

A

Aisu International
Associazione Italiana
di Storia Urbana

SU

CITTÀ CHE SI ADATTANO?

ADAPTIVE CITIES?

4 TOMI
BOOKS | **1**

INSIGHTS

4

CITTÀ CHE SI ADATTANO? ADAPTIVE CITIES?

a cura di
edited by

Rosa Tamborrino

1

Adattabilità o incapacità adattiva di fronte al cambiamento
Adaptability or Adaptive Inability in the Face of Change

a cura di / edited by Cristina Cuneo

2

Adattabilità in circostanze ordinarie
Ordinary Conditions Adaptability

a cura di / edited by Chiara Devoti, Pelin Bolca

3

Processi urbani di adattamento e resilienza tra permanenza e precarietà
Urban Processes of Adaptation and Resilience Between Permanence and Precariousness

a cura di / edited by Andrea Longhi

4

Strategie di adattamento e patrimonio critico
Adaptive Strategies and Critical Heritage

a cura di / edited by Rosa Tamborrino

CITTÀ CHE SI ADATTANO? ADAPTIVE CITIES?

TOMO
BOOK

1

**ADATTABILITÀ O INCAPACITÀ ADATTIVA
DI FRONTE AL CAMBIAMENTO**

**ADAPTABILITY OR ADAPTIVE INABILITY
IN THE FACE OF CHANGE**

a cura di
edited by

Cristina Cuneo

COLLANA EDITORIALE / EDITORIAL SERIES
Insights

DIREZIONE / EDITORS

Elena Svalduz (Presidente AISU / AISU President 2022-2026)

Massimiliano Savorra (Vice Presidente AISU / AISU Vice President 2022-2026)

COMITATO SCIENTIFICO / SCIENTIFIC COMMITTEE

Pelin Bolca, Alfredo Buccaro, Donatella Calabi, Giovanni Cristina, Cristina Cuneo, Marco Folin, Ludovica Galeazzo, Emanuela Garofalo, Paola Lanaro, Andrea Longhi, Andrea Maglio, Emma Maglio, Elena Manzo, Luca Mocarrelli, Heleni Porfyriou, Marco Pretelli, Fulvio Rinaudo, Massimiliano Savorra, Donatella Strangio, Elena Svalduz, Rosa Tamborrino, Ines Tolic, Stefano Zaggia, Guido Zucconi (Organi di governo AISU / AISU Committees 2022-2026)

Città che si adattano? / Adaptive Cities?

a cura di / edited by Rosa Tamborrino

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE TESTI / GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT
Luisa Montobbio

Aisu International 2024

DIRETTRICE EDITORIALE / EDITORIAL DIRECTOR

Rosa Tamborrino



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> o spedisci una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. Citare con link a: <https://aisuinternational.org/collana-proceedings/>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. Please quote link: <https://aisuinternational.org/en/collana-proceedings/>

Prima edizione / First edition: Torino 2024

ISBN 978-88-31277-09-9

AISU international

c/o DIST (Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio)

Politecnico di Torino, viale Pier Andrea Mattioli n. 39, 10125 Torino

<https://aisuinternational.org/>

ROVINA, RIGENERAZIONE, RICOSTRUZIONE. ESPERIENZE GIAPPONESI DEL SECONDO DOPOGUERRA

PINA (GIUSI) CIOTOLI

Abstract

This paper aims to highlight Tange and Isozaki's responses to the theme of "urban erasure" by starting a real process of rebirth in postwar Japan. Tange's reconstruction of Hiroshima is therefore linked to Isozaki's design strategy for which the city of the future, in order to be configured and concretized, must first experience total destruction, that is the condition of the tabula rasa.

Keywords

Destruction, Reconstruction, Post-war Japan, Modification, Ruin

Introduzione

Quello della tabula rasa è un concetto intimamente legato alla tradizione culturale occidentale: inizialmente la locuzione indicava la cancellazione dei dati sulla tavoletta di cera comunemente utilizzata, nell'Antica Roma, per la scrittura. Ma tale espressione ha subito trasformazioni, rendendola duttile rispetto a interpretazioni filosofiche, linguistiche e architettoniche. In particolare, nella sua accezione metaforica, è perfettamente chiaro come designi la distruzione completa di un luogo.

Volendo applicare tale terminologia ad un contesto storico-culturale differente, come ad esempio quello del Sol Levante, sarebbe necessario dapprima esaminare le diverse risposte che i giapponesi, nel corso della loro storia millenaria, hanno prontamente dato a catastrofi e distruzioni naturali, e confrontare queste modalità operative con la condizione traumatica vissuta a seguito del Secondo Conflitto Mondiale.

Cominciamo infatti con il dire che, sebbene il Giappone abbia sperimentato per secoli numerose devastazioni dovute, molto spesso, ad eventi tellurici, non abbia mai manifestato un'espressione linguistica del tutto affine a quella di *tabula rasa*.

La forza devastatrice della natura si è sempre presentata con una processualità che possiamo definire "costante", per cui anche nella cultura shintoista l'evento catastrofico è parte integrante di una visione ciclica dell'universo. D'altronde, come ha sostenuto Koike Shinji,

in Occidente le esposizioni costituiscono le pietre miliari del progresso dell'architettura moderna, ma in Giappone sono le calamità naturali che forniscono l'occasione per un rinnovamento architettonico [Koike 1954, 16].

È soltanto nel 2011 che Rem Koolhaas [Koolhaas e Obrist 2011] associa la *tabula rasa* (intesa come cancellazione urbana) alla ricerca della grande dimensione (in verità portata avanti dai Giapponesi anche prima del Secondo Conflitto Mondiale, si pensi all'esperienza della Mancuria), [Koolhaas e Obrist 2011; Ciotoli e Falsetti 2021] delineando – in tal senso – un cambiamento percettivo per cui la distruzione delle città diventa trauma nazionale. Il XX secolo inizia per il Sol Levante con la terribile catastrofe del terremoto del Kantō (1923), «il primo di una serie di episodi drammatici che si susseguiranno (...) e che proietteranno il popolo giapponese in uno scenario urbano dominato dalla perdita delle proprie città e dal dominio della *tabula rasa*» [Ciotoli 2021]. I numerosi raid aerei su Tokyo e i bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki del 6 e 9 agosto 1945 imporranno, però, un cambio di paradigma nella collettività, costringendo il popolo giapponese a convivere con una perdita traumatica e con l'impossibilità di concepire la ricostruzione urbana come un momento ciclico della vita¹. È opportuno sottolineare come, oltre ad un problema architettonico, si fosse delineata una profonda spaccatura nell'ordinamento politico e legislativo dello Stato:

Gli anni tra il 1945 e il 1952 videro ancora il Giappone in una difficile posizione sia sul fronte internazionale che nelle relazioni interne segnate dall'occupazione americana. Tempi non facili per un paese che aveva subito due bombe atomiche e perdite impressionanti su tutti i fronti [Ciotoli e Falsetti 2021, 13].

La distruzione immane lasciata dai bombardamenti americani diventa il *daimon* per un'intera stagione di architetti, i quali si interrogano sulle modalità attraverso cui ricostruire la città o intere porzioni di essa, e finanche su come relazionarsi rispetto alla memoria storica dei luoghi.

Rigenerazione e ricostruzione in Kenzō Tange

Il dramma giapponese fa da sfondo alle vicende professionali di Tange Kenzō, figura demiurgica della nuova Scuola di Architettura di Tokyo, il primo – in ordine di tempo – a interrogarsi sul rapporto tra distruzione/ricostruzione cercando una strada “giapponese” alla violenta esperienza della *tabula rasa*. La forza devastatrice dell'uomo porta Tange Kenzō a indagare l'«eredità nascosta, invisibile» [Leone 1996, 152] del paese, iniziando così una intensa attività di ri-semantizzazione di elementi desunti dalla

¹ La Seconda Guerra Mondiale, conclusasi per il Giappone il 15 agosto del 1945, è stata vissuta come un trauma collettivo per l'intero paese. Come sostiene Olimpia Niglio, «Ancora oggi ci si interroga su come un così drammatico evento sia stato invece l'opportunità per una rigenerazione del popolo giapponese» [Niglio 2021, 13].



I: Tokyo dopo i bombardamenti subiti durante la Seconda Guerra Mondiale. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bomb_damage_in_Tokyo.jpg

tradizione costruttiva; all'interno di questa, il rapporto distruzione/ricostruzione non è percepito in qualità di dualismo ma come una relazione dall'equilibrio instabile, suscettibile di nuovi capovolgimenti e di continui quanto inaspettati sconfinamenti spazio-temporali. Queste due valenze sembrano rincorrersi, per tale ragione si può parlare di com-presenza [Ciotoli e Falsetti 2021, 175] piuttosto che di opposizione. È qualcosa di analogo al legame *wabi/sabi*, tanto che, citando Donald Richie «i termini giapponesi legati all'estetica non solo si dispongono a strati, uno sopra l'altro, ma si fondono anche tra di loro» [Richie 2009, 30].

La “fusione” o, per meglio dire, “rigenerazione” è simile ad una ri-creazione o riconoscimento delle valenze di un'opera d'arte o d'architettura. Pertanto Tange cerca nella compresenza *saisei* (rigenerazione)/*saiken* (ricostruzione) nuovi strumenti per operare a scala urbana. Coerentemente con il processo di “ri-significazione continua” proprio dello shintoismo, è Tange Kenzō il primo ad avviare una presa di posizione e di conoscenza della tradizione architettonica e urbana, declinando tutta una serie di valori e aspetti formali desunti dalla storia secolare del Sol Levante. Lo studio del tempio di Ise – e in particolare della sua ricostruzione ventennale, lo *Shikinen sengu* attuato con cadenza ciclica dal 690 sino ai giorni nostri – consente all'architetto di concepire la cancellazione urbana da poco subita come se fosse parte integrante della visione ciclica dell'esistenza. Per tale ragione, è più corretto parlare di rigenerazione (*saisei*) e non di ricostruzione urbana. Attraverso l'esempio del tempio di Ise, Tange riesce ad “alleviare” il tema della perdita, inserendo il dramma della *tabula rasa* all'interno di un processo costante, fluido e vitale, nel quale ciò che resta è l'essenza stessa della singola opera così come della città tutta. Del resto,

(...) l'architetto si avvicina alla lettura analitica di complessi architettonici del passato per trarre insegnamento dalle numerose e ricorrenti fasi di riorganizzazione sociale già affrontate in questo contesto. Se infatti la *tabula rasa* era una condizione fortemente idealizzata da Le Corbusier e da molti esponenti del Movimento Moderno, Tange mostra al Mondo come tale circostanza sia stata più volte provata nel proprio paese. Il sostrato culturale di partenza è pertanto opposto a quello a cui siamo abituati in Occidente; la mancanza e l'assenza sono spesso accostate ad una memoria dolorosa, mentre il Giappone è quasi stoicamente avvezzo ad una situazione di perdita [Ciotoli 2021, 182].

Nel 1946 Tange rispose alla chiamata del War Damage Rehabilitation Board e decise di recarsi personalmente presso il sito di Hiroshima, così da predisporre una proposta di masterplan poi effettivamente inserita nel Piano ufficiale di Ricostruzione del 1947. Il maestro vincerà il concorso per il Memoriale con una proposta elaborata con Takashi Asada e Ōtani Sachio portata a termine nel 1955 [Falsetti 2021, 107-119]. Hiroshima, la città resa *tabula rasa* dai bombardamenti atomici, sarà il banco di prova di Tange per un duplice motivo: innanzitutto dà all'architetto la possibilità di teorizzare una metodologia progettuale a scala urbana idonea per il *post-disaster* (che troverà successiva applicazione negli anni Sessanta con la città terremotata di Skopje); inoltre,

Reinventando una nozione della tradizione e della cultura giapponesi apparentemente libere dagli aspetti più politici, Tange e il suo circolo possono così ricercare forme nuove per negoziare il passaggio alla modernità. Questa forma di linguaggio, fondata tanto



2: Il Genbaku Dome (ex Fiera Commerciale di Hiroshima) progettata da Jan Letzel, l'unico edificio sopravvissuto al disastro atomico di Hiroshima. Foto di Marco Falsetti, 2013.



3: Il Cenotafio delle vittime di Hiroshima. Foto di Marco Falsetti, 2013.

nel modernismo quanto nella tradizione più ancestrale, permette a Tange di consolidare e diffondere un modernismo propriamente giapponese, riconoscibile culturalmente ma libero dalle citazioni esasperate che avevano invece caratterizzato gli ultimi anni prima della guerra (...) [Falsetti 2021, 115].

Il Memoriale e il Museo di Tange dialogano con la memoria di Hiroshima attraverso una vista assiale che simbolicamente unisce la Fiamma della Pace, il Cenotafio delle vittime di Hiroshima e il volume centrale del complesso (Hiroshima Peace Memorial Complex) al Genbaku Dome (Hiroshima Peace Memorial, ex Fiera Commerciale di Hiroshima), ovvero l'edificio di Jan Letzel, unica costruzione superstite della tragedia nucleare. Con il progetto per Hiroshima, Tange avvia una catarsi – personale e nazionale – attraverso cui è possibile liberarsi dell'irrazionale e del dolore causato dalla guerra; l'architetto, del resto, era legato a doppio filo alla tragedia nucleare «(...) avendo perso entrambi i genitori nei pressi della città proprio nei giorni del bombardamento, seppur non direttamente a causa dell'esplosione nucleare» [Falsetti 2021, 107]. Possiamo infine sostenere come nelle riflessioni urbanistiche di Tange, Hiroshima assumerà una valenza “positiva”, in quanto stimolo costante a ricordare, trasformando la catastrofe in memoria, e portando alla luce l'energia vitale del processo rigenerativo, per cui origine e nuovi inizi si succedono all'infinito. Una visione, questa, che non condividerà Isozaki Arata, forse il suo allievo più famoso e dotato, il quale vedrà sempre Hiroshima quale uno scenario di rovine, quasi interamente abbandonato dall'uomo.

Rovina e cancellazione urbana in Arata Isozaki

La cancellazione urbana percepita come entità tangibile e intangibile diventa un tema caro ad Isozaki Arata il quale più volte, attraverso saggi, collage e progetti, indaga la rovina architettonica. Molte opere da lui ideate sono localizzate in scenari post-apocalittici, oppure in una Hiroshima che è rimasta – per sempre – una tabula rasa.

Isozaki, sin da giovane, è colpito dalla realtà post-bellica: i suoi disegni, così come i suoi scritti, sono pieni di rimandi e di immagini che fanno capo ai drammatici giorni dell'agosto del 1945; nel saggio “Blue sky of surrender day: space of darkness”, [Stewart e Koshalek 1998] l'architetto di Ōita riflette su come la distruzione urbana – intesa come perdita di luoghi vissuti e conosciuti – abbia fortemente influenzato la propria percezione dello spazio, del tempo e della possibilità di vivere un'architettura.

Per tutta la mia giovinezza, fino a quando ho iniziato a studiare architettura, mi sono confrontato costantemente con la distruzione e l'eliminazione degli oggetti fisici che mi circondavano. Le città giapponesi bruciavano. Cose che un istante prima erano state là, un attimo dopo erano svanite. (...) Il vagare in mezzo a quelle rovine mi ha instillato la consapevolezza del fenomeno dell'annientamento, piuttosto che il senso della fugacità delle cose.

Quello che colpisce maggiormente all'interno del testo è la volontà di Isozaki di creare una personale teoria architettonica nella quale l'atto distruttivo diventa azione progettuale mentre la rovina è uno dei tanti elementi formali da contrapporre all'ottica altamente tecnicistica sposata da Tange e da Metabolism. Nello stesso testo, inoltre, Isozaki fa riferimento ad uno dei progetti più interessanti e rappresentativi del proprio *corpus* risalente agli anni Sessanta, ovvero il *collage Incubation Process*.

L'architetto nega – come sempre fatto, del resto – l'appartenenza ideologica di tale progetto rispetto alle logiche “positiviste” di Metabolism: la città organica di Isozaki era disposta ad accettare future distruzioni, mentre quella di Kurokawa, Maki, Kikutake, Otaka ed Ekuan si abbandonava, con maggiore fiducia, alle trasformazioni della rivoluzione tecnologica che, in quegli anni, muoveva i primi passi in Giappone. È probabile che questo atteggiamento fosse dettato anche dall'appartenenza di Isozaki a gruppi politici attivi durante gli anni Sessanta, i quali si auguravano una cancellazione del cosiddetto “sistema” (politico, culturale ed economico); motivazioni queste perfettamente condivise da Isozaki, il quale simpatizzava «(...) con la loro convinzione che solo un comportamento distruttivo potesse essere definito arte».

Incubation Process è unito a doppio filo con *City in the air*, progetto visionario in cui nel quartiere di Shinjuku, a Tokyo, core verticali di notevole altezza sono collegati tra loro mediante passaggi in quota e ponti sospesi, mentre al di sotto brulica la frenetica vita della città attraverso un sistema infrastrutturale a più livelli. Senza approfondire l'approccio ironico [Isozaki 1998] – oltre al lato provocatorio della proposta nei confronti di alcune ideazioni che Tange cerca di realizzare negli stessi anni (si pensi al piano di Tsukiji a Tokyo e allo Yamanashi Center a Kōfu) –, ci soffermeremo sul legame tra *City in the air* e *Incubation Process*, dal momento che il primo costituisce il *recto* (vale a dire

l'immagine dell'opera così come appena ideata) e il secondo il *verso* della stessa medaglia (in cui, in maniera molto teatrale, i core e le connessioni orizzontali fanno da fondale alle rovine). Il processo di incubazione cui fa riferimento Isozaki implica l'azione del tempo oltre che dell'uomo, e prefigura il proprio progetto in fase di decadenza. Non siamo vicini alla tabula rasa, in quanto l'autore ha deciso di bloccare la visione catastrofica ad un momento ben preciso, in cui i *core* verticali sono in via di disfacimento, ormai ridotti a quelle che sembrano essere le colonne doriche di un tempio in rovina. Il disegno di Isozaki vuole far riflettere sulla condizione temporale che investe l'architettura tutta, dal singolo edificio alla scala urbana, andando apertamente contro la logica della "growing city" teorizzata da Tange con il *Tokyo Bay Plan 1959* e poi diventata pilastro teorico del manifesto di Metabolism. Isozaki afferma come durante l'ideazione di un'opera, egli metta «(...) in risalto il modo in cui l'architettura, cresciuta per via inversa dal minuto terminale, viene fissata nell'attimo. L'edificio cessa di procedere verso la crescita e inizia invece a spostarsi in direzione della rovina (...)» [Isozaki 1994, 25].

La selezione temporale attuata da Isozaki colloca l'architettura in una linea del tempo in cui la fine, la dissoluzione, il deterioramento e finanche la cancellazione sono, da sempre, parte integrante dell'organismo vitale. La città è fluida, costantemente in equilibrio tra vita e morte, pertanto anche i singoli edifici fanno parte di questo ciclo processuale:

(...) sebbene sia l'architettura della città che gli oggetti hanno una propria vita tutto nasce, decade e muore. È un processo di cambiamento, decadenza, crescita e di nuovo decadenza. Solo i cambiamenti sono eterni. Quello che succede è che qualche crisi detterà lo stato di rovina ma tutto deve rinascere di nuovo. Questa esistenza "ciclica" deriva dal pensiero giapponese o dal pensiero orientale nel suo insieme. (...) Questa idea di creare l'eternità è la chiave dell'architettura europea. Se esiste un concetto simile a quello di "eternità", è definito in modo diverso in Giappone. Ed è quello che coinvolge sia la vita che la morte; ovunque ci sono costruzioni e rovine. Forse entrambe le idee si basano sulle nostre diverse percezioni culturali del tempo [Knabe e Noennig 1999, 111-112].

City in the air e *Incubation Process* sono di fondamentale importanza nel corpus dell'architetto giapponese, in quanto costituiscono un rimando teorico all'interessante lavoro espositivo che Isozaki portò avanti in occasione della XIV Triennale di Milano del 1968 dal titolo "Il Grande numero". Una Triennale più che famosa, dal momento che il 30 maggio 1968, durante la conferenza stampa che anticipava l'inaugurazione ufficiale dell'esposizione, la sede dell'istituzione fu occupata da gruppi studenteschi e gran parte dei lavori in mostra furono completamente distrutti [Nicolin 2010]; non fece eccezione *Electric Labyrinth*, questo il nome dell'allestimento curato da Isozaki, del quale restano pochissime immagini, alcune delle quali scattate dallo stesso autore poco prima dell'inaugurazione/distruzione.

Quello di Isozaki era un progetto di arte totale e grazie al compositore Ichianagi Toshi, anche la musica avrebbe avuto un ruolo preponderante; tra i collaboratori si segnalano inoltre Siyura Kōe (per la grafica) e Tōmatsu Shōmei (per la fotografia).

Come suggerisce il titolo dell'opera, l'installazione era stata concepita come un labirinto contemporaneo, all'interno del quale erano collocati 16 pannelli rotanti, di materiale

riflettente, sui quali erano impresse figure di fantasmi del periodo Edo, stampe ukiyo-e di mostri e persone in agonia, fotografie più recenti che ritraevano le sofferenze dei sopravvissuti ai bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki. Lungo i lati, infine, erano posizionati alcuni collage dello stesso Isozaki tra cui *Incubation process* e *The City of the Future Is the Ruins*².

Electric Labyrinth sintetizza la ricerca che Isozaki ha condotto, durante gli anni Sessanta, sul tema della rovina e, in particolare, del legame che si instaura tra *tabula rasa* e memoria degli abitanti. L'uomo è centrale nella concezione del labirinto: il visitatore, toccando il primo pannello, avrebbe innescato una reazione a catena, azionando l'intero sistema di accensione degli altri 15 elementi. Questi erano infatti collegati a dispositivi elettronici, pertanto muovendosi all'interno del labirinto, il fruitore sarebbe stato "aggredito" oltre che dalla forza delle immagini, anche dalla composizione musicale di Ichiyanagi. All'interno del labirinto veniva a crearsi uno scenario claustrofobico e caleidoscopico, date le visioni multiple garantite dai pannelli rotanti. C'è da aggiungere un ulteriore elemento disturbante: la superficie riflettente dei pannelli garantiva allo spettatore di guardarsi allo specchio, di riconoscersi all'interno di una moltitudine di immagini di morte e sofferenza. La sovrapposizione dei dolori del passato (del periodo Edo), e di quelli relativamente più recenti di Hiroshima e Nagasaki continuavano a fondersi in un vortice distruttivo in cui la contemporaneità era affermata dalla sola presenza di un visitatore turbato, e il futuro incombeva cupo attraverso i collage di Isozaki raffiguranti il paesaggio post-atomico di una Hiroshima in cui la ricostruzione tanghiana non era mai avvenuta. In questo sconfinamento temporale oltre che fisico, l'Hiroshima post-atomica si scontrava con gli orrori di Edo e con l'impossibilità di credere alle utopie urbane che, in quegli anni, argomentava e ideava principalmente Tange Kenzō.

Per ironia del destino, l'opera fu completamente distrutta durante l'inaugurazione, portando ad uno straordinario livello di completezza la concezione di Isozaki per cui l'architettura, così come la città e la singola opera d'arte, fanno parte del ciclo vitale e non possono opporsi a ciò.

Come afferma Antonio di Campi,

Ogni creazione architettonica (presente all'interno di *Electric Labyrinth*, *n.d.a.*) appariva semplicemente come una fantasia di breve durata in una serie di utopie effimere, in attesa di essere completamente rovesciate. In questa parabola sugli aspetti dialettici della storia, ogni singola manifestazione architettonica è sopravvissuta solo per un tempo predeterminato, poi si è ritrovata esposta alla sua cancellazione programmata [di Campi 2015, 54].

Tra i corsi e ricorsi della storia – o più semplicemente, per ironia del destino – *Electric Labyrinth* è stato riprodotto, seppur con alcune variazioni dimensionali, nella mostra *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* ospitata all'interno dello

² Quest'opera è anche nota come *Re-ruined Hiroshima*, *Hiroshima Blast Site: Electric City* e *Hiroshima Ruined for the Second Time*.

ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, in Germania.³ Dopo circa trentaquattro anni, *Electric Labyrinth* apre al pubblico e “aggiorna” con ulteriori rovine e disfacimenti il già denso programma visivo dell’installazione: alle opere previste per la Triennale del 1968 si aggiungono fotografie *post-disaster* del terremoto di Kōbe del 1995 e uno scatto relativo all’attacco terroristico dell’11 settembre 2001 alle Twin Towers.

Conclusioni

Hiroshima, subendo il primo bombardamento atomico al mondo, è diventata nell’immaginario di una intera stagione di architetti giapponesi, l’emblema della cancellazione urbana: sia Tange che Isozaki, pur con atteggiamenti diversi, hanno riflettuto sul processo di rinascita, etica e sociale, a seguito di una devastazione materiale. Come afferma Nicola Emery:

La guerra non fa che creare le condizioni storiche, sia dal punto di vista materiale sia da quello “spirituale” ed “educativo”, per realizzare il superamento della casa e della mentalità “stazionaria”. La guerra - dice Le Corbusier - *ha scosso i torpori*. Traduciamo: la distruzione è necessaria a risvegliare - rinnovare la costruzione, al punto che la distruzione deve diventare *immanente*, essere raccolta e assunta come parte essenziale della casa “senza torpore” [Emery 2011, 215].

La necessità di andare avanti e di alzarsi a seguito di perdite immani spingerà Tange e la sua scuola (Tange Lab o *Tange kenkyūshitsu*) ad avviare la grande sperimentazione architettonica che, qualche decennio dopo, prenderà vita nelle straordinarie opere per i Giochi della XVIII Olimpiade di Tokyo del 1964 e per l’Expo di Osaka del 1970. Sebbene un occidentale potrebbe considerarlo come un paradosso, tutto ciò ha inizio dalla *tabula rasa* di Hiroshima in quanto il tema della rigenerazione, indagato nella ricostruzione tanghiana della città, si lega a quello della rovina, esplorato - sin dagli anni dell’Università - da Isozaki. L’ambizione di entrambi gli architetti è quella di ideare progetti per la città del Futuro e anche in questo caso sono diverse le risposte in campo: per Tange è affine ad una utopia meccanizzata che, nel caso di possibili catastrofi ed eventi distruttivi, avvierebbe comunque un processo di rigenerazione; per Isozaki, invece, il futuro è figlio della distruzione del passato e della rovina del presente, ragion per cui la distruzione totale, per l’appunto la condizione della *tabula rasa*, diventa un strumento progettuale.

³ L’installazione è stata riprodotta presso lo ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe in collaborazione con il Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli-Torino e con la Fundação de Serralves, Porto.

Bibliografia

- CIOTOLI, G. (2021). *Progetti per la rinascita. Tokyo, Akira e la ricostruzione continua*, in *Città futura. Progetti di rinnovamento urbano* a cura di C. Marucci, Milano, Di Baio Editore, pp. 60-62.
- CIOTOLI, G. *Oltre la distruzione. La nuova forma urbana del Sol Levante*, in *Kenzo Tange. Gli anni della rivoluzione formale 1940/1970*, a cura di G. Ciotoli, M. Falsetti, Milano, FrancoAngeli.
- CIOTOLI, G., FALSETTI, M. (2021). *Kenzo Tange. Gli anni della rivoluzione formale 1940/1970*, Milano, FrancoAngeli.
- DI CAMPLI, A. (2015). *Working through Hiroshima. Arata Isozaki's destructive vision*, Roma, Carocci Editore.
- EMERY, N. (2011). *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.
- FALSETTI, M. (2016). *Hiroshima mon amour: l'icona di Jan Letzel*, in «Ananke», n. 78, maggio 2016.
- FALSETTI, M. *Centro per la Pace, Hiroshima 1949/1956*, in *Kenzo Tange. Gli anni della rivoluzione formale 1940/1970*, a cura di G. Ciotoli, M. Falsetti, Milano, FrancoAngeli.
- ISOZAKI, A. (1991). *Architecture with or without irony*, in *Arata Isozaki: Architecture 1960-1990*, New York, Rizzoli International.
- ISOZAKI, A. (1994). *Città e architettura come rovina*, in «Casabella», n. 608-609, gennaio-febbraio 1994.
- KNABE, C., NOENNIG, J.R. (1999). *Shaking the foundations. Japanese Architects in dialogue*, Monaco, Prestel.
- KOIKE, S. (1954). *Contemporary architecture of Japan*, in «Shokokusha Publishing and Co».
- KOOLHAAS, R., OBRIST H.U. (2011). *Project Japan. Metabolism Talks...*, Cologne, Taschen.
- LEONE, A. (1996). *La città giapponese: una realtà che vive tra passato e presente. L'interpretazione architettonica di Kurokawa Kishō e dei Metabolisti*, in «Il Giappone», vol. 36.
- NIGLIO, O. (2021). *Presentazione. Kenzō Tange un architetto "oltre misura"*, in *Kenzo Tange. Gli anni della rivoluzione formale 1940/1970*, a cura di G. Ciotoli, M. Falsetti, Milano, FrancoAngeli.
- RICHIE, D. (2009). *Sull'estetica giapponese*, Torino, Lindau, Torino.
- STEWART, D.B., KOSHALEK, R. (1998). *Arata Isozaki, Four decades in Architecture*, Los Angeles, Universe Publishing.
- STEWART, D., KOSHALEK, R. (2005). *Arata Isozaki, Quattro decenni di architettura*, Milano, Rizzoli.

Sitografia

- <https://www.architettilroma.it/ar-web/argomenti/architettura/gli-esordi-di-kenzo-tange-dalla-manchuria-a-hiroshima-di-marco-falsetti/> [gennaio 2023].
- <https://www.domusweb.it/it/arte/2003/05/26/rovine-del-futuro.html> [gennaio 2023].
- <https://zkm.de/en/artwork/electric-labyrinth> [gennaio 2023].

1.07	356
Tabula rasa: le reazioni ai traumi della ricostruzione tra Occidente e Oriente	
Tabula Rasa: Reactions to the Traumas of the Reconstruction Between West and East	
Le ricostruzioni nel nord della Francia all'indomani della Grande Guerra. La selezione della memoria attraverso la reintegrazione dell'immagine	357
STEFANO GUADAGNO	
Da Königsberg a Kaliningrad: distruzione, rimozione e memoria nei territori della Prussia Orientale	368
MARCO FALSETTI	
«Ansia della Modernità». Il microcosmo domestico come soluzione al trauma collettivo. Modelli residenziali unifamiliari nella Repubblica Federale Tedesca (1940-1956)	374
ANDREINA MILAN	
Rovina, rigenerazione, ricostruzione. Esperienze giapponesi del Secondo Dopoguerra	386
PINA (GIUSI) CIOTOLI	
L'importanza di concludere (?). Skopje una città incompiuta	396
LUCIA LA GIUSA	
Oltre l'esperienza di Gibellina Nuova. I ruderi del Belice dimenticato	403
MARIA VITIELLO	
Overlapping Temporal Layers and Non-Zeitgeist Architectural and Urban Histories: on How to Challenge Eurocentrism	415
MARIANNA CHARITONIDOU	
Romanian Historiography Regarding Historical Images of Towns and Cities and the Western European One: Comparative Study	426
ANDA-LUCIA SPÂNU	
From Urban Regeneration to Transitional Communities. Tales and Perspectives from the City of Nanjing	434
MARCO TRISCIUOGLIO, DONG YINAN	
After the Silent Spring: from the Megacities to Chong Ming or the Island where the Birds Sing	447
FANJASOA LOUISETTE RASOLONIAINA	