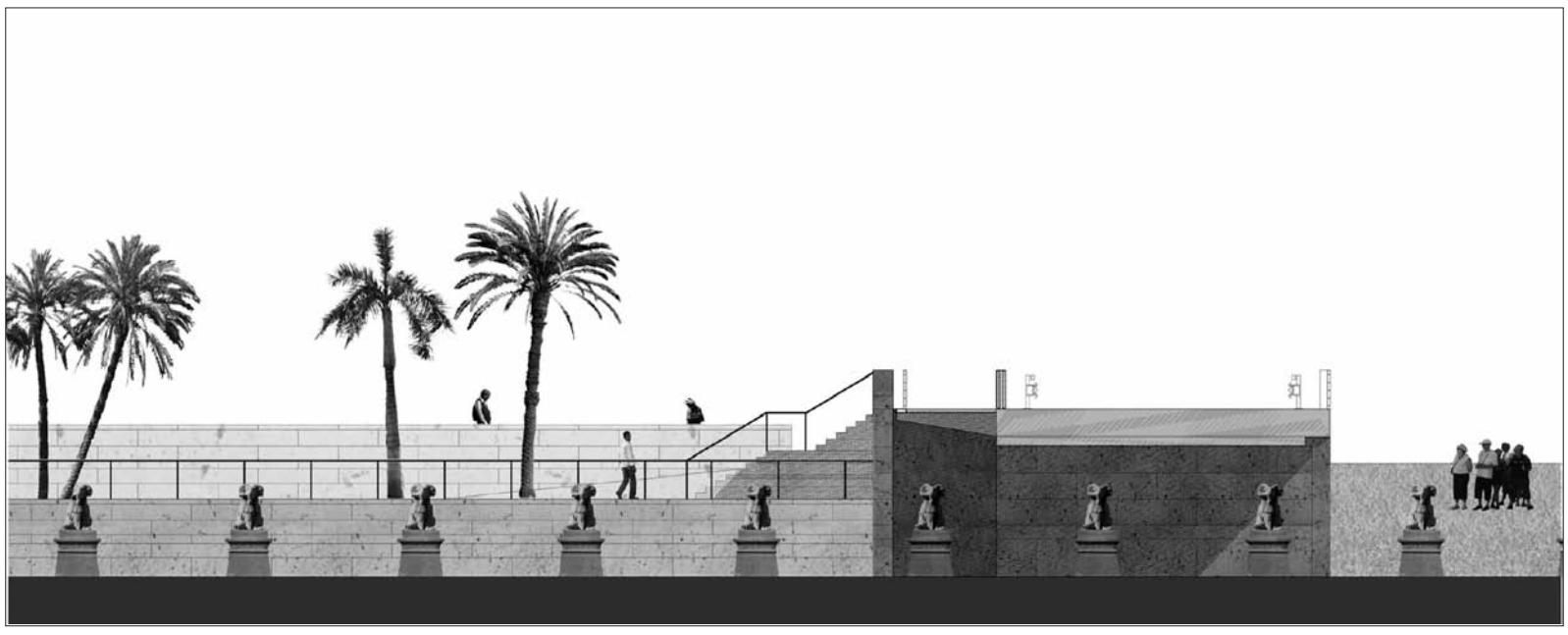
All'interno del nuovo *masterplan* e in coerenza con i suoi indirizzi strategici, sono stati sviluppati i progetti architettonici relativi alle *testate*, ai *bordi*, agli *attraversamenti*: il nuovo si esprime attraverso linguaggi contemporanei che si confrontano con i contesti e interpretano gli *strumenti* dell'architettura egiziana: in particolare, le misure, le scale, i diagrammi numerici, la luce, le materie, le simmetrie–asimmetrie, le prospettive multiple, i colori, le articolate declinazioni dei rapporti tra natura e artificio.[6] In modi diversi, gli attestamenti del *Viale delle Sfingi*, a nord con il *Tempio di Karnak* e a sud con il *Tempio di Luxor*, sono stati affrontati attraverso la formazione di *ambienti*, con piccoli corpi edilizi, con dispositivi spaziali e funzionali, atti a riconnettere sistemi urbani, oltre che a risolvere aspetti logistici, connessi all'accesso ai complessi monumentali, quali biglietterie, infopoints, servizi, negozi, parcheggi, ecc. Il progetto della testata sull'area archeologica del *Tempio di Luxor* comprende un sistema di

*Fig. 13 - In alto, a destra: l'attestamento del Viale al Tempio di Luxor.*

*Figg. 14, 15 - Al centro e in basso: il nuovo ponte di Al Mathan, sezioni.*

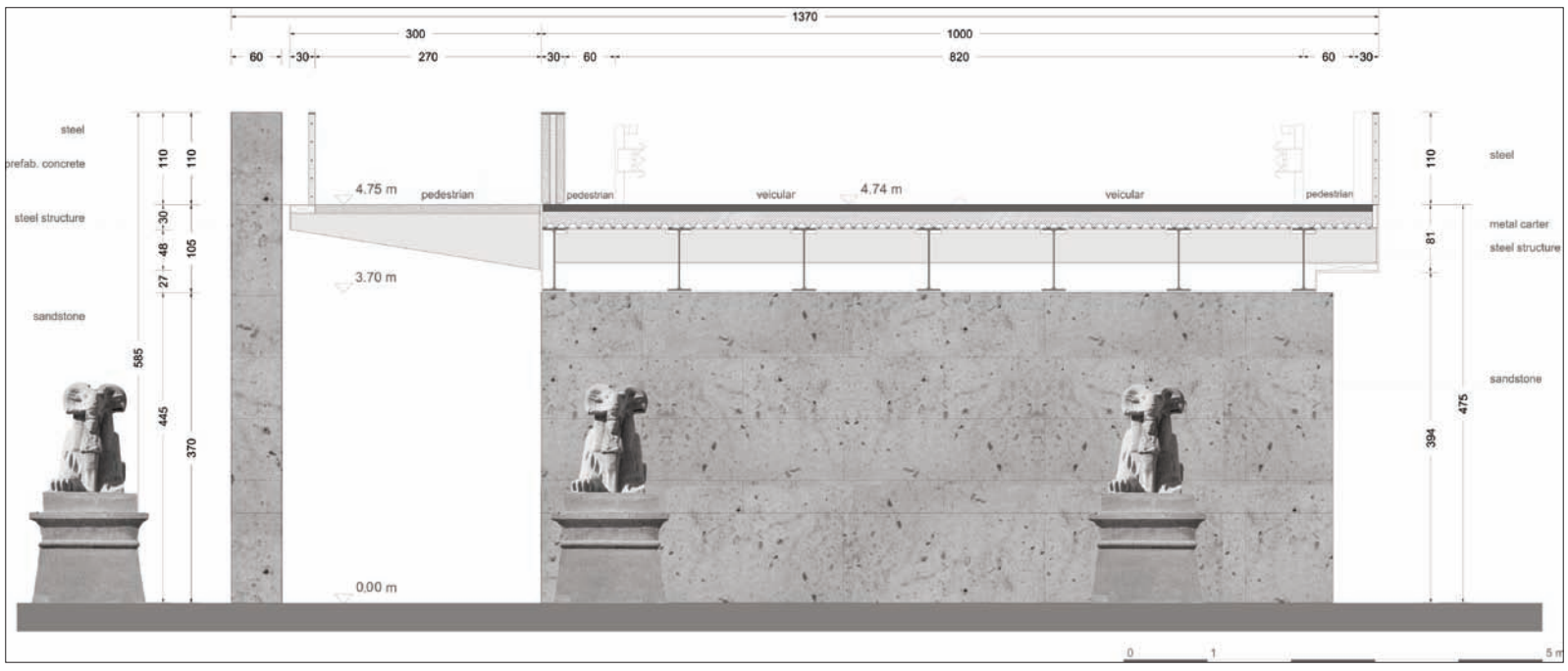


*Figg. 16, 17 - Il nuovo ponte di Al Mathan, sezioni.*



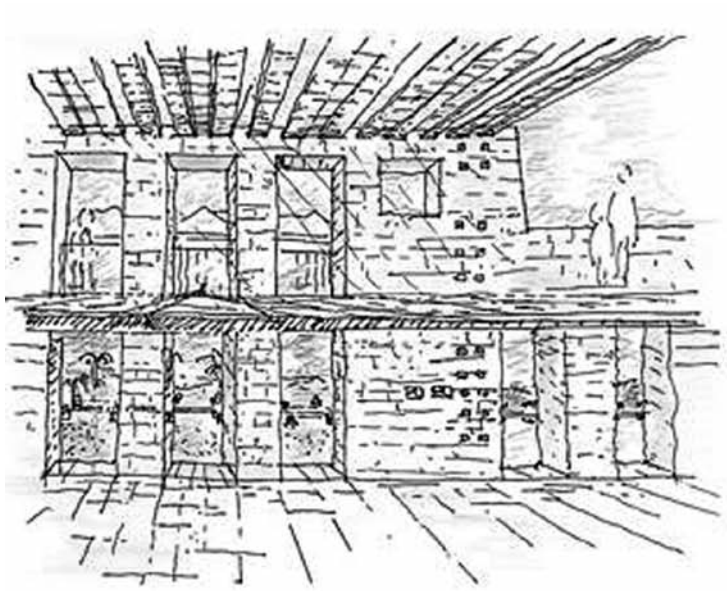



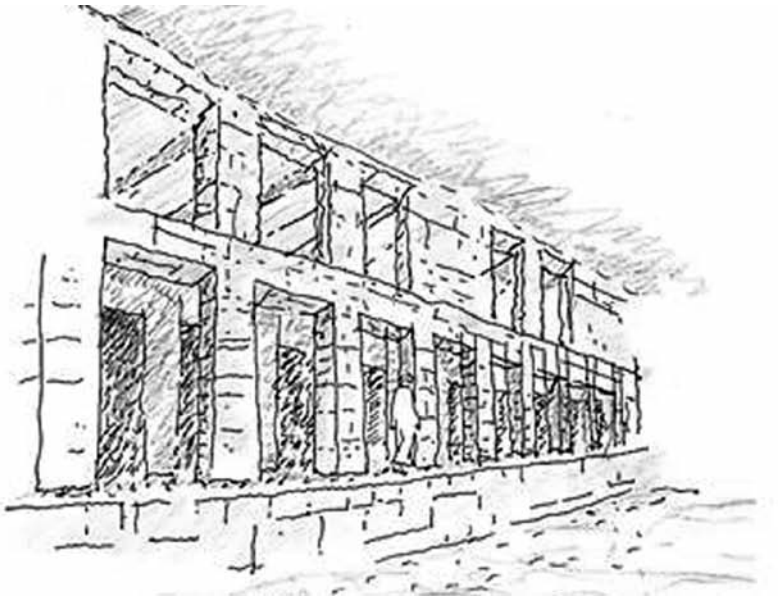

spazi: a sud ovest, un parco che organizza percorsi pedonali e l'accesso al Tempio e che, al tempo stesso, regola le relazioni morfologiche e visive con il Nilo ed oltre, con il paesaggio della costa occidentale. Ad est, il progetto sottolinea l'orientamento e lo sviluppo lineare del *Tempio di Luxor* con l'inserimento di un palmeto rettangolare, che offre ombreggiamento al cammino e al riposo di turisti e abitanti, e una piazza di raccordo tra il Tempio, il tessuto storico arabo e l'asse ottocentesco di collegamento con la stazione ferroviaria; un ulteriore spazio pubblico struttura l'ingresso nordest al complesso di Luxor, attraverso un nuovo lungo porticato che contiene una biglietteria, un piccolo bar, un *antiquarium,* un ambiente destinato alla rappresentazione virtuale del patrimonio archeologico.

Gli attraversamenti veicolari tra il tessuto urbano orientale e gli insediamenti prossimi alla *corniche* lungo il Nilo, sono stati limitati a due ponti, pensati non come semplici infrastrutture ma come elementi architettonici integrati nel paesaggio urbano e archeologico. Una sottile trave orizzontale, larga 11 metri comprendenti la carreggiata veicolare e la passerella pedonale, supera i 41 metri di luce con il sostegno di due pilastri in cemento; ma la struttura portante è inglobata in due muri paralleli di pietra calcarea, che configurano una architettura-ponte, che ha il proprio riferimento concettuale nei portali dell'architettura antica egiziana. Questo nuovo portale, ortogonale all'asse del *Viale delle Sfingi*, è quindi, non solo dispositivo tecnico per il superamento del tracciato, ma elemento urbano che definisce sfondi, che si raccorda con le superfici dei bordi del Viale, che organizza accessi, che comprende scale e collega differenti quote del suolo. Per concludere. Conoscendo luoghi e culture, facendoci contaminare e contaminando, abbiamo cercato, non di inventare o di importare modelli, ma di comprendere l'esistente, interpretarlo, valorizzandone le risorse umane, culturali ed economiche; il nostro intento, in quel contesto, è stato quello di rafforzare le identità lavorando, come ha fatto Alighiero Boetti con le sue *tassonomie del mondo* (culturali, politiche, simboliche e retoriche) sulla dialettica tra identità e alterità. Come ha detto Franco Rella, *la nostra identità si costituisce soltanto nel momento in cui la mettiamo in gioco spingendoci verso l'altro*; il nostro problema *è ritenersi aperti all'altro senza perdere se stessi, proiettandosi verso l'altro senza cancellarne l'alterità.*[7]

**Note**

1) F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, A. Colin, Paris 1949.*
2) G. Galasso, *Il Mezzogiorno di Braudel*, «Mediterranea. Ricerche storiche», n.10, Palermo, agosto 2007.
3) M. Fuschi, *Il Mediterraneo. Geografia della complessità, Franco Angeli, Milano* 2008.











*Figg. 18, 19 - In alto e al centro: L'area di Luxor, il giardino, il portico con l'antiquarium, la biglietteria, la caffetteria.*

*Fig. 20 - In basso, a destra:* La vision 2020 *per la nuova Luxor.*



*Fig. 21 - L' area di Luxor, il giardino, il portico con l'antiquarium, la biglietteria, la caffetteria.*

4) AUC è l'acronimo del Dottorato di Ricerca in *Architettura, Urbanistica, Conservazione dei luoghi dell'Abitare e del Paesaggio* al Politecnico di Milano.
5) La convenzione è stata sottoscritta dal *Supreme Council of Antiquities de Il Cairo* (dott. Zahi Hawass, Direttore generale) e dal Dottorato AUC, all'inizio del 2009.
6) W. M. F. Petrie, *Egyptian Architecture*, *British School of Archaeology in Egypt,* London 1938; W. S. Smith, *Art and Architecture of Ancient Egypt*, Middlesex 1958; A. Badawy, *Architecture in Ancient Egypt and the Near East*, MIT Press, Cambridge 1966; *A History of Egyptian Architecture,* University of California Press, Berkeley, Los Angeles-London 1954-68, H. Stierlin, *The Pharaohs Master-Builders*, Paris 1992; D. Arnold, *The Encyclopaedia of Ancient Egyptian Architecture*, Tauris, London 2003.
7) F. Rella, *Ai confini del corpo,* 2000; *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Feltrinelli editore, Milano 1998.

** Maria Grazia Folli è Ordinario di Composizione Architettonica e insegna alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano, dove è Coordinatore del Dottorato Architettura, Urbanistica, Conservazione dei luoghi, dell'abitare e del paesaggio. È stata Visiting Professor alla Columbia University di New York, alla Tecnische Hoschule di Zurigo, all'Ecole de la Villette de Paris e all'Ecole d'Architecture de Lyon; in un'ottica di confronto interdisciplinare e multiscalare la relatrice affronta nodi problematici e strumenti operativi, relativi alla progettazione architettonica e urbana. È autrice di numerosi saggi e pubblicazioni, ha partecipato a seminari, mostre e concorsi di progettazione.*

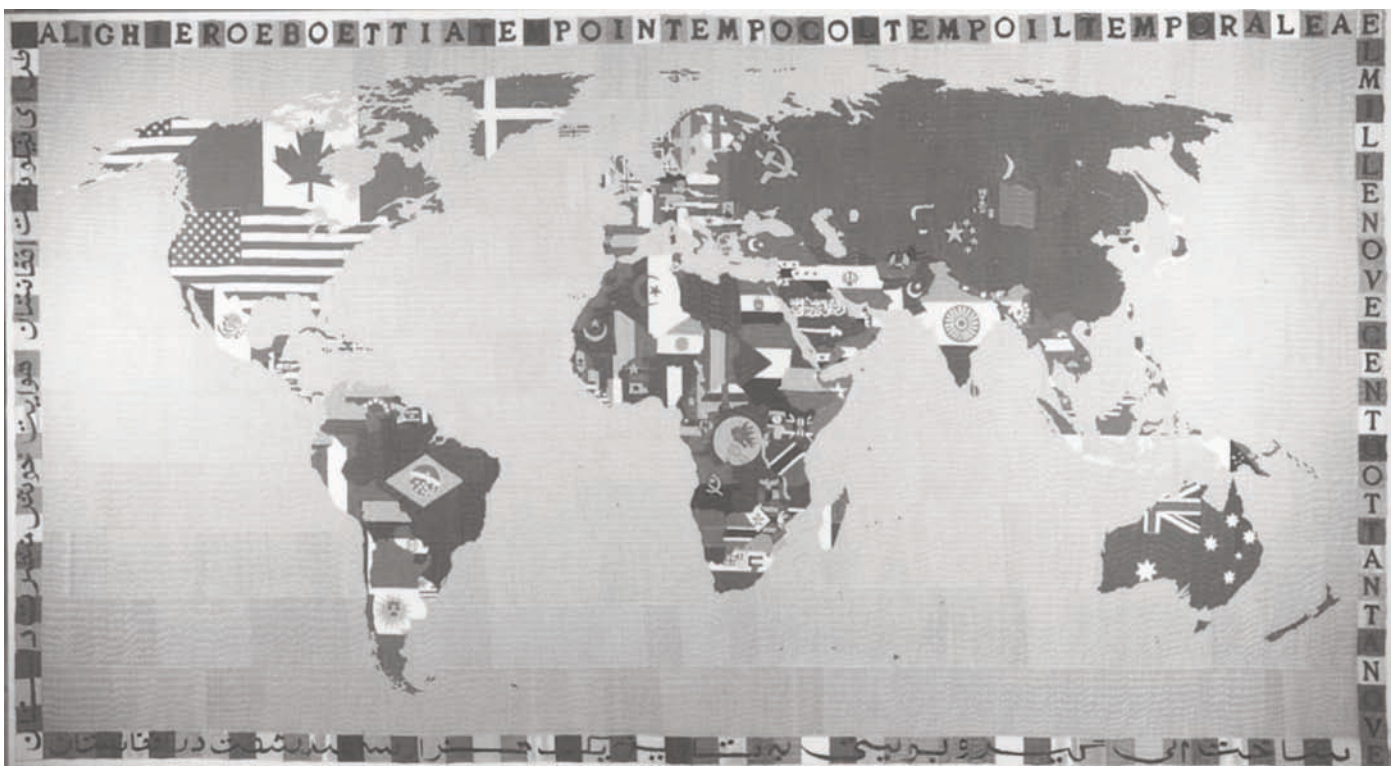



*Fig. 22 - Alighiero Boetti, Mappa, 1989-92 ricamo su tessuto.*

agorà

# ORIENTE/OCCIDENTE NELLA CULTURA ARCHITETTONICA CONTEMPORANEA

**Giulio Barrazzetta***

*Abstract - Starting from the most recent and enduring relationship with the Madrid schools of architecture, the article questions the present phase of international relations in the world of architecture. It would seem desirable to have a fresh point of view which might contribute to the reformulation of a study and research exchange with countries around the world, and in particular with the Orient. The European contribution to studies and research should be re-directed, not only by carrying out the work and investigations on site, under the eyes and ears of other bodies, but by championing fresh points of view and providing food for thought for the West, in what is effectively a circulating exchange in a global culture of local cultures.*

Se ci si vuole interrogare sulla fase dei rapporti internazionali nella cultura architettonica contemporanea, occorre anzitutto considerare l'esperienza politico-culturale europea, osservandone la collocazione alla soglia attuale. Si può compiere quest'esame considerando ciò che intercorre negli scambi con il mondo e le scuole di architettura di altri paesi, basandosi anche solo sulla più recente esperienza di ciascuno di noi. Da ciò mi pare che risulti comunque necessaria la formazione di un punto di vista che contribuisca a riformulare uno scambio di studi e ricerca con i diversi paesi del mondo e in particolare con le culture dell'Oriente. Il senso che si coglie è che il contributo italiano agli studi e alle culture e del contesto europeo di questa azione vada *ri-orientato*, non solo praticando il lavoro e le indagini sul 'terreno' con l'osservazione e l'ascolto delle altri mondi ma, rendendo protagonisti i punti di vista 'altri' e le interrogazioni all'Occidente nello scambio culturale di ciò che effettivamente circola delle culture locali nella cultura globale.

*Orientare* é un dispositivo che dovremmo conoscere bene, connaturato al nostro mestiere già nelle parole: disporre un edificio sul terreno in considerazione del corso del sole, da oriente a occidente. ERivolgersi alla parte fissa del cosmo per collocare un luogo nel mondo, per situare uno spazio, per dare senso alla sua edificazione, appartengono alla nostra tradizione costruttiva così come a quella descrittiva del geografo e alla prassi del viaggiatore. È una cultura che va richiamata cercando di rispondere alla domanda specifica di questa occasione.

In altri termini non va scordata la natura essenziale dell'Europa che decide le sue sorti dall'Asia rivolgendosi a occidente, sottolineata a suo tempo da Cacciari, cui il disorientamento sostanziale alla crisi attuale e al disordine internazionale, da un corpo concretato da fatti. Intendo così accennare al contesto internazionale contemporaneo: ai processi di accumulazione delle ricchezze e di avanzamento tecnologico e produttivo dei paesi ora noti sotto l'acronimo BRICS, e quelli che in Indonesia e Africa li stanno seguendo o li seguiranno presto, nonché il sorpasso della popolazione urbana insediata, della megalopoli e della *città* sul mondo rurale, tra il 2005 e il 2007, piuttosto che la progressiva obsolescenza del dominio occidentale ben rappresentata dalla detenzione dei debiti sovrani USA-EU da parte di economie non atlantiche o europee, di quelli che erano paesi *comunisti* o *in via di sviluppo*, ecc. Quadro che rappresenta la figura di fondo a cui manca ancora l'essenziale soggetto politico europeo.

Nel mondo della cultura la coppia *Orientalism/Japanism* appare riassumere le terminologia da riesaminare, o perlomeno da ripercorrere criticamente per considerare la posizione della cultura occidentale nel resto del mondo alla svolta del decennio in corso. Il primo termine trasporta l'esotismo verso il superamento del neo-colonialismo alle sensazioni del consumo turistico di massa, il secondo nel tempo lungo delle *Avanguardie* del Novecento rivolto dal secondo dopoguerra a fondamento del 'nuovo' industriale e delle sue primitive, umane e universalistiche radici. Entrambi compresenti, questi sguardi verso la cultura dei paesi orientali, sono divergenze che non si ricompongono del tutto. Con questi strumenti di visione sarebbe utile riesaminare le esperienze della cultura europea, *alta* e *popolare*, almeno dagli anni Trenta alla chiusura del Novecento per meglio comprendere la soglia in corso.

Per venire ad una riflessione personale sul tema, di cui sconto l'arbitrio di un punto di vista individuale e limitato, occorre considerare il contesto dei 'rapporti internazionali' sviluppati nel tempo recente. Principalmente l'emergere dei programmi di scambio del Programma Erasmus nella Comuntà Europea dal 1987, accoppiati con i *low cost flights* esplosi dal 1995. Intreccio fatale in cui ricerca e didattica della progettazione architettonica, intessuti da scuole di architettura e architetti di Paesi europei, si sono focalizzati sui temi dei diversi dispositivi e tecniche della progettazione e costruzione della città e dell'architettura, ma anche attualizzando i tradizionali 'viaggi di studio' in occasioni di workshop istantanei.

In un percorso non scevro dalle contraddizioni della cultura di massa, i miei interessi si sono rivolti in particolare al ruolo che ha avuto la cultura architettonica milanese assieme a quella che si è chiamata 'dei regionalismi' nella formazione dell'esperienza dell'architettura moderna e contemporanea. Questa indagine,

* *Giulio Barazzetta, architetto, è Ricercatore in Composizione Architettonica presso il DPA, Dipartimento di Progettazione Architettonica al Politecnico di Milano.*

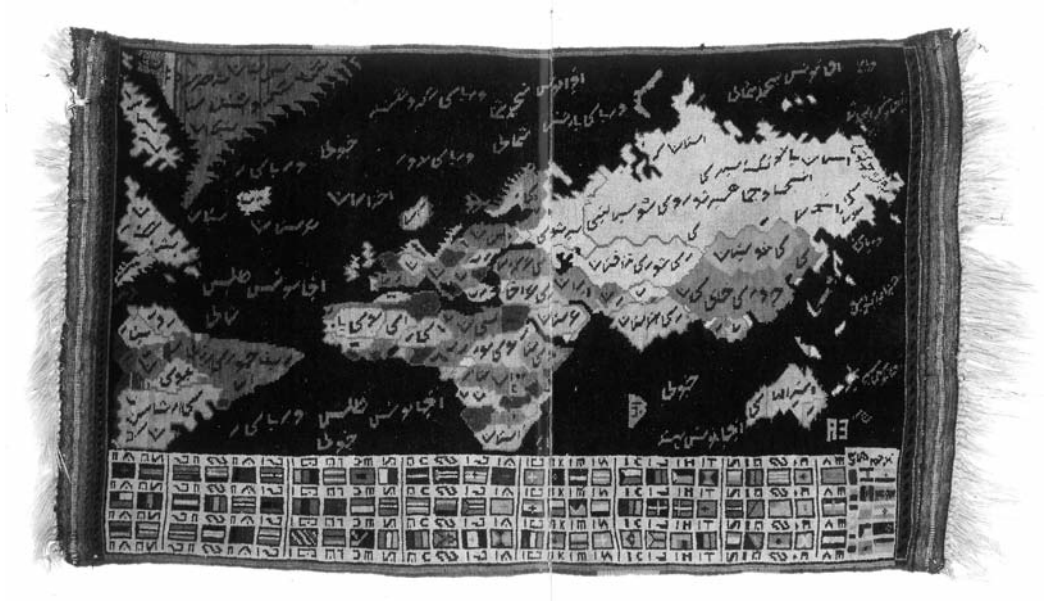


*Fig.1 - Tappeto globale di autori ignoti, Afghanistan 1950.*

che potremmo definire della 'ricerca di una identità', era agli esordi sorretta da un gruppo abbastanza nutrito di architetti italiani di varie origini. Gli architetti e gli studenti di architettura concentrati attorno a Milano e in Canton Ticino, erano coinvolti nella contemporanea osservazione di quella sorta di doppia natura dell'architettura moderna milanese, Novecento e Razionalismo, e dall'interesse all'architettura alpina, uno dei cuori dell'*esotismo* e delle radici costruttive dell'architettura tradizionale europea, nel quadro della trasformazione dei contesti rurali in quelli del turismo borghese e di massa del Novecento.

Quell'investigazione, formulata in una sorta di domanda collettiva, si era caratterizzata dal suo inizio come una indagine su di un possibile 'Altro Moderno' da ritrovare, che raccogliesse le tracce delle divergenze significative dalla storiografia per così dire *fissata* nelle immagini correnti del Movimento Moderno, nelle contrapposizioni delle scuole che si vivevano, e ne restituisse una realtà *praticabile* nell'orizzonte del progetto contemporaneo. Questa ricerca muoveva dagli interrogativi lasciati aperti, dalla crisi delle *Storie*, dai *buchi* e dai silenzi, da ciò che era tralasciato, alla esplorazione di scie reperite, di passaggi, dal riemergere di cose nella concretezza della città e del territorio.

Non sono in grado qui di analizzare a fondo le origini di questo interesse; mi pare però di poter dire che questo è stato messo a fuoco tra la *Triennale* del 1975 e la *Biennale* del 1985. Più precisamente si tratta di una stagione in cui la *Biennale* 1982, dedicata all'architettura dei Paesi Islamici, aprì nuovi orizzonti all'identità che andava formandosi nel consolidarsi della EU, di fronte alle crisi nazionali, e nella discussione intorno alla originalità dell'architettura italiana nel quadro della trasformazione post-industriale della città europea.

Al sommario tentativo di sintesi imposto dall'occasione di questo Symposium posso testimoniare solo degli ambiti che sono stati interessati dalla mia esperienza. Quelli prossimi del mondo Mediterraneo e del Medio Oriente, quelli più lontani del Giappone, e più recentemente dell'India. Il primo contesto che possiamo intendere esteso dal Mediterraneo al Medio Oriente ha portato a constatare, nei reciproci rapporti culturali che si registrano ad ogni indagine sui materiali degli edifici e della città, una sorta di scarto, dall'orientalismo della cultura coloniale alla trasformazione neocolonialista e post-colonialista all'attuale protagonismo e trasformazione delle società mediorientali. Il secondo contesto che possiamo intendere limitato all'Estremo Oriente è, nel caso dell'architettura moderna del dopoguerra, parte della cultura globale della cosiddetta 'architettura funzionalista' alla ricerca di un'espressione legata alla materialità e alla ripetibilità. Senza necessariamente analizzare a fondo opere che ho incontrato, vorrei esemplificare i temi emersi sia dall'Orientalismo, con quanto è rimasto nelle opere di alcuni architetti francesi, qui l'opera di Fernand Pouillon in Francia e Algeria con alcune tracce in Iran, sia dall'interesse per la cultura estremo-orientale e quella del Giappone in alcuni architetti italiani, qui nell'opera di Bruno Morassutti.

Nel primo caso occorre ricordare la reintroduzione della pietra portante nella tecnica della costruzione del secondo dopoguerra, ritrovata e reimpiegata da Fernand Pouillon e i suoi collaboratori a partire dalla ricostruzione del *Vieux Port* a Marseilles nel 1947-1949, riaprendo alla produzione industriale le cave romane di Fontvielle sul corso del Rodano e costruendo con quei materiali in Provenza ad Algeri e Parigi. Non si tratta certo di un reimpiego nostalgico o decorativo, ma dell'utilizzo di materiali antichi o meglio 'tradizionali' per le loro caratteristiche di durevolezza e qualità che, immessi nel processo produttivo della costruzione con metodi di cavatura e posa in opera industrializzati, consentono un miglioramento della produzione e della finitura per rendere l'opera rustica della muratura come superficie nobile e durevole. Una sorta di neo-realismo architettonico, non lontano dall'esperienza di alcuni altri architetti di quella stagione, come Ridolfi o Magistretti ad esempio, che accoppiano l'invenzione di una tradizione all'abitazione di massa e/o alla società dei consumi.

È noto quanto questa operazione elementare sull'arte della costruzione non connoti uno *stile*, ma rimetta in contatto l'urbanistica, dei quartieri di Parigi negli ultimi anni Cinquanta o dei quartieri di Algeri contemporanei all'esplosione della lotta per l'indipendenza, con l'architettura come costruzione della città. È necessario qui forse ricordare che questa ricerca va di pari passo con il passaggio, nella tradizione *Beaux Arts*, dai riferimenti *classici* verso un riesame dell'orientalismo. Nel caso si situa nell'*envoi* sulla ricostruzione di Isphan nel sec. XVII di Eugene Beaudoin del 1932 (Lonero 2001). Disegni e documenti che Pouillon molto proba-

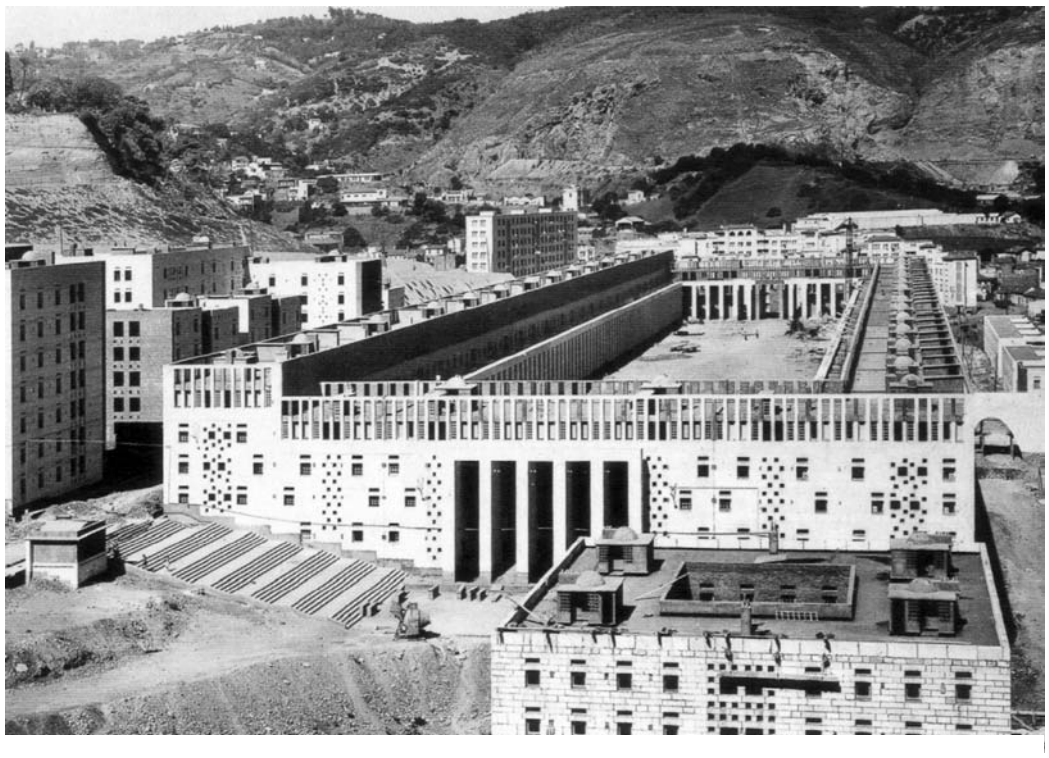


*Fig. 2 - Edificio e Piazza della 200 Colonne, F. Pouillon, Algeri, Climat de France, 1955.*

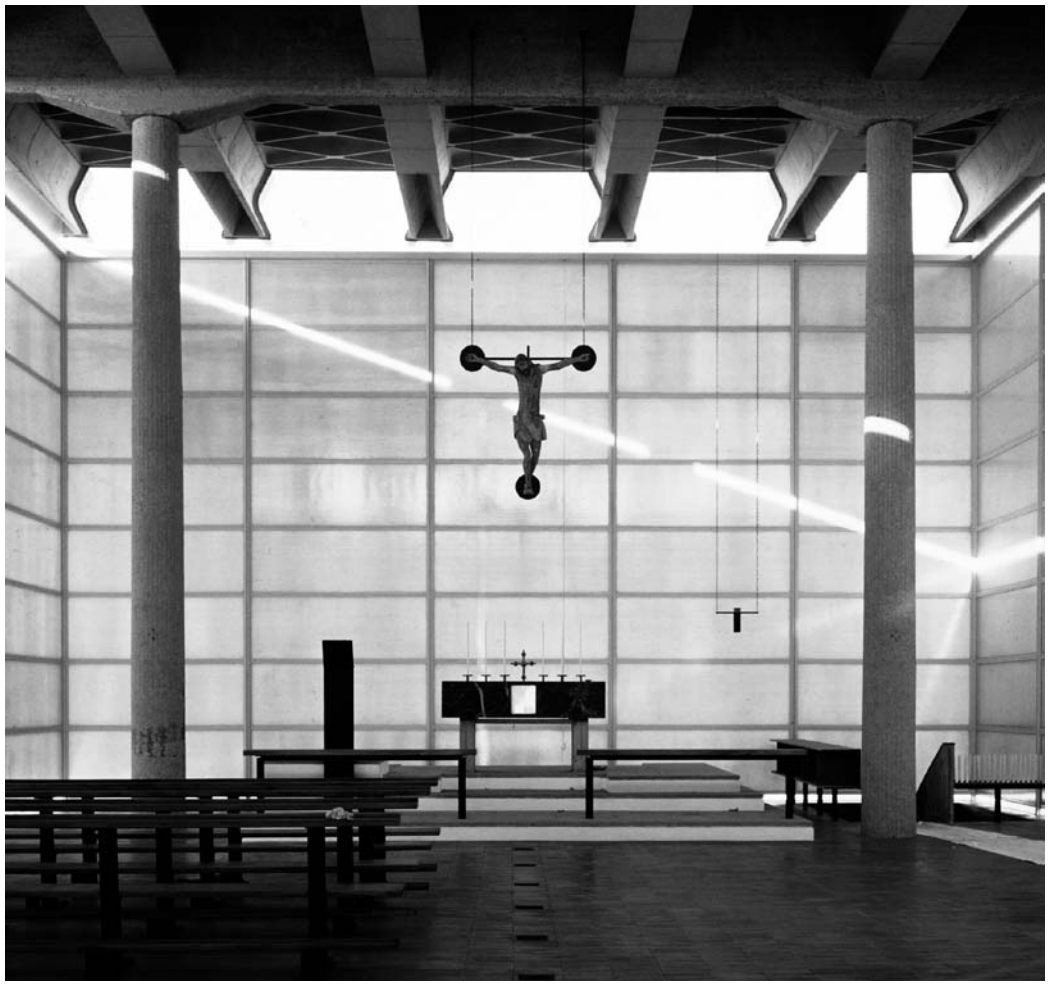


*Fig. 3 - Parrocchia Matri Misericordiae di A. Mangiarotti, B. Morassutti, A. Favini, Milano, Baranzate 1958.*

bilmente ha avuto modo di studiare negli anni della guerra in occasione dell'apprendistato nel suo studio a Marsiglia; pubblicato comunque da *Urbanisme* 10,1933. A due anni dall'uscita del libro di Marcel Poete, questo studio sembra confermare il perdurare di alcuni caratteri della città antica nella città moderna europea; un problema che sarà oggetto di *studi urbani* ben più avanti nel secolo.

Quanto questo dispositivo teorico operi attraverso lo specchio del Mediterraneo, costruendo rimandi tra città europea, islamica e città antica, andate e ritorni di forme di edifici e di insediamenti, è oggetto del lavoro di studiosi francesi e italiani da tempo (Jayyusi, Holod, Petruccioli, Raymond, 2008). Quanto questo mondo abbia una corrispondenza lontana ma certa di riflessi del mondo occidentale nella cultura indiana (Rewal, Veret, Sharma 1986), quanto passi in quella persiana e moghul (Koch 1991) è anch'essa cosa nota e di estremo interesse: un contatto profondo e duraturo, seppur discontinuo, a partire dalla figuratività della Scuola del Ghandara per passare dalle testimonianze e ai contatti fra le più diverse culture (Petruccioli 2007, Calza 2012), per soffermarsi infine sul richiamo nell'India contemporanea alle esperienze dei maestri moderni, assunzione e distacco insieme, nel lascito agli artefici indiani (Doshi, Melotto 2012).

Nel secondo caso occorre considerare le esperienze degli architetti milanesi contemporanei: i designers e quelli della cosiddetta seconda linea o considerati tali, non coinvolti nella *scuola*, impegnati nel progetto e nella costruzione della città, nelle produzione di oggetti, come coloro che immersi nel mestiere hanno salvaguardato l'originalità di un approccio industriale all'architettura e ingegneria non rinunciando alla cultura propria dell'architettura di ambiente milanese; se con questo s'intende una definizione non dogmatica di un territorio che oscilla attorno alla metropoli lombarda, dalla cultura piemontese alimentata da Olivetti alla scuola veneziana di Scarpa e Samonà.

Ho preso a suo tempo la *Chiesa di Baranzate* a paradigma di questa cultura e delle sua radicalità. Si tratta di un riparo essenziale sorretto da quattro colonne e racchiuso da un sipario che conforma l'interno in un luogo immateriale di raccoglimento, di una costruzione irripetibile la cui tettonica è racchiusa dalla leggerezza di un tamponamento che consiste nella luce, di un edificio in cui la trasfigurazione inattesa dello spazio è concessa dal rigore assoluto della struttura. Un'architettura, infine, in cui la tecnica della costruzione viene assunta come fondamento della forma, in cui ingegneria e disegno s'intrecciano in un'opera d'incerta attribuzione d'autore; un'opera in cui è possibile con cautela rintracciare tendenze e le diverse sensibilità dei progettisti, Mangiarotti, Favini e Morassutti, che nelle loro produzioni di forme usabili sembrano quasi incarnare la definizione di *scuola milanese* che ho sopra enunciato.

Nel nostro caso la sensibilità alla immaterialità della luce e del vuoto che circonda la cella è per molti versi riconducibile a un'aspirazione ai valori di essenzialità della architettura giapponese. Come è stato per Angelo Mangiarotti, che nel suo lavoro dichiara costantemente una doppia cittadinanza e un intreccio culturale con il Giappone, anche nella sua produzione di disegno industriale. Quella tradizione passa anche diversamente attraverso l'esperienza condotta da Bruno Morassutti a Taliesin nel 1949. Un incontro paradossale, sollecitato dallo stesso Scarpa, in cui la cultura dell'oriente estremo arriva attraverso l'occidente estremo, vissuto attraverso affinità giapponesi coltivate da F. LL. Wright, ma con il valore sensibile della luce diffusa all'ombra dalle coperture in telo di canapa di Taliesin West, colto da Morassutti anche nella sua piccola dimora temporanea che ne riutilizza i materiali.

Il Giappone nella società industrializzata del dopoguerra è un tema su cui insiste il MoMA che presenta le case della *Japanese Exibition House* con il volume di Arthur Drexler 'The Architecture of Japan' (1955) in cui si dice che *"un edificio giapponese è stato scelto dal Museo come terza* Casa nel Giardino *perché il disegno (design) giapponese tradizionale ha una rilevanza unica nell'architettura moderna Occidentale"*; nella prefazione si precisa che *"la pratica Occidentale moderna, con il suo uso generalizzato del telaio a scheletro metallico, ha sviluppato effetti ben noti conosciuti all'architettura giapponese almeno dall'ottavo secolo"*. Un libro in cui accanto alla *Villa Imperiale di Katsura* si trova il *Santuario di Ise*.

Due edifici questi che vengono descritti come archetipi del modo giapponese di comporre l'architettura nel libro di Taut (1937) e che verranno reiterati nel libro fotografico di Ishimoto su Katsura (1960) con prefazione di Gropius e saggio di Kenzo Tange '*Tradizione e creazione nell'architettura giapponese'* in cui tra l'altro egli afferma con chiara evidenza la differenza fra occidente e oriente rappresentandola nel *"Partenone che si erge su di un'altura, è immerso nella luce e irradia orgoglio… laddove Ise è nascosto da quattro*

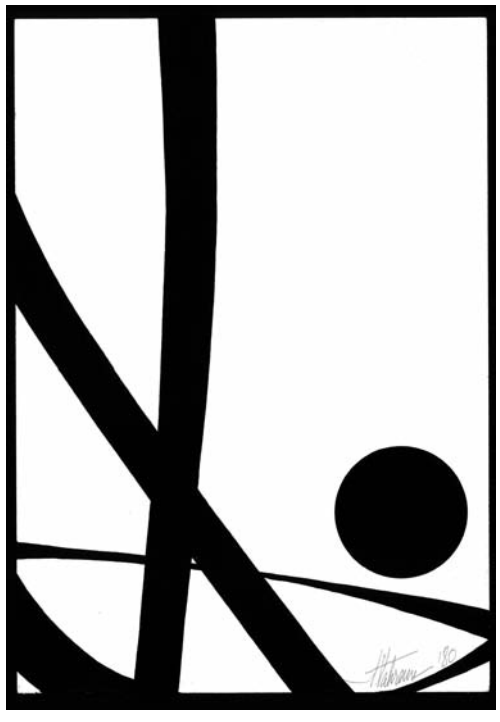


*Fig. 4 - Esercizio grafico sulla scritttura cufica, Herman Vahramian 1980.*

*recinti ed è immerso nella fitta vegetazione di un bosco"*. Oltre l'affermazione di Drexler e il ritrovamento dei quattro elementi semperiani di Taut e Gropius, il vuoto e la penombra sono dunque i principi, le sensibilità dell'architettura del Giappone che gli architetti della modernità introducono nel nuovo modo di costruire per l'occidente. Questo sarà definitivamente affermato da Balser nel suo *Struktur und Gestalt in Japan* (1961).

Vuoto e penombra dunque, temi che sembrano abusati luoghi comuni agli specialisti. La radura nel bosco di Ise costituisce il doppio vuoto di un santuario costruito con gli stessi materiali tratti dalla natura circostante, ricomposti nell'architettura di un complesso di edifici non stabili nel tempo, in fondo inconsistenti, rinnovati nel rito della ricostruzione ogni venti anni nell'identico sito gemello accanto. La materia diafana di Katsura e della dimora giapponese, delle cortine di bambù e soprattutto degli schermi scorrevoli degli *shoji*, che non permettono la fissità del muro, rendono possibile con lo slittamento delle pareti diverse aperture e l'adattamento continuo dell'ambiente alla vita della casa. Qui la luce del mondo esterno penetra sotto gli ampi spioventi della carpenteria. Questi elementi rendono la profondità della penombra, ombre e luce attraverso la loro materia esile e diafana, come ben testimonia Tanizaki nel suo *Libro d'ombra*.

Vuoto e penombra, il rivolgersi verso la cultura Giapponese, tornano nella cultura architettonica europea attraverso la Spagna contemporanea. Se ne fa carico la diffusione del libro di Fernando Espuelas: nell'originale spagnolo con il titolo *La radura nel bosco, riflessioni sul vuoto in architettura* (1999), uscito in Italia nel 2004 con il titolo *Il Vuoto, riflessioni sullo spazio in architettura*, rivelendo così la centralità del suo capitolo dedicato al Tempio di Ise. La coincidenza è stata con il libro su Katsura (2004), a cura di Virginia Ponciroli, che contiene le testimonianze sin qui citate di Taut, Gropius e Tange, ristampate nel volume con i saggi di Manfred Speidel e Francesco Dal Co. Il libro su Katsura anticipa l'approfondimento della riflessione di J. K. Mario Pierconti in *Carlo Scarpa e il Giappone* (2007); una pubblicazione straordinaria e non casuale, che riporta verso l'architettura un interesse culturale coltivato nel nostro Paese dall'eredità di *Ore Giapponesi* di Fosco Maraini e da *Stile Giappone* di Gian Carlo Calza (2002), diffusore della cultura e dell'iconografia del mondo fluttuante dagli anni Settanta sino alle mostre più recenti.

Una cultura *altra* confluita nella cultura globale moderna dalle esperienze delle avanguardie, poi sostanzialmente filtrata dalla cultura americana dall'esposizione di Chicago, all'*Imperial Hotel* di Wright sino alla *Japanese Exibition House* del MoMA e al libro di Ishimoto su Katsura, che viene ripresa con forza dall'architettura Giapponese contemporanea, dagli anni 60, sino ad oggi ribaltandola in nuovi punti di vista sulla propria tradizione rappresentati nelle opere. A un primo bilancio apparso in Italia in un volume di Tafuri sull'architettura contemporanea giapponese del 1964, si contrappone oggi il libro di Arata Isozaki *Japanness in architecture* (2006), a cui rimando per la profonda ed estesa trattazione da protagonista di questo incontro nel mondo contemporaneo dell'architettura fra occidente e oriente.

In conclusione, anche per richiamare la *centralità* nella cultura artistica del *viaggio in Italia*, spesso dimenticata nel diffuso appiattimento da marketing culturale che pare circondare l'attuale *internazionalizzazione*, tralasciando lo sfondo incipiente del meticciato dell'immigrazione, vorrei accennare all'incontro di esperienze culturali tra artisti e architetti immigrati in Italia e in Europa dalle culture da cui abbiamo preso le mosse, quelli delle cosiddette *culture non dominanti* che vanno emergendo oggi nelle metropoli globali. Se lo stato attuale della cultura architettonica riflette il rapporto fra culture locali e globale, invito ad esplorare figure come quelle di Kengiro Azuma, scultore giapponese che opera a Milano a cui è giunto per passione della scultura nel dopoguerra attratto dalla figura di Marino Marini, da cui opera come apprendista poi per emergere come valente scultore egli stesso. Piuttosto che figura e opera di Herman Vahramian, architetto artista Iraniano-Armeno, un operatore culturale, non saprei come definirlo meglio, anch'egli giunto a Milano da Tehran e da Roma, che opera da ponte fra la cultura medio-orientale e l'Europa, che traduce la scrittura sufica in preziosa iper-grafica, a cui dobbiamo la pubblicazione del costante lavoro di catalogazione, rilievo e restituzione del patrimonio architettonico dell'architettura armena dagli anni Settanta agli anni Novanta, e una notevole mostra sulla Persia al Castello di Belgioioso (2003).

Sono queste fatiche ostinate per esprimere punti di vista della propria cultura nella cultura globale, ora da riscrivere in un processo che è avanzato notevolmente. Alla attrezzatura e diffusione di internet sovrapposta a quella dei media a stampa e degli audiovisivi è ora succeduta una fase di utilizzo della rete sempre più allargata, che impone giorno per giorno nuove soggettività diffuse, su cui si sono innestati i processi di rinnovamento delle società più differenti. Sviluppare ora una riflessione sulla propria cultura e originalità nell'universo globale significa riassegnare un ruolo ai *regionalismi* nel quadro di un'identità europea, ancora in formazione, che inverta definitivamente il ruolo egemonico della cultura occidentale in accoglimento e ascolto delle culture, che chiedono di assumere l'occidente per farne un uso non euro-centrico in una nuova cultura globale.

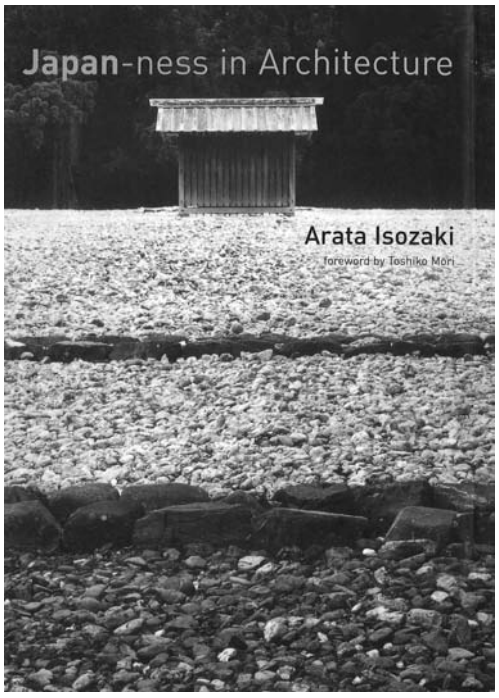



*Fig. 5 - Japan-ness, copertina di A. Isozaki, MIT press, 2006.*

# ESPERIENZE DALL'INDIA: INTERNAZIONALIZZAZIONE DEL POLITECNICO DI MILANO

**Ingrid Paoletti***

*Abstract - This paper deals with the internationalization undergoing at Politecnico di Milano University, with a particular reference to India. The University is investing in this growing country either in order to give knowledge either to set up joint research and academic programmes. The final goal is to foster an international environment attracting talented students and visiting professors.*

Il Politecnico di Milano ha da tempo attivato un'ampia strategia volta a internazionalizzare l'Ateneo attraverso diverse tipologie di accordi. Alcuni accordi concorrono allo scambio di docenti e studenti, alcuni alla doppia laurea, altri alla costituzione di veri e propri campus in alcuni paesi. Fra i Paesi ritenuti target dell'Ateneo ci sono i BRIC, ossia il Brasile, la Russia, l'India, la Cina e altri Paesi su cui si ritiene importante puntare per lo sviluppo di relazioni durature.

Nello specifico l'India è sicuramente uno dei Paesi più interessanti per diversi motivi: prima di tutto la lingua ufficiale è l'inglese, in secondo luogo il sistema scolastico è molto ben strutturato e di elevata qualità, soprattutto nel pubblico, in terzo luogo persiste una fortissima richiesta di competenze e educazione universitaria. Il tasso di alfabetizzazione in India è del 61% per la popolazione con più di 15 anni di età, con una punta del 73,4% tra gli uomini e del 47,8% tra le donne. Si stima che la spesa per l'educazione sia nell'ordine del 3,2% del PIL. Ci sono sostanzialmente quattro fasi della formazione scolastica in India, ossia *la primaria, la primaria superiore, la secondaria e la secondaria superiore* (o scuola superiore); nel complesso il ciclo scolastico dura 12 anni, in seguito al "modello 10+2".

Tuttavia vi sono notevoli differenze tra i vari Stati indiani, in termini di modelli organizzativi, all'interno di questi primi dieci anni di scolarizzazione. Il governo si è impegnato a garantire l'istruzione elementare universale (primaria e primaria superiore) con un'istruzione per tutti i bambini di età compresa tra 6-14 anni di età. Alla scuola primaria accedono i bambini di età tra i 6 e gli 11 anni, organizzati in classi dalla prima alla quinta. La scuola elementare superiore e secondaria è per gli alunni di età compresa tra i 11 e 15 anni, organizzati in classi dalla sesta alla decima, e la scuola secondaria superiore è per gli studenti di età tra 16 e 17 anni iscritti nelle classi tra l'undicesima e dodicesima. In alcune regioni c'è un concetto aggiuntivo, quello chiamato della scuola *primaria medio/superiore* per le classi tra la sesta e l'ottava. In tali casi le classi nona e decima sono classificate sotto la categoria di scuola superiore. Livelli più elevati del percorso formativo e scolastico in India offrono l'opportunità di specializzazione in un settore e comprendono le università come l'*Indian Institutes of Technology* e le *Indian Institutes of Information Technology,Design & Manufacturing* e altre università private.

L'India con il suo vasto territorio conta oltre 13 milioni di studenti, 2,3 milioni di laureati l'anno, 500.000 ingegneri circa 10.000 studenti europei; è un paese in fortissima crescita che ha un tasso di scolarizzazione anche per la *high education* in aumento. Le università si suddividono in statali, pubbliche e private. Nell'area dell'ingegneria di maggior prestigio sono l'IIT, l'IIM, il NIT, l'IIS che sono di emanazione pubblica. Nell'area dell'architettura le università di maggior rilievo si sono attrezzate in network di collaborazione che le rendono di facile identificazione per gli europei (con i quali hanno molti accordi con l' ETH, l'Università di Losanna, il Politecnico di Torino e molte altre). Gli studenti hanno un percorso di studi caratterizzato da 4+ 2 anni (a volte 5+2) ed essendo la selezione fortissima sono spesso studenti di alto livello (utile per gli scambi).

Il Politecnico di Milano ha individuato nell'India uno dei paesi sui cui investire in termini di potenziali studenti da attrarre per i nostri corsi di laurea, in possibili scambi di studenti sia nel triennio che nelle lauree magistrali, sia nelle ricerche congiunte che in centri di ricerca. Sono stati attivati scambi con molte università tra cui:

- il Center for Environmental Planning and Technology University (CEPT), Amedhabad;
- il Bhanuben Nanavati College of Architecture (BNCA), Pune University;
- il Maharstra Institute of Technology (Maeer Mit), Pune;
- il KRVIA di Bombay;
- l'IIT di Bombay;
- la School of Planning and Architecture (SPA) di Delhi;
- l'IIT di Delhi;
- la Sushant School of Art and Architecture di Delhi;
- il Guru Gobing Singh Indraprastha University di Delhi.

L'attivazione di programmi di scambio tra studenti richiede certamente, nel caso di paesi extraeuropei, particolare attenzione, sia rispetto ai profili, sia rispetto alle corrispondenze (di

* *Ingrid Paoletti, architetto, è Ricercatore in Tecnologia dell'Architettura, presso il Dipartimento di Architettura, Ambiente Costruito e Ingegneria delle Costruzioni (A.B.C), Politecnico di Milano.*





*Figg. 1, 2 - A sinistra: le corti dei Palazzi di Jaipur, che costituiscono ancora oggi uno dei principali punti di ritrovo per le comunità locali. A destra: i Palazzi di Fatehpur Sikri, la città della Vittoria, che è stata la capitale dell'impero Mughal nel sec. XVI, con l'imperatore Emperor Akbar.*





*Figg. 3, 4 - A sinistra: il colonnato di Jama Masjid ad Ahmedabad. A destra: la Tomba di Humayun, un complesso di edifici inerenti alla sepoltura dell'Imperatore moghul Humayun, che fu commissionato dalla moglie Hamida Banu Begum nel 1562 e progettato dall'architetto persiano Mirak Mirza Ghiyath.*

crediti ma anche di calendari accademici). È essenziale che, una volta attivati accordi di scambio, la gestione operativa sia differenziata da quella 'ordinaria' Erasmus. Inoltre, è in corso di predisposizione una laurea triennale in Design a Delhi presso un'università indiana partner, che permetterà di avere una laurea riconosciuta in India; gli studenti potranno poi accedere alle magistrali del Politecnico di Milano.

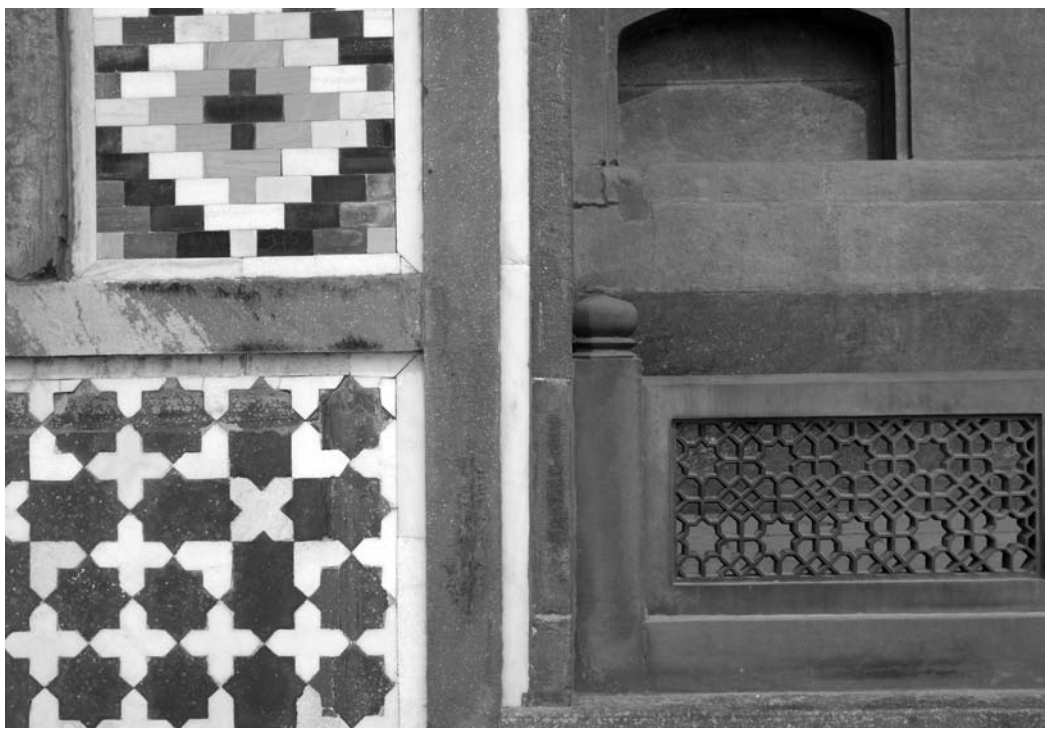
È stato istituito anche un Centro di Eccellenza Indo-Italiano per l'Innovazione nelle Costruzioni che ha l'obiettivo di promuovere la cooperazione in materia di ricerca, innovazione e sviluppo tecnologico nel settore delle costruzioni tra università, centri di ricerca e imprese dei due paesi (Italia e India). Il centro ha iniziato con un primo progetto denominato 'Innovative design and construction technologies' che si è sviluppato fra il Maeer MIT dell'Università di Pune, India e il Dipartimento Best del Politecnico di Milano.

Il centro di ricerca sarà aperto ad affiliazione e darà vantaggi e servizi, tra cui: una relazione annuale sul mercato indiano; a) una conferenza annuale su questioni specifiche; b) un supporto alle normative indiane per l'introduzione sul mercato; c) la ricerca e una mirata consulenza tecnica; d) una formazione attraverso corsi brevi e workshop; e) una formazione executive; f) lo spazio al Maeer Università MIT Pune per le riunioni; g) la partecipazione a reti di imprese e delle istituzioni in India.

Le attività hanno già visto l'affiliazione al progetto da parte di diverse società immobiliari e di costruzione in India e in Italia, agenzie governative varie, così come le imprese, le istituzioni italiane e la Camera di Commercio Indiana. L'obiettivo è quello di creare un prestigioso network tra università e imprese in grado di interagire in modo coordinato e sostenuto da un alto livello di know-how tecnico, al fine di favorire l'innovazione nel settore delle costruzioni.

Di fatto Il settore delle costruzioni in India sperimenterà una crescita esponenziale nei prossimi anni, arrivando a raddoppiare il proprio volume d'affari. Attualmente l'India, con una cifra pari a 360 miliardi di USD, rappresenta circa il 5% di un mercato che a livello globale raggiunge i 7 mila miliardi di USD, piazzandosi quarta dietro la Cina (15%), gli Stati Uniti (14%) e il Giappone (9%) e prece-

*Fig. 5 - Il Pozzo Chand Baori di Abaneri a Jaipur, uno dei più profondi e ampi dell'India, risalente al sec. VII.*





*Figg. 6, 7 - Dettagli di alcuni intarsi tipici della tradizione indiana ad Agra.*



*Fig. 8 - L'Indian Institute of Management (IIM) ad Ahmedabad, Dhaka, di Louis Kahn (1962-1974).*



*Fig. 9 - Ingrid Paoletti all'Istituto CEPT con il responsabile dell'internazionalizzazione ad Ahmedabad.*

dendo la Francia (4%). Entro il 2020 l'India, con un giro d'affari, pari a 840 miliardi di USD e una quota di mercato pari al 7%, si collocherà immediatamente dopo la Cina (21%) e gli Stati Uniti (15%), superando il Giappone (6%) e configurandosi come terzo mercato al mondo. Il settore raggiungerà i 12 mila miliardi di USD a livello globale.

Dati positivi giungono anche dall'industria Indiana del cemento, la seconda più importante al mondo dopo quella Cinese: secondo il XII Piano Quinquennale (2012-2017), preparato da New Delhi, tale segmento per poter rispondere alla crescente domanda, avrà bisogno di 470 milioni di tonnellate entro il 2017. In India la domanda per il cemento proviene dalla costruzione di abitazioni (che rappresentano il 67%), infrastrutture (13%), edifici commerciali (11%) e industria (9%). La crescente domanda di spazi commerciali e di uffici, dovuta all'espansione e alle liberalizzazioni nel mercato dei servizi (specialmente nel campo della *information-technology*), ha portato ad un rapido sviluppo del comparto edilizio non residenziale.

Dal 2000 il settore si è espanso del 307%, vedendo quadruplicare l'ammontare complessivo delle risorse, tanto che oggi gli investimenti nel "comparto produttivo" rappresentano quasi il 60% di tutto il mercato delle costruzioni. Quello indiano si presenta, quindi, come un mercato fortemente caratterizzato, a differenza, ad esempio, di quanto accade in Cina, dove le risorse si distribuiscono quasi uniformemente tra il residenziale, il non residenziale e il genio civile. D'altra parte, sono impressionanti i numeri dell'espansione dell'attività di nuova produzione non residenziale, che ha raggiunto, nel 2011, quasi 105 miliardi di euro di valore, più di cinque volte il mercato del nuovo non residenziale italiano (questo quando solo dieci anni fa i due mercati risultavano comparabili). Di contro, il settore residenziale è quello che negli ultimi dieci anni si è espanso di meno (+3,8% di crescita reale media annua in termini di investimenti, rispetto al +14% del non residenziale). Tuttavia, le previsioni Cresme/SIMCO indicano come i ritmi di crescita degli investimenti in edilizia abitativa nei prossimi anni mostreranno un'impennata significativa, superando in media, anche il comparto non residenziale (+8,3% annuo tra 2011 e 2015, contro il +7,4% degli investimenti nel settore produttivo).

La forte crescita economica ha fatto esplodere la cosiddetta *classe media*, che attualmente conta circa 260 milioni di persone, pari all'intera popolazione degli Stati Uniti, e la domanda di alloggi è in continua crescita. Se negli anni novanta il gap tra *labour-income* (reddito da lavoro) e costo medio dell'abitazione era tale da inibire quasi totalmente il mercato immobiliare (si veda ad esempio uno studio sull'*affordability* in India condotto da ArthVeda), negli ultimi anni il mercato immobiliare è diventato decisamente più accessibile, anche grazie alla contrazione dei tassi di interesse, e secondo l'Asian Developement Bank, in India, per sostenere la domanda, saranno necessarie circa 10 milioni di nuove abitazioni ogni anno da oggi fino al 2030. Opportunità che l'Italia con il suo know-how di elevato livello non deve mancare.

In conclusione, si può affermare che le strategie dell'ateneo milanese, volte all'internazionalizzazione, mirano non solo a sviluppare relazioni accademiche, ma intendono anche inserire l'ateneo all'interno di uno scenario che possa sviluppare anche ricerche d'interesse nel settore dell'architettura e dell'ingegneria, strutturando collaborazioni che permettano di portare la conoscenza europea in contesti emergenti, adeguandoli alle necessità e ai climi dei paesi di riferimento. Una conoscenza, sia nelle prassi che nei sistemi e nei materiali, consentirebbe di introdurre temi di ricerca capaci di innescare ulteriori esperienze accademiche, anche di terzo livello.



*Fig. 10 - Una tipica edilizia di nuova costruzione a Mumbai, India.*

# TENDENZE EUROPEE SULL'ARCHITETTURA COLOMBIANA

***Freddy L. Idarraga*, Gabriel H. Ramos****

*Abstract - Architecture in Colombia was permeated by various constructive and stylistic influences mainly European, leading to interpretations and applications themselves, that under the political, social and economic changes in the conquest, colonial, independence and republic periods, have been reflected in buildings and cities. This paper will summarize these relations in a historical context, illustrating some Colombian architectural experiences of European influence.*

Nel sec. XV, la Spagna viveva sotto il feudalesimo; dopo la definitiva espulsione degli arabi e degli ebrei, con la ricerca di una rotta verso oriente - che in un modo del tutto casuale portò alla scoperta dell'America - essa si vide catapultata alla categoria di impero e convertita nel *braccio armato* della Chiesa Cattolica. Risultò così incaricata non solo di conquistare il nuovo mondo, per instaurarvi il cristianesimo, ma anche di far fronte alla crescente minaccia della riforma luterana. In questo contesto, il principio dell'influenza europea, nell'ambito dei territori americani, è costituito dal trattato di Tordesillas (1494), che diede iniziò alla ripartizione delle nuove terre fra la Spagna ed il Portogallo; dopo di esso, si dette inizio alla fondazione delle prime città colombiane: San Sebastiano di Urabá (1509); Santa Maria la Antigua (1510); Panamá (1519); Santa Marta (1524) e Cartagena (1533). Tutte queste fondazioni consistevano nell'aprire una piazza e nell'erigere tutt'intorno delle costruzioni temporali che servissero da accampamento per nuove spedizioni; dette costruzioni, in alcuni casi, venivano protette da palizzate fortificate, a mo' dei primi castelli medioevali europei (*Fig. 1*).

La permanenza degli spagnoli in America avvenne per lo sfruttamento agricolo e minerario (oro e argento), ed era agevolato dalla manodopera nativa. Questo diede l'avvio all'apertura di varie vie di comunicazione, per commercializzare i prodotti, permettendo anche che si stabilissero dei centri abitati come: Santafé de Antioquia, Popayán, Santafé de Bogotá, Tunja, Pamplona, Cartago e Cartagena. Tutte essi furono costruiti rispettando dei parametri simili fra loro, i quali erano codificati dalle Leggi delle Indie, che furono promulgate nel 1573 da Filippo II (1527-1598), come uno strumento giuridico per la conquista, la colonia e la costruzione di insediamenti umani. Cartagena fu, fin dal principio, la città più attiva nel commercio con l'oltremare, avendo acquisito un carattere urbano-portuario che fino ad allora nessun'altro insediamento presentava; ragion per cui, fin dall'inizio, si rese necessario fortificarla. Con il passar del tempo, furono costruiti dei fortini, le muraglia e varie fortezze; il che convertì la città in un posto quasi inespugnabile agli attacchi dei pirati. Oggigiorno questa città è il più impressionante esempio di un'architettura coloniale di tipo difensivo (*Fig. 2*).




*Fig. 1 - Prime città colombiane.*

Nel momento storico è imprescindibile considerare il forte impatto urbano generato dai diversi ordini religiosi. Infatti, le strutture minime e precarie, presentate dalle città della fine del sec. XVI, si videro modificate dall'acquisizione di grandi spazi adibiti alla costruzione di conventi, chiese, cappelle, collegi ed ospedali. Fu così che, dopo appena 100 anni dalla sua fondazione, e con solamente 5000 abitanti, Cartagena ebbe la propria Cattedrale, 7 grandi conventi (San Domenico, San Francesco, Sant'Agostino, San Diego, Santa Teresa, Santa Chiara e La Mercede), oltre al collegio della Compagnia di Gesù, l'Ospedale di San Giovanni di Dio, nonché la prima Casa dell'Inquisizione (*Fig. 3*). Erano, tutti questi, dei complessi religiosi molto grandi, se paragonati ai quattro edifici civili giá esistenti: la Dogana, il Magazzino di Galeras, la Ragioneria e la Cassa Reale, e la Zecca.

La grande importanza rivestita dall'architettura religiosa, e la sua prolificità, rafforza l'idea che l'evangelizzazione e l'espansione della Chiesa cattolica fu un obiettivo esplicito della conquista e della colonizzazione del nuovo mondo. L'architettura religiosa seguì dei modelli di base; copiando, perlomeno durante i secc. XVI e XVII, le tipologie stilistiche dei monasteri medioevali europei; vale a dire: il concetto di edifici intesi come entità autonome, chiuse e modeste. In questo modo, si volle imprimere un'aria di austerità alle città coloniali del Viceregno della Nuova Granata; difatti, gli edifici religiosi tuttora in piedi, ed i nuclei urbani che li contengono, riescono ancora oggi a trasmettere quegli aspetti, fissati in epoche remote (*Fig. 4*).

Verso la metà del sec. XVIII, sotto la monarchia illustrata di Carlo III di Borbone (1716-1788), nel Viceregno si generò una migliore situazione economica, grazie all'impulso dello sfruttamento delle miniere e dell'agricoltura (grazie anche alla schiavitù) e, di conseguenza, ad un più attivo commercio con la Spagna, ebbe un importante riflesso sull'architettura, consentendo la ricostruzione di Popayán (dopo il terremoto del 1736), un consolidamento amministrativo, monetario ed agro commerciale di Santafé di Bogotá, ed una crescita dell'attività portuale di Cartagena. Risale a quell'epoca l'apparizione dei primi esempi di architettura civile: le case di governo e dell'ammini-

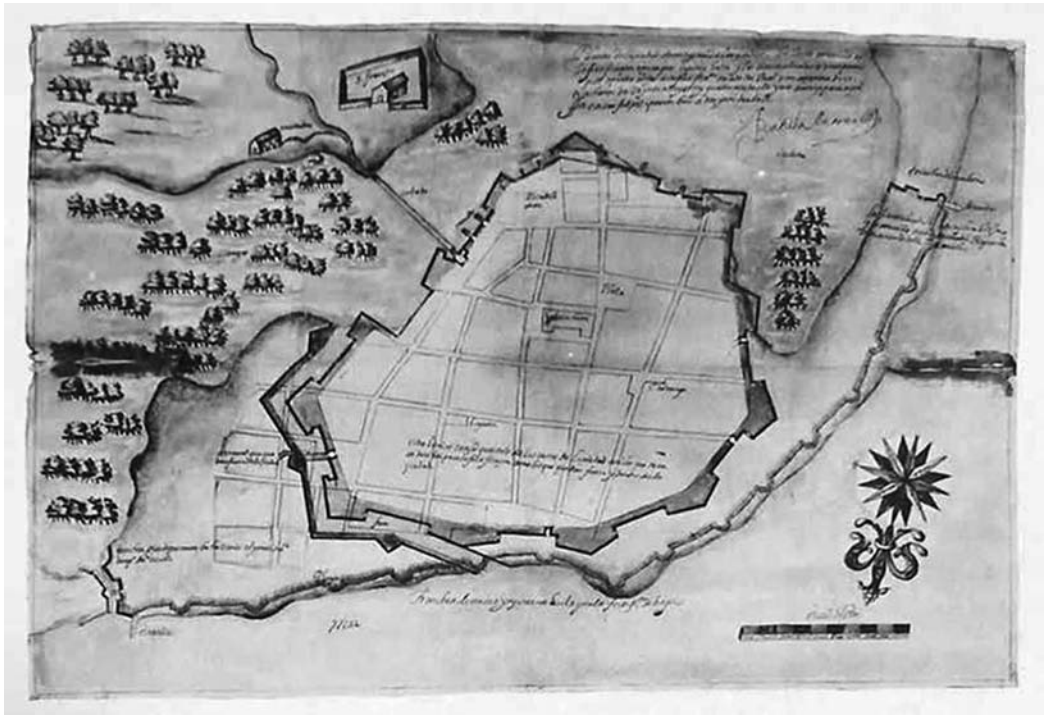


*Fig. 2 - Mappa di Cartagena (1595) con le mure progettate da Bautista Antonelli (Archivio Graziano Gasparini).*

strazione (le giunte, le zecche, le esattorie, le dogane e le poste); i servizi (ospedali e cimiteri); ed anche gli stabilimenti commerciali (le fabbriche di liquori). Tutti questi edifici, anche se non presentavano dei meriti estetici o costruttivi, rappresentarono i primi sforzi per erigere delle costruzioni con tali finalità, e continuano a sussistere dopo duecento anni.

Così come accaduto nei secoli precedenti, anche nel sec. XVIII l'architettura religiosa risultò essere la più rappresentativa. Essa si fu sviluppando in tappe evolutive non necessariamente cronologiche. Di fatto, si andò manifestando: 1) nella sofisticazione di elementi puntuali; 2) nell'estensione dell'ornamento a tutta la facciata; 3) nella deliberata elaborazione delle facciate, mediante l'impiego di ordini architettonici *colti*. Fu così che furono costruite delle chiese con torri *moresche*; si impiegò il barocco, con le sue varie interpretazioni, in diversi templi, e si accolse la presenza di architetture accademiche straniere, in costruzioni di chiaro carattere scenografico (*Fig. 5*). Nel sec. XVIII, inoltre, l'architettura domestica e civile, che nei suoi interni seguiva le distribuzioni spaziali usuali, cominciò ad apparire anche all'esterno, facendo risaltare la decorazione esterna delle porte e delle finestre, per poi arrivare ai balconi allungati che, a guisa di palchi, si affacciavano sullo spettacolo dello spazio urbano (*Fig. 6*). Nell'ambito domestico, ci fu anche l'apparizione del *salone*, inteso come luogo per le visite, le riunioni ed i salotti; in cui, un po' più avanti, si diede gestazione all'indipendenza.

Di fatto, dopo anni di isolamento, dopo aver inutilmente fatto appello ad una maggiore partecipazione nelle decisioni del governo, ad una maggiore liberalizzazione del commercio e, più in generale, ad una maggiore attenzione da parte dell'urbe, i sentimenti contro la Spagna si andavano a poco a poco radicalizzando. In quell'allora, Madrid era impegnata nel guerreggiare contro Londra e Parigi; gli Stati Uniti erano impegnati nella loro guerra d'indipendenza (1775) e nella posteriore Costituzione (1787); Haiti otteneva la sua indipendenza (1776), mentre era in pieno svolgimento la Rivoluzione Francese (1789). Questo contesto fece sì che le idee rivoluzionarie calassero a poco a poco anche nei leader della Nuova Granada.

In seguito all'usurpazione del trono spagnolo da parte di Giuseppe Bonaparte (1768-1844), agli inizi del sec. XIX le colonie d'America formarono delle giunte provinciali di governo che si costituirono nelle fondamenta dei processi indipendentisti, nati poi nelle decadi seguenti, contro il restaurato regime Borbone. In tale processo si poté contare sull'appoggio della Gran Bretagna e della Francia, eterne nemiche della Spagna, le quali, dopo la fine dei monopoli commerciali e del protezionismo, erano interessate nello stabilire dei rapporti commerciali con i paesi indipendenti americani. Nel campo dell'architettura, tuttavia, si ebbe che, dovuto alla poca disponibilità di denaro destinato alla costruzione, nonché alla mancanza di architetti, falegnami e maestri d'opera iberici, si verificò un retrocesso nell'ambito delle tradizioni costruttive.

Per poter organizzare la struttura economica e giuridica del nuovo Paese, in mezzo ai continui scontri politici che sfociarono in numerosi conflitti armati, si richiesero molti degli anni del sec. XIX. Dovuto a ciò, l'economia andò deteriorandosi, e le città perdettero il loro impulso, oltre ad un buon numero di abitanti; ci fu, invece, una grande crescita da parte della popolazione rurale, grazie alle migrazioni interne, che andavano alla ricerca di nuove terre da lavorare. La più notevole di queste migrazioni contadine fu la chiamata *Colonizzazione Antioqueña*, la quale diede luogo alla fondazione di molti centri popolati; inoltre, a causa della difficile topografia delle Ande, il loro tracciato - poiché non si aveva più nessun punto di riferimento -, fu disegnata a scacchiera, con la piazza e la chiesa come punti rappresentativi, in reminiscenza delle antiche Leggi delle Indie.

L'economia di queste nuove popolazioni rurali si basò sulla coltivazione minifondista del caffè, la quale, verso la fine del sec. XIX, raggiunse livelli da esportazione. Questo fatto generò un'importante sviluppo economico che promosse la costruzione di

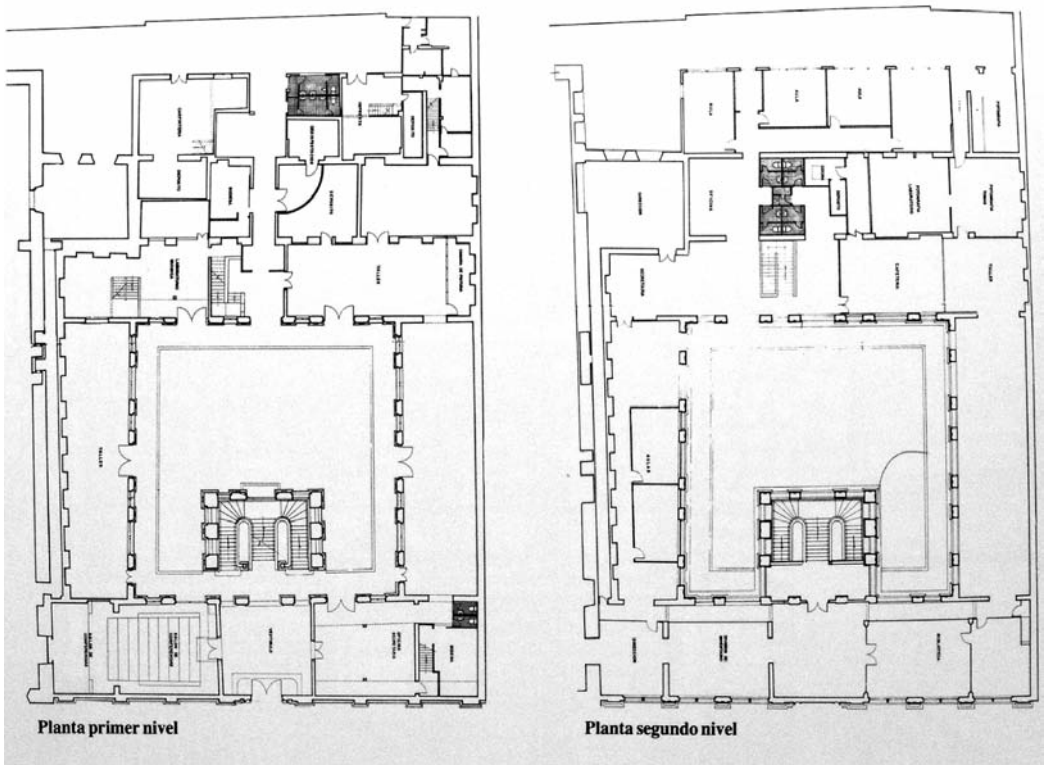



*Fig. 3 - Pianta del Convento di Santa Chiara a Cartagena (Patiño 1985).*

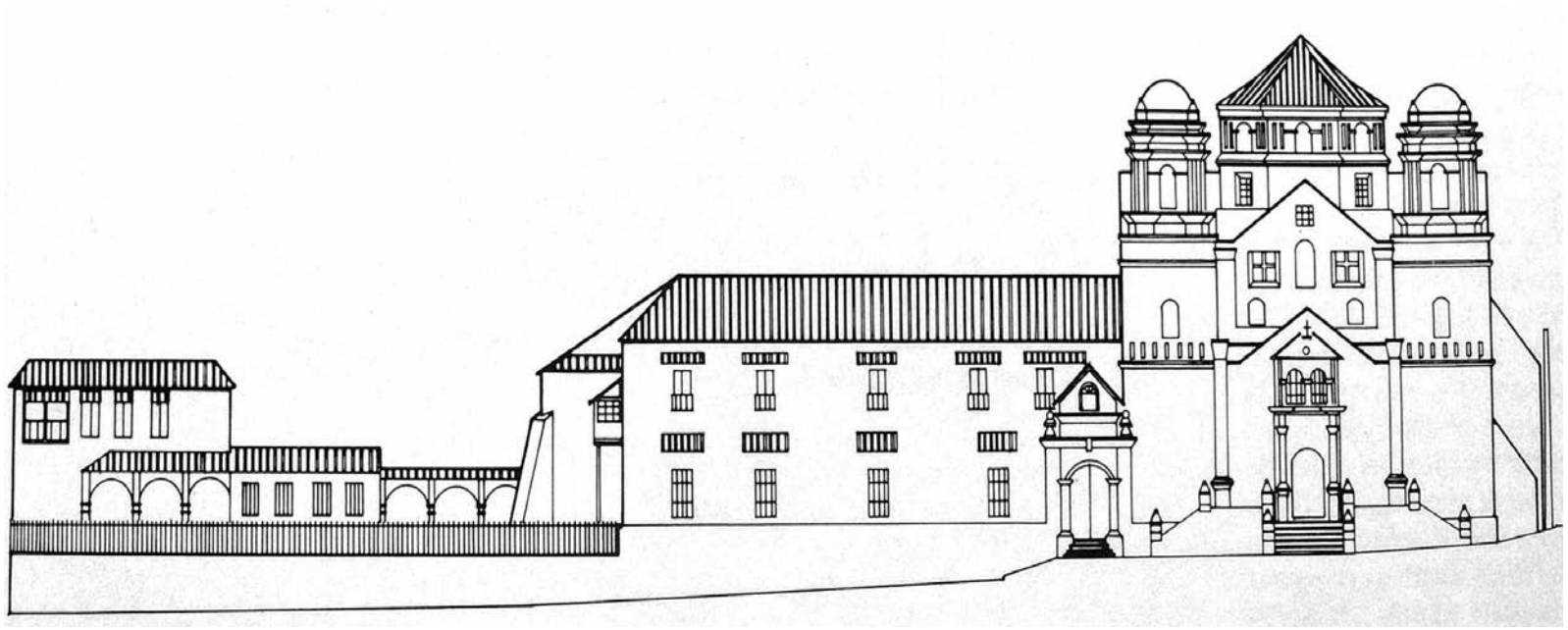


*Fig. 4 - Il Convento di Monguí a Boyacá, 1630-1790 (Patiño 1985).*

una incipiente infrastruttura di comunicazioni e permise di avere delle case come quelle che vi erano nelle città. In esse furono impiegati materiali come le pareti di terra batutta, argilla e canne, ed il legno; quest'ultimo fu usato sia nella struttura, come anche nelle porte, nelle finestre, nei soffitti e nelle recinzioni. L'uso di questi materiali fu accompagnato anche da decorazioni molto ricche,

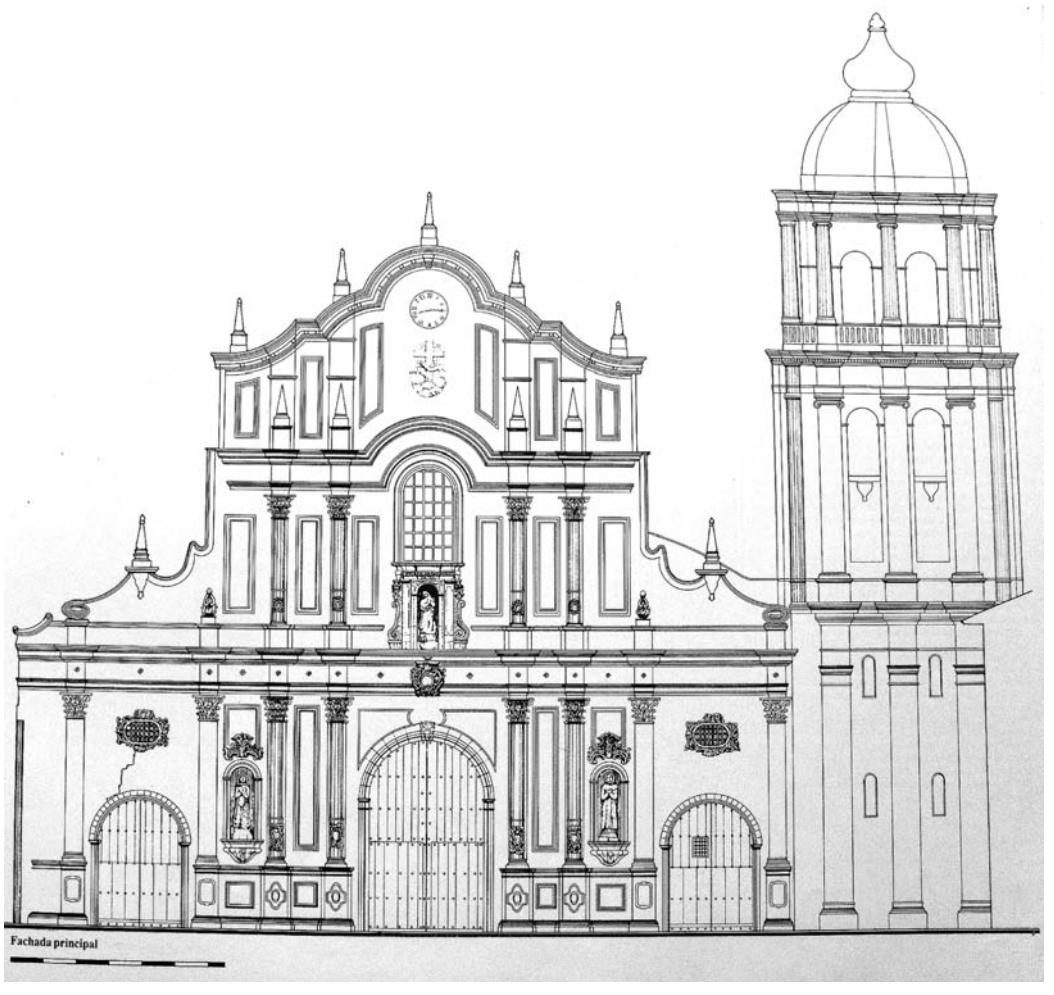



*Fig. 5 - Chiesa di San Francesco in Popayán a Cauca (1755 – 1795), Arq. Antonio García (Patiño 1985).*

con varie interpretazioni di stile: il moresco, il neoclassico, il gotico, *l'art nouveau* e *l'art déco*; accompagnate da un'alta carica di fantasia popolare. Contemporaneamente, presso le principali città colombiane (Bogotá, Medellín, Barranquilla) già erano al lavoro architetti stranieri come: Pietro Cantini, Alfredo Camerano, Charles Carré, Gastón Lelarge; nonché artisti come Luigi Ramelli e Cesare Sighinolfi; ai quali si unì il primo architetto colombiano educato in Europa, Mariano Sanz de Santamaria. Grazie a tutti essi, tanto i costruttori come i maestri d'opera locali poterono apprendere il loro mestiere (*Fig. 7*). Nel frattempo, nel campo delle opere pubbliche, già si poteva contare sulla presenza dei primi ingegneri laureati presso la recentemente creata (1861) Facoltà di Ingegneria; alcuni dei quali si cimentarono ben presto nella costruzione di edifici.

I succitati architetti giunsero in Colombia portando con sé il Romanticismo imperante in Europa, il quale era sorto sulla scia delle correnti: Razionalista, Enciclopedista ed Illustrata, che avevano anche contribuito alla caduta dell'*ancien régime*. Il Romanticismo, convinto che *ogni tempo passato è sempre migliore*, sotto l'influenza delle scoperte archeologiche di Pompei e di Ercolano, aveva promosso la riscoperta del classicismo, ispirandosi all'antica Grecia ed a Roma; anche come reazione nei confronti degli stanchi barocco e rococò. Fu proprio con questa linea di pensiero che la borghesia trionfante, dopo i convulsi anni della rivoluzione, tanto nella nuova Europa, come negli Stati Uniti e nelle incipienti democrazie latinoamericane, finì per scegliere lo stile Neoclassico, nel costruire i suoi edifici più rappresentativi. In America Latina ciò avvenne più per una dipendenza culturale dalla Francia e dall'Inghilterra, le quali erano viste come le detentrici di questa estetica, che per propria ed intima convinzione.

In Colombia, il Campidoglio Nazionale è l'edificio che meglio riassume lo spirito di quei tempi. Esso é un sogno architettonico pieno di simbolismo e di significati il quale, sebbene la sua costruzione tardò molti anni, a causa dell'instabilità politica e la povertà dello Stato, da sempre fu predestinato a rappresentare il nuovo ordine giuridico, democratico e patriottico della nazione. Il suo disegno originale è opera del danese delle Antille Thomas

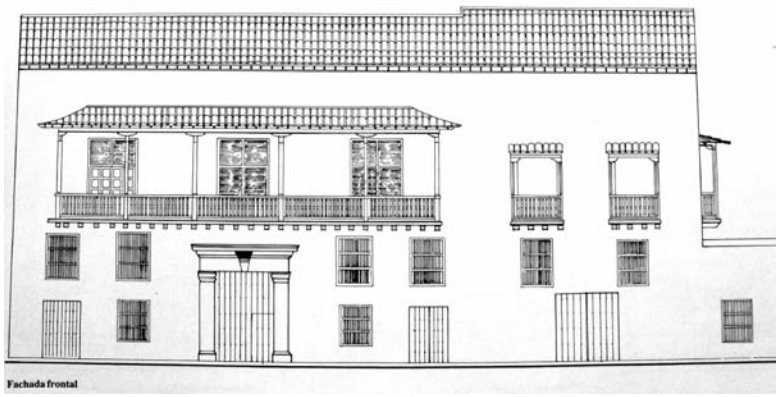



*Fig. 6 - Casa del Marchese di Valdehoyos, Cartagena, sec. XVIII (Patiño, 1985).*

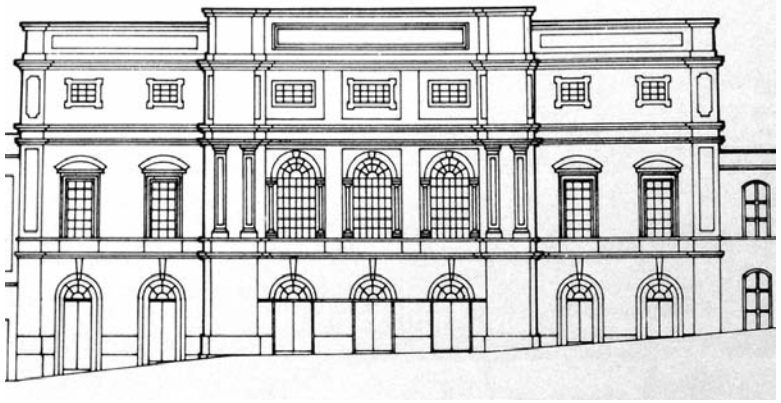


*Fig. 7 - Teatro Colón a Bogotá (1885-1892), Arq. Pietro Cantini - Dec Luigi Ramelli (Patiño, 1985).*

Reed, il quale diede inizio alla sua costruzione nel 1848, che fu sospesa nel 1851, a causa di una guerra civile, per poi ricominciare nel 1870, sotto la conduzione del maestro d'opera colombiano Francesco Olaya. Nel 1880, i lavori furono ripresi dall'italiano Pietro Cantini (*Fig. 8*), ma dovettero essere sospesi di nuovo nel 1885, a causa di un'altra guerra interna, per poi essere ripresi nel 1891 dal colombiano Antonio Clopatofsky. Essi continuarono con Mariano Santamaria e poi con il francese Gastón Lelarge, fino al 1919, per terminare, infine, con il colombiano Alberto Manrique nel 1925.

Nella seconda metà del sec. XIX, malgrado la presenza di alcuni teatri, templi, ospedali e case private, opere dei già menzionati architetti europei, non si riusciva a "cambiare" lo stile coloniale che predominava nelle città colombiane. Una piccola minoranza intellettuale ed economica già era cosciente della necessità di cominciare a dar forma al Paese, mediante dei buoni edifici di governo, fabbriche, istituzioni educative di vario livello; ospedali, banche, ferrovie, mercati, ecc. Tutte queste opere dovevano essere accompagnate da dei servizi pubblici, come gli acquedotti, le fognature e gli impianti elettrici; tuttavia, questo sogno poté avverarsi solo verso la seconda e la terza decade del sec. seguente.

Come conseguenza della continua instabilità politica protrattasi lungo tutto il sec. XIX, che ebbe il suo apice nella Guerra dei Mille giorni (1899-1902), il 3 Novembre 1903, dopo altri tentativi previi, Panama si separò dalla Colombia, dando così completezza alla *débacle* della nazione. Una volta terminati i conflitti, grazie all'ascesa al potere di governi d'avanguardia nell'ambito dell'egemonia conservatrice, ebbe inizio un periodo di recupero economico, basato sulla produzione del caffè e su di un'incipiente industrializzazione presso le principali città. La bonanza economica, tuttavia, si vide solo a partire dal 1925, con la riorganizzazione del sistema bancario e con la creazione del Banco coniatore della moneta. Vi fu inoltre un indennizzo di 25.000.000 di dollari, alla Colombia, per la separazione dell Panama; elargito dagli Stati Uniti, i quali riconobbero cosí il beneficio ricevuto dall'indipendenza dell'istmo che li diede a loro circostanze favorevoli che permisero la conclusione del canale interoceanico.

Questo denaro, e tutti gli altri prestiti da esso favoriti - che per fortuna non furono intaccati dalla crisi economica mondiale del 1929 - furono investiti nell'ampliare la rete ferroviaria nazionale, nel costruire tunnel, ponti, canalizzazioni, strade, linee elettriche aeree, dogane, magazzini, porti, stazioni ferroviarie e, incluso, vari hotel nelle loro vicinanze (*Fig. 9*). A tutte queste opere apportarono la propria influenza degli ingegneri stranieri quali: Agustín Goovaertz, Robert Farrington, Giovanni Buscaglione, James Lindsay, ecc., oltre all'ingegnere locale José Maria Villa. Furono costruite anche delle sedi amministrative e governative a livello nazionale, regionale e locale; e incluso delle sedi per il governo ecclesiastico.

Vi fu un vero boom della costruzione; ad esso si sommarono i privati, che costruirono residenze, edifici commerciali, teatri, club sociali, ecc. Tutte queste opere adottarono e svilupparono, praticamente nella loro totalità, uno stile comune che ricevette il nome di *Republicano*. Questo stile, le cui radici vengono fatte risalire al Neoclassicismo Romantico, all'Eccletticismo ed ai Revivals, ebbe luogo ovviamente sotto l'influsso degli architetti europei; i quali portarono con sé il gusto, ancora imperante, delle loro scuole di belle arti, principalmente francesi. Fra di essi vi furono: Pedro Malabet, Felipe Haksfield, Joseph Viner, Juan Stchele, Pedro Brown, Carlos Schlecht, Lorenzo Murant e Gastón Lelarge (*Fig. 10*). Anche se non tutti essi non avevano dietro di sé un'educazione formale, né erano dei professionisti di prima linea; tuttavia, fecero sì che la società arrivasse a capire, e ad accettare, il ruolo professionale dell'architetto, inteso come un addetto a degli aspetti che in quel momento erano considerati superflui; quali: la composizione, l'ornamentazione e l'estetica.

Alcuni di questi architetti furono capaci di adattarsi ai materiali esistenti, altri dovettero ridimensionare le loro ambizioni *artistiche*, a causa della precarietà economica, la scarsità dei materiali e la povertá delle conoscenze. Nonostante ciò, la maggior parte di essi furono dei promotori di nuove tecniche

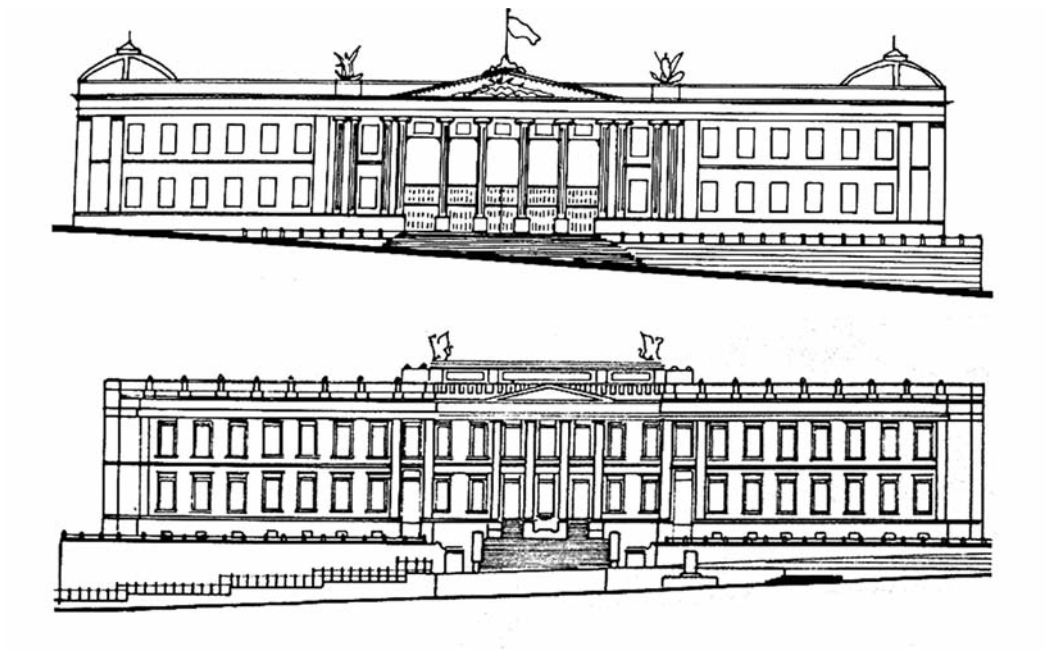


*Fig. 8 - Campidoglio Nazionale a Bogotá, 1848-1930, (Patiño 1985): facciate frontale e posteriore.*

costruttive che lasciarono un'impronta profonda in tutti i costruttori, nei maestri d'opera e negli apprendisti locali; i quali, a loro volta, continuarono a riprodurre lo *stile* (*Fig. 11*). Malgrado l'ammirazione di cui furono oggetto per le loro conoscenze, alla quale si aggiunse la curiosità e la benevolenza delle popolazioni, che permetteva loro di accedere ai migliori contratti, essi si guadagnarono anche una certa avversione da parte del sempre più in aumento albo degli architetti e degli ingegneri locali.

Questa seconda decade del sec. XX, vissuta sotto il segno di un'unanimità estetica presso tutta la società, comprese non solamente l'architettura, ma anche la decorazione e l'ornato pubblico. Tutto ciò ebbe un riflesso, nel suo complesso, sulla nascita di vari quartieri a Bogotá, Medellín, Cartagena e Barranquilla, conformati da ville, o *quintas*, architettonicamente molto ricche e complesse, ispirate ai palazzetti francesi, inglesi, arabi e mediterranei; le quali erano i possedimenti immobiliari di una popolazione con un alto potere acquisitivo, composto anche da una élite intellettuale che aveva uno stile di vita che, all'epoca, veniva considerato moderno. Fu così che, in alcune città, si ebbero particolari combinazioni - presso banche, case di governo, abitazioni, collegi, scuole ecc., di espressioni allo stesso tempo classiche, romantiche, rinascimentali, ecc., con varie mescolanze fra di loro (*Fig. 12*). A tutto ciò si sottrassero alcune chiese, le quali mantennero una certa unità stilistica orientata verso il gotico, ma con un nuovo sistema strutturale basato sul calcestruzzo.

Il caso più emblematico, di quanto menzionato prima, si ebbe nella città di Manizales dove (dopo l'incendio del 1925, in cui andarono in fiamme 23 isolati del centro della città, e quello del 1926, quando andarono in fumo altri quattro isolati, incluso la Cattedrale), sotto l'impulso di un insolito dinamismo statale, furono destinate delle grandi somme di denaro per la sua ricostruzione. A tal uopo, fu contrattata la compagnia nordamericana Ullen, per la sua previa esperienza nel campo della costruzione, a Guayaquil e a Bogotá; e gli ingegneri italiani Angelo Papio e Pio Bonarda, nonché l'architetto inglese John Wotard.

Tutti essi progettarono e costruirono gli edifici più importanti. Fu così che si eressero le sedi del governo nazionale, regionale e comunale; un palazzo episcopale, un teatro, un Grand Hotel, la stazione ferroviaria (*Fig. 13*) e vari edifici commerciali e residenziali. Nella ricostruzione della città fu aggiunta una nuova cattedrale, per la quale fu indetto un concorso pubblico in Francia, di cui risultò vincitore il progetto di Julien Polti (in quel momento capo dei monumenti storici di Parigi) il quale ideò una chiesa neogotica in calcestruzzo, dalle grandi complicazioni costruttive, a causa delle sue dimensioni (2300 m² e 113 m d'altezza), costruzione che si concluse oltre la metà degli anni '30 (Fig. 14). Contemporaneamente, nel 1936, veniva aperta la prima Facoltà di Architettura

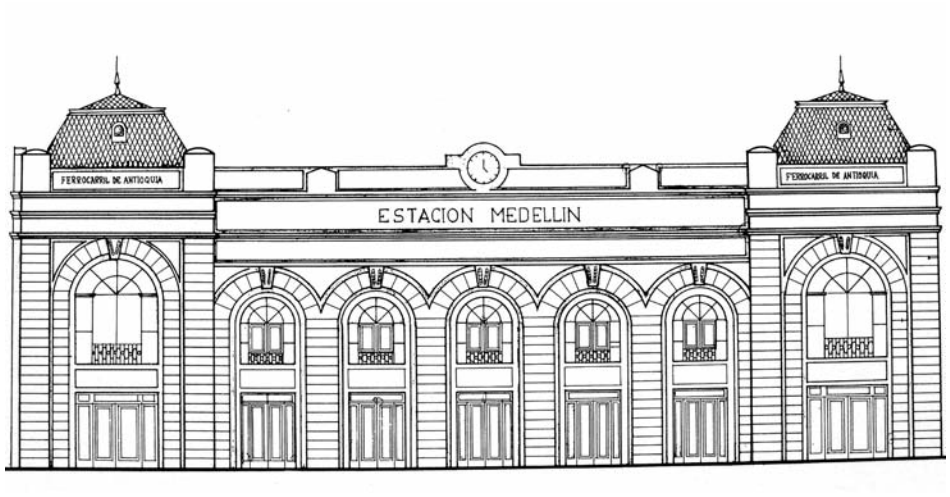



*Fig. 9 - Stazione dei treni, Medellín, Antioquia, Arq. Enrique Olarte (Patiño 1985).*

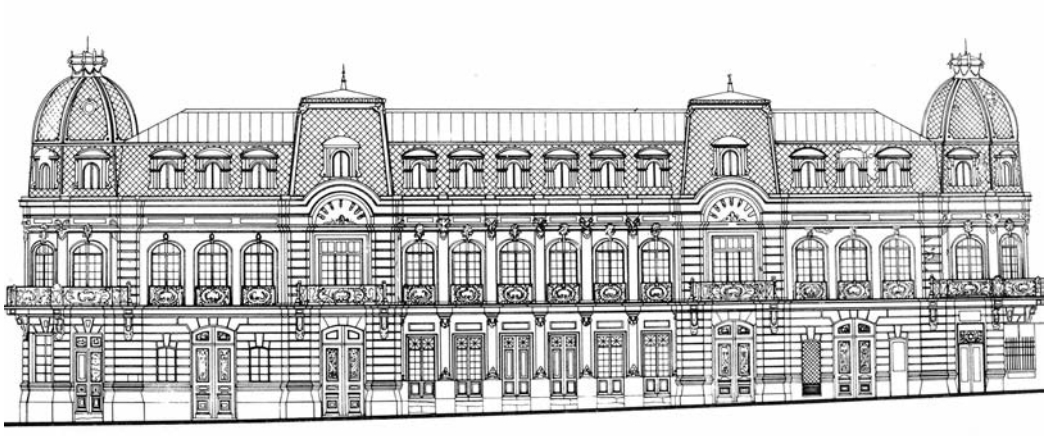


*Fig. 10 - Palazzo Echeverri a Bogotá (1904-1909), Arq. Gastón Lelarge (Patiño 1985).*

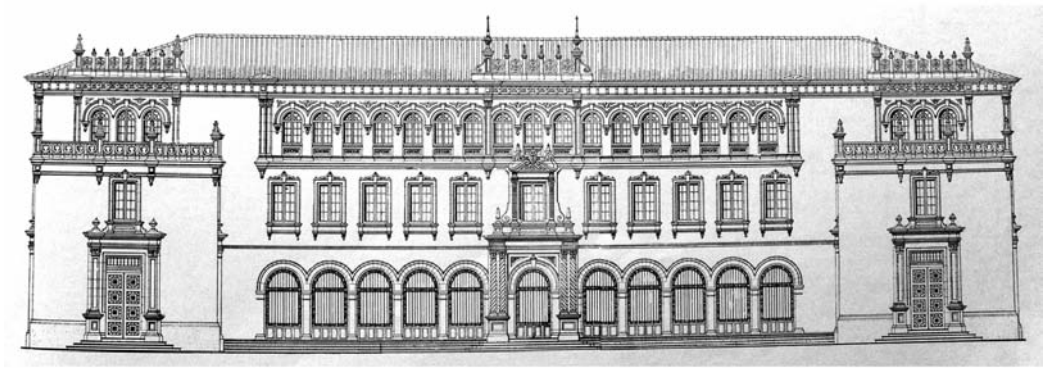


*Fig. 11 - Edificio Nazionale, Cartagena (Patiño 1985).*

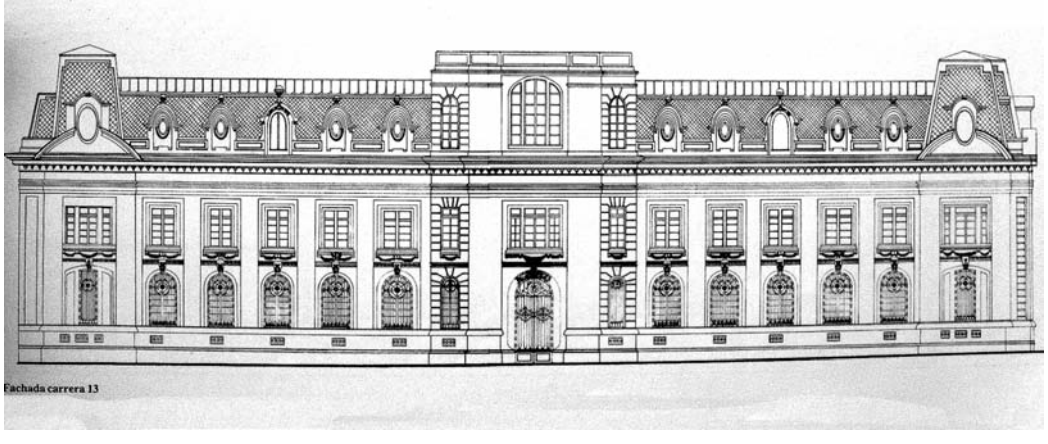



*Fig. 12 - Collegio La Merced a Bogotá (Patiño 1985).*

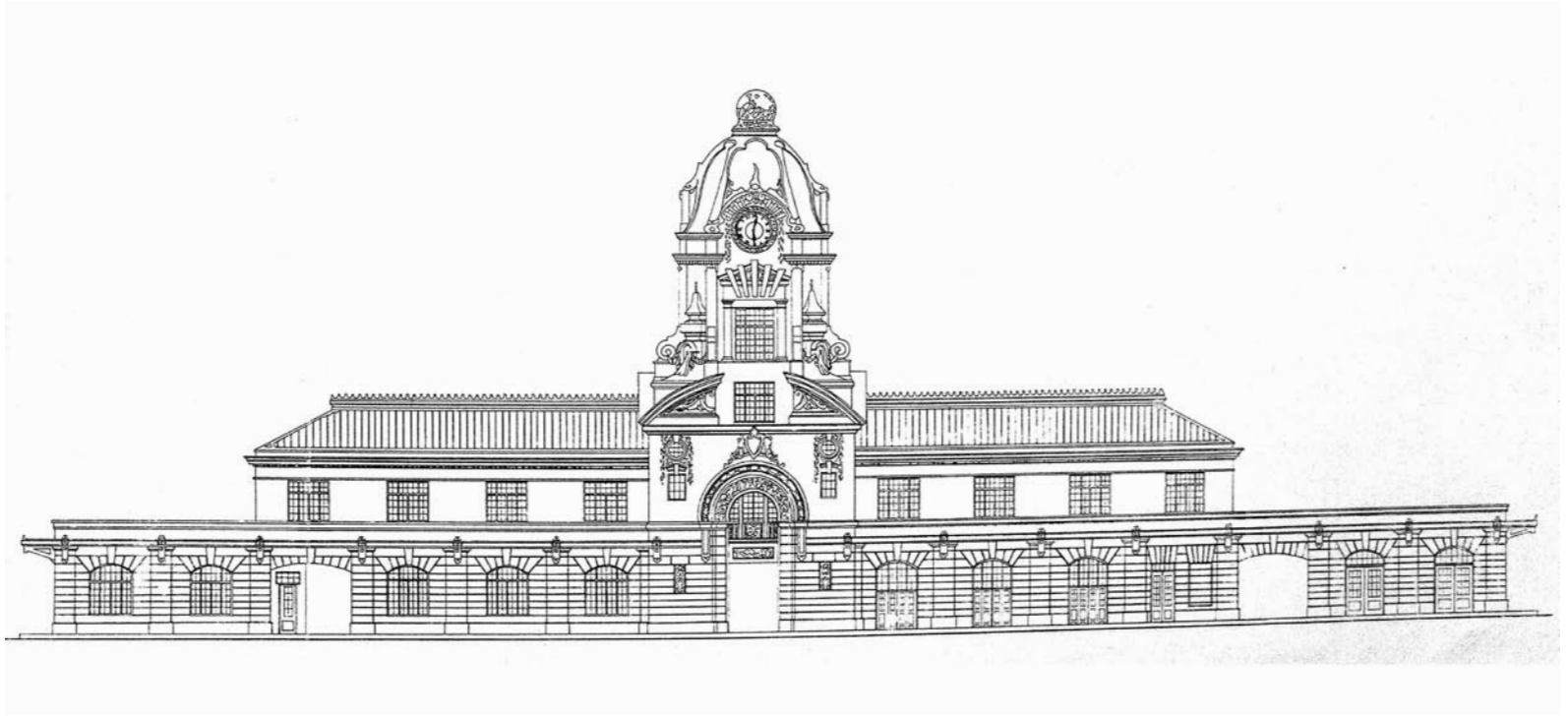


*Fig. 13 - Stazione dei treni, Manizales, Caldas, Arq. John Wotard (Patiño 1985).*

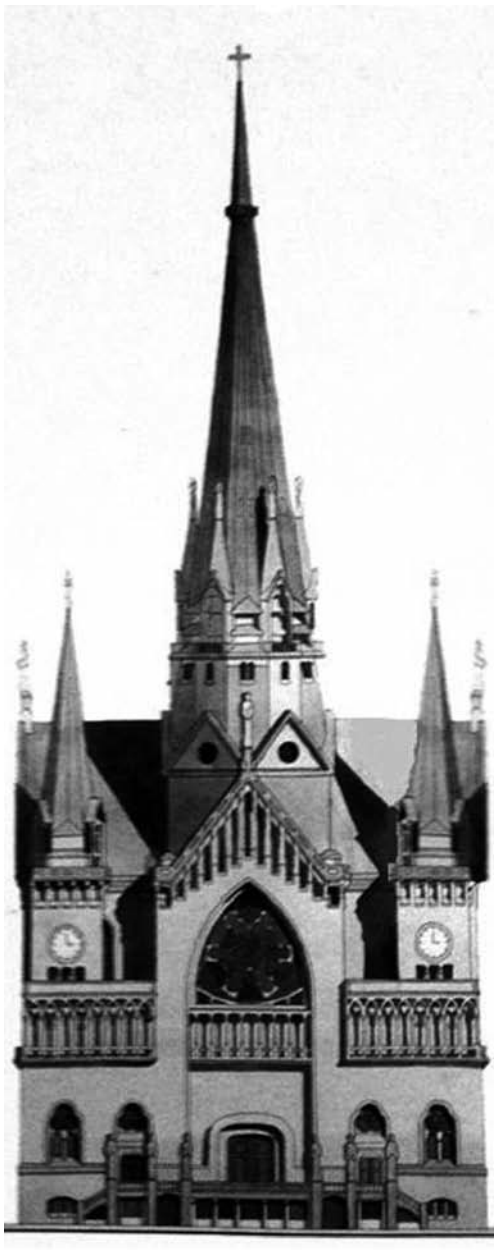


*Fig. 14 - Duomo di Manizales a Caldas, Arq. Julien Polti.*

dell'Università Nazionale, nella sua sede di Bogotá, in cui ebbe inizio l'architettura colombiana, chiamata di *transizione* fin verso il 1945, *modernista* fino ad intorno al 1970 ed *attuale*, fino ai giorni nostri.

**Bibliografia**


Arango S., *Historia de la arquitectura en Colombia*, Centro Editorial y Facultad de Artes - Universidad Nacional de Colombia, ISBN 958-17-0061-7, Bogotá 1993.

Barreneche R. G., *El Neoclacisimo Francés y su influencia en la Modernidad*, Universidad Nacional de Colombia - Sede Manizales, 1989.

Barreneche R. G., *Raices de la Arquitectura Republicana*, Universidad Nacional de Colombia - Sede Manizales, 1990.

Patino De Borda M., *Monumentos Nacionales de Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, ESCALA, Bogotá 1985.

Téllez G., *Casa Colonial - Arquitectura Doméstica Neogranadina*, Villegas Editores, ISBN 958-9393-04-7, Bogotá 1995.

Villegas Editores, *Casa Republicana - La bella época en Colombia*, Villegas Editores, ISBN 958-9393-06-3, Bogotá 1995.



** Freddy Leonardo Franco Idarraga è Docente di Ingegneria Civile, Universidad Nacional de Colombia - Sede Manizales, Cra. 27 N° 64 - 60 Manizales, Caldas, Colombia, (57) (6) 887 93 00 ext. 50198, flfrancoi@unal.edu.co.*

*** Gabriel Hernán Barreneche Ramos è Docente di Architettura e Urbanesimo, Universidad Nacional de Colombia - Sede Manizales, Cra. 27 N° 64 - 60 Manizales, Caldas, Colombia, (57) (6) 887 93 00 ext. 51105, ghbarrenecher@unal.edu.co.*

agorà

# CREATIVITÀ DIVERSA O IDENTICA?

**Tadao Amano***

*Abstract - The author contemplates the subject of chopsticks (for eating), which have no limitations and have a variety of uses; in fact, they can cut up as well as merely pick up morsels of food. Western cutlery, on the other hand, has a restriction that separates the handle from the functional aspect. Analysis of the functionality is at the core of modern science. It should be emphasized that flexibility and integration in Japan have really influenced contemporary architecture. Therefore the author wonders whether in the globalized world of today there is still an evident difference between Oriental and Western design. Alternatively, is identification possible?*

Ho imparato da Angelo Mangiarotti, che il Design e l'Architettura non sono soltanto *funzionalità* e *materialità*, ma anche qualcosa d'altro d'importante, come la *sensazione* e la *passione*. Cioè, per creare design e architettura occorre usare non solo la testa, ma anche il cuore. Inoltre, il dire "*Pensare con la pancia*" significa anche non seguire facilmente la tendenza della settore, ma trovare un nuovo stile o una nuova forma con originalità. Per esempio, ho creato una serie di Vasi *Sakura* per lo Studio-line Rosenthal GmbH, l'azienda tedesca produttrice di porcellane e articoli per la tavola, fondata nel 1879 a Selb, in Germania: la forma del vaso *Sakura* (*Fig. 1*) deriva dalla originaria sagoma delle antiche porcellane giapponesi, che è stata reinterpretata in chiave contemporanea. Ho rispettato origine della produzione. Questa strada, che ricerca l'origine di un prodotto e gli antichi modelli di riferimento, è naturalmente molto difficile per l'architettura; e a me sembra che questa strada sia percorribile più per uno scultore o un maestro Zen che per un architetto.

L'Italia è uno dei migliori Paesi del Design; l'*Italian Design* è già famoso da tempo in tutto il mondo. E ci sono tanti maestri del Design: Achille Castiglioni, Bruno Munari, Enzo Mari, Ettore Sottsass, Angelo Mangiarotti e tantissimi altri. La prima volta sono venuto per visitare la fiera del Macef, solo per un paio di giorni: ho visto tanti bei prodotti con ottime presentazioni; ma non capivo da dove scaturiva tutta quella creatività. Allora ho pensato che dovevo vivere e lavorare qui, per poter conoscere l'origine della creatività italiana. Prima ho studiato all'Università Italiana per Stranieri di Perugia; poi sono venuto a Milano e fortunatamente ho trovato la disponibilità dello Studio Mangiarotti (*Fig.2*).

Quando stavo in Giappone, avevo sentito che la ricerca italiana andava dal *product design* all'Urbanistica; e nello Studi del Mangiarotti ho visto fare nella stessa stanza progetti per un bicchiere e per uno stadio di calcio. Mi sono spaventato e il Mangiarotti mi ha detto: *Che fai? Vai a casa soltanto dopo le ore 18,00*! Allora ho capito che in quello Studio era importante il dover finire entro le ore di lavoro e che serviva una grande concentrazione. Così ho anche capito perché i capi o il direttore di un'azienda o il titolare di uno Studio lavorano fino a tardi. Sopratutto, il *freelance designer* è uguale in tutto mondo; ho capito che l'Azienda Italiana non ha tanti *in-house designer*, dato che ci sono tanti *freelance designer*. A mio avviso, il segreto dell'*italian design* è il buon rapporto che esiste tra l'imprenditore, che sempre punta sull'originalità e sull'identità dei prodotti per mantenere alto il settore, e il designer.

Per esempio, il proprietario della industria vetraia *Colle*, quando si svolgeva un incontro presso lo Studio, parlava soltanto con l'Architetto. Poche persone in Italia decidono sul progetto; la quantità delle riunioni è di molto minore che in Giappone. Non dobbiamo dimenticare che qui il design è cultura; per esempio, il Capo della Cosmit e il Sindaco di Milano dicevano sempre che *il Design è importante quanto l'industria e la cultura*; di contro, in Giappone non ho mai sentito che un imprenditore o un politico abbiano detto che l'industria è anche una cultura. Ma vediamo alcune mie proposte di prodotti industriali.

*Bacchette e Posate* - le bacchette non hanno confine e sono multiuso: possono sia tagliare il cibo che prenderne piccoli pezzetti. Le posate, al contrario, hanno un confine che separa il manico dalla loro stessa funzionalità (Fig. 4-5).

*Tazza senza Manico e Tazza con Manico* - Come nell'esempio precedente, anche in questo la tazza giapponese è priva di manico, mentre quella occidentale possiede il manico. Ci sono state variazioni nel tempo delle tazze giapponese, ma sempre esse sono rimaste senza manico.

*Martello e Pialla* - È senza manico il martello giapponese, mentre quello occidentale ha sempre il manico; ciò vale anche per la pialla.

*Obi* - La cintura giapponese è detta *obi*: è una fascia che va avvolta intorno al kimono; la cintura occidentale presenta invece dei fori e una fibia. In Giappone, con la stessa fasciatura è possibile fare differenti forme di nodi.

Dagli esempi visti fin qua (le bacchette, la tazza, il martello, ecc.) si può dedurre che questi oggetti sono accomunati da tre caratteristiche: la *flessibilità*, il *multiuso* e la *semplicità*; inoltre è da rilevare che lo stile giapponese si distingue da quello occidentale che è basato sull'analisi e sulla funzionalità; ricordiamo che è proprio dal-

* *Tadao Amano è designer, titolare dello Studio TAD di Milano. È componente dello Studio Angelo Mangiarotti Associati in Giappone.*



*Fig. 1 - Vaso Sakura, Porcelain Series 1994-'95 per la Rosenthal.*

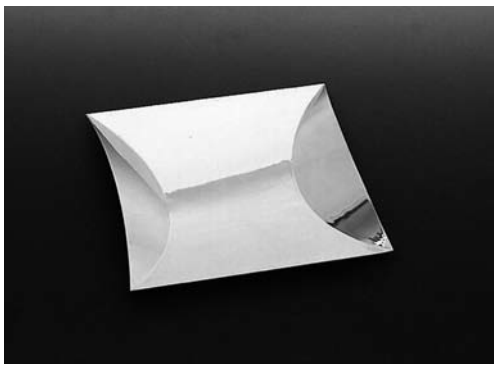


*Fig. 3 - Centro tavolo Linea per la Sambonet, 1990.*




*Fig. 2 - Tadao Amano e Angelo Mangiarotti nello Studio di quest'ultimo a Milano.*

l'analisi scientifica che ha avuto inizio e poi si è sviluppata la scienza moderna. Per poter utilizzare gli oggetti/utensili giapponesi occorre sempre apprendere il loro funzionamento; mentre gli oggetti occidentali sono facili da usare.

*Arte* - In campo artistico il pittore Hokusaki con le sue stampe, ha influenzato molto l'Impressionismo.

*Architettura* - Per quanto l'architettura, anche qui il Giappone ha determinato cambiamenti in quella occidentale, ad esempio con gli spazi più aperti.

Un altro esempio significativo di influenza tra i due stili è quello dell'architetto italiano Carlo Scarpa che nel 1974 riprese un elemento architettonico di un tempio giapponese.

Per quanto riguarda la cucina occidentale è stata influenzata da quella giapponese.

Per quel che riguarda un mio progetto di porcellana di Rosenthal, mi sono rifatto al modello di un vaso del 1600, ma reinterpretato con un'ottica contemporanea (Fig. 1).

Nelle *Figure 4-5* G. Jiensen ci offre un esempio di *modern design*, che sta tra la forma semplificata e senza confine delle bacchette giapponesi e la funzionalità e la presenza del manico nelle posate occidentali.

TAG CUP: questa tazza presenta una fascia in silicone che ha la funzione di isolare dal caldo; essa riveste anche la funzione di manico.

È soltanto dopo la seconda guerra mondiale che lo stile e la cultura giapponese si avvicinano e s'integrano sempre più con quella occidentale; in particolar modo questa integrazione sta avendo un'accelerazione in questi ultimi anni. Dobbiamo allora chiederci se nel mondo globalizzato odierno rimane ancora una differenza tra il design giapponese e quello occidentale o, diversamente, se è possibile un'ulteriore integrazione.

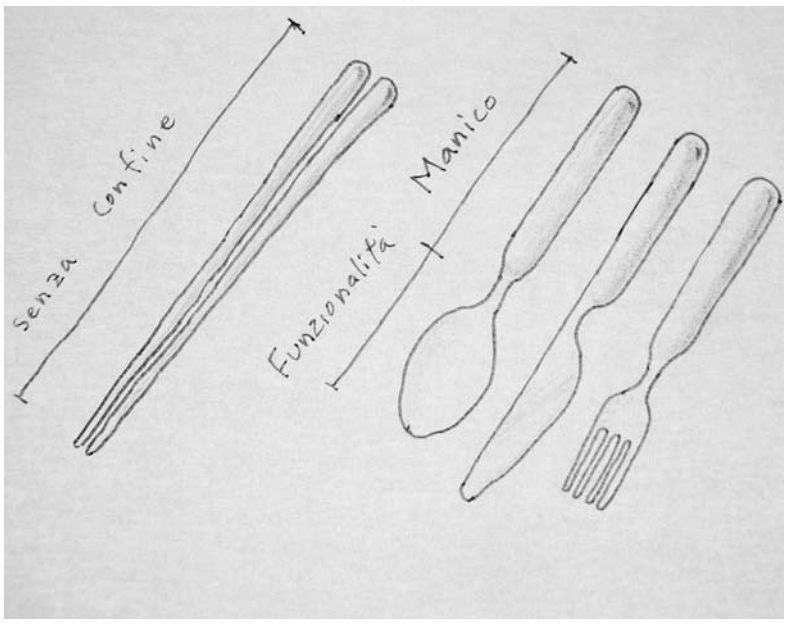



*Fig. 4 - Prototipi per le posate PERLA per la Sambonet, 1990.*



*Fig. 5 - Hashi e posate.*

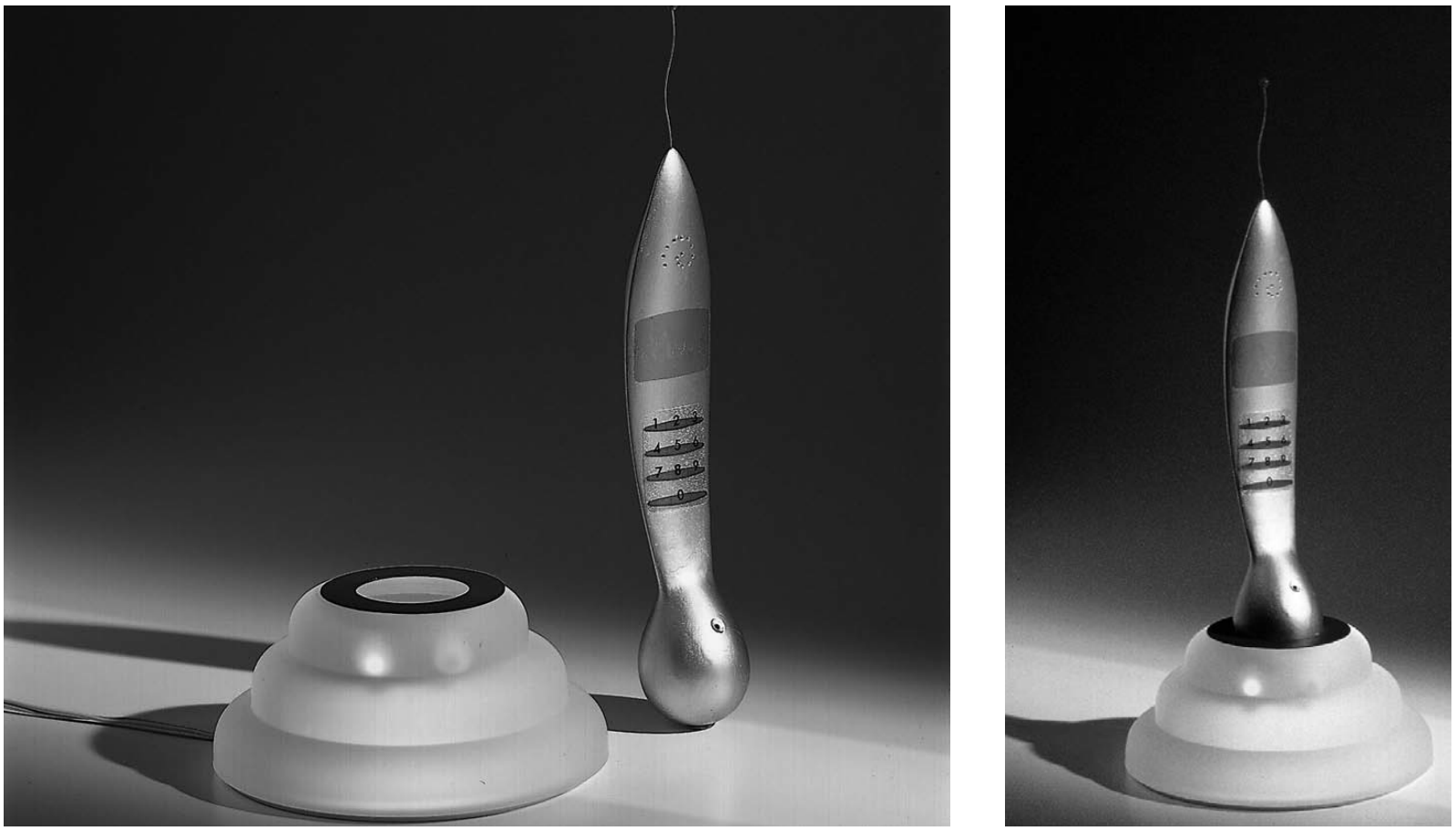


*Fig. 6,7 - Prossimo, telefono senza filo (1993), esposto al Design Museum di Londra.*



*Fig. 8 - Lexus  Fuori Salone, Coordinamento Milano 2006, Design Y. Tokujin.*



*Fig. 9 - OBK Shop, Interior Design, Tokyo 2004.*



*Fig. 10 - Evento Mi Japan 2010, Organizzazione e allestimento, Milano 2010-'11, Associazione EU-JAPAN.*

# CONTAMINAZIONI TECNOLOGICHE E VARIABILE TEMPO

**Maria Luisa Germanà***

*Abstract - The concept of time is an essential element of cultural identity that we can recognize in environment that is being built and has been built. Techniques, materials, morphological expressions, approaches to Architectural Heritage, but also general forms of production change as a result of a linear or cyclical vision of time.East/West contaminations in Architecture have increased over the last four centuries, starting with exotic decoration and proceeding with morphologic and composition expression.From the Western point of view, traditional Eastern architecture offers a model for basic aspects of product and process technology, with regard to sustainability and a trend towards quality, dominant features of the scenarios today and tomorrow.*

* *Maria Luisa Germanà è Professore Associato di Tecnologia dell'Architettura, Università di Palermo, Dipartimento di Architettura; Viale delle scienze, edificio 8, 90128 Palermo;* marialuisa.germana@unipa.it.

Superando la difficoltà di ragionare entro categorie generiche, esposte a banalizzazioni e luoghi comuni, il tema delle contaminazioni culturali tra Oriente e Occidente suggerisce alcuni spunti di riflessione utili anche a quanto concerne la formazione, trasformazione e mantenimento dell'ambiente costruito. Molti di tali spunti possono essere meglio sviluppati con riferimento alla concezione del *tempo*, alternativamente circolare o rettilinea dai punti di vista ascrivibili ai due punti cardinali da cui sorge e tramonta il sole.

In generale, il termine *contaminazione* è piuttosto ambiguo e ciò richiede qualche precisazione preliminare. Riferendosi ad ambiti naturali, esso è chiaramente negativo perché indica un contatto, indesiderato e spesso subìto, con sostanze dannose all'equilibrio biologico di un qualunque essere vivente. Guardando a fenomeni culturali, invece, il vocabolo assume sfumature differenti, giungendo ad indicare manifestazioni nelle quali si riconoscono potenzialità positive, rese possibili dall'accostamento ad una realtà diversa, che diventa innesco o fattore di innovazione. Le contaminazioni culturali avvengono soltanto se scocca la scintilla della conoscenza, non necessariamente reciproca, che può essere casuale o intenzionalmente ricercata. A partire dalla conoscenza, superando l'indifferenza o l'ostilità, sono proprio le differenze a suscitare gli stimoli innovativi che indichiamo come contaminazioni e che possono trovare esiti tecnologici e artistici.

Tali stimoli non sono collegati necessariamente a relazioni che avvengono in un preciso momento: essi possono manifestarsi tra fenomeni avvenuti a distanza di generazioni, quando altri fattori hanno generato le condizioni necessarie al loro sviluppo; quindi le contaminazioni culturali vanno lette in modo diacronico e in chiave evolutiva. A dimostrazione di ciò, ci si può riferire alla letteratura latina, in cui proprio il termine *contaminatio* indica l'arte, resa celebre da Plauto, di attingere da più commedie greche, per rielaborarle ottenendo un risultato originale, ben diverso di quello raggiungibile con un mero tradurre (*vortere barbare*). Altro esempio di contaminazione artistica *differita*, è quella avvenuta nella seconda metà del sec. XX tra l'esponente dell'*action painting* Jackson Pollock e i calligrafi cinesi di oltre dieci secoli prima.[1]

Oltre che in chiave cronologica, le contaminazioni culturali vanno lette in chiave geografica e in un'ottica scalare. Nell'area attorno al Mediterraneo e comprendendo il Medio Oriente, sin da tempi remoti e costantemente, i rapporti tra popoli hanno generato contaminazioni dalle quali le locali specificità culturali talvolta si sono fuse, raggiungendo duraturi sincretismi apprezzabili in disparati campi, così come testimonia, ad esempio, il patrimonio culturale (materiale e immateriale) della baricentrica Sicilia. Incentivate dalla dimensione globale che caratterizza gli scenari contemporanei, le opportunità e le potenzialità delle contaminazioni culturali si allargano a culture che nel passato hanno trovato meno occasioni di contatto, rese ancor più preziose dalle oggettive difficoltà logistiche e comunicative che permangono, per quanto assai ridimensionate rispetto a quelle che dovettero affrontare Marco Polo e Matteo Ricci.

*Concezione del tempo e conseguenze sull'architettura costruenda e costruita* - Martin Heidegger ha dimostrato che *costruire abitare pensare* sono attività umane con significati interconnessi: il suo ragionamento, fatto proprio e sviluppato teoricamente da generazioni di architetti, sulla base delle etimologie delle parole tedesche corrispondenti ha provato che i modi di erigere qualunque costruzione (ma, crediamo lecito aggiungere, anche prendersi cura di quanto già esiste nell'ambiente costruito e naturale) sono frutto di determinate forme di pensiero. Se ammettiamo il presupposto che *Occidente* e *Oriente* corrispondono a modi profondamente diversi di pensare e di abitare, discende la conseguenza che essi presentano altrettanto diversi modi di produrre e gestire le costruzioni, la cui lettura non può prescindere dalla dimensione del tempo.[2]

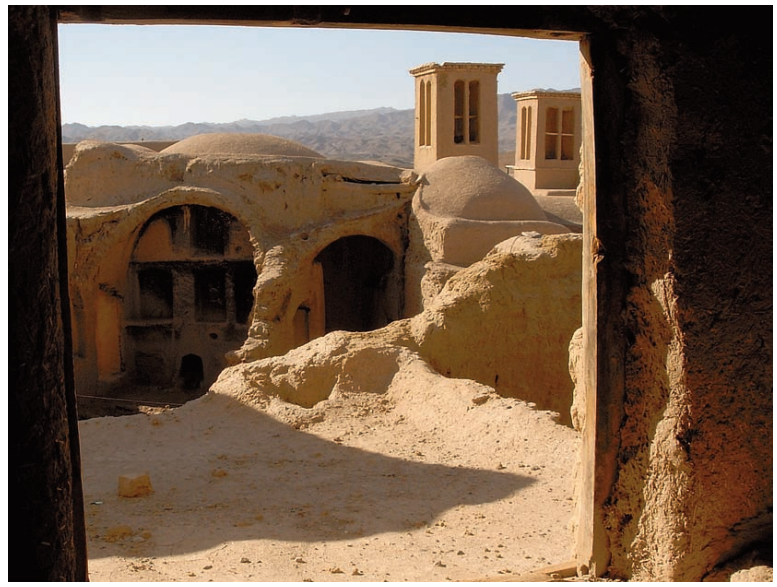
Kennet Frampton ha ricondotto a diverse concezioni del tempo i procedimenti costruttivi archetipici classificati a metà del sec. XIX da Gottfried Semper: «*la* tettonica *dell'intelaiatura, in cui componenti leggere e lineari sono assemblate in modo da racchiudere una matrice spaziale e la* stereotomia *del basamento, dove la massa e il volume sono congiuntamente formati attraverso strati molteplici e ripetuti di elementi pesanti*»[3]. Il procedimento costruttivo della tettonica è ricondotto a una visione circo-





*Figg. 1,2 - Differenti tecniche murarie come conseguenza del modello costruttivo tettonico e stereotomico: edifici nell'isola di Gotland, Svezia (foto M. L. Germanà 2010).*





*Figg. 3,4 - Esiti architettonici del modello costruttivo tettonico e stereotomico. A sinistra, scorcio della* Villa imperiale *di Katsura, da Ponciroli 2004; a destra casa iraniana in terra cruda (foto G. Ighany, 2008).*

lare del tempo, focalizzata sull'evidenza del ripetersi ciclico dei fenomeni naturali. Simile modello costruttivo, improntato dalla leggerezza, è collegato a forme insediative nomadi e si concretizza nell'uso di materiali costruttivi leggeri e resistenti a flessione (legno, vimini, tessuto), impiegati con le tecniche dell'intrecciare o del congiungere. Una concezione lineare del tempo, alimentata dalla stanzialità dell'insediamento, implica un legame più intenso tra costruzione e sito e genera un modello costruttivo pesante, caratterizzato dall'impiego di materiali costruttivi resistenti a compressione (materiali lapidei naturali o artificiali), messi in opera con le tecniche del sovrapporre o del plasmare.

La diversa caratterizzazione tecnica negli esiti dei modelli tettonici e stereotomici si riflette nelle distinte denominazioni attribuite nella lingua tedesca al muro a graticcio, *die Wand*, e al muro massivo, *die Mauer* (*Figg. 1-2*). Tettonica e stereotomia generano effetti sul generale assetto morfologico della costruzione: per argomentare su questo aspetto, Frampton accosta la casa tradizionale giapponese e quella algerina. Nel primo esempio, le fondazioni si limitano a elementi lapidei puntiformi, su cui poggia l'intelaiatura strutturale in legno tendente al cielo. Nel secondo caso, la struttura muraria stereotomica, realizzata in terra cruda, si estende agli orizzontamenti e l'intero edificio tende a integrarsi con il suolo (*Figg. 3-4*).

I due modelli costruttivi non sono antitetici: lungi dall'escludersi a vicenda, essi convivono nella stessa civiltà in un rapporto che, di volta in volta, è dipeso dai materiali disponibili, dal clima, dalle abitudini, dalle esigenze specifiche da soddisfare. Come gli artefici delle capanne primitive (pensiamo a quelle del





*Figg. 5,6 - A sinistra, scorcio del complesso scintoista di Ise (Giappone), fondato nel sec. VII (da Watanabe, Horiguki, 1973); a destra la* stavekirke *di Borgund (Norvegia) datata tra 1180 e 1250 (da Wikipedia Common).*

sito di Mokarta, nei pressi di Salemi, risalenti al sec. IX a. C.) costruirono il basamento stereotomico in pietre irregolari per sostenere l'intelaiatura tettonica realizzata con elementi vegetali rinzeppati da terra argillosa, ancora oggi i progettisti tecnologicamente accorti possono attingere a un modello costruttivo o all'altro per definire soluzioni (tecniche, ma anche compositive e formali), in cui si riflette la consapevolezza delle differenze rispetto alla variabile tempo: esiti costruttivi da un lato tendenti alla lunga durata e difficilmente modificabili; dall'altro poco durevoli, ma flessibili e facilmente sostituibili.

La diversa visione del tempo che orienta le scelte progettuali per nuove costruzioni, serve anche a comprendere il diverso significato attribuibile alla permanenza materiale dei manufatti architettonici già costruiti caratterizzati dall'attribuzione di particolari significati. All'interno di una concezione lineare del tempo, il passato è incessantemente superato da un presente incalzante che ad esso si sovrappone: le tracce del passato non si rinnovano, ma si aggiungono a tutte le precedenti, in una stratificazione che dà sostanza al *patrimonio* nella sua accezione letterale, di lascito del *pater*. Da ciò deriva l'istanza conservativa delle reliquie del passato, condivisa dalla cultura occidentale, che spinge ad attribuire loro un *valore aggiunto*, individuato nella specifica identità materiale, che si avverte indispensabile tutelare da qualunque manomissione. Infatti il *valore storico,* tra gli altri attribuiti alle testimonianze del passato, «*deriva dal fatto che esso ci rappresenta una determinata fase, per così dire, individuale, della evoluzione di un qualsivoglia campo di attività dell'umanità*», e determina l'ambizione a preservarne l'autenticità e l'integrità.[4]

La netta cesura tra passato e presente che discende dalla visione lineare del tempo è illeggibile per le culture che, invece, ne possiedono una concezione circolare: ogni singolo attimo possiede la valenza di eternità, in quanto destinato a ripetersi ciclicamente. Solo il presente esiste; il passato e il futuro sono dimensioni assenti, all'interno di un'accezione temporale del *mondo come vacuità*, di una sostanziale assenza di continuità che si caratterizza come *impermanenza.*[5]

Per questo, così come avviene nelle culture orientali, perde senso l'affezione all'unicità della sostanza materica dell'architettura e si sostituiscono parti significative degli edifici antichi con elementi interamente nuovi, con una disinvoltura che un nostro Soprintendente ai Beni Culturali definirebbe incosciente. Esempio di un sostanziale disinteresse verso l'unicità dell'identità materiale dell'architettura è la consuetudine della ricostruzione ciclica di alcuni edifici religiosi, di cui i più noti sono i santuari Naiku e Gegu a Ise, in Giappone, integralmente ricostruiti ogni vent'anni.[6]

Vero è che edifici caratterizzati da struttura tettonica in legno sono costruiti più rapidamente, oltre a prestarsi a modifiche e sostituzioni relativamente più semplici, rispetto ad edifici in muratura massiccia. Ma la presunta maggiore deperibilità delle strutture edilizie in legno non basta a giustificare il programmatico rinnovamento dei santuari scintoisti, la cui temporaneità resta palesata dal recinto lasciato apposi-

tamente a disposizione, per sostituirlo a tempo debito. Infatti con lo stesso materiale sono state realizzate le *stavkirke* norvegesi, alcune delle quali permangono da oltre otto secoli, come attestano analisi dendrologiche[7] (*Figg. 5-6*).

La sostituzione delle componenti edilizie lignee non scaturisce da inadeguatezza tecnica o da indifferenza nei confronti della permanenza degli edifici. Al contrario, si impiegava un'essenza legnosa molto durevole (*hinoki*, o Cipresso giapponese, *Chamaecyparis obtusa*), lavorandola con trattamenti superficiali accuratissimi, grazie ai quali si otteneva una superficie impermeabile senza adduzione di strati protettivi costituiti da materiali estranei al legno. Tsunekazu Nishiota, responsabile della campagna di restauro sui monumenti buddisti dell'area Horyu-ji, ha avuto il merito di riportare in uso la *yariganna*, uno strumento a forma di lancia utilizzato per la lavorazione superficiale del legno, soppiantato dall'introduzione di pialle simili a quelle occidentali (per quanto usate con un movimento inverso). Secondo la sua testimonianza, la lavorazione con l'antico strumento, a fronte di più elevate competenze dell'artefice e tempi più lunghi (un'ora al giorno solo per affilarne le lame, con tre pietre di differente durezza), ottiene una superficie perfettamente liscia e idrorepellente, garanzia di una maggiore durata delle strutture.[8]

Un particolare apparentemente solo tecnico può suggerire spunti utili a comprendere meglio le differenze di approccio alla tecnologia tra cultura occidentale e orientale, proprio con riferimento alla diversa concezione del tempo, che conferisce sacralità a tutti gli aspet-



*Figg. 7,8* - Palazzina Cinese *presso il* Parco della Favorita*, Palermo (foto G. Fallica, 2013).*

ti della lavorazione: a partire dalla selezione di ciascun albero rispetto alla specifica destinazione (che rispetta, nell'ubicazione, l'orientamento a cui è stata esposta la pianta durante il suo sviluppo), continuando con la preghiera, recitata prima del taglio, contenente l'auspicio di non far nulla che possa interromperne la vita.

Il carpentiere della tradizione giapponese, che è riduttivo definire artigiano nell'accezione occidentale del termine, intesse un legame profondo con il materiale che utilizza e i procedimenti che adotta, autentici cerimoniali ben diversi da meccaniche operazioni di assemblaggio. La cultura tecnologica è interamente pervasa da sacralità, mentre in Occidente tale dimensione, per quanto presente, resta limitata ad ambiti circoscritti, come dimostra il parallelismo con la costruzione delle cattedrali medievali proposto da Graham Howells. La pervasività del sacro nella cultura orientale rende qualunque attività umana degna di altissima considerazione e questo si riscontra in tempi a noi più vicini, nel modo in cui quella cultura ha adottato il modello produttivo industriale: un lavoro svolto male non è considerato sintomo di trascuratezza o sciatteria che investe soltanto la sfera individuale, ma una mancanza di considerazione che inficia l'intero sistema produttivo di cui si fa parte.[9]

Alla luce di queste considerazioni, la sostituzione periodica delle componenti edilizie va letta come una rigenerazione di ciò che ha prodotto l'architettura ereditata dal passato, tempo di cui non è contemplata la cristallizzazione ma il ciclico ripetersi, attraverso la rituale reiterazione delle procedure che l'hanno attuata. Quindi la visione occidentale del tempo spinge a concentrare l'attenzione sul prodotto, mentre quella orientale privilegia il processo, preferendo tramandare gli aspetti immateriali della tecnologia, senza i quali, in effetti, non si concretizza alcunché. Se prevalentemente le teorie del restauro radicate nella



*Fig. 9 – Notte dell'Ascensione,* O'Tama Kiyohara/Eleonora Ragusa, Museo Pitrè Palermo *(foto G. Fallica, 2013).*

cultura occidentale focalizzano la conservazione dell'oggetto prodotto nel passato, obiettivo reso arduo dal fatto che non si è più in grado di replicarne il processo produttivo, la cultura orientale tende a conservare anche il minimo aspetto delle procedure utilizzate nel passato, ravvisando in esse la sostanza della tradizione, nel cui permanere si sostanzia la propria identità: «*prassi non è meccanica ripetizione del già noto, ma il permanere stesso della tradizione, un ribadirne costantemente l'importanza come legante per tutta la società, un agire in sua difesa*».[10]

Anche guardando all'edilizia ordinaria esistente, la differente concezione del tempo produce un atteggiamento molto diverso tra la cultura architettonica dominante in Europa e quella giapponese, che porta ad accettare la sostituzione, sulla base della *rinuncia al principio di eternità del costruito*, piuttosto che ricercare soluzioni di aggiunta o sovrapposizione.[11]

*Sviluppi delle contaminazioni Oriente/Occidente in architettura* - Gli esiti di contaminazioni culturali in architettura si declinano unitariamente in ambito tecnologico e artistico; è impossibile separare l'atto creativo da quanto supporta materialmente le sue manifestazioni. Circoscrivendo l'attenzione all'architettura e guardando dal punto di vista occidentale, la ricerca di contaminazioni con l'estremo Oriente annovera una storia di oltre quattro secoli e la sua evoluzione ha generato esiti diversi, con i quali confrontare le ipotesi degli sviluppi contemporanei e futuri.

La prima tappa degli influssi orientali sull'architettura occidentale si riconduce alla moda delle *cineserie*, diffusa nelle corti europee del sec. XVIII, con effetti prevalentemente limitati alle finiture e agli arredi[12]. Se si può parlare di contaminazione Oriente/Occidente in questa prima fase, essa per quanto dilagante mantenne carattere decorativo, non intaccando con effetti sostanziali (materiali costruttivi, soluzioni distributive) le concezioni di tempo e spazio della tradizione architettonica occidentale. Può essere ricordato, sotto il profilo tecnico, lo sforzo profuso dagli artigiani e artisti dell'epoca rococò nel comprendere i saperi che potevano aver generato i preziosi artefatti importati dall'estremo Oriente, al fine di poterli riprodurre per accontentare l'irrefrenabile concupiscenza di una committenza sempre più ampia e meno facoltosa.[13]

Un esempio tardivo di trasferimento architettonico del gusto orientale è conservato a Palermo, nell'area che fu la Real Tenuta di caccia prediletta (*La Favorita*) dal re Ferdinando IV di Borbone. La *Palazzina Cinese*, realizzata nel 1799 su progetto di Venanzio Marvuglia, sostituì una preesistente casina in legno in stile cinese, espropriata al precedente proprietario[14]. L'impianto distributivo di questo particolare edificio resta marcato dall'impronta neoclassica e il sistema costruttivo e tecnologico non si discosta dalle consuetudini locali dell'epoca. La caratterizzazione esotica è ottenuta con l'aggiunta, sui prospetti principali, di portici semicircolari sormontati da un coronamento concavo e, sul centro della copertura sulla parte sommitale, di un decoro a forma di pagoda. Senza considerare gli interni e gli arredi, l'effetto è completato dalle travature lignee che delimitano in alto le terrazze, dalle decorazioni dipinte parietali e dalle recinzioni in cui gli spuntoni sommitali erano ingraziositi da campanelli, sonori per effetto del vento (*Figg. 7-8*).

Ancora Palermo, alla fine del sec. XIX, è stata teatro di una contaminazione Oriente/Occidente singolare e affascinante, derivata dall'incontro di Vincenzo Ragusa, scultore palermitano che dal 1876 al 1882 si trasferì in Giappone per insegnare nella Scuola di Belle Arti, e O'Tama Kiyohara, sua prima modella e poi moglie, molto attiva come pittrice (*Fig. 9*). Quest'ultimo personaggio, vissuto tra Palermo e il Giappone, dove rientrò qualche

anno dopo la morte del Ragusa, riassume un intimo sincretismo biografico (le sue ceneri sono metà inumate al cimitero dei Rotoli a Palermo e metà in Giappone), ma anche artistico: realizzò una serie di rappresentazioni con finalità documentaria e didattica di alcuni oggetti orientali, avidamente collezionati e importati dal marito, oggi custoditi presso il museo nazionale preistorico etnografico "Luigi Pigorini" di Roma. Le superstiti tavole acquarellate della Kiyohara sono per metà custodite presso l'Art Research Institute di Tokyo e per metà presso l'Istituto Statale d'Arte di Palermo (oggi titolato alla stessa pittrice e al marito, promotore della stessa istituzione scolastica).[15]

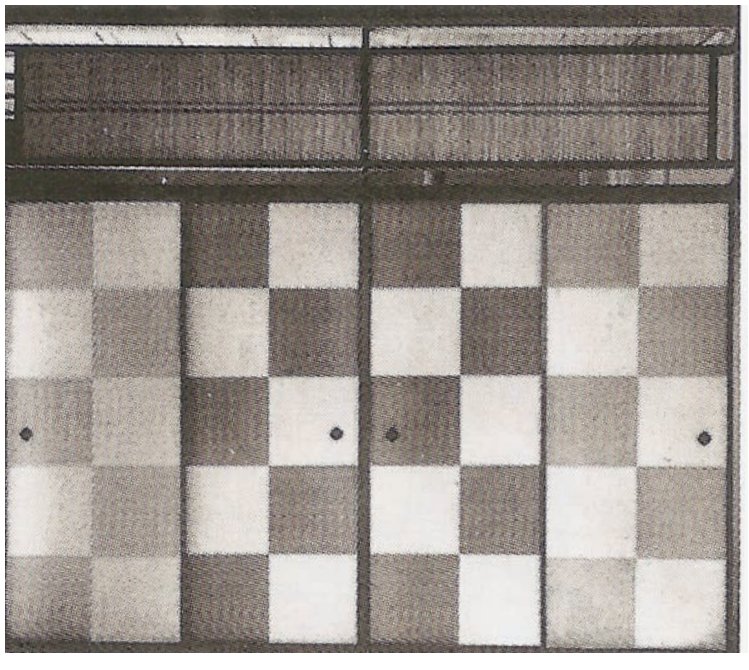
Per riscontrare effetti meno occasionali e maggiormente incisivi della contaminazione con l'Oriente più lontano, occorre aspettare il sec. XX, quando l'architettura tradizionale giapponese inizia ad essere considerata non un modello decorativo, ma un esempio di approccio culturale alternativo a quello consolidato nella tradizione occidentale e che appare obsoleto rispetto ai più recenti scenari. Dopo alcuni precedenti circoscritti, questa fase di contaminazione con l'Oriente per molti aspetti più matura prende avvio nel periodo tra le due guerre, con la visita di Bruno Taut alla *Villa imperiale* di Katsura, vicino a Kyōto. Dal 1933 questo straordinario sito è stato meta di riverenti pellegrinaggi (Gropius e Le Corbusier tra 1954 e 1955, Scarpa nel 1969, solo per citare i visitatori più illustri), diventando per gli architetti occidentali un modello per quel rinnovamento del linguaggio architettonico da essi tanto ricercato. Come ha dimostrato Arata Isozaky, i primi riferimenti a Katsura si possono ricondurre a una forzatura estetizzante, dominata dall'intento dimostrativo evidente nelle fotografie a corredo di una pubblicazione del 1960, con testi di Walter Gropius e Kenzo Tange, in cui le inquadrature censuravano alcuni particolari considerati eccessivi, come i tetti a falde, astraendo le immagini in rigidi quadri decontestualizzati[16] (*Figg. 10-11*).

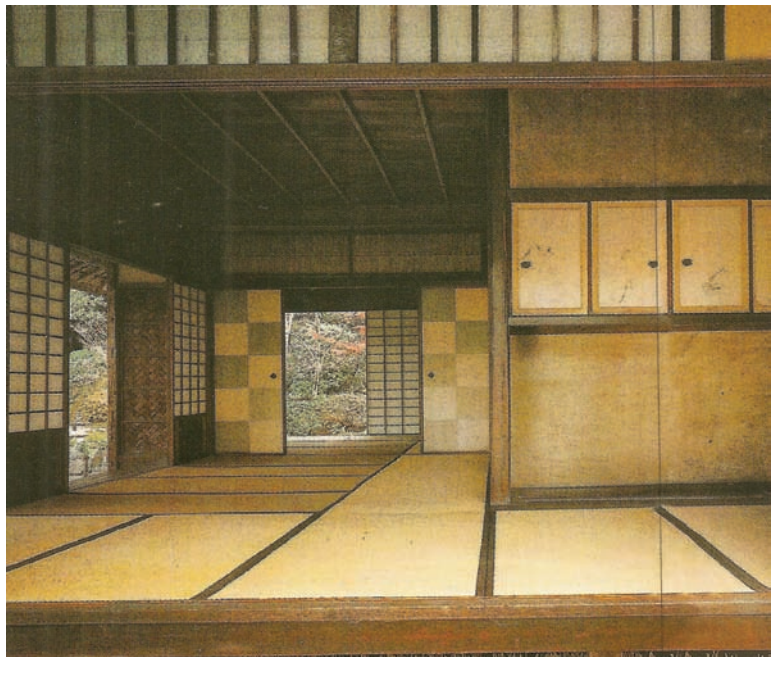
Ben presto le contaminazioni con l'estremo Oriente oltrepassarono il formalismo e coinvolsero l'intera essenza dell'architettura, comprendendo aspetti prettamente tecnologici. Se nel 1960 le corde della commozione architettonica di Walter Gropius erano state mosse anche dalla modularità delle case giapponesi (fondata sulle dimensioni del *tatami* di circa 75 centimetri per 150) e dalla adattabilità nella suddivisione degli spazi, resa praticabile dai divisori mobili, successivamente l'attenzione degli architetti occidentali si focalizzò su ulteriori aspetti dell'architettura tradizionale giapponese: l'impiego di materiali naturali lasciati a vista; l'utilizzazione di giunti a secco; la leggerezza e l'elasticità strutturale (particolarmente efficaci nel reagire alle azioni sismiche). Su tali aspetti si svilupperà la contaminazione culturale (tecnologica e artistica) che percorrerà la seconda metà parte del sec. XX senza estinguersi ed evolvendosi fino ad oggi (*Figg. 12-13*).

Di questa ulteriore tappa delle contaminazioni Oriente/Occidente in architettura, non possono essere citati in modo esaustivo i numerosi esempi della seconda metà del Novecento[17]; tra essi va ricordata almeno l'opera di Carlo Scarpa, in cui gli espliciti rimandi all'architettura giapponese si innestano su una personale predisposizione, radicata negli storici rapporti intessuti nei secoli tra Venezia e l'Oriente. Seguendo il filo rosso del legame tra poetica e costruzione in architettura, Kennet Frampton ha dedicato un intero capitolo al tema *Carlo Scarpa e l'adorazione del giunto*, definendo l'opera di questo protagonista «*uno spartiacque nell'evoluzione dell'architettura del XX secolo, non soltanto per l'importanza che egli ha attribuito al giunto, ma anche per il suo uso particolare del montaggio, inteso come strategia per integrare elementi eterogenei. In tutta la sua opera, il giunto è trattato come una sorta di condensazione tettonica; come un'intersezione che assorbe il tutto nella parte, indipendentemente dal fatto che la connessione in questione sia un'articolazione o un elemento portante o, persino, una componente complessiva più vasta di collegamento, quale potrebbe essere una scala o un ponte*».[18]

Il tema del giunto, così come interpretato nell'opera scarpiana, suggerisce il rimando al concetto di tempo: quando guardiamo l'opera compiuta non apprezziamo soltanto e staticamente l'esito finale, che si limita alla giustapposizione di elementi di materiale uguale o differente, ma siamo portati a rievocare l'azione dinamica del collegamento, così come suggerisce il termine *setsugō,* usato nella carpenteria nipponica, che significa *collegare armonizzando* mettendo l'accento «*non tanto sull'unione fisica di diverse parti quanto piuttosto sull'azione del congiungerle, quindi su un fenomeno temporale*»[19]. In definitiva, una visione circolare del tempo, così come spinge a riconoscere l'azione del montaggio osservando un giunto, allo stesso modo induce a prefigurare le modalità dello smontaggio: ancora una conferma alla maggiore rilevanza attribuita al processo piuttosto che al prodotto.

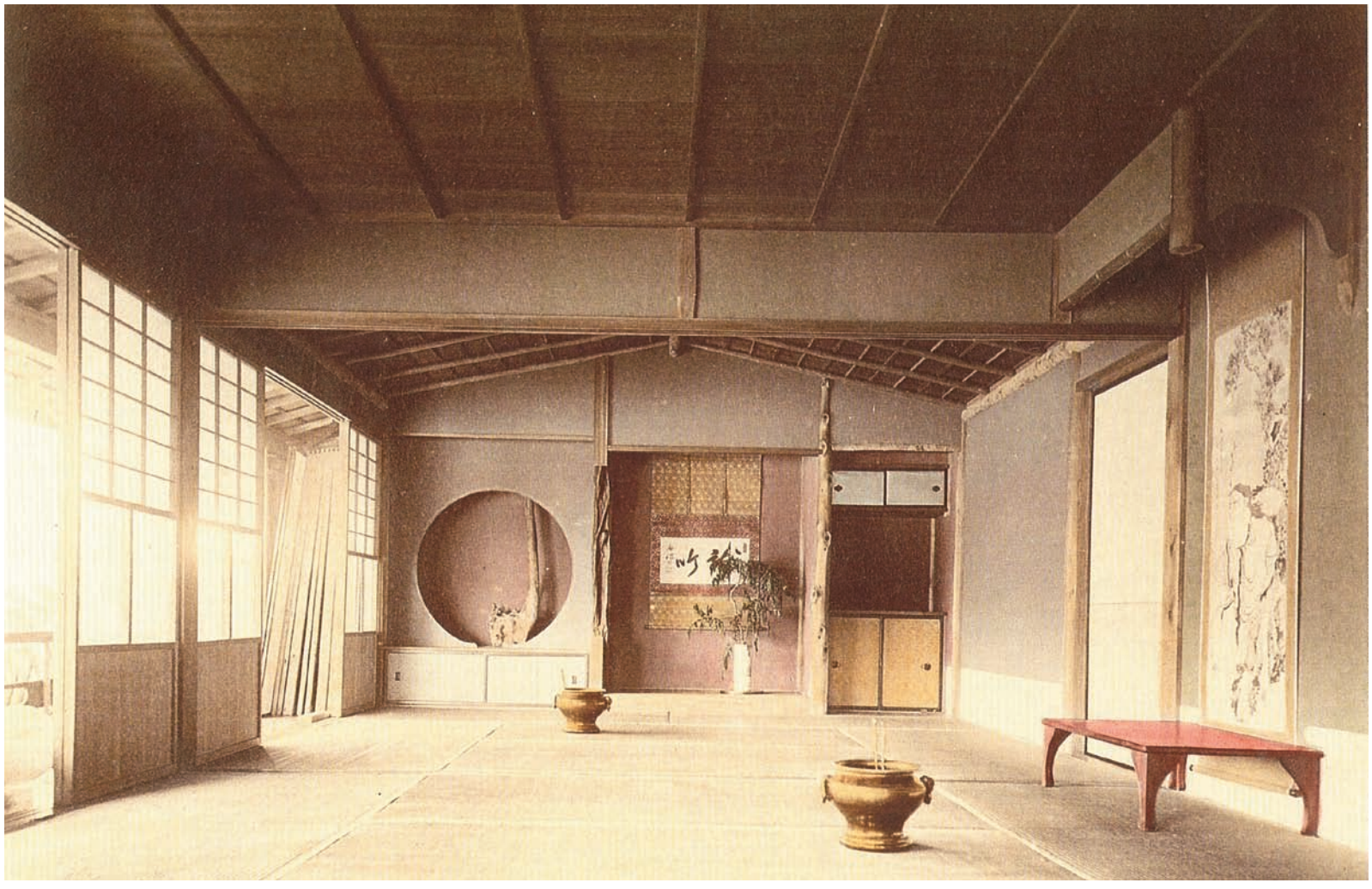
*Conclusioni: potenzialità contemporanee e futuribili* - Le potenzialità che oggi esprimono le contaminazioni Oriente/Occidente vanno oltre le interpretazioni stilistiche, morfologiche e compositive che hanno segnato gli sviluppi precedenti. Tali potenzialità, rese possibili dalla sensibilità e dalla consapevolezza dalla cultura architettonica contemporanea nei confronti della sostenibilità ambientale e dell'orientamento alla qualità, hanno già iniziato a manifestarsi negli ultimi decenni ed è possibile prefigurarne un ulteriore pregnante sviluppo, nel quale probabilmente giocherà un ruolo fondamentale il ripensamento della concezione del tempo. Sul piano estetico, il mondo occidentale molto può acqui-





*Figg. 10,11 - Confronto tra diverse inquadrature di medesimi scorci della* Villa imperiale *di Katsura, realizzate per pubblicazioni del 1960, a sinistra, e del 1984, a destra (da Isozaki, in Ponciroli, 2004).*





*Figg. 12,13* - Due *geisha* conversano sulla veranda di una casa da tè *e* Interno di casa*, Fotografie di anonimo, 1890 circa (da Campione, Fagioli 2010).*

sire dal principio del *wabi sabi*, che suggerisce l'intrinseca imperfezione della bellezza, assecondante l'inevitabile caducità della materia, non compromessa ma valorizzata dai segni dell'usura e dell'invecchiamento[20]. Da ciò, l'accettazione della precarietà degli artefatti umani può determinare il primo passo per introdurre la variabile tempo nei processi produttivi che riguardano gli oggetti più ordinari: attraverso la contaminazione con la cultura orientale, l'Occidente può perfezionare la riscoperta della parsimonia come virtù, già posseduta nella tradizione ma in gran parte perduta nella seconda metà del secolo scorso, con l'acquisizione di modelli comportamentali e produttivi condizionati dal consumismo.

Anche nelle sue espressioni più elevate, come la *Villa imperiale* di Katsura, l'architettura deve mirare ad accogliere le esigenze umane con semplicità e decoro, all'insegna di una modesta efficacia, rispettando il principio della frugalità/semplicità[21]. L'obiettivo di un'architettura sobria, ma assieme piacevole e confortevole, che accolga positivamente il trascorrere del tempo, oggi più che mai è condiviso a Est come a Ovest, a Sud come a Nord, non soltanto per la limitatezza di mezzi finanziari, ma anche per l'urgenza di contenere l'impiego delle risorse naturali. Processi produttivi che implichino un minimo grado di artificiosità, non per questo rozzi, si prestano alla necessità di ridurre l'impatto ambientale della tecnologia dell'architet-

tura, così come la flessibilità resa possibile da elementi costruttivi adattabili al mutare di esigenze che variano nel corso della giornata, delle stagioni e dell'intera vita umana.

Infine, ma non per ultimo, lo sviluppo delle contaminazioni Oriente/Occidente ha già iniziato a coinvolgere gli aspetti immateriali della tecnologia, attraverso la sempre più pervasiva attenzione agli aspetti processuali su cui si fonda l'orientamento alla qualità. La visione ciclica del tempo, assieme ad una propensione spontanea verso la dedizione al lavoro e alla condivisione degli obiettivi, secondo l'esempio giapponese ha introdotto nell'industria occidentale l'adozione del principio del *kaizen* (miglioramento continuo), su cui si è basato il rinnovamento della gestione aziendale e della produzione sancito negli ultimi decenni del secolo scorso, con l'avvento della *Lean Production*.[22]

In conclusione, spinto dalla crisi economica a interrogarsi su nuove strategie, il mondo occidentale può trovare nelle contaminazioni culturali ispirate dalla concezione orientale del tempo un modello di sviluppo non orientato a incrementi quantitativi, ma piuttosto a un equilibrio consapevole e responsabile tra uomo (individuo e società) e risorse naturali[23]. Con la ricerca di simile equilibrio deve necessariamente confrontarsi ogni ragionamento sull'ambiente costruito.

**Note**

1) Per il primo esempio, cfr. Diotti A., Dossi S., Signoracci F., *Libera lectio. Letteratura, antologia, autori latini*, SEI, Torino 2008, vol. I, p. 88. Il secondo esempio, già indicato incidentalmente in Kubler G., *The Shape of time*, Yale University Press 1972, trad. it. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976, p. 145, è stato ripreso in Barbieri D., 2011, *Di Jackson Pollock e Zhang Xu, o dell'improvvisazione e del progetto*, su <www.guardare-leggere.net>.

2) Cfr. Heidegger M., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954; trad. it. di Vattimo G., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1991. *Lo spazio è diventato una parte così integrante del nostro modo di pensare l'architettura che non siamo praticamente più in grado di concepirlo senza porre la massima enfasi sullo spostamento nello spazio del soggetto nel tempo*. Da Frampton K., *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press Cambridge, Massachusetts 1995, trad. it. *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999, p. 19.

3) Frampton, *op. cit.*, p. 23 e segg.

4) Ruskin J., *The Seven Lamps of Architecture*, 1849, trad. it. *Le sette lampade dell'architettura*, Jaka Book, Milano 1982, e in particolare *La Lampada della memoria*, p. 209 e segg. Per il *valore storico*, vedi Riegl A., *Die moderne Denkmalkultus*, Braunmüller, Wien 1903, trad. it. in Riegl A., *Scritti sulla tutela e il restauro*, Ila Palma, Palermo 1982, p. 52 e segg.

5) *Come il vuoto spaziale non è pura assenza di spazio né spazialità assoluta, così, nel caso della temporalità, il vuoto temporale non è semplice assenza di tempo né temporalità assoluta, cioè tempo indefinito e indeterminato. Il vuoto temporale, come quello spaziale, ha una funzione* dialettica*: come lo spazio vuoto si dà solo in rapporto allo spazio pieno, così il tempo vuoto, ossia quello che si potrebbe chiamare «tempo assente» - il quale si determina come «già stato» (passato) e come «non ancora» (futuro) - si dà solo in rapporto al tempo presente, e viceversa (...). Tuttavia «mondo come vacuità» non presenta solo l'accezione per così dire «spaziale» che segnala una costitutiva assenza di limiti chiusi* (anattā)*, ma presenta anche una «accezione temporale» che connota una costitutiva assenza di continuità: un vuoto di permanenza, in una parola: impermanenza* (anicca). Da Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 12 e 39.

6) Watanabe Y., Horiguki S., *Ise Jingu*, Heibonsha Ltd. Publisher, Tokyo 1973; Frampton, *op. cit*., p. 35.

7) Cfr. Garofalo I., *Le stavkirker norvegesi un gioiello dell'architettura medievale nord-europea*, in "Adrastea" n. 6, 1996, pp. 30-40.

8) *Hinoki wood cut with a yariganna is immaculately smooth to the touch and rain drops bounce off cleanly upon contact. I feel this to be one of the reasons that ancient wooden structures survive longer than those erected in modern times. The electric planes available today make work go faster, but the surfaces they produce are rough and uneven, and since rain-water is not cleanly repelled the decaying process is accelerated.* Da Howells G., *Multicultural and Inter-disciplinary Aspects of Design and Technology: an Overview of Japanese Carpentry*, in "Design & Technology Teaching", v. 27 n. 3, 1995, p. 11. Vedi Coaldrake W. H., *The Way of Carpenter: Tools and Japanese Architecture*, Weatherhill, New York - Tokio 1992. Vedi anche <www.dougukan.jp/contents-en>, sito del *Takenaka Carpentry Tools Museum* a Kobe.

9) *The craftsman who errs on the Toyota production line, the shop girl who does not wrap goods properly, the computer assembler who misplaces a dab of solder, are all made to feel that they have done more than just a sloppy job - they have let down themselves as well as the team they work with.* Da Howells, *op. cit*., p. 10.

10) Da Pierconti J. K. M., *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007, p. 122.

11) Cfr. Giachetta A., *Architettura e tempo. La variabile della durata nel progetto di architettura*, CLUP, Milano 2004, p. 143 e in particolare l'intervista a Koji Taki, p. 314 e segg.

12) *La passione per le forme culturali esotiche è un fenomeno che inizia a partire dagli inizi del XVI secolo, quando iniziarono a giungere in Europa prodotti cinesi in grandi quantità, che ben presto andarono ad arricchire le collezioni di molti sovrani europei*, da Honour H., *L'arte della cineseria: immagine del Catai,* Sansoni, Firenze, 1963, pp. 33-41, cit. da Sebastianelli M., Paternò M. R., *Dallo studio tecnico al restauro: le chinoiserie del Museo Regionale di Palazzo Mirto di Palermo*, in "OADI, Rivista dell'osservatorio per le arti decorative in Italia", n. 1/2010.

13) *La progressiva emancipazione del depentore dal decoro alla cinese determina, nel corso dei primi decenni del Settecento, un'evoluzione in senso comico delle* chinoiseries*, assorbite entro categorie ornamentali di conio europeo; è il momento dell'affabulazione creativa, della* contaminatio *per cui «mandarini e dame veneziane, fumatori d'oppio e guerrieri reggono vessilli con il drago dei Ming» convivono con disinvoltura «in un contesto di particolari lagunari camuffati alla cinese». È la fase della fusione fra il gusto orientalizzante e l'inflessione gioiosa del nascente stile Rococò, con la sua spiccata propensione alla* miniaturisation *e quella pronunciata asimmetria che permette di associare questo stile all'arrivo in Europa delle porcellane dell'Estremo Oriente, soprattutto di quelle giapponesi in stile* kakiemon *nonchè dei pannelli laccati.* Da: Sebastianelli, Paternò, 2010, *op. cit.* L'articolo si sofferma sull'imitazione della tecnica cinese della laccatura: *L'incontenibile passione per i manufatti laccati dilagò in tutta Europa con il gusto per l'esotico e con la moda delle* chinoiseries*; la vicenda può essere scandita in tre fasi: importazione, imitazione e creazione.*

14) Giuffrida R., Giuffrè M., *La Palazzina Cinese e il Museo Pitrè*, Linee d'arte Giada, Palermo 1987.

15) L'iniziativa coraggiosa e lungimirante di Vincenzo Ragusa di fondare a Palermo una scuola d'arte industriale ispirata all'arte orientale, con annesso museo e laboratori di ceramica, ricamo e lacca, ebbe vita breve e travagliata e fallì per mancanza di risorse dopo solo cinque anni: ennesimo esempio di occasione perduta per la realtà locale, sovente ingrata con i propri nativi. Cfr.: V. Crisafulli cur., *1884. Vincenzo Ragusa e l'Istituto Statale d'arte di Palermo*, Kalos, Palermo 2004; V. Crisafulli, L. Paderni, M. Riotto, *Kiyohara Tama. La collezione dipinta,* Sellerio, Palermo 2009. Ringrazio Giuseppe Fallica per le fotografie e il suggerimento e Vincenzo Napoli, dell'Istituto Statale d'Arte di Palermo, per le informazioni.

16) Cfr. Isozaki A., "*La strategia diagonale: Katsura come espressione del* gusto di Enshū", in Ponciroli V. (cur.), *Katsura, la villa imperiale*, Electa, Milano 2004, pp. 9-41.

17) Solo un accenno, tra le tante notizie riportate da Kennet Frampton, al fatto che Jørn Udson, architetto danese famoso per il progetto dell'Opera di Sidney, fu molto influenzato dal *Yngzao fashi,* manuale cinese di codici costruttivi del XII secolo. Cfr. Frampton *op. cit*., p. 287.

18) Cfr. Frampton *op. cit*., p. 333.

19) Cfr. Pierconti *op. cit*., p. 126.

20) Ostuzzi F. et al., *Il valore dell'imperfezione. L'approccio* wabi sabi *al design*, FrancoAngeli, Milano 2011.

21) Dal Co F., "La princesse est modeste", in Pontiroli (cur.), *op. cit.*, pp. 387-389.

22) Cfr. Rifkin J., *The end of work*, trad. it. *La fine del lavoro*, Baldini e Castoldi, Milano 1995.

23) Cfr. Rampini F., *Slow Economy. Rinascere con saggezza. Tutto quello che noi occidentali possiamo imparare dall'Oriente*, Mondadori, Milano 2009.

**Bibliografia**


Campione F. P., Fagioli M. (curs.), *Ineffabile perfezione, La fotografia del Giappone*, 1860-1910, Giunti, Firenze 2010.

Coaldrake W. H., *The Way of Carpenter: Tools and Japanese Architecture*, Weatherhill, New York - Tokyo 1992.

Crisafulli V. (cur.), *1884. Vincenzo Ragusa e l'Istituto Statale d'arte di Palermo*, Kalos, Palermo 2004.

Crisafulli V., Paderni L., Riotto M., *Kiyohara Tama. La collezione dipinta,* Sellerio, Palermo 2009

Frampton K., *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1995, trad. it. *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999.

Giachetta A., *Architettura e tempo. La variabile della durata nel progetto di architettura*, CLUP, Milano 2004.

Howells G., *Multicultural and Inter-disciplinary Aspects of Design and Technology: an Overview of Japanese Carpentry*, in "Design & Technology Teaching", v. 27 n. 3, 1995, pp. 9-13.

Iannello M., *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici XXIII ciclo 2009-2011 (Tutor Paola Barbera).

Kubler G., *The Shape of time*, Yale University Press 1972, trad. it. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976.

Ostuzzi F. et al., *Il valore dell'imperfezione. L'approccio* wabi sabi *al design*, FrancoAngeli, Milano 2011.

Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992.

Pierconti J. K. M., *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007.

Ponciroli V., *Katsura, la villa imperiale*, Electa, Milano 2004.

Rampini F., *Slow Economy. Rinascere con saggezza. Tutto quello che noi occidentali possiamo imparare dall'Oriente*, Mondadori, Milano 2009.

Rifkin J., *The end of work*, trad. it. *La fine del lavoro*, Baldini e Castoldi, Milano 1995.

Sebastianelli M., Paternò M. R., *Dallo studio tecnico al restauro: le chinoiserie del Museo Regionale di Palazzo Mirto di Palermo*, in "OADI, Rivista dell'osservatorio per le arti decorative in Italia", n. 1/2010.

Spadaro M. A., *O' Tama e Vincenzo Ragusa. Echi di Giappone in Italia*, Kalos, Palermo 2008.

Sposito A., *Architettura e industria nel Giappone*, Morara, Roma 1975.

Watanabe Y., Horiguki S., *Ise Jingu*, Heibonsha Ltd. Publisher, Tokyo 1973.

# JAPON: DES DIFFERENCES CULTURELLES IRREDUCTIBLES

***Iréne Elizabeth Vogel Chevroulet****

*Abstract - This article was prepared for the international symposium entitled East-West Artistic and Technological Contaminations at Milan Polytechnic, 12-14 December 2012. The aim of the conference was to improve mutual understanding between cultures. Although our consideration of 'the other' naturally searches out confirmation of our own ideas and what we look for reflects our own mindset, the discovery is also enriched by interesting differences. Taking this into account, and focusing on architecture and literature since the opening up of Japan in 1853, we will discuss the hypothesis that creativity is triggered not only by acknowledging differences, but also by searching for key commonalities between East and West artistic expression. We will discuss writer Natsume Soseki's outstanding contribution. He paved the way in this approach by selecting a traditional Japanese poetic mode which had the potential to be applied in a modern context and enhanced it via incorporation into Western style writing in his haiku-style novel Kusamakura (1906). Thirty years later, the German architect Bruno Taut also considered haiku an important key to analyse architecture. In thinking about and looking at architecture as a Japanese would we will have made a step towards better understanding and empathy - learning from differences, irreducible at first, but ultimately graspable in new common creative East-West language patterns.*

*Ceux du monde profane*
*remarquent à peine la fleur*
*du chataîgnier sous l'auvent*

*Matsuo Bashô,*
*Le chemin étroit vers les contrées du Nord*



*Fig. 1 - Le port de Nagasaki en 1872 (Benett 2005).*

Dans notre monde contemporain, les différences culturelles semblent s'amoindrir peu à peu. Les idées et les objets circulent, se partagent à une vitesse et à une échelle qui favorisent une perméabilité nouvelle des mentalités. Les Japonais restent pourtant particulièrement fascinants dans leur mode de vie à la fois à l'avant-garde technologique et imprégné d'habitudes traversant les siècles. Notre regard occidental réussit-il à traverser les apparences, à accéder au coeur de cette japonéité ou reste-t-il aveuglé par ses propres quêtes, transférant ses incompréhensions du Japon dans ses propres structures mentales et recherches. Est-il possible de se mettre dans la peau d'un Japonais et de ressentir son architecture d'une façon plus précise? C'est le chemin sur lequel nous vous emmenons ici, en cherchant tout d'abord parmi les différences, intéressantes, enrichissantes, celles d'entre elles qui, irréductibles, résisteraient à la globalisation.

Nous émettons l'hypothèse que la différence la plus irréductible serait celle de leur rapport à leur identité. L'identité japonaise intimement liée à l'archipel. Une identité qui unit des spécificités culturelles chinoises et coréennes assimilées dès le VII$^{ème}$ siècle à celles, occidentales importées dès le 16$^{ème}$ siècle. Le Japon fermant ses frontières dès 1639, à leur réouverture en 1853 sous la pression des canons américains, le mode de vie, les traditions alors en vigueur ont une force particulière. Elles constituent cette identité, et leur cohésion a exceptionnellement été préservée et modernisée jusqu'à notre contemporanéité. Ce mode de pensée identitaire a un impact direct sur le mode de conception de l'architecture. C'est en observant de près comment les hommes de lettres et les architectes Japonais et Occidentaux pensent cette modernisation que nous avons trouvé une clé d'accès pour une meilleure compréhension.

Lorsque le Japon reprend ses échanges commerciaux avec l'Occident, un processus d'occidentalisation démarre. En une cinquantaine d'années, le pays se modernise à une rapidité exceptionnelle. Le pays n'a jamais été colonisé auparavant et son architecture en bois présente une grande cohérence, au contraire des architectures occidentales où la bataille des styles fait rage. C'est cette unité à la fois de matériau et de mode constructif qui donne de la force à l'ensemble des constructions. Cet ensemble se distingue de plus en plus des nouvelles constructions en pierre et sera considéré comme un patrimoine, selon les modalités occidentales (*Fig.1-2*). Il est important de saisir que traditionnellement les bâtiments en bois étaient fréquemment reconstruits en intégrant les nouveaux besoins et le style au goût du jour. Du contraste entre architecture en bois construite avec l'excellence du savoir faire ancestral et architecture contemporaine en nouveaux matériaux inspirée du savoir faire occidental émerge la question difficile: quelle est l'identité architecturale moderne du Japon?

La littérature est fréquemment en avance sur l'architecture et ainsi nous avons cherché des pistes de compréhension éclairant ce passage à la modernité. En 1906, l'écrivain Natsumé Sôseki (1867-1916) réagit à cette question et ouvre une nouvelle voie littéraire en choisissant au sein de la tradition japonaise une forme narrative qui s'est avérée à la fois spécifiquement japonaise d'une part, et attractive pour l'Occident contemporain d'autre part. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que c'est justement cette proposition de Sôseki, que l'architecte berlinois Bruno Taut (1880-1938), alors en exil durant trois ans au Japon reprend en 1936 comme clé de lecture de l'architecture japonaise. Nous utiliserons cette clé afin de mieux comprendre la maison Okada réalisée par l'architecte Sutemi Horiguchi (1895-1984) en 1934. Au travers de Taut, nous saisirons les différences qui distinguent encore cette architecture-là de l'architecture occidentale à la même époque. Nous conclurons par la question de l'existence, de la résistance aujourd'hui de ces différences face à la globalisation des modes de vie et de construction.

*Natsume Sôseki: le haïku, clé d'un langage moderne commun* - Natsumé Sôseki est né en 1867, un an avant la constitution du nouveau gouvernement Meiji. Il reçoit une éducation chinoise et japonaise classique et restera toujours très attaché à ces traditions littéraires. En même temps, il choisit de se spécialiser dans la langue anglaise. Dès 1900, une bourse du gouvernement lui permet d'étudier à Londres pendant deux ans. A son retour, il travaille à une théorie de la littérature  adaptée aux traditions japonaise et occidentale. Sôseki est perplexe face à la mutation profonde accomplie par le



*Fig. 2 - La gare de Yokohama en 1873 (Benett 2005).*

Japon. Il cherche un chemin vers une pensée moderne qui ne serait pas uniquement celle inspirée de l'Occident. Dans sa quête, il identifie parmi les précieuses différences japonaises, celles qui sont compatibles avec la modernité. En étudiant soigneusement les modes littéraires japonais traditionnels, il choisit le *haïku* (*Fig.3*).

Le *haïku* ou poème bref se développe au 16ème siècle en se libérant des codes de la pensée classique, d'origine chinoise, réservée à la noblesse[2] . Il devient très prisé par la bourgeoisie et la gente militaire au 17ème siècle. Il est composé d'une suite de trois vers de successivement cinq, sept et cinq syllabes où sont acceptés aussi bien les mots d'origine chinoise que ceux plus communs et vulgaires de la vie quotidienne. Le *haïku* est lyrique, original et personnel. Il est fondé sur une étroite communion entre l'homme et la nature. Son principe fondamental est l'opposition entre deux perceptions: celle de l'invariant – indifférent aux modes et insensible aux variations -, et celle du fluctuant – ce qui change avec l'âge, le siècle, l'individu. Le *haïku* naît du choc entre ces deux perceptions. Le poète Matsuo Munefusa (1644-1694), mieux connu sous son nom de plume Bashô écrit quatre recueils importants nés de ses pélerinages sur les pas des poètes vagabonds Saïgyô (1118-1190) et Sôgi (1421-1502). Pélerinages effectués dans une proximité intense avec la nature, avec pour tout bagage, un *yukata* de coton, une cape de paille pour la pluie, une écritoire, de l'encre et des pinceaux. Bashô donne ses lettres de noblesse au *haïku*. Le recueil *Oku no hosomichi ou Le Chemin étroit vers les contrées du Nord* est la forme la plus aboutie de ce genre où il mêle poèmes et prose. Le haïku cité au début de cet essai prend de la profondeur et résonne dès que nous saisissons l'allusion de la fleur de chataîgnier au Paradis de l'Ouest du Bouddha. Il est important de savoir que ce poème bref n'est jamais isolé. Il est toujours inséré au sein d'une prose: récit ou journal intime. C'est ce texte qui fournit une assise à son bref contenu et constitue la source des suggestions et des associations.




*Fig. 4 - Maison de prêtre (Bruno Taut 1937).*

En parallèle à ses activités de nouvelliste et de professeur de littérature anglaise à l'Université de Tôkyô, Sôseki pratique la poésie classique chinoise et le *haïku*. En 1906, il écrit *Kusamakura*, roman révélant une forme narrative originale. La prose est ponctuée de *haïku* qui donnent un accès immédiat à la pensée la plus poétique et intime du personnage principal. Selon sa propre définition, le haïku est non seulement un concentré de rhétorique mais: *Le haïku est un univers irradiant à partir d'un point focal, comme le rivet d'un éventail qui permet de maintenir ensemble toutes ses branches*[3]. *Kusamakura* signifie *Oreiller d'herbes* et est une allusion au voyage. Un jeune peintre en vacances dans un village de montagne retiré, réfléchit aux questions esthétiques spécifiques à l'Occident et au Japon. Aucune intrigue et aucun développement d'évènements n'ont lieu. Sôseki a écrit ce roman à la manière d'un journal intime avec comme but unique que le lecteur soit pénétré du sentiment de beauté. Les *haïku* représentent et exacerbent ces sentiments de beauté. Sôseki explique: *Si ce roman-haïku (l'expression est certes bizarre) s'avère possible, il ouvrira de nouveaux horizons dans la littérature. Il ne me semble pas que ce type de roman ait déjà existé en Occident. En tout cas, il n'y en a jamais eu de tels au Japon*[4]. Ce roman est écrit de façon moderne tout en intégrant, en préservant, en modernisant ainsi, un mode poétique traditionnel.

*Bruno Taut et Sutemi Horiguchi: créer au coeur d'une continuité culturelle* - Trente ans plus tard, Bruno Taut questionne les spécificités de l'architecture japonaise et propose le *haïku* comme clé de lecture principale. En exil au Japon de 1933 à 1936, il ne peut pas construire mais se consacre pleinement dans des activités littéraires. Il souhaite guider la nouvelle génération d'architectes et leur explique les éléments japonais fondamentaux auxquels ils ne devraient pas renoncer. Comme Sôseki, ces derniers souhaitent préserver certaines de leurs traditions tout en réalisant une oeuvre la plus avant-gardiste possible. Taut recherche le mode de description adéquat pour l'architecture japonaise. Il explique dans son livre *Houses and People of Japan* (1937) que sa démarche ne consiste pas uniquement à lire attentivement les ouvrages à disposition, mais surtout à expérimenter au quotidien l'architecture japonaise afin de s'approprier ses caractéristiques et saisir ses méthodes. Il mentionne à plusieurs reprises la difficulté, pour un Occidental, d'accéder à la

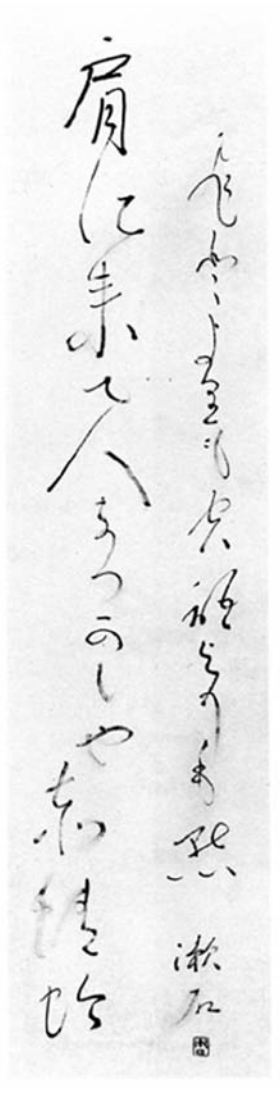


*Fig. 3 - Haiku calligraphié par Natsumé Sôseki (Kusamakura 1906).*

réalité japonaise et, encore plus, de la décrire[5].

Taut explique que l'habitation japonaise est un abri qui reste toujours léger. Son sol est couvert de nattes *tatami* qui représentent chacune une parcelle d'herbe. Selon lui, le sentiment d'être assis sur les nattes équivaudrait pour les Japonais à se trouver en pleine nature: sur un *carré d'herbe*. Grâce aux cloisons mobiles qui glissent parfaitement, l'habitation se caractérise par son ouverture et sa perméabilité à la nature. Dans cette maison ouverte, il présente les multiples fonctions de l'écran peint qui contrôle les courants, la vue, l'atmosphère et réfléchit la lumière du jardin. Son trait le plus intéressant n'est cependant pas son apparence matérielle mais sa vie. La maison est semblable à une scène de théâtre en plein air dont l'arrière plan est constitué par la nature elle-même (*Fig. 4*). Les constructions japonaises, conçues à l'aide de moyens artistiques minimaux – simples et improvisés -, occasionnent, comme le *haïku*, un effet psychique et spirituel maximal: *Haïku is a most beautiful form of verse evoked with the minimum of artistic means, and yet with the maximum of psychical and spiritual effect. It is like a simple, spontaneous improvisation, but has the sharpness of a clear-cut crystal. It is*

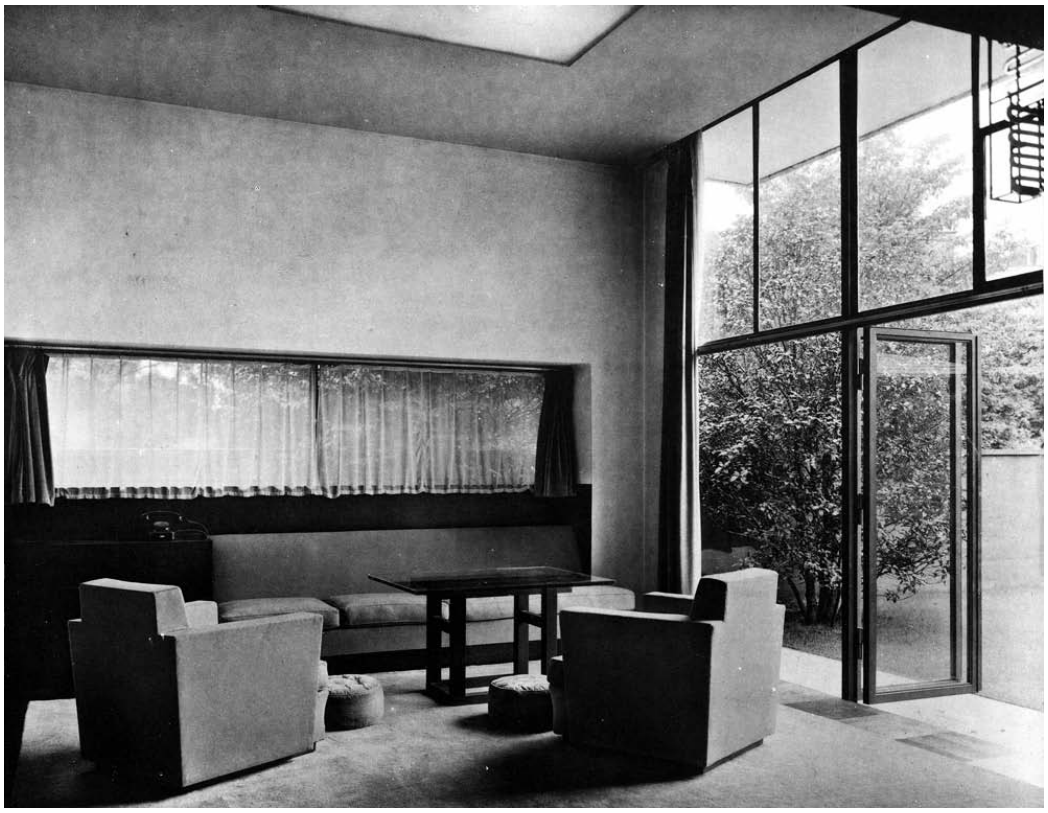


*Fig. 5 - Maison Okada: salon moderne (Sutemi Horiguchi 1934).*

*positively the key to Japanese art and architecture […] Such short poems are those tea plateforms on which people sit, the temporary small bridges made of bamboo poles bounds with ropes of straw; short poems are all those tea-plateforms erected near streams and on the sea-shore, at waterfalls and in the mountains; all those tea-houses for excursionists; all those bathing-huts at the sea-side. Short poems are the shrines in true Japanese structural style. A short poem is also the Japanese house*[6].

Cette architecture partage d'autres spécificités avec le *haïku*: la beauté suggérée, la juxtaposition d'éléments rustiques et raffinés, l'empathie avec la nature. Peut-être regardons nous l'architecture japonaise autrement si nous imaginons qu'elle est un poème bref et improvisé. Alors, pouvons nous capter l'émotion et la beauté qui se dégagent d'un minimum d'éléments, nous devenons rêveurs devant les suggestions multiples associées aux couleurs, aux textures, aux parfums et aux formes des matériaux. Nous voyons cette simplicité extrême mais aussi la juxtaposition d'éléments constructifs rustiques et raffinés. Nous comprenons qu'il ne s'agit pas d'un plan libre à l'occidentale, planifié dès le départ, mais d'un plan libre dans son improvisation et dans son *élasticité*, dans son aptitude à se transformer comme l'*univers irradiant* du haïku, à s'ouvrir pour ne devenir qu'une scène de théâtre. Une scène qui nous installe sur l'herbe du jardin environnant, où, comme l'explique Taut, la vie est plus importante que l'architecture.

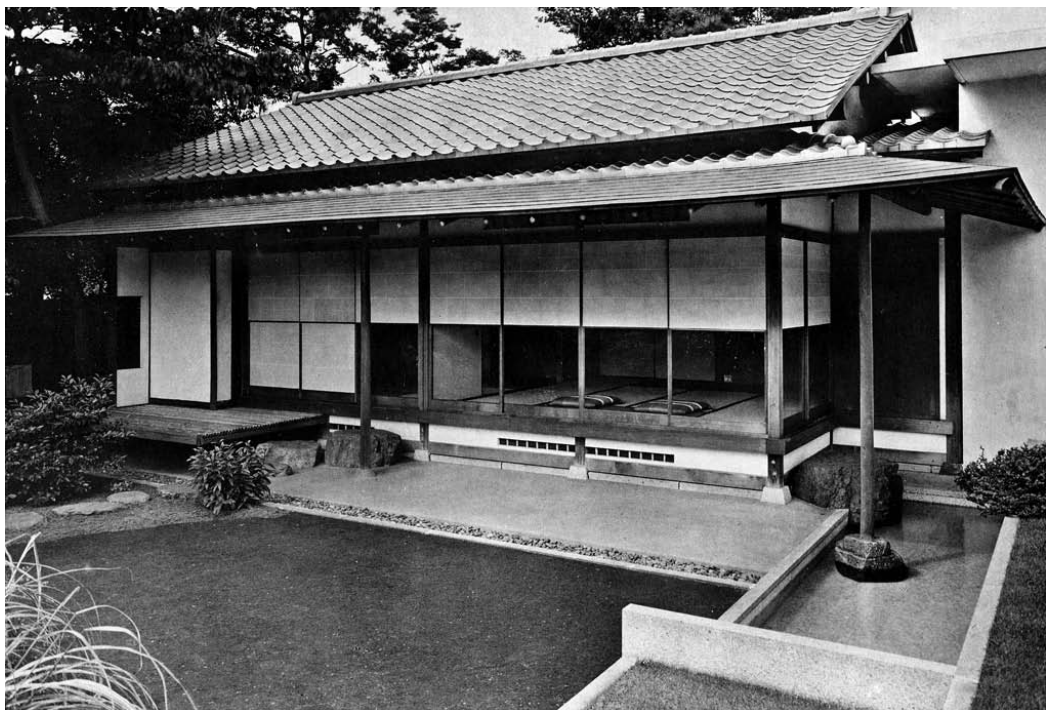


*Fig. 6 - Maison Okada: salon avec tatami et cérémonie du thé (Sutemi Horiguchi 1934).*

Comme Sôseki et Taut, Sutemi Horiguchi (1895-1984) recherche une harmonie moderne qui ne renie pas les spécificités japonaises. Horiguchi a travaillé deux ans en Europe et, à son retour, fait partie du groupe d'architecture sécessioniste *Bunri-ha Kenchiku Kai*. La maison Okada, qu'il a réalisée en 1934 est révélatrice d'une différence de conception architecturale. Nous la choisissons car elle nous parle par sa poésie et par l'harmonie qui se dégage d'une coexistence entre temps passé et futur.

Horiguchi utilise les matériaux nouveaux avec une volonté spatiale moderne qui respecte la tradition japonaise. Il décrit sa réflexion au sujet de la conception des maisons contemporaines dans un petit livre bilingue très particulier: *Ein Japanisches Wohnhaus der Gegenwart*. Ce merveilleux livre possède une couverture et une introduction en allemand dont les premières pages nous guident à travers les espaces lumineux du boudoir et du salon modernes (*Fig. 5*). Si l'on ouvre le livre à la japonaise en commençant par la fin, la couverture est creusée par des signes calligraphiés dorés et le texte en japonais agrémente les images qui révèlent cette fois l'atmosphère et la lumière tamisée des salons en nattes *tatami* comprenant un espace approprié pour la cérémonie du thé (*Fig. 6*).

Horiguchi explique comment un style se forme dans cette maison, en conciliant les éléments traditionnels et nouveaux: *Naturellement, il semble qu'un style se forme, se développe et prend les différents éléments juxtaposés ou hiérarchisés, subordonnés les uns aux autres; il pourrait être ainsi que les éléments continuent d'exister en tant que tels, mais qu'ils s'harmonisent et se rapprochent les uns des autres. La vie moderne japonaise exige comme dans l'habillement et dans les formes de communication, dans la politesse comme dans la maison, une dualité*[7] . Il atténue cette dualité par une implantation harmonisée des espaces traditionnels et modernes grâce à un patio, coeur de la maison (*Fig. 7*). Il préserve trois éléments spécifiques: l'entrée suréléevée *genkan* pour le déchaussement - nécessaire afin de ne pas abîmer les nattes -, le bain *ofuro*, et l'espace en nattes pour la cérémonie du thé. Cette cérémonie où l'hôte offre à ses invités un moment de relaxation, d'amitié, de contemplation autour d'un bol de thé vert en poudre *macha* cristallise l'identité japonaise dans l'architecture moderne. Les instants quotidiens du bain et de la contemplation sont comme les *haïku* de la nouvelle de Sôseki: des instants concentrés de beauté, des accès aux dimensions existentielles de la vie. Les matériaux naturels indispensables à ces espaces, les diverses essences de bois, le papier et la paille, leurs textures ainsi que leurs parfums propulsent immédiatement notre pensée dans la nature.

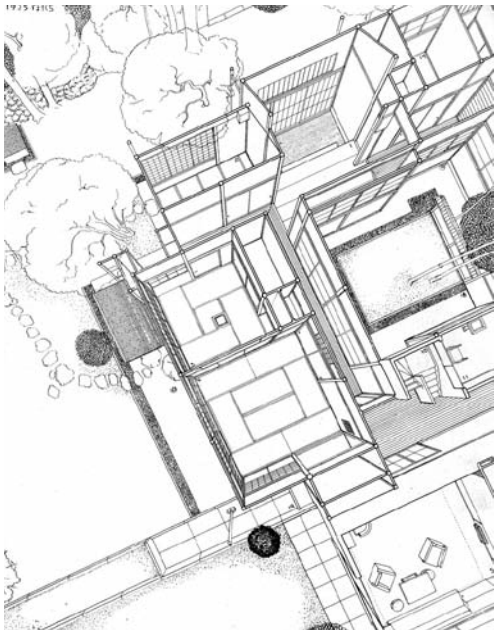


*Fig. 7 - Maison Okada: axonométrie (Sutemi Horiguchi 1934).*

Face à cette maison, nous hésitons à savoir s'il s'agit de la modernisation d'une habitation traditionnelle ou d'un rapprochement à la nature d'une demeure moderne! A l'extérieur, une étendue d'eau relie le jardin conçu dans un esprit contemporain, une pelouse animée d'un buisson de fleurs qui contraste avec le mur en béton blanc, au jardin attenant conçu dans l'esprit du thé, c'est-à-dire parcouru de chemins aux pierres irrégulières et d'où un point d'eau permet de se laver les mains avant de participer à la cérémonie. Pour ce jardin contemporain, Horiguchi s'est inspiré des peintures de Tawaraya Sôtatsu (-1643) et d'Ogata Kôrin (1658-1716). Ces deux peintres sont connus pour leurs paravents composés de surfaces majoritairement vides où des herbes et des buissons sont délicatement mis en valeur sur le fond blanc du canevas. Horiguchi tisse finement des références anciennes à une expression contemporaine (*Fig. 8*).

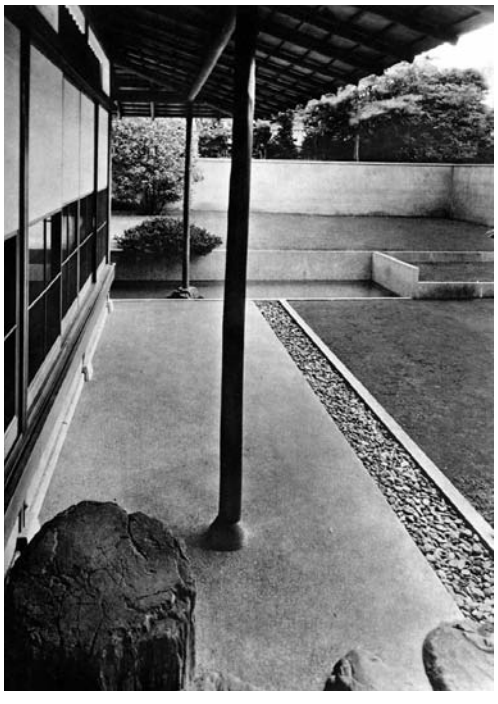


*Fig. 8 - Maison Okada: auvent (Sutemi Horiguchi 1934).*

*Vers une continuité culturelle : temporelle et géographique* - Sôseki, Taut et Horiguchi promeuvent et travaillent au coeur d'une double continuité culturelle, non seulement temporelle qui lie l'ancien au nouveau mais aussi géographique entre Japon et Occident. Une continuité bien différente de la *tabula rasa*. Une filiation qui permet d'apprécier les dernières innovations technologiques tout en goûtant aux précieuses différences – parfois irréductibles, comme le *haïku* en littérature, ou l'entrée surélevée, les nattes et le bain en architecture -, menées à la perfection par une longue tradition.

Aujourd'hui, un siècle après l'ouverture de Sôseki à une littérature commune, il ne semble plus adéquat de raisonner en termes d'Est et d'Occident. En effet, les livres de Haruki Murakami par exemple, - écrivain né au Japon en 1947 et fin connaisseur de la culture américaine et occidentale – sont traduits dans de nombreux pays. Surtout, ils donnent vie à des personnages dont nous ne devinons pas immédiatement s'ils résident en Occident ou au Japon. Par ailleurs, le *haïku* voit un succès planétaire où même les enfants s'initient à cette forme de poésie courte dans leur propre langage et imaginaire. Dans un travail interculturel semblable à celui entrepris par Sôseki au début de ce siècle, il parait plus pertinent et important de cultiver et d'assurer la survie de certaines différences issues de la richesse de nos langages et modes de pensée mutuels. Ces différences deviennent de plus en plus ténues, en littérature et en architecture. Nous devons apprendre à les préserver, à en retrouver certaines déjà disparues, pour continuer à vivre dans un confort architectural non seulement moderne et ergonomique, mais mental, psychique et émotionel. C'est peut-être cela, la différence culturelle la plus irréductible, le plus profond enrichissement que le Japon nous amène, le chemin qu'il nous indique: celui, étroit, d'une relation continue, d'une empathie non seulement avec la nature, mais avec notre identité culturelle géographique profonde.

**Notes**

1) Basho, M., *Oku no hosomichi, Le Chemin étroit vers les contrées du Nord*, Traduction française de Nicolas Bouvier, Editions Héros-Limite, Genève 2006, p. 27. Bouvier explique que dans ce haïku, le caractère chinois du chataîgnier signifie aussi arbre de l'Ouest et que la croyance populaire associe obscurément cet arbre au Paradis de l'Ouest de Bouddha.
2) Voir Sieffert, R., Bashô, *Journeaux de voyag*e, Publications Orientalistes de France, Paris 2001, p. 18.
3) Soseki, N., Kusamakura, 1906, postface; transl. *Oreiller d'herbes*, Ceccati R. and Nakamura R., Rivages 1987.
4) Ahiyama, Y., Préface, p. 8 in Sôseki Haïkus, trans. Suetsugu E., Picquier, Arles 2001.
5) Taut, B., *Fundamentals of Japanese architecture*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo 1936, pp. 1-36 ; Houses and People of Japan, Sanseido, Tokyo 1937; Ed. Japonaise, Tôkyô 1958; allemande, 1997; espagnole, 2007.
6) Houses and People of Japan, pp. 74-5.
7) Horiguchi, S., Ein Wohnhaus der Gegenwart von Architekt Sutemi Horiguti, Kôyôsha, Tokyo, 1936, p.2.

**References**

Vogel Chevroulet I., La création d'une japonité moderne (1870-1940) ou le regard des architectes européens sur le Japon: J. Conder, R. Mallet-Stevens, B. Taut et C. Perriand, Editions Universitaires Européennes, Sarrebruck 2010. ISBN 978 613 1 52722 7.

* *Irène Elizabeth Vogel Chevroulet è PhD, scientific collaborator, Centre for Asian and Cultural Studies, EPFL, Station 10, CH-1015 Lausanne, +41 76 502 56 30, irene.vogelchevroulet@epfl.ch*

# EAST-WEST DESIGNER

***Setsu Ito****

*Abstract - After a long experience of more than twenty years between Italy and Japan to work cross between architecture and design, there is a difference of particular forms comes from the connotation of balance between the two cultures, between asymmetry and symmetry, as can be seen between the Katsura palace in Kyoto, Japan, and instead the architecture of Andrea Palladio in Vicenza and around in Italy, as well as calligraphy Kanji, which is in total asymmetry, however, very balanced. Also note a particular difference of forms comes from symbolic connotation material, such as between paper and stone production process between two materials are completely opposite. To design and architecture produced in these two different cultures is important to know these differences.*

Ho 48 anni in questo momento. Ho conseguito il mio Master dopo la laurea nella mia università in Giappone quando avevo 24 anni. Sono venuto in Italia e ho cominciato a lavorare ventiquattro anni fa; e da ventiquattro anni faccio sempre avanti e indietro tra Tokyo e Milano. Ma devo dire che la mia mente e il mio corpo sono per metà giapponesi e per metà italiani. In questi 24 anni ho lavorato come un ponte culturale tra Oriente e Occidente, progettando veramente tante cose tra *Design* e *Architettura* in Europa e Asia; per questo ho avuto tantissime occasioni per pensare tra le due culture, *East-West*.

Nel 1989, ho cominciato a lavorare con Angelo Mangiarotti, il cui pensiero sulla filosofia orientale era molto profondo. Nel 1994 ho potuto partecipare alla collezione Faraone e Tiffany del 10 Tisaniera in argento, grazie ad una sua raccomandazione. Ho presentato Ginpo concetto di *origami*, e ho ottenuto la prima valutazione di bellezza asimmetrica orientale (*Fig.1*). Nel *Kanji*, ideogramma Giapponese, la forma non è mai simmetrica; però la sua bellezza calligrafica deriva dal suo bilanciamento. Mangiarotti una volta per scherzo mi ha dato una lettera scritta tutta in falso giapponese; la lettera non aveva alcun significato, però era bellissima come calligrafia: ne avevo notato il suo forte studio per la forma orientale.

Alla fine del 2008 è uscito un libro intitolato *Setsu & Shinobu Ito east-west designer*, scritto dal filosofo Virginio Briatore. In questo libro si parla di cinque concetti che abbiamo trovato in questi anni di esperienza come East-West Designer. Tali concetti sono: 1) *Space Rhythm* / concetto per spazio, 2) *Senscape* / concetto per tattile, 3) *Emotional Island* / concetto per rapporto, 4) *Unconscious Poliedro* / concetto per effetto incosciente, 5) *Leaf Solid* / concetto per materialità (*Fig.2*).

*Space Rhythm* - Tramite oggetti o spazi creati si sente il ritmo dello spazio, del cosmo. Lo spazio, per sentire il ritmo e il ciclo ritmico dell'universo, è anche uno spazio concetto per formare un microcosmo; esso consente d'incorporare radialmente il mondo esterno attraverso la costruzione di specifici Sukiya, andare in là all' universo. Inoltre è derivato dal concetto che è uno spazio, si tratta di un concetto di spazio per sentire i moti della natura e la scala di un vasto universo. Tutto ciò si trova come esempio nel divano centrale FULLER, in cui non c'è nessuna linea parallela di seduta: ci si siede intorno, ma non si trova nessun posto uguale come altezza e profondita, cioè ci troviamo in una sisenteritmosi visiva (*Fig.3*).

*Senscape* - La sedia è un oggetto tipico della cultura occidentale; invece in Giappone c'è la cultura del *sedersi per terra*, fin dai tempi antichi. Stabilizzare la mente, sedersi tranquillamente sul pavimento produce un pensiero profondo: vivendo nella terra coperta da boschi, la mentalità Giapponese ha fede nella propria Terra. La cultura giapponese è basata sul culto della natura e nel credere agli otto milioni di déi *seduti sul pavimento*; per questo ci lasciamo andare sulla terra, per farci abbracciare da essa, in modo manifesto per avvicinarci agli déi. Con il *sedersi sul pavimento*, vivificante della natura, si possono sentire tutte le vibrazioni. *Senscape*, progettare dei corpi solubili tra terra e natura, è uno spazio concettuale incorporato, integrato; uno spazio protetto, la terra circondata dalla natura, libera e rilassata. Come con la *OPS*, panchina modulabile, ti viene voglia di toccare e seguire con la mano la propria forma (*Fig.4*).

*Emotional Island* - L'architettura occidentale fin dall'inizio è costituita dalle pareti; pertanto bisogna decidere lo spazio fin dall'inizio, definito sin dal principio. Invece lo spazio Giapponese, come nell'esempio di *Sukya*, termine riferibile allo spazio tradizionale giapponese che significa spazio vuoto, lo si può cambiare sempre. Quindi questo tipo di spazio vuoto dipende dal momento e dal tempo; il cambiamento viene preparato al momento, non viene prefissato come nell'architettura occidentale. *Emotional Island* è un'isola emozionale, è una forma che instaura relazioni tra le persone, e che è relativa al tempo, in un mondo che cambierà per la differenza nel rapporto di *tempo*.

L'arredamento non è fisicamente fisso, ma cambia in qualsiasi momento e si vive con il rapporto e il sentimento che si ha verso il prossimo, che cambia il senso e la direzione delle persone: esempi, come la barriera corallina dove si riuniscono i pesci, o come le persone riunite intorno al fuoco; qui invece nello spazio gli oggetti vengono posizionati in modo casuale, dove le persone si riuniscono e girano intorno. *AU* è un sofà informale composto da due elementi, ci si può sedere e si possono muovere gli elementi nella posizione che si vuole, indipendentemente dal rapporto e dal *feeling* che si desidera in quel momento (*Fig.5*). Invece *Isola* è una cucina futuristica nel



*Fig. 1 - GINPO Tisaniera, Faraone / Tiffeny Collection - Triennale di Milano 1995 / Matsuya Design Gallery 1996.*

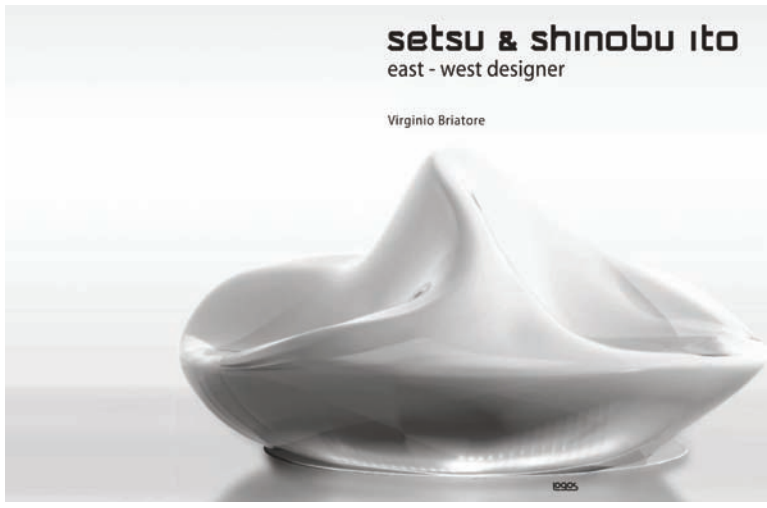



*Fig. 2 - Copertina del libro Setsu & Shinobu Ito east-west designer, Logos, scritto da Virginio Briatore.*



*Fig. 3 - FULLER Sofà, Sawaya & Moroni, concetto Space Rhythm (con Shinobu Ito).*

soggiorno, composta da due blocchi, COCK e BAR, che si possono muovere e comporre come e quando si vuole, in funzione della quantità di ospiti e dei loro rapporti. Il blocco COCK è compreso dal piano cottura a induzione magnetica e dal blocco BAR, che comprende il frigo e la cantinetta per il vino (*Fig.6*).

*Unconscious Poliedro* - È dualistico dividere l'interno e l'esterno con una porta massiccia, rispetto al concetto di privacy nella società occidentale, che è bloccata dalla struttura muraria. Di contro per lo spazio nella cultura giapponese la partizione è ciò che è mentale e invisibile, ciò che cambia caso per caso. Elementi leggeri verticali: *Byoubu*, *Tsuitate*, schermo pieghevole, *Noren*, tendina, *Fusuma* e *Syouji*, porte scorrevoli; elementi leggeri orizzontali: *Shikii*, dislivello all'interno dell'abitazione per la divisione degli spazi, *Engawa*, androne con panchine tra abitazione e giardino per accogliere la gente; questi elementi sono planari, con questi elementi nasce un concetto di spazio non proprio dualistico, ma mentale e intermedio. Questo spazio intermedio visibile e invisibile è uno spazio pluralistico. Il concetto di *Inconscio Poliedro* è che si creano diverse facciate, che guardano in diverse direzioni, ma si crea anche il visibile e l'invisibile di persone o di oggetti nello spazio. La composizione di queste sfacettature casuali permette alle persone di non ricordare una composizione ben precisa, perché essa non è definita, è sfocata; così anche in natura ci sono tanti elementi complessi come gli alberi pieni di foglie che la gente quando li guarda pensa *belli questi alberi*, ma poi successivamente non ricorda i particolari, in quanto ricorda vagamente la sua forma. Lo spazio è in continua evoluzione. *ICY* è una poltrona in poliuretano rivestita da tessuti. Quando se ne posizionano diverse, per esempio in una grande hall di un albergo, da lontano non si capisce se sono oggetti scultorei o sedute, e se sono sedute *dove ci si siede* o *dov'è lo schienale*. Quando ci si siede in gruppo ci si può spostare di posizione; si girano le poltrone cambiando la direzione liberamente, ogni direzione va sempre bene; non devono ristabilire il vecchio posizionamento perché le persone non ricordano come era la posizione originaria, dato che non ci sono linee di riferimento, per la ricollocazione (*Fig.7*). Infine, *STARDUST* è una serie di vasi in ceramica che hanno una forma a 360 gradi differente: guardando da diversi angoli, le persone hanno una visione diversa dell'oggetto, come se l'oggetto cambiasse forma (*Fig.8*).

*Leaf Solid* - Il concetto di *Leaf Solid* è quello di un foglio solido che da bidimensionale diventa tridimensionale. In Giappone, il processo di trasformazione materiale iconico inizia da un foglio bidimensionale per giungere alla tridimensionalità, quindi all'*Origami*. Materiale tipico dell'Occidente, la pietra inizialmente è un blocco tridimensionale, ma poi tagliando il blocco originale si ottengono tante lastre bidimensionali; quindi partendo dalla massa (volume), tramite la faccia (superficie), si arriva alla linea e il punto. In Giappone, invece la carta è fatta da fibre vegetali, quali la canapa e il gelso, con il processo inverso del punto-linea-faccia-massa. Così guardando un oggetto si scopre il processo formativo: da un foglio bidimensionale si passa a un oggetto tridimensionale, processo tipico della cultura giapponese (*Fig.10*). *SHIKI* è un paravento di alluminio piegato, il cui temine significa *Quattro stagioni* in giapponese. Le facce inclinate sono create naturalmente dalla direzione della piega; ma se si proietta la luce da una finestra, la visone delle facce cambia, risultando dipendente dall'orario o anche dalla stagione (*Fig.9*).

*Carta* e *Pietra*, due materiali simbolici tra cultura orientale e occidentale. «In Giappone - secondo Virginio Briatore - i materiali scarseggiano, quindi si inizia da un chicco di riso, che poi diventa carta. Da un punto a una linea, dalla superficie alla forma. In Italia da un blocco di marmo si ricavano lastre, dai frammenti si compone un mosaico. In Giappone tutto è legno, carta. Non esistevano muri solidi all'interno delle case. Un paravento come un manifesto di carta, un vaso o un tavolo che si piegano come un kimono» (*Fig. 10*).

L'*Origami* è un divertente gioco tradizionale giapponese, conosciuto in tutto il mondo, oltre al campo di gioco, l'idea di produrre un oggetto tridimensionale da un materiale che è un piano bidimensionale, non solo di carta ma anche altri materiali bidimensionali. È interessante capire la forma finale che questo materiale assume, e



*Fig. 4 - OPS-Seat, Dupont Coran, concetto Senscape (con Shinobu Ito).*



*Fig. 5 - AU free sofà, Edra, concetto Emotional Island (con Shinobu Ito).*



*Fig. 6 - ISOLA, free kitchen, Toyo Kitchen & Living, concetto Emotional Island (con Shinobu Ito).*



*Fig. 7 - ICY Sofà, Sawaya & Moroni, concetto Unconscious Poliedro (con Shinobu Ito).*

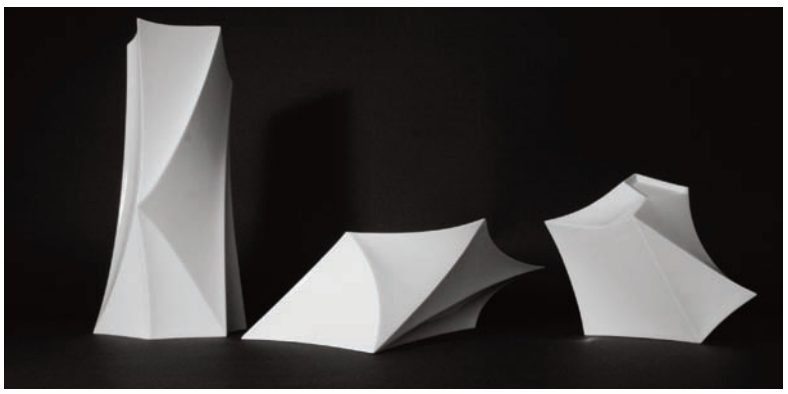


*Fig. 8 - STARDUST Vasi, I+I, concetto Unconscious Poliedro (con Shinobu Ito).*

immaginare il processo di lavorazione che incomincia da un materiale bidimensionale. Facendo vedere questo processo l'oggetto diventa un concetto giapponese e occidentale. Per esempio questa tisaniera è fatta da un foglio bidimensionale di metallo prezioso (argento), piegato, fatto come l' Origami per poter creare questa forma.

Dal 1996 ho sviluppato una serie di ricerche con alcune lastre di metallo, come alluminio o ferro, piegandole e saldandole, così creando forme strutturali che possono essere strutture portanti di mobili, come ad esempio la tavola *Saita*. Pubblicata sotto il patrocinio della Mercedes-Benz nella mostra personale al Salone del Mobile di Milano nel 1998, dopo l'annuncio della mostra a Berlino, la serie è stata scelta per la collezione permanente del Museo *Die Neue Sammlung* di Monaco (*Fig.11*). Il materiale che abbiamo utilizzato per la tavola *Saita* è un acciaio *corten* mischiato con una ruggine naturale, una finitura molto giapponese perché si lascia il metallo allo stato naturale e non viene trattato. Spazio Luce e (*Fig.12*), K-Clinic edificio a Nagasaki (*Fig.13*) utilizzando anche la loro facciata. In origine si tratta di un materiale che è stato sviluppato per l'architettura, ma è anche distribuito ha una serie di mobili intenzionalmente, per poter toccare questo materiale. La *Pietra* è un materiale che rappresenta l'Italia e la cultura occidentale, è un materiale che è stato amato dall'antico Oriente, e allo stesso tempo anche in Giappone. In Giappone è spesso usata in colore vivo senza lavorazione della pietra naturale o pietra dall'idea all'anima abitane lo stesso modo che altri materiali naturali, come si può vedere nel giardino roccioso. Come la struttura progettata per la villa La Vacanza per dipendenti della Fuji Film che è stato progettata per LagoYamanaka con vista frontale il Monte Fuji, progettatta dal mio maestro Mangiarotti nel 1997, come se fossero pietre naturali (*Fig.14*). Approcci alla Mangiarotti: piuttosto che impiegarla come materiale decorativo, la pietra veniva utilizzata come materiale strutturale; allo stesso tempo, pensando alla radice dell'architettura occidentale cioè all'architettura Greca, si crea una fusione con la filosofia orientale della pietra. A Marmomacc Verona 2011, in collaborazione con Grassi Pietre; proprietari delle cave di pietra a Vicenza, dove in passato estraevano materiale per l'architettura di Andrea Palladio, abbiamo presentato Stratum, modulo in pietra alleggerito da pieni e vuoti, dove la pietra attira le persone e le invita a toccarla (*Fig.15*).

In seguito, il concetto *Leaf Solid* nel 2012



*Fig. 9 - SHIKI screen, De Padova, concetto Leaf Solid (con Shinobu Ito).*

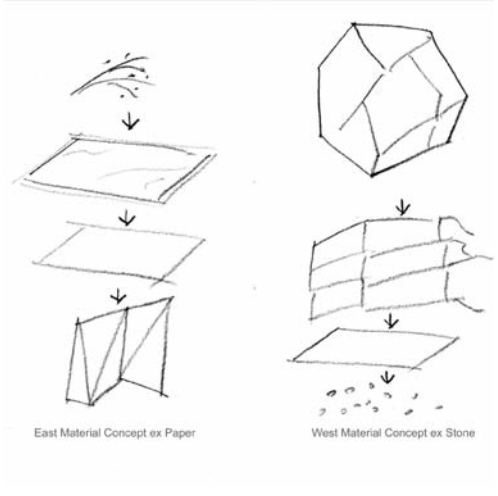



*Fig. 10 - Concetto di materialità tra Carta e Pietra, by Setsu Ito.*



*Fig. 11 - SAITA table, Front, Collezione Permanente Die Neue Sammlung Musium in Munich.*



*Fig. 12 - SPAZIO LUCE Building Fujimi Saitama 1998 (con arch. Marco Costanzi).*



*Fig. 13 - K-CLINIC Building Nagasaki 1998 (con arch. Marco Costanzi).*



*Fig. 14 - LA VACANZA Villa Fuji Film Lake Yamanaka Mt. Fuji 1997 (con Angelo Mangiarotti).*

mostra l'aspetto naturale della pietra: in questo caso la pietra resta cosi com'è, al suo stato naturale e lo spazio quindi viene composto da scarti naturali della pietra (*Fig.16*): un tentativo di fondere la filosofia orientale, ovvero avere un materiale naturale, con la filosofia occidentale, ovvero impiegare un materiale tipico dell'occidente. Per concludere, a partire dal senso di equilibrio di simmetrico e asimmetrico, ho brevemente considerato il processo di generazione del materiale, in particolare di quello lapideo, e ho esaminato cinque punti-chiave: lo *Space Rhythm*, ovvero la spazialità, il *Senscape*, ovvero la tattilità, l'*Emotional Island*, ovvero l'emozionalità legata ai rapporti interpersonali, l'*Unconscious*, legato alla casualità e il *Leaf Solid*, legato alla materialità. In questi cinque punti, che derivano dalla ricerca sul design, è riscontrabile una forte contaminazione fra Oriente e Occidente; e quando ricerchiamo le reciproche influenze nell'arte orientale e in quella occidentale, a mio avviso, un confronto con questi cinque indicatori risulterà utile.



*Fig. 15 - STRATUM spa module space, Grassi Pietre – Marmomacc, Verona 2011 (con Shinobu Ito).*

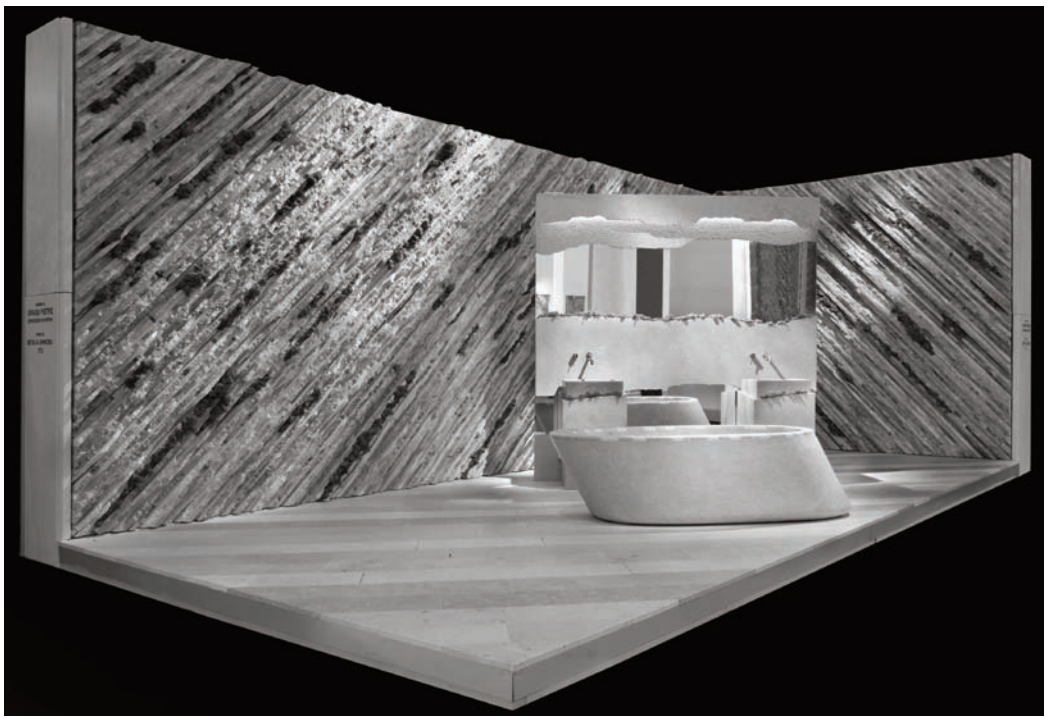


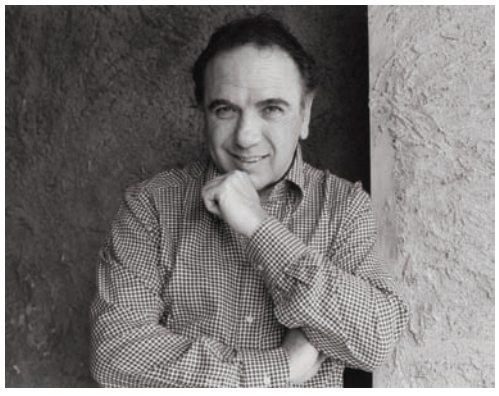
*Fig. 16 - STONE PROFILE module space, Grassi Pietre, Marmomacc Verona 2012, progetto con Shinobu Ito.*

** Setsu Ito is designer and architect. After graduating in Japan at Tsukuba University, in 1989 he moved to Milan where he first worked for Studio Alchimia with Alessandro Mendini and later collaborated with Angelo Mangiarotti. Since 1995, in partnership with Shinobu Ito, he has been working between Milan and Tokyo as a consultant for important companies.*
*His work has been published in design books and magazines worldwide such as: biography "East-West Designer" (Italy 2008),International Design Year Book (Sterling 1996, 1997, 1998, 2000, 2001, 2004, 2007), The Eco-Design Handbook (Sterling 2002), New Furniture Design (2005 in the U.S., Britain, Germany), 1000 New Designs (Sterling 2006), European Design Since 1985 (2009), Plastic (Spain 2007), Process (British Issue Cover 2009), Wallpaper magazine cover (Italy November 2006) and Elle Deco cover (Italy April 2010, 20 years activity celebration).*
*And also has received several awards such as "The Good Design Award 2001" (Japan) and the "Premio Compasso d'Oro 2011" (Italy). Several of his works have been included in the permanent collection of the Museum of Contemporary Art in Munich and the Triennale Design Museum in Milan. He is also a visiting lecturer in Milan at the Milan Polytechnic, Domus Academy, Istituto Europeo di Design, University Iuav in Venice, and in Tokyo at the Tsukuba University and Tama Art University.*

# ANTONIO PRESTI IN VIAGGIO FRA ORIENTE E OCCIDENTE SULLE ROTTE DELLA BELLEZZA

***Gianfranco Molino****

*Abstract - The author here picks up the theme from the talk given by Antonio Presti at the Symposium in Milan. Although he is considered one of the last great patrons of the arts, Antonio Presti himself does not actually enjoy this appellative, but prefers to be considered as one devoted to beauty (to which he has devoted his whole life): beauty understood as a gift, as a sharing, as ethics. His dream is to bond ethics and aesthetics with an indissoluble knot geared towards a new policy for being, a strong social policy based on civil commitment. The high profile result is one of singular and exemplary, civilized and artistic diligence.*



*Antonio Presti, Presidente dell'Associazione culturale internazionale Fiumara d'Arte.*

Oriente e Occidente implicano un'antitesi culturale più che geografica: è un'opposizione tra il modo di vivere misurato o tradizionale, che sopravvive in Oriente, e il modo di vivere moderno e disordinato che attualmente prevale in Occidente. Escludendo le filosofie moderne ed individuali di oggi e considerando la storia costituita dai più eletti principi filosofici, si accerta subito che le distinzioni tra cultura d'Oriente e cultura d'Occidente, come del resto tra Nord e Sud, sono paragonabili alle distinzioni tra i dialetti: tutti parliamo un unico linguaggio spirituale, il quale, pur utilizzando parole differenti, esprime le stesse idee, e molto spesso per mezzo di espressioni identiche. In altre parole esiste la lingua universalmente chiara, verbale e visiva, delle idee basilari su cui si sono costruite le diverse civiltà. Quindi è chiaro che l'accostamento tra Oriente e Occidente dovrà nascere in Occidente, anche perché è stato l'Occidente moderno a rinunciare per primo a quelle che una volta erano i principi comuni, mentre queste sono tuttora seguite in Oriente.

Ma siamo sicuri di conoscere questo Oriente? Filosofi, studiosi e teologi hanno sempre trasmesso questa conoscenza. Nella nostra contemporaneità, la responsabilità delle future relazioni internazionali ricade in primo luogo sulle nostre università e sui nostri *educatori* per niente capaci di avvicinare l'Oriente all'Occidente. Sono quindi necessari studiosi per i quali non solamente il latino e il greco ma anche l'arabo e il persiano, il sanscrito o il tamil, il cinese o il tibetano siano ancora lingue vive in cui sappiano dare una formulazione a principi validi per la vita di tutti gli uomini. Abbiamo bisogno di bravi traduttori e di teologi con un pensiero teologico universale e non autoreferenziale; abbiamo bisogno di antropologi e di mediatori con un colloquio reale, uomini formati nelle scuole pubbliche o dalle università moderne. Abbiamo bisogno di *reazionari* capaci di ricominciare da zero e che non temono i cambiamenti e le trasformazioni. Abbiamo bisogno di uomini che non temano di sentirsi dire che 'la natura umana non si può cambiare'; il che è vero nel suo significato autentico, ma non più se pensiamo, erroneamente, che la natura umana è esclusivamente economica. L'Occidente moderno deve essere rinnovato nella conoscenza e nell'educazione, per stimolare il pensare e far nascere le utopie che suscitano domande.

Antonio Presti ha una chiara visione dei principi tra Oriente e Occidente perché possiede questa conoscenza e la trasmette ai suoi adepti come un rosario. Presti sa già le istintive domande e i dubbi che arrivano dalla gente a cui illustra i suoi progetti megalomani. Lui va e spiega senza concessioni, senza volare basso per fare l'amico del popolo. Parla di arte, di devozione alla bellezza, di cultura del dono; roba eversiva e reazionaria. Perché, se uno sconosciuto bussa alla porta e annuncia che vuole farti un grande regalo, la reazione possibile è una sola: diffidenza. Non ci hanno ripetuto fin da piccoli che nella vita nessuno ci avrebbe regalato niente? Per capire meglio questo pensiero, parliamo di uno dei doni più recenti che Antonio Presti ha impacchettato è destinato agli abitanti di Librino, un quartiere di Catania (che si chiamerebbe *Zen* se fosse a Palermo, *Quarto Oggiaro* se fosse a Milano o *Scampia* se a Napoli) dove vivono centomila persone. Una muraglia che sostiene la tangenziale di Catania che conduce agli imbocchi delle autostrade, taglia il quartiere in due come uno sfregio. Al di là del muro non è più Italia, intesa come Stato. Non c'è traccia di mano pubblica: aiuole incolte, i pochi cartelli stradali raggruppati in un totem che una grata protegge da furti e vandalismi, un palazzone incompiuto occupato abusivamente fa da bancomat dello spaccio.

Dagli edifici intorno saettano sugli sconosciuti gli occhi delle vedette dei *pusher*, pronte a dare l'allarme casomai per errore l'autorità pubblica si avventurasse oltre il muro. Un posto da cui fuggire Librino e, invece, Antonio Presti ci è arrivato apposta, dalla sua *Fiumara d'Arte* in provincia di Messina. Eppure doveva essere un quartiere modello, un'utopia progettata da un grande architetto giapponese, Kenzo Tange. «Ma l'utopia di Librino è stata tradita e strumentalizzata dalle istituzioni», dice Presti che nel 2009 qui ha



*Fig. 1 - Fiumara d'Arte:* La materia poteva non esserci*, di Pietro Consagra.*

costruito una delle sue utopie. Ha reclutato duemila bambini delle scuole del quartiere per lavorare insieme a un gruppo di artisti a un'enorme installazione: un tratto di 500 metri del muro che divide il quartiere, dipinto di azzurro e decorato con giganteschi bassorilievi di terracotta, è stato trasformato nella *Porta della Bellezza*, un'opera monumentale di cui ha parlato la stampa internazionale (*Figg. 8* e *9*).

In quest'opera la scelta di Antonio Presti è stato un connubio di civiltà, *quella occidentale*, fondata sul primato dell'occhio e sulla sovranità del soggetto osservatore, e *quella orientale* che privilegia la luce, fedele al grafismo non iconico dell'ornamento: un muro blu arabo, come il cielo cobalto di Sicilia che accoglie e sostiene tonnellate di terracotta; sculture ispirate all'archetipo della Grande Madre intervallata dai versi di grandi poeti come un respiro filosofico trasportato dal vento della regione situata tra il Tigri e l'Eufrate. Nell'antico oriente l'idea di un'entità superiore era basata su caratteristiche propriamente femminili come la riproduzione, la fertilità e la protezione nutritiva, e quindi la trasformazione e la crescita. Tutto ciò ha un enorme carico simbolico e metaforico, poiché si riallaccia alla rinascita e ricrescita stagionale della natura: il concetto di tempo ciclico, uno dei cardini della filosofia indiana, legato ai raccolti, alle fioriture, al movimento degli astri nella volta notturna, al ciclo di morte e di nascita. La società contemporanea occidentale vive ormai solo l'illusione di un tempo lineare, e per questo è importante restituire alle nuove generazioni il senso della ciclicità e il valore dell'archetipo femminile. Adagiate su 500 metri divisi da un sottopassaggio, che da oggi è chiamata *Porta della Bellezza*, sono le opere dei Bambini fuse con quelle dei Maestri: in alto le creazioni degli artisti, in basso le mattonelle realizzate nelle scuole del quar-



*Fig. 2 - Fiumara d'Arte:* Energia Mediterranea*, di Antonio Di Palma.*



*Fig. 3 - Fiumara d'Arte:* Labirinto di Arianna*, di Italo Lanfredini.*





*Fig. 4 - Fiumara d'Arte:* Monumento per un Poeta morto (Una finestra sul mare)*, di Tano Festa.*



*Fig. 5 - Fiumara d'Arte:* Piramide 38° Parallelo*, di Mauro Staccioli.*



*Fig. 6 - Fiumara d'Arte:* Arethusa*, di Piero Dorazio e Graziano Marini.*



*Fig. 7 - Fiumara d'Arte:* Muro della Vita*, di Autori Vari.*

tiere di Librino, divenuto il simbolo del degrado della città.

La *Porta della Bellezza* suggella un'amicizia singolare fra gli artisti e la strada nel nome di un mecenate, Antonio Presti, figlio d'occidente, fratello d'oriente, sacerdote della bellezza, destinato a fare il costruttore come il padre. Costruisce, ma né palazzi, né ristrutturazioni; realizza utopie sostenendo l'orgoglio attraverso la bellezza, senza chiedere niente in cambio. I contributi artistici raccolti in questo enorme muro propongono una panoramica ricca e variegata sull'universo della Grande Madre, in un fecondo confronto tra Occidente e Oriente, tra passato e presente, attraverso la religione, la letteratura, la storia e la cultura. Un confronto poco frequente nella letteratura sull'argomento, ma molto significativo perché permette di puntualizzare in relazione al femminile il divario teorico-pratico fra le due culture e di rilevare il contributo originale che la donna ha saputo





*Figg. 8-9 - Librino di Catania:* La Porta della Bellezza*, Autori Vari con gli Studenti del Quartiere Librino.*



*Fig. 11 - Fiumara d'Arte:* Stanza della Barca d'oro*, di Hidetoshi Nagasawa.*



*Fig. 10 - Fiumara d'Arte:* Una curva gettata alle spalle del Tempo*, di Paolo Schiavocampo.*



*Fig. 12 - Atelier sul Mare:* Terra e Fuoco*, di Luigi Mainolfi.*

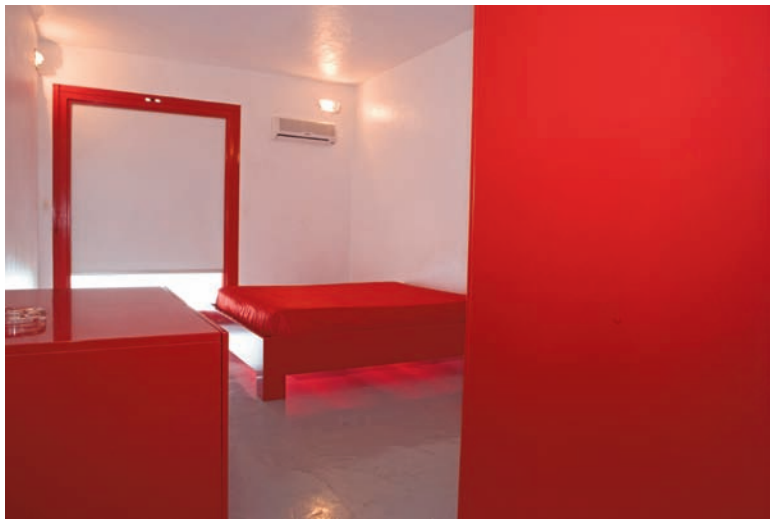


*Fig. 13 - Atelier sul Mare:* Energia*, di Maurizio Mochetti.*

fornire nel campo dell'elaborazione culturale.

Ma chi è Antonio Presti? Chi lo definisce *mecenate* gli affibbia sempre anche l'aggettivo di *controverso*: un po' per la diffidenza che suscita la sua attività culturale, ma anche per i tanti guai che si è attirato. Suo padre era uno che contava a Messina: *patron* della squadra di calcio della città, proprietario di un'impresa di costruzioni dedita agli appalti pubblici, mestiere che in zona richiede una certa attitudine a fare i conti con il potere, anzi con i poteri, quelli istituzionali e quelli sommersi, che in Sicilia poi tanto sommersi non sono. Negli anni '80 Presti eredita l'azienda del padre ma, essendo chiaro che sedersi a quel genere di tavoli non fa per lui, avvia un'attività di sistematica dilapidazione del patrimonio di famiglia; rovescia il tavolo, insomma, e spiazzando i commensali comincia a donare. Sceglie Castel di Tusa, un piccolo paesino della costa messinese, che offre un azzurrissimo mare e una straordinaria valle, quella dei Nebrodi. Presti incontra artisti, ne ammira le opere e li convince a cercare sulla mappa quel paesino e a realizzarvi una serie di installazioni artistiche di gigantesche dimensioni.

A fine anni '80, ad esempio, va a trovare Tano Festa nel suo studio di Roma, vede il bozzetto dell'opera *Monumento per un poeta morto*, dedicata al fratello dell'artista scom-



*Fig. 14 - Atelier sul Mare:* Hammam*, di Sislej Xhafa.*



*Fig. 15 - Atelier sul Mare:* Il Nido*, di Paolo Icaro.*



*Fig. 16 - Atelier sul Mare:* Sogni tra Segni*, di Renato Curcio e Agostino Ferrari.*



*Fig. 17 - Atelier sul Mare:* Stanza dei portatori d'Acqua*, di Antonio Presti e Agnese Purgatorio.*



*Fig. 18 - Atelier sul Mare:* Stanza del Profeta*, di Antonio Presti.*



*Fig. 19 - Atelier sul Mare:* Stanza dell'Opra*, di Mimmo Cuticchio.*

parso e gli chiede di realizzarne una versione a grande scala sul lungomare di Castel di Tusa. Non è uno a cui sia facile dire di no, il vulcanico Presti. L'opera ora è lì, immensa, spettacolare anche nella noncuranza con cui è tenuta: tutti la chiamano *La finestra sul mare* (*Fig. 4*). Ne fa costruire altre lungo gli argini di una *fiumara*, uno di quei torrenti che d'estate sono completamente secchi. Nella campagna di Tusa nasce così un percorso straniante: giri una curva di una stradina e ti ritrovi davanti un'enorme onda azzurra, *Energia Mediterranea* di Antonio Di Palma (*Fig. 2*) o un labirinto di pietra con un inquietante ingresso a ogiva, il *Labirinto di Arianna* di Italo Lanfredini (*Fig. 3*) od opere di artisti molto noti come Pietro Consagra (*Fig. 1*), Mauro Staccioli (*Fig. 5*) o Hidetoshi Nagasawa (*Fig. 10*). Una *devozione alla bellezza*, in posti belli, ma che l'uomo aveva finora solo cercato di peggiorare; panorami dove l'abusivismo edilizio, quello che snatura e rovina, è la regola. Eppure a ritrovarsi in tribunale, accusata di essere abusiva, invece che la speculazione cementizia è quell'arte regalata, che ha il vizio di non essere a fine di lucro. Donare? Un lusso inammissibile. La battaglia legale ha una certo eco, nasce una mobilitazione e Presti alla fine risolve ancora una volta con la sua filosofia: regala tutto alla



*Fig. 20 - Atelier sul Mare:* Stanza della Pittura*, di Pietro Dorazio e Graziano Marini.*



*Fig. 21 - Atelier sul Mare:* Linea d'Ombra*, di Michele Canzoneri.*



*Fig. 22 - Atelier sul Mare:* Lunaria, Contrada senza nome*, di Vincenzo Consolo.*



*Fig. 23 - Atelier sul Mare:* Mistero per la Luna*, di Hidetoshi Nagasawa.*

Regione Siciliana, in cambio dell'impegno alla manutenzione delle opere. Nasce così il *Parco Fiumara d'Arte*, unico in Europa.

E quando le istituzioni locali disattendono l'impegno e alcune delle opere, tra cui la *Finestra sul mare*, rischiano di cadere a pezzi, lui rilancia con un'altra battaglia 'Il rifiuto del rifiuto', una manifestazione in cui l'opera di Tano Festa viene chiusa. «Così hanno avuto il mio messaggio: io ho aperto una finestra sul mare e io la chiudo». Le utopie richiedono tenacia. C'è un passaggio dello scrittore palermitano Roberto Alajmo che spiega bene il rapporto di Antonio Presti con le istituzioni locali: «Ancora oggi, assodato che è difficile farsi corrompere da lui, ogni tanto provano attivamente a corromperlo, offrendogli un mucchietto di denaro pubblico da spendere per le sue utopie, come se fossero altrettanti trastulli infantili. E lui rifiuta, rilanciando su un piano diverso. A chi gli propone una mostra, con tanto di vernissage e cena di gala, lui risponde con progetti pluriennali che coinvolgono le scolaresche di mezza Sicilia».

Il braccio di ferro con le istituzioni ha fatto perdere a Presti buona parte del suo patrimonio, e ciò per qualche anno gli ha impedito di continuare a inseguire i suoi sogni. Ma alla fine ha vinto lui, l'opera è ripresa. Presti continua a sprigionare energia in quantità misteriosa, a catalizzare forze, a coinvolgere artisti, trovando in un modo o nell'altro le risorse. Solo per elencare i suoi ultimi blitz, nel 2010 la costruzione di una piramide, una vera piramide alta 30 metri, realizzata dall'artista Mauro Staccioli sul 38° parallelo, lo stesso che divide in due la Corea che, guarda caso, passa proprio nei pressi di Castel di Tusa (*Fig. 5*). L'opera si può vedere in lontananza dall'eccentrico museo-albergo che Presti ha aperto nel paese, l'*Atelier sul Mare*: ogni stanza è un'opera d'arte da vivere dormendo dentro (*Figg. 12-23*).

Le utopie richiedono che qualcuno ci creda e le condivida. Il prossimo evento è ancor più che straordinario: ancora nel Quartiere Librino di Catania Presti sta mettendo insieme cento bambini da far lavorare insieme a grandi fotografi internazionali: impareranno a usare la macchina fotografica e poi ciascuno dovrà ritrarre trecento persone che conosce, trecento persone che fanno parte del suo mondo. Le foto dovranno essere scattate in modo che ciascuno dei soggetti, guardandole esclami *Io sono bello*. Di ognuno va colta la bellezza, dice Presti ai bambini. Trecento per cento scolari fanno trentamila persone, i cui volti verranno proiettati sulle facciate cieche dei palazzi del quartiere. Così Librino diventerà una sorta di museo della gente, unico al mondo: «Pensa, solo alla festa d'inaugurazione: inviteremo trentamila persone», ride soddisfatto Presti. Chi meglio dei bambini per credere che l'irrealizzabile può essere realizzato? E l'uomo delle utopie continua ad incontrare ogni bambino per verificare che abbia le motivazioni giuste e che non lascerà il lavoro a metà.

** Gianfranco Molino è vice-Presidente della Fondazione Fiumara d'Arte di Catel di Tusa, Messina, tel. 0921/334.295. antoniopresti@fondazionefiumaradarte.org.*

agorà

# INTERROGARE L'ESPERIENZA

**Mauro Staccioli***

*Abstract - Whenever I talk and think over my work, I find myself interpreting it once again, I wonder why I did a certain thing, what I tried to say ... I try to do some sort of short narrative. Through this reconsideration about my experience I find my work again, the reason to do, what drives me, I find the thought that moves. The sculpture is a form of doing in order to speak. Through this form of "refresher" I rediscover myself in my entirety, with all the details and doubts of my thought.*



*Mauro Staccioli e Antonio Presti davanti alla Piramide 38° Parallelo, Fiumara d'Arte in Sicilia, 2010.*

Ogni volta che mi capita di riflettere e parlare del mio lavoro mi ritrovo ad interpretarlo di nuovo, mi domando perché ho fatto una certa cosa, cosa ho cercato di dire... Cerco insomma di fare una sorta di resoconto. Attraverso questa riconsiderazione dell'esperienza ritrovo il mio lavoro, la ragione del fare, ciò che mi spinge, ritrovo il pensiero che si muove. La scultura è una forma del fare per dire. Attraverso questo forma di *ripasso* io riscopro me stesso nella mia interezza, con tutte le precisazioni e i dubbi di cui è formato il pensiero.

Questa riflessione, che è sempre stata presente nel mio lavoro, nel corso dell'ultimo decennio è maturata verso una sempre più precisa definizione, trovando un punto di estrema chiarezza quando mi sono trovato a riflettere sulla proposta di fare una mostra a Volterra, mostra poi inaugurata nel 2009. Nel momento in cui mi hanno chiesto di organizzare una mostra sul mio lavoro, al momento mi hanno messo in crisi. Ho affrontato questa crisi riflettendo proprio sul risultato del mio lavoro, cioè sulle opere che ho realizzato nel corso degli anni.

Quando nel 1972 sono intervenuto sulle *Mura Etrusche* con quella serie di barre, che sono poi diventate celebri, sono state proprio quelle Mura a darmi il suggerimento della forma, della dimensione, della spazialità (*Fig. 1*). È questa la chiave: dovevo semplicemente recuperare i valori che stanno dentro le esperienze; in quel momento le cose hanno trovato per me la giusta connessione.

Le esperienze che ho compiuto e che continuo a compiere mi inducono sempre a ripensare, a riflettere sulla mia personale vicenda artistica, ma non solo; sempre più spesso il pensiero va alla storia culturale della mia terra, soprattutto quando penso alla mia terra da lontano, dagli Stati Uniti o dalla Corea, dall'Africa o dal Sud America. Rivedo persone, cose e luoghi, ripenso al mio percorso di formazione dentro alla più generale storia del mio Paese: il paesaggio della misura, quella del corpo, i segni del nostro medioevo, quando la società elaborava forme culturali, sociali e politiche fondamentali, che si sono concretizzate nei palazzi comunali, nelle logge dei mercati, nell'organizzazione dei campi. Queste antiche sedimentazioni dell'esperienza, insieme con il mio vissuto personale, si riversano sempre nelle mie opere, nelle quali si ritrova il tempo dell'attraversamento, che è attraversamento dello spazio ma anche della storia. Dentro le esperienze io ritrovo tutto il materiale necessario per realizzare le mie opere.

Per realizzare la grande mostra di Volterra del 2009 mi sono ritrovato a parlare con i cittadini, con i contadini e ho trovato le risposte che cercavo. Ho ripassato la mia vita elaborando possibili opere. Sono nate così le sculture di quella mostra, molte delle quali si possono tuttora visitare. L'intervento nel rudere della Chiesetta di Corbano, accanto proprio alla casa di un contadino, l'ellisse (l'opera *Primi passi*) che inquadra la casa dei miei nonni materni, dove ho fatto le mie prime esperienze di bambino (*Fig. 2*). Guardando questi lavori, i visitatori hanno potuto vivere loro stessi queste esperienze. Le opere sono i segni concreti di un ricordo.

Così, il mio lavoro è il risultato di quello che mi ha suggerito il luogo. Questo approccio si può leggere in tutti i miei interventi. Per esempio, penso al plinto nero inclinato in equilibrio permanente sulla scalinata dell'Università di Amherst in Massachussetts: una forma, il cui rapporto con il luogo nasce proprio dalla suggestione che ho ricevuto da quel luogo. Così come la scultura, realizzata alla *Djerassi Foundation* in California, nasce dal fascino provato alla vista di una quercia in cui due rami crescendo avevano formato un alveo, una sorta di abbraccio; l'opera punta con un vertice per terra, passa attraverso l'alveo e raggiunge l'altezza della quercia stessa (*Fig. 3*). In questo modo ho valorizzato l'elemento suggestivo.

Lo stesso si può dire per l'opera che ho realizzato a Milano nel 1987 alla *Rotonda della Besana*, in una condizione di particolare rilievo architettonico: la scultura tocca terra e si erge sulla verticale della sommità della volta (*Fig. 4*); così anche per il grande arco rovesciato al *Parco Olimpico* di Seoul del 1988 (alto 26 metri e largo 37), realizzato creando uno stretto rapporto tra scultura e luogo (*Fig. 5*). La scultura si pone infatti al centro di una delle piazze nate tra i padiglioni che ospitavano le Olimpiadi e determina una scansione dello spazio, dividendo esattamente in tre parti l'area che separa i due edifici.

Inoltre, l'evidente rapporto cromatico tra il

colore rosso dell'opera per il *Museo Nazionale d'Arte Contemporanea* anch'esso a Seoul e il verde della natura circostante esprime chiaramente il principio fondante del mio lavoro, questo profondo legame che intendo creare fra scultura e luogo (*Fig. 6*). Se la scultura è presente e riconoscibile, lo stesso deve valere per il luogo, che deve essere altrettanto presente e riconoscibile, in un rapporto simbiotico di vicendevole assimilazione. Questo approccio alla scultura mi permette di ragionare senza pormi confini, oriente e occidente, *east and west* coesistono. Le opere dialogano con lo spazio e sono leggibili senza indugio, le forme essenziali parlano un linguaggio comune, quello immediato della geometria, che non conosce limiti né di spazio né di tempo, ma che è comune per tutta l'umanità, fin dalla preistoria. Nel corso degli anni ho infatti potuto confrontarmi diverse volte con altre culture, da Israele alla Corea, dall'America alla Cina, cercando sempre di comprendere la storia e di leggere i luoghi, ponendomi come un osservatore che rielabora il vissuto trasformandolo in forma.

Nell'intervento presso il Nuraghe di Ozieri (1995) questo metodo di lavoro è ribadito, la scultura puntualizza una realtà preesistente (*Fig. 7*). Ricordo che vagai per giorni per la piana che si stende davanti alla città, finché scoprii un nuraghe del 1000 a. C. e dalla parte opposta due collinette che emergevano dal terreno. In una di esse la parete rocciosa è scavata dalle *Domus de Janas*, tombe del 2500 a. C.: si trattava di un luogo davvero emozionante, uno spazio in cui testimonianze umane distanti tra loro centinaia di secoli si ritrovavano sullo stesso piano. Suggestionato da quella realtà realizzai tre sfere rosse di tre metri in cemento e le posizionai in modo da abbracciare e sottolineare quelle presenze storiche.

L'opera *Equilibrio sospeso* a Bruxelles (1998), invece, riconosce e accetta le funzioni del luogo, una rotatoria che genera una sosta su di una grande arteria di scorrimento (*Figg. 8 e 9*): si tratta di una forma aperta, attraversante e attraversabile, che ingloba il paesaggio circostante come in uno specchio. Il luogo, il paesaggio e la sua natura entrano ed escono; come in uno schermo cinematografico, tutto si muove per effetto degli osservanti in movimento: gli automobilisti. La scultura è correlata alle scorrere del tempo, inteso non solo come scorrere dei giorni e delle stagioni o del traffico quotidiano, ma come sottolineatura di un attraversamento, fine e inizio di un segmento di tempo e di spazio; spazio esistenziale di ognuno nello svolgersi delle attività quotidiane.

Infine, la grande *Piramide 38° parallelo*, realizzata per la Fiumara d'Arte di Antonio Presti, riconosce un angolo di Sicilia che domina il mare e lo esalta (*Fig. 10*). La piramide a base triangolare addirittura qui cerca di fondersi con la natura stessa, ponendosi come proseguimento ideale del profilo della collina, sulla cui sommità si trova la piramide, e lasciandosi penetrare dai raggi di luce che si incuneano in uno spigolo lasciato volutamente aperto. «Qui Staccioli - ha osservato Gillo Dorfles in Agathón 2010/1 - ha preferito evitare ogni ambiguità plastica e ornamentale; e credo che sarebbe stato del tutto fuori luogo tentarlo in questo caso: un caso che costituisce senz'altro una delle situazioni dove si può ancora constatare come - dai lontani millenni dell'Egitto ad oggi - alcune delle grandi numericità cosmiche possono ancora incarnarsi».

Per concludere, parlare di una scultura non è facile, per uno scultore è più facile pensarla e farla, usare le mani, assemblare materiali. È questo il suo modo di esprimere un pensiero, di dare forma a un'idea. Le parole non bastano mai, non si riesce mai a dire tutto; l'arte invece permette di dire tutto, nel modo più completo. Tutto ciò che voglio esprimere è contenuto nella forma, nel materiale, nel luogo che ho scelto. Se la forma è corretta la comunicazione passa. Non esistono parole più precise.

**Bibliografia**


Loers V. (cur.), *Mauro Staccioli. Works 1969-1999*, Edizioni L'Agrifoglio, Milano 2000.
Tedeschi F. (cur.), *Idea dell'oggetto dell'idea*, Arte Studio Invernizzi, Milano 2000.
Aa.Vv., *Mauro Staccioli. All'origine del fare*, Corraini Editore, Mantova 2008.
Aa.Vv., *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009. Luoghi d'Esperienza,* Damiani Editore, Bologna 2009.
Dorfles G., *La grande Piramide di Staccioli*, in Agathón 2010/1, Offset Studio, Palermo 2010, pp. 3-6.
Fiz A. (cur.), *Intersezioni 6. Mauro Staccioli. Cerchio imperfetto. Al Parco Archeologico di Scolacium e al Marca*, Electa, Milano 2011.
Santini S. (cur.), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, Galleria Il Ponte, Firenze 2012.

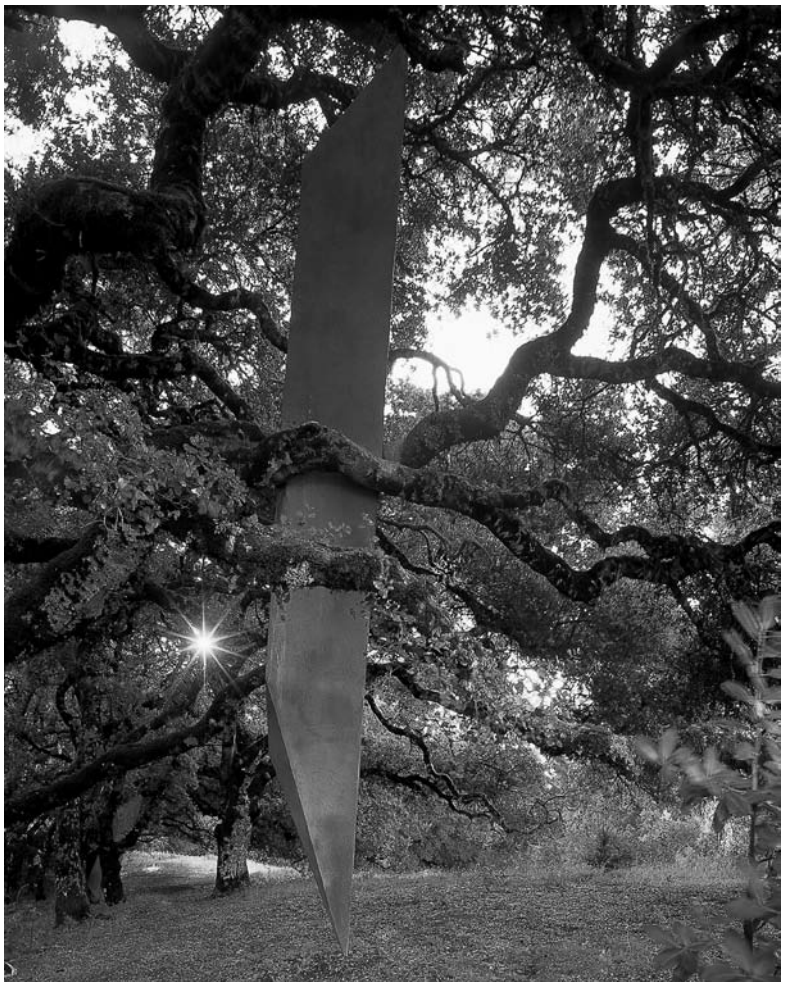



*Fig. 3 - Djerassi Foundation, Woodside, California 1989 (foto Bob Tyson).*



*Fig. 4 - Rotonda della Besana, Milano 1987 (foto Enrico Cattaneo).*



*Fig. 1 - Intervento alle Mura Etrusche di Volterra, 1972 (foto Enrico Cattaneo).*



*Fig. 2 - Primi passi in cor-ten, Volterra 2009.*



*Fig. 5 - Senza titolo in ferro e cemento rosso, al Parco Olimpico di Seoul, Corea del Sud, 1988.*



*Fig. 6 - Kwachon, Museo Nazionale d'Arte Contemporanea, Seoul 1990.*



*Fig. 7 - Parco di scultura all'aperto ad Ozieri, 1995.*

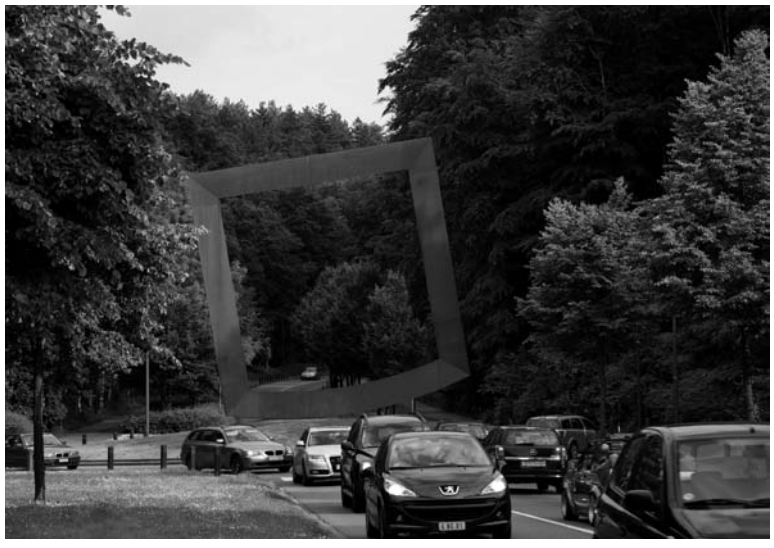


*Fig. 8 - Equilibrio sospeso, Rond point de l'Europe, Bruxelles 1998-2007 (foto Fabien De Cugnac).*



*Fig. 9 - Equilibrio sospeso, Rond point de l'Europe, Bruxelles 1998-2007 (foto Fabien De Cugnac).*



*Fig. 10 - Piramide 38° parallelo, in acciaio cor-ten, Fiumara d'Arte, Sicilia 2010 (foto Luca Guarnieri).*

** Mauro Staccioli è uno scultore di Milano, molto noto all'estero. Sue opere si trovano in Corea del Sud, in California, in Portogallo, in Belgio, in Francia, nel Principato di Andorra, a Monaco di Baviera, a San Diego, a Taiwan, a Porto Rico.*

# LA BARCA DELL'INVISIBILE

## *Hidetoshi Nagasawa**

* *The sculptor Nagasawa Hidetoshi was born in Tonei, in Manchuria, in 1940; he graduated in Tokyo in 1963 and has lived in Milan since 1967. Briefly, among his works we might mention: Galleria François Lambert, Milan1970; Galleria Wirz, Milan1980; P.A.C. (Padiglione d'Arte Contemporanea), Milan 1988; Dove tende aurora (lit. Where dawn reaches) The National Museum of Art, Osaka 2009. Among his collective exhibitions: Venice Biennale (1972, 1976, 1982, 1988 e 1993); Paris Biennale 1973; Costanti del classico nell'arte del XX e XXI secolo, curated by Bruno Corà, Fondazione Puglisi Cosentino, Catania 2009.*

Dicono che l'uomo, quando trovò cinque specie di piante, abbandonò il nomadismo per stabilirsi vicino ad esse. Le cinque specie erano il dattero, il melograno, il fico, la vite e l'ulivo. Gli artisti non possono fermarsi e vagano per il mondo perché non hanno trovato ancora l'albero delle idee. Prima della creazione dell'universo, i sensi (o la coscienza) e la volontà fluttuavano nel vuoto come foschia; poi è apparso il mare delle idee. Quando fu creato l'universo, il mare delle idee si diffuse dappertutto. Il mare delle idee è contemporaneamente molto lontano e vicino, ed è da ciò che noi veniamo. Il mare delle idee contiene un'enorme memoria. Noi cerchiamo sempre di tornare in quel luogo, ma per andare nel mondo delle idee bisogna passare uno stato di dormiveglia, perché adesso l'universo si trova in un momento di dormiveglia. Per raggiungere uno stato di dormiveglia è necessaria una forte concentrazione. Lo stato di dormiveglia è il momento più creativo.



*Fig. 1 - Ariadne 2009.*

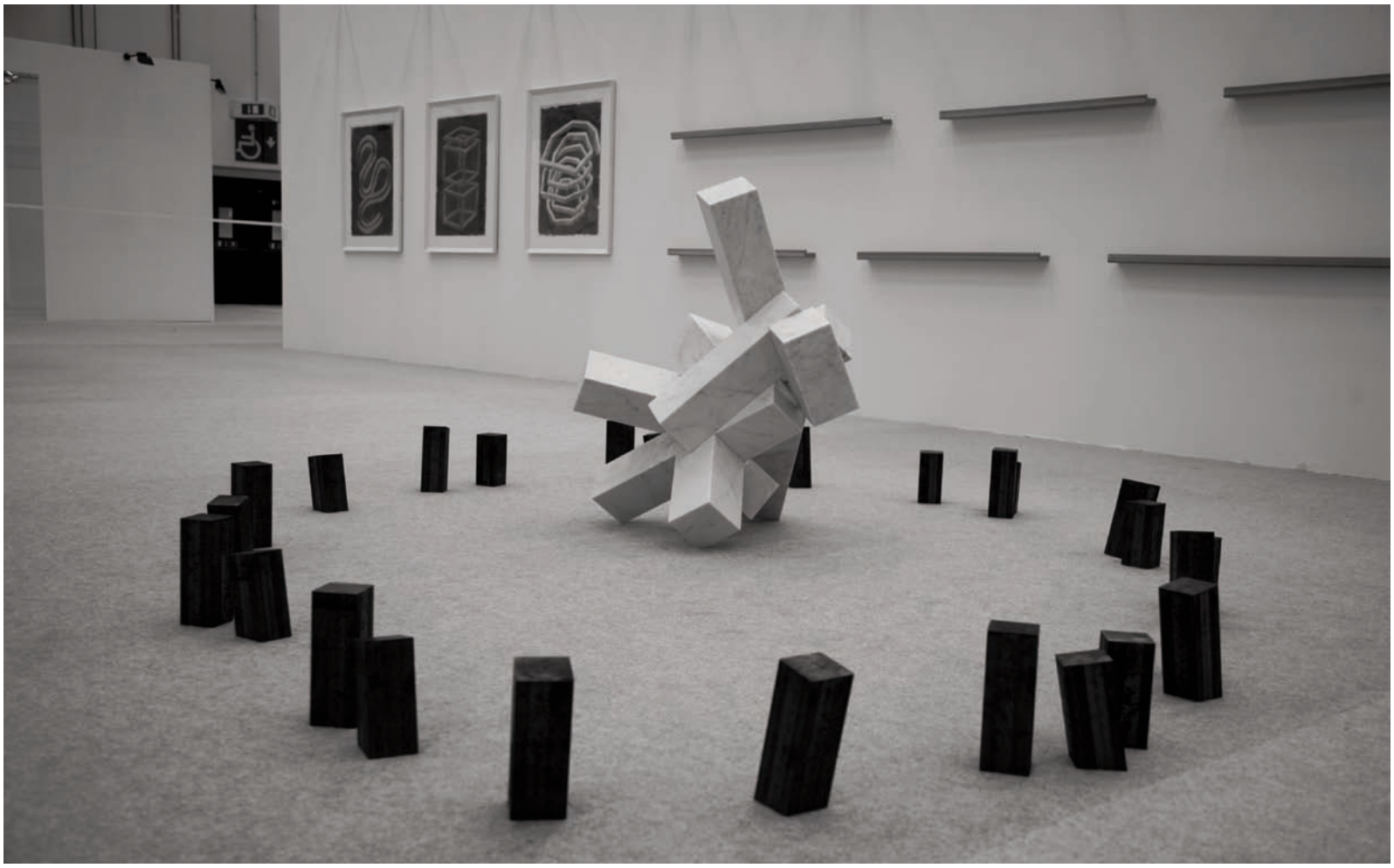


*Fig. 2 - Caos vacilla, 2010, marmo e ferro, 100 x 300 x 200 cm.*



*Fig. 3 - Giardino di Ebe, 2000, miner. di ges. terracot. e ulivo, 1200 x 700 x 170 cm.*



*Fig. 4 - Gomitolo '02, marble, 75 x 95 x 85 cm.*



*Fig. 5 - Giardino dormiv, 2010, marmo, 160 x 700 x 500 cm.*

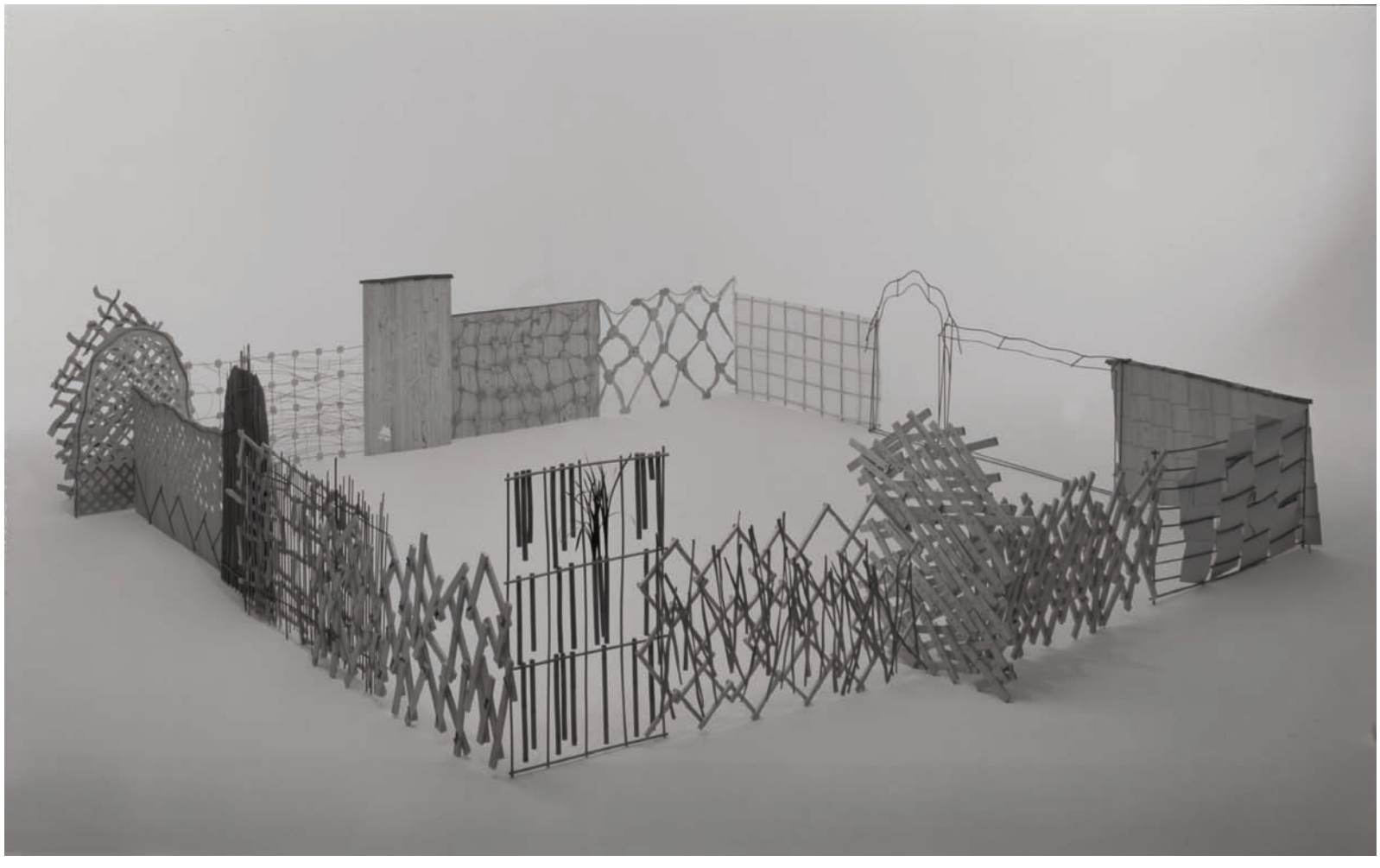


*Fig. 6 - Luogo dei fiori, 1985, legno, ottone, rame, carta, cartone, bronzo, bambù e sughero, 150 x 760 x 670 cm(foto Aldo Ballo).*

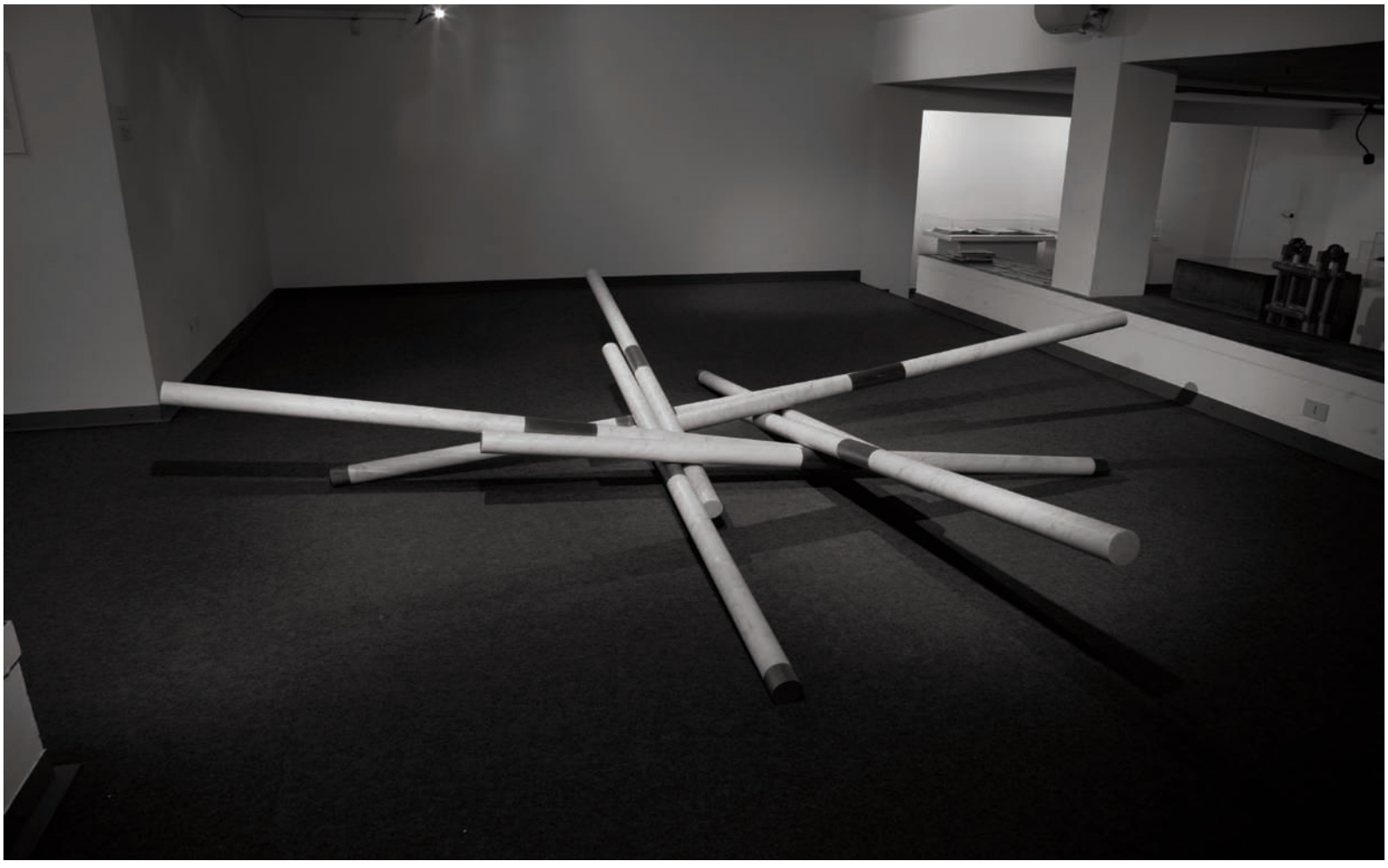


*Fig. 7 - Matteo Ricci, 2010, marmo e acc., 50 x 360 x 360 cm.*

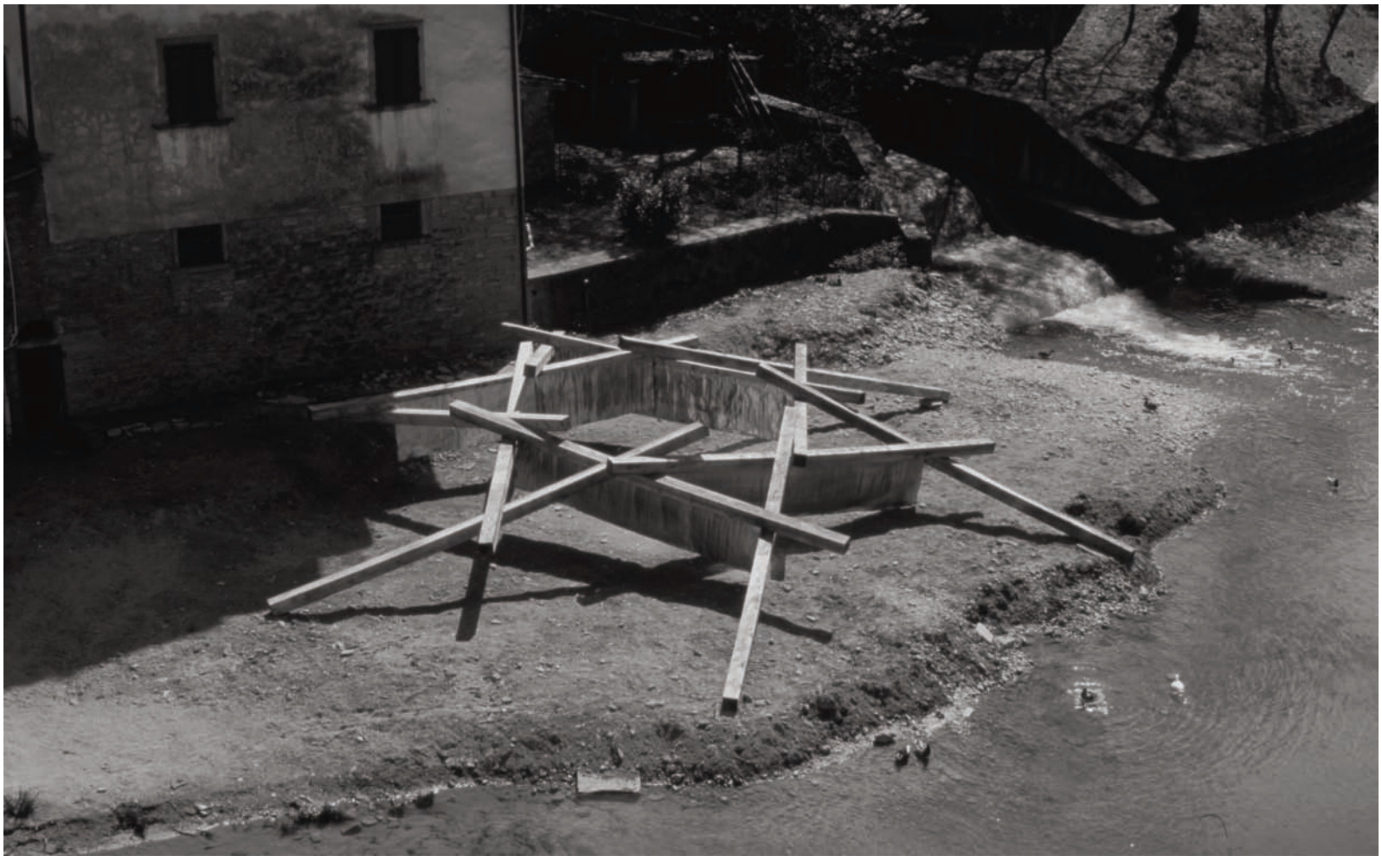


*Fig. 8 - Stanza di Melissa 2004, legno e piomb,200 x 1500 x 1500 cm.*

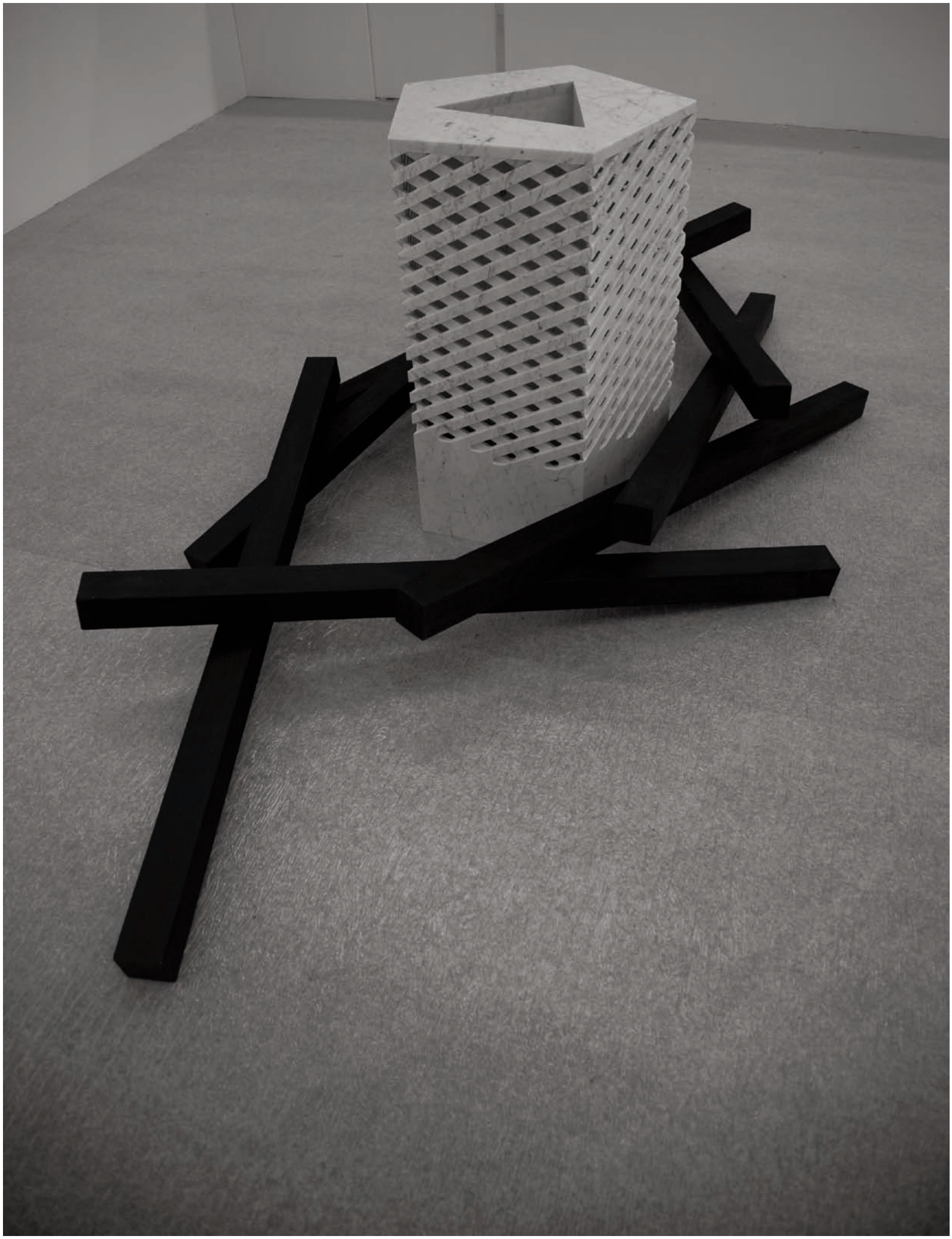


*Fig. 9 - Triangolo nel pentag, 2010, mar. e legno, 120 x 300 x 150 cm.*

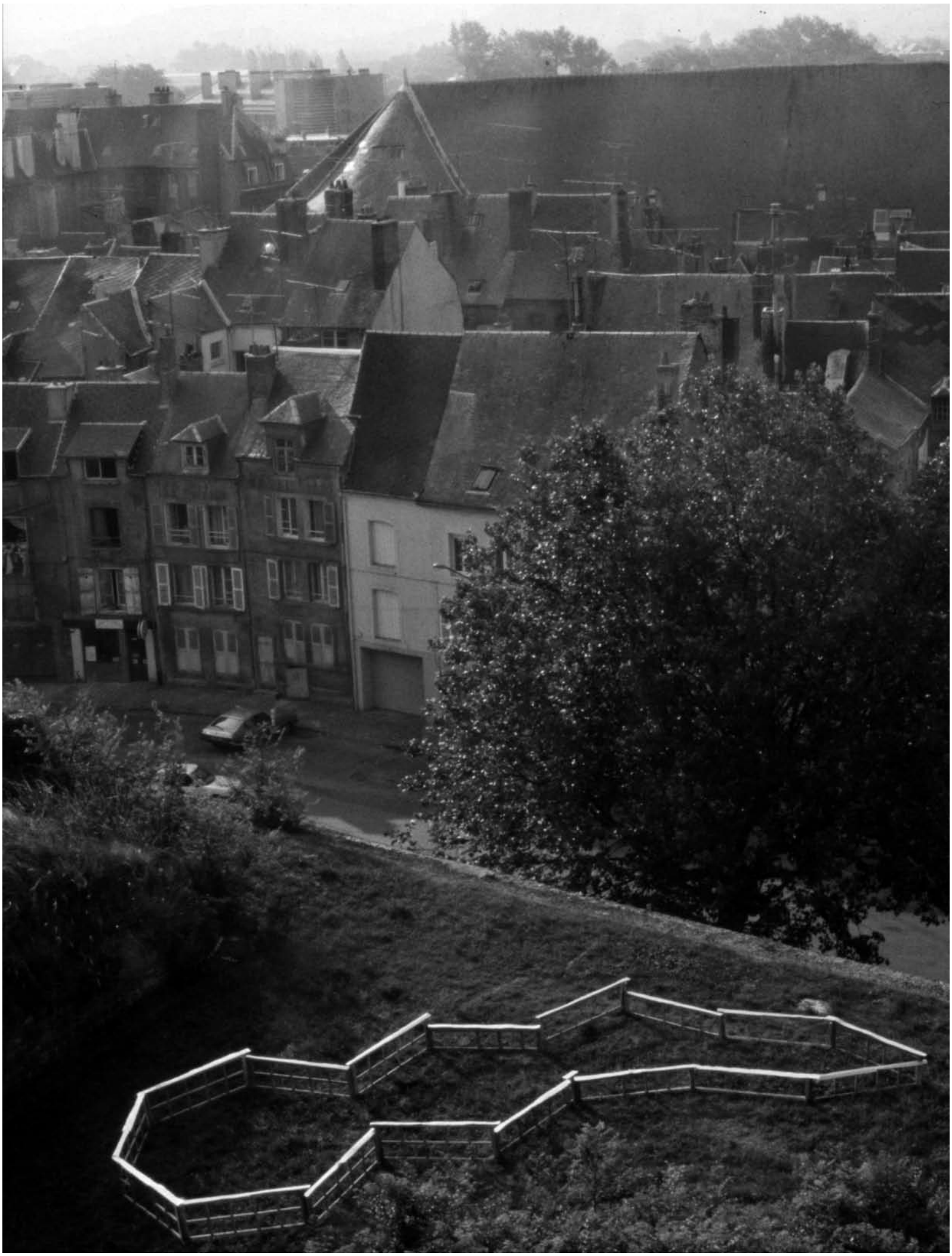


*Fig. 10 - Ombra di angelo, 1986, legno e ottone, 60 x 1000 x 300 cm.*

# PROSPETTIVE DI RICERCA

***Anna Mangiarotti****

*Abstract - The central theme in this paper is the individuation of lines of research, the methodology of which can be reproduced in a language dealing with development; this debate has its origins in the concrete reality of our times and proceeds not only as innovative research that can be applied in various research situations, but above all, as a projection into the future of requirements that have already been acknowledged or are on the point of becoming. One needs to start from the present scenario of globalization, sharing and diffusion of the values of civilization at the world level, and take into account the essential elements for singling out cultural motivations and producing new research scenarios.*

Dai diversi contributi presentati, molti spunti sono di notevole interesse e possono costituire filoni di ricerca da condurre da qui in avanti. A questo punto due problemi: quali progetti di ricerca avviare per favorire confronti e contaminazioni tra Oriente e Occidente? In che modo, favorire gli scambi culturali e operativi?

Vorrei centrare l'attenzione sull'*agire-razionale rispetto allo scopo*[1]. Così Habermas ha definito la tecnica, ma ha subito sottolineato la necessità di collocare questo agire razionale in una visione allargata dell'attività umana.
Secondo questa impostazione, ciò che interessa è l'immagine unitaria dell'uomo, nel suo porsi nei confronti dell'ambiente secondo una visione globale e nello stesso tempo non più focalizzata esclusivamente su se stesso; un'impostazione che rifiuta sia l'esaltazione di saperi specialistici, che ancora oggi sembra dominare l'universo della ricerca del sapere, sia la subordinazione a grandi sistemi teorici preconcetti.[2]

In tal modo l'uomo dispone di una facoltà tecnica, che gli consente di differenziarsi dal suo essere biologico e che costituisce la sua stessa natura. Come sostiene Antimo Negri l'uomo «è naturalmente tecnico, o, se si vuole, naturalmente destinato a diventare tecnico»[3]. È infatti la capacità tecnica che gli ha consentito la sopravvivenza sul pianeta e che, allo stesso tempo, l'ha posto come artefice e oggetto della sua azione sul mondo. È in questo senso - per U. Fadini - che «la non specializzazione fisica, la carenza organica, la deficienza di istinti automatici indicano come l'esistenza sia per l'uomo, disancorata da un ambiente predeterminato, un compito risolvibile soltanto mediante un agire che permetta di dominare la realtà circostante nel senso più favorevole alla conservazione di vita».[4]

Da sempre l'uomo ha interpretato la sua riconosciuta predisposizione all'azione, alla necessità di sopravvivere in termini di prevalente dominio. Oggi la sua possibilità di sopravvivenza si rivela condizionata proprio dalla *sostenibilità* del suo agire, quindi da un rapporto con l'ambiente, che va visto ormai in termini di rispetto, di compatibilità, di convivenza. Viene dato ora risalto non solo alla soggettività dell'uomo, al suo essere artefice del mondo in cui vive, ma anche alla sua oggettività, al suo essere partecipe di questo stesso mondo. Si rivela in tal modo la posizionalità eccentrica dell'uomo, che gli consente un rapporto con l'ambiente circostante non meramente utilitaristico, ma anche validamente critico.

La consapevolezza di questo nuovo modo di esperire la nostra umanità in relazione all'ambiente è una conquista recente, su cui si gioca il ruolo della nostra generazione. Il motivo-chiave dell'azione non è più il successo di un comportamento finalizzato a uno scopo particolare, ma è la realizzazione di un moto circolare di adeguatezza, di responsabilità e di autocritica che continuamente si riversa dal soggetto (l'uomo), all'oggetto (il mondo), all'*eccentrico* (l'uomo nel mondo), riuscendo a rompere quel *soggettivismo sfrenato* a cui un'esclusiva enfasi tecnologica inevitabilmente conduce.

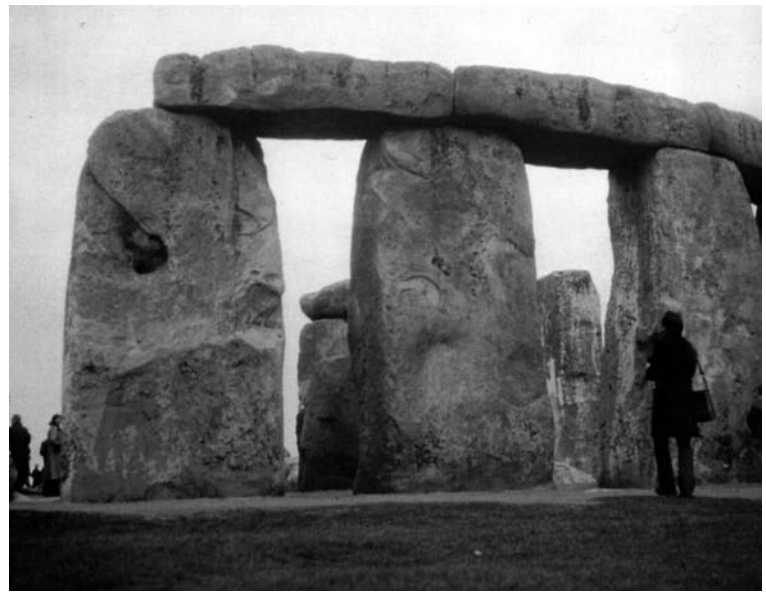
D'altra parte l'uomo, nella sua posizione eccentrica, deve controllare che la sua attività tecnica, che costruisce e modifica lo spazio fisico, non si ponga in rigida subordinazione alla mera ragione o alla mera utilità. Quando l'uomo tende alla sola dimensione tecnica, si trova di fronte a un universo di possibilità equivalenti, che producono in lui soltanto incertezza. La cultura si frantuma, la materialità delle sue espressioni s'impoverisce, il progetto perde la sua capacità d'interpretare criticamente i bisogni e d'intervenire con efficacia. Il problema non è quindi tanto quello di individuare le condizioni di sostenibilità per un determinato prodotto, in un determinato contesto, quanto piuttosto quello di ricollocare l'intervento nell'ambiente costruito con la sua dimensione umanamente eccentrica.

Queste considerazioni si riflettono in due ambiti di nostro interesse: un *ambito architettonico*, che prenderà in considerazione, nella loro inscindibilità, i fini e i mezzi con cui realizzare una costruzione; un *ambito antropologico*, che fa dello spazio non solo un *luogo*, ma anche la controparte di una relazione, che coinvolge l'uomo a diversi livelli.

Innanzi tutto a *livello spaziale*, dove lo spazio che egli costruisce per sè o abita assume un valore esclusivo di *controllo* e di *ordinamento*, e del quale può disporre con autonomia che non gli è consentita nello spazio esterno; ancora, a *livello d'auto-identificazione sociale e collettiva*, per la centralità che questo spazio assume rispetto alle coordinate del quartiere o della

* *Anna Mangiarotti è Professore Ordinario al Politecnico di Milano e Presidente della Trust Fondazione Angelo Mangiarotti.*





*Figg. 1, 2 - I megaliti del sito di Stonehenge nella Contea di Wiltshire, in Inghilterra, terzo Millennio a. C.*

città, e la cui mancanza o inadeguatezza è causa di scompensi non solo individuali ma anche sociali; infine, a *livello ancora simbolico*, per il valore assegnato alle tecniche costruttive, che non gli consentono un ritmo evolutivo paragonabile a quello di tante altre tecniche adottate dall'uomo per la sopravvivenza.

Chiarire le motivazioni di fondo che sostengono tali interessi e livelli può costituire un aiuto valido non solo per spiegare i rapporti di varia natura, intessuti tra l'uomo e lo spazio costruito, ma anche per giustificare la stabilità di certe tecniche adottate, la loro diffusione in determinate aree culturali, la loro accettazione o rifiuto o inadeguatezza in tempi e in luoghi diversi, la legittimità di avanzamenti o ibridazioni o innovazioni.

Questo avviene perché la ricerca comporta la modificazione dello spazio, in quanto nasce dal bisogno dell'uomo di modificare l'ambiente in cui vive, per soddisfare meglio alcune sue necessità; e per questo la ricerca nasce con connotati fortemente culturali che sono propri della società o del singolo che intende costruire tale architettura e con essa configurare in modo differente l'ambiente che lo circonda.

A partire da questa considerazione, è interessante valutare l'influenza che attualmente la cultura, materiale o immateriale ha sul progetto contemporaneo, cioè come lo modella o lo



*Fig. 3 - La grande copertura del Tempio Nishi-Honganji a Kyoto.*



*Fig. 4 - La veranda del Daisenin-Hondo a Kyoto.*

modifica[5]; inoltre, è da affermare che ogni azione, che si concretizza in un progetto di architettura, è permeata dalla cultura di chi lo genera.

*Cultura* e *progetto* sono due concetti strettamente correlati. Tuttavia se inteso come idea che permea e condiziona il progetto, il concetto di cultura è applicabile ovunque e a qualunque contesto, tenendo presente che esso sarà poi declinato in modo soggettivo, sfruttando le sfumature diverse e proprie di ogni cultura: per questo motivo le architetture, per quanto simili sono diverse da Paese a Paese, dato che la tecnica e la cultura nel progetto contemporaneo raccolgono le istanze e le culture di ogni popolo.

È innegabile che non ci può essere un unico modo con cui la cultura possa farsi architettura, proprio perché essa è per definizione soggettiva, o meglio perché le culture presenti nel mondo sono molteplici; pertanto molteplici saranno anche i modi con cui ognuna interviene nel progetto e nell'architettura. Questo è il motivo che rende ogni progetto figlio della cultura in cui è stato generato, ciò che lo rende riconoscibile e peculiare.

Occorre però considerare anche lo scenario globale in cui si diffondono a livello mondiale tecniche, *know-how* e valori propri di una civiltà, di fronte a cui ci troviamo attualmente, che potrebbe giocare un ruolo importante nelle motivazioni culturali che fino ad oggi hanno caratterizzato l'architettura[6]. In certi casi si potrebbe anche parlare di *contaminazione* culturale, che si esprime attraverso un'architettura nuova che incarna un lento processo di modificazione in tradizioni, usi, pensieri, che può portare al cambiamento di tecniche e materiali, prima indissolubilmente legato a tradizioni costruttive o alla cultura del luogo, e ora sterile e legato a un fatto puramente estetico ed esteriore.

Il filosofo Hans Ibelings ha studiato le espressioni con cui comunica una società come la nostra, in continuo e incessante cambiamento, cercando di evidenziare i fenomeni che ne stanno alla base: tra le principali cause di questo cambiamento sono sicuramente le mutate condizioni di un luogo e della sua identità, ma sopratutto la «progressiva perdita del senso dell'ambiente costruito»[7], che si può tradurre, richiamando Marc Augè, in *atopia* e indipendenza dal contesto.

Certo non è possibile affrontare questo argomento dal punto di vista strettamente filosofico o antropologico, perché occorrerebbe considerare le interrelazioni fra le varie discipline che sono il fondamento stesso della complessa definizione di cultura: non sarebbe infatti possibile fornire un quadro esaustivo, per quanto ridotto, delle sue possibili applicazioni nel progetto di architettura, senza considerare anche problematiche più concrete, come ad esempio le risorse materiali, umane ed economiche che vengono messe in campo, il sapere tecnico-scientifico che le utilizza e le possibilità economiche, che incidono notevolmente in ogni campo, anche apparentemente *super partes*, come quello culturale.

Uno dei Paesi che più degli altri è riuscito a mantenere in un equilibrio sufficientemente stabile tra l'inevitabile spinta all'innovazione e la cultura materiale molto forte e rigida che gli è propria, è a mio avviso il Giappone che, specialmente nei piccoli agglomerati urbani non ancora toccati dalla occidentalizzazione iniziata nel secolo scorso, vive ancora l'architettura come una memoria collettiva in cui potersi riconoscere, adattandola alle moderne necessità della gente senza tralasciare il proprio carattere peculiare.

La ricca storia culturale giapponese, molto radicata nei suoi abitanti, è ancora oggi un valore imprescindibile da cui nasce la maggior parte degli edifici progettati. Ovviamente le tecniche costruttive si sono evolute: ad esempio non sono più quelle ad esclusivo appannaggio dei carpentieri locali; tuttavia esse si sono mantenute vicine alle caratteristiche della cultura giapponese, tanto che a fianco di tecniche e stili internazionali si trovano esempi di consolidata architettura giapponese.

Dunque è possibile affermare che in Giappone l'espressione della cultura si manifesti nella ricerca di un giusto equilibrio tra il passato (modo di vivere lo spazio, necessità di luoghi speciali, tradizioni culturali, ecc.) e il presente (utilizzo di nuove tecnologie e modalità costruttive, bisogno di flessibilità, influenza occidentale, ecc.). Ciò si evince dal fatto che le architetture di questo Paese mostrano la persistenza di archetipi formali di un linguaggio simbolico, che permettono di reinterpretare l'architettura tradizionale attraverso il filtro della cultura contemporanea e globalizzante.

E allora, con tali premesse: quali progetti di ricerca avviare per favorire confronti e contaminazioni tra Oriente e occidente? Quali tematiche, che si riferiscono all'universo dell'architettura, sviluppare? A mio avviso queste sono le tematiche che meritano di essere sviluppate: 1) il recupero dell'esistente; 2) la conservazione del patrimonio materiale e immateriale; 3) l'innovazione di sistemi, materiali e prodotti. Ma in che modo attuare o favorire gli scambi culturali e operativi tra Oriente e Occidente?

Alcune ipotesi. Si è chiusa in questi giorni la *Biennale d'Arte Italia-Cina* al Palazzo Reale di Monza, il segno di un precisa politica della Repubblica Popolare che intende investire ingenti somme nella cultura; pertanto una biennale d'arte Oriente-Occidente sarebbe occasione periodica di confronto. con una mostra che metta a confronto architetti, artisti e designer. Inoltre grande ruolo svolgono le fondazioni e le istituzioni pubbliche o private, dato che esse sono idonee a creare una rete di rapporti continui nei territori in cui operano. Un ruolo particolare poi svolgono le università e le diverse scuole, con scambi di docenti e di studenti dei diversi atenei, anche con viaggi di laurea.

Posti di Dottorati di Ricerca riservati a laureati stranieri, con o senza borsa, assicurerebbero un'alta formazione per un periodo di almeno tre anni; partecipazioni a bandi europei con associazioni temporanee di professionisti; scambi di giovani laureati con frequentazioni di studi professionali, laboratori e atelier di artisti.

## Note

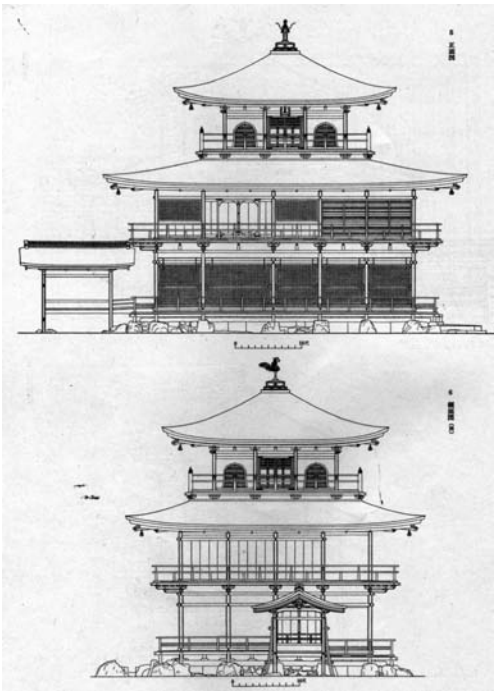
1) Habermas. tr. it. 1969, p. 201.
2) Tale revisione di atteggiamento trova giustificazione nella crisi epistemologica, di valori, di credenze che è venuta definendosi nel corso del nostro secolo e che richiede un parallelo rinnovamento della nostra progettualità. Ecco allora che l'interesse torna, ma in modo nuovo, a incentrarsi sull'uomo, nel suo rapporto con la natura che prende oggi, dopo la millenaria posizione di sfruttamento e di dominio, una valenza di rispetto, di convivenza, quasi di redenzione.
3) Antimo Negri, 1984, p IX.
4) Cfr. Fadini, 1995, p. 516)
5) Cfr. Giacomo Corna Pellegrini, 2002.
6) Questa fase della nostra società sembra essere alimentata dalla mobilità di cose, persone, saperi che ormai con grande facilità superano i confini territoriali da cui provengono e che necessariamente lasciano un segno sulle culture che incontrano.
7) Cfr. Michele Costanzo, tr. it. 2001.

## Riferimenti Bibliografici


Fadini, U., *Antropologia filosofica*, in Paolo Rossi, a cura di, *La filosofia*, Vol I (le filosofie speciali), Utet, Torino 1995, pp. 72-86.

Habermas, J., *Tecnica e scienza come ideologia.* A Herbert Marcuse, per il suo settantesimo compleanno, il 19 luglio 1968, tr. it., in *Teoria e prassi nella società tecnologica*, Laterza, Bari 1969, pp. 195-234.

Negri, A., Prefazione, in Arnold Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, Sugarco, Milano 1984.

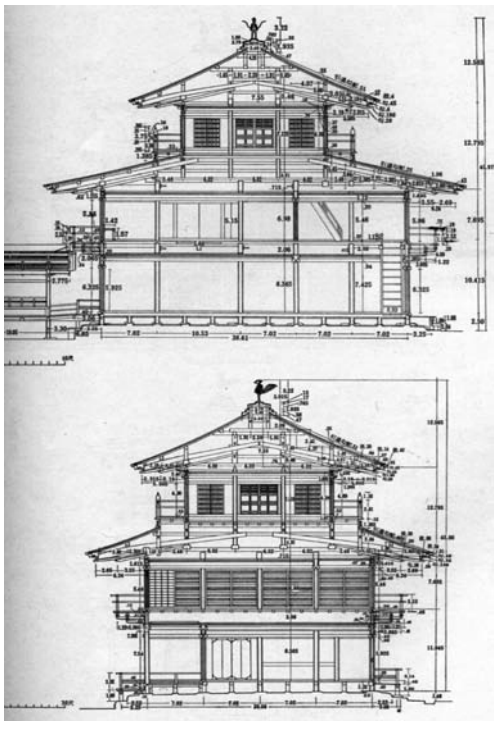


*Fig. 5 - Disegni del Tempio Kinkaku-Ji a Kyoto.*




# SACRED ARCHITECTURES, MEMORY AND CREATIVITY IN MEDITERRANEAN EAST-WEST

***Alberto Sposito****

*Abstract - The author describes a research project presented to the European union by the University of Palermo, aiming to analyze certain aspects of the Orient and western Mediterranean, which are relative to the theme of sacred art, of memory and creativity, for a potential confrontation between the great monotheistic religions.*

Nell'ambito di programmi europei, dall'Università degli Studi di Palermo sono stati presentati alcuni progetti di ricerca, in corso di attuazione o in itinere, mirati a confronti transfrontalieri nord-sud, est-ovest, che coinvolgono nazioni come Israele, la Palestina, la Tunisia, la Spagna e l'Italia su tematiche dell'architettura e della formazione professionale. In particolar modo mi riferisco alla proposta di progetto standard, per il programma ENPI CBC MED 2007-2013, dal titolo *Sacred Architectures, Memory and Creativity* (*SAMEC*). Obiettivo generale del progetto è quello di sviluppare forme di creatività artistica, fondate sul recupero della memoria e della spiritualità dei luoghi, costruendo reti tra giovani artisti per rafforzare il dialogo, lo scambio e la mobilità. Questo progetto, di cui è prevista una durata complessiva di mesi ventiquattro, parte da alcune constatazioni. La crescita di fenomeni particolari, quali ad esempio il consumismo, l'intolleranza religiosa, l'ineguaglianza tra i due sessi, legati alla materialità o alla corporalità, comporta per la società contemporanea la perdita della spiritualità, dei valori sacri e della memoria, soprattutto per le giovani generazioni.

Le *scienze della cognizione* studiano le attività mentali, tra cui il pensiero, la memoria, il linguaggio, il dominio dell'attività motrice; tali scienze integrano le *neuroscienze*, che invece studiano il funzionamento cerebrale facendo ricorso alle tecniche delle immagini cerebrali. Gli specialisti del cervello hanno cominciato a studiare la questione; le loro prime conclusioni sono straordinarie: se si crede in qualcuno o in qualcosa, è perché le proposizioni religiose infiltrano i nostri principali sistemi mentali e, durante la meditazione, fanno diminuire il flusso sanguigno a livello dei lobi parietali superiori. La *religione* è qui intesa come insieme organizzato di credenze e di riti; in particolare, con riferimento al progetto, essa si riferisce alla credenza in un solo Dio.

Con tale premessa, il progetto *SAMEC* stima necessario: 1) il *recupero dei valori spirituali*, che possano delineare una determinata concezione religiosa o che possano rimanere nell'ambito di una visione semplicemente spirituale; 2) la *promozione di tali valori*, sollecitandoli o stimolandoli in modi adeguati; 3) il *dialogo culturale* (che non è né politico, né religioso) tra i partner, organicamente impostato sui temi connessi al progetto, tra i partner appartenenti alle comunità monoteistiche che si affacciano sul Mediterraneo (l'ebraica, la cristiana e l'islamica), tramite le congregazioni di religiosi, che operano sotto la stessa regola di confessione, o tramite le istituzioni preposte alla formazione; 4) il *sostegno alla creatività artistica*, prodotto della ragione o della fantasia, idonea a configurare nuove situazioni, scenari diversi o soluzioni altre, atta ad esaltare il talento e la capacità espressiva.

Pur in mancanza di dati specifici e numerici, relativi ad analisi sociali, culturali, ambientali ed economiche, è possibile tracciare chiaramente alcuni caratteri indicatori, del resto abbastanza noti, sulla specifica situazione nei Paesi menzionati. Bisogni ed esigenze sono diversi nei Paesi nord-occidentali (Italia e Spagna) e in quelli sud-orientali (Tunisia, Palestina, Israele), in quanto scaturiscono da fenomeni che sono relativi ai diversi contesti: il consumismo per il primo contesto, l'intolleranza per il secondo, l'ineguaglianza tra i due sessi per entrambi i contesti. Inoltre, l'architettura e l'arte sacra contemporanea di frequente hanno prodotto esiti, che risultano mortificanti sul piano espressivo, soprattutto se paragonati all'arte del passato. Ne sono causa: 1) la perdita di centralità per l'uomo e, in particolare, per la persona con riferimento alla visione religiosa; 2) la perdita dello spazio architettonico inteso come volta celeste o come rappresentazione di uno spazio di elevazione, così come storicamente era interpretato dalla cupola.

Dal rilevamento dei bisogni e delle esigenze, il progetto programma tre categorie di azioni, che risultano così legate:
- la prima si riferisce *alla sfera spirituale e al sacro*, inteso sia genericamente come ciò che determina un'ispirazione profonda, sia particolarmente come culto di una divinità, come tributo di onore che si rende al dio in modi differenti e secondo le diverse religioni, specialmente con atti di donazione e con preghiere nei luo-

* *Alberto Sposito è Professore Ordinario di Tecnologia dell'Architettura presso la Facoltà di Architettura di Palermo e Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura.*

ghi sacri a ciò destinati;
- la seconda azione è legata *alla creatività*, ovvero alla capacità produttiva della ragione o della fantasia a produrre arte e architettura con talento, configurando situazioni o soluzioni inedite;
- la terza è legata *al recupero e alla messa in valore* della memoria collettiva, di persone, associazioni o congregazioni che hanno in comune rapporti sociali, linguistici, etici e religiosi o che hanno la stessa confessione religiosa o la stessa regola.

I *target groups*, cioè i gruppi o gli enti che saranno direttamente coinvolti dal progetto, sono le Università, le Accademie, le comunità religiose, gli ordini professionali e i circoli artistici, gli architetti e gli artisti, i teologi e i liturgisti, gli antropologi e i neuro-scienziati. I soggetti che a lungo termine avranno beneficio dal progetto sono gli studenti delle Università (facoltà di architettura, ingegneria e lettere), gli allievi delle Accademie di Belle Arti, i seminaristi, i giovani ingegneri e architetti, gli artisti pittori e scultori, le comunità locali. Circa la fattibilità del progetto, sono state specificate le attività da svolgere, la loro efficacia, con durata ed esiti, la coerenza con gli obiettivi specifici e in relazione ai risultati attesi, il coinvolgimento di tutti i partner. Qui brevemente descrivo le attività proposte, premettendone gli obiettivi.

1) Informazione e formazione pluridisciplinare - *Obiettivi specifici*: fare acquisire consapevolezza ai giovani artisti sul significato e sul valore simbolico dei contesti storici, culturali, artistici e architettonici di riferimento; studiare i luoghi sacri e della memoria collettiva (le chiese, le sinagoghe, le moschee, i memoriali, i musei come spazi della memoria, i siti archeologici, gli *hammam*, le piazze, i mercati, ecc. *Attività*: workshop conoscitivi nei Paesi di appartenenza, all'interno dei quali i giovani artisti acquisiscono conoscenze e consapevolezza, rafforzando il loro senso di appartenenza ai luoghi della memoria.

2) Sviluppare il pensiero creativo come mezzo per una nuova espressione - *Obiettivi specifici*: stimolare nei giovani la creatività artistica, informandola ed esercitandola nell'architettura, nella scultura e nella pittura. *Attività*: laboratori tematici per potenziare la capacità di utilizzo del pensiero laterale e creativo, come strumento di espressione artistica. Fertilizzazione delle innate capacità di *problem solving* creativo (laboratori percettivi e gestaltici, laboratori cognitivi di ristrutturazione e mappe concettuali, organizzati Paese per Paese).

3) Leggere l'architettura sacra come luogo di rappresentazione dell'identità culturale attraverso il pensiero creativo - *Obiettivi specifici*: fare incontrare i luoghi della memoria con lo strumento espressivo della creatività; promuovere linguaggi capaci di generare dialogo e scambio culturale all'interno dei luoghi materiali (sacri e profani) e dei luoghi immateriali ed etno-antropologici (chiese, sinagoghe, moschee, luoghi di culto, teatri, agorà, siti archeologici, ecc.); recuperare la forte valenza evocativa, emotiva e rappresentativa che collega la spiritualità con l'arte intesa come luogo di espressione del sacro, che è dentro ciascuno di noi, a prescindere dalle infrastrutture culturali, ideologiche e religiose di appartenenza. *Attività*: Concorso Internazionale di architettura, scultura e pittura, come strumento d'interpretazione personale di questo incontro significativo tra memoria e pensiero creativo; il Concorso si pone l'obiettivo di mobilitare le risorse endogene per promuovere uno sviluppo sostenibile e integrato attraverso la valorizzazione del patrimonio dei Beni Culturali Sacri.

4) Insegnare ai giovani il valore della diversità come stimolo creativo multidimensionale (culturale, artistico, emotivo, cognitivo, percettivo). *Obiettivo specifico*: mobilizzare le risorse e le competenze di ogni singolo Paese, per creare una cornice comune. *Attività*: workshop internazionali da realizzare nei cinque Paesi; ogni workshop della durata di tre giorni tratterà un tema diverso e ospiterà tutti i giovani coinvolti nell'esperienza.

5) Promuovere l'incontro con la cultura dell'altro, come momento di scambio e dialogo costruttivo. *Obiettivi specifici*: generare network significativi d'incontro (confronto, contagio di conoscenze e di competenze), seguendo la logica della complementarietà, della coesistenza, del recupero del valore spirituale per la *dimensione umana*, al di là dei credi religiosi d'appartenenza. *Attività*: mostra itinerante sui risultati del concorso internazionale organizzata nei diversi Paesi coinvolti, che permetterà di raccontare sia il modello metodologico di riferimento che il percorso svolto. Questa attività avrà la durata di otto mesi e fungerà da polo di attrazione per la diffusione dei risultati nei Paesi interessati con seminari di diffusione, anche in video-conferenza, e mostre on-line.

Queste le linee del progetto SAMEC, complesso, pluridisciplinare e ambizioso. Se sarà approvato e finanziato dovrà valutarsi se i risultati raggiunti saranno pari a quelli attesi.



*Fig. 1 - Interno della Chiesa di Santa Sofia, Istanbul.*

agorà

# PER UNA LETTURA SCIENTIFICA DELLE CONTAMINAZIONI EST-OVEST

***Gianfranco Minati****

*ABSTRACT - I present possible interdisciplinary understanding of concepts considered at the Symposium and correspondent meanings in physics and systemics. Focus is on meanings characterising non classical physics and systemics. We consider: 1) the concept of environment where classical separability doesn't apply when system and environment are considered in dialectical terms of each other, like for observer and observed; 2) the correspondence between culture and cognition of social systems and their way to dwell; 3) the concept of vacuum intended by quantum physics not anymore as emptiness, but as entity entangling everything, inducing and allowing pre-properties; 4) the concept of lightness as non-prescription of degrees of freedom, but as setting contexts able to induce emergent properties occurring between degrees of freedom; 5) lightness as softness by avoiding massive dispensing, but allowing the system to dose, without impositions and suggesting new transitions.*

Sono rimasto molto colpito dalla leggibilità interdisciplinare di varie tematiche trattate nel *Symposium*. Leggibilità interdisciplinare possibile grazie a eventuali reciproche interpretazioni, rappresentazioni e materializzazioni tra concetti, metodi e realizzazioni in discipline quali l'architettura, il design e l'urbanistica da un lato e discipline quali la fisica e la matematica dall'altro. Si costituiscono così sia significati multipli e *reti semantiche* interrogabili con molteplicità di accesso disciplinare, sia equivalenze culturali dinamiche sempre *aperte*: è la finalità scientifica e culturale della *Sistemica*. La Sistemica è qui intesa come *corpus* di concetti, principi, applicazioni e come metodologia basata sull'operare con i concetti di sistema, interazione, emergenza[1], inter- e trans-disciplinarità; con il termine *Sistemica* si fa riferimento a un'estensione concettuale, *trasformazione in cultura*, della *Teoria Generale dei Sistemi*[2].

A sua volta la *Teoria Generale dei Sistemi* riguarda lo studio delle proprietà sistemiche che i componenti di un sistema non hanno (vedi *Tabella 1*) e considerate nei vari contesti disciplinari (inter-disciplinarità) e di per se stesse (trans-disciplinarità). Tale approccio è praticato a vari livelli e in vari ambiti, come quelli accademici e professionali. Dei componenti costituiscono un sistema quando *interagiscono* opportunamente tra loro: un elemento interagisce con un altro quando il comportamento dell'uno influenza quello dell'altro.Vi sono poi ambiti culturali e di studio della sistemica come quelli studiati dall'*Associazione Italiana per la Ricerca sui Sistemi*[3].

Il confronto con la cultura e l'approccio culturale giapponese, presentato qui in questi giorni, è liberatorio in quanto svincola da schemi concettuali unici, perseguiti dalla scienza e dalla cultura occidentali, nate come non-sistemiche e volte alla ricerca, ad esempio, del *singolo ottimo*, completezza, definibilità assoluta e indipendenza dal contesto, ove l'ambiente è considerato fonte di *rumore* più che di informazione. Si passa dalle istruzioni e funzioni all'invenzione di usi e storie di usi: proprio presupposti per un approccio sistemico. Presentiamo nella *Tabella 1* esempi elementari introduttivi di trasformazione da insiemi a sistemi, dovuta all'interazione tra i componenti dell'insieme. Per motivi di brevità non si accenna alle tematiche dei sistemi multipli e della complessità.

Il presente contributo consisterà nell'elencare e discutere alcune corrispondenze che ho individuato tra i concetti esposti al Symposium e quelli usati in discipline come la fisica e la matematica. Ma prima di tutto vorrei specificare che cosa si intende per *corrispondenze*.

In generale, in matematica e nella logica una *corrispondenza biunivoca* tra due insiemi di elementi *A*) e *B*) è una relazione per cui ad ogni elemento di *A*) corrisponde uno ed un solo elemento di *B*); e viceversa, ad ogni elemento di *B*) corrisponde uno ed un solo elemento di *A*). Come esempio si può considerare a un determinato istante l'insieme *A*) dato dall'insieme dei codici di matricola degli iscritti ad un'Università e l'insieme *B*) dato dall'insieme degli studenti a quell'Università. Una situazione meno rigida si ha quando ad uno stesso elemento possono corrispondere più di un elemento e in tal caso si parla di *corrispondenza non biunivoca*: per esempio, all'elemento *a1* di *A*) corrispondono *b1*, *b4* e *b9* di *B*) ed a più elementi corrisponde lo stesso elemento (per esempio, agli elementi *a11*, *a17*, *a21*, e *a33* di *A*) corrisponde lo stesso elemento *b18*). Un esempio del primo caso è dato dal fatto che se *A*) è l'insieme degli indirizzi e *B*) l'insieme degli abitanti, allora ad uno stesso indirizzo *a1* possono corrispondere più persone *b1*, *b4* e *b9* ivi abitanti. Un esempio del secondo caso è dato dal fatto che se *A*) è l'insieme dei prodotti e *B*) l'insieme di prezzi allora a più prodotti *a11*, *a17*, *a21*, e *a33* può corrispondere un solo prezzo *b18*. Ovviamente gli insiemi *A*) e *B*) sono invertibili considerando vari casi. Vogliamo però qui usare in modo generale il concetto di *corrispondenza* considerando-

| Insiemi di componenti | → | Sistemi |
|---|---|---|
| Componenti elettronici strutturati sulle schede | diventano | Un dispositivo elettronico come un amplificatore di segnale *quando alimentato* -permettendo così l'interazione- |
| Cellule | diventano | Corpo vivente |
| Esseri viventi | diventano | Sistemi sociali |
| Parole | diventano | Un poema, un libro, una storia |
| Musicisti | diventano | Orchestra |
| Studenti | diventano | Classi |
| Classi | diventano | Scuola |
| Soldati | diventano | Esercito |
| Lavoratori | diventano | Azienda |
| Aziende | diventano | Mercato |
| Animali | diventano | Mandrie, sciami, stormi, branchi, formicai |
| Componenti per l'edilizia | diventano | Edifici |
| Edifici abitati | diventano | Quartieri |
| Quartieri | diventano | Città |

*Tabella 1:*
*Sistemi da insiemi di elementi interagenti.*

lo *tra* idee, approcci, problemi, soluzioni e metodi dell'architettura, del design e dell'urbanistica così come coniugate al Symposium *da un lato* e di discipline quali la fisica e la matematica *dall'altro lato*.

L'interesse interdisciplinare sta nel fatto che tali corrispondenze possono poi anche comportare considerazioni di secondo livello, ad esempio di natura *metaforica* (quando si usa la descrizione di oggetti o processi per descriverne altri, come il *flusso* del tempo) e di natura *analogica* (costituita da corrispondenza parziale o regolarità di corrispondenze tra proprietà di processi, come la crescita di un bimbo e quella di un'azienda), fino a rilevare *mancanza* di corrispondenze da eventualmente individuare. Credo possa essere *ora* opportuno articolare le corrispondenze concettuali, rilevate in funzione di diverse tematiche, così come di seguito indicate.

*L'ambiente* - Nel campo della fisica e dello studio della complessità si tratta di una tematica di grande interesse. Ho visto formulate con il linguaggio dell'architettura e del design alcune problematiche, quali: a) il problema della distinguibilità tra interno ed esterno, b) il rapporto tra sistema e ambiente. *L'uno definisce dinamicamente l'altro*, non si escludono. Inoltre un sistema per essere *aperto* deve avere delle frontiere sia pur dinamiche da aprire, altrimenti è indistinguibile ed è ambiente. L'ambiente pervade un sistema non quando lo invade e si sovrappone ad esso, ma quando il sistema lo accoglie, lo elabora e lo rappresenta restituendo non immondizia da consumo di ambiente, ma *adattamento ed elaborazione* in una logica evolutiva e sinergica come accade per gli ecosistemi nei quali gli *scarti* sono essenziali e non da annichilire.

*Il pensare e l'abitare* - Abitare è un progetto attuato con il modello cognitivo posseduto. Per questo vi è continuità culturale e sociale tra le forme e i processi dell'abitare e la cultura del sistema sociale che crea ambiente.

Le forme e i processi dell'abitare materializzano proprietà *emergenti* del sistema sociale, corrispondenze e contraddizioni (ad esempio, la corrispondenza tra il barocco musicale, il contrappunto, le forme e lo stile del barocco nell'architettura).

*Il vuoto* - Riguardo al vuoto vi è una grande corrispondenza concettuale tra le idee dell'architettura e quelle della fisica quantistica. Accantonata la concezione classica di vuoto come *assenza* da riempire, esso è oggetto di studio nelle due discipline. Si tratta di vuoti come *spazi di potenze* in attesa di attuarsi. Infatti, vi sono *diversi* vuoti con significato fisico diverso. Tuttavia la caratteristica comune del vuoto quantistico è quella di pervadere tutto rendendolo *entangled*. Tutto è inestricabilmente connesso dal vuoto che lega tutto nell'*undivided universe* di David Bohm[4], con i concetti di *non località* e *interezza di fatto* (*non locality* e *objective wholeness*).

*Tale* vuoto precede il pieno formulando *pre-proprietà* con capacità inducenti e non prescriventi, la cui potenza è data proprio dalla loro non-completezza che si rivolge al contesto, perché si esprima progettando. Si tratta di vuoti costruttivistici, *generatori di realtà cognitiva*, con approcci impostati come lo stile non per imporre scelte, ma modalità. Vuoti tra pieni come luoghi di transienza, unici capaci di ospitare fasi transienti che hanno tempi incommensurabili con quelli dei pieni. Il vuoto come *grammatica* del divenire. Bisognerebbe scrivere una *storia del vuoto* nelle discipline, anche per liberar-

| Visione classica | Visione non-classica |
|---|---|
| Dinamica come variazione nel tempo e nello spazio della *stessa* struttura | Dinamica come cambiamento strutturale |
| Iterazione della stessa proprietà | Coerenza di proprietà diverse |
| Simmetria unica | Asimmetria come dinamica oscillante anche attorno a simmetrie multiple |
| Completo, preciso -i due teoremi di Gödel dimostrano l'incompletezza della matematica | Imprecisione. La precisione è lasciata al completamento da parte dell'osservatore (es. ricercatore, utente, lettore, ascoltatore, abitante) come nell'*impressionismo* |
| Abbondanza come pieno | Povertà come pieni singoli. Abbondanza come vuoti potenziali e di interconnessione *indipendentemente* da ciò che vi è in essi |
| Passivo. *Possiede* proprietà. | Attivo. Acquisisce proprietà. |
| Chiuso. Insensibile al contesto. | Aperto. Si forma *con* il contesto. |
| Funzione. Istruzioni per l'uso. | Uso. Si tratta di *indurre* usi e *spazi* d'uso. |
| Equilibrio | Diverse sequenze di stabilità |

*Tabella 2:*
*Concetti da una visione classica a una non-classica.*

| Sistemi chiusi | Sistemi aperti |
|---|---|
| Deduttivi | Induttivi, abduttivi |
| Insensibili al contesto | Sensibili al contesto |
| Vuoto come assenza | Vuoto come potenza |
| Non apprendono | Imparano |
| Orientati agli oggetti | Orientati ai processi |
| Non flessibili | Flessibili |
| Non cambiano le regole, al più i parametri (giocare un gioco) | Cambiano le regole (inventare un gioco) |
| Evitano le contraddizioni | Usano le contraddizioni |
| Operano sulla base di mono-strategie | Usano multi-strategie |
| Oggettivisismo | Costruttivismo |
| Osservatore esterno ed al più generatore di relativismo | Osservatore parte integrante del sistema e generatore cognitivo di realtà |
| Somministrazioni massime | Somministrazioni diluite, *rispettose* del ricevente |
| Ottimo unico | Molteplice |

*Tabella 3:*
*Confronto tra proprietà di sistemi chiusi e aperti.*

ci dall'ossessione del pieno soffocante per la sua autorefenzialità, così aprendo nuovi orizzonti alla dialettica.

*La leggerezza (concettuale)* - Questa parola, una delle sei parole delle *Lezioni Americane* di Italo Calvino[5] è qui considerata per rappresentare una serie di concetti caratterizzanti la scienza non classica, capace di affrontare i problemi della complessità. Si tratta di concetti coniugati nell'architettura e nella scienza con corrispondenze concettuali e storie d'uso, che sanciscono la distanza dagli approcci classici. In questo contesto mi limito ad elencare tali concetti nella *Tabella 2*, rimandando ad altri lavori la loro trattazione sistematica.

Il termine *leggerezza* è stato preso come rappresentante, perché non *prescrive* gradi di libertà, strutture, ma si occupa di ciò che accade *tra* i gradi di libertà e *come sono usati*[6], vera fonte di processi di emergenza come per *sistemi caotici* dotati di sensibilità esponenziale alle condizioni iniziali e imprevedibilità a lungo termine (es. la diffusione del fumo nell'aria).

*La leggerezza* (come *delicatezza*) - Consideriamo qui la leggerezza come non-invasività, *non somministrazione massiva*, ad esempio di energia, forme, farmaci e informazione. Si passa dal pensare che il massimo vada sempre bene, considerando metaforicamente *vasi comunicanti* che dividono sempre in parti uguali, al fornire intensità *rispettose*, non perturbanti, lasciate al sistema da dosare ed elaborare; in quest'ultimo caso il sistema può esplorare spazi di stati e traiettorie *equivalenti*, tra cui poter *scegliere* in base a fluttuazioni e influenze di qualsiasi natura. Il riferimento è indotto dai lavori fondanti della *biologia teorica*[7], per cui la vita sarebbe indissolubilmente coniugata con il susseguirsi e il mantenersi di coerenza tra processi di emergenza e passaggi da diversi possibili stati di equilibrio, basati su di usi diversi e variabili dell'energia disponibile. Si tratta di dare *suggerimenti* al sistema, lasciando ad esso la dosatura e la scelta tra configurazioni multiple. In fisica questa è la potenza, e non la forza, delle interazioni elettrodeboli; è il predominare dello stile, delle modalità sull'oggetto.

Per quanto riguarda i farmaci tale leggerezza si coniuga con l'approccio della *slow-medicine*[8] per un utilizzo ponderato e consapevole della medicina (farmaci ed esami) che altrimenti diventa essa stessa *il problema* oltre a non essere sostenibile. A proposito, questo si applica al concetto di *salute* ancora intesa come *stato da difendere* nella definizione dell'OMS[9], e non come proprietà emergente da generare continuamente. Invece, per quanto riguarda l'informazione si passa dall'efficacia del rappresentarla e di inviarla come *segnale*, anche di elevata complessità, all'indurre nel ricevente l'uso di un modello cognitivo (insegnare come adozione di un modello e non solo trasmettere informazione rappresentata). Nei sistemi sociali questo riguarda la differenza tra imporre pace e democrazia piuttosto che farla crescere inducendola, fissando eventualmente gradi di libertà entro cui pace e democrazia possano crescere.[10]

Queste tematiche sono riassunte nella *Tabella 2*. Ora nei vari e intensi interventi, che sono stati fatti in questo Symposium, ho colto architettura e design non come *prescriventi* funzioni e strutture ad utilizzo unico, statico, monodimensionale e *ottimo*. Si passa da (sistemi chiusi) edifici come *macchine* per abitare, scuole come *macchine* per farvi didattica, ospedali come *macchine* per esservi riparati e oggetti per funzioni *a* luoghi (sistemi aperti) strutturati e funzionalità *povere* e tali da non solo permettere, ma anche *indurre* emergenza di usi *tra* gradi di libertà non prescriventi comportamento, ma richiedenti, con la loro *incompletezza*, invenzione di usi, modalità d'uso e stile. Caratteristiche principali di sistemi aperti e chiusi sono presentati nella *Tabella 3*.

*Conclusioni* - Accenno, con un breve riferimento, alla conseguente potenza della *gratuità* coniugata con la creatività. La gratuità (il *vuoto*) è forma della libertà con cui esplorare e creare spazi senza l'assillo dell'applicazione (il *pieno*). Le grandi idee e teorie, ad esempio quella *teoria della relatività*, non sono state introdotte perché sponsorizzate o perché *da applicare*. Questa conclusione è qui introdotta per la sua valenza *didattica* ed è qui riportata in riferimento alle conclusioni tratte dalla professoressa Anna Mangiarotti al termine del *Symposium*.

L'*interdisciplinarietà*, di cui tanto si parla, si riduce non solo a usare strumenti di altre discipline, ad esempio per simulare e calcolare, ma anche per creare reti di concetti con cui: a) trasformare un problema in un altro equivalente, come tra economico e politico, tra algebrico e geometrico, didattico e linguistico, sociale in architetturale e viceversa; b) insegnare una disciplina parlando di un'altra come fisica e matematica, urbanistica e sociologia, architettura e storia; c) riconoscere la multidimensionalità simultanea di un problema, per cui considerare una malattia simultaneamente dal punto di vista biologico e chimico e psicologico e fisico; d) rappresentare i concetti di una disciplina in un'altra, quando l'assunzione dell'unità della conoscenza comporta non solo il ritenere la sua integralità, ma anche che *se mancano quelle corrispondenze sono da creare*.

**NOTE**

1) Il concetto di emergenza fa riferimento a processi di varia natura tutti caratterizzati dal fatto che vi è acquisizione, anche continua, di proprietà coerenti e nuove (cioè *non-equivalenti*, che necessitano diversi livelli descrizione) rispetto a quelle già acquisite e *stabili*. Il comportamento collettivo è uno di questi processi. Altri processi di emergenza sono, ad esempio, quelli dati dall'emergenza *intrinseca* come nelle *transizioni di fase* (ad esempio da acqua in ghiaccio, paramagnetico a magnetico), la cosiddetta *rottura spontanea di simmetria* (ad esempio, assunzione di super-

conduttività e superfluidità), il costituirsi, mantenersi ed evolvere di *forme* (ad esempio la morfologia di coste e città), il costituirsi di *strutture dissipative* che mantengono proprietà restando lontano dall'equilibrio grazie, appunto alla dissipazione di materia e energia (ad esempio vortici d'acqua e la vita).

2) Bertalanffy, L., *General system theory. development, applications*, George Braziller, New York 1968, trad. it. *Teoria Generale dei Sistemi*, Oscar Saggi Mondadori, 2004.

3) www.AIRS.it

4) Bohm, D., Hiley, B., T*he undivided universe: an ontological interpretation of quantum theory*, Routledge, New York 1993.

5) Oltre a quella dedicata alla *leggerezza*, le altre lezioni di Calvino erano dedicate alla *rapidità*, alla *esattezza*, alla *visibilità*, alla *molteplicità* e alla coesione. Cfr. Calvino, I., *Lezioni Americane*, Mondadori, Milano 2000.

6) Si consideri, ad esempio, il grado di libertà valevole per ciascuno di *k*-uccelli interagenti di uno stormo - caso di sistema collettivo emergente - e dato dal fatto che la velocità di ciascuno non può essere maggiore di $V_{max}$ *e* minore di $V_{min}$. Si consideri, istante per istante, la velocità $V_{k(t)}$ di ciascuno dei *k*-uccelli intergenti. Si può calcolare il *grado di uso dei gradi di libertà* disponibili come percentuale della differenza tra il max e min della velocità ammessa:
$( [V_k(t) - V_{min} ] * 100 ) / [V_{max} - V_{min} ]$. Ad esempio se un uccello non può avere velocità maggiore di *20 Km/h* e minore di *1 Km/h* si considererà la differenza *(20-1) = 19 Km/h*. Se un uccello viaggia a *16 Km/h* all'istante $t_1$ significa che sta usando il grado di libertà alla percentuale *([16-1] * 100 / [19] = 78%*. La sequenza di queste percentuali fornisce una *storia d'uso*, un *profilo comportamentale d'uso* del grado di libertà da parte di ciascun agente. Estremi d'uso sono:
- massima velocità di *20 km/h* e la percentuale d'uso é di *([20-1] * 100 / [19] = 100%*;
- minima velocità di *1 km/h* e la percentuale d'uso è di *([1-1] * 100 / [19] = 0%*.

Questo si applica ai sistemi collettivi in genere come distretti industriali, traffico (es. automobilistico e di segnali), mercati e dinamica cellulare.

7) Bauer, E. S., *Theoretical Biology*, IEM, Moscow-Leningrad 1935, trad. ingl. a cura della Accademia delle Scienze Ungherese, 1982.

8) http://www.slowmedicine.it/

9) La salute è uno «stato di completo benessere fisico, psichico e sociale».

10) Banathy, B. H., *Designing Social Systems in a Changing World* (Contemporary Systems Thinking), Plenum Press, New York 1996.

**Bibliografia**


Di Battista V., "Towards a systemic approach to architecture", in Minati G., Pessa, Abram M., (cur.), *Systemics of Emergence: Research and Applications*, Springer, New York 2006, pp. 391-398.

Di Battista V., "Environment and architecture – a paradigm shift", in Minati G., Abram M., Pessa, E., (cur.), *Processes of emergence of systems and systemic properties. Towards a general theory of emergence*, World Scientific, Singapore 2009, pp. 37-49.

Di Battista V., "Systemics and architecture - settlement system: the impossible end and the possible roles of architecture", in Minati G., Abram M., Pessa E., (cur.), *Methods, Models, simulations and approaches towards a general theory of change*, Singapore, World Scientific, 2012, pp. 519-525.

Fontana, C., "Re-tracing the systemic approach in architecture, and developing working Tools", in Minati G., Abram M., Pessa E., (cur.), *Methods, Models, simulations and approaches towards a general theory of change*, Singapore, World Scientific, 2012, pp. 541-550.

Giallocosta, G., "Systemics and Architecture: current theoretical issues", in Minati G., Abram M., Pessa, E., (cur.), *Processes of emergence of systems and systemic properties. Towards a general theory of emergence*, World Scientific, Singapore, 2009.

Giallocosta, G., "Architecture and development of and within social systems", in Minati G., Abram M., Pessa E., (cur.), *Methods, Models, simulations and approaches towards a general theory of change*, Singapore, World Scientific, 2012, pp. 495-503.

Mangiarotti A., Paoletti, I., "Innovative use of space and social implications of complex shapes construction", in Minati G., Abram M., Pessa E., (cur.), *Methods, Models, simulations and approaches towards a general theory of change*, Singapore, World Scientific, 2012, pp. 489-494.

Minati G. "Sistemi: origini, ricerca e prospettive", in Ulivi L. (cur.), *Strutture di mondo. Il pensiero sistemico come specchio di una realtà complessa*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 15-46.

Minati G., Collen A., "Architecture as the Cybernetic Self-Design of Boundary Conditions for Emergent Properties in Human Social Systems", *Cybernetics & Human Knowing*, 2009, Vol. 16, (1-2), pp. 101-123.

Minati G., Licata I., "Meta-Structural properties in Collective Behaviours", *The International Journal of General Systems*, London, 2012, Vol. 41 (3), pp. 289-311.

Minati G., *Teoria Generale dei Sistemi, Sistemica, Emergenza: un'introduzione- Progettare e Processi Emergenti: Frattura o Connubio per l'Architettura?*, Polimetrica, Milano, 2004.

Minati G., "Introduction to the meta-structures project: prospective applications", *World Futures*, London, 2012, Vol. 68 (8), pp. 558-574.

Minati G., "Knowledge to manage the Knowledge Society", *The Learning Organisation*, Bingley, England, 2012, Vol. 19 (4), pp. 352-370.



** Gianfranco Minati, matematico, è fondatore e Presidente dell'Associazione Italiana per la Ricerca sui Sistemi (AIRS) ed è Vice-Presidente dell'Union Européenne de Systémique. Docente al Politecnico di Milano per il corso di Systemics and Emergence for Architecture, è stato Professore associato presso la OHIO State University (2000-2009).*

agorà

# CULTURA TECNICA, PRATICHE ARTISTICHE, ARCHITETTURA

**Mario Losasso***

*Abstract - The relationship between artistic practices and technical culture identify points of contact and mutual implications between the spheres of conceive and doing. The concept of the Greek techné has always identified in architecture a role as a crossroads of knowledge in the synthesis of a conceptual and practical condition. In the relationship with the environment and nature, for many contemporary artistic practices the research is compared with the ability to talk and to make nature as the scenario for artifacts or use them to enhance the nature and let her be in everyday life. This link is in constant evolution. So takes value Lukács' thought regarding the importance of recognizing in the forms of art that put us in touch with real life.*

** Mario Losasso, architetto, è Professore Ordinario di Tecnologia dell'Architettura e Direttore del Dipartimento di Architettura all'Università di Napoli Federico II. Presso lo stesso Ateneo è Coordinatore del Dottorato di ricerca in "Tecnologia dell'architettura e Rilievo e rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente". I principali ambiti di ricerca riguardano i processi di riqualificazione urbana, edilizia e degli spazi pubblici, le tecnologie innovative per la sostenibilità ambientale e le azioni per il retrofit tecnologico ed energetico degli edifici.*

Le intersezioni fra pratiche artistiche e cultura tecnica individuano punti di contatto e reciproche implicazioni fra le sfere del *concepire* e del *fare*, che hanno a loro volta sempre riconosciuto all'architettura un ruolo di crocevia di saperi alimentati da un approccio *progettante* e dalla sintesi fra le due dimensioni, quella concettuale e quella concreta, alla base dell'antica *techné* greca. Quest'ultima significava il possesso simultaneo di teoria e pratica nell'operare e, solo attraverso di essa, si è potuto favorire nei secoli l'adattamento degli individui all'ambiente. L'ideazione, la creatività e la tecnica hanno così costituito la base per generare artificialmente una seconda natura adatta alla vita degli uomini. La tecnica è quindi inscritta nell'essenza dell'uomo ed è da esso indissolubile poiché «l'uomo è un animale che fabbrica attrezzi. La sua è una storia di attrezzi trasformati in macchine, in elementi funzionanti sempre più grandi e sempre più efficienti. Se voi rifiutate le macchine, rifiutate l'essenza stessa dell'uomo», afferma Rogers, un protagonista del racconto di fantascienza *Souvenir* scritto da Philip K. Dick, celebre autore del romanzo da cui è tratto *Blade Runner*, il film-cult degli anni '80.

Nella sua accezione originaria, la parola *techné* traduce due diversi tipi di attività umana che attengono da un lato alla trasformazione della natura e dei materiali per ottenere opere artistiche, dall'altro all'applicazione di conoscenze generali (teorie) a casi specifici (pratiche) aderendo più direttamente a quella che oggi si identifica come "tecnica", cioè l'insieme di conoscenze, procedimenti e strumenti impiegati per compiere un'azione sia di tipo manuale che intellettuale. Le capacità cognitive e intellettuali legate al fare erano, almeno fino al Rinascimento, dette *arti*, marcando una sostanziale coincidenza fra la nozione della *techné* greca e quella dell'*ars* latina. Le arti si attuavano solo in base alla conoscenza di regole ed era questo che accomunava l'architettura ad altre arti, poiché l'arte (*ars*) non era soltanto la produzione eseguita con maestria, ma in primo luogo il sapere specialistico, la conoscenza delle regole e la capacità stessa di produrre.

Questi concetti sono oggi richiamati nel dibattito sull'architettura nella sua accezione di "pratica artistica", derivata dal senso dell'*ars* latina, traduzione della greca *techné* e quindi come altre "arti" correlabile ai processi di disvelamento (*alétheia*), produzione (*pòiesis*) e conoscenza (*epistème*), benché essa abbia sempre avuto il valore del tutto proprio della abitabilità, della creazione di spazi, ecc. La *techné* in relazione alle pratiche artistiche rivela valori formativi e culturali che consentono di affrontare un ordine svincolato dall'arbitrio della soggettività. Se oggi molte componenti artistiche si sono affrancate dal concetto di regola, in alcuni casi tale distacco è solo apparente poiché la sperimentazione e i concetti sempre più astratti accentuano le distanze ma non ne precludono ancora la collocazione entro operazioni portatrici di senso.

Nel campo delle pratiche artistiche e quindi anche dell'architettura, la critica ad alcune tendenze contemporanee orientate alla neutralità, all'indifferenza rispetto ai principi disciplinari, all'opportunismo dell'immagine, è mossa nei casi in cui regola e senso non sono più significativamente rintracciabili nel rapporto da esse instaurato con la realtà, come fa osservare Gregotti nel suo recente volume *Incertezze e simulazioni* (2012). Benché il termine sia di difficile perimetrazione, la *deriva postmoderna* in trent'anni ha condotto a sovrapposizioni e mescolanze offrendo «un panorama linguistico che può essere svuotato di senso tanto da divenire materiale calligrafico […] ma non si può certo attribuire solo a questa coscienza dell'ambiguità della ragione il fatto che un uso positivo delle differenze si sia trasformato […] in indifferente omogeneità al servizio dello stato delle cose», in cui la *violazione* è diventata solo una necessità di mercato.

Su di un altro versante culturale, Emanuele Severino (*Tecnica e architettura*, 2003) ci ricorda come nell'epoca della tecnica si scivoli su di un piano inclinato, in cui «l'unico sapere incontrovertibile diventa la conoscenza dell'impossibilità di un qualsiasi ordinamento immutabile che intenda valere come limite» nell'abbandono dell'adeguamento alla verità - tradizione dell'Occidente - e il ricadere nella *hybris*, «prevaricazione e follia che spingono al fallimento e all'annientamento chi è soggiogato da essa».

Lo scenario secondo cui la tecnica contemporanea non è più un mezzo diventando un fine quasi incontrollabile, si colloca in un passaggio cruciale della nostra epoca e nel delicato rap-



*Fig. 1 - L'Anfiteatro Flavio a Pozzuoli (sec. I d. C.): una stretta relazione fra forma e costruzione nell'architettura romana.*



*Fig. 3 - Il Pozzo in Piazza Pio II a Pienza. Nel Rinascimento l'ordine dell'architettura si concretizza anche negli elementi dell'attrezzatura urbana.*

porto fra tradizione, modernità e attuale allontanamento dai suoi valori riconoscibili - verità e ragione - senza tuttavia oltrepassarli, secondo un approccio tipico dell'azione postmoderna. Le pratiche artistiche che si muovono nel solco di una modernità qualificata, pur se incompiuta e in continuo divenire, pongono invece al centro del discorso un rapporto chiaro tra fini e mezzi, in cui la tecnica è un mezzo per raggiungere obiettivi dotati di senso.

Nel rapporto con l'ambiente e con la natura la ricerca di numerose pratiche artistiche contemporanee si misura con la capacità di dialogare, di fare della natura lo scenario per gli artefatti o di utilizzare gli artefatti per esaltare la natura, farla entrare nel quotidiano. Il legame è in continuo divenire, condizionato dai flussi ininterrotti di materiali ed energia che permeano tali rapporti: quindi, nulla è sempre uguale a se stesso in quanto le cose si trasformano. Non è possibile rincorrere costanti certezze ma la vita e le cose fluiscono in condizioni che richiamano la circolarità del rapporto degli individui con l'ambiente e la natura.

Entro tale panorama si inscrive in maniera delicata la relazione fra artefatti e processi antropici con l'ambiente nel quale viviamo. Il legame è stretto e le interdipendenze molteplici, come verificato nelle numerose crisi che vedono i processi di industrializzazione e di consumo illimitato al centro, per esempio, del dibattito sulle responsabilità dell'avanzare della crisi climatica. Un interessante principio che fa riferimento all'unicità di individuo e ambiente colloca la circolarità del pensiero orientale buddista su un differente piano rispetto alla linearità del pensiero occidentale. Il concetto è quello di *esho funi*, ossia di "inseparabilità di vita e ambiente" secondo cui, anche se si percepisce ciò che ci circonda come se fosse separato, non esiste separazione tra un individuo e il suo ambiente, in quanto tutto appartiene a un'unica realtà connessa da legami di interdipendenza.

Nuove categorie emergono in relazione agli impatti socio-ambientali e l'arte, l'architettura e la cultura tecnica ne condividono le premesse e le modalità attuative. Un richiamo a queste intersezioni può essere riferito alle categorie del pieno e del vuoto, entità non solo fisiche ma soprattutto concettuali. Pieno e vuoto sono concepiti come ritmo, come presenza e assenza. Emerge chiaro il riferimento al pensiero di Gillo Dorfles e al suo *intervallo perduto*. La nostra società vive un eccesso di densità e di pieno ed entro tale contesto, in cui c'è tutta la difficoltà per la creazione del senso, la realizzazione del vuoto è importante quanto la ricerca del pieno. Contro l'eccesso di anonimato dovuto alla massificazione produttiva e culturale, la ricerca della personalizzazione incontra la ricerca della pausa e della riduzione del rumore di fondo, che conduce, come affermava Baudrillard, al grado zero di riconoscibilità.

Il riferimento al vuoto e alla pausa, alla smaterializzazione e allo schematismo zen, richiama a sua volta la capacità di valutare la relazione fra cultura dell'abitare e concezioni del mondo, connettendo gli aspetti della filosofia e del vivere con quelli del costruire. Alle spalle di ogni scelta di progetto - nell'architettura, nel design, nell'arte - esistono dei principi e l'adesione a concezioni del mondo determina e ri-orienta le scelte nei loro valori etici, pratici, applicativi e di umanità. La condensazione di esperienze capaci di connettere differenti concezioni culturali attraverso abilità,



*Fig. 2 - Filippo Brunelleschi, la Cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze (1420-1436). Fino al Rinascimento, l'architettura, come altre pratiche artistiche, è correlabile a processi di disvelamento, produzione e conoscenza.*



*Fig. 4 - Charles Willard Moore, Piazza d'Italia a New Orleans (1977-79): il post-modern di prima maniera in architettura.*







*Figg. 5-7 - Sopra: a sinistra Toyo Ito, Mediateca, Sendai Miyagi, Giappone (2001-2002): l'edificio come trasmettitore urbano; a destra Oscar Niemeyer, Auditorium a Ravello (2000-2010): un difficile rapporto con il contesto ambientale. Sotto: M. Pistoletto, Esposizione al Museo MAXXI, Roma, 2012: l'opera d'arte contemporanea come metafora.*

immaginazione e invenzione rappresenta una strada percorsa da maestri - fra i quali è giusto collocare figure di spicco come Angelo Mangiarotti - che si sono confrontati con la realtà senza cadere nella spettacolarizzazione e nelle suggestioni del mercato, anomalia mentale che esercita l'evasione dalla realtà stessa, inesauribile fonte di conoscenza, sul cui piano architettura e design si misurano per costruire migliori scenari di vita.

La pratica artistica ha un valore simbolico ma anche un valore trasformativo perché è catalizzatrice di fenomeni ed eventi, fino a fare del fruitore parte dell'opera. Le pratiche artistiche lavorano all'interno del rapporto fra emozione e conoscenza: in un'opera il primo impatto è emozionale, poi si comincia a realizzare e a razionalizzare. Per Italo Calvino - la cui opera è ipertestuale, reticolare, iperanalitica - il modo più diretto per entrare in contatto con la realtà è l'azione di tipo artistico, in cui la componente dell'immaginazione opera come strumento di conoscenza. Essa parte infatti dal presupposto che in ogni campo del sapere, nei momenti decisivi di interpretazione o di prefigurazione del reale, la mente sviluppa un processo di associazione di informazioni che è il sistema più veloce per selezionare le infinite forme di collegamento del possibile, tenendo conto delle molteplici combinazioni e scegliendo quelle che rispondono alle finalità prefissate.

L'architettura e il design sono un crocevia fra scienze umane e cultura tecnica, fra materiale e immateriale, nonché operatori di un bilanciamento. I luoghi ricevono stimoli e sollecitano l'arte sia che si tratti di paesaggio naturale che di artefatti e paesaggi urbani. Come l'arte e la bellezza, le pratiche artistiche e la cultura tecnica forniscono un diritto di cittadinanza a chi le esercita e a chi le fruisce alimentando un impegno civile. Si dovrebbe percorrere una linea di ricerca di quelle condizioni nelle quali l'opera d'arte si inserisce toccando la realtà in maniera sintetica, trasformandola. Riprende così sostanza il pensiero di Lukács, che ricordava quanto fosse importante riconoscere nelle forme dell'arte ciò che ci mette in contatto con la vita reale. L'impegno civile si schiera così contro la barbarie del presente, contro l'eterno presente in cui i meccanismi di mercato vorrebbero costringerci a vivere.





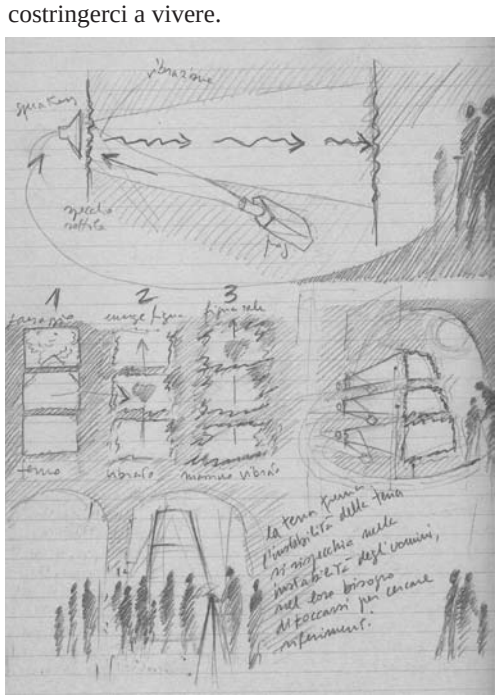



*Fig. 8 (a sinistra) - Studio Azzurro, Meditazioni Mediterranee, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, (2002): la progettazione dell'installazione è la progettazione dell'opera d'arte.*

*Fig. 9 (sopra) - Triennale di Milano, Renzo Piano Building Workshop. Le città visibili, mostra a cura di Fulvio Irace (2007): moduli abitabili ed oggetti di design per la vita quotidiana.*

*Fig. 10 (sotto) - Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Basilea: architettura e design si misurano con il mondo della produzione per costruire migliori scenari di vita.*

CONCLUSIONI

# LO ZEN E L'ARTE OCCIDENTALE: QUALITÀ COMUNICATIVE

***Gillo Dorfles****

*ABSTRACT - After hearing all the talks on themes regarding architecture, art and design, and at the end of the Symposium, the author asserts that an understanding between the Orient and the West is possible, above all via a knowledge of languages. For this reason he contemplates a few key words in Japanese, which enable us to understand the aesthetics, the way in which life is perceived, the approach to architecture, art and design. This is because very often it is precisely the linguistic diversity and knowledge of extensive terminology that hinder the exact interpretation of artistic situations, in order to individuate and understand the profound reasons for artistic and technological contamination. The author ends by hoping for further encounters, extended to other disciplinary areas, such as, for example, anthropology, which is fundamental in the confrontation between the Orient and the West.*

Sono lieto di aver partecipato a questo Convegno, ideato e voluto da Alberto Sposito dell'Università di Palermo e da Anna Mangiarotti del Politecnico di Milano, Convegno che risulta estremamente importante non solo perché affronta il rapporto Oriente/Occidente, ma anche perché affronta i temi dell'architettura, dell'arte, del design e della cultura più raffinata, come la cultura dello zenismo, che un po' alla volta incomincia a introdursi anche da noi. A questo proposito vedo la *dia* dell'intervento proposto dalla ricercatrice svizzera Irène Vogel Chevroulet e dal titolo *Japon, des Differences culturelles irréductibles*. Ebbene, credo che la prima cosa da dire è che non è vero che tra Italia e Giappone ci sia una irriducibilità; per quel poco che ho potuto capire dopo un breve soggiorno in quel Paese, è che la comprensione tra i due popoli è senz'altro possibile, soprattutto se si ha il tempo e la voglia di conoscerne la lingua.

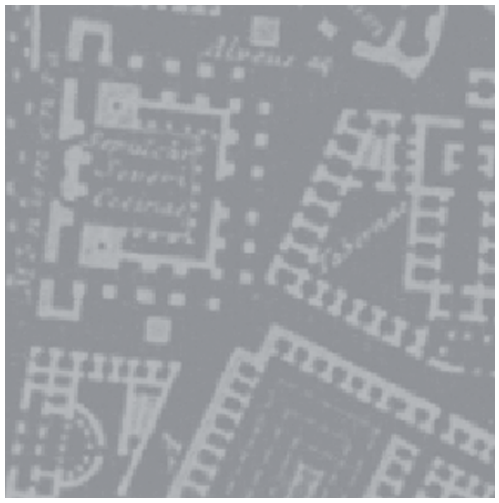
I nostri rapporti con il Giappone e con le correnti dello zenismo, mi pare che siano fondamentali non solo per comprendere le civiltà estremorientali e per conoscere in particolare il Giappone, ma direi anche per sviluppare quella che è la nostra civiltà (se pensiamo di averne ancora una). Vorrei aprire il mio discorso con alcune parole, parole nel senso preciso del termine, parole giapponesi che sono molto importanti per lo scopo di questo Convegno; tali parole le dirò nella lingua giapponese (non spaventatevi!) e sono necessarie per comprendere che cosa è non solo l'estetica giapponese, ma direi anche il modo di concepire la vita e di fare architettura, arte e design in questo straordinario Paese: *zen*, *gei*, *gei-jutsu*, *wa-za*, *asobi*, *ikebana*, *satori*, *ko-tzu*, *wabi*, *sabi*, *kō-an*, *prajnā*, *hānnya*, *vijnāna*, *parāmitā*, *sar-vajnata*, *shunyata*.

Il troppo discorrere che da tempo si è fatto attorno allo Zen[1], specie nei suoi presunti o apparenti rapporti con molta arte occidentale moderna, ha gettato ormai un certo discredito su questa importantissima e antichissima corrente del pensiero buddista, al punto che una dottrina millenaria come il buddismo e una *setta* come la zenista, che ha dominato il pensiero e l'arte giapponese per più di ottocent'anni, rischiano di andar soffocati sotto le attribuzioni più superficiali da parte di romanzieri, scrittori, musicisti, in cerca d'una comoda etichetta da applicare alle loro opere. Ho creduto di dover avanzare questa premessa negativa sugli attuali sviluppi degli studi zenisti proprio ad evitare che si possa credere in una mia intenzione di porre un raffronto tra gli scritti degli *Hypsters* statunitensi o certa pittura tachista o certa musica puntiglista, e quelle opere dell'arte nipponica, sorte da una vetusta e raffinatissima tradizione culturale, e che sono ben lungi da ogni improvvisazione e da ogni moda.

Eppure - prima ancora di affrontare l'argomento d'una *estetica Zen* - vorrei affermare come negli sfoghi reclamistici di taluni giovani artisti, nelle improvvisate filiazioni culturali di certa arte dei nostri giorni, si deve pur ammettere un sia pur nebuloso tendere verso qualcosa di diverso dalla consueta prassi artistica occidentale, qualcosa che si presenta oggi all'uomo dell'*Abendland* forse solo come un miraggio di libertà e di rinnovamento espressivo, ma che indubbiamente dimostra un bisogno di trovare altrove quelle nuove possibilità comunicative e linguistiche che la nostra antica civiltà europea forse ha cessato di offrire. Il mio intento, perciò, è qui, soltanto, quello di analizzare alcuni elementi dello zenismo, così come ci viene rivelato attraverso gli scritti di alcuni autori e di vedere sino a che punto questi scritti si prestino a un discorso che possa estendersi a una nuova, o almeno diversa, capacità comunicativa. E sin dove, finalmente, sia possibile ragionare d'una *estetica Zen* come di alcunché di precisamente distinto dalle nostre consuete opinioni estetiche occidentali.

Spesso, l'abbiamo ormai affermato ripetutamente, a una precisazione linguistica corrisponde anche la formulazione successiva d'un concetto. Spesso alla concettualizzazione segue l'immagine che la parola e l'azione suscitano. E mi sembra ammissibile pensare che alcuni principi descritti e definiti dallo Zenismo siano *scivolati* nella mentalità occidentale, quasi all'insaputa di chi se ne ebbe a valere. Sicché l'andar ricercando l'origine prima di tali concetti là dove si sono venuti per la prima formulando non sarà forse del tutto ozioso. Vorrei principiare allora con l'enunciazione di alcuni termini-chiave che, anche nella loro traduzione certo impropria e insufficiente, possono servire di guida al mio ragionamento; giacché una delle condizioni di cui occorre tener conto è la difficoltà di far coincidere dei concetti trasferiti nel nostro linguaggio con quelli, indubbiamente polimorfi e oltretutto dilatati dalla loro originaria trascrizione ideografica, delle lingue orientali. Sull'esatto significato gnoseologico ed etimologico di questi e di tutti gli altri termini di cui mi valgo qui non può esserci una sicura resa fuori dal loro contesto linguistico, tuttavia ho cercato di valermi di spie-

* *Gillo Dorfles, già Ordinario di Estetica, ha insegnato nelle Università di Firenze, Cagliari, Trieste e Milano, ed è stato visiting professor presso le Università di Cleveland, Buenos Aires, Città del Messico, New York e altre sedi, svolgendo contemporaneamente un'intensa attività di critico d'arte e saggista. Relativamente agli anni 1933-1999 l'Accademia di Architettura di Mendrisio ha segnalato 2520 suoi scritti, tra libri, cataloghi di mostre e articoli vari.*



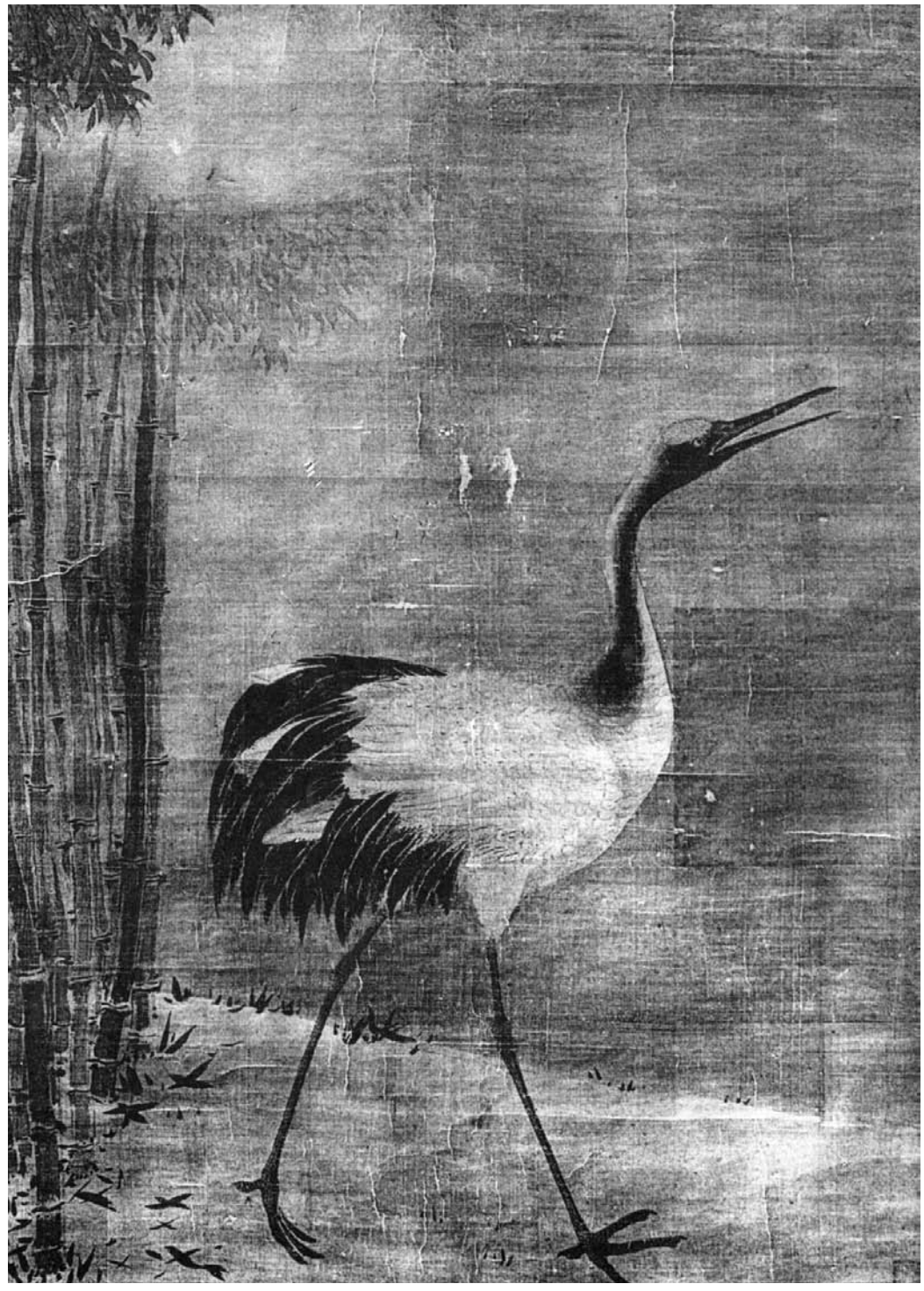


*Fig. 2 -Mu-ch'i (Mokkei), part. dal Trittico di tardo sec. XIII,* La Gru*, silografia stampata da Munakata Shikō, cm 173,5 x 98,7.*

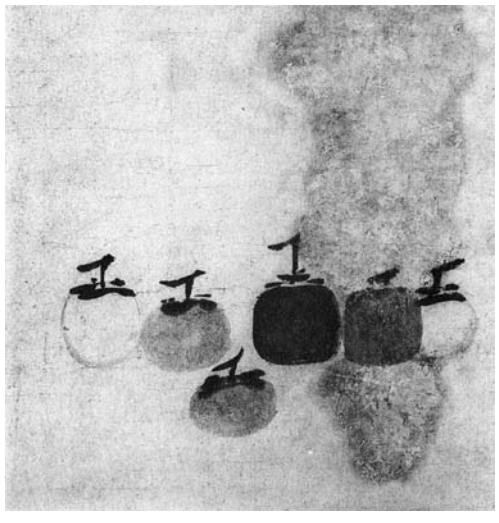
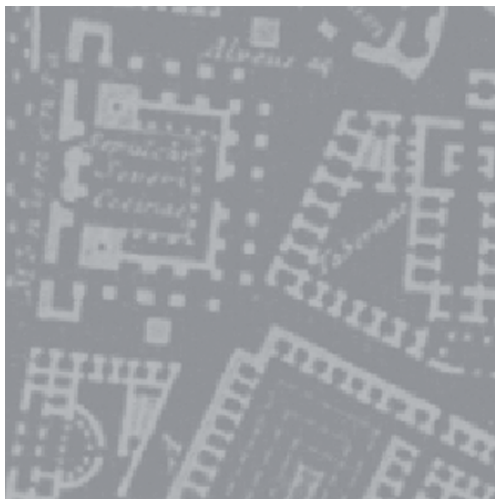


*Fig. 1 - Attribuito a Mu-ch'i (Mokkei),* Cachi*, tardo sec. XIII, cm 35,0 x 33,6.*

gazioni e precisazioni assunte direttamente da giapponesi esperti nelle dottrine zeniste.

Per *gei* s'intende un atto, un'azione, che nel *wa-za* (funzione, apprendimento) trova la sua estensione, la sua generalizzazione; intendendo come *wa-za* una generale nozione di attività umana che accompagna ogni abilità nell'esercizio di un'arte e d'un mestiere. Ora risulta che l'arte - o almeno quella che di solito designano con tale nome - si suol chiamare in giapponese *gei-jutsu* (termine che comprende le varie categorie artistiche: danza, musica, poesia, ecc.); ma se *gei-jutsu* si può contrapporre a *wa-za,* a quest'ultimo termine si può pure contrapporre *asobi*, che ne costituisce un altro aspetto: *asobi* significa propriamente gioco, e come tale include esso pure il canto, la danza, il tiro all'arco, la musica; tutte, in altre parole, quelle che si sogliono considerare come arti. Sappiamo, d'altronde, che fino a pochi decenni or sono non esisteva in Giappone una precisa parola per indicare l'arte[2] (come del resto accadeva nella Grecia antica dove il vocabolo *téchne* valeva tanto per arte che per tecnica, mentre solo nel greco moderno si cominciò ad usare il termine *calaí téchnei* ad indicare le belle arti).

Questa assenza del termine specifico per designare l'arte prova ancora una volta come proprio coll'instaurarsi d'un declino dell'arte si avverta il bisogno di darle un nome. O piuttosto come non vi fosse bisogno d'una indicazione particolare che differenziasse arte e tecnica, arte e religione, arte e mito, arte e natura, finché l'arte era ancora intimamente legata alla natura, alla religione, alla tecnica, al mito. L'arte dell'antico Giappone ne è una prova: «arte» (o tecnica o gioco) del giardinaggio, della scherma, dell'arco, del tè, della scrittura, della danza; ciò significa che tutte codeste *operazioni* apparentemente tra di loro lontane (che oggi chiameremmo sport, edilizia, rito, combattimento, calligrafia)



erano *intrise* di arte, erano consustanziate all'arte, o meglio ancora a quel principio adombrato dallo Zen che potremo definire illuminazione, chiaroveggenza, o semplicemente perfetta coincidenza della tecnica istintiva con l'elemento intuitivo sviluppato nella meditazione.

Oggi, probabilmente, non è così neppure in Giappone, a quanto ci viene riferito da alcuni autorevoli critici[3]; evidentemente non può e non deve più essere così; ma è importante, fondamentale anzi, che l'uomo d'oggi sia cosciente di questo fatto e non continui a considerare «arte» (del passato) solo quello che corrisponde al suo concetto attuale d'arte (trascurando, ad esempio, nel caso del Giappone, l'arte del giardino, l'arte del disporre i fiori, *ikebana*, l'arte della scherma, l'arte della lotta, l'arte del tiro all'arco, ecc.), oppure, al contrario, che pretenda di far rientrare in un'attualità artistica elementi e strutture dell'antichità che, anziché appartenere all'arte, appartenevano a tutt'altro settore.

*L'elemento ludico dell'arte* - Il fatto, cui dianzi accennavo, che la parola *asobi* (gioco) valesse a designare spesso le arti, ci indirizza oltretutto verso un altro dei concetti che ritengo fondamentali per la comprensione d'un'estetica estremorientale, e specificamente zenista, ossia come l'elemento ludico sia identificabile con quello artistico. Ho avuto, altra volta, occasione di soffermarmi sull'esame dell'elemento ludico (e ludiforme) nell'opera d'arte[4], e non ho bisogno di rammentare come da Platone a Schiller, da Froebel a Read, il gioco sia stato spesso identificato o avvicinato all'arte. Ma codesto facile parallelismo non deve trarre in inganno. Quando si parla di *asobi* per il giapponese non s'intende offrire del gioco un aspetto *giocoso* in senso deteriore, assimilabile a *hobby,* a *leisure.* Il gioco-arte è qualcosa di estremamente serio (così come sono «seri» quei *kō-an*[5] - giochi di parole, *puzzles,* problemi - di cui così spesso si valgono i maestri Zen per ammonire, prendere in giro o illuminare i loro discepoli), giacché s'identifica con la tecnica stessa dell'iniziazione.

Prescinderò qui da ogni riferimento all'aspetto iniziatico - mistico-trascendente - della dottrina buddista-zenista, giacché questo sortirebbe dai limiti del nostro tema, ed è quindi solo incidentalmente che voglio accennare come anche attraverso l'uso dei *kō-an,* dei *mondō,* del *wa-za* si possa raggiungere elevati gradi di illuminazione, sino ad arrivare a quella condizione di *satori* che dovrebbe coronare ogni attività umana. Tuttavia non credo sia possibile farsi un'idea, sia pur vaga, del perché della strutturazione stessa dell'arte giapponese (influenzata dallo Zen), prescindendo dal-

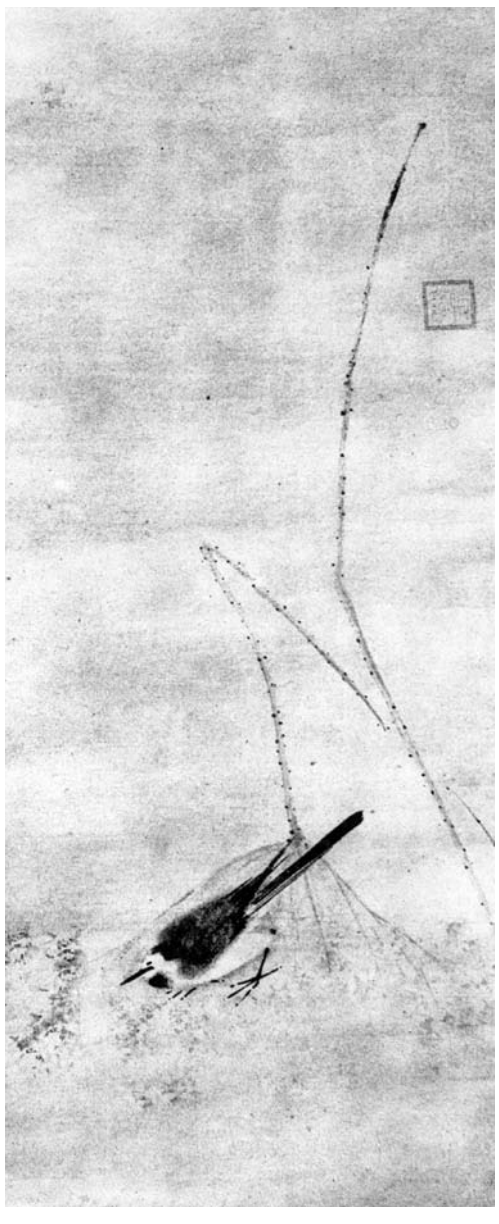


*Fig. 3 - Mu-ch'i (Mokkei),* Una cutrettola su d'una foglia di loto appassita*, (tardo sec. XIII), cm 79,4 x 30,9.*



*Fig. 4 - Josetsu,* Cercando di catturare un pesce-gatto con una zucca *(part.), 1386, cm 173,0 x 89,7.*

l'indagare alcune almeno delle tappe dell'insegnamento mistico; giacché concetti sui quali avremo campo di tornare, come quelli di *vuoto*, *vuotezza*, pittura d'angolo, asimmetria, indeterminatezza, velocità d'espressione, disponibilità, non sono comprensibili se non se ne indaghi la profonda ragione disciplinare-iniziatica.

Ecco, ad esempio, un altro elemento, legato al gioco e legato all'arte, che mi preme di precisare; ed è quello chiamato *ko-tzu.* Con questo termine si indica quel principio ultimo di vari atti, quella «spontaneità dell'azione», quella conoscenza soggettiva non trasmissibile, che porta l'uomo a rendersi padrone d'una determinata *tecnica* intendendo come tecnica qualcosa di molto più complesso di una tecnica *razionale* e anche di una tecnica meccanica; quella che forse si potrebbe solo definire «tecnica artistica», ammettendo che essa potesse inglobare quello che Croce distinse in «tecnica interna» e «tecnica esterna», con in più quel dato *intuitivo* non trasmissibile e soltanto raggiungibile attraverso la padronanza d'una determinata attività, e che viene a rientrare nel più vasto concetto indicato dal termine sancrito *prajnā* (in giapponese *hānnya).*

È noto che il maestro Zen non *insegna* un determinato esercizio o una determinata tecnica (neppure quando si tratta del gioco dell'arco, della scherma, del *ju-jutsu*), ma lascia che il discepolo

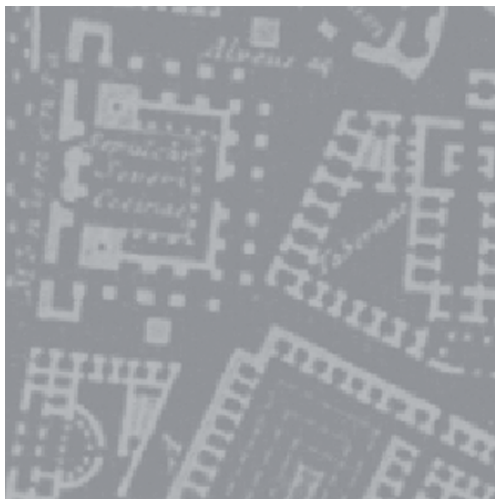




*Fig. 6 - Attribuito a Ma Yüan (Bayen),* Un pescatore solitario*, sec. XII, stampa a colori su seta, cm 27,0 x 50,0.*

impari a sue spese: assiste cioè all'apprendimento da parte del discepolo. E tale apprendimento viene coronato solo in quel caso e in quel momento in cui l'atto diviene autonomo ed autoproducentesi; in cui, raggiungendo o sviluppando la *prajnā,* il discepolo raggiunge - non razionalmente - l'intuizione del meccanismo dell'atto stesso. Potremo dire, per rendere in moneta spicciola occidentale questo assai complesso processo, che non si tratta qui di un accumulo di conoscenze fenomeniche, ma d'una conoscenza noumenica, che viene ad instaurarsi, e questa conoscenza acquista carattere fenomenico solo in quanto si riferisca al soggetto che l'esperimenta. Potremo forse anche azzardarci ad affermare che solo l'aver acquistato non intellettualmente, e sapere non solo concettualmente, ma quasi per un condizionamento fisiologico, un determinato procedimento che porta alla realizzazione di una tecnica, può considerarsi come Zen. Non basta dunque né la nozione intellettuale, né la mera attività riflessa (acquisibile attraverso l'automatica ripetizione d'un movimento); ma è indispensabile l'*Erlebnis,* l'aver *vissuto* l'atto prima ancora di averlo eseguito. Ed è a questo punto, con il raggiungimento di *ko-tzu,* che ogni atto diventa spontaneo. Ecco perché - come dicevo più sopra - può discorrere di una conoscenza soggettiva e non trasmissibile.

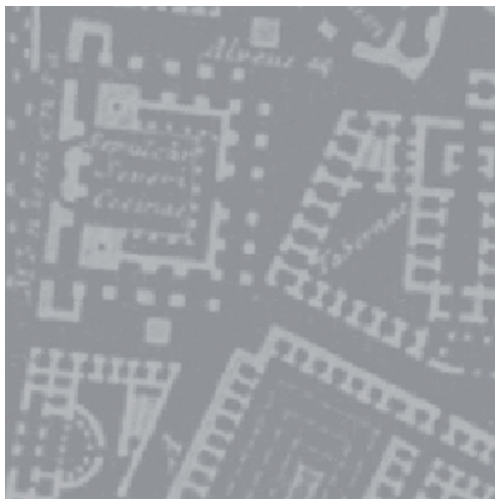
*Le due forme di conoscenza e di coscienza* - A questo punto merita conto inserire e precisare un'altra importante distinzione posta dal pensiero buddista tra le due principali forme di conoscenza, e cioè: *prajnā* e *vijnāna.* Mentre la seconda si può identificare con la conoscenza razionale, con un «principio di differenziazione», che sta alla base d'ogni comprensione intellettiva e discorsiva, *prajnā* è la saggezza trascendentale[6], il principio noetico fondamentale, la conoscenza assoluta e irrazionale, o meglio soprarazionale. «*Prajnā*, - secondo Suzuki, - dorme in noi sotto una spessa coltre di ignoranza e di karma» ed è compito dello Zen di risvegliarla. Ma *prajnā* è qualcosa di assai più complesso di quanto non appaia attraverso una volgarizzazione quale possono offrire le nostre parole occidentali; *prajnā,* è, ad esempio, una delle sei *parāmitā* (che si possono definire virtù della perfezione)[7] ed è anzi lo «spirito vivificatore di tutte le *parāmitā»;* attraverso *prajnā* si può raggiungere *sar-vajnata,* la conoscenza suprema che è la ragion d'essere della condizione di Buddha, ed è ancora mediante *prajnā* che il Bodhi-satthva può contemplare la natura di tutte le cose che è *vuota* (*shunija*)[8], in giapponese *ku.* A *prajnā* è del pari legato il concetto di velocità (di cui vedremo l'importanza a proposito della pittura giapponese influenzata dallo Zen). Ma codesta velocità non equivale a un processo nel tempo, ma a un'immediatezza, alla contemporaneità assoluta tra pensiero e azione e forse potrebbe essere accostata a quel concetto di *Augenblick* che Kierkegaard aveva intuito. Ed è in questo senso - credo - di un pensiero atemporale e privo d'ogni volontà analitica (quella invece che si ritrova in *vijnāna* e che è frutto d'un ragionamento) che può essere intesa la *folgorazione* dell'arte e che si può anche intendere il metodo creativo di molta arte influenzata dallo Zen.

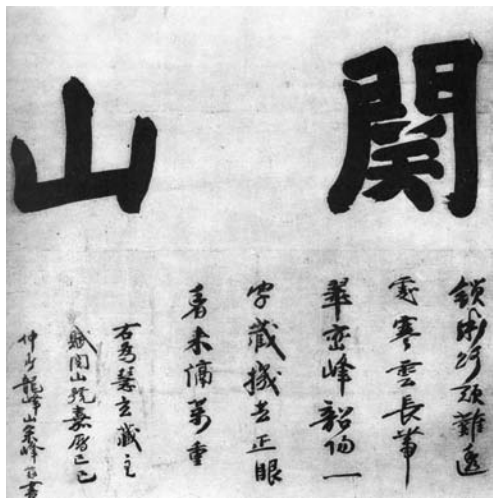
Vorrei tentare ora di descrivere alcune almeno delle forme di arte che sembrano incarnare più specificamente i concetti sopra indicati. Non c'è dubbio - ed è stato più volte affermato - che tanto le pitture a base d'inchiostro nero (*sumiye*), del periodo Ashikaga (1337-1573) quanto i famosi «giardini di sabbia» di *Ryōanij* (già più volte citato in questo Convegno) e soprattutto le diverse formulazioni della casa del tè, siano debitrici ai maestri Zen dei loro peculiari caratteri. Così ad esempio il più puro stile dell'architettura di camere del tè - il *sukiya-zukuri* - proclamava di non interessarsi al materiale della costruzione ma al vuoto in esso contenuto[9], evidente riferimento al concetto di vuoto legato a quello di *prajnā.*

Lo spazio della camera del tè doveva essere un riflesso dell'Imperfetto (per questo le pareti erano lasciate grezze, senza intonaco, il soffitto era fatto di bambù non altrimenti ricoperto, e una almeno delle colonne era costituita da un tronco non del tutto piallato, addirittura provvisto della sua corteccia come si può ancora vedere nella camera della *Villa Imperiale di Katsura* a Shokintei. Tanto nella camera del tè Tai-an (nel *Tempio di Myo-kian*), che si crede disegnata nel 1582 dal famoso maestro del tè Senno Rikyu, è possibile constatare la presenza di uno di questi pilastri centrali costituiti da un ramo lasciato allo stato naturale, che contrasta con le levigate superfici della camera dove, per contro, gli altri elementi strutturali sono celati dall'intonaco per non distogliere l'attenzione del pubblico dal *tokonoma* (la nicchia per le immagini).



*Fig. 5 - Yin-t'o-lo (Indara, Indra),* Shih-tê (Jittoku)*, metà sec. XIV, cm 68,0 x 53,0.*







*Figg. 8/9* - A sinistra, *Calligrafia di Daitō Kokushi, Kanzan, titolo che ha dato al suo discepolo, inizi sec. XIV, cm 66,7 x 61,8.* A destra, *Kao Jan-hui (Kō Zenki),* Alba sui monti*, sec. XIV, pittura su seta, cm 50,8 x 52,6.*

Nei giardini, secchi di sabbia[10], l'effetto della spazialità vuota è dei più sorprendenti, per quanto si può giudicare dalle riproduzioni. Tra questi colpisce soprattutto il giardino del *Tempio Zen di Ryōanij* (presso Kyoto): si tratta d'un recinto rettangolare coperto completamente di sabbia bianca, entro cui cinque gruppi di pietre (unite a due, a tre, a cinque) sono sparse in ordine irregolare. Il giardino, che è privo d'ingresso, è fatto per essere contemplato dal lato d'una veranda del Tempio. Un giardino come questo (che risale alla fine del Cinquecento) sarebbe certo inimmaginabile in Europa. È evidente che la ricchezza della semplicità, il fascino della *mancanza*, il rispetto del particolare rozzo, l'attesa suscitata dall'incompiutezza e dall'asimmetria, è del tutto lontana dal pensiero occidentale, almeno da quello *classico*; ed è solo ai nostri giorni - dopo millenni di arte - che possiamo avvertire anche nei nostri paesi una prima urgenza d'accostarci a questa particolare dimensione dell'estetica. Ma forse il *segreto* della bellezza di queste architetture e di questi giardini non è soltanto nella particolare disposizione dei materiali, delle strutture, delle piante, ma nel fatto che anche le semplici pietre, le cascatelle, gli stagni dei giardini Zen avessero un significato che sarebbe forse improprio definire *simbolico*, ma che indubbiamente aveva un preciso riferimento ad alcunché di trascendente.

Si sa, ad esempio, che già nei più antichi giardini del periodo Kamakura (1186) e Yoshinochō (1334) le pietre erano suddivise e raggruppate in cinque diverse classi a seconda della loro forma: la prima era chiamata *reisho-seki* (roccia di forma spirituale), e simboleggiava l'unione del principio positivo e negativo; una seconda pietra è la *taizo-seki* (roccia-corpo) che serve di solito per la costruzione della cascata; la terza è la *shintai-seki* (la roccia-cuore), la quarta la *shikei-seki,* la quinta la *kikyaku-seki,* roccia inclinata, ecc. A ognuna di tali pietre e agli altri elementi del giardino erano legati particolari significati: cosi, secondo uno scritto di Sakutei-ki di Yoshitsune (1206), citato da Jirō Harata, in un giardino la cascata simboleggia Fudō-Myōō[11], la terra rappresenta l'imperatore, l'acqua i suoi sudditi, ecc., ecc. Chi confronti questi giardini o quelli dell'epoca Muromachi o Momoyama (coeve dunque al nostro Rinascimento), con gli elaboratissimi giardini di certe ville fiorentine del Quattrocento, e chi confronti la scarna e quasi disadorna architettura delle camere del tè e dei templi Zen con i nostri palazzi e le nostre chiese, non può non rimaner colpito, innanzitutto dallo «spirito di solitudine» e della «povertà di mezzi», dalla semplicità quasi monastica che essi rivelano.

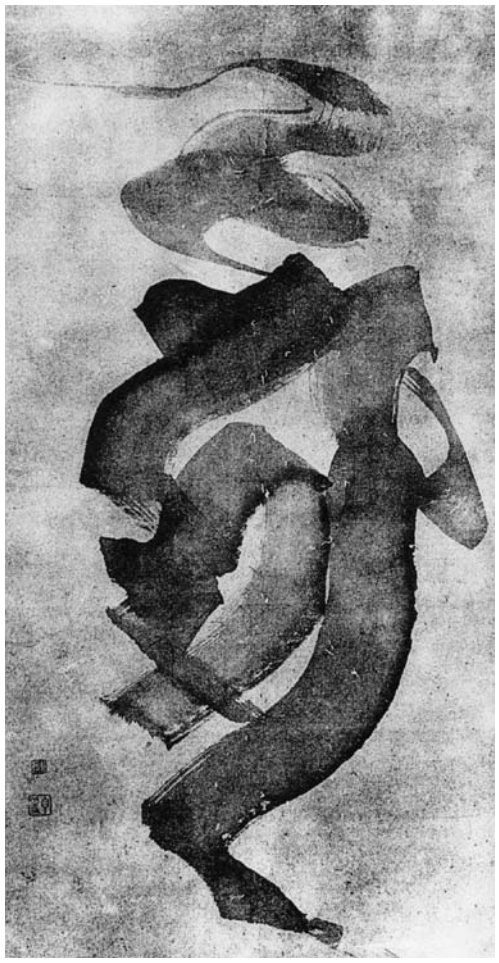
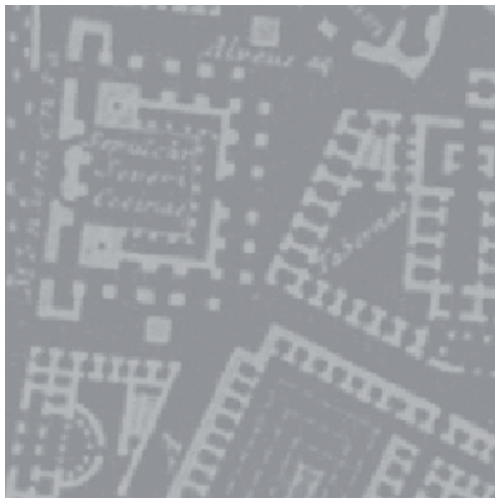


*Fig. 7 - Calligrafia di Hakuin,* Caratteri Sanscriti che simboleggiano Acala-vidyā-rāja, *metà sec. XVIII, cm 31,1 x 81,5.*

*I concetti di* wabi *e di* sabi - Anche questo fatto rientra in un preciso precetto dell'estetica Zen e si definisce con la parola *sabi* (e *wabi),* che secondo una definizione di Suzuki può considerarsi come «eine ästhetische Wertschätzung der Armut»[12]. Sarebbe però errato considerare il *wabi* come una mera ricerca di semplicità scarna e *puritana*; *wabi* significa anche l'estetico che è fuso con l'etico, e significa la libertà dalla rabbia, dall'invidia, dall'irrequietezza. *Wabi* dunque si può considerare come un elemento di rinuncia e di assenza, ma di positiva rinuncia e assenza. La storia della teiera di Rikyu, il grande maestro del tè (1518-91), la illustra ammirevolmente. II fatto che solo dopo essere stata rotta e ricomposta dai suoi frammenti in maniera non del tutto perfetta, la teiera - già prima *bellissima*, ma non tale agli occhi del maestro - avesse finalmente acquistato il carattere *wabi,* ci riporta a quel concetto, cui spesso alludemmo, della necessità dell'incompiutezza, dell'irregolarità, della non assoluta esattezza nell'opera d'arte.[13]

Evidentemente solo una sensibilità estremamente raffinata può apprezzare queste minute differenze, che però bastano a fare d'un semplice oggetto un capolavoro; che bastano peraltro a spiegare il perché della *bellezza* d'un rudere, d'uno schizzo, d'un abbozzo. Ma non è l'opera non compiuta perché non portata a compimento che s'identifica con *wabi,* giacché, come nel caso della teiera, può trattarsi dell'opera dopo la distruzione, dopo il suo compimento. Come si vede qualcosa di ben diverso dai concetti idealistici occidentali che rimanevano ancorati all'idea d'una preesistente intenzionalità dell'artista prima ancora del divenire successivo dell'opera, e d'un suo proliferare autonomo. L'opera d'arte invece può diventare tale per intervento della natura, di elementi aggiuntivi extraumani, cui lo stesso artefice non partecipa, cui l'azzardo e il caso presiede. Il *wabi* può sorgere proprio dalla imperfezione, dalla rinuncia e dall'azzardo.

Allo stesso indirizzo estetico è legato il particolare amore degli adepti Zen per l'*asimmetrico*. Già la pianta del tempio buddista è di solito contraria all'ordinamento simmetrico; e tale è inoltre la dispo-



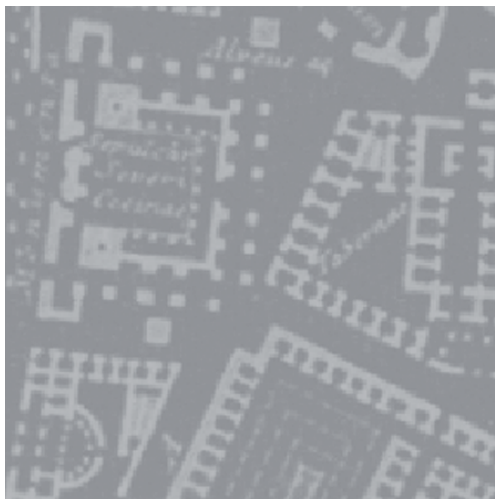
sizione dei locali nella casa, nei palazzi; l'assenza di simmetria s'identifica anche con una assenza di equilibrio statico, e quindi con una *disponibilità* che è propria dell'arte giapponese come di nessun'altra arte. Se si osservano le celebri architetture del periodo Momoyama, i Templi di Nishi-Honganji, la Villa di Katsura, il Castello Nijō, e anche le più modeste camere del tè, si nota una costante ricerca, oltre che di semplicità, di asimmetria, che si spinge sino al rifiuto di presentare due oggetti simili o analoghi, due forme, due colori equivalenti. L'accordo tra i colori, la ripetizione, la intonazione, il *pendant* che ancor oggi costituiscono la base di molta arte, di molto arredamento occidentale, sono invece accuratamente evitati nell'arredamento orientale influenzato dallo zenismo.

La spazialità, cosi come viene intesa nell'architettura giapponese (e tutti sanno quali influenze ebbe tale spazialità sulle opere di un Lloyd Wright, e poi d'un Mies van der Rohe), consiste nella concezione dello spazio non come alcunché di delimitato da pareti o soffitto, ma come alcunché di indipendente e solo capace di avere un valore dovuto alla sua stessa vacuità. La casa del tè si può infatti definire anche «casa dell'anima» o «casa del vuoto» (i due ideogrammi si identificano, a quanto ci dice Okakura)[14]. E tale *vuoto* riappare ovunque nelle opere architettoniche come riappare nelle pitture, dove si contrappone al *pieno* quasi sempre asimmetrico costituito dalla *macchia*.

Il concetto - e la realizzazione del concetto - di *vuoto* è senz'altro alla base di moltissime creazioni artistiche nipponiche: *vuoti* sono spesso i celebri «giardini di sabbia» dove solo alcune pietre sparse valgono a sottolineare l'assenza di qualcosa; *vuota* molta pittura, tanto quella cosiddetta «d'angolo» che buona parte di quella *sumiye; vuota* certa poesia come le strofe di diciassette sillabe della metrica *hai-ku.* Il vuoto (*shunyata*, termine sanscrito di cui tra l'altro ha discettato il professor Gingiorgio Pasqualotto dell'Università di Padova) è direttamente legato agli altri due principi di *animitta* (senza forma) e di *apranihita* (senza desiderio), e si identifica con quel principio che consiste nel «limite della realtà» o *bhutā-kotī.* «È - come afferma per l'appunto Suzuki[15]- «uno dei più grandi misteri della vita spirituale del mahayanista: vivere il vuoto, dimorare nel vuoto, raggiungere il *samādhi* (in giapponese *sammai)* del vuoto, e con tutto ciò non realizzare in se stessi i



*Fig. 10 - Sesshū,* Paesaggio autunnale, *tardo sec. XV, cm 46,9 x 29,2.*



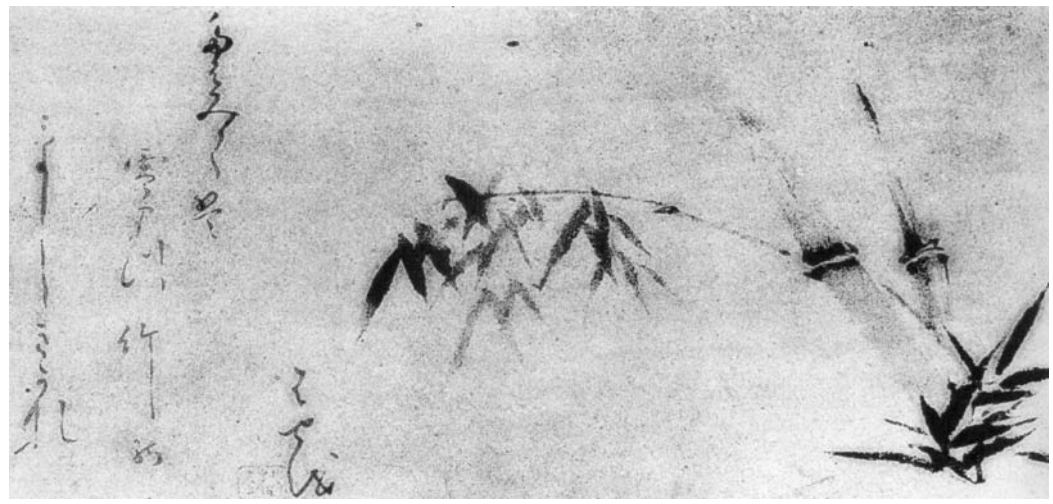


*Fig. 12 - Bashō,* Bambù e un haiku, *tardo sec. XVII.*

*limiti della realtà* (*bhūta-kotī*)*,* ossia del vuoto stesso». In altre parole avere l'esperienza d'un vuoto *positivo* e non d'un negativo. La «natura di tutte le cose», viene del resto spesso affermato, è vuota (*shunya*); mentre il vuoto (*shunyata*) non è eguale al *nulla*, ma designa l'identità delle cose (*tathatā*). È attraverso la *prajnā* che il Bodhisatthva contempla la natura di tutte le cose, ch'è per l'appunto la vuotezza. Potremo, credo, concluderne che le espressioni così toccanti che ci vengono offerte sia dall'architettura (nella sua concentrata esperienza della camera del tè) che dalla pittura, e da molte altre forme d'arte visuale, sono non già il riflesso, ma l'*incarnazione* materiale di questo *vuoto* spirituale cui l'adepto buddista tende ad arrivare.

Ma, oltre al vuoto, esiste anche una *forma* che è in certo senso complementare e indissolubile al vuoto stesso; e anche attorno a questa forma lo Zen rileva delle particolari costanti. Giunto attorno al sec. XII nel Giappone, lo Zen ha influenzato pressoché tutte le espressioni artistiche del paese, e in particolar modo la pittura *sumiye,* che come è noto consiste in un particolare tipo di pittura tracciata con un pennello morbido e contenente molto liquido su carta di riso sottile e assorbente, mediante un inchiostro nero. «La ragione - afferma Suzuki[16] - per cui si sceglie un materiale cosi fragile... è che l'ispirazione (artistica) deve essere trasmessa nel più breve periodo di tempo possibile... Nessuna riflessione è autorizzata, nessuna cancellatura, nessuna ripetizione, nessun ritocco... L'artista deve eseguire la sua ispirazione così spontaneamente, assolutamente, istantaneamente come essa appare... non deve far altro che alzare il braccio, le dita, il pennello... come se fossero dei semplici strumenti... tra le mani di qualchedun altro, che avesse preso possesso di lui... Così viene creato il *sumiye*». Questa antichissima tecnica è ancora viva ai nostri giorni in Giappone, ed è in parte conservata nello stile Nihon-Ga[17] e in certe nuove correnti come quella Gutai.

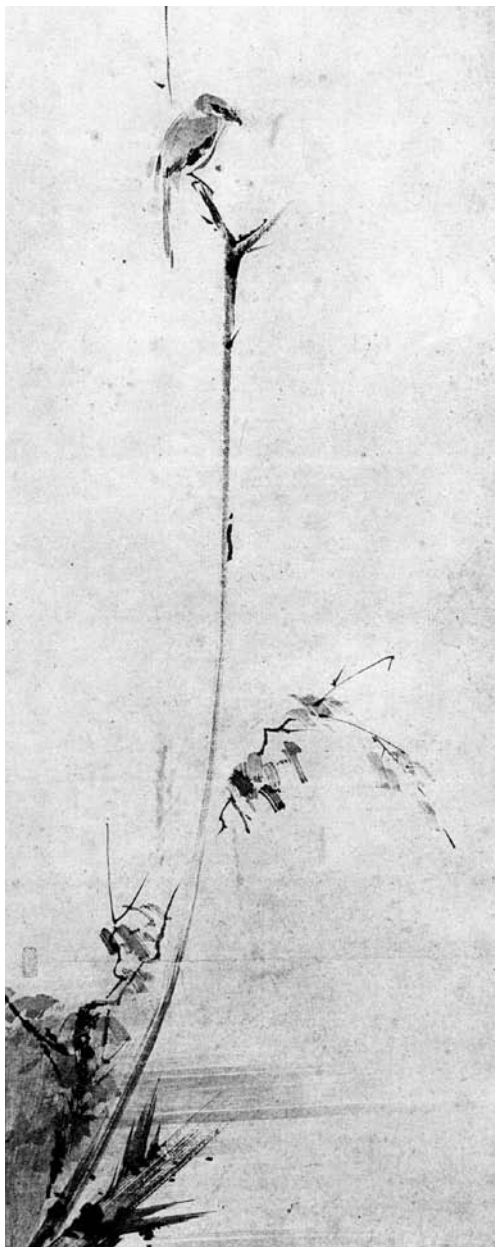
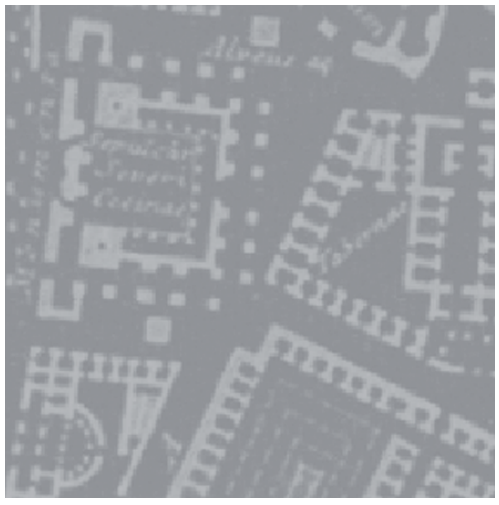


*Fig. 11 - Miyamoto Musashi (Niten),* Un uccello su di un ramo secco, *inizi sec. XVII, cm 125,6 x 54,3.*

*L'immediatezza nella creazione artistica* - L'accostamento di questa pittura con molta arte dei nostri giorni è evidente, e non sarebbe difficile rilevare le molte - più apparenti che reali - parentele. È noto quanta importanza si dia oggi all'attività immediata, quasi automatica, folgorante nella produzione di opere d'arte. Gli esempi di un Mathieu o d'un Michaux sono dei più tipici. Questi pittori, che sono stati definiti «segnici» (o, come nel caso degli americani Pollock, Resznick, de Kooning, ecc., *action painters*), ascrivono un gran peso a un'attività che potremmo definire come «mio-cinetica»: al *gesto* creatore, che - senza possibilità di pentimenti, di ritorni - traccia sulla tela i suoi geroglifici astratti. E indubbiamente l'analogia con certe pittografie *sumiye* non può non colpire[18]. Eppure è la premessa stessa di quest'attività a essere diversa, spesso opposta. Nel ghirigoro astratto, nel cifrario gestuale-segnico, il più delle volte assistiamo alla proiezione d'un automatismo inconscio, e non già, come nell'arte Zen, del risultato d'una illuminazione superconscia. L'artista moderno - nonché incapace di raggiungere il *satori,* di praticare le sei *pāramitā,* di passare per le successive tappe iniziatiche - è solo un più o meno abile giocoliere, che spesso è ben lungi da ogni raccoglimento, da ogni meditazione, da ogni concentrazione. Attraverso il suo «gesto creatore» solo torbide immagini oniriche, affioranti dal suo inconscio, vengono a proiettarsi sulla tela, e non, come per i saggi maestri Zen - come per il grande Sesshū (1420-1506), come per il sacerdote Zen, Yin Yu-chien (1250), il pittore delle macchie e degli «spazi vuoti», come per Ma Yuan (1190-1224) uno dei maestri dei Sung meridionale, creatore di quell'*Eineckstil* («one corner composition») che ancor oggi ci affascina - l'espressione distillata in vasti momenti di meditazione e di rinuncia[19]. Anziché un'arte di rinuncia, di povertà, di sacrificio, di *vuoto*, l'arte d'oggi è - troppo spesso, non sempre - un'arte dell'incompiuto per il gusto dell'incompiuto, dell'istantaneo per mancanza d'una durata, dell'effimero per assenza d'una fede.

Dipinti come quelli di Yin Yu-chien sono facilmente considerabili come precorritori dell'attuale tachismo, ma si tratta più che altro d'un'apparenza del tutto estrinseca. È vero che prima d'oggi l'arte dell'Occidente non aveva conosciuto quella libertà d'espressione, quella libertà compositiva, quell'importanza data al *gesto*, che è propria di molta arte estremorientale; ma bisogna tenere conto che manca quasi sempre nell'odierno *tachisme* l'amore del particolare minuto, il senso minuzioso d'un equilibrio raggiunto miracolosamente e che basta un niente a turbare, la devozione per la semplicità artistica, intesa come miracoloso risultato d'un'illuminazione. L'istantaneo, l'incompiuto, l'asimmetrico dell'arte *sumiye* è non pertanto partecipe d'una durata, d'una eternità, d'un'assolutezza che deve accompagnare ogni opera d'arte autentica e che, ai nostri giorni, ne accompagna solo ben poche. Con



tutto ciò - lo ripeto - esistono parecchi argomenti che militano in favore d'una parentela tra l'arte influenzata dallo Zen e la nostra attuale; cosi dicasi ad esempio di quell'elemento *imprevisto* che è sempre presente nell'arte *sumiye* mentre, per contro la differenza tra quest'arte e quella occidentale antica è categorico. L'elemento imprevisto, il caso, l'azzardo, che era quasi assente dall'arte occidentale, o che quanto meno, era accuratamente nascosto dalle sovrastrutture razionali, è invece esploso nell'arte dei nostri giorni, sino a raggiungere il parossismo delle tecniche del *dripping,* del ghirigoro istintivo, del *doodle* divenuto segno, della materia autoformantesi, come lo sono molte resine, smalti, conglomerati, le cui virtù formative risiedono spesso nella casualità dei loro accostamenti.

Anche l'atto stesso della creazione presenta delle curiose analogie: «I muscoli - afferma Suzuki - sono coscienti di tracciare una linea, di mettere un punto, ma dietro ad essi c'è un'incoscienza». È, come si vede, esattamente quello che ho definito dianzi come elemento mio-cinetico inconscio. Ma mentre nel bambino e nell'artista moderno, attraverso i movimenti miocinetici viene proiettato un inconscio «non educato» - vorrei dire - un inconscio che non ha dietro dì sé nessuna preparazione anche fisica dovuta alla rinuncia, alla meditazione, alla concentrazione, attraverso le miocinesie degli artisti Zen vengono proiettate delle «verità» attinte certo in ben altre sfere, in sfere di più alta spiritualità, di più smaterializzata coscienza. L'introduzione della velocità nell'arte occidentale è senz'altro il «fatto nuovo» cui abbiamo assistito nel sec. XX, e che si contrappone alla lentezza, alla meticolosità, alla lunga decantazione, che avveniva di solito nelle costruzioni artistiche del nostro passato. E alla velocità si accompagna altresì l'improvvisazione, l'elemento estemporaneo - partecipe dell'*Augenblick* - che sempre riappare, oltre che in pittura, nella musica più recente e nella poesia. L'estemporaneità dell'improvvisazione, che resterà «issata» nel tempo e si sottrarrà alla volontà analizzatrice e raziocinante dell'occidentale, e che mirerà - consapevolmente o non - a raggiungere quella levità palpitante e singolarmente incisiva di certa arte orientale.

È probabile, a dir il vero, che l'interpretazione della cultura e dell'arte giapponese da parte di artisti e di critici occidentali (totalmente ignoranti della lingua, dei costumi, dell'atmosfera dell'Oriente) porti a risultati del tutto opposti a quelli desiderati o richiesti dagli antichi e dai nuovi maestri dello Zen; ma anche questa ipotesi non ci sembra temibile; può anzi essere particolarmente fruttifera; spesso le opere più originali sorgono sulla base di false influenze, di paradossali interpretazioni, di stolte teorizzazioni scientifiche (si pensi all'impressionismo, al futurismo, ecc.). Quello che conta è che gli artisti abbiano quelle qualità di inventiva e di originalità senza le quali non è possibile la creazione d'una nuova forma d'arte. E perciò, anche se la nostra civiltà è lontana da *satori,* da *dhāyna,* da *samādhi,* è lontana cioè dalla meditazione e dall'illuminazione, dalla concentrazione, dalla spontaneità creativa dell'arte dell'antico Oriente, ciò non toglie che un avvicinamento, sia pur superficiale ed estrinseco, alle dottrine Zen possa essere prezioso. Proprio perché l'uomo d'oggi è immerso, da un lato, entro una raziocinante attività intellettiva, e dall'altro in una, meramente patetica, creatività impulsiva, ed è lungi sia dalle profondità d'una conoscenza *prajnā* che da quelle d'una «spontaneità» tecnica *wa-za.* L'unica salvezza, perciò, che si possa preconizzare per l'arte odierna è proprio nella sua evasione dalla razionalità e dal cerebralismo, ma anche dalla meccanicità del tecnicismo e dall'automaticità dell'inconscio.

Forse solo quando le due correnti di pensiero, l'orientale e l'occidentale, siano giunte a un autentico incontro, solo quando l'arte non sia più esclusivamente sensuale e il pensiero conoscitivo non sia più esclusivamente razionale, potrà avvenire che rinasca, anche nella nostra età, una nuova e feconda corrente di pensiero creativo ed artistico.



*Fig. 13 - Ma Yüan (Bayen), Tung-shan (Tōzan), Attraversando il torrente, sec. XII, pittura su seta cm 80,0 x 33,0.*

*Conclusioni* - Devo confessare che raramente resisto alla tentazione di stendere delle conclusioni che forse molti giudicheranno del tutto superflue e pleonastiche e che di certo sono destinate ad essere il meno lette e il meno apprezzate, ma che - a mio avviso - dovrebbero poter riepilogare il meglio di quanto, in questo Convegno, è stato detto. E questo per due ragioni: per la sensazione di essersi ormai «liberati» dal peso d'una tre-giorni con la serie di interessanti interventi che già in partenza non potevano mirare che allo scopo di giungere a una fine e, inoltre, perché solo dopo aver deposto tale «peso» ci si sente veramente liberi di esprimere un'idea che non debba trovare giustificazione o svolgimento successivo.

Ma se l'introduzione di Alberto Sposito come tutte le altre relazioni hanno costituito «atti di fede» (verso il tema, verso loro stessi o verso la buona volontà degli ascoltatori), è proprio per le suddette due ragioni che questa mia conclusione potrebbe costituire davvero una constatazione di fede mantenuta, di promessa adempiuta. In questo *International Symposium* l'adempimento è stato parziale, non sufficientemente persuasivo e definitivo. Mi sembra ora di poter affermare che i fenomeni della comunicazione intersoggettiva di questi nostri giorni siano stati sino a un certo punto precisati e costituiscono la vera chiave di volta d'ogni nostra futura indagine, non solo estetica, ma psicologica, filosofica, antropologica, sociologica. Dicevo anni orsono: «È solo attraverso un incremento e un *ampliamento della nostra facoltà informativo-simbolica,* che potremo sperare in un miglioramento dei rapporti tra uomo e uomo, tra passato e futuro, tra futuro e presente. È solo in una fraterna e universale volontà di comunicazione e di comunione, che possiamo intravvedere per il futuro il crearsi d'un'età più comprensiva, più organica e più formativa per l'umanità. Ed è anche soltanto in questo ampliarsi del nostro universo discorsivo intermonadico che possiamo presumere il verificarsi di nuove esigenze e manifestazioni artistiche, che non siano legate soltanto al gioco, al capriccio, alla moda, e la cui *usura*, il cui consumo, possa, almeno parzialmente, moderarsi e scemare».[20]

L'importanza d'una conoscenza approfondita del pensiero e della cultura artistica estremorientale, soprattutto giapponese, è ben nota e ovviamente i convegni e le iniziative scientifiche a questo proposito si sono, da tempo, moltiplicati (anche se non sempre con gli indispensabili approfondimenti lin-

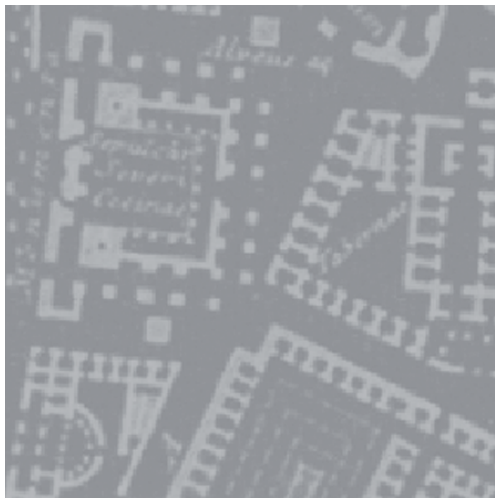




*Fig. 14 - Sengai,* Pianta di banana e rana con un haiku, *tardo sec. XVIII.*

guistici e antropologici). Molto spesso è proprio la diversità linguistica e la esatta interpretazione di molta terminologia culturale a costituire un ostacolo per l'esatta interpretazione di situazioni artistiche e didattiche. Questo importante Convegno, l'International Symposium *Oriente-Occidente: Contaminazioni artistiche e tecnologiche*, organizzato presso il Politecnico di Milano per l'iniziativa dell'architetto Alberto Sposito, professore all'Università di Palermo, e della professoressa Anna Mangiarotti dello stesso Politecnico, che hanno rivolto l'invito a una serie di studiosi e architetti internazionali tra i quali numerosi giapponesi che hanno dibattuto, appunto, attorno ai complessi quesiti sociali, artistici, tecnologici, con particolare riferimento alle false interpretazioni e agli equivoci che troppo spesso inficiano i rapporti tra le due popolazioni.

Naturalmente sarebbe impossibile anche il più succinto resoconto dei singoli lavori del Convegno, date le numerose e articolate relazioni che sono state presentate; relazione che, partendo dalla presentazione di Alberto Sposito *Verso un nuovo Illuminismo*, si sono soffermate poi su vari problemi, quali *L'estetica del pieno e del vuoto* di Giangiorgio Pasqualotto, *Contaminazioni tecnologiche e variabile tempo* di Maria Luisa Germanà, *Arte e Corpo nel Pensiero giapponese* di Marcello Ghilardi, *Japan, irreducibles differences*? di Irène Vogel Chevroulet, *Vincoli nel Progetto di Archietttura* di Takashi Iwata, *Natura nell'Architettura* di Kei Morozumi, *Elogio della Differenza* di Bruno Melotto, *Ibrido Luce e Ombra* di Motomi Kawakami; come anche quelle di artisti come Mauro Staccioli, Antonio Presti, Hidetoshi Nagasawa e di designer come Tadao Amano e Setsu Ito. Relazioni che purtroppo non rendono un'idea egoista della totalità del convegno. Né è mancato qui l'apporto della storia con i contributi di El Arby En-Nachioui dal Marocco, di Ettore Sessa dall'Università di Palermo, di Olimpia Niglio dalla Kyoto University e della catalana Maria De Lluc Serra; ma di contro, è da segnalare in questa sede l'assenza della cultura antropologica.

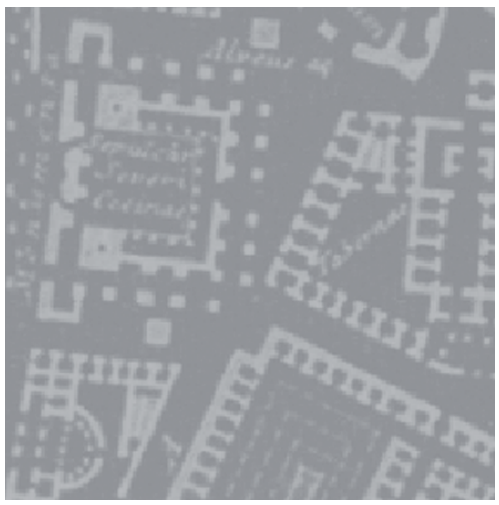
Il fatto è che, a prescindere dal peso e dall'efficacia delle singole relazioni, è soprattutto la divergenza del *modo di pensare* e dunque anche di scrivere e di ragionare che costituisce il più serio ostacolo alla comprensione reciproca. Ed è per questa ragione che ho ritenuto interessante accennare almeno ad alcuni concetti (dunque ai rispettivi enunciati) per comprendere tali diversità di approccio in molte situazioni della vita e della creazione. Naturalmente non ogni termine (ogni *lessema*) giapponese è stato possibile *tradurlo* in italiano o in altra lingua europea; ma è proprio nel tentativo di formulare gli essenziali concetti di un'estetica nipponica, quasi sempre su impostazione Zen, che è possibile tentare una approssimazione tra le due correnti di pensiero.

Ovviamente la minima nomenclatura che abbiamo citata, se non è bastata a illuminare le nostre concezioni dell'arte nipponica, per lo meno ci ha detto come ognuno di questi vocaboli corrisponda solo in parte ai concetti *nostrani* e ci ha aperto nuove vie per permetterci di individuare le ragioni profonde della *contaminazione artistica e tecnologica* da un lato (come suona il sottotitolo del Convegno) e, al tempo stesso, le notevoli interferenze e la scarsa comprensione di molti concetti tratti dallo Zen e da molte realizzazione dell'arte giapponese e delle architetture di quella nazione.

E per finire, straordinario è risultato questo *International Symposium*, che a mio giudizio deve essere ripetuto, perché è straordinaria l'importanza del rapporto tra Oriente e Occidente e soprattutto tra Italia e Giappone (saltando a piè pari l'India e il medioriente per il quale ho poca simpatia), ma anche perché è necessario, come indicava Alberto Sposito nell'introduzione, continuare *percorsi di saggezza*, *percorsi illuminati*. Di contro, a me sembra che il rapporto tra Italia e Giappone sia fondamentale anche per gli anni futuri. E per questo il prossimo incontro dovrà essere allargato, ad esempio ad altre presenze nell'estetica (come quella autorevole di Gian Carlo Calza Marucelli, che insegna *Storia dell'Arte Orientale* all'Università Ca' Foscari di Venezia) e nella ricerca antropologica, discipline fondamentali per il confronto fra le nostre due culture.

**Note**

1) *Zen* (cinese *ch'an)* da *zen-na (ch'an-na)* equivalente al sanscrito *dhyāna* (meditazione yogica) è una delle suddivisioni della corrente buddistica Mahāyanā. Per uno studio, sia pur elementare, del concetto, della storia e degli sviluppi dello Zen si veda il recente volumetto *Lo Zen,* di Alan W. Watts, Bompiani, Milano 1959, seguito da una nota conclusiva di Umberto Eco dove è tracciato anche un agile panorama degli sviluppi attuali di questa dottrina nei suoi rapporti con la filosofia, l'arte e il pensiero contemporanei. Uno studio più approfondito della dottrina Zen ci è offerto soprattutto da alcune opere di D. T. Suzuki, e tra queste ricordo i tre volumi *Essais sur le Bouddhisme Zen,* Albin Michel, Paris 1940-43; *Sludies in Zen,* Philosophical Library, New York 1955; e *Zen and Japanese Culture,* «Bollingen Series» LXIV, Pantheon Books, New York 1959. Per i rapporti tra Zen e poesia, si veda: R. A. Blyth, *Zen in English Literature and Oriental Classics,* New York 1960.
2) «A word corresponding to *fine art* did not exist in Japan until about 1870» (Cfr. Sabro Hasegawa, *Abstract Art in Japan,* in *The World of Abstract Art,* Wittenborn, New York 1957).
3) Cfr. Pierre Alechinskv, *Calligraphie Japonaise,* in «Quadrum» 1956, n. 1.
4) Gillo Dorfles, *Attività estetica e attività ludica,* in «Atti del III Congresso Internazionale di Estetica», Edizioni della «Rivista di Estetica», Torino 1957.
5) È bene distinguere tra le diverse forme di meditazione yogica (*dhyāna*), di concentrazione yogica (*dhārāna*), e il raggiungimento d'una «conoscenza metafisica» (*prajnā).*
6) Cfr. Suzuki, *Zen und die Kultur Japans,* Rowohlt, Amburg 1959. Delle due principali correnti in cui si divise la primitiva setta Zen, il Rinzai-zen poneva alla base della sua dottrina l'uso dei quesiti *kō-an,* mentre il Sōtō-zen mirava a raggiungere l'illuminazione attraverso la pratica della meditazione eseguita secondo la particolare tecnica dello star seduti immobili (*shi-kan-daza*). Quindi il sistema dei *kō-an* non deve essere considerato come ubiquitario per tutto lo Zen.
7) Si veda soprattutto il capitolo *Philosophie de la Prajnā-parā-mitā* nel libro cit. *Essais sur le Bouddhisme Zen* di Suzuki, III vol., pp. 1184-1295. L'occhio supplementare delle divinità indiane è l'occhio di *prajnā.* «Cet oeil de prajnā, qui se place à la ligne de démarcation de l'Un et du Plusieurs, de shūnyatā et de ashūnyatā, de Bādhi et de Klesha, de samādhi et de Karma, de l'Illumination et de l'ignorance, embrasse ces deux mondes d'un seul coup d'oeil», p. 1266.
8) Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen* cit., p. 1282: «Un des plus grands mystères de la vie spirituelle du māhāyaniste: Vivre le vide, demeurer dans le vide, et pourtant ne pas réaliser en soi même les *limites de la réalité* (butha-koti)».



9) Un'analisi assai circostanziata dello stile *sukiya* in architettura si trova nel volume *The Architecture ol Japen,* di Arthur Drexler, New York 1955.
10) Per una dettagliata descrizione dei giardini storici del Giappone e per i rapporti di essi con lo Zen si veda il voi. *Japanese Gardens,* di Jiro Harata, London 1956.
11) *Fudō-Myōō* (sanscrito Acala) è una divinità, messaggero di Budda e capo dei cinque Myōō (Raja). «There is no apparent connection between Fudo and waterfalls... yet the symbol is traditionally there» (Jirō Harata, *Japanese Garden* cit., p. 10). «Among others, the Raka (Arhats or Buddhist saints) are also suggested in gardens... A group of sixteen Raka is represented merely by natural rocks. There are no marks of identification except that the rocks are in sixteen groups... Raka are generally represented as either 16 or 500 in number». Soprattutto ci sembra importante la seguente notazione, a p. 11: «It does not seem that the priests regarded these rocks as images of deities; rather they tried to express aesthetic principles by means of the Buddhist doctrines with which people were more or less familiar».
12) Suzuki, *Zen und die Kultur Japans* cit., p. 73 e *passim.*
13) Cfr. il mio *Discorso tecnico delle arti,* Pisa 1952, p. 61.
14) Okakura Kakuzo, *Il Libro del Tè,* Bocca, Milano 1954: «La camera del Tè *(su-kiya)* non vuol essere null'altro che una casetta... I caratteri ideografici originari del *sukiya* significano: la *Casa della Fantasia*... Ora il termine *sukiya* può anche significare la *Casa del Vuoto* e la *Casa della Asimmetria*. La creazione della prima Camera del Tè è dovuta a Senno Sòeki, conosciuto sotto l'ultimo suo nome di Rikyu...» (p. 56).
15) Cfr. la *nota 2*.
16) *Essais sur le Bouddhisme Zen* cit., p. 1329.
17) Sabro Hasegawa, *Abstract Art ecc.*, cit.
18) Si veda su questo argomento l'articolo di André Masson, *Une peinture de l'essentiel,* in «Quadrum», 1956, n. 1. Analizzando l'arte estremorientale in confronto alla nostra il pittore francese osserva: «Pour Mou-ki, comme pour Sesshū, il s'agit d'une manière d'exister - au sens profond - et non comme pour nous d'une manière de faire. Pour eux c'est une manière de se fondre dans la vie universelle, et pour nous une façon de résumer... Quand Ying-Yu-Kien nous montre un village aperçu à travers le déchirement de la brume, il est lui-meme météore».
19) Si veda a questo proposito il volumetto *Pittura Zen, dal sec. XVII al sec. XIX.* Del Turco, Roma 1959, pubblicato in occasione della mostra di pittura Zen al Centro Culturale S. Fedele di Milano, che contiene interessanti saggi di Awakawa Koichi e Heinz Brasch e dove sono riprodotti importanti lavori di maestri Zen come Isshi (1608-1646), Hakuin (1685-1768), Sengai (1750-1857), ecc., appartenenti alla cosiddetta *zenga* (pittura Zen) moderna.
20) Il presente contributo attinge abbondantemente dal Cap. VII di Gillo Dorfles in *Simbolo, comunicazione, consumo*, edito da Giulio Einaudi, Torino 1962[3]; cfr. pp.223-242.

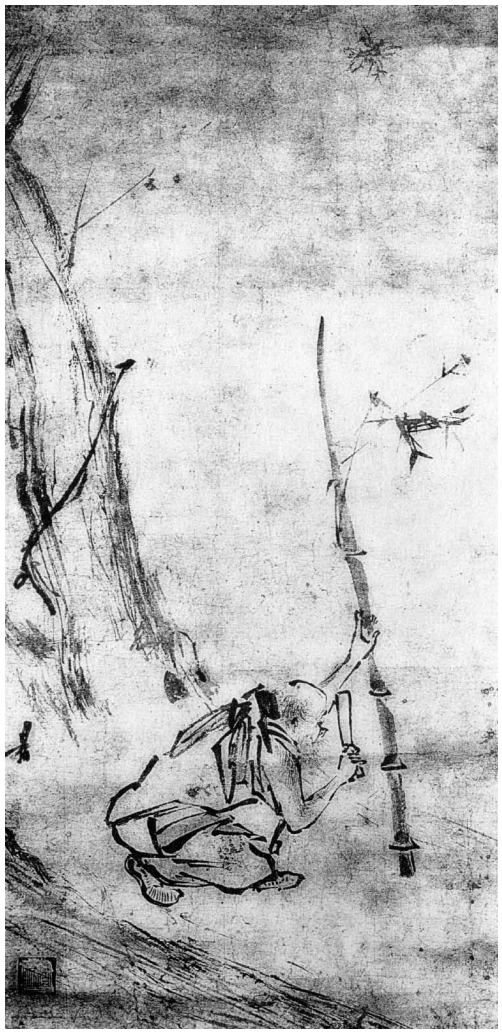


*Fig. 15 - Liang K'ai (Ryōkai),* Hui-nêng (Enō) che taglia il bambù*, inizi sec. XIII, cm 74,0 x 32,0.*



*Fig. 16 - Calligrafia di Ryōkwan (1758-1831),* Shin-gachi-rin *(Mente-luna-cerchio), sec. XVIII o inizi del XIX, silografia.*

Finito di stampare
Offset Studio Palermo
Luglio 2013