



Marco Sorrentino

(Roma, 1987), architetto. Si laurea con lode in Progettazione Architettonica e Urbana (2013). Nel 2015 e nel 2018 partecipa a due ricerche di ateneo che si occupano delle trasformazioni architettoniche e urbane in Russia, Caucaso e Asia Centrale. Nel 2018 e nel 2020 è investigator in due ricerche di ateneo che trattano il tema di Architettura e Moda.

Nel 2011 inizia l'attività professionale partecipando a diversi concorsi di progettazione, occupandosi di architettura sostenibile, progettazione urbana, e rigenerazione dell'esistente. Nel 2013 ha collaborato con il Ministero degli Affari Esteri per la progettazione di un edificio a uso ufficio nel compound dell'Ambasciata Italiana a Tripoli (Libia), in cui ha approfondito le complesse dinamiche della progettazione di edifici anti-terrorismo. Nel 2021 ha partecipato al progetto di Paolo Portoghesi per un nuovo memorial park a Baku (Azerbaijan) occupandosi della progettazione del museo. In questa occasione ha sperimentato il tema del piccolo paesaggio sviluppando un edificio fatto da un'alternanza di micro-architetture e micro-paesaggi che ospitano spazi espositivi al chiuso e all'aperto. Dal 2015 è co-founder, di SHIRO architetti (Studio House Interiors Rome).

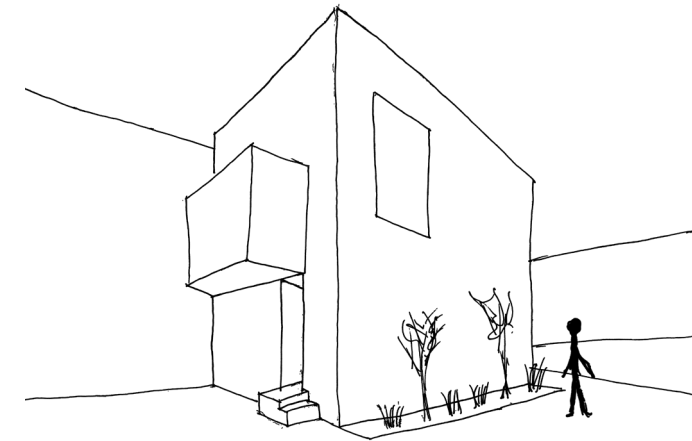
Dal 2010 utilizza lo strumento del reportage fotografico di viaggio per indagare il paesaggio urbano e i modi di stare al mondo delle popolazioni locali in: Giappone, Vietnam, Cambogia, Uzbekistan, Kirgizstan, Sudafrica, Turchia, Marocco, Egitto, Giordania, Stati Uniti, Europa.

Nell'immaginario collettivo le metropoli giapponesi sono pensate come immensi agglomerati urbani costituiti prevalentemente da grattacieli e costruzioni di enormi dimensioni. In realtà a Tokyo, come ad Osaka o a Kyoto, il tessuto urbano dominante è costituito da edifici residenziali informali di massimo due piani in cui sono frequenti soluzioni progettuali che includono l'elemento naturale nei loro minuti spazi di pertinenza. Camminando tra le strade delle città giapponesi si nota che anche nel più piccolo anfratto sono presenti elementi vegetali, una moltitudine di vasi con piante di tutte le forme e dimensioni arricchiscono qualunque spazio disponibile. Il micro-paesaggio diffuso nella città diviene il custode del rapporto tra uomo e natura oltre che elemento di transizione tra spazio urbano e spazio domestico. È uno strumento sperimentato in moltissimi progetti contemporanei. Esaminando le basi culturali che hanno prodotto un tale radicamento del concetto di micro-paesaggio all'interno della cultura giapponese e analizzando una serie di progetti di recentissima realizzazione in cui il piccolo paesaggio ha un ruolo sostanziale, la ricerca si pone l'obiettivo di comprendere le dinamiche che regolano questo dispositivo progettuale. Si tenta di capire se, nonostante le evidenti differenze culturali, il micro-paesaggio possa diventare anche in Occidente uno strumento progettuale adatto alle esigenze della vita contemporanea.

Marco Sorrentino

MICRO-PAESAGGI GIAPPONESI

Uno strumento per abitare nel contemporaneo



DOTTORATO IN
PAESAGGIO E AMBIENTE



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Tutor:

Alessandra Capuano
Fabio Di Carlo
Laura Valeria Ferretti
Leone Spita

Coordinatrice del Dottorato

Lucina Caravaggi

Collegio dei Docenti

Rita Biasi
Alessandra Capuano
Gianni Celestini
Donatella Cialdea
Daniela Colafranceschi
Piermaria Corona
Isotta Cortesi
Elisabetta Cristallini
Daniela De Leo
Fabio Di Carlo
Laura Valeria Ferretti
Alfonso Giacocci
Cristina Imbroglini
Alessandro Lanzetta
Marco Marchetti
Federica Morgia
Sara Protasoni
Luca Reale
Giuseppe Scarascia Mugnozza
Gabriele Scarascia Mugnozza
Leone Spita
Fabrizio Toppetti

DOTTORATO IN
PAESAGGIO E AMBIENTE



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Marco Sorrentino

MICRO-PAESAGGI GIAPPONESI - Uno strumento per abitare nel contemporaneo





DOTTORATO IN
PAESAGGIO E AMBIENTE

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Marco Sorrentino

Coordinatrice del Dottorato

Lucina Caravaggi

Collegio dei Docenti

Rita Biasi

Alessandra Capuano

Gianni Celestini

Donatella Cialdea

Daniela Colafranceschi

Piermaria Corona

Isotta Cortesi

Elisabetta Cristallini

Daniela De Leo

Fabio Di Carlo

Laura Valeria Ferretti

Alfonso Giancotti

Cristina Imbroglini

Alessandro Lanzetta

Marco Marchetti

Federica Morgia

Sara Protasoni

Luca Reale

Giuseppe Scarascia Mugnozza

Gabriele Scarascia Mugnozza

Leone Spita

Fabrizio Toppetti

MICRO-PAESAGGI GIAPPONESI

Uno strumento per abitare nel contemporaneo

In copertina:
micro-paesaggio
contemporaneo, disegno
dell'autore.

Tutor:

Alessandra Capuano

Fabio Di Carlo

Laura Valeria Ferretti

Leone Spita



*a Sofia per l'amore,
a Enrico per la curiosità,
a Domenico per la forza,
a Laura, per il passato, il presente e il futuro.*

Indice

Introduzione	11	La natura nei maestri giapponesi del Novecento	
		L'incanto dell'arcipelago	121
		Architettura come natura latente	135
		Il materiale diventa paesaggio: cancellare l'architettura	147
		Verso un cambiamento: progettare l'architettura attraverso la natura	161
Premessa	21		
<i>Abitare la piccola dimensione del paesaggio</i>			
La pratica giapponese di addomesticare la natura		Esperienze contemporanee di micro-paesaggio in Giappone	
Due artifici: il giardino e la casa nella tradizione	45	Paesaggi intermedi	189
Il concetto di <i>mitate</i> tra allusione e miniaturizzazione della natura	65	Abitare per terra	207
		Paesaggi oggettuali	225
		Foreste metropolitane	241
La <i>subcultura</i> del micro-paesaggio		Conclusioni	
Ritagli di natura nella metropoli giapponese	79	<i>Uno strumento per abitare nel contemporaneo</i>	261
<i>Tsuboniwa</i> : giardini urbani	89		
<i>Pet Landscape</i> : passeggiate nella città	97	Bibliografia	268

Introduzione

La struttura di una metropoli giapponese, di cui Tokyo è il maggiore esempio, è caratterizzata non solo da grattacieli, ma soprattutto da un tessuto urbano fatto di edifici residenziali informali di massimo due piani, in cui sono frequenti soluzioni progettuali che includono l'elemento naturale nei loro minuti spazi di pertinenza. Anche le sperimentazioni contemporanee in cui si indaga il tema del collegamento tra natura, residenza e ambiente urbano, sono numerose e spesso audaci. L'ampio utilizzo di piccole porzioni di paesaggio è alimentato dal fatto che esso costituisce un elemento fortemente radicato nel pensiero giapponese, intimamente legato alla tradizione, che deriva da questioni filosofiche e religiose.

Come verrà spiegato nella premessa, è indubbio che anche nella cultura occidentale, in particolare quella mediterranea, l'utilizzo del piccolo paesaggio - nella forma di corti, patii, orti conclusi, tetti giardino - abbia avuto un ruolo molto importante caratterizzando l'architettura informale domestica da tempi lontani. Tuttavia le sperimentazioni, seppur talvolta di grande qualità, indagano meno la relazione edificio-natura-città, producendo architetture dove il limite tra spazio urbano e spazio domestico è ancora ben definito. L'utilizzo del micro-paesaggio domestico in Giappone è invece uno strumento che esplora in molti modi la transizione esterno-interno nel tessuto delle città, divenendo un elemento centrale nella definizione di tale relazione e aprendo a molteplici condizioni in cui il confine tra spazio domestico, spazio naturale e spazio urbano è sfumato in infinite gradazioni.

L'attualità del tema di questa ricerca è riscontrabile nel fatto che il modo in cui il micro-paesaggio giapponese è utilizzato

nella transizione dallo spazio domestico a quello urbano, può divenire, anche in Occidente, un importante strumento teorico e progettuale. Soprattutto in un momento in cui la recente pandemia da COVID-19 ha prodotto un repentino cambiamento nel paradigma uomo-natura, aprendo a un'intensa riflessione sull'importanza dello spazio domestico e sulla necessità di un contatto diretto con l'elemento naturale, anche all'interno della città. Inoltre vista la mancanza di suolo e la riduzione delle risorse economiche, il micro-paesaggio rimane un'opportunità più facile da realizzare attraverso progetti sistematici, atti fecondanti che producono nuove relazioni fertili fra insediamento umano e ambiente naturale.

La prima parte della ricerca tenterà di fornire gli strumenti necessari per la comprensione del substrato culturale giapponese che ha condotto alla produzione di architetture, informali e d'autore, in cui vi è un rapporto così intimo con la piccola natura che circonda la casa. Si porrà una particolare attenzione ai fondamenti culturali, ideologici, estetici e formali che hanno influenzato la progettazione dei giardini, delle case e delle città giapponesi.

Nella seconda parte della ricerca si propone un'analisi critica di alcune tematiche progettuali in cui il tema della natura ha avuto un ruolo centrale. Inizialmente si affronterà la questione di come è stata utilizzata la natura nei lavori dei maestri giapponesi del Novecento. Successivamente si presenterà un affondo sull'utilizzo del micro-paesaggio nei lavori di alcuni giovani architetti giapponesi contemporanei nati tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso.

La ricerca si sviluppa attraverso una premessa, quattro capitoli e le conclusioni.

Nello specifico, il primo capitolo, "La pratica giapponese di addomesticare la natura", tratta il tema di come il mondo naturale è percepito nella cultura giapponese. Partendo dai dettami filosofico-religiosi dello shintoismo di matrice cinese, si affronta la questione di come la natura, viene considerata una realtà imprevedibile e potenzialmente pericolosa, pertanto è apprez-

zata dai giapponesi fintanto che si instauri con essa una relazione regolata da leggi umane attraverso processi di artificializzazione dell'elemento naturale.

Questa importante pratica trova nella casa e nel giardino tradizionali due espressioni emblematiche. Entrambi sono manifestazioni antropizzate della natura, realizzate con diversi gradi di artificio. Attraverso gli spazi intermedi dell'*engawa* e del *genkan* sfumano l'uno all'interno dell'altro definendo molteplici relazioni. Si andrà dunque ad analizzare come i due elementi si sviluppano e si intrecciano nel corso della storia.

L'ultima parte del capitolo affronta il concetto di miniaturizzazione della natura, un processo di antropizzazione fondamentale nella cultura nipponica. Attraverso un'estrema manipolazione degli elementi naturali, si producono metafore (*mitate*), piccoli artefatti che divengono espressione dell'intero mondo naturale. Le pratiche del *bonsai*, dell'*ikebana* e degli *hakoniwa* sono esempi che influenzeranno fortemente la produzione di micro-paesaggi domestici.

Il capitolo "La *subcultura* del micro-paesaggio", si pone l'obiettivo di mostrare quanto sia diffuso nella cultura popolare giapponese l'uso informale del micro-paesaggio. In prima istanza è importante precisare l'utilizzo che si fa del termine "subcultura" all'interno del titolo. La cultura giapponese contemporanea è il risultato della tradizione orientale unita alle influenze occidentali fatte entrare in Giappone dalla Restaurazione Meiji del 1868. Questa ibridazione ha prodotto quello che Leone Spita definisce un "impero di subculture"¹ in cui non vi è una linea culturale dominante, piuttosto essa è il risultato di diverse sottoculture popolari che si sommano e si sovrappongono tra loro. Tra queste vi è anche la piccola dimensione del paesaggio.

Il primo sotto capitolo affronta la struttura della città giapponese, una forma urbana che per Yoshinobu Ashihara è regolata da un "ordine nascosto", in cui la natura ha avuto un ruolo fondante sin dall'antichità e dove il piccolo paesaggio urbano manifesta ininterrottamente la sua presenza.

Il secondo sotto capitolo approfondisce il tema degli *Tsuboniwa*, gli antichi giardini tra le case urbane che hanno influenzato fortemente i micro-paesaggi contemporanei. Analizzando la loro

forma e diffusione nel tessuto urbano si delineano come elementi fondamentali della città e si presentano dunque come luoghi di costanti sperimentazioni.

Per capire l'effettiva diffusione di questi micro-paesaggi informali, l'ultima parte del capitolo propone una passeggiata virtuale tra le strade delle città giapponesi. Attraverso schede composte con una struttura analoga a quella utilizzata da Atelier Bow-wow nel loro *Pet Architecture Guide Book*, da cui il sotto capitolo trae ispirazione anche per il titolo, si propone un piccolo catalogo di micro-paesaggi urbani. Le schede sono costituite da elaborazioni fotografiche, tabelle con informazioni dimensionali e QR code. Fotografando quest'ultimi con la fotocamera di uno smartphone, si può "passeggiare" nei vicoli delle città sfruttando la tecnologia di Google Street View².

Il terzo capitolo, "La natura nei maestri giapponesi del Novecento", è utilizzato per mettere in luce il rapporto con l'elemento naturale che i più importanti architetti giapponesi, dalla seconda metà Novecento e all'inizio degli anni Duemila, hanno sviluppano nel loro lavoro. La trattazione si concentrerà non tanto sull'analisi del linguaggio architettonico dei progettisti, ma piuttosto su come essi si rapportano all'elemento naturale e più in particolare all'utilizzo della piccola dimensione del paesaggio. Nella trattazione si sono individuate quattro aree tematiche che corrispondono, dal punto di vista dell'autore, a quattro modalità di approccio nei confronti dell'elemento naturale.

Il primo sotto capitolo parla delle esperienze derivanti dal laboratorio di Kenzo Tange, di cui furono studenti tra gli altri Arata Isozaki, Kisho Kurokawa e Fumihiko Maki. Un periodo in cui il rapporto con la natura si definisce maggiormente attraverso metafore concettuali rispetto a relazioni di tipo diretto.

Il secondo sotto capitolo affronta la Scuola di Kazuo Shinohara che ha influenzato i lavori di Toyo Ito e Itsuko Hasegawa. Le loro opere trovano fondamento nelle dinamiche naturali, proponendo una natura che diviene architettura attraverso processi di artificializzazione. Gli elementi vegetali sono raramente visibili nei progetti di questo periodo, nonostante le loro dinamiche siano elementi fondanti della pianificazione.

Il terzo sotto capitolo narra le esperienze di due architetti che

nell'uso dei materiali trovano la strada per "cancellare l'architettura" all'interno del paesaggio. Con approcci decisamente diversi, Kengo Kuma e Terenobu Fujimori, tentano di produrre un paesaggio continuo dove soggetto e oggetto si confondono l'uno con l'altro.

L'ultimo sotto capitolo racconta la generazione di architetti precedente a quella degli ultimi quindici anni. Partendo dai lavori di Kazuyo Sejima, si percorrono i primi anni del Ventunesimo secolo attraverso le opere di Ryue Nishizawa, Sou Fujimoto e Junya Ishigami. Un gruppo di progettisti che propone architetture "non capolavori", fatte di materiali leggeri, spesso di piccole dimensioni, dove sperimentare nuovi modi di vivere strettamente legati alla vita contemporanea. La natura, attraverso la forma urbana del micro-paesaggio, ha un ruolo essenziale in questi progetti, genera l'architettura e da essa non si distingue producendo spazi in cui vi è una costante alternanza di elementi naturali e antropici.

L'ultima parte della tesi propone una serie di piccole architetture realizzate in Giappone dal 2010 ai giorni nostri dove l'utilizzo del micro-paesaggio ha avuto un ruolo primario. Gran parte dei progetti sono stati selezionati all'interno di riviste di settore come *Shinkenchiku*, *Jutakutokushu* e *The Japan Architect* che in Giappone raccolgono le sperimentazioni più recenti dei giovani architetti nipponici.

I progetti selezionati sono stati raggruppati in quattro categorie criticamente scelte dall'autore per mostrare quattro modalità di utilizzo del micro-paesaggio. Il primo sotto capitolo, "Paesaggi intermedi", indaga l'utilizzo dello spazio intermedio come luogo di mediazione con la città e allo stesso tempo come custode dell'elemento vegetale, assumendo la funzione di micro-paesaggio e di mediatore tra la vita pubblica e la vita privata.

Il secondo sotto capitolo, "Abitare per terra", raggruppa una serie di progetti in cui il piccolo paesaggio entra all'interno degli ambienti domestici producendo spazi interni "naturalizzati" in cui risolvere il bisogno umano di rapportarsi all'elemento naturale, anche all'interno di un contesto densamente edificato.

Il terzo sotto capitolo, "Paesaggi oggettuali" mostra il modo, tipicamente giapponese, di utilizzare l'oggettualità per elevare

spazi vuoti in luoghi con un profondo significato. L'utilizzo di una moltitudine di elementi vegetali trasforma spazi antropizzati in micro-paesaggi dal grande valore simbolico evitando di cadere nel semplice ornamento.

L'ultimo sotto-capitolo, "Foreste metropolitane", mette insieme un gruppo di progetti in cui si tenta di replicare, nella piccola dimensione, le inesplorate dinamiche spaziali della foresta. La natura può divenire un nuovo modello di organizzazione dello spazio, dove attraverso differenti gradi di densità si possono sperimentare insolite relazioni tra gli edifici e l'elemento naturale.

Le conclusioni di questo percorso di ricerca tentano di estrarre alcune riflessioni dall'esperienza giapponese. Pensieri che non conducono a nuove risposte progettuali, ma che hanno l'aspirazione di togliere un velo sulle possibilità che offre l'architettura nipponica, sperando, attraverso ricerche future, in interessanti contaminazioni che possano condurre a nuovi esperimenti architettonici che interpretino maggiormente le esigenze della vita contemporanea.

Note

1. Leone Spita, *Leco del wabi-sabi e iki nei giovani architetti giapponesi*, tesi di dottorato, Roma, 2006, pp. 80-118.
2. Google Street View è uno strumento del sito internet di Google Maps e Google Earth che fornisce viste panoramiche a 360° in orizzontale e a 160° in verticale lungo le strade, a distanza di 10-20 metri l'una dall'altra, e permette agli utenti di vedere parti di varie città del mondo a livello del terreno.

Premessa



Abitare la piccola dimensione del paesaggio

Il piccolo paesaggio ha un ruolo centrale nell'evoluzione del rapporto tra uomo e natura, specialmente quando è legato alla residenza. La sua storia è di origine molto lontana, è presente nelle architetture di ogni epoca e di ogni latitudine, definendo un certo tipo di relazione con l'elemento naturale che si è modificata nel tempo insieme all'evoluzione delle forme abitative.

I primi insediamenti umani si spostavano inseguendo nuovi territori di caccia, il rapporto con l'elemento naturale era completo, non esistevano distinzioni. Il concetto contemporaneo di paesaggio inteso come unione di elementi antropici e naturali¹ non esisteva in quanto la componente naturalistica era totalizzante. In seguito, quando la vita nomade è divenuta stanziale grazie all'agricoltura e all'allevamento, sono comparsi i primi villaggi; una forma di aggregazione stabile dove la relazione uomo-natura era ancora fortemente vivida attraverso i campi e i pascoli che circondavano il nucleo abitativo. Il mondo intero corrispondeva a un giardino planetario² di cui prendersi cura e da cui trarre beneficio.

La necessità di protezione e lo sviluppo di un'organizzazione sociale complessa, trasformano i villaggi in città protette da poderose mura difensive, limitando di fatto la relazione costante con l'elemento naturale: *«per gran parte della storia dell'Occidente, l'accostamento senza contatto tra città e natura è stato di grande conforto, replicando il trucco retorico che è alla base dell'idea del paradiso terrestre come spazio cintato, prezioso, protetto, confortevole, oltre che, naturalmente, bellissimo»*³, con queste parole Annalisa Metta⁴ descrive la chiusura della città minerale verso l'ambiente esterno, causa della prima grande frattura nella simbiosi uomo-natura. Quando la forma della città

Nella pagina precedente:
Le Corbusier, terrazzo
dell'attico sugli Champs-
Élysées, Parigi, 1931.

acquista complessità e lo sviluppo urbano si intensifica, la quantità di verde all'interno dell'area urbanizzata diminuisce, i ritagli di natura all'interno dei cortili delle case diventano l'unica alternativa urbana ai giardini nobiliari, così come alle campagne e al paesaggio fuori dalle fortificazioni che definivano i confini dei centri abitati. I piccoli paesaggi interclusi nei recinti domestici sono lo strumento per mantenere un rapporto con la natura. Un legame ancora sufficientemente sviluppato nella città storica, attraverso rapporti più misurati rispetto alla vastità e pericolosità dell'ambiente selvaggio che si trova all'esterno.

Con l'avvento della rivoluzione industriale, l'incremento dell'urbanizzazione e la corsa alla produzione di massa, la necessità di suolo incombe sullo spazio urbano riducendo di molto il numero dei già esigui spazi verdi collegati alla residenza. Tale riduzione, unita all'insalubrità dell'ambiente cittadino, conduce ad una seconda rottura nel rapporto tra uomo e natura, modificando di fatto una relazione rimasta sostanzialmente invariata per secoli. Questa rottura sfocia in un importante problema sociale e porta a un'aspra critica alla morfologia delle città esistenti. Il ruolo che deve assumere il verde pubblico non è più esclusivamente decorativo e dilettevole, ma diventa «strumento medicale con cui alleviare una serie di patologie della città la cui cura è ormai indifferibile»⁵. Si apre la stagione dei grandi parchi urbani come rimedio ai mali della città industriale. La grande scala del progetto paesaggistico prende il sopravvento, tuttavia le sperimentazioni sulla piccola dimensione del paesaggio trovano terreno fertile nello studio delle nascenti *garden city* inglesi teorizzate da Ebenezer Howard⁶, dove viene proposto un modello di città diffusa nel verde che diviene un elemento puntuale e sistemico all'interno di un impianto di ordinata urbanistica ottocentesca.

L'esigenza di implementare il sistema del verde all'interno della città continua a essere un tema ricorrente nel progetto urbano del Novecento. Il Movimento Moderno sembra interessarsi maggiormente all'aspetto antropico-funzionalistico del paesaggio, guardando alla natura come elemento necessario per la creazione di un ambiente salubre che produce un benessere fisico. Insieme a progetti di nuove città di fondazione con grandi

parchi pubblici che soddisfano le necessità di milioni di abitanti, si riflette ancora una volta sul piccolo paesaggio domestico, da un lato attraverso la riscoperta del tipo a corte e dall'altro attraverso la diffusione del tetto giardino.

Questo breve *excursus* storico, mostra la presenza costante del piccolo paesaggio domestico all'interno degli avvenimenti passati. Quando si costruisce in mezzo a un bosco il micro-paesaggio ha un ruolo meno rilevante, in quanto il rapporto con la natura è totale. Sarà nei periodi in cui si sono raggiunti alti livelli di saturazione edilizia che esso susciterà interesse. Il suo essere elemento della natura, ma strettamente legato ai manufatti prodotti dall'uomo, lo lega inestricabilmente all'evoluzione della residenza e ai modelli che la caratterizzano, divenendo uno strumento per portare la natura all'interno della città.

Tra le varie configurazioni la corte è certamente quella che ha sviluppato nel corso dei secoli un rapporto indissolubile con la piccola dimensione del paesaggio. L'atto semplice di appropriazione di un luogo attraverso la realizzazione di un recinto - che stabilisce ciò che è dentro e ciò che è fuori - è una delle prime forme insediative sviluppate dall'uomo da quando i villaggi hanno cominciato ad aggregarsi in nuclei urbanizzati. Una delle caratteristiche di questo tipo edilizio è la stretta correlazione tra il costruito e gli elementi vegetali accuratamente scelti per diversi scopi che variano dalla produzione alimentare, alla ricerca estetica, definendo luoghi di rappresentanza, spazi organizzati da principi religiosi, o più semplicemente momenti di silenzio in una città che fa rumore.

Le sue origini lontane trovano nella *domus*⁷, diffusa nel mondo romanizzato, una forma che influenzerà nei secoli le strutture urbane derivanti dagli impianti di fondazione romana, divenendo un elemento alla base delle civiltà dell'Europa meridionale, dell'Africa settentrionale e del Vicino Oriente. Il *riyād* islamico⁸ e le corti delle *siheyuan* cinesi⁹ sono altre testimonianze storiche dell'importanza dello spazio verde intercluso negli edifici residenziali. In questi esempi, così come nella *domus*, gli spazi esterni sono da un lato luoghi di rappresentanza (per



Spaccato asonometrico di domus romana.

ricevere ospiti e alleati politici), dall'altro costituiscono luoghi protetti in cui svolgere la vita domestica e nei quali proteggersi dal caos della vita cittadina.

In Europa la *domus* romana influenzerà il tessuto urbano fino al periodo medioevale in cui attraverso la moltiplicazione dei vani, in orizzontale e verticale, trasformerà la sua struttura in quello che viene definito il lotto gotico-mercantile, con la parte superiore dell'edificio adibita a funzione abitativa e quella inferiore a uso specialistico. Tale processo riduce gli spazi naturalizzati della residenza a favore di una maggiore densità edilizia. In questo periodo infatti il piccolo paesaggio incluso nelle corti trova diffusione soprattutto all'interno dei chiostri monacali e nelle residenze nobiliari. Acquisisce la forma di *hortus conclusus*¹⁰, uno spazio ben riparato da recinti murari dove si sviluppano luoghi per produrre ortaggi, piantare frutteti e dove rievocare un paradiso terrestre per godere dei piaceri della vita bucolica.

Una tappa importante nell'uso del piccolo paesaggio all'interno della corte è il rinnovato interesse nella ricerca sullo spazio domestico che avviene negli anni Venti del secolo scorso. Dopo il primo periodo funzionalista, che ha privilegiato un approccio diagnostico, scientifico e quantitativo ai bisogni umani, alcuni rappresentanti del Movimento Moderno, vedono nella città un luogo di saturazione edilizia per il quale è necessario trovare valide alternative. Già nel 1909 Adolf Loos pubblica in *Das Andere* il saggio *Arkitektur*¹¹ dove descrive l'impossibilità dell'architetto moderno di costruire all'interno di un ambiente naturale in quanto egli inevitabilmente lo deturpa perché non è più legato a una cultura o a una tradizione, ma allo stile:

«La casa del contadino è, contrariamente alla casa dell'architetto, un lavoro di natura, non degli uomini. È bello, come fanno gli animali che si lasciano guidare dal loro istinto [...] Si è bello, come sono belle la rosa o il cardo, il cavallo e la mucca»¹².

Era dunque necessario pensare a un modo alternativo per approcciarsi all'elemento naturale. Inizia una deriva antiurbana dove la corte diventa l'altra faccia

dell'abitazione moderna, un'opportunità per un modello di vita semirurale all'interno del tessuto urbano. Il piccolo paesaggio intercluso nelle abitazioni può essere un momento di pausa e allo stesso tempo uno strumento di mediazione con la natura e la tradizione, aprendo a riflessioni sul tema della privacy e sul rapporto tra vita pubblica e vita privata, un dibattito, come precedentemente analizzato, di grande interesse sin dall'età antica. La questione viene esplorata riprendendo frequentemente i temi della classicità mediterranea fatta di architetture vernacolari, dove il rapporto tra natura e costruito genera appartenenza al luogo attraverso un atto sincero e senza sovrastrutture legate a mode contingenti.

In Italia, ad esempio, Luigi Figini e Gino Pollini indagano con grande interesse il tema della natura e dell'abitazione. Inizialmente con il progetto della *Casa Elettrica*¹³ del 1930 dove propongono l'idea di un edificio come recinto senziente che filtra i rapporti di scambio tra la casa e il paesaggio che la circonda. Mettendo in relazione osmotica lo spazio interno con una natura controllata, e allo stesso tempo, con il paesaggio urbano che la cinge. Lo fanno utilizzando una parete-serra costituita da diaframmi vetriati tra i quali è presente una vegetazione di piante grasse. Successivamente con il progetto *Villa-studio per un artista*¹⁴, realizzato nel 1933 per la V Triennale di Milano, gli architetti propongono un edificio completamente chiuso verso l'esterno. Riprendono l'idea di mediterraneità basata su una matrice di razionalità spontanee, in cui attraverso la realizzazione di patii, che riecheggiano i cortili e gli *impluvia* di Ercolano e Pompei, i progettisti tentano di estrarre, come una fragranza primitiva, l'essenza della natura che li circonda, proponendo un micro-paesaggio che è sintesi del sito di progetto. L'intento è quello di sovrapporre la casa dell'uomo e il mondo vegetale, ma senza una relazione di scambio diretto, bensì includendo criticamente il paesaggio all'interno di confini delineati. Figini, in particolare, prosegue il suo interesse sul piccolo paesaggio legato alla residenza, sintetizzando le sue riflessioni in *L'elemento verde e l'abitazione*¹⁵, un testo scritto nel 1950 per la collana Quaderni di Domus. Egli analizza il modo in cui natura e la casa si sono compenstrate nel corso della storia e come i due ele-



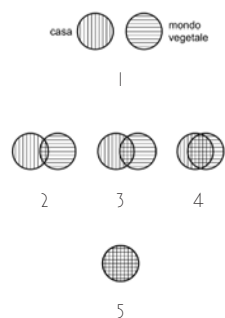
Luigi Figini (1903-1984).



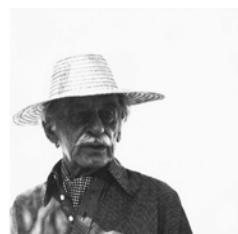
Luigi Figini e Gino Pollini, Villa-studio per un artista, Milano, 1933, spaccato assonometrico, viste patii esterni.



Luigi Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, 1950, copertina.



Luigi Figini, schema del rapporto tra casa e natura, in *L'elemento verde e l'abitazione*, 1950, pp. 26-27.



Bernard Rudofsky (1905-1988).

menti abbiano prodotto esempi virtuosi nell'avvicinarsi degli eventi. Secondo l'architetto milanese partendo da uno stato di completa sovrapposizione tra i due elementi che corrisponde al momento in cui l'uomo viveva direttamente nell'ambiente naturale, si è passati a una netta divisione (1), per poi transitare in alcune fasi intermedie in cui natura e architettura hanno trovato punti di contatto (2, 3). Si arriva a una fase che per Figini è la massima espressione mai raggiunta dall'uomo nella ricerca di un legame con il mondo naturale (4). Questa condizione si identifica con alcune tappe nella storia dell'architettura, come le case a corte dell'età classica, i patii informali dell'architettura mediterranea e le nuove soluzioni dell'Architettura Moderna che vedono nel tetto-giardino uno strumento contemporaneo per instaurare un rapporto con l'elemento naturale. L'aspirazione finale è quella di tornare a far coincidere la casa dell'uomo con il mondo esterno (5). Figini si chiede, dunque, se si è giunti a una tappa ultima o se attraverso nuove scoperte e nuove tecniche si potranno sperimentare soluzioni ancora più audaci.

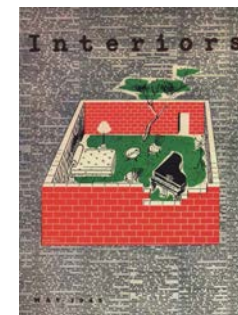
Su questa linea è il lavoro che Bernard Rudofsky propone negli anni Trenta del secolo scorso. Anch'egli trova i suoi riferimenti progettuali nell'architettura vernacolare mediterranea di cui si era interessato durante i suoi frequenti viaggi nei paesi dell'Europa del sud. Rudofsky sposta la sua attenzione dall'architettura d'autore a quella anonima:

«Dopo essermi iscritto alla scuola di architettura [...] ho iniziato a viaggiare metodicamente per vedere il lavoro dei pionieri dell'architettura moderna tedeschi, svizzeri, svedesi e francesi. Ma sono rimasto deluso da quello che ho visto. Ho pensato che si trovasse una migliore progettazione nei centri storici, in particolare nei paesi del Mediterraneo»¹⁶.

Vede nelle architetture vernacolari un'armonia con la natura sviluppata attraverso un rapporto più autentico con il paesaggio che le circonda e che esse includono nelle loro piccole corti. Per Rudofsky il giardino cinto da muri è il luogo in cui dovrebbe concentrarsi la vita domestica, una stanza artificiale con all'interno una vegetazione naturale e il cielo come tetto. Queste sue

riflessioni lo portano a pubblicare, sia sull'editoriale di *Domus*¹⁷ (1937), sia sulla rivista *Interiors*¹⁸ (1946), un celebre disegno che mostra una stanza ideale, realizzata con muri di mattoni, un pavimento d'erba e un soffitto fatto di cielo, arredata con un pianoforte, un letto, una sedia, un tavolino, una lampada e un albero. I lavori che derivano dai suoi ragionamenti trovano forma in alcuni progetti concettuali sviluppati negli anni Trenta. I disegni per il progetto *Una casa per Procida* (1934), ad esempio, mostrano un edificio a corte molto semplice, posizionato su un'altura e circondato da un giardino. L'edificio manifesta con estrema forza l'appartenenza al luogo e il rapporto viscerale con il paesaggio che lo circonda. Il patio interno è una vera stanza a cielo aperto, luogo cardine dell'abitazione, reminiscenza di Pompei e delle architetture spontanee dell'arcipelago greco. Il progetto è stato pubblicato all'interno di *Domus* a corredo dell'articolo *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*¹⁹, in cui Rudofsky celebra l'architettura informale come rappresentazione di un determinato popolo e di un preciso modo di stare al mondo che genera costruzioni adatte al paesaggio e ai bisogni dell'uomo, prive di sovrastrutture stilistiche. Con questo pensiero progetta insieme a Gio Ponti due alberghi diffusi nella natura, il primo è *L'albergo nel Bosco di San Michele* a Capri (1938), il secondo è *Hotel du Cap* ad Antibes (1939)²⁰, entrambi i progetti prevedono stanze immerse nel paesaggio naturale, ognuna con un piccolo paesaggio incluso nei patii di pertinenza. L'obiettivo delle soluzioni proposte è quello di dare ai fruitori una vera esperienza della vita del luogo, anche a discapito di moderne comodità. A San Paolo del Brasile Rudofsky riuscirà finalmente ad applicare le sue teorie in un edificio realizzato, *Casa Arnstein*²¹, del 1941. La costruzione si articola in un'alternanza di pieni e vuoti in cui la moltitudine di piccole corti che circondano l'abitazione suggerisce l'idea di una vita all'interno del paesaggio stesso.

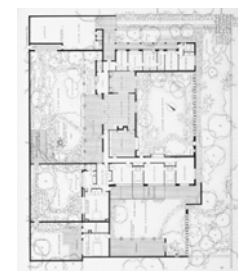
Parallelamente agli esperimenti di edifici isolati, dagli anni Quaranta si sviluppa la ricerca sul tipo a corte con forme aggregative ad alta densità edilizia che permettano di inserire all'interno del tessuto urbano un modello di vita semirurale. In Italia, Diotallevi, Marescotti e Pagano sono i primi che iniziano



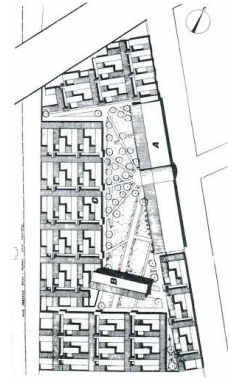
Bernard Rudofsky, copertina rivista *Interiors*, 1946.



Gio Ponti e Bernard Rudofsky, Stanza della parete nera nell'albergo di San Michele, Capri, 1938. Gio Ponti Archive.



Bernard Rudofsky, Casa Arnstein, San Paolo, 1941.



Adalberto Libera. Unità di Abitazione Orizzontale, Roma, 1952, vista esterna; pianta.

a indagare la possibilità di aggregare case a corte, realizzando un modello urbano con una densità abitativa simile a quella mediamente rilevata nelle città europee.

La loro proposta, del tutto teorica, trova seguito nelle progetti realizzati da Adalberto Libera nel 1952 nel quartiere Tuscolano a Roma. Il complesso realizzato per INA-Casa²² è il primo esperimento che indaga l'aggregazione di corti a larga scala in Europa. Le basi progettuali trovano un chiaro fondamento nel Razionalismo europeo e sul rinnovato interesse per l'architettura informale mediterranea, oltre che per le esperienze vissute da Libera nel suo viaggio a Marrakech. L'architetto immagina una trama urbana intervallata da pieni e vuoti dove quest'ultimi "pesano" tanto quanto i primi, sono un'estensione degli spazi interni che fornisce a tutti gli abitanti un rapporto diretto con la natura in un quartiere tra i più densamente abitati di Roma.

I progetti a larga scala non trovano seguito nel panorama architettonico europeo, tuttavia le sperimentazioni sulla casa a corte continueranno per tutto il Novecento.

Anche in epoca recente, nei paesi dal clima mite dell'Europa meridionale e del Centro e Sud America, si producono una moltitudine di soluzioni progettuali in cui sebbene si raggiungano alti livelli di qualità, il rapporto tra il contesto esterno, gli spazi interni dell'edificio e i piccoli paesaggi racchiusi all'interno del recinto, continua a seguire delle regole sedimentate nel tempo. Già nel 1950 Figini scriveva:

«Così le novità che si riscontrano nel cortile-patio d'oggi sono in prevalenza apparenti e nella maggior parte dei casi più di forma che di sostanza [...] una classificazione che distinguesse fra tipi storici e tipi contemporanei sarebbe forse arbitraria, tanta è la continuità che lega i secondi coi primi»²³.

Egli continua sostenendo che le vere innovazioni rispetto alle forme storiche della casa a corte risiedono in un'accentuata differenziazione delle diverse funzioni all'interno degli spazi verdi, individuando in maniera netta le zone adibite al pranzo e al soggiorno all'aperto, quelle di servizio utilizzate per la coltivazione

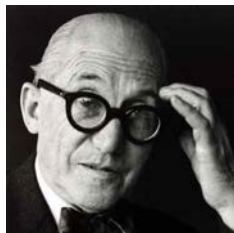
degli ortaggi e quelle del solarium e della piscina.

Un ragionamento che potrebbe essere adeguato non solo ai progetti della prima metà del Novecento a cui si riferiva l'architetto milanese, ma anche a molte soluzioni contemporanee sviluppate in occidente negli ultimi trent'anni, dove di fatto la componente innovativa del tipo a corte si manifesta quasi esclusivamente in aspetti formali. Altro motivo di riflessione è che il suo utilizzo non avviene più all'interno di un tessuto urbano, conferendo naturalezza alla città, ma viene sperimentato prevalentemente in zone suburbane o all'interno di centri storici poco densificati.

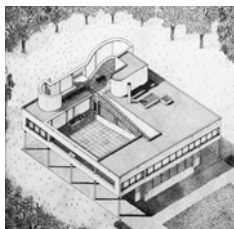
Nel Novecento, il micro-paesaggio legato alla residenza, trova in Europa una nuova espressione attraverso l'uso del tetto giardino. Il verde in quota ha una lunga tradizione che parte dai giardini pensili di Babilonia (600 a.C.), passando per i giardini delle tombe etrusche (700-200 a.C.) e dei mausolei romani di Augusto e Adriano (100 a.C. - 100 d. C.). Continuando poi in epoca medioevale con i giardini pensili dei monasteri e dei palazzi nobiliari. Persino le coperture di alcune torri erano ricoperte di vegetazione, si pensi ad esempio alla torre Guinigi di Lucca (1300 d.C.). La pratica del giardino pensile prosegue poi nel periodo rinascimentale con i giardini delle grandi ville nobiliari.

Nella sua versione strettamente legata alla residenza le prime riflessioni arrivano nel 1865 con la stesura del *trattato sui giardini pensili* scritto dall'architetto tedesco C. Von Rabitz (1823-1891) che fu il primo a evidenziare il contributo che i giardini pensili potevano portare alla salubrità dell'ambiente urbano nei contesti a forte densità abitativa²⁴.

Le prime vere sperimentazioni inizieranno con Le Corbusier, attraverso i suoi *Cinq points de l'architecture moderne*²⁵, egli propone di trasferire la vegetazione rimossa per lasciare spazio alla costruzione dell'edificio sulla copertura dello stesso. Sviluppando un sistema che consente di inserire all'interno del tessuto urbano un verde domestico puntuale, in cui il tetto giardino diviene uno strumento contemporaneo per mantenere la natura anche all'interno di un tessuto densamente edificato. Lo spostamento in quota dell'elemento naturale secondo Figini è:



Charles-Édouard Jeanneret-Gris. Le Corbusier (1887-1965).



«un genere particolare che si è andato meglio definendo e differenziando nell'ambito dell'Architettura Nuova. Un "genere" che si estende dalle case a patio (di origine remotissima) al terrazzo-giardino. (conquista architettonica fra le più tipiche e originali del nostro tempo)»²⁶.

Il micro-paesaggio, inteso come pratica per condurre l'elemento vegetale all'interno della città, si fa strumento di grande attualità. Così come era avvenuto in tempi passati attraverso le corti, il piccolo paesaggio, nella sua versione pensile, diviene il tentativo effettuato dal Movimento Moderno per condurre il verde domestico all'interno del tessuto urbano.

Le teorie di Le Corbusier trovano compimento nel tetto giardino di *Villa Savoye* (1931) dove una *promenade architecturale* parte dal piano terra e sale ininterrottamente fino alla copertura, unendo esterno e interno attraverso una passeggiata che conduce fino al terrazzo in cui sono presenti un solarium e spazi dove coltivare le specie vegetali. Il manifesto di *Villa Savoye* apre a sperimentazioni ardite che generano da un lato progetti altamente poetici e dall'altro esperimenti a grande scala. L'atmosfera onirica di progetti come il terrazzo dell'*attico sugli Champs-Élysées* (1931), disegnato da Le Corbusier per Charles de Beistegui²⁷, mostrano la potenza espressiva del piccolo paesaggio. L'architetto svizzero realizza un salotto a cielo aperto con un pavimento di erba. Arreda lo spazio esterno con mobili adatti per un interno, inserendo sedie, tavolini e un camino con sopra uno specchio; d'altronde per Le Corbusier «l'esterno è sempre un interno»²⁸. I muri di confine, alti circa due metri, selezionano accuratamente il paesaggio urbano osservabile dai fruitori, ed ecco apparire oltre il muro bianco le sagome dell'Arco di Trionfo e della Torre Eiffel. Un progetto che ammalia per il suo surrealismo, inducendo a una forte riflessione su cosa caratterizza veramente un ambiente interno e uno esterno. Il lirismo di questa proposta si contrappone alla prosa dell'*Unité d'Habitation di Marsiglia* (1952), dove il piccolo paesaggio in quota diviene lo spazio ricreativo per una comunità di 1.500 abitanti, costituito da una piscina, un solarium, un auditorium e un percorso ginnico lungo più di 300 metri. Come nell'attico di Parigi, esso si relaziona al paesaggio collinare di Marsiglia attraverso l'uso selettivo



Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1931, assonometria, disegno del tetto-giardino.



Le Corbusier, terrazzo dell'attico sugli Champs-Élysées, Parigi, 1931.

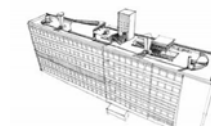
dei parapetti, che presentano un'altezza tale da permettere la vista delle colline circostanti evitando di mostrare il caos cittadino; una strategia che permette ai fruitori di percepire un ambiente naturale pur essendo all'interno del tessuto urbano. Le teorie e i progetti di Le Corbusier riguardo l'uso del tetto giardino influenzeranno l'architettura di tutto il Novecento, ispirando fortemente diversi progetti contemporanei. Tuttavia l'ambizione di produrre un processo sistemico che conducesse a una diffusione del verde all'interno dei tessuti densamente edificati non ha avuto il riscontro sperato. I piccoli paesaggi in quota si ritrovano per lo più nei *roof top* degli edifici alla moda delle grandi metropoli contemporanee, ospitando ristoranti e bar in cui l'elemento naturale diviene un orpello *glamour* da ostentare. Tranne in casi isolati, essi perdono il loro valore di mediazione tra uomo e natura cedendo alla lusinga dell'ornamento.

Questa premessa occorre per sottolineare l'importanza che il piccolo paesaggio legato alla residenza ha avuto in Occidente nella corso della storia.

Esso ha ricevuto nel tempo un interesse discontinuo da parte dei progettisti. In questo periodo storico, ad esempio, l'attenzione sembra spostarsi maggiormente alla rinaturalizzazione della città attraverso progetti di grandi dimensioni coperti di vegetazione, foreste e "boschi verticali" che cavalcano in modo più o meno coerente la questione ambientale. Un proposito dagli esiti discutibili vista l'effettiva sostenibilità della loro gestione.

Il micro-paesaggio può diventare uno strumento alternativo per raccontare una versione diversa di questa narrazione. Pensare alla naturalizzazione della città come volontà umana di stabilire un contatto estetico e metafisico con la natura, là dove si è costruito un luogo volutamente senza di essa, può avvenire attraverso l'uso di micro-paesaggi che mediano la scala urbana con quella domestica ritornando a «*rapporti meno drammatici, nei limiti di un metro più umano*»²⁹.

Lo spazio naturale intercluso all'interno di un recinto è stata la forma più antica e più resistente nel tempo nonostante i cambiamenti della società. Tuttavia non ha prodotto reali innovazioni

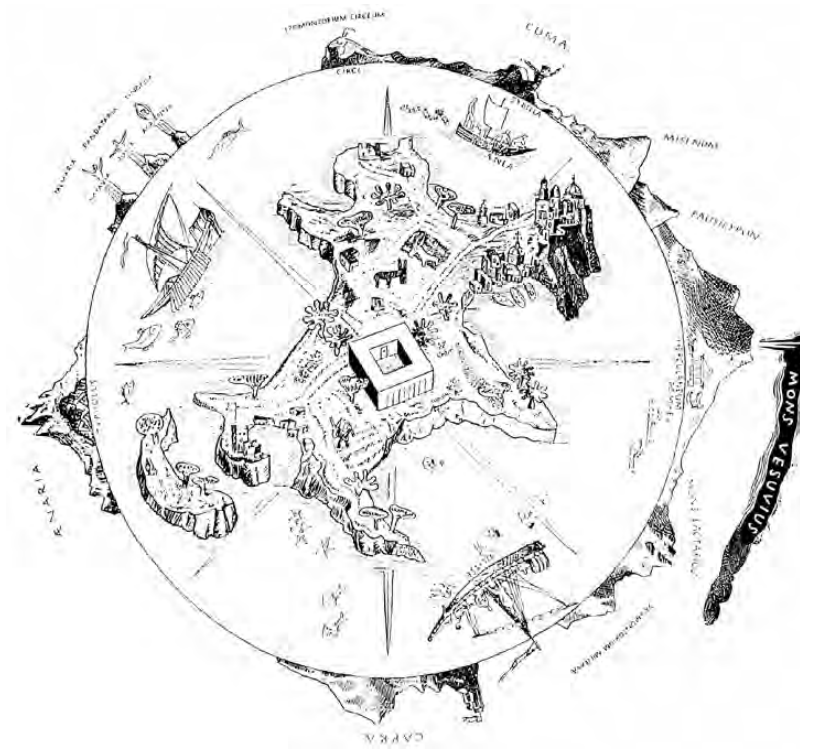


Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marsiglia, 1952, vista assonometrica, fotografia della copertura.

nel rapporto uomo-natura che rispecchiassero tali evoluzioni. Soprattutto è una soluzione che in epoca contemporanea non è riuscita a condurre l'elemento naturale all'interno della città in modo diffuso.

La vegetazione in quota è stata la vera innovazione del Novecento in termini di piccolo paesaggio legato alla residenza. Ma la sua diffusione all'interno del tessuto urbano ha mancato l'obiettivo di affermarsi come processo sistemico, riducendosi a soluzione puntuale per lo più utilizzata a scopo decorativo nei grandi edifici alla moda delle città contemporanee.

L'esperienza giapponese, questione centrale di questa ricerca, mostra alcune alternative in cui il micro-paesaggio, nelle sue molteplici varianti, riesce a essere un protagonista anche all'interno di metropoli densamente abitate. Esso definisce un rapporto tra natura, paesaggio urbano e abitazione, che si allontana dalla tentazione decorativa trovando le sue radici più profonde nella tradizione e nel modo di vivere degli abitanti.



In alto: Bernard Rudofsky, pianta di orientamento per il progetto di una Casa a Procida, in *La scoperta di un'isola* nella rivista *Domus*, 1938.

Note

- Definizione derivante dalla Convenzione Europea del Paesaggio (CEP) siglata a Firenze nel 2000. Più precisamente il documento indica il paesaggio nel seguente modo: "Paesaggio" designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni.
- Il concetto di giardino planetario nasce nel 1995 dal paesaggista francese Gilles Clément (1943). Egli concepisce la Terra come un enorme giardino, finito, in cui l'uomo, da bravo giardiniere, deve prendersene cura. Pubblicato la prima volta in: Gilles Clément e Michel Blazy, *Contributi allo studio del giardino planetario*, in Fiamme, Scuola regionale di belle arti di Valence, 1995.
- Annalisa Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma, 2022, p. 58.
- Annalisa Metta (1977), architetta paesaggista e professoressa associata all'Università degli Studi Roma Tre.
- Annalisa Metta, *Il paesaggio è un mostro... cit.*, p. 60.
- Ebenezer Howard (1850-1928) teorizza il modello delle *garden city* nel suo testo *Garden Cities of Tomorrow* del 1902, dove si proponeva un ambiente urbano ideale caratterizzato da una bassa densità abitativa e da una pianificata presenza di spazi verdi.
- Nella *domus* romana e nelle sue innumerevoli varianti, si può notare come l'elemento naturale e il rapporto con l'esterno, seppure declinati in modi diversi siano sempre presenti: l'*atrium* che inizialmente caratterizzava il focolare domestico si definisce nel tempo come un primo atto in cui l'edificio, chiuso fermamente verso la città, si apre al paesaggio attraverso la vista del cielo e il rumore dell'acqua presente in una vasca allineata con il lucernaio superiore. Questo luogo, posizionato verso la città è un limbo tra lo spazio pubblico e quello privato, adempie alla funzione di ospitare i clienti, i soci, gli alleati politici che hanno rapporti prevalentemente di tipo pubblico con il padrone di casa. Nelle abitazioni più ricche era presente il *peristylum*, secondo atto di questo racconto, uno spazio esterno circondato da portici a colonne, un piccolo paesaggio posto nella parte retrostante dell'abitazione che ospitava la vita privata della famiglia e sul quale affacciavano le camere dei padroni di casa. Era caratterizzato da marmi, sculture e dall'*hortus*, un giardino di derivazione greca, realizzato con alberi da frutto, piante aromatiche e talvolta ortaggi. Questo luogo era la rappresentazione di un paradiso terrestre, uno spazio in cui ozicare attraverso una vita bucolica rimanendo comunque all'interno del tessuto urbano, ben filtrato attraverso un limbo ideale che parte dall'*atrium* e gradualmente purifica gli abitanti dai pesi della vita pubblica. Per approfondire: Andrea Carandini, *Le Case del Potere nell'Antica Roma*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.
- La struttura antica delle medine nordafricane è realizzata con l'aggregazione di *dar*, case a corte su più livelli totalmente chiuse verso l'esterno, in cui lo spazio principale si identifica con il vuoto centrale del cortile interno sul quale affacciano tutte le camere dell'abitazione. Ancora una volta il piccolo paesaggio, fulcro della casa, diventa il luogo in cui gli abitanti possono evadere dalla confusione della vita pubblica. La corte centrale è decorata con motivi geometrici, ha un rapporto diretto con il cielo e molto spesso è arricchita con fontane e specchi d'acqua (un elemento naturale di estrema importanza in climi aridi). Quando è realizzata come un giardino viene chiamata *riyād* ed è arricchita con alberi di agrumi e piante ornamentali; è il luogo principale di passaggio per la distribuzione ai vari ambienti domestici e allo stesso tempo si eleva a spazio di rappresentanza e di ricevimento. Per approfondire: Bruno Melotto, Laura Montedoro, *Marrakech, o dello spazio celato*, Maggioli, Milano, 2011.
- Sono le antiche case tradizionali, la cui aggregazione sviluppa il sistema degli *hutong* (vicoli) tipici del tessuto delle città antiche. Sono edifici caratterizzati da un numero variabile da uno a cinque corti in base alla ricchezza delle famiglia proprietaria. La struttura di queste dimore è fortemente gerarchizzata e le corti divengono il luogo in cui la verticalità della scala gerarchica lascia posto ai legami familiari. Gli spazi esterni a ridosso della strada di accesso hanno una forma rettangolare e fungono da filtro per le corti posteriori in cui si sviluppa la vita sociale degli abitanti. Di nuovo questi piccoli paesaggi acquisiscono il ruolo di filtro verso il disordine urbano, e divengono lo spazio principale della vita sociale familiare. Per approfondire: Franco Pazini, *Progettare la Natura. Architettura del paesaggio e dei giardini dalle origini all'epoca contemporanea*, Zanichelli, Bologna, 2005, pp. 79-94.
- Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, vol. I, Verlag Herold, Wien-Minich, 1962; [trad. it.] *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972.
- Ivi, pp. 241-256.
- Per approfondire: Vittorio Gregotti, Giovanni Marzari (a cura di), *Luigi Figini Gino Pollini. Opera completa*, Mondadori Electa, Milano, 2002.
- Ibidem.
- Luigi Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, Editoriale Domus, Milano, 1950.
- Bernard Rudofsky, *Lectures Tallahassee* (Rudofsky Papers, Getty), p. 2.
- Bernard Rudofsky, *Problema*, in *Domus*, n.122, 1937, p. XXXIV.
- Bernard Rudofsky, *Interiors*, maggio 1946, p. copertina.
- Bernard Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, in *Domus*, n. 123, marzo 1938.
- Per approfondire: Ugo Rossi, *Bernard Rudofsky architetto*, Clean Edizioni, Napoli, 2016, pp. 108-121.
- Ivi, pp. 133-141.
- Piano di intervento dello Stato Italiano in vigore dal 1949 al 1963 per realizzare edilizia pubblica su tutto il territorio nazionale per la ricostruzione post bellica. Il nome deriva dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, associazione fondata appositamente per gestire i fondi della ricostruzione.
- Luigi Figini, *L'elemento verde e...* cit., p. 46.
- Per approfondire: P. Abram, *Verde pensile in Italia e in Europa*, il Verde Editoriale, Milano, 2006.
- I celebri "Cinque punti dell'architettura moderna" sono stati pubblicati per la prima volta in: Le Corbusier, *Vers une architecture*, Vincent, Fréal & c.ie, Paris, 1923.
- Luigi Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, cit., p. 35.
- Charles de Beistegui (1895-1970) è stato un ricco collezionista d'arte e decoratore francese di origine messicana.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Vincent, Fréal & c.ie, Paris, 1923, p. 154.
- Luigi Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, cit., p. 35.

La pratica giapponese di
addomesticare la natura



Il rapporto tra natura e uomo nella cultura giapponese è comunemente identificato come un legame profondo e di estrema sintonia. Tale concezione deriva certamente dai concetti religiosi espressi prima dallo shintoismo e successivamente del buddismo di derivazione cinese.

In Giappone lo shintoismo, che nasce e si diffonde dal 500 A.C., influenza fortemente il pensiero delle popolazioni locali. Si fonda sulla convinzione che tutti gli elementi naturali, dalla roccia all'albero, dai fiumi ai boschi, siano abitati da entità soprannaturali dette *kami* (spiriti) che sono presenti anche nelle forze naturali come vento e pioggia e in fenomeni come nascita e morte. In questa concezione panteistica tutto ciò che è incluso nel mondo naturale, compreso l'uomo, è parte di un'unica essenza, vi è una sostanziale identità, una profonda comunione tra gli spiriti, la natura e l'uomo, il quale deve cercare di mantenere un equilibrio virtuoso con il mondo che lo circonda attraverso la meditazione, svuotando la mente da egoismi e desideri.

La realizzazione dell'uomo orientale, a differenza dell'autorealizzazione tipica dell'uomo occidentale, avviene attraverso le relazioni che esso instaura con la natura, di seguito un famoso *haiku* che bene esprime questo concetto:

*Il pozzo preso da una gloria mattutina.
Sono andata da un vicino per l'acqua.*

Nella pagina precedente:
Utawaga Kuniyoshi,
rappresentazione di Kaga no
Chiyo vicino al suo pozzo,
1840.

Il componimento è stato scritto da Kaga no Chiyo, una giovane poetessa giapponese del XVIII secolo che una mattina d'estate uscì come di solito per prendere l'acqua dal suo pozzo, scoprendo con sorpresa che l'asta del pozzo era intrecciata da viticci con fiori freschi e gocce di rugiada, invece di rimuovere la pianta dal suo palo è andata da un vicino a prendere l'acqua.

In ogni gesto umano vi è un rimando alla natura e ne sono espressione elevata la pittura, la musica, la poesia, ma anche l'arte dei giardini e l'architettura, che non si possono esimere dal confronto con l'elemento naturale, divenendo esse stesse manifestazioni della natura con diversi gradi di artificialità. Imitare l'elemento naturale rendendolo un artificio è un tema centrale per la cultura giapponese, attraverso l'artificializzazione si giunge a un grado di meditazione che avvicina gli uomini agli altri elementi del sistema. Questa pratica, unita ai concetti shintoisti e buddisti, di asimmetria (*hitaisho*), costante impermanenza (*mujo*), esclusione degli elementi superflui (*yohaku*), è alla base delle idee che hanno determinato i progetti di giardini e residenze tradizionali, generando, in entrambi i casi, spazi fluidi che seguono le regole della natura, scanditi da un ritmo (*ma*) che conduce il fruitore a una percezione esperienziale dell'elemento naturale, definendo la casa e il giardino più che per la loro forma per le relazioni che intessono tra il fruitore e il contesto che li circonda. Questa profonda compromissione del progetto (che sia di paesaggio o di architettura) con la natura è espressa anche nelle parole di Günter Nitschke², egli ritiene che sia possibile interpretare la storia dell'architettura giapponese come una graduale comprensione dell'ordine della natura, ovvero un ordine secondo cui l'intervento architettonico nasce da un'esperienza sintetica di dinamiche naturali e leggi costruttive³.

Tuttavia la natura ha in sé anche aspetti terrifici.

I *kami* possono condurre a una realtà imprevedibile e potenzialmente pericolosa; pestilenze, tifoni, terremoti e disastri naturali possono essere causati da uno spirito adirato con gli uomini che tendono per propria natura a perseguire il loro egoismo, pertanto dipende dall'uomo controllare e indirizzare a proprio favore

l'energia degli spiriti ristabilendo un equilibrio con la natura attraverso riti propiziatori e preghiere. Questo aspetto ostile dell'elemento naturale viene messo in evidenza dalle parole di Hidetoshi Ohno⁴, il quale ritiene che in effetti i giapponesi non amino realmente la natura. Argomenta la sua tesi spiegando come i sobborghi giapponesi siano diversi da quelli di derivazione anglosassone poiché negli spazi aperti essi non hanno quasi mai un prato: inoltre mette in evidenza come la carenza di grandi parchi verdi all'interno delle metropoli nipponiche sia collegata alla scarsa volontà dei giapponesi di acquistare case a ridosso dei parchi considerati luoghi «pieni di bambini chiassosi e d'insetti»⁵, tutto questo a favore di spazi regolati da una natura lontana espressione di un concetto astratto di essa. Ohno afferma che:

«La maggioranza in Giappone ha sempre preferito le piante addomesticate dalle mani dell'uomo, come i bonsai, o l'arte di tosare le piante sempreverdi, al posto dei grandi alberi caduchi amati dagli occidentali. La natura in Giappone è un prodotto della cultura. L'idea medievale di rifugiarsi, dal caos della vita in città, nella quiete della montagna o il terreno pianeggiante e aperto, appartengono alle classi colte influenzate dalla filosofia cinese attraverso lo Zen. Fuggire dal caldo nella fresca montagna è un'idea condivisa solo da borghesi intellettuali influenzati, sin dalla Restaurazione Meiji del 1868, dalle idee occidentali. Che cosa significavano allora per i giapponesi le foreste dei giganteschi alberi? Molto verosimilmente era un luogo che incuteva timore. Il Giappone è collocato in una regione dell'Asia dei monsoni e le sue estati piovose favoriscono un'incessante crescita degli alberi. Molto del lavoro della coltivazione del riso attiene al tagliare e al pulire. Per la gente della società agricola, con a disposizione soltanto strumenti primitivi, gli alberi dovevano essere più una maledizione che una benedizione. La struttura profonda della psicologia giapponese porta ancora oggi l'imprinting dei modi tradizionali di pensare che determinano il paesaggio della nostra vita quotidiana»⁶.

Affrontando il tema dell'artificio Ohno scrive:

«Rispetto ad un albero liberamente piantato i giapponesi preferiscono la natura astratta come i bonsai, o "uno scenario preso in prestito" all'interno dei giardini. Questo perché le piante hanno sempre rappresentato una sorta di minaccia in Giappone. Per il giapponese non c'è nulla di amabile nelle piante o nella natura. Sono una forza nemica con cui avere a che fare. Possono essere godute fintantoché sono rese estremamente artificiali, ma fondamentalmente i giapponesi non amano stare in un foresta, questo è il motivo per cui si ha il paesaggio che c'è oggi»⁷.

Pertanto il concetto di artificializzazione della natura permette al popolo giapponese di instaurare una relazione con essa regolata da leggi umane; attraverso delle metafore (*mitate*) si allontana la natura selvaggia prediligendo gli elementi naturali nella loro forma antropizzata. Oltre alla metafora della casa tradizionale e del giardino, l'utilizzo della piccola dimensione è certamente una strategia frequentemente utilizzata per relazionarsi con l'elemento naturale, dall'arte dei *bonsai* e dell'*ikebana*, agli antichi giardini tra le case, passando per i giardini-percorso della casa da tè fino alla riproduzione di piccoli paesaggi in scatola. Queste pratiche sono un prodotto della cultura, radicate profondamente nella formazione intellettuale di ogni giapponese, contribuiscono in modo sostanziale alla forma della città, dell'architettura e del paesaggio contemporaneo.

Note

1. Componimento poetico formato da tre versi, per un totale di diciassette *more* seguendo lo schema 5/7/5. A causa della sua brevità per molti secoli fu considerata una forma di poesia volgare, solo dal XVII secolo venne riconosciuta come vera forma d'arte.
2. Günter Nitschke, architetto tedesco e professore alla Kyoto Seika University dal 1987.
3. Günter Nitschke, *Ma: The Japanese Sense of Place in old and new architecture and planning*, in *Architectural Design* n.3, marzo 1966, p.116-151.
4. Hidetoshi Ohno (1949) professore di Progettazione Architettonica e Urbana alla Tokyo University.
5. Intervista di Leone Spita a Hidetoshi Ohno nel Febbraio 2004.
6. Toshihisa Nagasaka e Hidetoshi Ohno, *Japanese Landscape Today*, in *Japan. Toward Total Scape* (a cura di Moriko Kira e Mariko Terada), NAI Publishers, Rotterdam, 2000, p. 34.
7. Ivi, p. 156.



Due artifici: il giardino e la casa nella tradizione

Gli *shoji* in legno e carta di riso si aprono di colpo incorniciando il giardino dietro la casa; si intravede un laghetto, delle pietre, una lanterna; un piano sequenza mostra la Sposa scendere lentamente dalla veranda in legno proseguendo il suo percorso su elementi di camminamento in pietra, la composizione è immersa nella notte, mitigata dalla luce della luna e astratta dalla coltre di neve che copre le forme degli elementi. Gli alberi, gli arbusti e il piccolo lago, rimandano al giardino di tipo paesaggistico, la neve richiama l'astrazione del giardino zen. Con questa potente serie di immagini inizia il duello finale tra O-Ren Ishii e la Sposa, nel film Kill Bill vol.I diretto da Quentin Tarantino nel 2003, una sequenza che sollecita l'immaginario occidentale del giardino giapponese e del rapporto tra questo e l'abitazione.

La natura, le sue regole, il rapporto con l'essere umano, trovano una rappresentazione eloquente nell'arte giapponese del giardino. La complessità delle dinamiche naturali è sintetizzata in una forma generata dal modo di sentire la natura e dai principi filosofici che costituiscono il substrato culturale della società giapponese. La natura viene addomesticata e artificializzata generando forme apparentemente naturali che contengono al loro interno simboli e codici fortemente sedimentati nella tradizione, generando progetti attraverso la miniaturizzazione degli elementi, la composizione delle forme e i rapporti relazionali tra le parti che compongono il giardino. Il disegno nasce attraverso la realizzazione e l'accostamento di elementi con un diverso grado di artificialità mettendo in relazione l'elemento naturale con l'elemento di massima artificialità che è la casa dell'uomo. I due opposti non possono esistere l'uno senza l'altro, come nel concetto filosofico cinese del *Ying Yang*, l'uno contiene il germe



Video del combattimento tra la Sposa e O-Ren Ishii.

Nella pagina precedente: *engawa* nell'abitazione del clan di samurai Nomura a Kanazawa. Foto dell'autore.

dell'altro, i due elementi si compenetrano e si uniscono facendo parte di un tutto unico.

La stretta connessione tra l'elemento naturale, seppure fortemente controllato, e i padiglioni che costituiscono gli edifici del giardino, sarà la chiave di lettura da utilizzare in questa ricerca per capire l'evoluzione del rapporto tra la casa e la natura. Un legame che nei secoli ha condotto alle sperimentazioni contemporanee in cui rimangono fortemente evidenti le relazioni e i principi tradizionali che legano la residenza al giardino, anche quando quest'ultimo si riduce a dimensioni molto esigue e si trova in un contesto fortemente urbanizzato.

Il giardino tradizionale

Di seguito si farà una descrizione delle fasi del giardino giapponese senza l'ambizione di trattare la questione in maniera esaustiva, ma con lo scopo di aiutare il lettore nella comprensione dei concetti filosofici e delle dinamiche relazionali che da sempre legano l'architettura e l'elemento naturale nella cultura nipponica, una relazione che non associa due elementi distinti, ma definisce i livelli di astrazione di un'unica materia che è la natura, conducendo i progettisti contemporanei a costanti sperimentazioni sul tema.

Periodo Asuka

Il giardino giapponese trova la sua origine nella cultura cinese, durante il periodo Asuka (550-750) l'influenza della religione buddista pervade il Giappone, ispirando giardinieri e artigiani nella realizzazione di giardini-paesaggio di tipo cinese in cui si cercava di racchiudere l'infinito in uno spazio dalle dimensioni ridotte. Shen Fu, letterato cinese del XVIII secolo scriveva: «vedere il piccolo nel grande, il grande nel piccolo, scorgere il reale nell'illusorio e l'illusorio nel reale [...]». Il giardino nasce da un'alternanza di spazi aperti e chiusi, tra linee curve e diritte, realizzando vedute parziali e totali; la composizione era disposta in modo che *Ying Yang* si alternassero per formare un tutto armonico, le rocce, disposte seguendo delle regole prestabilite, erano elementi di fondamentale importanza perché si pensava contenessero l'energia vitale (*qi*), attraverso ruscelli e laghi le acque dovevano scorrere permettendo a questa energia di fluire liberamente attraverso il giardino. Tra gli elementi naturali

erano presenti i padiglioni che ospitavano le funzioni residenziali e cerimoniali, avevano una disposizione simmetrica e la loro posizione era pensata per enfatizzare e mettere in evidenza alcune vedute.

Nel periodo Heian (794-1185) la capitale viene spostata a Kyoto, l'influenza cinese è ormai assorbita dalla cultura giapponese che comincia a sviluppare giardini con caratteristiche proprie. Gli elementi compositivi continuano a essere costituiti da rocce, arbusti e acqua sotto forma di ruscelli e laghi, tuttavia la disposizione degli elementi diventa asimmetrica (*hitaiho*) riprendendo le forme dell'airone e della tartaruga e cercando spesso di imitare alcuni paesaggi celebri attraverso la miniaturizzazione degli elementi (*bonseki*). Il giardino continua a essere di tipo paesaggistico, l'ideale estetico che si voleva esprimere era quello della commozione, un sentimento ispirato dal trasporto emotivo dell'uomo verso il mondo sensibile, inoltre si sviluppa il concetto di *miyabi* inteso come la capacità di godere dei piaceri della quiete che si identificava nei concetti di eleganza, raffinatezza e cortesia. I padiglioni erano costituiti da un edificio principale e da altre strutture minori, posizionate in modo asimmetrico e connesse tra loro da corridoi. Il giardino insieme ai padiglioni, affianca al suo ruolo contemplativo quello di luogo attivo, spazio di socializzazione in cui mettere in scena spettacoli e contese poetiche, di grande interesse sono le descrizioni che si possono leggere nel *Genji monogatari*¹ scritto intorno all'anno 1000 dalla dama Murasaki Shikibu². Contemporaneamente al giardino paesaggistico presente nelle case nobiliari in questo periodo si sviluppano gli *tsuboniwa*, piccoli giardini di dimensioni ridotte che trovano spazio negli interstizi tra le abitazioni dell'area urbanizzata; caratterizzati da piccoli arbusti e oggetti simbolici come lanterne, vasche di pietra e stuoie in bambù, questi giardini si diffonderanno all'interno dello spazio urbano durante i secoli, divenendo una caratteristica del tessuto delle città giapponesi. Di questo argomento si parlerà in maniera più approfondita durante la trattazione.

Il periodo Heian è importante anche per la stesura del *Sakuteiki*, un trattato sulla composizione dei giardini attribuito al nobile Tachibana Toshitsuna (1028-1094); all'interno del testo ci sono

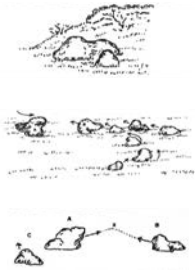
Periodo Heian



Tosa Mitsuyoshi, rappresentazione artistica di una scena del Genji Monogatari, XVI secolo.



Tsuboniwa nel distretto di Higashiyama a Kanazawa. Foto dell'autore.

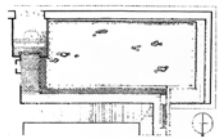


Schemi disposizione rocce presenti nel *Sakuteiki*.

Periodo Kamakura, Muromachi, Momoyama

appunti e disegni attraverso cui vengono elencate le caratteristiche dei giardini sia dal punto di vista strutturale che filosofico-religioso, spiegando in dettaglio la disposizione delle pietre, la conformazione dei ruscelli e la sistemazione di piante e di arbusti in modo che essi siano stratificati in livelli orizzontali evitando che si invadano a vicenda; vengono spiegati inoltre i metodi di potatura e di legatura degli alberi in modo che acquisiscano una forma leggera. Il trattato parla anche della disposizione dei padiglioni, che a differenza della disposizione simmetrica di tipo cinese si basa su una forma asimmetrica che meglio si adatta ai dolci pendii collinari del giardino.

La fase dei shogunati che comprende i periodi Kamakura (1185-1333), Muromachi (1333-1573) e Momoyama (1573-1615) si riferisce al periodo storico in cui il potere politico passa dall'imperatore alla classe militare. In questa fase la vita oziosa dominata dall'amore per l'eleganza rappresentato dal sentimento del *miyabi*, lascia spazio a sentimenti più austeri basati sulla meditazione e sul buddismo zen che propone di raggiungere la pace interiore attraverso lo sforzo della mente e una rigida disciplina; dunque per raggiungere la massima meditazione bisogna svuotare la testa da ogni idea e il cuore da ogni desiderio; i concetti che identificano questo approccio sono i sentimenti del *wabi*, inteso come bellezza riservata, non appariscente, e il *sabi*, l'apprezzamento per tutto ciò che è antico³. L'arte del giardino rispecchia questo cambiamento privilegiando maggiormente l'aspetto contemplativo, conducendo le forme della natura verso un'accentuata astrazione. Parallelamente al giardino di tipo paesaggistico si sviluppa dunque il giardino secco (*karensansui*) di supporto alla pratica spirituale e spesso adiacente ai templi del buddismo zen. Il giardino secco è una rappresentazione totale della natura dentro un piccolo spazio definito, un luogo in cui l'esperienza sensoriale ricerca il vuoto interiore; il paesaggio diviene stilizzato, e l'unico elemento concesso è la pietra, un materiale molto importante poiché carico di energia *yang* che può essere trasmessa agli uomini. Le pietre non sono mai disposte in numero pari, deve esserci equilibrio tra le proporzioni dei singoli elementi e il giardino, il colore delle rocce deve essere uniforme evitando di porre attenzione alla singola pietra, la ghiaia bianca viene



Ryoan-ji, XV secolo, pianta.



In alto: Ryoan-ji, XV secolo. Foto dell'autore.
In basso: *karensansui* del tempio Kongobu-ji, XVI secolo, Monte Koya. Foto dell'autore.

rastrellata per simulare le onde dell'acqua, mentre le rocce più grandi al suo interno rappresentano le isole, il tutto è racchiuso da un recinto che simboleggia la razionalità dell'uomo messa in relazione con l'astrazione della natura rappresentata dalle pietre. Il giardino secco esprime il principio buddista secondo cui nessun componente singolo, così come nessun insieme, è di per sé autonomo (*muga*) e dotato di permanenza stabile (*mujō*), ogni costituente non può sviluppare la sua potenza formale al di fuori dello sfondo e del rapporto con gli altri elementi del sistema.

Durante gli shogunati continua anche l'evoluzione del giardino di tipo paesaggistico cinese che raggiunge il suo massimo livello durante il periodo Muromachi sviluppando il concetto di giardino da passeggio, in cui di fondamentale importanza è l'organizzazione sequenziale dello spazio che viene progettato per essere percepito attraverso un continuo movimento del fruitore. Di questo periodo sono le realizzazioni dei giardini nei templi buddisti *Kinkaku-ji* (1397), *Ginkaku-ji* (1490), *Tenryu-ji* (1395) a Kyoto, quest'ultimo in particolare, è stato realizzato dal monaco Musō Soseki (1275-1351), maestro dell'arte dei giardini, che attraverso percorsi tortuosi e la sapiente disposizione di pietre conduce a viste inusuali e mette in relazione il giardino da passeggio con quello secco per la meditazione, conducendo il fruitore attraverso continue nuove visuali, imponendo un ritmo dinamico (*ma*) fino a espandere il giardino oltre il suo limite attraverso l'uso della tecnica dello *shakkei* (paesaggio preso in prestito) in cui le colline circostanti vengono incorniciate rendendo il paesaggio esterno parte integrante del paesaggio che compone il giardino.

Il tema del percorso con continui cambi di visuale, generatore di un ritmo dinamico (*ma*) è affrontato anche nei giardini di avvicinamento alle case del tè (*roji*). Durante il periodo Momoyama infatti trova la sua massima espressione la forma tradizionale della cerimonia del tè (*cha no yu*) grazie anche alla figura di Sen no Rikyū (1522-1591) monaco buddista e maestro del tè che codificò in maniera definitiva le fasi della cerimonia influenzando la forma e la composizione del *roji*⁴. Il giardino-percorso è strutturato come un sentiero di avvicinamento alla casa del tè (*cha-shitsu* o



Roji, il giardino-percorso

In alto: Kinkaku-ji, XIV secolo, Kyoto. Foto dell'autore.
In basso da sinistra: tecnica dello *shakkei* visibile nel Tenryu-ji, XIV secolo, Kyoto. Foto dell'autore.



Hasegawa Tohaku, ritratto di Sen no Rikyu, XVI secolo.

sukiya), un percorso al tempo stesso fisico e iniziatico, che conduce sia al luogo che alla dimensione spirituale necessaria per la cerimonia, un avvicinamento che guida il fruitore attraverso una percezione dinamica del paesaggio provocando stati d'animo particolari. Compositivamente il *roji* è una evoluzione dei *tubonouchi*, piccoli giardini da contemplare durante la cerimonia, e trova alcune radici anche nei *tsuboniwa*, piccoli giardini tra le abitazioni; tale evoluzione condurrà a canoni estetici ben definiti che influenzeranno sia i giardini ad ampia scala che i piccoli giardini privati delle abitazioni fino all'epoca contemporanea.

Periodo Edo

Durante il periodo Edo (1615-1868), che corrisponde con lo spostamento della capitale a Tokyo, il giardino riprende lo stile paesaggistico del periodo Heian con una forte influenza dei *roji* e del tema del percorso che li caratterizza. La composizione, realizzata generalmente intorno a un grande lago, si sviluppa come una successione di vari paesaggi e si espande all'esterno attraverso la tecnica dello *shakkei*; il giardino diviene una composizione paragonabile a un *emakimono*, un'opera narrativa realizzata in orizzontale lungo un rotolo in cui si susseguono molteplici immagini intervallate da testo. Di questo periodo è il famoso giardino della *Villa imperiale di Katsura* realizzato tra il 1616 e il 1660 da Kobori Enshu (1579-1647), il progetto è considerato come la massima espressione dell'arte dei giardini dell'epoca ed è costituito sul modello dei giardini-paesaggio del periodo Heian, al centro è presente un grande lago con isole collegate da ponti in pietra; il giardino è arricchito con una varietà di viste e visuali, spazi aperti e padiglioni, una continua relazione non gerarchizzata tra antropico e naturale, aprendo alla possibilità di percepire simultaneamente una moltitudine di elementi distribuiti nello spazio.

Le tecniche di addomesticamento dell'elemento naturale sviluppate nella progettazione dei giardini tradizionali, dal *bonseki* (riproduzione in miniatura di paesaggi famosi) all'estrema astrazione della natura attraverso l'utilizzo della sola pietra all'interno dei *karensansui* (giardini secchi), o ancora i sentimenti di *wabi-sabi* che sottendono determinate qualità estetiche, filosofiche e formali di cui si è accennato in precedenza; il tema del percorso



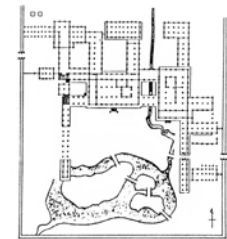
Tecnica del *bonseki* (riproduzione del monte Fuji) nel giardino Joju-en, 1636.



In alto: Villa Imperiale di Katsura, XVI-XVII secolo, vista del giardino. Foto dell'autore.
In basso: Villa Imperiale di Katsura, XVI-XVII secolo, vista interna della sala da tè Shokin-tei. Foto dell'autore.

all'interno del *roji* (giardino di avvicinamento alle case da tè), i concetti filosofici di *hitaisho* (asimmetria), *muga* (ogni cosa esiste grazie a tutte le altre, niente esiste autonomamente), *mujo* (costante impermanenza), *ma* (ritmo), sono questioni fondanti, il giardino così come la casa tradizionale, sottolineando ancora una volta, come i due elementi siano espressioni diversificate di un unico elemento che è la natura. Per questa ragione, parallelamente all'evoluzione del giardino, è di fondamentale importanza capire la struttura della casa tradizionale e di come sia estraneo alla cultura giapponese il concetto di separazione netta tra interno ed esterno. Vi è una vaga divisione tra l'elemento naturale e l'edificio residenziale, essi si manifestano come rappresentazioni diverse, più o meno artificializzate, di un'unica natura. In questa visione gli elementi che meglio rappresentano le gradazioni di artificialità sono gli spazi intermedi, luoghi di transizione che mediano il passaggio tra esterno e interno.

La casa tradizionale



Abitazione in stile *shinden*, disegno prospettico e pianta.

La residenza aristocratica tradizionale giapponese, così come il giardino, deriva dalla cultura cinese; durante il periodo Heian, gli edifici che compongono l'abitazione vengono realizzati seguendo lo stile *shinden* caratterizzato da una disposizione simmetrica degli ambienti; questa composizione nel tempo lascerà posto allo stile *shoin* contraddistinto da una asimmetria sempre più accentuata che darà origine a quegli edifici che nell'immaginario occidentale rappresentano l'ideale dell'abitazione tradizionale giapponese. Si pensi per esempio alle descrizioni della *Villa Imperiale di Katsura* che Bruno Taut realizza nei suoi testi⁵, dove egli eleva la costruzione a prototipo che sintetizza l'essenza dell'architettura tradizionale del Giappone. L'affermazione dello stile *shoin*, che si perfezionerà durante il periodo Edo, oltre a una progressiva asimmetria (*hitaisho*) dell'impianto comporterà un cambiamento rilevante nella morfologia degli edifici e nella distribuzione interna degli spazi. Questa evoluzione conduce l'architettura, sempre di più, ad assumere caratteristiche assimilabili a quelle degli spazi esterni, configurando l'esperienza dell'abitazione come prosecuzione dell'esperienza del giardino. Dunque gli edifici perdono compattezza a favore di una disarticolazione degli elementi, ciò produce una complessa aggregazione delle stanze lungo linee diagonali che genera una disposizione degli

elementi detta a volo d'anatra (*ganko*) dalla quale nascono forme sempre diverse. Tale processo dà origine a una architettura in cui la forma è subordinata all'esperienza dello spazio, l'edificio si sviluppa attraverso delle viste sequenziali in cui il fruitore percepisce i luoghi sempre in modo parziale, inducendo un desiderio di completamento dello spazio che produce un dinamismo costante (*ma*) sia fisico che percettivo, tale sviluppo è analogo a quello che definisce il progetto del giardino. Dunque l'ambiente interno, composto da stanze aggregate attraverso l'utilizzo di pannelli scorrevoli opachi (*fusuma*), è caratterizzato da aree che all'occorrenza possono essere unite o separate in base all'esperienza che devono ospitare; pertanto la casa aristocratica tradizionale giapponese, a differenza della concezione occidentale sulla residenza basata su una gerarchia degli spazi interni, può essere considerata come uno spazio unico, fluido, in cui gli elementi più rilevanti divengono quelli di transizione poiché delineano le aree per ospitare l'evento. I pannelli scorrevoli come i *fusuma*, che delimitano i vari ambienti e gli *shoji* che definiscono il margine esterno tra la casa e la veranda (*engawa*) sono elementi che plasmano lo spazio in una continua modificazione (*mujo*), Fumihiko Maki descrive questo processo come: «[...] la sensibilità giapponese per la disposizione di differenze relative di distanza entro spazi limitati»⁶.

Riflettendo su quanto detto in precedenza riguardo il giardino si può notare come lo spazio interno segua regole analoghe. Attraverso una varietà di viste che sviluppano rapporti non gerarchizzati tra i vari ambienti, il fruitore riesce a percepire simultaneamente una moltitudine di elementi distribuiti nello spazio sviluppando un ritmo (*ma*) che definisce i rapporti tra le stanze, tra l'esterno e l'interno e tra le varie parti che compongono il giardino.

All'interno dello spazio domestico è di grande importanza il concetto di vuoto inteso come spazio libero che può ospitare una moltitudine di possibilità. Ciò che definisce le funzioni e gli eventi sono gli oggetti che possono essere utilizzati e riposti in base alle esigenze. Le aree vuote dove avviene l'esperienza sono costituite da una pavimentazione realizzata con stuoie di bambù intre-



Hitatiro Ota, disegno di residenza in stile *shinden*.



Piano terra



Primo piano

Sotaro Okamoto, residenza di epoca Meiji, 1898, pianta.

Vuoto e oggettualità



Spazio vuoto delimitato dai fusuma e pavimentato con tatami. Foto dell'autore.



Stoviglie per la cerimonia del tè. Foto dell'autore.

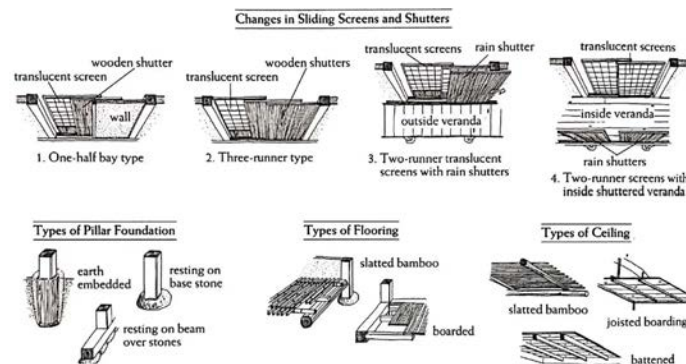


Tokonoma in un'abitazione tradizionale nel distretto di Higashiyama a Kanazawa. Foto dell'autore.

Spazio intermedio: *engawa, genkan, noren*

ciate (*tatami*), sulle quali è possibile esperire le attività della vita quotidiana, dal sedersi al dormire gli oggetti che definiscono tali attività variano dal *futon* per il riposo notturno ai tavoli per consumare il cibo (*kotatsu*). Un argomento rilevante è la nozione di oggettualità, un tema visibile persino nel sistema costruttivo degli edifici, in cui i telai in legno che compongono la struttura vengono realizzati attraverso un'aggregazione di elementi singoli. L'oggetto che definisce l'azione è ciò che riempie e caratterizza il vuoto dello spazio, la casa da tè (*sukiya*) ad esempio, si eleva a luogo rituale attraverso i gesti e le stoviglie per eseguire la cerimonia del tè. O ancora, pensando al cambio di calzature che avviene nella transizione tra i diversi ambienti della casa, si può notare come i sandali vengano considerati elementi dell'architettura e non oggetti di proprietà del fruitore che le indossa. L'esempio più rappresentativo dei concetti di vuoto e di oggettualità è l'alcova (*tokonoma*), una nicchia rialzata dal pavimento, all'interno della quale sono collocati un dipinto su rotolo (*kakemono*), una composizione floreale (*ikebana*) e un oggetto in ceramica; la differenza di livello rispetto al pavimento e la differenza di profondità rispetto ai confini della stanza delinea uno spazio vuoto, necessario per accogliere l'esposizione dell'opera d'arte, una pausa fisica e mentale che permette di mettere in risalto i manufatti artistici. È interessante notare come questo espediente spaziale permetta l'evidenziazione del messaggio artistico, secondo l'orientalista francese Augustin Berque⁷: «*all'opposto dell'ornamentazione profusa del salotto occidentale, l'unicità del simbolo mette in valore il messaggio*»⁸. L'ipertrofia di decorazione che si ha nel soggiorno occidentale, in cui il fruitore è gravato da innumerevoli informazioni, è un'opportunità distante dall'essenzialità presente nell'alcova giapponese.

Si è cercato di sottolineare come la casa e il giardino siano entità regolate da processi analoghi, acquistando senso solo quando sono in relazione tra loro; a tale riguardo gli spazi di transizione tra esterno e interno assumono un ruolo fondamentale nello sfumare i due elementi l'uno nell'altro. Tra natura e artificio lo spazio intermedio più evocativo è rappresentato dalla veranda (*engawa*), una piattaforma in legno rialzata, coperta dalla falda del tetto, che corre intorno alla casa. Questo spazio è in continu-



In alto: fotografia colorata a mano in cui è visibile una *engawa* tradizionale utilizzata come luogo di socialità, 1886. Foto di Adolfo Farsari.
In basso: schemi degli elementi architettonici che componevano la *engawa* nel periodo medioevale. Fonte: Inaba & Nakayama, 1983.



Christophe Girot, *Sequential Listening – audiovisual pointcloud animation of Ninigi Garden*, Kyoto, 2015. Intera sequenza del video.

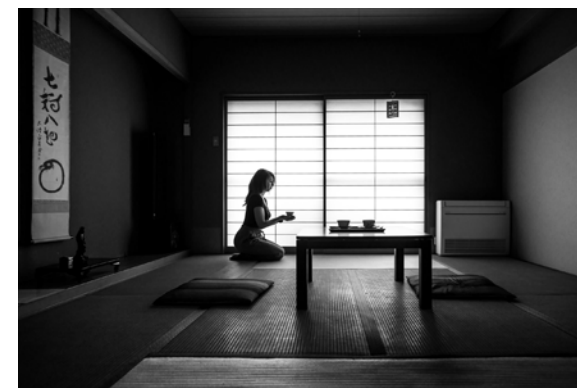
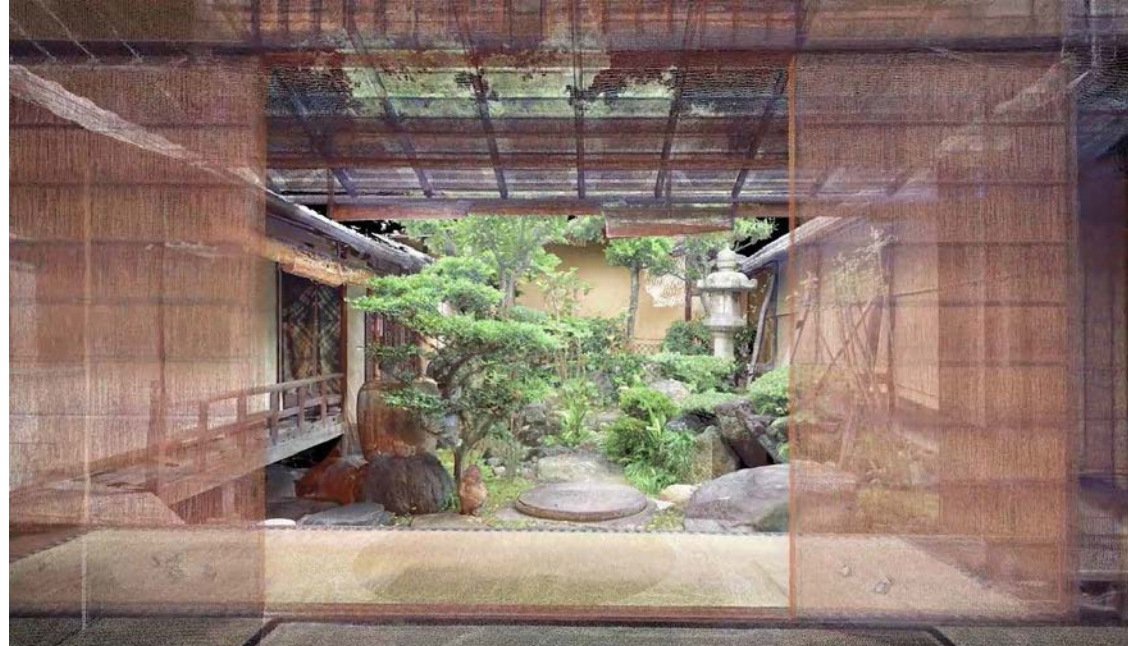
ità con la superficie della pavimentazione interna ed è separato dagli ambienti domestici attraverso pannelli scorrevoli traslucidi (*shoji*); è uno spazio in continuità con l'esterno ma con una copertura e con la possibilità, attraverso l'apertura degli *shoji*, di essere una prosecuzione degli ambienti interni. Funzionalmente l'*engawa* era utilizzata per accedere ai vari ambienti della casa senza doverne attraversare altri, ma era anche un luogo di socialità dove contemplare la natura circostante e ricevere ospiti. Essa ha ricevuto un grande interesse nel corso della storia da molti architetti stranieri, Rudofsky ad esempio scriveva:

«la piattaforma raggiunge la luna, e ancora, l'universo [...]: *engawa*, la piattaforma semicoperta che, per metà interna e metà esterna, forma un collegamento degli abitanti con la natura [...]»⁹.

Le diverse configurazioni della veranda giapponese filtrano il processo di artificializzazione della natura che conduce dal giardino alla casa, regolando quel ritmo (*ma*) che definisce la composizione del giardino, della casa e i rapporti tra i due. A tale riguardo è interessante citare le ricerche che Christophe Girot¹⁰ ha intrapreso in collaborazione con il Kyoto Institute of Technology, in cui utilizzando nuovi sistemi di scansione elettronica degli spazi attraverso nuvole di punti, si è riusciti a produrre dei modelli tridimensionali che ben esprimono la fluidità dello spazio esterno che confluisce in quello interno, divenendo al tempo stesso strumento di conoscenza e dispositivo progettuale. Tornando alla residenza tradizionale attraverso le molteplici possibilità di apertura degli *shoji*, il giardino diviene una presenza costante all'interno dello spazio domestico, una presenza che può essere declinata con diversi gradi di apertura. Quando i pannelli scorrevoli sono completamente aperti, incominciano una porzione specifica dello spazio naturale che circonda l'edificio, portando il giardino all'interno dell'abitazione in maniera diretta; quando sono chiusi, la presenza dell'elemento naturale è mitigata lasciando passare le luci e le ombre attraverso le superfici traslucide di carta di riso di cui sono composti i pannelli, mostrando una natura attenuata, ma sempre presente, più adatta all'atmosfera di raccoglimento propria degli spazi interni. Tra i



Haronubu Suzuki, *Engawa - no - wakai - danjo*, 1870, rappresentazione artistica di una *engawa*.



In alto: Christophe Girot, frame tratto dal video *Sequential Listening – audiovisual pointcloud animation of Ninigi Garden*, Kyoto, 2015.

In basso: luce filtrata dagli *shoji* nel tempio Ichijo-in, Monte Koya. Foto dell'autore.

due estremi di apertura e chiusura sono presenti infinite possibilità, infinite variazioni che mettono in relazione esterno e interno generando un'alternanza di viste inaspettate, così come avviene nella composizione del giardino, definendo un rapporto costante ma sempre mutevole, scandito da un ritmo dinamico (*ma*) che relaziona il giardino e la casa in una posizione spaziale e in un istante temporale indiscernibili.

Nella tradizione giapponese, oltre alla veranda (*engawa*), gli spazi che mediano la transizione tra interno e esterno sono l'atrio di ingresso (*genkan*) e le tende (*noren*) che compongono la facciata multi diaframmatica della casa-bottega tradizionale (*machiya*).

A tale proposito è importante notare come i termini *engawa*, *genkan*, *noren*, abbiano al loro interno la parola *en* che esprime il concetto di bordo e allude all'unione tra due elementi. Il *genkan* è una porzione di pavimentazione in pietra o terra battuta posizionata a livello della superficie esterna, è la zona in cui avviene il cambio di calzature per entrare all'interno dell'abitazione che si trova a una quota leggermente superiore; così come la veranda è un luogo ibrido poiché pur essendo coperto, quindi assimilabile a un spazio interno, è realizzato alla quota del giardino e con un materiale tipicamente naturale, entrambe caratteristiche di uno spazio esterno. È un luogo carico di significati, molto presente anche negli edifici pubblici e nelle abitazioni contemporanee dove spesso definisce il limite tra la vita pubblica e la vita privata. Tale confine è un tema altamente indagato anche nella residenza-bottega tradizionale (*machiya*) in cui il passaggio tra interno e esterno avviene attraverso una serie di diaframmi composti da pannelli scorrevoli, grate in legno apribili e tende in tessuto che segnano l'ingresso (*noren*); mentre i pannelli e le grate si trovano a delimitare i luoghi adibiti all'esposizione delle merci, i *noren* sono posizionati davanti all'accesso della bottega e definiscono il limite tra spazio esterno e interno.

La transizione dal giardino alle aree interne adibite ad ospitare l'evento è mediata non solo da diaframmi verticali mobili ma anche da cambiamenti di materiale che generano variazioni di tipo fisico-tattile attraverso una graduale artificializzazione



In alto: *genkan* all'interno di una casa tradizionale.
In basso: *noren* lungo una strada di Kanazawa. Foto dell'autore.

delle superfici. Il passaggio dal giardino all'abitazione avviene in diverse fasi: un primo momento in cui si percorre una superficie di terra battuta, un elemento naturale ma con un minimo grado di artificialità; un secondo passaggio avviene salendo sulla veranda (*engawa*), realizzata con un tavolato in legno, elemento anch'esso appartenente al territorio, ma con un maggiore grado di antropizzazione; infine si arriva all'interno dell'abitazione realizzato con stuoie in bambù (*tatami*), dove si raggiunge il massimo grado di artificio. Questo processo è analogo alla qualità tattile che si ha avanzando sulle pietre da camminamento nei giardini, in cui la differenza di trattamento della superficie, scandisce il ritmo di percorrenza o la sosta del fruitore (*ma*).

La casa tradizionale e il giardino sono entrambi elementi naturali con un diverso grado di artificialità, gli spazi di transizione mediano il passaggio tra i due elementi definendo un confine vago e mutevole, in cui l'elemento naturale, seppur mitigato, è sempre presente all'interno dell'abitazione. Pertanto si può notare come il concetto di separazione tra la natura e la casa non appartenga alla cultura giapponese, che al contrario fonda il suo pensiero su un sistema di relazioni continue.

Questi principi, propri dell'abitazione tradizionale nobiliare, sono rimasti costanti nel tempo e hanno condotto alle pratiche giapponesi contemporanee in cui il tema del rapporto tra spazi verdi e spazi residenziali è centrale, anche in aree altamente urbanizzate, dove la densità abitativa conduce a una forte carenza di suolo. Gli spazi intermedi, che definiscono la transizione tra giardino e casa, divengono spesso territori di sperimentazione, dove attraverso l'inclusione di piccoli paesaggi al loro interno, acquistano il ruolo di elementi con i quali relazionarsi e allo stesso tempo mantengono la funzione di spazio attraverso cui avviene tale relazione, definendo il passaggio tra spazio pubblico e spazio privato.

In questa trattazione l'autore ha cercato di fornire alcune basi teoriche per comprendere il ruolo del micro-paesaggio relativamente agli edifici residenziali, in quanto evoluzione dei principi e delle dinamiche relative alla composizione dei giardini,

della casa tradizionale e degli spazi di relazione tra questi due elementi.

Il micro-paesaggio diviene una sintesi del giardino e delle dinamiche che lo legano alla residenza. Racchiude i processi della tradizione in un piccolo spazio, dove la dimensione ridotta diviene l'elemento di contingenza frutto dell'inurbamento delle città, in cui nonostante l'estrema decrescita delle dimensioni degli spazi verdi a disposizione degli edifici, si tenta di mantenere attivo il rapporto con la natura.

Note

1. Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, Giappone, XI secolo, (trad. it. a cura di Maria Teresa Orsi, *La Storia di Genji*, Einaudi, Torino, 2012).
2. Murasaki Shikibu (973-1014), scrittrice e poetessa giapponese attiva durante il periodo Heian.
3. Per approfondire: Leone Spita, *L'eco del wabi-sabi e iki nei giovani architetti giapponesi*, tesi di dottorato, 2006, pp. 9-13.
4. L'essenza del pensiero di Rikyu è riscontrabile nella composizione delle sale da tè e nel percorso giardino roji attraverso i concetti di wabi-cha, yūgen e sabi. Quest'ultimo è la patina del tempo che segna l'aspetto delle cose. Lo *yūgen* è l'incanto sottile che non si può descrivere con le parole (tanto caro agli autori dei drammi *No*). Il *wabi* è la semplicità, la povertà ricercata fino a divenire estrema sintesi di ogni forma. È anche il rifiuto di qualsiasi orpello, di ogni ostentazione, che appesantisca l'espressione. Dopo Rikyu questi concetti diverranno il fulcro di tutta l'estetica zen. Per approfondire: Yasushi Inoue, *Honkakubo ibun, 1981*, (trad. it. a cura di: G. Coci, *Morte di un maestro del tè*, Skira, 2016).
5. Bruno Taut, *New Japan. What architecture should be*, in *Japan picture*, 1936.
6. Fumihiko Maki, *Gli spazi urbani giapponesi e il concetto di oku*, Casabella n. 608-609, gennaio-febbraio 1974, p.22.
7. Augustine Berque (1942), orientalista, geografo e filosofo francese. Docente presso l'École des Hautes Etudes en sciences sociales di Parigi e presso la Miyagi University di Sendai.
8. Augustine Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Press Universitaires de France, Parigi, 1982, p. 48.
9. Bernard Rudofsky, *Now I Lay me down to eat*, Anchor Books, New York, 1980, pp. 81-82.
10. Christophe Girod (1957) è professore di Architettura del Paesaggio presso il Dipartimento di Architettura dell'ETH di Zurigo dal 2001.

Il concetto di *mitate* tra allusione e miniaturizzazione della natura

Come accennato in precedenza nella cultura shintoista l'auto-realizzazione dell'uomo avviene tramite relazioni con la natura di cui esso stesso è parte integrante. Tali relazioni si sviluppano attraverso la meditazione e l'artificializzazione degli elementi naturali, una pratica di allusioni e metafore che si esprime con il concetto di *mitate*. L'esatta traduzione di questo termine è "vedere come" che può essere intesa anche come "vedere con i propri occhi", un'espressione che definisce l'interpretazione personale di un determinato evento. La pratica *mitate* nasce come esercizio poetico, divenendo un espediente utilizzato nella pittura durante il periodo Edo (1615-1868) e consisteva in episodi sofisticati di allusioni visive con rimandi tematici attraverso metafore e trasposizioni concettuali¹, Timoty Clark descrive il concetto di *mitate* come «un bizzarro rompicapo di collisioni»². Spesso la pratica pittorica prevedeva la sorprendente giustapposizione di elementi antichi e nuovi, utilizzando temi della letteratura classica rielaborati in scene contemporanee del periodo Edo. Harunobu Suzuki (1725-1770), primo artista nipponico a produrre stampe multicolore, ne fu un grande interprete.

Il concetto di *mitate* è di fondamentale importanza nel rapporto con l'elemento naturale, dove la metafora della natura si identifica in questo caso con l'artificialità e con la riduzione di scala. Secondo i principi shintoisti, riprodurre la natura e la sua totalità in una forma artificiale è un procedimento di meditazione che eleva l'uomo dalla sua condizione di corruttibilità. La realtà sensibile viene riprodotta attraverso miniature che si ergono a simboli includendo in uno spazio ridotto la totalità dell'infinito. Come descritto in precedenza, questo processo è fondamentale nella composizione dei giardini tradizionali e in particolare dei *karen-*

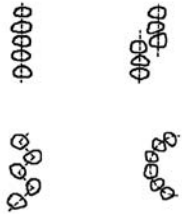
Nella pagina precedente:
Harunobu Suzuki, *Mitate di un Oxerder*, 1767.

Karensansui e roji

sansui (giardini secchi), dove si raggiunge un maggiore grado di astrazione, allusione e riduzione di scala. Di seguito si propone un componimento di Muso Soseki intitolato *Poesia sul giardino secco*, dove il maestro zen esprime eloquentemente l'essenza del giardino rispetto alla sua reale rappresentazione:

*Senza che si levi il più piccolo granello di polvere,
svettano le montagne.
Senza che una goccia cada,
i ruscelli si riversano a valle.*

Questi versi mostrano la potenza simbolica dell'allusione, la pietra, unico materiale di cui è composto il *karensansui*, nelle sue diverse forme diviene rappresentazione artificiale dell'intero ordine naturale. Attraverso le mani di chi se ne prende cura rastrellando la ghiaia bianca circoscritta all'interno di un piccolo spazio, il *karensansui* rappresenta alte montagne, fiumi impetuosi e placidi laghi divenendo luogo di redenzione, non tanto per il suo aspetto formale quanto per lo stato meditativo che induce ai fruitori. I concetti di allusione e metafora sono determinanti anche nel *roji*, il giardino di avvicinamento alle casa da tè (*cha-shitsu* o *sukiya*), infatti esso nasce come percorso fisico e spirituale che conduce il fruitore allo stato mentale adeguato per la cerimonia, è un cammino metaforico di purificazione. Il *roji* nella sua forma più elaborata è composto da tre zone che scandiscono il graduale allontanamento dal mondo quotidiano. L'accesso avviene tramite un piccolo cancello o una grata in bambù che simboleggia il passaggio alla dimensione meditativa. Il sentiero è caratterizzato da pietre da passo (*tobiishi*). Attraverso la distanza che intercorre tra le loro superfici più o meno levigate, esse definiscono il ritmo (*ma*) di percorrenza del sentiero, inducendo il fruitore a sostare e avanzare lungo linee tortuose che aprono a visuali parziali scelte con cura dal maestro del tè. Il culmine di questo cammino purificatore è la casa da tè (*cha-shitsu* o *sukiya*). Un edificio molto piccolo di circa quattro *tatami* e mezzo, realizzato senza alcuna apertura oltre l'ingresso, in modo da ottenere uno spazio libero dalle distrazioni esterne, per lo stesso motivo i materiali di cui è composto sono lasciati grezzi incarnando le qualità estetiche del *wabi-sabi* di cui si è parlato in precedenza.



Disposizione pietre da passo nel *roji*.



Disegno che rappresenta il *roji* che conduce al basso ingresso della sala da tè.



In alto: *karensansui* del tempio Kongobu-ji, Monte Koya, Giappone. Foto dell'autore.
In basso: *roji* presso la casa da tè all'interno del tempio Kodai-Ji a Kyoto.

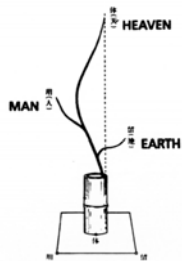
L'interno della sala è caratterizzato dal vuoto, allegoria dello stato mentale necessario per partecipare alla cerimonia, come dice Kisho Kurokawa³ «uno spazio piccolissimo nel quale si può sentire il cosmo».

Bonsai, ikebana, hakoniwa

In questo processo di rappresentazioni e metafore il tema della piccola scala è certamente un elemento di grande interesse. Le riproduzioni della natura sono strumenti di contemplazione e meditazione che racchiudono in uno spazio limitato l'infinito del mondo reale. Da questo substrato culturale nascono antiche arti che prevedono raffigurazioni a scala ridotta degli elementi naturali, tra le più celebri l'arte del *bonsai*, che letteralmente significa "piantato in vaso", fu importata dalla Cina intorno al VI secolo, consiste nella pratica di coltivare un albero all'interno di un piccolo vaso mantenendo la pianta sempre a dimensioni ridotte attraverso la potatura delle radici e la manipolazione della forma. La finalità è quella di avere un albero in miniatura dall'aspetto naturale simile a un pianta di grandi dimensioni. L'intervento dell'uomo nella riduzione della scala e nella trasformazione della forma rimanda al concetto di *mitate* che attraverso il suo sviluppo consente il processo di meditazione.

Un altro esempio in cui la piccola scala diviene manifestazione dell'infinito è l'arte dell'*ikebana*, che si può tradurre in "fiori viventi", proveniente anch'essa dalla cultura cinese, fu importata in Giappone intorno al VI secolo. Consiste in una composizione floreale che deriva dal tradizionale utilizzo di rami di pino come oggetti votivi durante le cerimonie religiose. La composizione dell'*ikebana* riprende la triade buddista Cielo, Terra, Uomo sottostando alla legge del *shin - soe - tai*, dove *shin* identifica il Buddha, *soe* è colui che cammina verso la divinità, ovvero l'Uomo e *tai* è la materia, cioè la Terra. Questo si esprime nelle proporzioni della composizione dove l'elemento più grande è la Divinità, quello medio l'Uomo e il più piccolo la Terra, definendo all'interno di una metafora le relazioni tra gli elementi.

La miniaturizzazione della natura raggiunge un livello estremo nella composizione degli *hakoniwa*, letteralmente "giardini nella scatola", una pratica diventata popolare tra la fine del periodo Edo (1615-1868) e l'inizio della Restaurazione Meiji (1868-1912).



Schema di *ikebana* basato sulla triade buddista "cielo, terra, uomo".



In alto: Guardian, *bonsai* realizzato da John Y. Naka.
In basso: composizione di *ikebana*.



Hakoniwa contemporanei.



Super Mario Odyssey

Consiste nella creazione di paesaggi miniaturizzati all'interno di piccoli contenitori, la composizione prevede l'utilizzo di pietre, muschi, acqua ma anche rappresentazioni in scala ridotta di edifici e oggetti architettonici come ponti e padiglioni, a volte vengono utilizzati persino dispositivi meccanici che permettono il movimento le acque. L'obiettivo è quello di ricreare paesaggi sorprendentemente complessi, composti da molti strati e con un elevato grado di dettaglio.

Per capire quanto questi elementi siano profondamente radicati nella cultura popolare è interessante notare come l'influenza degli *hakoniwa* abbia coinvolto persino l'industria dei videogame, una pratica ludica molto cara ai giapponesi. Lo sviluppatore Shigeru Miyamoto (1952) inventore di *Super Mario Bros.* (1985), uno dei più celebri videogame prodotti dall'industria giapponese Nintendo, spiega come gli *hakoniwa* abbiano influenzato la produzione di nuove versioni del videogioco, in particolare il designer si riferisce ai titoli "*Super Mario 64*" (1996) e "*Super Mario Odyssey*" (2017) dove i vari livelli di gioco sono stati ideati come piccoli mondi autoconclusi, micro-paesaggi dove il personaggio Mario può muoversi liberamente esplorando le complesse stratificazioni dei luoghi virtuali. Nel 2018 è stato lanciato un videogame chiamato "*Hakoniwa Explorer Plus*" in cui il nome della pratica è presente persino nel titolo del gioco. La struttura è pensata come una successione di piccoli paesaggi in cui il protagonista attraverso l'esplorazione degli spazi virtuali incontra personaggi che lo coinvolgono in diverse storie.

La scala ridottissima di questi esempi, è una estremizzazione che rimanda al concetto di oggettualità di cui si è accennato in precedenza, queste pratiche vengono utilizzate come strumenti per favorire il rapporto tra uomo e natura attraverso la produzione di oggetti la cui cura favorisce la meditazione.

La piccola scala nella città giapponese

Si evidenzia come la riduzione delle proporzioni sia un espediente utilizzato all'interno del concetto di *mitate* nella forma di metafora e allusione delle dinamiche naturali. Tuttavia oltre a un valore ascetico all'interno della cultura giapponese la piccola scala possiede anche profonde radici economiche e funzionali. Nella formazione delle metropoli nipponiche durante il corso

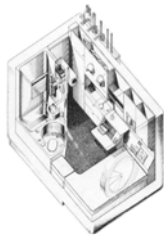


In alto: rappresentazione miniaturizzata di un paesaggio lacustre con vegetazione, sabbia, rocce e piccole riproduzioni di elementi architettonici.
In basso da sinistra: Hakoniwa Explorer Plus, 2018, schermate di gioco.

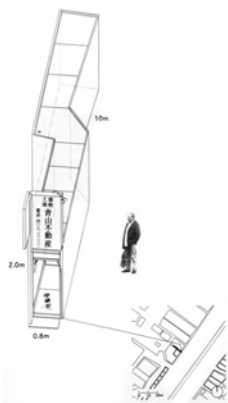
del XX secolo si osserva una notevole produzione di edifici e relativi spazi verdi di dimensioni esigue: nonostante l'aumento del numero di architetture di grandi dimensioni, provocato dal boom economico avvenuto tra gli anni Sessanta e Ottanta del secolo scorso, il tessuto che maggiormente caratterizza le città giapponesi rimane quello della casa unifamiliare.

L'aumento di valore dei terreni provocato dalla prosperità economica e le alte tasse di successione che spesso costringono i proprietari dei lotti a frazionarli per venderne una parte, hanno prodotto aree edificabili di dimensioni sempre più esigue. A Tokyo per esempio si possono trovare edifici larghi non più di due metri, dimensione minima consentita dalla normativa. Questi luoghi sono divenuti nel tempo territori di sperimentazioni sempre più ardite. All'interno di microspazi si indaga la relazione con l'elemento naturale e con l'ambiente urbano, una connessione che spesso avviene attraverso l'utilizzo di micro-paesaggi all'interno di spazi intermedi di transizione.

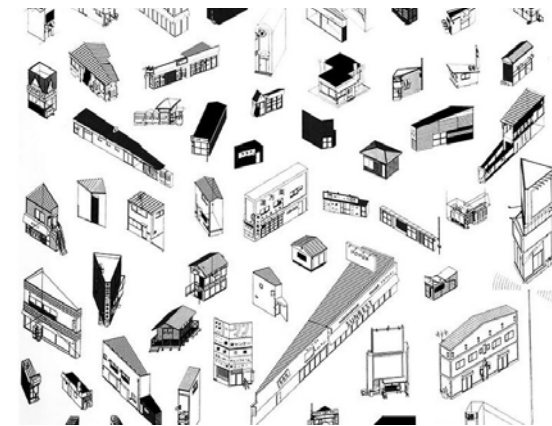
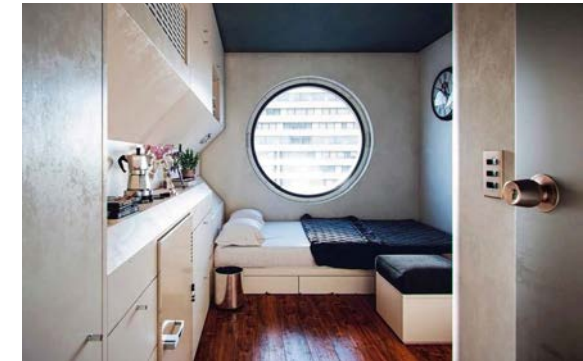
D'altronde, se si riflette su una delle stagioni architettoniche giapponesi più sperimentali, come quella del Movimento Metabolista⁴, si può notare come gli edifici progettati, seppur nel loro complesso di notevoli dimensioni, fossero spesso composti da una moltitudine di moduli con una superficie ridotta al minimo: l'assemblaggio di piccole cellule era necessario per realizzare edifici modificabili nel tempo e che potessero adattarsi al repentino cambiamento della società. Tra 1960 e il 1970 Kurokawa comincia a parlare di un certo tipo di società super tecnologica, in cui l'uomo è in continua evoluzione e immerso in un mare di informazioni, un luogo in cui l'abitazione diviene uno spazio minimo in cui riposare, dove i servizi sono sparsi per la città che diviene un'espansione della casa⁵. Questi principi, fortemente riscontrabili anche nella società contemporanea, guidano l'esperienza progettuale del *Nagakin Capsule Tower* (realizzato nel 1972 e demolito nel 2022), due torri formate da un'aggregazione di cellule abitative di 4 x 2,5 m in cui sono presenti solo i servizi primari. Un edificio pensato per mutare nel tempo attraverso l'aggiunta o la rimozione di moduli in base all'evoluzione della società⁶. Dunque ancora una volta la piccola scala diviene



Kisho Kurokawa, Nagakin Capsule Tower, 1972, spaccato assonometrico di una capsula.



Atelier Bow-wow, una delle schede presenti in *Pet Architecture Guide Book*.



In alto da sinistra: Kisho Kurokawa, Nagakin Capsule Tower, 1972, vista generale esterna; vista delle capsule; vista dello spazio interno di una capsula.
In basso: Atelier Bow-wow, *Pet Architecture Guide Book*, 2003, vista d'insieme delle "pet architecture".

luogo di sperimentazione, un tentativo di interpretazione della collettività e delle dinamiche che legano l'uomo e la città.

Nel ragionare sul valore dei microspazi, è di grande rilievo la ricerca di Atelier Bow-wow (Yoshiharu Tsukamoto e Momoyo Kaijima) che nel 2003 ha prodotto un catalogo di piccole architetture all'interno del tessuto urbano di Tokyo. Pensando a questi piccoli edifici come delle architetture "cuciole" il libro porta il titolo *Pet Architecture Guide Book*⁷ insistendo sul carattere ironico e informale di queste strutture. Il volume cataloga una serie di edifici che generalmente non vengono considerati come forme di architettura, ma che si elevano a tali proprio grazie alle loro dimensioni estremamente ridotte, suscitando l'interesse degli spettatori. Si tratta di edifici progettati senza architetti, ma realizzati con ingegnose soluzioni che soddisfano le problematiche contingenti alla funzione che devono ospitare e alla dimensione microscopica dei lotti che li ospitano.

I tessuti di edifici monofamiliari presenti nelle realtà urbane giapponesi, le sperimentazioni avanguardiste, l'interesse di gruppi come Atelier Bow-wow verso le *pet architecture*, sono alcuni tra i molti esempi che denotano l'importanza e l'interesse della cultura nipponica nei confronti della piccola scala. Unendo questi fattori a quanto descritto in precedenza relativamente alla rappresentazione della natura a scala ridotta come metafora spirituale dell'ordine naturale, si avrà un quadro più ampio per comprendere l'interesse di questa ricerca nei confronti della piccola dimensione del paesaggio.

Note

1. Mai Kanzaki and Jennifer Wise, *The Japanese-Garden Aesthetics of Robert Lepage*, Theatre Research International 38, no.3, 2013, pp. 196-213.
2. Timothy Clark, *Mitate-e: Some Thoughts, and a Summary of Recent Writings*, Impressions, 1997, pp. 7-27.
3. Kisho Kurokawa (1934-2007), è stato un architetto e teorico giapponese che ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo del Movimento Metabolista.
4. Fondato nel 1960 dagli architetti Kiyonori Kikutake, Fumihiko Maki, Masato Otaka, Takashi Asada, Kisho Kurokawa. Il movimento ha subito una forte influenza dalle teorie espresse da Kenzo Tange durante il World Design Conference di Tokyo del 1960, dove per la prima volta Tange ha utilizzato termini come "cellula" e "metabolismo" riferendosi alla similitudine che esiste tra i sistemi che regolano la vita degli esseri viventi e quelli che regolano lo sviluppo della città.
5. Kisho Kurokawa, Capsule Declaration, in "Space Design", marzo 1969.
6. Nonostante l'estrema rilevanza dell'edificio, nell'aprile del 2022 è iniziata la sua demolizione. Grazie agli sforzi dell'architetto preservazionista, Tatsuyuki Maeda, alcune capsule verranno restaurate ed esposte in diversi musei nel mondo.
7. Momoyo Kaijima, Yoshiharu Tsukamoto, *Pet Architecture Guide Book VOI 2*, World Photo Press, Tokyo, 2002.

La *subcultura* del
micro-paesaggio



Ritagli di natura nella metropoli giapponese

La prima volta che ho visitato Tokyo è stato nel 2017, la scoperta della metropoli giapponese è iniziata attraverso un viaggio in autobus dall'aeroporto di Narita fino a Shinjuku. Le luci degli edifici, nell'atmosfera astratta della notte, mostravano dai finestrini un paesaggio urbano che sembrava appartenere al mondo dei videogiochi: la strada avanzava curvando con ampie sopraelevate, sfiorando i fabbricati che mutavano di scala con grande velocità, sembrava di essere sopra un ottovolante dove i cambi repentini di direzione fornivano al mio sguardo una percezione alterata delle proporzioni dei volumi che mi circondavano, suggerendomi l'idea di una metropoli distante concettualmente e fisicamente dalla dimensione umana. L'esperienza notturna tuttavia si è rivelata essere una sola faccia della verità.

La mattina seguente è iniziata l'esplorazione, questa volta il mezzo di trasporto utilizzato sono i piedi, mezzo ideale per avanzare a una velocità adatta a non ingannare lo sguardo e cogliere le sfumature che l'oscurità aveva celato. La struttura urbana si presentava molto diversa da quella percepita la notte precedente, rimane viva la percezione di un certo disordine, tuttavia quei repentini cambi di dimensione avvertiti dall'autobus si rivelano in modo inatteso. Camminando nella città, si nota che abbandonando le strade principali costellate di alti edifici, ci si trova inaspettatamente all'interno di un tessuto urbano caratterizzato da fabbricati che difficilmente superano i due piani di altezza, un'architettura distensiva dove anche nel più piccolo anfratto sono presenti elementi vegetali: una moltitudine di vasi con piante di tutte le forme e dimensioni occupano lo spazio antistante gli edifici, ciuffi d'erba ben curati spuntano ai bordi delle strade, giardini di soli 30 cm arricchiscono anche il più



Vista notturna del quartiere Shinjuku di Tokyo. Foto dell'autore.



Vista di micro-paesaggi informali nel quartiere Ueno di Tokyo. Foto dell'autore.

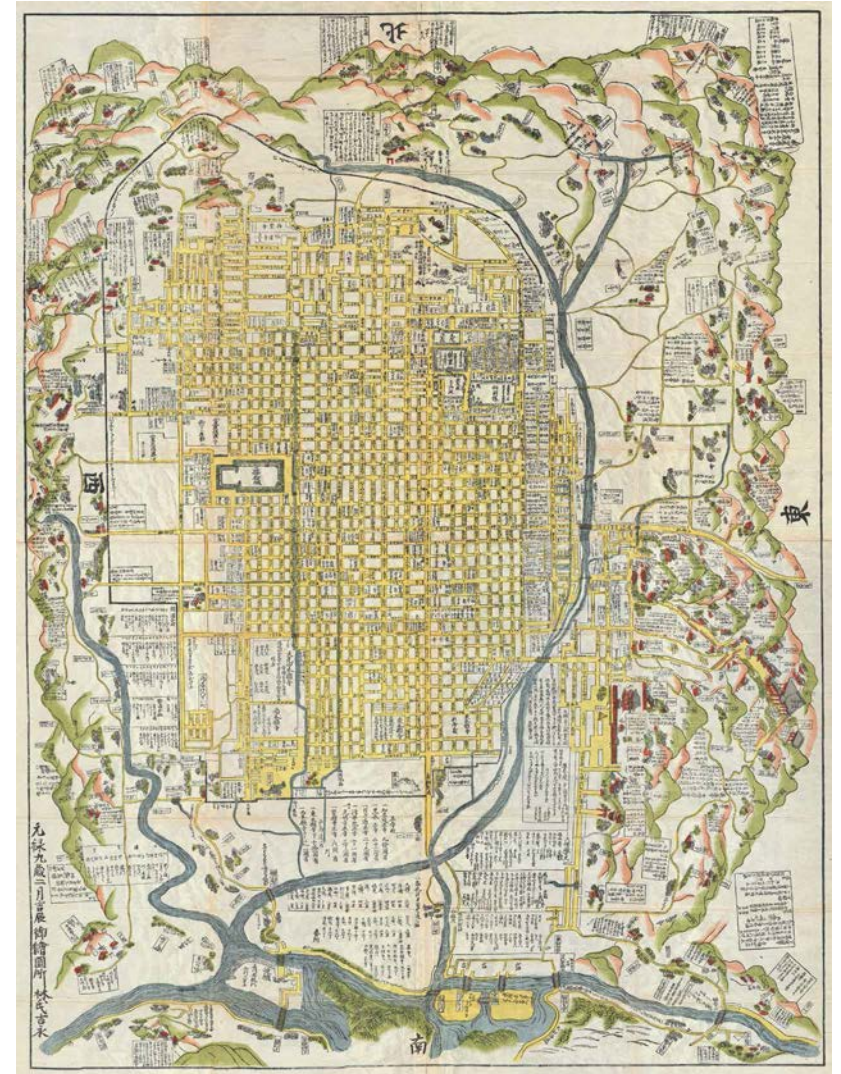
Nella pagina precedente: vista satellitare del tessuto storico di Kyoto lungo la via Matsubara-dori. Elaborazione grafica a cura dell'autore.

piccolo spazio disponibile. Ecco tornata la dimensione umana.

La forma contemporanea della capitale giapponese sembra non seguire regole o meglio sembra seguirne alcune molto difficili da interpretare per un occidentale. Tuttavia tra le righe confuse di questa composizione si percepisce che la natura ha un ruolo fondante così come lo ha avuto nella genesi della casa tradizionale. La storia della città giapponese mostra come l'elemento naturale abbia influenzato la realizzazione degli agglomerati urbani sin dalle origini.

I primi insediamenti rurali avevano come unico strumento regolatore la natura, seguendo le sue forme si determinavano confini, strade e divisioni; le aggregazioni di abitazioni erano disposte in un ordine che sembrava casuale, utilizzando le parole di Nitschke: «[...] una disposizione apparentemente arbitraria di oggetti individuali aventi qualità uniformi, e che, combinati tra loro esprimono una particolare capacità o struttura estendibile all'infinito»¹.

Tale disposizione è simile a quella che possiamo notare nel disegno del fogliame caduto dagli alberi, nella disposizione delle pietre di una montagna, nei granelli di sabbia di una spiaggia, dunque una disposizione disordinatamente ordinata che tuttavia produce numerose relazioni positive tra gli elementi costruiti e il paesaggio che li contiene. Nella fase successiva, quella in cui i villaggi si aggregano divenendo città, si può notare come l'influenza cinese e coreana abbia prodotto centri con una forma regolata da un rigido ordine geometrico, in particolare esaminando le antiche capitali Heijo-kyo (Nara) e Heian-kyo (Kyoto), è evidente una rigida divisione geometrica che segue una griglia formata da isolati e strade. Tuttavia nonostante la geometria, le regole che definiscono i rapporti tra costruito e paesaggio urbano continuano a seguire quei concetti filosofici che hanno concepito le case tradizionali, quei dettami che vedono nell'architettura e nel giardino una declinazione della natura più o meno artificializzata; le strade che definiscono gli isolati diventano i luoghi dove la vita quotidiana si mostra, dove attività commerciali e servizi comuni trovano spazio, come le



In alto: maglia urbana della di Heian-kyo (Kyoto) del 1696.

piazze in Occidente, si elevano a luogo della socialità caricandosi di significati pratici e simbolici, talvolta alcune strade vengono definite *meishō* un termine che intende dei luoghi con particolari atmosfere. Secondo Hidenobu Jinnai² «[...] I legami stretti tra i luoghi e gli abitanti sono molto tipici della cultura urbana giapponese fin dall'epoca Edo (1603-1868). Il paesaggio è legato ai movimenti fisici della gente e il concetto *meishō* (luogo celebrato), è legato all'atto del rappresentare»³.

La dinamica che regola queste atmosfere (e la strada in generale) è ancora una volta quella che definisce il rapporto tra interno ed esterno nella casa tradizionale e che trova le sue regole nei differenti stati di artificialità dell'elemento naturale.

Le piccole vie (*ko-ji*) che dividono gli isolati (*tsubo* o *cho*) sono caratterizzate da architetture semi aperte che estendono la vita domestica fino alla strada: attraverso sistemi diaframmatici le facciate degli edifici si aprono mettendo in relazione la vita pubblica con quella privata. Soluzioni amovibili come le tende di tela che definiscono l'ingresso (*noren*) o le verande destinate a banco espositivo (*agedana*) o ancora i pannelli in listelli di legno (*renji*) acquistano la funzione di spazi intermedi di collegamento, come osserva Kisho Kurkawa la strada assume un ruolo assimilabile a quello della veranda (*engawa*) nella casa tradizionale con giardino, ha un ruolo multifunzionale e semipubblico, assumendo la duplice funzione di estensione naturale dell'abitazione e di foro per le pubbliche attività⁴.

In queste transizioni l'elemento naturale è una costante: nella sua forma oggettuale, attraverso aiuole e vasi di ogni dimensione esso caratterizza i primi strati che dividono l'interno dall'esterno; addentrandosi nello spazio domestico la natura diventa più astratta, definisce gli spazi interni attraverso le sue regole e si mostra evidentemente solo nelle composizioni di *ikebana* presenti all'interno del *tokonoma*; il passaggio tra strada e spazio privato si conclude con gli *tsuboniwa*, giardini posti nel retro e nel mezzo delle abitazioni, essi erano la versione cittadina dei grandi giardini tradizionali e avevano una duplice funzione, quella di elemento salubre necessario per far scorrere l'aria all'interno

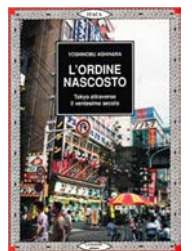
degli edifici e quella spirituale di rappresentazione del mondo naturale.

Nella città giapponese contemporanea rimangono vivide le tracce delle dinamiche di cui si è parlato fin qui, nonostante le metropoli siano cresciute per parti e in maniera non omogenea, permane la caratteristica della strada come principale catalizzatore sociale in cui vi sono confini indefiniti tra spazio privato e spazio pubblico. In queste vaghe transizioni l'elemento verde ha un ruolo indispensabile: nelle sue infinite ripetizioni e nelle molteplici forme esso soddisfa allo stesso tempo il bisogno di natura dell'abitante e quello del cittadino che percorre lo spazio pubblico.

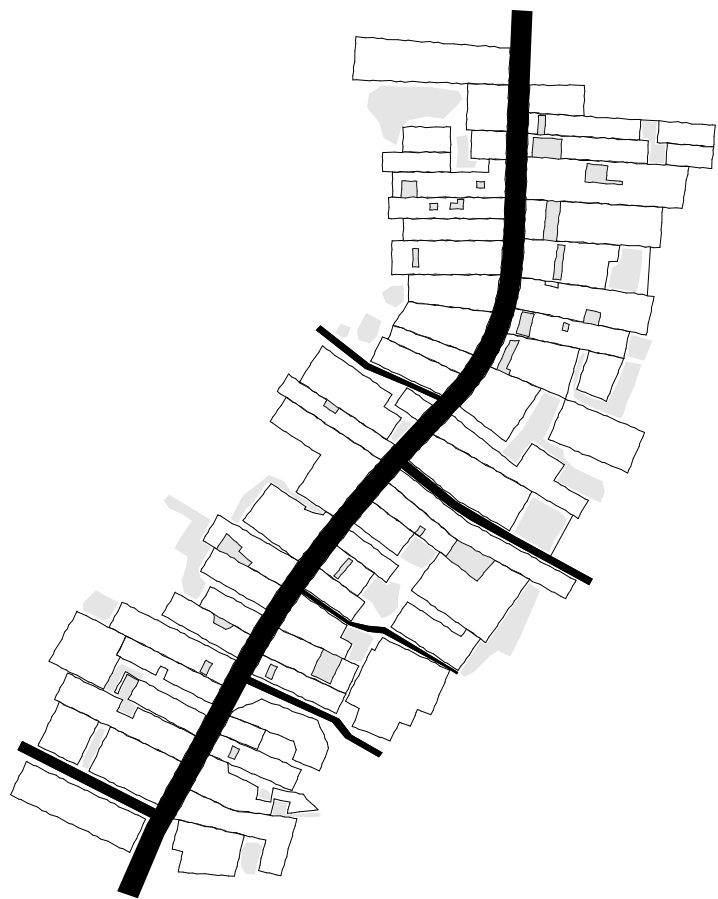
Un parallelo interessante può essere tracciato con il ruolo che possiede la piazza e il parco pubblico nella cultura occidentale: allo stesso modo della piazza, la strada giapponese assurge al ruolo di spazio per l'evento, così come i micro-paesaggi soddisfano il rapporto con la natura di cui si fanno carico i parchi pubblici nella cultura europea. Questi luoghi, diversi ma con le stesse funzioni, producono una differenziazione rispetto alla morfologia dello spazio urbano, il quale risulta essere più gerarchico e regolamentato nelle città occidentali, più disordinato e caotico nelle città giapponesi.

La forma incerta della città nipponica, data dalle molteplici configurazioni delle strade e dagli innumerevoli piccoli paesaggi che le caratterizzano, suggerisce un caos apparente che si rivela nella lucida analisi di Yoshinobu Ashihara⁵, nel suo *L'ordine nascosto. Tokyo attraverso il ventesimo secolo*⁶ l'autore tratteggia le differenze tra città occidentali nate da una progettazione ben definita e città giapponesi prodotte di un processo di continua trasformazione in cui l'ordine urbano trova il suo compimento proprio nella capacità costante di sapersi adattare alle trasformazioni della società. L'autore scrive:

«L'architettura di Tokyo – come quella di altre città giapponesi – ha molto in comune con l'ontogenesi degli organismi viventi; essi cambiano continuamente in accordo con il loro contenuto e la



Yoshinobu Ashihara, *L'ordine nascosto. Tokyo attraverso il ventesimo secolo*, 1995, copertina.



In alto: analisi del tessuto storico di Kyoto lungo la via Matsubara-dori. Sono stati evidenziati i lotti stretti e lunghi chiamati "letti di anguilla" che ospitano le *machiya* (bianco). Tra le costruzioni si può notare la frequente presenza di giardini *suboniwa* (grigio). Dalla strada principale, luogo della vita pubblica, partono strade secondarie, le piccole vie, *ko-ji*, che dividono gli isolati, *tsubo* o *cha*, (nero). Disegno dell'autore.



In alto e in basso: vie del tessuto storico di Kyoto dove si possono osservare le facciate delle *machiya* caratterizzate dalle tende di ingresso *noren* e dai pannelli in listelli di legno *renji* che hanno la funzione di spazio intermedio di collegamento con l'esterno. Foto dell'autore.

loro funzione. E benché essa possa difettare di completezza o singolarità di forme in senso artistico, è (però) dotata di "sovraabbondanza". Cominciamo a riconoscere che all'interno del caos, vi è una sorta di ordine nascosto⁷.

Ritornando al tema dei micro-paesaggi e della permeabilità degli edifici, Ashihara fornisce un'interessante visione quando affronta la questione climatica; egli ritiene che l'intera estetica giapponese sia influenzata dal sottile cambiamento delle stagioni e in particolare dal clima umido; la regione a cui appartiene il Giappone è infatti caratterizzata da monsoni che producono abbonante pioggia e avvolgono di umidità ogni cosa. Questa specificità influenza il metodo costruttivo degli edifici: la struttura in legno può assorbire l'umidità e permette grandi aperture che consentono al vento di attraversare gli spazi, asciugandoli, ci deve essere un tetto che protegga dalla pioggia e un pavimento che isoli dal terreno, a differenza della città occidentale, fatta di muro, la città giapponese è un agglomerato di piani orizzontali. Secondo Ashihara anche l'estetica urbana è influenzata dall'umido, questo velo onnipresente ammorbidisce le linee, offusca i colori, le forme degli edifici e il disegno dei prospetti perdono valore, l'ambiguità e l'irregolarità definisce la città giapponese, contrapponendosi alla monumentalità e alla simmetria della città europea. Infine, le abbondanti piogge contribuiscono alla crescita rigogliosa della vegetazione che abbonda e prospera anche nel paesaggio urbano, sebbene in epoca contemporanea tale crescita sia fortemente limitata dall'ambiente costruito, è interessante notare come i micro-paesaggi siano contemporaneamente un prodotto della cultura attentamente progettato dall'uomo e un prodotto della natura che a causa del clima monsonico sorgerebbe in quei luoghi anche senza la presenza dell'essere umano.

Note

1. Günter Nitschke, *Japanese Gardens*, Taschen, Köln, 1993, p. 118.
2. Hidenobu Jinnai (1947), professore all'Università Hosei di Tokyo, è considerato oggi in Giappone, il più importante studioso nel campo della morfologia urbana.
3. Intervista di Leone Spita a Hidenobu Jinnai, pubblicata in: *L'eco del wabi-sabi e iki nei giovani architetti giapponesi*, tesi di dottorato, 2006, p. 86.
4. Kisho Kurokawa, *Architecture of Greys*, in *The Japan Architect*, giugno 1979, p. 8.
5. Yoshinobu Ashihara (1918-2003), è stato architetto e professore di architettura alla University of Tokyo, ha realizzato il Sony Building (1966), ha pubblicato diversi studi sulla città giapponese.
6. Yoshinobu Ashihara, *Kakureta chitsujo*, Chuokoron-sha, Tokyo, 1986, (trad. ita., *L'ordine nascosto. Tokyo attraverso il ventesimo secolo*, Gangemi Editore, Tarquinia, 1995).
7. Ivi, p. 66.



Tsuboniwa : giardini urbani

Un "ordine nascosto" regola la città giapponese: un reticolo di strade, pali elettrici, sopraelevate, grattacieli, edifici residenziali a bassa densità, in cui la capacità di riorganizzarsi nel tempo diviene la regola fondante. In questo disordine apparente, un elemento più di altri trova l'interesse di questa ricerca, mi riferisco ai piccoli giardini tra le case, gli *tsuboniwa*, che sin dal periodo Heian (794-1185) caratterizzano le città nipponiche, influenzando, tutt'ora, le architetture urbane contemporanee.

Il termine *tsuboniwa* deriva dalla composizione di due *kanji*, *niwa*, che significa giardino e *tsubo* che possiede molteplici significati: il primo si riferisce ad un'unità di misura di 3,3 mq che corrisponde a circa due *tatami*, il secondo intende un tipo di cortile posto tra le abitazioni, il terzo a un vaso²; pertanto il termine *tsuboniwa* può essere tradotto come cortile tra le case o giardino in un vaso, entrambi concetti che rimandano a un tipo di giardino di piccolissime dimensioni.

Una caratteristica di questo spazio verde è il suo ruolo fortemente urbano, a tale riguardo è interessante notare come Mizuno Katsuhiko lo colleghi in maniera inscindibile alla residenza urbana al punto da identificare con lo stesso termine, *machiya*³, sia il giardino che l'abitazione cittadina⁴.

Derivato dalle case cinesi a corte lo *tsuboniwa* si sviluppa in Giappone durante il periodo Heian, identificando uno spazio comune racchiuso tra diversi edifici⁵. Molte testimonianze di questi piccoli giardini si hanno nel *Genji monogatari*⁶ in cui l'autrice Murasaki Shikibu descrive questi spazi in quanto luoghi intimi in cui ricercare una privacy molto difficile da ottenere nelle residenze

Nella pagina precedente: *tsuboniwa* nel distretto di Higashiyama Higashi Chaya, Kanazawa. Foto dell'autore.

tradizionali dell'epoca; nel romanzo sono descritti diversi *tsuboniwa* dove il principe Genji intratteneva le dame che li curavano; come era solito all'epoca, prendevano il nome dell'albero che li caratterizzava, *Fujitsubo* (cortile del glicine), *Kiritsubo* (cortile della paulonia) e allo stesso tempo venivano associati alla persona che se ne occupava.

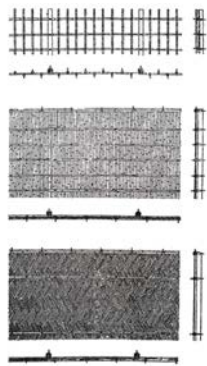
Nel periodo Momoyama (1568-1603) gli *tsuboniwa* consolidano il loro carattere urbano e divengono un elemento sempre più presente all'interno delle *machiya*, le case-bottega dei commercianti. Questo sviluppo deriva anche dalla composizione urbana dei lotti che si configura con una griglia di spazi stretti e lunghi in modo da garantire un affaccio su strada a più unità immobiliari possibili; all'interno di queste strette strisce di terreno, chiamate "letti di anguilla"⁷, era necessario avere degli spazi aperti per garantire il passaggio di luce e aria⁸. Dunque si sviluppano diversi tipi di giardini urbani: i *naka-niwa*, giardini posteriori, i *mise-niwa*, giardini posti all'ingresso delle attività commerciali e i *tori-niwa*, giardini di collegamento tra la strada e il cortile retrostante. I primi due tipi hanno dimensioni ridotte per cui spesso è impossibile usufruirne entrando al loro interno, vengono quindi usati come elementi contemplati dalle stanze dell'abitazione oltre che come strumenti per favorire l'illuminazione e la ventilazione degli ambienti interni. I *tori-niwa* invece, sono spazi ibridi, generalmente hanno una copertura ma non un pavimento, occupano uno spazio stretto e lungo che conduce dall'ingresso dell'abitazione fino allo spazio retrostante attraversando l'intera lunghezza dell'edificio, per il loro ruolo ibrido a metà tra spazio interno e spazio esterno, possono essere paragonati alla *engawa* della casa tradizionale.

A livello compositivo gli *tsuboniwa* hanno subito l'influenza delle fasi del giardino tradizionale passando da forme riprese dai giardini paesaggistici a quelle astratte del giardino *karensansui*, ma l'influenza più importante arriva dal *roji*, il giardino delle case da tè, infatti la cultura della cerimonia del tè (*cha no yu*) ha influenzato fortemente l'estetica giapponese dal XVI secolo; inoltre le piccole dimensioni del *roji* si adattano perfettamente agli spazi ridotti degli *tsuboniwa*⁹.

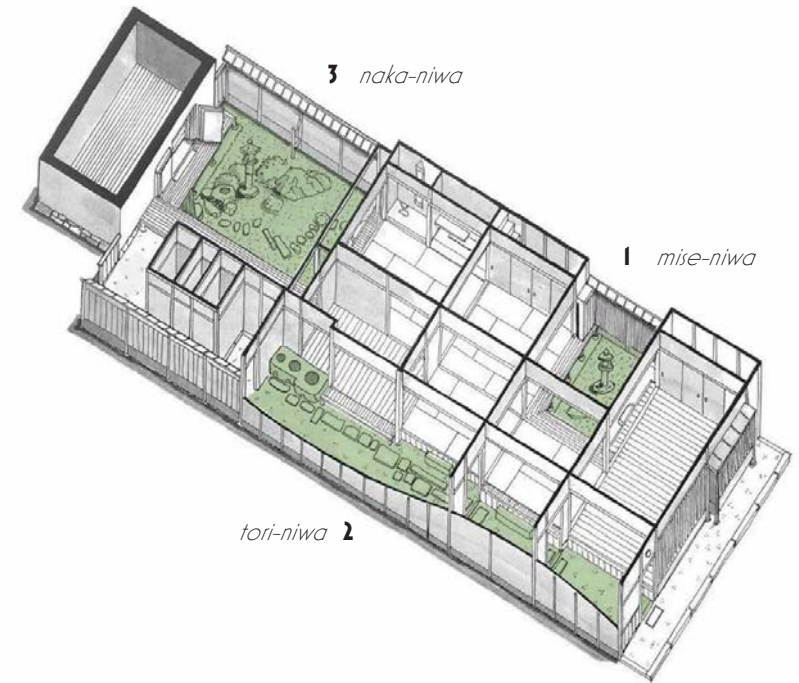
Naka-niwa, Mise-niwa, Tori-niwa



Tipi di lanterne in pietra utilizzate negli *tsuboniwa*, da sinistra: *ikekomi-gata*, *yukimi-gata*, *tachi-gata*.



Tipi di recinzioni in bambù utilizzate negli *tsuboniwa*.



In alto: spaccato assonometrico di una *machiya* tradizionale dove sono stati evidenziati tre tipi di *tsuboniwa*: **1.** *mise-niwa*, **2.** *tori-niwa*, **3.** *naka-niwa*.

In basso da sinistra: *tsuboniwa* nella residenza Fuji, Kyoto; *tsuboniwa* nella residenza Yoshida, Kyoto; *tsuboniwa* nella residenza Ban, Kyoto. Foto di Mizuno Katsuko.

I giardini della città sono dunque l'evoluzione urbana dei giardini tradizionali, mantengono di quest'ultimi il valore simbolico e spirituale, oltre all'utilizzo di un tipo di natura fortemente controllata dalla mano dell'uomo. Sono progettati in modo che ogni forma, dimensione, colore, disposizione, sia realizzata seguendo una serie di regole; le specie utilizzate sono quelle tipicamente apprezzate dai giapponesi tra cui il pino, l'acero, e il ciliegio; come avviene spesso anche nei giardini di grande dimensione le piante e gli arbusti soffrono frequentemente di luce solare insufficiente e spazio limitato per la crescita.

Tra i piccoli giardini della città e gli ampi giardini delle residenze aristocratiche è presente un'analogia anche nei rapporti tra interno ed esterno e negli spazi ibridi generati da tale relazione. Per tutte queste ragioni, gli *tsuboniwa* sono un elemento tradizionale largamente diffuso nel tessuto delle città giapponesi contemporanee, sebbene in forme spesso molto diverse da quelle originali. La dimensione ridotta e il forte legame culturale che lega questi micro-paesaggi alla popolazione ha favorito una grande diffusione di sperimentazioni sul tema, innumerevoli piccoli giardini del tutto informali, realizzati dai residenti delle abitazioni private senza l'aiuto di alcun professionista, costellano le città del Giappone e si affiancano ai molti progetti di giovani architetti che sperimentano il tema in maniera più articolata, utilizzando gli *tsuboniwa* contemporanei come luoghi in cui tentare nuovi equilibri tra spazio pubblico e spazio privato, indagando l'intimità dello spazio domestico e cercando nuovi equilibri tra uomo e natura all'interno del paesaggio urbano.

L'importanza culturale di questo elemento e la sua diffusione spontanea all'interno del tessuto cittadino mostrano delle similitudini con il ruolo che possiede il patio nell'area mediterranea.

È interessante notare come lo *tsuboniwa* e il patio siano entrambi spazi di piccole dimensioni nati per rispondere a esigenze climatiche, il primo garantisce l'areazione degli ambienti necessari per il clima umido giapponese, il secondo protegge dai raggi solari del clima mediterraneo; sono divenuti nel tempo elementi sedimentati nella tradizione culturale dei popoli che li hanno prodotti garantendo uno spazio intimo all'aperto, ma interno



In alto: vista satellitare del tessuto storico del quartiere Higashi Chaya di Kanazawa. Si può osservare la frequente presenza di *tsuboniwa* tra gli edifici. Elaborazione grafica a cura dell'autore.

al perimetro dell'abitazione, tuttavia mentre il patio si limita a intercludere la vista dall'esterno, gli *tsuboniwa*, nelle loro molteplici declinazioni, vengono utilizzati anche per interessare relazioni tra spazio privato e spazio pubblico. Questa differenza si rivela anche dal punto di vista costruttivo, il patio è fatto di muro, lo *tsuboniwa* è circondato da pannelli scorrevoli ed è incorniciato da un sistema costruttivo di travi e pilastri in legno, Ashihara scrive:

«Gli spazi creati dall'architettura montante-trave sono allo stesso modo fluidi e permeabili, e la separazione tra l'esterno e l'interno non è evidente. L'ambiguità che ciò crea nei lineamenti dell'architettura è, o so dire, la chiave per intendere come ciò influenzi tutta la cultura giapponese, dal modo di pensare della gente, alla qualità dello spazio urbano.

Si consideri, ora, il paesaggio urbano o la scena che risulta dall'architettura concepita sul principio dell'ampia ventilazione. Prima di tutto i tetti e i pavimenti che provvedono. L'ombra e un posto dove godere la brezza passante, diventano gli elementi strutturali di maggiore precedenza esecutiva; i muri non sono praticamente necessari»¹⁰.

Questo confronto mostra come nonostante alcune caratteristiche analoghe tra questi due spazi, interclusi ma aperti, ci siano effettivamente delle differenze sostanziali nelle modalità di iterazione che essi sviluppano tra città e abitazione. Tuttavia il loro valore culturale, pratico e simbolico trasforma i patii, gli *tsuboniwa*, e in generale tutti quei piccoli luoghi a metà tra la casa e la città, in territori sperimentali dove l'architettura contemporanea può indagare nuove possibilità di relazione tra spazio pubblico e spazio privato.

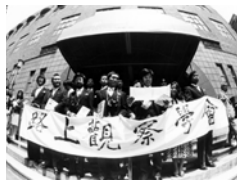
Note

1. I *kaji* sono ideogrammi (o logogrammi) di derivazione cinese il cui scopo è rappresentare per iscritto un concetto, una parola intera o una parte di essa.
2. Agnese Hajjima, *Nature in Miniature in Modern Japanese Urban Space*, in *Rethinking Nature in Japan From Tradition to Modernity*, a cura di R. Bonaventura, S. Vesco, C. Negri, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017, p. 28.
3. Un tipo di casa a schiera, nata nel periodo Heian, che ospitava la classe dei *chōnin* (cittadini). Generalmente è strutturata su due livelli ed è caratterizzata da una pianta allungata con una delle facciate corte rivolta su strada. La prima parte dell'abitazione è utilizzata come spazio commerciale o bottega (*omoteya* o *mie*), questo spazio è diviso dall'area residenziale da una corte interna (*miieniwa*). Un secondo giardino è presente nel retro dell'abitazione. Infine vi è un percorso di collegamento dalla strada fino al giardino retrostante (*toriniwa*) che viene utilizzato come accesso informale sia allo spazio commerciale che a quello residenziale.
4. Katsuhiko Mizuno, Kojiro Yoshida, *The Gardens of Kyoto. The Garden of the City Dweller*, Kyoto, Shoin, 1987, p. 107.
5. Agnese Hajjima, *Nature in Miniature in Modern Japanese Urban...*, cit., pp. 34-35.
6. Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, Giappone, XI secolo, (trad. it. a cura di Maria Teresa Orsi, *La Storia di Genji*, Einaudi, Torino, 2012).
7. È interessante la decisione che Mizuno e Yoshida propongono nel loro testo: «*Dal XV secolo o giù di lì - verso la metà del periodo Muromachi - l'area della città di Kyōto si è urbanizzata quasi fino a quello che è oggi [...]. C'erano molte piccole case mercantili lungo la strada, le dimensioni medie di queste erano di circa cinque metri e mezzo sia in larghezza che in profondità. Poiché erano così strette e poco profonde, e sul retro si aprivano su cortili comuni, avevano illuminazione e ventilazione sufficienti. Non era quindi ancora emerso il concetto di lasciare uno spazio esterno libero sulla propria proprietà: il cosiddetto giardino di passaggio che andava dalla strada anteriore al cortile sul retro, e racchiuso in alto e di lato dal tetto e dal muro della casa, costituiva tutto lo spazio esterno necessario all'interno del lotto[...]. Tuttavia, poiché l'economia in generale divenne gradualmente molto più attiva e la capitale divenne più densamente popolata, i mercanti iniziarono a costruire residenze-negozi su larga scala [...]. A causa della forma lunga e stretta dei lotti su cui sono costruiti, e del fatto che sono costruiti uno accanto all'altro, i machiya di Kyōto sono lunghi e stretti, tanto da essere soprannominati "letti di anguilla" [...]. uno dei motivi per decidere un fronte stradale così stretto per ogni lotto era che a quei tempi le tasse venivano valutate in base alla quantità di fronte stradale che si possedeva. I mercanti così abilmente divisero la terra in modo che potessero ugualmente avere una parte di fronte strada e, pur possedendo ampi terreni riuscivano a evadere le tasse. A causa di questa forma le case dovevano essere dotate di una certa quantità di spazio aperto tra il fronte e il retro, in modo che potessero entrare la luce del sole e l'aria fresca. Dunque era dall'inizio del diciottesimo secolo che giardini del cortile vennero installati.* Katsuhiko Mizuno, Kojiro Yoshida, *The Gardens of...*, cit., p. 8.
8. Haruzo Ohashi, Saito Tadakazu, *Japanese Courtyard Gardens*, Graphic-sha Publishing, Tokyo, 1997, p. 6.
9. Katsuhiko Mizuno, Kojiro Yoshida, *The Gardens of...*, cit., p. 104.
10. Yoshinobu Ashihara, *Kakureta chitsujo...*, cit., p. 91.



Pet Landscape : passeggiate nella città

Negli anni Settanta, periodo di grande crescita economica ma anche di rottura con il passato, si sviluppano movimenti artistici d'avanguardia e una parte della generazione di studenti giapponesi diserta musei e biblioteche a favore di una cultura alternativa. Nel 1970 Joji Hayashi (saggista ed esperto di cultura Meiji) inizia a viaggiare per il Giappone analizzando i coperchi dei tombini nelle varie prefetture del paese. Nel 1972 Genpei Akasegawa (pittore e scrittore), Shinbo Minami (illustratore) e Tetsuo Matsuda (editore) intraprendono passeggiate nella città alla ricerca di elementi urbani "belli ma inutili" come scale che non conducono a nessun luogo, fatte semplicemente per essere percorse. Nel 1974 Terunobu Fujimori (storico dell'architettura e architetto) forma il gruppo "Tokyo per la ricerca architettonica" che si proponeva di analizzare gli edifici in stile occidentale nel territorio giapponese. Questi movimenti alternativi convogliano nella società ROJO, fondata nel 1986 proprio da Akasegawa, Fujimori, Minami, Matsuda e Hayashi. ROJO è l'abbreviazione di *rojokansatsugaku*, che letteralmente significa "scienza dell'osservazione della strada". Il gruppo proponeva, attraverso passeggiate nel tessuto urbano, una ricerca itinerante che mettesse in evidenza quegli oggetti che il cittadino medio non avrebbe notato ma che fossero dotati di una certa qualità estetica. La ricerca escludeva tutti quei manufatti considerati comunemente "belli" e tutti i prodotti derivanti dal commercio e dalla moda connotati come "elementi vivi" e dunque non documentabili. Vengono presi in considerazione elementi quali: i battenti delle porte, le buche per le lettere, le piccole strutture abitative con superfetazioni che hanno generato forme insolite, o ancora: alberi cresciuti inglobando recinzioni, tombini con forme insolite, scale che finiscono contro un muro e altri oggetti in cui si



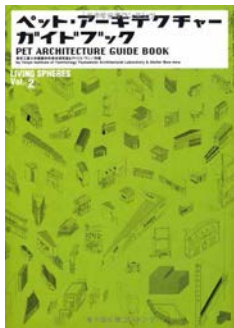
Giorno della fondazione di *Rojokansatsugaku*, 1986.

Nella pagina precedente: donna che passeggia tra le strade del quartiere Ueno di Tokyo. Foto dell'autore.

evidenzia una certa distanza rispetto allo scopo originario per cui erano stati realizzati.

Le passeggiate nella città divengono una nuova forma di ricerca, un divertimento urbano attraverso cui mettere in evidenza forme create dai cittadini, segni lasciati da fenomeni naturali che generano una nuova estetica attraverso associazioni inusuali. I dati derivanti da queste ricerche hanno influenzato la cultura giapponese sia dal punto di vista scientifico, attraverso pubblicazioni accademiche, sia a livello divulgativo attraverso conferenze e programmi televisivi.

L'interessante processo di ricerca di ROJO ha un peso rilevante nelle indagini che Yoshiharu Tsukamoto e Momoyo Kaijima, fondatori di Atelier Bow-wow, intraprendono alla fine degli anni Novanta sulla città di Tokyo. Utilizzando il metodo di ricerca basato sull'indagine osservante attraverso passeggiate nella città, gli autori producono due testi: *Made in Tokyo: Guide Book*¹ e *Pet Architecture Guide Book*². Nel primo effettuano una mappatura all'interno del tessuto della città di Tokyo, selezionando settanta edifici mal progettati, o per nulla progettati, che tuttavia rispecchiano il complesso "ordine nascosto"³ dietro le trame della capitale giapponese. Il secondo testo consiste in una collezione di schede di fabbricati di piccolissime dimensioni presenti nella maglia urbana della città. Una selezione di edifici considerati di interesse per la loro dimensione estremamente ridotta, strutture che non hanno alcun pregio, ma considerate familiari in quanto costantemente presenti negli spazi residuali della città. Il loro carattere inusuale e ironico, ma tuttavia familiare, è interpretato da Atelier Bow-wow con l'espressione *pet architecture*, architetture cucciole, secondo gli autori: «*I cuccioli sono animali di compagnia per le persone, solitamente sono piccoli, simpatici e affascinanti. Noi cerchiamo "un'architettura di compagnia", un'architettura con caratteristiche simili a quelle di un animale domestico, esistente nella maggior parte dei luoghi inesplorati all'interno dei confini della città di Tokyo*»⁴. Si indagano dunque gli spazi residuali tra i grandi edifici, strutture all'interno di lotti stretti e lunghi, piccole costruzioni che sorgono negli spazi di risulta tra la ferrovia e la strada. Questi elementi sono il prodotto informale di un intenso sviluppo urbano, un prodotto della cultura popolare largamente diffuso nella città.



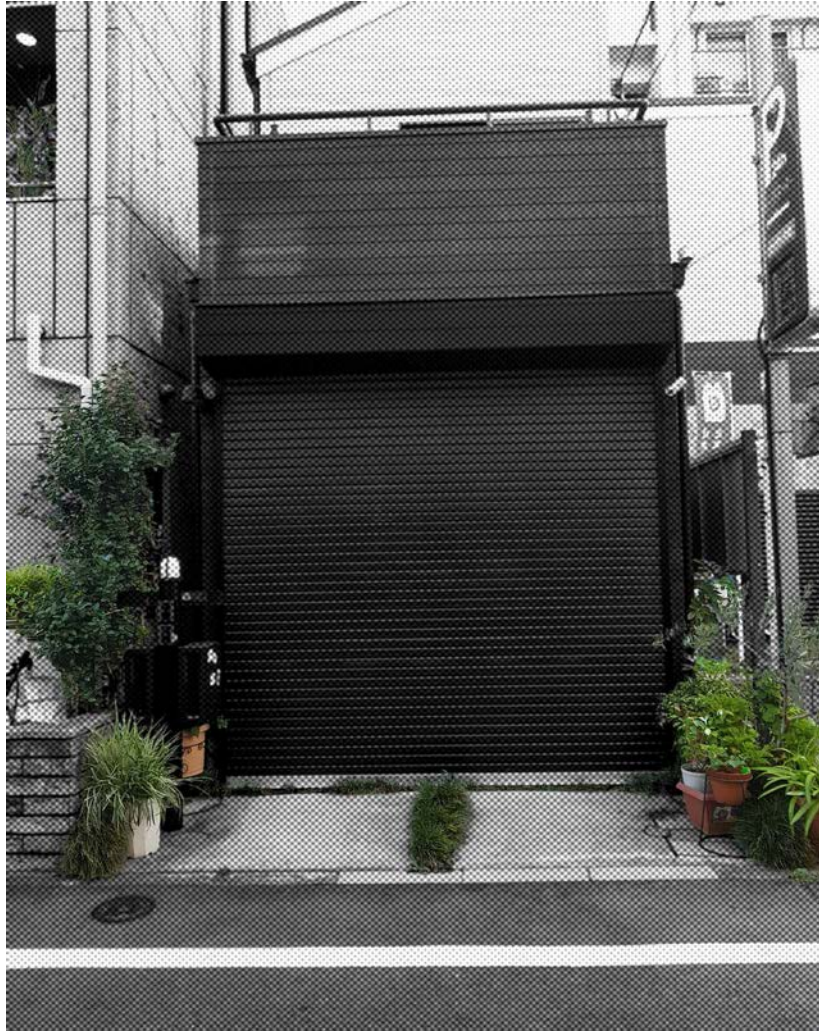
Atelier Bow-wow, *Made in Tokyo: Guide Book*, 2001; *Pet architecture Guide Book*, 2002, copertine.

I micro-paesaggi spontanei presenti nei tessuti urbani giapponesi hanno molto in comune con le *Pet Architecture* di Atelier Bow-wow. Camminare tra i quartieri di Tokyo può essere paragonabile ad attraversare un grande parco pubblico in cui l'elemento verde deflagra proiettando le sue parti in tutte le direzioni, occupando ogni piccolo spazio libero tra gli edifici. Il visitatore della capitale giapponese, investito da tale esplosione, è incuriosito da questi piccolissimi territori della natura. Le caratteristiche che suscitano maggiore interesse sono proprio la dimensione ridotta, che spesso si manifesta con soluzioni estreme, e la grande diffusione all'interno del tessuto urbano, derivante da un processo sedimentato nella subcultura popolare che trova le sue origini nell'eredità lasciata dagli *tsuboniwa*. Come le *pet architecture*, sono piccoli, familiari e ironici, un manifesto per chiunque si perda tra le strade giapponesi.

Sulla scia delle ricerche informali appena trattate, si presenta un'indagine sul campo, una passeggiata nella città che metta in evidenza l'eterogenea diffusione di questi ritagli di natura nelle metropoli nipponiche. Riprendendo il metodo utilizzato in *Pet Architecture Guide Book*, e sfruttando la tecnologia di Google Street View⁵, si propone una passeggiata virtuale nei vicoli delle città giapponesi, attraverso una serie di schede composte da elaborazioni fotografiche, tabelle con informazioni dimensionali e QR code.

Note

1. Momoyo Kaijima, Junzo Kuroda, Yoshiharu Tsukamoto, *Made in Tokyo: Guide Book*, Kaijima Institute Publishing Co., Tokyo, 2001.
2. Momoyo Kaijima, Yoshiharu Tsukamoto, *Pet Architecture Guide... cit.*
3. Per approfondire il tema dell'ordine nascosto di Ashihara vedere il capitolo: "Ritagli di natura nella metropoli giapponese".
4. Momoyo Kaijima, Yoshiharu Tsukamoto, *Pet Architecture Guide... cit. p.1.*
5. Google Street View è uno strumento del sito internet di Google Maps e Google Earth che fornisce viste panoramiche a 360° in orizzontale e a 160° in verticale lungo le strade, a distanza di 10-20 metri l'una dall'altra, e permette agli utenti di vedere parti di varie città del mondo a livello del terreno.



NO	USE	CITY	COORDINATES	DIMENSION
01	Autorimessa	Tokyo	35.7208972 N - 139.7709366 E	0,70 X 2,50 m



NO	USE	CITY	COORDINATES	DIMENSION
O2	Hotel	Kanazawa	36.5704921 N - 136.6547641 E	1,50 X 6,00 m



NO	USE	CITY	COORDINATES	DIMENSION
03	Residenza	Tokyo	35.7200863 N - 139.771192 E	0,40 X 7,00 m



NO	USE	CITY	COORDINATES	DIMENSION
04	Residenza	Kyoto	35.0394866 N - 135.7327862 E	0,90 X 6,00 m



NO	USE	CITY	COORDINATES	DIMENSION
05	Commercio	Kyoto	35.004264 N - 135.7730628 E	0,60 X 2,00 m



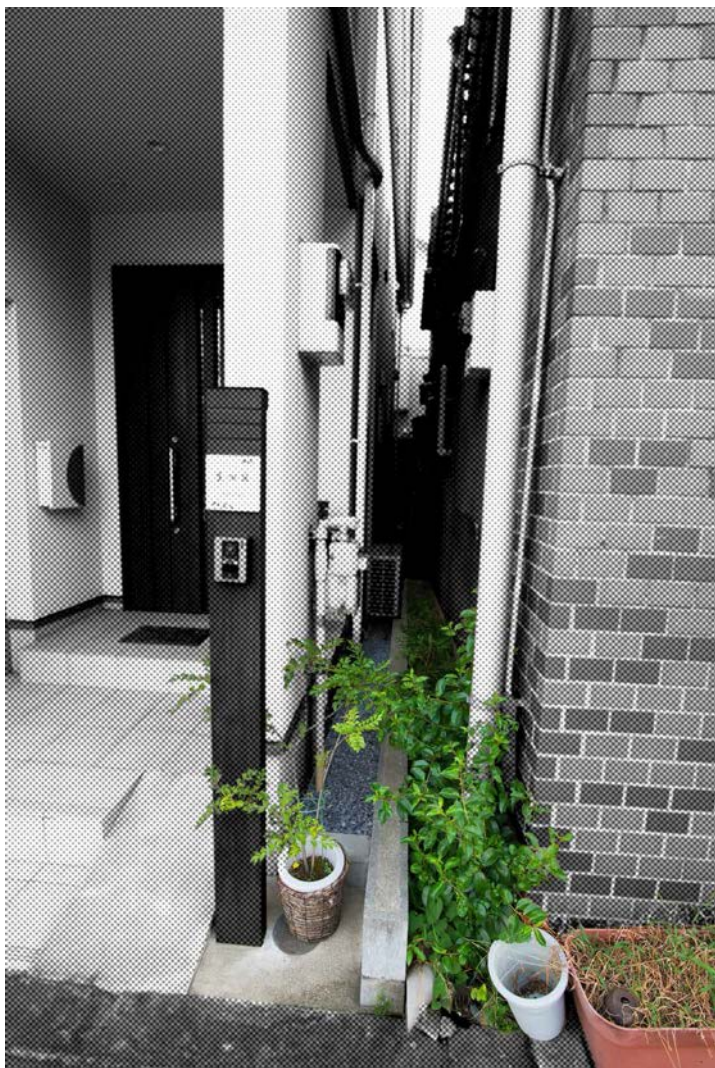
NO	USE	CITY	COORDINATES	DIMENSION
06	Commercio	Tokyo	35.665409 N - 139.7041705 E	0,60 X 2,50 m



NO	USE	CITY	COORDINATES	DIMENSION
07	Commercio	Kyoto	35.0047193 N - 135.7730088 E	1,50 X 1,50 m



NO	USE	CITY	COORDINATES	DIMENSION
08	Vicolo	Tokyo	35.7276952 N - 139.7655548 E	0,90 X 2,50 m



NO	USE	CITY	COORDINATES	DIMENSION
09	Vicolo	Tokyo	35.72249 N - 139.77031 E	0,30 X 1,50 m

La natura nei maestri giapponesi del Novecento



L'incanto dell'arcipelago

Nel secondo dopoguerra venti di ponente investono l'architettura giapponese. Attraverso la figura di Kenzo Tange¹ si diffondono i dettami dell'architettura Moderna europea all'interno del panorama culturale nipponico. Sebbene Tange affronti le questioni del rapporto tra forma e funzione partendo da esempi di matrice lecorbuseriana, egli sviluppa una propria architettura dove diviene fondamentale l'influenza della tradizione giapponese. Ritiene che la tradizione debba essere un catalizzatore che favorisca una reazione non più rilevabile nel risultato finale. Di grande importanza sono le riflessioni di Tange sulla città, egli abbandona l'idea di una forma urbana radiale a favore di un sistema lineare, un quadro urbano aperto e flessibile con piccole comunità. Nel CIAM del 1951² Tange critica apertamente la Carta di Atene³ in quanto poco incentrata sull'espansione della città, questo fatto pone le basi per il discorso che terrà nel 1960 alla Conferenza internazionale sul Design di Tokyo, nel quale per la prima volta paragona la progettazione urbana a un organismo vivente, utilizzando parole come "cella" e "metabolismo". In questa conferenza Tange presenta un piano per l'espansione di Tokyo realizzato nel suo Laboratorio (*Tange Lab*) insieme ad alcuni suoi ex studenti che diverranno tra le figure più importanti nel panorama architettonico giapponese del Novecento. Il progetto prevede una città-organismo che si distacca dalla struttura radiale, retaggio del periodo medioevale, abbandonando il centro civico a favore di una struttura diffusa. La città viene allineata lungo un asse centrale che funziona da infrastruttura di collegamento tra le varie comunità diffuse ai lati come isole di un arcipelago. Una morfologia urbana che permette possibili espansioni e un continuo riadattamento al cambiamento delle condizioni sociali che influenzano la forma urbana.



Kenzo Tange (1913-2005).



Kenzo Tange Lab, progetto di espansione per la baia di Tokyo, 1960.

In alto: particolare delle comunità diffuse collegate attraverso un'infrastruttura centrale.

Nella pagina precedente: planimetria generale.

Tale interpretazione della disciplina architettonica e urbanistica, unita a uno specifico modo giapponese di sentire la natura, ha un forte ascendente su alcuni giovani architetti che negli anni Cinquanta hanno frequentato il Laboratorio di Tange: le ricerche sviluppate da Arata Isozaki⁴, Kisho Kurokawa, Fumihiko Maki⁵, prendono a piene mani dall'idea di progetto in continua trasformazione che il loro maestro enuncia attraverso l'analogia con l'organismo vivente. Ognuno sviluppa un linguaggio personale in cui il tema dell'organismo viene affrontato con diversi gradi di artificializzazione della natura. Questo lavoro di ricerca ha l'aspirazione di mettere in evidenza, non tanto lo sviluppo del linguaggio architettonico dei progettisti appena citati, ma piuttosto il rapporto con l'elemento naturale che essi sviluppano nella loro poetica. Un rapporto che in questa stagione architettonica si concretizza maggiormente attraverso metafore concettuali rispetto a relazioni di tipo diretto.

Isozaki, architetto dalla personalità complessa e sofisticata, pur simpatizzando per il Movimento Metabolista, sviluppa una personale idea fortemente legata alla sua ricerca teorica. È un grande conoscitore della cultura architettonica occidentale (si pensi che uno dei primi libri scritti su San Carlo alle Quattro Fontane del Borromini è proprio dell'architetto nipponico), questa sua competenza lo guiderà attraverso la stagione postmodernista di cui sarà un grande interprete.

Il suo essere cosmopolita ma profondamente giapponese lo ha condotto a frequenti riflessioni sul confronto tra il pensiero occidentale e quello orientale riguardo l'architettura e la città. A tale proposito egli utilizza l'elemento naturale come mezzo per spiegare la differenza tra la città storica europea, in cui a suo parere la natura e la città sono antagonisti, e quella giapponese dove la città è il risultato dell'evoluzione di un villaggio all'interno di un contesto naturale. Durante un colloquio con Leone Spita⁶, pubblicato nel 2003⁷, Isozaki spiega che in Europa la città deve confrontarsi con una forma "urbana", mentre in Giappone questa struttura non esiste. Le metropoli giapponesi sono costituite prevalentemente da un tessuto dominato da case a un solo piano, che per loro natura sono strettamente collegate al giardino. Pertanto nonostante sin dal periodo Edo (1600-1867) Tokyo avesse già un milione di abitanti, ancora non si poteva par-

lare di città, era piuttosto un agglomerato di edifici, in cui ogni costruzione era come un padiglione all'interno di un giardino⁸. Sebbene in Giappone vi siano alcuni esempi di città fondate su una griglia di importazione cinese (come Kyoto e Nara), gli edifici, essendo circondati dal verde, non affacciano sulla strada, pertanto non sono collegati tra loro e non producono uno spazio urbano. Secondo Isozaki questa caratteristica, fortemente giapponese, è perdurata nei secoli fino alla contemporaneità, formando città in cui i concetti fondamentali dell'abitare sono gli stessi del passato:

«Questa è la struttura di Tokyo e niente è cambiato. [...] E la ragione per cui Tokyo è così estesa, è che non ha mai avuto un piano, un centro, nessuna struttura di ordine visivo. Il risultato è che Tokyo oggi è "usata" come lo era in passato»⁹.

Isozaki parla ancora di natura nel tentativo di spiegare la società del futuro (ormai presente) divisa tra virtuale e reale. Egli sostiene che i giardini all'italiana o alla francese, in cui forti geometrie regolano l'elemento naturale, sono un'evidente invenzione dell'uomo, così come lo sono i giardini all'inglese che vogliono simulare un'ostentata naturalità. Ogni visione, ogni idea ogni cosa che scaturisce dal corpo umano è finzione:

«la natura è, probabilmente, il prodotto automatico del mondo costruito dall'uomo, deve essere legata agli elementi artificiali e con questi reciprocamente riflettersi: due entità contrarie che dovrebbero integrarsi l'un l'altra, mentre giustapposte sono fondamentalmente due opposti».

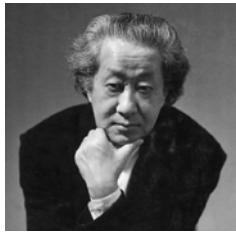
L'architetto giapponese utilizza l'esempio del legame tra natura e uomo per spiegare il rapporto tra mondo virtuale e a quello reale, dove virtuale e reale sono due aspetti della medesima cosa, non due elementi separati, l'uno contiene il germe dell'altro. Utilizzando ancora la metafora della natura e di come essa sia insita in tutto ciò che è prodotto della mente umana Isozaki sostiene:

«Per questo non considero naturale e artificiale separati, ma la



Zoho Edo oezu, Yoshinaga Hayashi, mappa di Edo (Tokyo), 1680.

Arata Isozaki



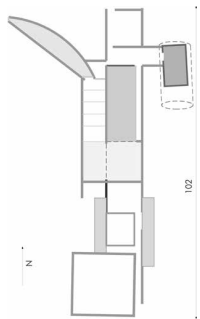
Arata Isozaki (1931-2022).

stessa cosa. Pensiamo alla città: abbiamo costruito la metropoli e dopo un terremoto non rimane altro che la natura. Perciò le città costruite dall'uomo contengono dentro di sé la natura e quando succede un evento catastrofico, come il terremoto, la città ritorna ad essere natura. Ripeto dunque che i due aspetti sono una cosa sola»¹⁰.

Quando egli parla di "no single dominant concept", utilizza la metafora dell'arcipelago per spiegare come all'interno di un sistema non esista nessun elemento dominante, né culturale, né visivo, né geometrico. Ogni costituente sussiste a prescindere dagli altri, come isole messe in relazione da un network. All'interno dell'arcipelago ogni isola ha il suo centro e tutte insieme formano un sistema. Tale visione può essere applicata alla pianificazione urbana dove è necessario superare l'organizzazione basata su un unico centro urbano a favore di un sistema policentrico:

«Se assumiamo la metafora del website vediamo che nell'arcipelago tutto accade dovunque: non esiste dominanza. Molte metropoli già la possiedono. Questo sarà il mondo futuro e non è un paradosso. Pensiamo ad un piano: l'eterogeneità del tipo arcipelago non può essere pianificata, non si può progettare tale situazione perché se progetti qualcosa automaticamente diventi il soggetto ed automaticamente diventi il centro del mondo che ti circonda»¹¹.

Il tema dell'arcipelago, in piccola scala, può essere apprezzato nel progetto del *Nagi Museum*, un piccolo centro espositivo realizzato nel 1994 nell'omonima città al centro del Giappone. Proprio come un arcipelago è costituito da tre piccoli edifici-isole, un cilindro, una mezza luna, e un rettangolo parzialmente sommerso. Ogni edificio ospita la mostra di un singolo artista: ciascuno esiste come singolo elemento ma allo stesso tempo come parte di un sistema. I tre volumi non si rapportano tra loro, seguono degli orientamenti cosmici: il cilindro è rivolto verso la cima della montagna sacra che domina il paesaggio circostante, gli altri due elementi seguono degli allineamenti simbolici come l'arco descritto dal movimento del sole e la posizione del



Arata Isozaki, Nagi Museum, pianta.



In alto: Arata Isozaki, Nagi Museum, 1994, vista esterna.
In basso: Arata Isozaki, Nagi Museum, 1994, vista generale degli elementi posti nel paesaggio.

plenilunio durante l'equinozio d'autunno. I tre oggetti vengono chiamati il sole, la luna e la terra e si riflettono in un campo di riso fortemente legato alla storia agricola della città. Un progetto dichiaratamente simbolico dove ancora una volta la metafora della natura è la chiave per interpretare il pensiero del progettista. Una natura e un paesaggio che trascendono da un legame diretto con il contesto, cercando delle relazioni intellettuali con l'intero cosmo.

La natura è una metafora frequentemente utilizzata da Isozaki per esprimere il suo pensiero. Le dinamiche che la regolano riescono a sintetizzare molti dei concetti relativi ai sistemi interrelazionali che l'architetto sviluppa nella sua carriera. D'altronde bisogna considerare la forte influenza delle teorie di Tange, in cui il paragone tra il metabolismo dell'organismo vivente (natura) e la città è lo strumento utilizzato per spiegare le sue teorie urbane, così come il tema dell'arcipelago (natura), visibile chiaramente nel progetto per la baia di Tokyo.

Questi concetti hanno un peso rilevante nella formazione degli studenti del *Tange Lab*. Oltre a Isozaki anche Kurokawa e Maki saranno fortemente influenzati dalle teorie del loro maestro, sviluppando tuttavia un proprio linguaggio molto più legato al Movimento Metabolista, di cui saranno i fondatori.

Negli anni Sessanta Kurokawa aveva predetto uno spostamento paradigmatico dalla "città degli edifici" alla "città dell'informazione", un luogo che seguendo i principi metabolisti doveva essere preparato a rispondere ai frequenti cambiamenti della società moderna:

«Era solo il 1961 quando cominciai a parlare di informazione ma è solo da vent'anni che si sentono termini come computer information. Nel 1964 scrissi il mio primo libro "The informative archipelago of Japan"¹² che è stato una specie di predizione della società futura, dell'assalto dell'informazione. Quarant'anni fa quando parlavo di informazione nessuno capiva cosa volessi dire. In Giappone informazione si dice "joku" il cui significato è "spia": così quando parlavo dell'informative archipelago, tutti pensavano che l'arcipelago giapponese fosse pieno di spie!»



Kisho Kurokawa (1934-2007).

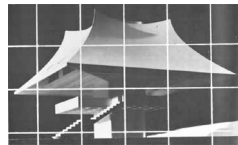
Questo nuovo pensiero scaturisce dalla mia conoscenza della biologia e dei principi filosofici della vita. Il nostro corpo è connesso dall'informazione, non dall'informazione meccanica, naturalmente. È un insieme di molecole tra le quali c'è uno spazio: quello che le collega è l'informazione»¹³.

In questa visione della città futura, dominata dall'informazione, acquisiscono grande importanza gli spazi tra le cose, dunque lo spazio intermedio così importante per la cultura giapponese, assume un ruolo indispensabile nella filosofia della simbiosi di Kurokawa. Egli ritiene che tra la natura selvaggia e la città totalmente artificiale, sia necessario uno spazio di decantazione, una natura fatta dall'uomo un luogo di mediazione fra i due estremi. Queste teorie trovano forma in alcuni progetti urbanistici (spesso ideali) che Kurokawa sviluppa sin dagli anni sessanta.

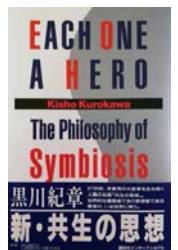
Agricultural City per esempio è una forma di città agricola che seguendo le regole metaboliste¹⁴ è in continua espansione e può essere continuamente modificabile. È pensata per essere un sistema in cui le unità quadrate, composte da più nuclei familiari, pur essendo autonome, attraverso un sistema infrastrutturale generano un villaggio. Le unità abitative si moltiplicano spontaneamente senza alcuna gerarchia, man mano che l'insediamento agricolo si sviluppa danno vita al villaggio rurale. Lo spazio che intercorre tra le unità è quello che ospita la funzione per cui nasce il progetto, l'agricoltura, dunque si eleva a componente principale della composizione, uno spazio intermedio costituito da una natura antropizzata che media con il paesaggio circostante.

Il progetto ideale della *Eco Media City* che egli propone all'interno del suo *Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis*¹⁵ è una riflessione su un nuovo tipo di città a piccola scala impostata come un network. Un sistema urbano altamente avanzato dove attraverso l'uso congiunto di tecnologia e natura scorre l'informazione. Egli immagina una città attraversata da foreste di bambù che occupano gli spazi intermedi di collegamento, nella quale attraverso l'uso di biotecnologie, ingegneria genetica e sistemi di informazioni multimediali, si possa realizzare un nuovo paradigma fondato su tematiche ambientali. Kurokawa spiega che i contesti più adatti per sviluppare questi modelli sono i

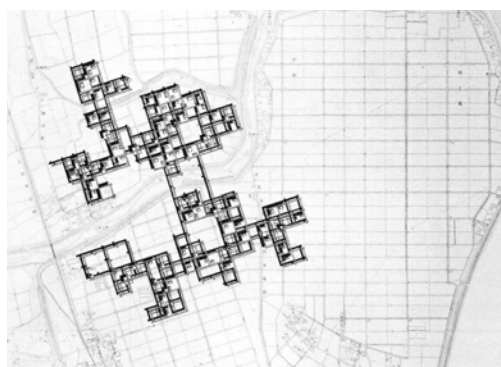
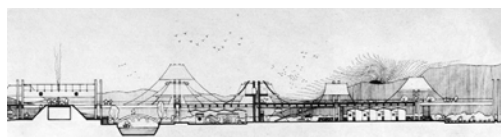
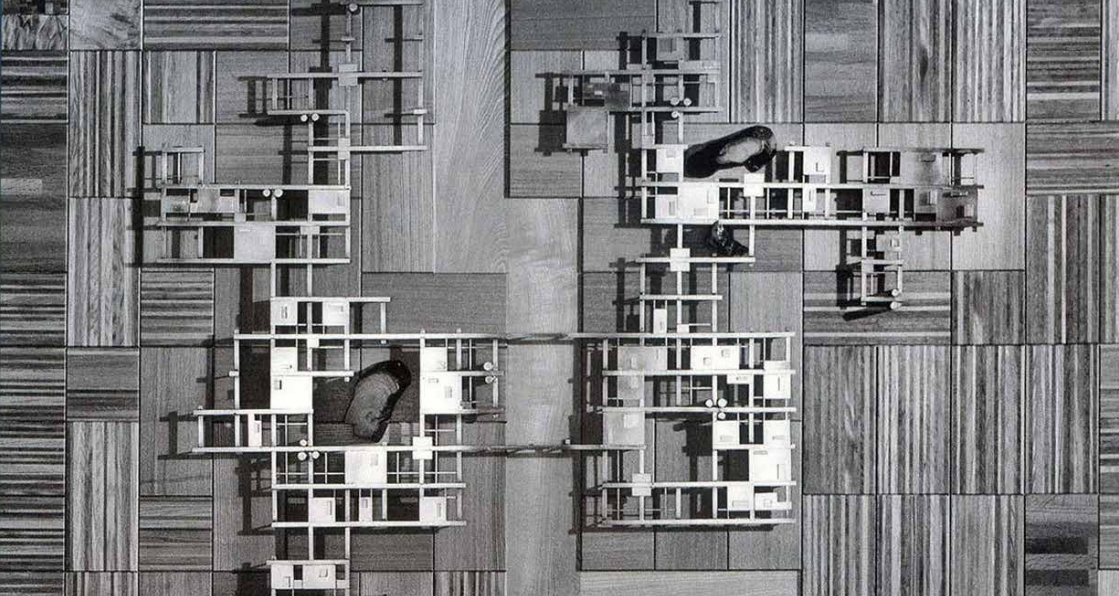
Agricultural City



Kisho Kurokawa, Agricultural City, 1960, modulo abitativo a forma di fungo.



Kisho Kurokawa, *Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis*, 1997, copertina.



In alto: Kisho Kurokawa, Agricultural City, 1960, plastico di studio.
 Al centro: Kisho Kurokawa, Agricultural City, 1960, sezione.
 In basso: Kisho Kurokawa, Agricultural City, 1960, planimetria.

territori ricchi di vegetazione incontaminata e che allo stesso tempo hanno l'ambizione di sviluppare l'industria tecnologica e multimediale. Identifica in luoghi come la Malesia o il Giappone, ricchi di acqua e foreste, i territori adatti a queste sperimentazioni. Proprio in Malesia, dopo la progettazione dell'aeroporto di Kuala Lumpur terminato nel 1998, egli propone una versione di *Eco Media City* composta da un agglomerato di piccoli villaggi, in parte esistenti e in parte da realizzare, totalmente gestito da eco tecnologie multimediali. Tra gli agglomerati abitativi è pensata una vasta foresta pluviale, uno spazio intermedio usato come luogo di connessione, un territorio che ospita la natura, anche quella più selvaggia. Per Kurokawa la foresta è l'elemento di dialogo tra le evolute tecnologie contemporanee e la vita dell'uomo; è lo spazio che custodisce il compromesso necessario per una società ecosostenibile.

Le metafore di Isozaki, lo spazio intermedio di Kurokawa interpretano l'uso dell'elemento naturale in modo differente seppur con alcuni punti di contatto. In ogni caso vedono nel rapporto con la natura un argomento necessario allo sviluppo urbano.

Maki tra gli studenti di Tange è il più legato ai dettami modernisti e l'architettura che realizza volge lo sguardo all'ambiente urbano inteso come luogo totalmente antropizzato. La natura sembra non appartenere ai suoi ragionamenti. Eppure nel cercare di descrivere le dinamiche che regolano la città egli utilizza proprio il rapporto tra naturale e antropico attraverso la metafora "della nuvola e l'orologio", dove la nuvola rappresenta la città, un insieme indefinibile di parti che sfugge alla totale comprensione e l'orologio rappresenta l'architettura, cioè le singole parti che all'interno di questo insieme hanno bisogno di una solida certezza. Maki sostiene che: «In architettura bisogna trovare un metodo per realizzare immagini con parti dai contorni ben definiti avvolte da una totalità indeterminata come una nuvola»¹⁶. Dunque l'utilizzo dell'elemento nuvola sottende un fenomeno naturale che cerca di spiegare le dinamiche totalmente antropizzate della città, eppure egli sostiene che non vi sia una legge naturale che regoli l'ordine da seguire per realizzare la forma urbana, poiché la città ha un ordine arbitrario ma totalmente antropico e non naturale.



Kisho Kurokawa, Aeroporto di Kuala Lumpur, 1998, vista esterna: vista interna verso il giardino tropicale.

Fumiko Maki



Fumiko Maki (1928).

Durante un incontro con Maki, Spita chiede all'architetto una riflessione su un tema molto caro ai giapponesi, quello dello "spazio intermedio" come elemento di mediazione tra l'interno e l'esterno. La risposta di Maki è per certi versi sorprendente:

«Non ho mai riflettuto troppo sulla questione interno/esterno, forse una relazione ci sarà. Ma certamente non così forte come tra l'esterno e il paesaggio. La casa giapponese tradizionale ha un interno che di solito è in legno e una veranda (engawa), protesa verso l'esterno, che serve a mediare il passaggio tra l'interno e il paesaggio. Il paesaggio quindi è un'estensione dell'interno. Forse in questo senso interrogarsi su questo rapporto diventa rilevante, però normalmente gli edifici hanno finestre e muri e quindi l'interno è meno relazionato all'esterno»¹⁷.

Queste parole manifestano le influenze occidentali che Maki ha ricevuto durante la sua formazione alla Harvard University, dove Gropius ha insegnato fino al 1952.

Nonostante in questo racconto appaia un certo disinteresse nei confronti della tradizione e di un modo giapponese di sentire la natura e il rapporto che essa intesse con gli edifici, in alcune opere Maki ricerca sottili collegamenti tra la strada e l'edificio. Come se le sue radici fossero in qualche modo più forti dei venti occidentali che lo hanno investito all'epoca della sua formazione, egli cerca di rievocare quegli antichi rapporti che hanno regolato la città giapponese per secoli, dove lo spazio urbano per eccellenza era proprio la strada. Nel progetto *Hillside Terrace*, realizzato nel 1969 e ampliato più volte nel corso dei successivi 35 anni, Maki ha progettato un complesso di edifici che contengono residenze, uffici, attività commerciali e ricettive. La struttura pur essendo realizzata seguendo un linguaggio modernista, ricerca un rapporto con la città che è tipicamente giapponese. Il complesso è realizzato nel quartiere Daikanyama una zona lontana dalla confusione della metropoli giapponese nonostante la sua prossimità al quartiere di Shibuya, una delle zone più dense, caotiche e vivaci di Tokyo. Nell'HST Maki ha cercato di mantenere un'altezza di soli tre piani in modo da non alterare "la scala della strada" all'interno di un tessuto poco denso costituito da edifici bassi. Proprio il rapporto tra la dimen-



Hillside Terrace



Fumiko Maki, Hillside Terrace, vista da Google Street View.



In alto: Fumiko Maki, Hillside Terrace, 1969-2004, vista generale esterna del primo blocco realizzato. In basso da sinistra: Fumiko Maki, Hillside Terrace, 1969-2004, vista dei piccoli spazi di sosta lungo la strada.

sione umana e quella della strada è un nodo fondamentale di questo progetto: la facciata cerca di instaurare rapporti con i pedoni attraverso piccole piazze, interne ed esterne, realizzate attraverso leggere variazioni della linea di prospetto. Utilizzando le parole del progettista:

«Quando abbiamo cominciato l'ultima parte, il regolamento consentiva di costruire per un'altezza maggiore dei soliti tre piani ma per mantenere la "scala della strada" abbiamo deciso di tenere, sul bordo della strada, l'altezza dei tre piani e di arretrare il volume più alto. La scala degli edifici rimane più o meno la stessa. Anche se lo stile degli edifici è modernista, l'atteggiamento di rispetto, per la presenza degli alberi che esistono sul lotto e del paesaggio circostante, è tipicamente giapponese: siamo da sempre attenti a rispettare tali preesistenze di cui apprezziamo la bellezza così come quei piccoli cambiamenti della superficie su cui si cammina»¹⁸.

Queste parole mostrano come persino Maki, uno dei progettisti più legati all'architettura occidentale del Novecento, sia indistricabilmente coinvolto nel tradizionale modo che hanno i giapponesi di relazionarsi con la strada e dunque con il paesaggio urbano. Anche l'utilizzo di piccoli spazi come luoghi di incontro e il rispetto delle preesistenze naturali (che siano grandi foreste o piccoli alberi) sono argomenti da tenere in considerazione.

L'influenza dell'arcipelago pensato per la baia di Tokyo dal Tange Lab, sebbene abbia aperto una stagione architettonica apparentemente lontana da questioni relative all'elemento naturale, ha suscitato alcune riflessioni collaterali nei suoi maggiori rappresentanti, che siano le metafore di Isozaki, gli spazi intermedi di Kurokawa o i piccoli spazi urbani di Maki.



Fumihiko Maki, Hillside Terrace, planimetria generale dell'intero complesso.

Note

1. Kenzo Tange (1913-2005), architetto e urbanista tra i più influenti del Novecento. Professore all'Università di Tokyo dal 1946 e vincitore del premio Pritzker nel 1987.
2. Il CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), nasce per promuovere le idee del Movimento Moderno e della sua architettura funzionale. Il primo congresso ebbe luogo nel 1928 a La Sarraz, l'ultimo nel 1959 a Otterlo.
3. La Carta di Atene, pubblicata su iniziativa di Le Corbusier nel 1938, tentava di delineare i principi fondamentali della città contemporanea, promuovendo l'idea che il carisma di una città fosse proporzionale al numero di cambiamenti che subiva durante gli anni; questa nozione, tuttavia, era stata scritta prima della seconda guerra mondiale e dei bombardamenti a tappeto, e quindi urtava non poco la sensibilità di Tange, che assistette in prima persona alla distruzione di Hiroshima.
4. Arata Isozaki (1931-2022), architetto, vincitore del premio Pritzker nel 2019.
5. Fumihiko Maki (1928), architetto, ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo del Movimento Metabolista. Vincitore del premio Pritzker nel 1993.
6. Leone Spita (1971), architetto e docente di progettazione presso la Facoltà di Architettura di Sapienza Università di Roma.
7. Leone Spita, *Trentadue domande a Arata Isozaki*, Clean, Napoli, 2003.
8. È interessante notare come quest'ultima affermazione ha una forte analogia con quanto scritto da Bernard Rudofsky nell'articolo *Rapporti di Domus* del 1938. L'architetto austriaco scriveva: «[...] *La casa giapponese è il risultato di un'armonia di vita che noi appena sospettiamo. Ultima fase di una lunga evoluzione, questa casa è letteralmente in vaso di una vita perfetta. A noi è dato solo di apprezzare i suoi lati pratici e tecnici. Il suo miglior pregio sta nel fatto che essa è pragmatica, una casa in un giardino*».
9. Leone Spita, *Trentadue domande...* cit., p. 15.
10. Leone Spita, *Trentadue domande...* cit., p. 46.
11. Ivi, pp. 30-31.
12. Kisho Kurokawa, *The Archipelago of Information: The Future of Japan*, Daisan-Bunmei Publishing Co., Tokyo, 1972.
13. Leone Spita, *A Japanese Anthology, Cutting-edge architecture*, Gangemi Editore, Roma, 2015, p. 119.
14. È evidente influenza della teoria dell'arcipelago espressa nel progetto del Tange Lab per la baia di Tokyo del 1960.
15. Kisho Kurokawa, *Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis*, Kodansha International, Tokyo, 1997.
16. Leone Spita, *Trentadue domande a Fumihiko Maki*, Clean, Napoli, 2003.
17. Ivi, pp. 60-61.
18. Ivi, pp. 32-33.



Architettura come natura latente

Dopo le esperienze architettoniche derivate dal lascito del Tange Lab e parallelamente alla fine del movimento Metabolista, che si concretizza con l'esposizione universale di Osaka del 1970, la stagione architettonica nipponica si muove verso quella che viene definita da Kenneth Frampton¹ la New Wave giapponese². Lo storico britannico vede in Kazuo Shinohara³, uno dei protagonisti di questa nuova fase architettonica che produrrà un importante lascito per le generazioni seguenti.

Shinohara, poco più vecchio degli studenti di Tange, intraprende un percorso di ricerca parallelo. Il suo interesse è meno attento alle influenze occidentali e più vivace nello studio della tradizione nipponica, producendo un'accurata ricerca sulla casa tradizionale e sul concetto giapponese di spazio. Dalla fine degli anni sessanta egli concentra le sue riflessioni sulle leggi che regolano le città giapponesi, utilizzando le conoscenze da lui acquisite nell'ambito delle scienze matematiche e della recente "teoria del caos"⁴. Secondo Shinohara affinché esista il concetto stesso di città è necessario che esista un sistema composto da relazioni caotiche tra gli elementi, egli parla di *progressive anarchy* definendo l'assenza di un ordine preconstituito della città che tende all'anarchia costante del sistema. In questa visione è di fondamentale importanza la capacità che hanno gli organismi viventi di riorganizzarsi e di riuscire a reagire agli eventi casuali che li investono:

«Sono interessato al meccanismo che genera nel caos un nuovo tipo di energia. È attraverso quel meccanismo che una serie di forme geometriche giustapposte assume alcune delle qualità di



Kazuo Shinohara (1925-2006).

Nella pagina precedente: Toyo Ito, Torre dei Venti di Yokohama, 1986, vista esterna.

un organismo [...] Questo non significa simulare le forme naturali come è stato fatto in alcuni progetti cosiddetti organici. Il tema è invece quello di un nuovo fascio di relazioni tra forma e funzione che caratterizza i meccanismi organici e quelli ad alta tecnologia»⁵.

Queste parole delineano un nuovo modo di intendere la natura rispetto all'architettura: non si propone un contatto diretto con l'elemento naturale o una riproposizione formale di quest'ultimo, ma piuttosto si guarda alle dinamiche che consentono agli organismi viventi di avere una risposta nei confronti degli elementi accidentali che li investono. D'altronde l'utilizzo delle dinamiche naturali per comporre l'architettura non è una novità nella cultura giapponese: anche la casa tradizionale, di cui Shinohara fu grande studioso, è composta seguendo dinamiche naturali che regolano gli elementi organici⁶, sebbene questo avvenga, per la casa e il giardino, attraverso diversi gradi di artificializzazione.

La natura di Shinohara si manifesta dunque con relazioni di tipo organico nascoste nelle forme artificiali che egli propone. Una visione che anticipa la società dell'elettronica basata sullo scambio continuo dell'informazione e su una relazione costante tra organico e artificiale. L'influenza di queste teorie avrà un forte ascendente su un gruppo di architetti nati intorno agli anni quaranta, formando quella che è ampiamente riconosciuta come la "Scuola di Shinohara" di cui fanno parte figure come Toyo Ito⁷ e Itsuko Hasegawa⁸.

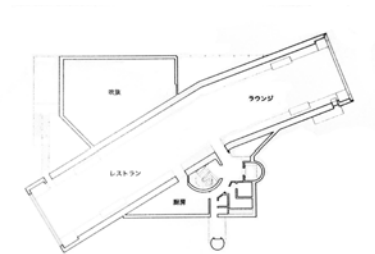
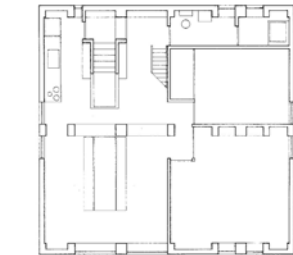
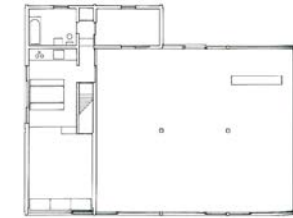
Ito, in particolare, è affascinato dalle teorie del caos che caratterizzano la società contemporanea. Una società in cui la materia lascia il ruolo di protagonista all'immaterialità, alla sensorialità, alla multimedialità e soprattutto ai flussi di informazioni che scorrono tra gli elementi.

Secondo l'architetto giapponese nella società dell'elettronica è necessario pensare allo spazio architettonico come un luogo neutro, asettico, trasparente, quasi effimero. I media e la tecnologia diventano elementi fondamentali per trasmettere tali informazioni e l'architettura diviene uno strumento per veicolare i dati. L'attenzione del fruitore si sposta dal contenitore al con-

Toyo Ito



Toyo Ito (1941).



In alto: Kazuo Shinohara, Tanikawa House, 1974, vista interna del pavimento in terra coperto dal tetto; pianta.
Al centro: Kazuo Shinohara, House in Uehara, 1976, vista esterna; pianta.
In basso: Kazuo Shinohara, Centennial Hall, 1987, vista esterna; pianta.

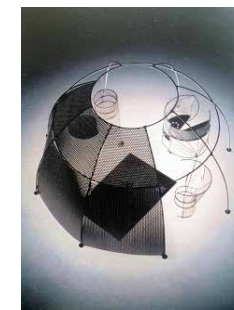
Vision of Japan

tenuto attraverso un'architettura che Ito definisce come anti-tesi della monumentalità. Lo spazio architettonico diviene un medium attraverso cui scorrono le informazioni, un primo esempio è l'allestimento realizzato nel 1991 per la mostra *Vision of Japan* dove Ito propone una stanza di 10x28 metri composta da pareti in alluminio protette da tende, un grande schermo a cristalli liquidi e un pavimento flottante rivestito di pannelli acrilici opachi. Sulle tende, sullo schermo e sui pannelli della pavimentazione vengono proiettate le immagini della vita caotica di Tokyo, la composizione si conclude con un sottofondo sonoro che attraverso un sintetizzatore riproduce una musica creata filtrando i suoni della capitale giapponese. Questa installazione mostra chiaramente l'idea di Ito di immaginare l'architettura come veicolo che trasmette informazioni, sottolinea inoltre l'atteggiamento che l'architetto giapponese ha nei confronti della natura: egli cerca di captare gli stimoli naturali esterni trasformandoli in informazioni antropizzate, come i suoni della città che divengono musica nel padiglione appena descritto. Un processo analogo avviene nella *Torre dei venti* di Yokohama del 1986, in cui Ito propone un organismo architettonico che è contemporaneamente naturale e artificiale. Un serbatoio d'acqua e un sistema di areazione in cemento vengono rivestiti con un telaio metallico composto da centinaia di lampadine e neon che interagiscono con l'ambiente circostante, fornendo al fruitore un'immagine di sé sempre diversa. La configurazione della torre varia costantemente trasformando in luce i fenomeni naturali con i quali interagisce. Secondo Ito il compito dell'architetto è quello di tramutare una funzione invisibile in uno spazio visibile, dunque egli tenta di rendere palpabile la direzione e la forza del vento antropizzando la natura in forma architettonica e in flusso di informazioni. Tali ragionamenti aprono la questione di come sarà la casa per la società elettronica. Nel 1989 Ito propone *PAO 2: Dwelling for Tokyo Nomad Woman*. Il progetto è costituito da una tenda ovoidale protetta da veli trasparenti, all'interno sono presenti un tavolino per mangiare, una struttura per truccarsi e uno scrittoio per le attività intellettuali. La prima grande differenza con la casa tradizionale è il fatto che quest'ultima è ben radicata al terreno e costituisce un microcosmo auto concluso, mentre la casa

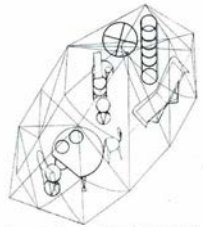
Torre dei venti



PAO 2: Dwelling for Tokyo Nomad Woman



In alto da sinistra: Toyo Ito, Vision of Japan, 1991, sala espositiva disattivata; sala espositiva con proiezioni. In basso da sinistra: Toyo Ito, PAO 2: Dwelling for Tokyo Nomad Woman, 1989, fotografie che ritraggono Kazuyo Sejima mentre utilizza i dispositivi mobili; vista esterna della tenda.



Toyo Ito, PAO 2: Dwelling for Tokyo Nomad Woman, 1989, schema tridimensionale della tenda e dei dispositivi mobili.

dell'elettronica è per sua natura instabile e non autosufficiente. L'elettronica infatti stimola la vita nomade, favorendo un tipo di esistenza in continuo movimento dove è possibile vivere e lavorare viaggiando costantemente grazie alla grande diffusione dei sistemi di connessione. Una seconda differenza con la casa tradizionale è l'inutilità di possedere spazi di conservazione, vista l'implementazione dello scambio delle merci che le rende disponibili ovunque ci si trovi. La casa della nomade di Tokyo diviene tutta la città e i flussi di informazioni da essa contenuti, secondo Ito l'uomo si troverà ad abitare la natura virtuale della metropoli divenendo «*come Tarzan nella foresta dei media*»⁹. Ito vede nell'elettronica una forma di energia in grado di reintegrare l'uomo con l'ambiente. È affascinato dalla natura e decide di captare i fenomeni naturali attraverso il sistema nervoso dei suoi edifici trasformandoli in un flusso antropizzato di informazioni; il suo interesse è rivolto al caos della città di cui parla Shinohara, riprendendo l'idea per cui non è necessario imitare le forme naturali, ma piuttosto è importante capire e utilizzare le dinamiche che la natura impiega per reagire agli eventi caotici.

Itsuko Hasegawa



Itsuko Hasegawa (1941).

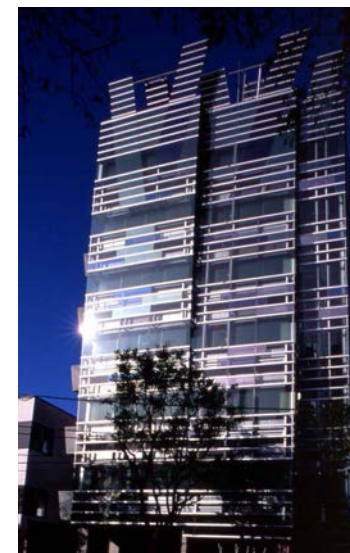
La natura latente presente nell'opera di Ito, è simile al lavoro di Itsuko Hasegawa seppur con sfumature diverse. L'architetta giapponese è stata assistente di Shinohara dal 1971 al 1978, un periodo che ha influenzato intensamente il suo apparato teorico. È interessata agli studi sulla casa tradizionale e contemporaneamente è attratta dalle dinamiche che regolano la società dell'informazione. I suoi progetti, fatti di vetro e materiali metallici, sono decisamente contemporanei, tuttavia includono al loro interno una serie di richiami alla tradizione giapponese non immediatamente evidenti, come il controllo della luce e dell'aria, la relazione tra spazi esterni e spazi interni, il layering nell'uso delle schermature. Hasegawa pone alla base dei suoi progetti il rapporto tra artificialità e naturalità, proponendo paesaggi artificiali che abbiano al loro interno le qualità spaziali, di apertura e permeabilità, tipici dei paesaggi naturali. Nei suoi progetti propone una "seconda natura"¹⁰ in cui converte i processi tipici dell'ambiente naturale in forme artificiali. Secondo Botond Bogner¹¹ l'architetta giapponese, ma



In alto: Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, 1990, vista generale dall'alto. In basso da sinistra: Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, 1990, vista generale dello spazio antistante; particolare che mostra gli alberi artificiali in metallo e l'ingresso della sfera.

in parte anche Ito, intraprende una "architecturalization"¹² degli elementi naturali realizzando progetti che non solo evocano le forme della natura ma ne contengono al loro interno i principi caratterizzanti. La sintesi di questi concetti è evidente nel progetto del 1990 per il *Shonandai Cultural Center* realizzato ai margini della città di Tokyo. Si tratta di un grande edificio che ospita diverse funzioni sociali, un teatro, un centro ricreativo e installazioni destinate all'infanzia. Hasegawa immagina uno spazio pubblico che abbia le caratteristiche di un tipico mercato asiatico, chiasoso, disordinato, ma anche ospitale e familiare. La composizione è fatta con volumi leggeri posizionati senza un ordine apparente e disposti in modo da sorprendere i fruitori attraverso prospettive inattese. Il volume principale è una grande sfera che copre lo spazio del teatro, davanti a essa sono disseminati una moltitudine di piccoli volumi e di elementi artificiali che simulano alberi e uccelli. Nella composizione vengono utilizzati materiali e dettagli tecnologici altamente avanzati che enfatizzano la contemporaneità del progetto. Patrizia Ranzo parlando dell'opera dice: «*Così il panorama primitivo quello della natura e della tradizione deve essere fuso al panorama contemporaneo, quello della tecnologia*»¹³. Utilizzando dinamiche di uso dello spazio tipiche della tradizione giapponese, Hasegawa propone un paesaggio naturale ma del tutto antropizzato attraverso forme e materiali contemporanei, utilizzando le parole dell'autrice: «*Nel progetto per il Centro Culturale di Shonandai il senso della familiarità e della naturalità dell'artificiale sono il risultato dell'uso di forme leggere e stemperate, prive di ogni ostentazione e allo stesso tempo di elementi quasi ingenui, e proprio per questo leggibili a tutti, di imitazione della natura*»¹⁴.

Nel progetto *S.T.M. House*, realizzato nel 1991 a Tokyo, Hasegawa tenta di rendere artificiale il fenomeno naturale della diffrazione della luce solare che attraversa microscopiche particelle di acqua. Riveste la facciata dell'edificio con un'intelaiatura metallica che sostiene diversi strati di vetro trasparente e colorato. Il sistema è studiato in modo che a seconda dell'inclinazione dei raggi solari appaia al fruitore assumendo i colori cangianti dell'arcobaleno. Per Hasegawa l'arcobaleno è un fenomeno fortemente legato all'anima giapponese e al



In alto: Istuko Hasegawa, S.T.M. House, 1991, particolare della facciata colorata.
In basso: Istuko Hasegawa, S.T.M. House, 1991, prospetto generale dalla strada.

rapporto che il popolo nipponico ha con l'elemento naturale, dunque pensa all'edificio come una sequenza di spazi definiti da strati di sottili membrane, attraverso le quali si può avvertire il cambiamento degli aspetti della natura: «*I visitatori salgono attraverso uno spazio che sembra avvolgerli in nuvole e alberi e incontra il vento e la luce*»¹⁵. Anche in questo caso l'architetta giapponese propone una nuova natura completamente artificiale, in una forma altamente tecnologica, ma che possiede al suo interno l'antica tradizione giapponese di utilizzare dinamiche naturali per comporre gli edifici.

Questa stagione dell'architettura giapponese conduce a un cambio di rotta nell'interpretazione dell'ambiente urbano, fino ad ora considerato un qualcosa di altro rispetto all'ambiente naturale. Una nuova prospettiva pone la città non solo come un luogo di sviluppi economici, sociali e politici ma anche come un nuovo tipo di paesaggio, con caratteristiche decisamente antropiche ma regolato anch'esso da principi naturali. Un luogo che nonostante possa sembrare lontano dall'ambiente naturale deve comunque confrontarsi con esso. Lo scopo dunque è quello di interpretare i segnali della natura con i quali instaurare una relazione, inserendoli come materiale latente all'interno dei progetti architettonici.

In questa nuova visione è centrale la figura di Shinohara, in particolare le sue ricerche sulla città e su come gli organismi viventi reagiscono agli elementi casuali. Gli studi del maestro giapponese sono evidenti nell'opera di Ito e Hasegawa, i loro progetti prendono forma attraverso l'*architecturalization* dei fenomeni naturali, una procedura in cui è fondamentale l'interpretazione del progettista che traduce la natura in architettura: nelle opere di Ito questo avviene trasformando gli elementi naturali in un flusso di informazioni, per Hasegawa traducendo i fenomeni dell'ambiente in strutture architettoniche.

Nella produzione architettonica di questo periodo la natura non si manifesta, in questa messa in scena il suo ruolo sembra essere quello della comparsa, in realtà è il regista di questo racconto, un protagonista che si nasconde con discrezione dietro ogni forma prodotta.

Note

1. Kenneth Frampton (1930), è stato docente presso la Princeton University nel periodo 1966-1971 e alla Bartlett School of Architecture a Londra, dal 1972, ha insegnato alla Columbia University a New York. Sempre nello stesso anno è diventato membro dell'Institute for Architecture and Urban Studies di New York (insieme a Peter Eisenman, Manfredo Tafuri e Rem Koolhaas) e un co-editore e fondatore della rivista *Oppositions*.
2. Per approfondire si veda: Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1982; e il catalogo della mostra: *A New Wave of Japanese Architecture*, Institute for Architecture and Urban Studies, New York, 1978.
3. Kazuo Shinohara (1925-2006), è stato architetto e professore alla Tokyo Institute of Technology dal 1970. È considerato il fondatore di quella che oggi è riconosciuta come la "Scuola di Shinohara" il cui lascito ha fortemente influenzato figure come Toyo Ito, Kazunari Sakamoto e Itsuko Hasegawa.
4. Teoria matematica sviluppata da Edward Norton Lorenz che nel 1963 pubblica il suo articolo *Deterministic Nonperiodic Flow*, nel quale tratta del comportamento caotico in un sistema semplice e deterministico, con la formazione di un attrattore strano.
5. Kazuo Shinohara, *Chaos and Machine*, in *JA The Japan Architect*, n. 373, Maggio, 1988.
6. Si veda il capitolo presente in questo testo: "Due artifici: il giardino e la casa tradizionale".
7. Toyo Ito (1941), architetto, professore all'Università delle donne di Tokyo e alla University of North London. Ha lavorato nello studio di Kiyori Kikutake, nel 1971 ha aperto il suo studio. Nel 2013 è stato vincitore del Premio Pritzker.
8. Itsuko Hasegawa (1941), architetta, ha lavorato nello studio di Kiyori Kikutake ed è stata assistente di Kazuo Shinohara, nel 1979 ha aperto il suo studio. Nel 1997 è eletta membro onorario del Royal Institute of British Architects, nel 2001 è stata insignita della laurea onoraria dell'University College a Londra e nel 2006 è stata nominata membro onorario dell'American Institute of Architects.
9. Toyo Ito, *Tarzan in the media forest*, in *2G*, 2, 1997, p. 123-142.
10. L'espressione "seconda natura" si riferisce a una definizione che viene comunemente data al processo di antropizzazione degli elementi naturali nell'opera di Hasegawa, dunque va differenziata dalla definizione data nel celebre articolo che Jonh Dixon Hunt pubblica nel 1993 su Casabella, dove egli introduce il "concetto delle tre nature" in cui: la Prima natura è la natura propriamente detta, o paesaggio naturale, la Seconda natura è la natura antropizzata, quella dell'agricoltura e delle infrastrutture e infine la Terza natura è l'arte dei giardini.
11. Botond Bogner (1944), architetto e professore presso l'University of Illinois, è stato ricercatore presso Tokyo Institute of Technology dal 1971 al 1975. È uno studioso di storia dell'architettura giapponese con all'attivo numerose pubblicazioni scientifiche di rilevanza internazionale.
12. Botond Bogner (a cura di), *The New Japanese Architecture*, New York, Rizzoli, 1991.
13. Patrizia Ranzo (a cura di), Silvana De Maio, Diana De Maio, *La metropoli come natura artificiale*. Architettura della complessità in Giappone, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1992.
14. Itsuko Hasegawa, *Architecture as a Second nature*, in *JA The Japan Architect*, nov/dic 1989.
15. Itsuko Hasegawa, *Architectural Monographs No 31*, Wiley & Sons, New York, 1993.



Il materiale diventa paesaggio: cancellare l'architettura

Nel 1958 Alan W. Watts¹ scrive *Natura Uomo Donna*², un testo in cui l'autore cerca di analizzare il tema della separazione tra uomo e natura dal punto di vista della cultura cinese e della filosofia cristiana. Watts sostiene che finché l'uomo tenterà di spiegare la natura come se fosse qualcosa di cui esso non fa parte, si avrà sempre la sensazione di conoscere le cose "dall'esterno", trovandosi davanti a superfici impenetrabili. La divisione tra uomo e natura, così come quelle tra soggetto e oggetto, per il filosofo inglese sono goffe convenzioni linguistiche. Tutti gli elementi sono interdipendenti in uno stato di sottile equilibrio che genera una complessità impossibile da definire. Questa visione sottolinea l'importanza delle relazioni più che dei singoli elementi, un sistema comprensibile soltanto attraverso l'unità di tutti i costituenti. È impossibile considerare l'uomo come soggetto che controlla e ordina la natura da un luogo lontano, esso è indistricabilmente coinvolto.

Questa interpretazione del mondo tangibile è ben visibile nella descrizione che Kengo Kuma³ fa del rapporto tra il giardiniere e il giardino:

«Il giardiniere è trattenuto nel giardino. Non è che egli non abbia punti di vista fuori dal giardino o in qualche posizione privilegiata. [...] Non c'è distanza tra lui e il giardino. Il soggetto e l'oggetto sono legati e continui. Anche volendo non potrebbe sottrarsi dal guardare il giardino. Il tempo si ferma quando ci impegniamo nell'atto di guardare o di catturare un'immagine di un oggetto. Il tempo è reso discontinuo e in quell'intervallo non scorre. Il giardiniere è tenuto prigioniero dentro il giardino e non riesce a fermare il flusso del tempo. [...] Non c'è completamento per il giardino. Il tempo continua a scorrere per sempre»⁴.

Kengo Kuma



Kengo Kuma (1954).

Nella pagina precedente:
Kengo Kuma, Water Glass House, 1995, vista dalla zona pranzo verso l'oceano.

La scomparsa dei ruoli tra soggetto e oggetto conduce l'architetto giapponese a pensare all'architettura come un'esperienza all'interno di una superficie continua, essa perde il suo valore oggettuale sottolineando l'importanza delle relazioni. Annullando la distanza tra soggetto e oggetto egli vuole cancellare l'architettura progettando al suo posto un sistema di relazioni con il paesaggio. Tale rete di relazioni annulla la distinzione tra oggetto architettonico e contesto, interpretando l'edificio come un'estensione della natura che lo circonda e di cui esso stesso fa parte.

Nel progetto *Kiro-san Observatory*, realizzato nel 1994 sulla cima della montagna di Oshima, Kuma realizza un edificio non-edificio, definisce una struttura ipogea attraverso una fessura nella montagna, rinunciando all'atto di progettare un oggetto per poi camuffarlo nel paesaggio circostante, piuttosto cerca di organizzare una serie di relazioni visive con l'intorno, la struttura diviene una cavità naturale nella quale si può apprezzare la fenomenologia dell'esperienza.

Questo è il primo atto in cui Kuma tenta la dissoluzione dell'architettura all'interno del paesaggio, lo fa attraverso una modalità che nega l'oggetto architettonico inserendolo sotto la superficie. La smaterializzazione dell'architettura attraverso la parcellizzazione degli elementi è il secondo atto di questo racconto. Egli ritiene che ogni oggetto da noi percepito è in realtà un fenomeno. Porta l'esempio dell'arcobaleno, spiegando come nonostante esso sia un oggetto visibile, in realtà è formato da microscopiche particelle d'acqua che interagiscono con la luce solare. Dunque secondo Kuma:

«[...] dobbiamo rompere gli oggetti chiamati architettura in particelle sempre più piccole. In tal modo, emergerà un fenomeno come l'arcobaleno [...] Le particelle devono perciò essere piccole, liberamente disperse e molto reattive».

Queste parole aprono a una fase progettuale fortemente legata all'utilizzo del materiale che diviene uno strumento essenziale nella dissoluzione dell'architettura nel paesaggio. Kuma vede nei materiali il modo per sviluppare la fenomenologia dell'e-

Kiro-san Observatory



Kengo Kuma, Kiro-san Observatory, 1994, sezioni e piante.



In alto: Kengo Kuma, Kiro-san Observatory, 1994, vista dall'alto. In basso da sinistra: Kengo Kuma, Kiro-san Observatory, 1994, vista dall'alto dell'edificio e del paesaggio circostante; vista della scalinata che conduce alla piattaforma di osservazione.

sperienza, sono strumenti tattili che producono relazioni dirette con i fruitori dei suoi progetti. Abolendo la texturizzazione della superficie, "l'onestà del materiale" diviene un tema indispensabile, diventa elemento strutturale. La materia non ha mai il ruolo di semplice finitura esterna della scatola di cemento, piuttosto contribuisce in modo sostanziale alla parcellizzazione dell'oggetto favorendo la sparizione dell'architettura all'interno del paesaggio.

Il progetto *Water Glass House*, realizzato nel 1995 sopra un promontorio che domina la baia della cittadina di Atami, continua la linea di ricerca intrapresa da Kuma. L'inversione tra soggetto e oggetto viene ampliata cercando di trasformare l'architettura in un fenomeno che si confonde con il paesaggio attraverso l'uso dei materiali, non ultimo la luce. L'abbandono parziale del calcstruzzo lascia spazio a una struttura in acciaio costituita da travi e pilastri con una serie di piani orizzontali formati da lamelle. I brise soleil schermano la luce del sole creando riflessioni e diffrazioni che sembrano sfumare lo spazio all'interno della baia che lo contiene. Un velo d'acqua cadendo dalla copertura circonda la casa, insieme alle pareti vetrate, contribuisce alla dissoluzione dell'architettura che diviene una prosecuzione dell'oceano stesso. L'oggetto si tramuta in fenomeno naturale, come l'arcobaleno è fatto di particelle, una moltitudine che dà origine a una unità, un evento che Greg Lynn⁶, in un saggio sull'opera di Kuma⁷, paragona alla sensibilità del periodo neo-impressionista definito puntinismo.

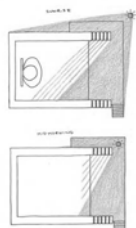
La parcellizzazione degli elementi, unita all'uso del materiale, è la via intrapresa da Kuma per cancellare l'architettura lasciando posto all'unità del paesaggio, un esempio potente, nonostante la dimensione ridotta, è il progetto *Adobe Repository of Buddha Statue*, un piccolo tempio realizzato nel 2002 a Shimonoseki per contenere la statua del Timber Amida (*Tathagata*), un manufatto realizzato in legno di grande valore simbolico per la cultura giapponese. Kuma ha pensato a un edificio che sorgesse direttamente dal paesaggio che lo circondava. Utilizzando la tecnica *hanchiku*⁸ egli parcellizza l'argilla del sito di progetto in blocchi stereometrici componendoli insieme come fossero dei mattoni, lasciando tra l'uno e l'altro uno spazio tale che la luce e l'aria possano passare in modo da garantire la ventilazione necessaria

Water Glass House



Kengo Kuma, Water Glass House, 1995, pianta.

Adobe Repository of Buddha Statue



Kengo Kuma, Adobe Repository of Buddha Statue, 2002, schema scomposizione dei raggi solari.



In alto da sinistra: Kengo Kuma, Water Glass House, 1995, vista del giardino d'acqua verso la città; vista del soggiorno che sfuma nell'oceano.
In basso da sinistra: Kengo Kuma, Adobe Repository of Buddha Statue, 2002, vista frontale; vista laterale; particolare della parcellizzazione dei mattoni di argilla.

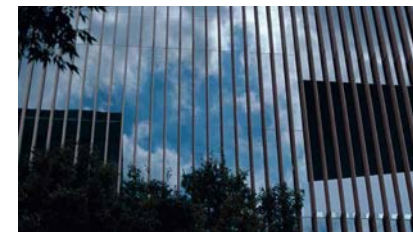
alla manutenzione della statua contenuta al suo interno. L'edificio sorge direttamente dalla terra, dando origine a un'architettura debole, morbida, che non si integra con il paesaggio, ma diviene essa stessa parte integrante del contesto che la contiene.

Nella sua lunga carriera l'architetto giapponese ha continuato a perseguire la volontà di cancellare l'oggetto architettonico a favore di un mondo continuo dove soggetto e contesto si ritrovano l'uno all'interno dell'altro e dunque dove antropico e naturale si compenetrano costantemente. Molte delle sue opere utilizzano il legno sminuzzato in migliaia di listelli che definiscono spazi, regolando i rapporti di prossimità tra interno ed esterno e trasformando le architetture in fenomeni naturali fatti di luci e suoni. *Il Museo di Ando Hiroshige (2000), gli Uffici LVM di One Omotesando (2003), GC Prosth Museum Research Center (2010), Sunny Hills Japan (2013)*, ne sono alcuni esempi.

In tempi recenti l'aumento di scala dei suoi progetti ha prodotto architetture in cui sembra attenuarsi la potenza della sua poetica, la dimensione ridotta era un laboratorio di sperimentazione. A tale proposito mi sembra interessante citare un'intervista rilasciata nel 2002 a Spita, dove Kuma parlando della capitale giapponese sostiene:

«Tokyo rivela aspetti molto interessanti che sembrano appartenere già alla città del futuro. I tre punti principali sono: l'uso dei materiali. Il progetto alla piccola scala, dove persino la natura è proposta, non nei grandi parchi tipici delle città europee, ma in frammenti. La presenza delle insegne luminose che hanno un grande significato e valore all'interno dell'architettura della città»⁹.

Queste parole sottolineano l'importanza del materiale e mettono in evidenza il valore contemporaneo della piccola dimensione, anche dal punto di vista del paesaggio, un tema che egli ha recentemente riproposto in un'intervista rilasciata nell'ottobre del 2021 alla testata digitale World Architecture Community¹⁰, dove parlando dei cambiamenti in atto causati dalla pandemia da Covid-19, Kuma indica proprio nella piccola scala e nella

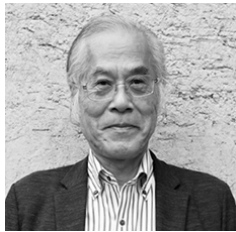


Dall'alto in basso:

Kengo Kuma, Museo Ando Hiroshige, 2000, vista generale, parcellizzazione del materiale.
Kengo Kuma, Uffici LVM a One Omotesando, 2003, vista generale, parcellizzazione del materiale.
Kengo Kuma, Prosth Museum Research Center, 2010, vista generale, parcellizzazione del materiale.
Kengo Kuma, Sunny Hills Japan, 2013, vista generale, parcellizzazione del materiale.

simbiosi con l'elemento naturale, la strada che l'architettura del futuro dovrà perseguire.

Terunobu Fujimori



Terunobu Fujimori (1946).

L'utilizzo del materiale come strumento attraverso cui far sparire l'architettura è determinante anche nell'opera di Terunobu Fujimori¹¹. A differenza di Kuma l'obiettivo di Fujimori non è quello di dissolvere l'oggetto all'interno di un paesaggio continuo, ma la dissoluzione avviene in modo concettuale e metaforico. Egli progetta architetture costruite con materiali naturali, definite da forme premoderne, quasi arcaiche, che rompono allo stesso tempo con la tradizione nipponica e con qualunque altra tradizione del mondo. Fujimori genera degli oggetti che non appartengono al passato e nemmeno al presente, non hanno tempo, tuttavia divengono elementi del paesaggio, si armonizzano al punto di sembrare essere appartenuti da sempre al luogo che li ospita.

Formatosi come storico dell'architettura, Fujimori arriva tardi alla progettazione, nel 1989 riceve il suo primo incarico per la realizzazione di un piccolo museo nella città natale Chino. La struttura doveva ospitare il patrimonio storico-artistico della discendenza Moriya. Viste le stringenti regole giapponesi sulle strutture antisismiche, l'architetto si trova costretto a realizzare l'edificio in cemento armato, tuttavia non ritiene questo materiale adatto all'espressione dei valori di una dinastia che trae le sue origini sin dal periodo neolitico. Fujimori decide di coprire la struttura con materiali naturali provenienti dal sito di progettazione: terra, legno, pietra, lavorati grossolanamente, coprono la scatola di cemento. Le assi in legno sono tagliate a colpi d'ascia, lasciando intravedere le qualità estetiche dei tronchi al naturale; parte del muro è rivestito con un impasto di malta e fango. Le forme suggeriscono una struttura traballante, auto costruita, un edificio che appartiene simultaneamente al presente e al passato. È un'architettura fatta con gli elementi del paesaggio, appartiene al paesaggio. Kuma parlando di questo progetto sostiene di aver provato una sorta di nostalgia per qualcosa che non aveva mai visto prima.

I riferimenti presenti nelle opere di Fujimori provengono dagli studi che ha effettuato sull'architettura tradizionale nipponica. Il peso dell'ideale estetico del *wabi-sabi*¹², che ha caratterizzato



In alto: Terunobu Fujimori, Museo a Chino, 1989.

In basso a sinistra: Terunobu Fujimori, Dandelion House, 1995, vista generale e particolare della copertura. In basso a destra: Terunobu Fujimori, Castello Tsubaki, 2000, particolare del rivestimento del muro e della copertura.

l'estetica giapponese dal XVI secolo, è evidente nelle qualità estetiche di naturalezza, grossolanità e semplicità presenti nei materiali da lui utilizzati nei suoi progetti, ancor di più, è evidente nelle sperimentazioni progettuali sulle case da tè che egli propone.

Dandelion House (1995) è un'abitazione di sua proprietà dove sperimenta l'uso di lastre di andesite tra le quali fa crescere della vegetazione, un espediente che utilizzerà anche nel progetto di ampliamento di una fabbrica di sakè situata nel *Castello Tsubaki* (2000), dove i muri di cemento vengono rivestiti da lastre di pietra quadrate disposte con una maglia inclinata di 45 gradi tra le quali cresce dell'erba.

Il paesaggio si appropria dei volumi attraverso la vegetazione che cresce tra la pietra e ricopre i tetti a falda al punto che un albero fuoriesce dal colmo della copertura; gli edifici sembrano aver perso una sfida con la natura durata decenni, una sfida che in realtà non è avvenuta sia per una questione temporale, sia perché l'obiettivo del progettista non è mai stato quello di contrapporsi all'elemento naturale, ma piuttosto confondere l'architettura al suo interno.

Nel 2005 Fujimori progetta a Oita il *Lamune Onsen*, un edificio per ospitare terme di acqua calda effervescente. Egli pensa a una struttura costituita da torri, ideale per incanalare il vapore delle calde acque termali. Proprio la torre è un elemento molto apprezzato da Fujimori, in particolare egli trae ispirazione dalla torre Giunigi¹³ a Lucca caratterizzata da elementi naturali che spuntano dalla copertura. Utilizzando l'antica tecnica giapponese del *yakisugi*¹⁴, l'edificio viene rivestito con assi di cedro bruciato. Le tavole, lasciate grezze, hanno un'irregolarità che non permette una perfetta aderenza tra le une le altre, dunque Fujimori decide di inserire della malta bianca tra gli elementi, creando il motivo zebra che caratterizza l'edificio. Come nella torre di Lucca spunta un piccolo albero di pino dal colmo dei tetti, un elemento che fa riferimento anche ai ramoscelli votivi utilizzati nelle cerimonie religiose. Il legno di cedro bruciato diverrà protagonista di molti progetti dell'architetto giapponese, dalla *Yakisugi House* (2007), alla *Coal House* (2008), fino alla recente casa da tè *Ein Stein Tea House* (2020). Questo materiale contribuisce a condurre i progetti di Fujimori in una dimensione

Dandelion House

Lamune Onsen



Torre Guinigi, XIV secolo, Lucca.



In alto: Terunobu Fujimori, Lamune Onsen, 2005.
In basso da sinistra: Terunobu Fujimori, Ein Stein Tea House, 2020.
Terunobu Fujimori, Coal House, 2008.
Terunobu Fujimori, Yakisugi House, 2007.

atemporale, ancora una volta, sembra che la natura li abbia resi propri abusando di loro, bruciandoli, imperversando sui loro tetti con ciuffi di vegetazione, cancellando l'architettura per lasciare spazio al paesaggio che ne prende possesso.

Pensando alla critica di Kuma sull'utilizzo del materiale come mera "mappatura della texture", si potrebbe in prima battuta obiettare a Fujimori una certa "disonestà" nell'uso della materia come semplice rivestimento; tuttavia il suo lavoro è molto di più di una finitura sovrapposta al calcestruzzo, usando le parole di Spita:

«E' piuttosto un mestiere che si nutre di una profonda conoscenza dei luoghi, dei materiali, della storia che è compresa in maniera così intima da non averne paura. E soprattutto da non averne soggezione, da non venir soggiogato o intimorito, da evitare ogni tipo di sudditanza»¹⁵.

Il lavoro che Fujimori porta avanti nell'uso del materiale è certamente diverso da quello di Kuma; la sua inconsueta architettura è senza tempo, differente dalle strutture decisamente contemporanee del collega di Yokohama. In entrambi i casi vi è tuttavia una profonda conoscenza della materia che non ha solo l'ambizione di dialogare con l'elemento naturale, ma vuole cancellare la distinzione tra soggetto e oggetto producendo un paesaggio continuo, fatto di infinite pieghe¹⁶, dove talune divengono architettura che dolcemente ritorna paesaggio. Uno processo spaziale e fenomenologico per Kuma. Un processo storico e nostalgico per Fujimori.

Note

1. Alan W. Watts (1915-1973), filosofo inglese esperto di filosofia zen, ha insegnato nelle università di Cambridge e Cornell.
2. Alan W. Watts, *Nature, Man and Woman*, Pantheon, New York, 1958; (tr. It. *Natura, Uomo, Donna*, Feltrinelli, Milano, 2004).
3. Kengo Kuma (1954), architetto giapponese e titolare del Kuma Lab a The University of Tokyo.
4. Kengo Kuma, *Digital Gardening*, in "SD Space Design", 1997, II, pp. 8-9.
5. Kengo Kuma, *Dissolution of objects and evasion of the city*, in "JA The Japan Architect", 2000, 38, p. 58.
6. Greg Lynn (1964), architetto statunitense, professore presso l'Università di Arti Applicate di Vienna e professore presso la UCLA School of the Arts and Architecture.
7. Greg Lynn, Pointillism, in "SD Space Design", 1997, II, p. 47.
8. Consiste in un sistema per realizzare una parete stabile utilizzando un agglomerato di paglia e terra in una cassaforma di legno. È uno dei sistemi costruttivi più antichi utilizzato nella tradizione edilizia giapponese.
9. Leone Spita, *A Japanese... cit.*, p. 109.
10. <https://worldarchitecture.org/article-links/emhnp/kengo-kuma-to-talk-about-the-beauty-and-complexity-of-wood-in-wac-s-live-talk.html>
11. Terenou Fujimori (1946), storico dell'architettura e architetto giapponese. È professore alla University of Tokyo.
12. Si parla del concetto di *wabi-sabi* in questo testo nel capitolo: *Due artifici: il giardino e la casa tradizionale*.
13. È una torre realizzata nel XIV secolo a Lucca. Alta 44,25 metri è realizzata in pietre e mattoni utilizzando uno lo stile romanico. Sulla cima della torre si trova un giardino pensile realizzato con un cassone murato riempito di terra nel quale sono piantate sette piante di leccio.
14. *Yakisugi* è un'antica tecnica giapponese di conservazione del legno risalente al XIV secolo. Consiste nel bruciare la parte superficiale lasciando inalterata quella strutturale, rendendo il legno impermeabile, ignifugo e non attaccabile da muffe e insetti.
15. Leone Spita, *A Japanese... cit.*, p. 162.
16. L'idea del mondo costituito da un'infinita piegatura è suggerita dal filosofo francese Gilles Deleuze (1925-1995) nel suo testo: *La piega. Leibniz e il barocco*, (1988), tr. Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2004.



Verso un cambiamento: progettare l'architettura attraverso la natura

Nel Marzo del 2016 il MOMA di New York ospita una mostra intitolata *A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond*. Viene proposta una retrospettiva in cui si mettono a confronto le ultime tre generazioni di architetti giapponesi aprendo una riflessione su una certa sensibilità architettonica che si pone come modello alternativo al sistema di *archistar* mondiali dell'architettura contemporanea.

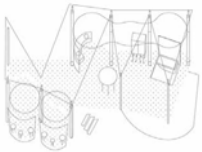
I progettisti selezionati per questa rassegna sono i protagonisti di un forte cambiamento paradigmatico. A differenza della generazione di architetti che ha operato prima dello scoppio della bolla economica del 1992, il loro lavoro appare impersonale, è il prodotto di un processo corale in cui cambia persino l'organizzazione interna degli studi di progettazione, sostituendo il sistema gerarchico con un modello più democratico in cui tutti i membri contribuiscono alla nascita del progetto.

Le architetture proposte nascono da una forte identità locale, sono influenzate dal repentino cambiamento che è in atto all'interno della società rispondendo dunque ai bisogni pratici degli utenti e alle loro necessità emotive. Si propongono architetture "non capolavori" fatte di materiali trasparenti, leggeri, con nuove soluzioni strutturali. Il bianco domina la scena, è uno strumento che spersonalizza l'architettura lasciando agli aspetti sociali e alla vita che scorre all'interno dei volumi stereometrici il ruolo di protagonista.

Un tema rilevante è la perdita di interesse degli architetti più giovani nei confronti dei progetti a grande scala che hanno caratterizzato il boom economico giapponese. Il gigantismo sembra non avere più significato in quanto legato a una condizione ormai mutata. Dunque l'attenzione si sposta verso la piccola dimensione più adatta ai bisogni umani e più propensa alla sperimentazione.



A Japanese Constellation:
Toyo Ito, SANAA, and Beyond



Kazuyo Sejima, Platform II
House, 1990, diagrammi.

Nella pagina precedente:
Sou Fujimoto, House N,
2008, vista del giardino
posto tra i primi due gusci.

Kazuyo Sejima



Kazuyo Sejima (1956).

Come preannuncia il titolo della mostra, questo processo inizia con la figura di Toyo Ito, e si concretizza in maniera sostanziale con Kazuyo Sejima². L'architetta giapponese, che ha lavorato per sei anni nello studio di Ito, sviluppa un proprio linguaggio che Ito stesso definisce "*diagram architecture*"³, un'architettura diagrammatica in cui il progetto non nasce mai da questioni formali, ma si sviluppa attraverso un programma funzionale che a sua volta origina un diagramma, attraverso il quale, infine, si genera la forma. Un processo progettuale assolutamente orizzontale al quale contribuiscono i bisogni umani fatti di necessità pratiche e percezioni estetiche. Il metodo di Sejima è lontano dall'idea dell'architetto generatore di visioni, piuttosto può essere interpretato come un grande tavolo pieno di informazioni, tangibili e invisibili, in cui i progettisti tentano di trovare un ordine alla confusa complessità della società contemporanea.

Ryue Nishizawa



Ryue Nishizawa (1966).

L'approccio progettuale di Sejima ha prodotto un lungo lascito nella formazione delle generazioni più giovani di architetti inclusi nella rassegna del MOMA. Ryue Nishizawa⁴, prima studente e poi socio di Sejima nello studio SANAA, produce architetture altamente sperimentali, intraprendendo un percorso di ricerca avanguardista condiviso e ampliato da figure come Sou Fujimoto⁵ e Junya Ishigami⁶. Le architetture di questi progettisti possiedono al loro interno le caratteristiche descritte in precedenza, perseguendo tuttavia un nuovo grado di innovazione attraverso l'utilizzo dell'elemento naturale come struttura fondante l'architettura.

Moriyama House

Tra il 2002 e il 2005 nei sobborghi di Tokyo Nishizawa progetta *Moriyama House*. La casa è la rappresentazione in miniatura della città stessa. È composta da piccolissimi volumi sparsi all'interno di un giardino: dieci scatole bianche costituite da muri sottilissimi e ampie vetrate sono disposte sul sito di progettazione formando una serialità fatta di sentieri, piccoli spazi esterni e minuscoli edifici. Come la capitale giapponese, la composizione della casa ha un "ordine nascosto"⁷, allo stesso modo essa ha la capacità di coinvolgere attivamente lo spazio esterno all'interno della vita domestica rendendolo un luogo dell'esperienza. Le piccole unità non sono necessariamente connesse tra loro, alcune possono funzionare indipendentemente come abitazioni autonome,

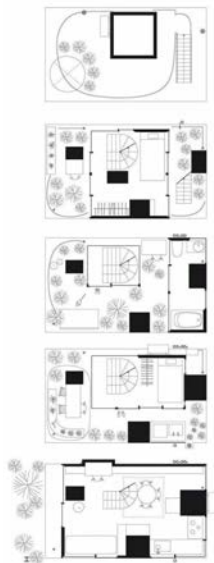


In alto: Ryue Nishizawa, Moriyama House (2005), vista esterna.
In basso da sinistra: Ryue Nishizawa, Moriyama House (2005), pianta piano terra, pianta piano primo.

ma qualora il proprietario ne avesse bisogno possono dar luogo a un'unica residenza. Dunque la possibilità di adattamento ai cambiamenti costanti della società (in questo caso della vita del proprietario) è un altro punto in comune con la metropoli giapponese. I servizi igienici sono inseriti in un volume all'interno del giardino, costringendo il fruitore all'utilizzo costante dello spazio esterno. Vi è una continua alternanza tra gli angoli retti, espressione della razionalità umana e le forme libere che definiscono gli elementi naturali del paesaggio. Il vuoto del sito di progettazione diviene allo stesso tempo estensione dello spazio interno (e delle sue attività) e ampliamento del paesaggio urbano elevandosi a luogo di mediazione tra città e residenza.

Secondo Nishizawa «*lo spazio domestico è destinato a cambiare per andare a coincidere con il giardino e il giardino agisce come mediazione tra la città e la casa*»⁸. Questo pensiero è alla base del progetto *Garden & House*, realizzato tra il 2006 e il 2011 in un quartiere molto denso di Tokyo. L'edificio nasce su un lotto piuttosto stretto, attorniato da costruzioni alte oltre trenta metri, è costituito da cinque solette in cemento sorrette da tre grandi pilastri. I cinque solai sono sostanzialmente un giardino a più livelli all'interno del quale trovano spazio le stanze della casa. Gli ambienti interni sono debolmente separati dagli esterni con esili vetrate, la privacy dell'abitante è ricercata attraverso l'uso oggettuale della vegetazione che è distribuita in modo da celare alcuni punti specifici della casa. Così come avviene in *Moriyama House* anche in questo progetto la vita dell'abitante è costantemente alternata tra interno ed esterno, tra casa e giardino, ancora una volta i servizi igienici vengono posizionati all'interno di un volume staccato dalle stanze principali, dunque è necessario uscire all'aria aperta per arrivarci attivando costantemente la fruizione dello spazio esterno. In questi due progetti il tentativo di Nishizawa non è quello di progettare un edificio, egli vuole realizzare un piccolo paesaggio all'interno del quale si sviluppano i padiglioni che ospitano le funzioni di vita primarie. La natura viene progettata prima dell'architettura e diviene l'elemento di mediazione con la città.

Garden & House



Ryue Nishizawa, *Garden & House*, 2011, piante dei vari livelli.



In alto: Ryue Nishizawa, *Garden & House*, 2011, vista esterna dall'alto. In basso: Ryue Nishizawa, *Garden & House*, 2011, vista esterna del prospetto.

Sou Fujimoto



Sou Fujimoto (1971).

Il carattere sperimentale di queste proposte è ancora più accentuato nel pensiero di Fujimoto. Egli intravede nel processo di artificializzazione dell'elemento naturale un modo per chiarificare la complessità della natura, le cui qualità variabili, in seguito a tale operazione, possono essere introiettate all'interno del progetto architettonico, un'attività che definisce come «[...] un nuovo principio che possiede sia la molteplicità della natura che la chiarezza dell'artificio»⁹. Ragionando sulle qualità spaziali dell'ambiente naturale, il tema della foresta diviene per Fujimoto un potente argomento di riflessione che permette di capire meglio la sua architettura. Egli sostiene che:

*«la foresta è il luogo in cui segmentazione e totalità coesistono, un luogo che possiede un involucro esterno e allo stesso tempo ha una mancanza di involucro esterno; [...] la condizione di internità ed esternità sono connesse in un processo di trasformazione»*¹⁰.

Dunque la foresta riesce a esprimere una continua dualità di concetti apparentemente opposti: essa ha la capacità di apparire come un oggetto pieno e allo stesso tempo, grazie alla sua porosità, di dissolversi velocemente; è il luogo in cui gli elementi che la compongono e l'evento si relazionano in quanto appartenenti a un insieme infinito di processi; la foresta è anche il luogo dove interno ed esterno non sono condizioni definite con precisione, ma sfumano costantemente l'uno nell'altro attraverso infinite gradazioni. Proprio il concetto di sfumatura diverrà per Fujimoto uno dei temi più rilevanti nel suo pensiero:

«Sfumatura diventerà la parola chiave dell'architettura del futuro. Per esempio, ci sono infinite gradazioni di colore fra il bianco e nero e innumerevoli valori fra I e O. L'architettura convenzionale sistematizza il nostro mondo nel nome del funzionalismo come se I e O fossero chiaramente differenziati. Viceversa lo stile di vita contemporaneo è sostanziato da una miriade di azioni imprevedibili che si collocano fra di loro. [...] L'attrattiva dello spazio deve ricercarsi nella sua capacità di materializzare possibilità di sfumature fra I e O. Possono essere trovate fra interno ed esterno, architettura e urbanistica, mobilio e architettura, priva-



In alto: Sou Fujimoto, Gradations, in *Primitive Future*, 2008, pp. 36-37.

to e pubblico, teatri e musei, case e strade, materia e spazio, giorno e notte, comprensibile e incomprensibile, dinamismo e immobilità»¹¹.

Pertanto l'architettura di Fujimoto, attraverso la razionalizzazione delle dinamiche naturali, propone spazi fatti di continue sfumature dove interno ed esterno fluiscono l'uno nell'altro, dove «una città gradualmente diventa una casa e una casa gradualmente diventa un giardino»¹². Le sue idee trovano una prima realizzazione attraverso due installazioni. *Primitive Future House*, viene realizzata nel 2008 al Design Miami/Basel all'interno di una mostra sul tema del museo di arte contemporanea immaginario. Fujimoto propone un volume in acrilico trasparente con la forma di una piccola casa in cui all'interno sono inseriti rami di alberi che perforano l'involucro. Questa micro architettura è un manifesto che indica la via per l'abitazione del futuro, dove si prospetta «un'esistenza fra il naturale e l'artificiale»¹³. Secondo l'autore non c'è differenza tra lo spazio della natura e quello dell'architettura, fra interno ed esterno, vi è una compresenza costante di casa e foresta, senza alcuna gerarchia. La seconda installazione è *Inside/Outside tree* realizzata nel 2010 al Victoria and Albert Museum di Londra per la mostra *Architects Build Small Spaces*. Fujimoto parte dalla considerazione che nella città di Tokyo il ruolo dei piccoli edifici residenziali è equivalente a quello dei micro-paesaggi disseminati nel tessuto urbano, un territorio in cui naturale e artificiale si mescolano insieme fino a confondersi, producendo un esterno che possiede le qualità spaziali degli interni domestici. Egli propone un cubo trasparente in cui le facce perimetrali si scompongono e si piegano formando all'interno del volume le sembianze di un albero. L'opera è una rappresentazione di un processo evolutivo in cui gradualmente l'interno diventa esterno e dove l'artificiale (cubo) diventa naturale (albero), la trasparenza del materiale inoltre, permette di osservare simultaneamente le singole parti e la totalità del processo.

Il tema della sfumatura tra naturale e antropico, tra residenza e città, tra casa e giardino, trova in *House N* una sua espressione fisica. Il progetto realizzato tra il 2006 e il 2008 nella piccola città giapponese di Oita è composto da tre scatole in cemento armato, forate e inserite l'una dentro l'altra. La sovrapposizione



Primitive Future House



Sou Fujimoto, Primitive Future House, 2008, plastico di studio.

Inside/Outside tree

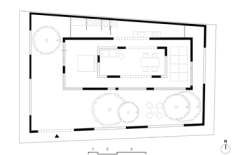


In alto: Sou Fujimoto, Primitive Future House, 2008, vista dell'interno. In basso: Sou Fujimoto, Inside/Outside tree, 2010, plastico di studio.

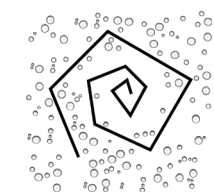


dei tre gusci genera degli spazi interstiziali all'interno dei quali si manifesta la vita dell'abitante attraverso molteplici gradazioni nel rapporto tra interno ed esterno. Parlando di questo progetto Fujimoto sostiene che «*la casa è un luogo simile a una foresta dove trasparenza e opacità possono coesistere*»¹⁴, tale condizione fa sì che essa «*aspiri alla simultanea condizione di essere aperta e riparata dalla città*»¹⁵.

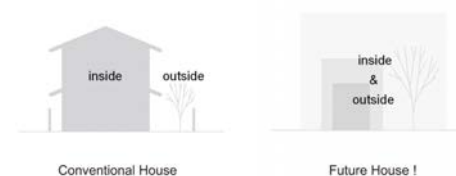
L'intenzione è quella di realizzare un'architettura che non riguardasse lo spazio o la forma dell'edificio, ma che esaltasse le qualità di quello che c'è tra la casa e la strada. Descrivendo questo progetto l'architetto giapponese spiega le sue riflessioni riguardo il rapporto che intercorre tra la città e l'architettura. Egli ritiene superata l'idea per cui un muro perimetrale sia lo strumento di divisione tra la strada e l'edificio; il recinto diventa virtuale, una sfumatura che attraverso diversi livelli di prossimità connette lo spazio esterno con quello interno. Il quartiere, la città, il mondo intero, sono costituiti da diverse gradazioni di intimità. Fujimoto ha immaginato che la struttura urbana e la casa non fossero diverse l'una dall'altra, ma al contrario sono due approcci differenti a un continuum di un singolo oggetto che è lo spazio primordiale in cui vive l'uomo, una superficie continua in cui alcuni elementi permettono di delineare, attraverso recinti virtuali e reali, degli spazi specifici rispetto a quello unico che è il nostro pianeta. Questo concetto è raccontato da Fujimoto nel suo *Primitive Future*¹⁶ dove prefigura l'immagine del *Gürü-Gürü*¹⁷, una spirale continua che nel suo comporsi definisce una serie infinita di spazi interstiziali. Il nido origina un «*territorio nebuloso in cui interiorità ed exteriorità si fondono*»¹⁸, inoltre esso mette insieme le diverse scale del progetto: «*da un guscio che misura come una palma di una mano, alla scala del mobilio, alla casa che lo contiene, alla città, alla terra, fino all'universo, [...] un ordine che può essere regolato solamente dalle relazioni di vicinanza*»¹⁹. Immaginando di tornare alle origini dell'umanità, la terra, la foresta e la casa non erano spazi separati l'uno dall'altro, l'uomo abitava le caverne e attraversava le foreste; Fujimoto vuole ricercare questo continuum all'interno dei suoi edifici, luoghi che siano al tempo stesso una casa, una città e una foresta.



Sou Fujimoto, House N. 2008, spaccato assometrico; sezione; pianta.



Gürü-Gürü, disegno interpretativo dell'autore.



In alto: Sou Fujimoto, House N. 2008, vista esterna.
Al centro: Sou Fujimoto, House N. 2008, schema dell'evoluzione del rapporto tra esterno e interno nella casa.
In basso da sinistra: Sou Fujimoto, House N. 2008, viste esterne e interne degli spazi intermedi.

Junya Ishigami



Junya Ishigami (1974).

In questo scenario, in cui si prefigura un mondo fatto di un paesaggio continuo, dove l'elemento naturale pervade ogni cosa divenendo il luogo di vita dell'essere umano, la figura di Ishigami è forse quella che riflette in maniera più audace su questo tema. L'architetto di Kanagawa nel 2006 apre il proprio studio dopo aver lavorato per quattro anni da SANAA. Durante questa esperienza ha appreso la progettazione diagrammatica di Sejima e le sperimentazioni sul paesaggio continuo di Nishizawa. Le sue ricerche teoriche investono il tema della continuità tra mondo naturale e mondo antropico, due sistemi, per Ishigami, governati dalle stesse regole e dunque non differenziabili. Egli intraprende una ricerca che investe anche la metodologia rappresentativa del progetto, producendo disegni di esili architetture avvolte in leggerissimi elementi vegetali che sono posizionati seguendo un ordine apparentemente casuale, dominato da differenti gradi di densità. Nel 2005 Ishigami propone *Row House*, un progetto teorico in cui immagina un'abitazione al centro di Tokyo, composta da una teca di vetro che contiene al suo interno un giardino e una piccola torre. All'interno del giardino, che riprende i piccoli spazi interstiziali presenti del tessuto urbano di Tokyo, sono disseminate alcune attività domestiche tipiche degli spazi interni: la zona pranzo, una libreria, due poltrone con un tavolino, un armadio con una scarpiera sono disseminati tra la terra battuta e le piante che definiscono gli ambiti funzionali dello spazio. La piccola torre serve per ospitare la zona notte e un bagno posto sul tetto panoramico. Parlando di questo progetto Ishigami dice:

«Gran parte della vita domestica si svolge nel giardino. Quando è il momento di dormire si entra nella piccola casa e si riposa circondati dagli alberi. Quando si vuole fare il bagno si sale sul tetto panoramico, da cui è possibile guardare il cielo provando una sensazione di grande apertura. Questa è una proposta per un nuovo stile di vita all'interno di un ambiente che unifica giardino e casa»²⁰.

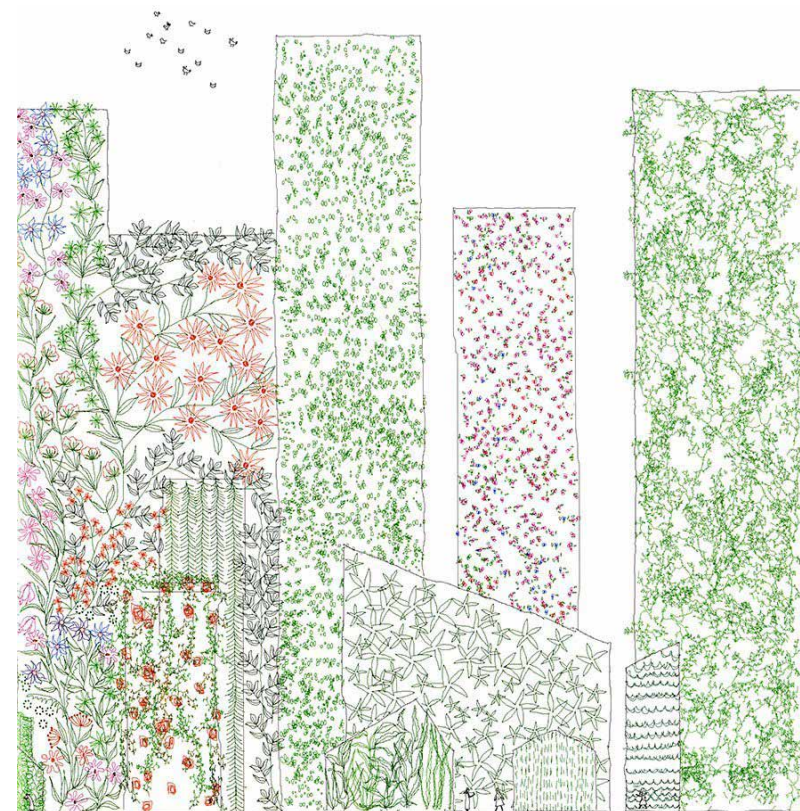
Tale ambizione spinge l'architetto giapponese a proporre nel 2006, *T-Project*, altro progetto teorico in cui si indaga la continuità tra natura e architettura. La soluzione prevede due volumi separati inseriti all'interno di un piccolo paesaggio modellato



Junya Ishigami, Row House, 2005, disegno di studio.



Junya Ishigami, T-Project, 2006, pianta.



In alto: Junya Ishigami, *Plants and Architecture*, 2008, landscape skyline.

con dolci colline e riempito di vegetazione. L'edificio più grande è una piccola torre con al piano terra un giardino interno e al piano superiore la stanza da letto, l'altro volume invece ospita la sala da bagno. Le restanti funzioni sono distribuite tra il giardino interno e quello esterno. L'obiettivo è sempre quello di indagare gli spazi interstiziali tipici dei tessuti urbani giapponesi, rendendoli luoghi attivi in cui l'architettura sfuma nella natura e la natura nella città. Per Ishigami è una profezia della Tokyo del futuro in cui coesistono architettura e natura senza che l'una prevarichi l'altra, dove gli edifici, i giardini, il mobili e le piante sono attentamente bilanciate nella quantità e nella dimensione:

«Ho scelto di considerarli entrambi allo stesso livello. Gli elementi vegetali conformano ambienti a una scala analoga a quelli delineati dagli edifici. Nessuno di questi nega o prevarica l'altro, attraverso una progettazione che non parte, né dai motivi vegetali, né dalle rigide costruzioni geometriche artificiali»²¹.

Tali sperimentazioni confluiscono nel 2008 nel testo *Plants and Architecture*²², un piccolo volume che accompagna il progetto del padiglione giapponese alla Biennale di Architettura di Venezia. Ishigami continua a indagare il rapporto tra naturale e antropico attraverso disegni immaginari che mettono insieme elementi a diverse scale, dal tavolo alle montagne si propongono immagini incerte realizzate con pochi tratti ma dal forte carattere evocativo. Utilizzando le parole dall'autore:

«Invece di intendere i laghi, i fiumi, le colline, le foreste e i campi come entità lontane dall'ambiente costruito, sto cercando un modo di progettare che consenta alla natura di avvicinarsi fino ad essere indistinguibile dall'architettura, poiché l'idea è quella di mettere uguale cura e attenzione alla creazione di spazi architettonici e naturali»²³.

Queste affermazioni trovano forma nelle strutture progettate da Ishigami per il padiglione giapponese citato in precedenza. Egli pensa a quattro serre posizionate nel giardino che circonda l'edificio. Sono costituite da leggere vetrate ed esili pilastri bianchi, al loro interno vengono posizionate una moltitudine di piante



Padiglione giapponese alla Biennale di Architettura di Venezia del 2008.



In alto: Junya Ishigami, Padiglione giapponese alla Biennale di Architettura di Venezia del 2008 vista esterna. In basso da sinistra: Junya Ishigami, Padiglione giapponese alla Biennale di Architettura di Venezia del 2008, disegni in pianta della disposizione della vegetazione; abaco specie vegetali.

che proseguono anche nel giardino esterno. Ishigami spiega che la sua volontà è quella di «rendere infinitamente ambigua la creazione di spazio e la creazione i paesaggio»²⁴, dunque il progetto si delinea attraverso una continuità tra lo spazio del giardino e quello delle serre, dove gli elementi naturali e antropici si relazionano tra loro senza alcuna gerarchia. I costituenti di questo sistema si equivalgono in numero e in dimensione senza che nessuno dei due termini imponga una regola che stabilisca il tipo di relazione geometrica.

Nel 2008 Ishigami realizza due progetti a scala totalmente differente, che indagano entrambi le tematiche sin qui trattate attraverso una metodologia analoga. Il primo è *Tables for a Restaurant*, dove l'architetto giapponese si trova a progettare a Yamaguchi un ristorante con cinque tavoli, ognuno per due persone. Una delle richieste principali della committenza era quella di fornire un alto grado di privacy alle cinque coppie, Ishigami quindi decide di realizzare grandi tavoli sovradimensionati costituiti da esili lamiere in ferro. Le strutture occupano tutto lo spazio libero del locale lasciando solo alcuni corridoi di passaggio. La grande dimensione permette alle coppie di essere lontane tra loro, tuttavia la visuale dello spazio rimane ancora troppo vasta. Quindi l'architetto giapponese pensa al tavolo come a un piccolissimo paesaggio, in cui attraverso la densità degli elementi si sviluppa la privacy visiva degli astanti: la superficie piana viene riempita di vegetazione e di oggetti artificiali che si addensano laddove si vuole limitare la vista e divengono radi nella parte di tavolo demandata al cibo. Per Ishigami il ristorante è una piccola città, i tavoli sono delle piccole architetture dove i fruitori possono godere del loro piccolo giardino²⁵.

Il secondo progetto è uno dei più noti dell'architetto giapponese, si tratta di un padiglione all'interno del Kanagawa Institute of Technology situato alla periferia di Tokyo. L'edificio doveva servire per fornire agli studenti uno spazio per esercitare molteplici attività per brevi periodi. La struttura è un parallelepipedo a un solo livello con pareti vetrate, il sottile solaio di copertura è costituito da un'alternanza di superfici opache e trasparenti, il tutto è sorretto da 305 pilastri in acciaio bianco, ognuno dei quali è diverso dagli altri per sezione o rotazione del profilo. La densità dei pilastri, unita agli arredi e alla vegetazione, definisce

Tables for a Restaurant

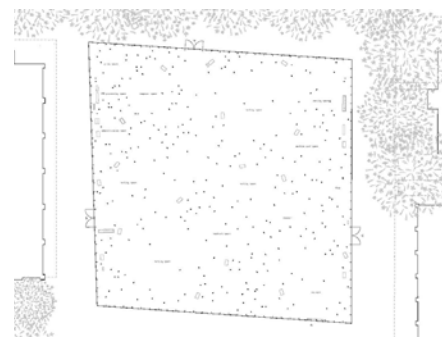


Junya Ishigami, Tables for a Restaurant, 2008, piante: vista interna.

Padiglione per il Kanagawa Institute of Technology



Junya Ishigami, Padiglione per il Kanagawa Institute of Technology, 2008, vista dall'alto.



In alto: Junya Ishigami, padiglione nel Kanagawa Institute of Technology, 2008, vista interna.
Al centro: Junya Ishigami, padiglione nel Kanagawa Institute of Technology, 2008, pianta.
In basso: Junya Ishigami, padiglione nel Kanagawa Institute of Technology, 2008, vista esterna.

le anse funzionali dello spazio, limitando lo spostamento dei fruitori ma lasciando libera la visuale, così come nel progetto per il ristorante a Yamaguchi, le piante vengono utilizzate per limitare il campo visivo in punti specifici. Ancora una volta gli elementi antropici e naturali si dispongono nello spazio attraverso un costante cambiamento di densità che definisce le anse funzionali dell'area, realizzando un'architettura indefinita, senza confini, che sembra aver acquisito le qualità spaziali della foresta.

Le esperienze progettuali descritte in questo ultimo capitolo sottolineano l'importanza che l'elemento naturale ha avuto nello sviluppo delle teorie e dei progetti degli architetti citati in questa parte di testo.

Sebbene nei capitoli precedenti abbiamo notato come il rapporto con la natura sia un elemento indagato costantemente dai progettisti giapponesi di tutto il Novecento, c'è da sottolineare che nelle sperimentazioni dei primi anni Duemila, vi è una forte intensificazione negli studi sulla natura come elemento che genera architettura e dalla quale l'architettura non si differenzia. Questi ragionamenti hanno condotto a diverse riflessioni sulla dimensione ridotta e sulla diffusione dell'elemento verde all'interno dei tessuti urbani delle metropoli giapponesi, cercando di delineare un paesaggio continuo che si muove dallo spazio urbano a quello domestico senza interruzioni, utilizzando il micro-paesaggio come elemento di mediazione. I lavori di Nishizawa, in cui i progetti divengono delle architetture immerse in un giardino che media con la città, le opere di Fujimoto, in cui attraverso le qualità spaziali della foresta si ricerca una continua sfumatura tra urbano e domestico, o ancora, il tentativo di Ishigami di inserire le funzioni abitative all'interno di un ambiente naturale sfumando interno ed esterno attraverso diversi gradi di densità, denotano un cambio di rotta nel panorama architettonico giapponese, in cui la piccola dimensione e le infinite gradazioni tra pubblico e privato divengono i principali territori di ricerca.

Note

1. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1615>
2. Kazuyo Sejima (1956), architetta giapponese, fondatrice dello studio SANAA insieme a Ryūe Nishizawa con il quale nel 2010 ha vinto il premio Pritzker. È professoressa alla Tama Art University, alla Keio University di Tokyo e insieme a Nishizawa ha una cattedra alla Scuola di architettura dell'Università di Princeton.
3. Toyo Ito, "Diagram Architecture". El Croquis, vol. 77, Madrid: El Croquis, 1996, pp. 18-24
4. Ryue Nishizawa (1966), architetto giapponese, fondatore dello studio SANAA insieme a Kazuyo Sejima con la quale nel 2010 ha vinto il premio Pritzker. Insieme a Sejima tiene dei corsi alla Scuola di architettura dell'Università di Princeton.
5. Sou Fujimoto (1971), architetto giapponese, è stato docente presso l'Università delle scienze di Tokyo, l'Università femminile Showa, l'Università di Kyoto e la Keio University.
6. Junya Ishigami (1974), architetto giapponese, è professore associato all'Università del Tohoku, nel 2014 ha coperto la cattedra Kenzo Tange alla Harvard Graduate School of Design, attualmente insegna all'Accademia di Architettura di Mendrisio.
7. Per approfondire si veda il concetto di "ordine nascosto" espresso da Yoshinobu Ashihara, in *Katureta chitsujo*. Chuokoron-sha, Tokyo, 1986. (trad. ita.. *L'ordine nascosto. Tokyo attraverso il ventesimo secolo*, Gangemi Editore, Tarquinia, 1995).
8. Yoshiharu Tsukamoto x Ryue Nishizawa, *Discussing the Contemporary Urban Landscape*. The Japan Architect, n.66, 2007, p. 11.
9. Sou Fujimoto, *Futuro Primitivo*. El Croquis, n.151, 2010, p. 213.
10. Ivi, p. 201.
11. Ivi, p. 199.
12. Sou Fujimoto, *Between Inside and Outside*. The Japan Architect, n.70, 2008, p. 104.
13. Sou Fujimoto, *Primitive Future House*. The Japan Architect, n.70, 2008, p. 114.
14. Sou Fujimoto, *Window, interior, Exterior*, Dialogue with Sou Fujimoto and Yoshiharu Tsukamoto, The Japan Architect, n.74, 2009, p. 29.
15. Ivi, p. 10.
16. Sou Fujimoto, *Primitive Future*. INAX Publishing, Tokyo, 2008.
17. Ivi, p. 91.
18. Sou Fujimoto, *Futuro...* cit., p. 213.
19. Ivi, p. 206.
20. Junya Ishigami, *Row House*. The Japan Architect, n.66, 2007, p. 52.
21. Junya Ishigami, *Plants and Architecture*. Kano printing, 2008, pp. 6-7.
22. Ibidem.
23. Ivi, pp. 6-7.
24. Junya Ishigami, *Venice Biennale 2008*. The Japan Architect, n.83, 2011, p. 32.
25. Junya Ishigami, *Small images*. INAX Publishing, Tokyo, 2013, p. 7.

Esperienze contemporanee di
micro-paesaggio in Giappone

Non potete immaginare cosa abbia significato per me trovarmi all'improvviso faccia a faccia con queste case, con una cultura ancora viva, che già in passato ha trovato le risposte a molte delle nostre moderne esigenze di semplicità, di relazione esterno-interno, di modularità coordinamento e, allo stesso tempo, varietà di espressione, risultando in un linguaggio formale comune che unisce tutti gli sforzi individuali.

Walter Gropius

L'ultima parte di questa trattazione analizza il rapporto tra architettura e micro-paesaggio sviluppatosi negli ultimi quindici anni in Giappone.

Si tratta prevalentemente di piccoli edifici in cui gli architetti giapponesi nati tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento sperimentano le proprie idee sul rapporto tra architettura, natura e città. Sono stati scelti progetti di dimensioni ridotte, sia perché maggiormente collegati al tema del micro-paesaggio, sia perché la piccola scala è un laboratorio di sperimentazione in cui si manifestano precocemente le nuove riflessioni progettuali che in futuro coinvolgeranno l'intera disciplina architettonica. Si sottolinea che l'analisi dei progetti verterà prevalentemente sull'utilizzo del micro-paesaggio, ponendo maggiore attenzione a come quest'ultimo interagisce con l'architettura e il contesto circostante, per tale ragione spesso non è presente un approfondimento sulle tematiche puramente architettoniche e spaziali.

È importante notare che il carattere estremamente sperimentale di alcune soluzioni scelte è da attribuire al fatto che in Giappone, a differenza dell'Europa occidentale, non ci si aspetta che l'edificio duri per l'eternità, si è consapevoli che la vita media di una costruzione non superi i venticinque anni di durata, secondo Kurokawa: «*È un'antica credenza giapponese che una casa è solo una dimora temporanea. Se si brucia, può essere facilmente ricostruita*»¹. I giapponesi sono dunque coscienti che lo spazio progettato serve per rispondere ai bisogni di un momento specifico della loro vita, consentendo agli architetti una certa libertà d'espressione, cosa più difficile da trovare in occidente. Inoltre i committenti privati che scelgono di affidare la realizzazione di un edificio a un progettista, sono più aperti a idee non convenzionali e sono disposti ad accettare che l'architettura non funzionerà esclusivamente come un involucro subordinato alle necessità umane, ma a volte richiederà anche una simbiosi e un adattamento delle abitudini di vita dei residenti.

Nel capitolo "La natura nei maestri del Novecento", presente in questa trattazione, si è evidenziato come dagli anni Duemila in poi si sviluppa una generazione di architetti che, riflettendo sulle molteplici possibilità di sfumature tra spazi pubblici e privati, hanno prodotto una serie di architetture "non capolavori". Strutture che rispondono ai bisogni pratici della committenza, soluzioni che non soccombono all'ego del progettista e non hanno la volontà di stupire il fruitore, ma che tuttavia propongono una qualità degli spazi molto alta. Parlando di questa generazione di architetti², Spita sostiene che sono: «*Una categoria eterogenea, confusa, sparpagliata, forse senza maestri e certamente senza il peso di un confronto con l'occidente che ha invece caratterizzato la formazione delle generazioni precedenti*»³, una linea che viene seguita anche dai progettisti che hanno realizzato le opere selezionate in questo capitolo. Professionisti che di fatto non sono appartenenti a una vera e propria nuova generazione, ma piuttosto possono essere considerati una evoluzione di quella precedente.

Altro punto in comune è il rapporto con la tradizione. Mentre le generazioni precedenti si sentivano in dovere di parlare di tradizione, quasi come fosse una difesa alla talvolta arrogante inva-

sione occidentale, gli architetti nati negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso non affrontano mai apertamente il rapporto con il passato. Agiscono consapevoli del fatto che nei loro gesti vi è una tradizione latente, sedimentata nel loro immaginario, che li conduce a scelte progettuali in cui non vi sono mai citazioni dirette della storia, ma dove ad esempio è presente una indistricabile tradizione sommersa, visibile nella asimmetria degli spazi⁴, nei rapporti di prossimità tra la città e la casa, nell'utilizzo di una natura artificializzata, nell'accettazione di un continuo mutamento e in un certo tipo di estetica legata ai concetti di *wabi-sabi* di cui si è parlato in precedenza.

In questo scenario il ruolo del micro-paesaggio riveste una grande importanza.

Secondo Ishigami: «*Quando progetti un edificio in Giappone, anche nel centro di una metropoli come Tokyo, la superficie massima coperta è fissa e la parte di area non costruita finisce per diventare una piccola porzione di paesaggio. Lo spazio esterno diventa uno degli elementi che dà carattere all'edificio. D'altra parte, il piccolo frammento di paesaggio è connesso vagamente al sito adiacente. Così l'edificio stesso è necessariamente collegato all'ambiente circostante. Questi spazi vaghi formano la città nel suo insieme e, come conseguenza, l'indipendenza degli edifici individuali si fa ambigua. In questo senso Tokyo è un paesaggio*»⁵.

Go Hasegawa⁶, appartenente anch'egli alla generazione di Ishigami, enuncia il suo «*interesse nello stretto spazio che una casa condivide con quella accanto*»⁷, ponendo l'accento sul ruolo che questi spazi devono avere come mediatori tra interno ed esterno, e su come devono essere «*capaci di fondere in modo naturale edificio, ambiente naturale e vita degli occupanti*»⁸.

Il piccolo spazio interstiziale diviene un luogo di sperimentazione.

Per Yoshiharu Tsukamoto⁹ all'interno delle aree residenziali giapponesi: «*è possibile vedere le case che si fondono con i piccoli interstizi tra loro [...]»*, egli continua sottolineando l'importanza di

questi elementi nella genesi progettuale: «*questo paesaggio è un'incubatrice per noi, quando pensiamo all'architettura e alla progettazione degli edifici*»¹⁰.

Nella composizione delle architetture che analizzeremo, il micro-paesaggio è frequentemente un laboratorio in cui investigare nuovi rapporti di prossimità tra città e residenza. Spesso è il luogo in cui si manifesta quella tradizione nascosta di cui si è parlato precedentemente: elementi come *l'engawa*, il *genkan*, il *dama*, concetti come l'oggettualità che caratterizza il vuoto dello spazio, saranno i protagonisti di soluzioni progettuali inusuali e a volte irriverenti, dove l'elemento naturale acquisisce, con sempre più vigore, un ruolo centrale e dove trova compimento la pratica giapponese di concepire edifici e spazi esterni come elementi naturali declinati con un diverso grado di artificialità.

Note

1. Kisho Kurokawa, *Rediscovering Japanese Space*, Weatherhill, New York, 1988, p. 58.
2. Si tratta di quella che Spita definisce "quinta generazione", un gruppo di architetti nati negli anni Settanta e costituito da figure come Fujimoto, Ishigami, Hirata, Endo e Hasegawa. Per approfondire il tema: Leone Spita, *A Japanese... cit.*, pp. 52-59.
3. Leone Spita, *Tokyo Dress Code: Young, Smart, Casual*, Area, n.84, 2006, pp.136-141.
4. Vi è un'interessante conversazione tra Paolo Portoghesi e Leone Spita in merito alla dicotomia tra simmetria e asimmetria nell'architettura giapponese. Il dialogo è presente nel testo: Paolo Portoghesi e Leone Spita, *il gioco dell'architettura. Dialoghi su ieri oggi e domani*, Medusa, Roma, 2017, pp. 73-96.
5. Ryue Nishizawa x Junya Ishigami, *Dialogue: Approach to Architecture*, The Japan Architect, n.72, 2008, p. 6.
6. Go Hasegawa (1977), architetto e visiting professor in diverse università europee e nord americane. Nel 2005 fonda Go Hasegawa Associates.
7. Go Hasegawa, *Creating "From Slightly Outside", the Space*, The Japan Architect, n.70, 2008, p. 106.
8. Ibidem.
9. Yoshiharu Tsukamoto (1965), architetto giapponese e professore alla Tokyo Institute of Technology. Ha fondato Atelier Bow-Wow nel 1992 insieme a Momoyo Kaijima.
10. Yoshiharu Tsukamoto x Ryue Nishizawa, *Discussing... cit.*, p. 10.



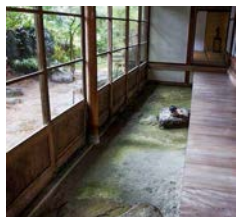
Paesaggi intermedi

L'immaginario collettivo si riferisce alla casa tradizionale giapponese come un edificio in legno circondato da una veranda (*engawa*) che collega il giardino allo spazio interno attraverso pareti scorrevoli in carta di riso (*shoji*). Questo mostra quanto, nella cultura nipponica, lo spazio intermedio sia uno degli elementi più rappresentativi.

Come si è osservato in precedenza, nel capitolo "Due artifici: il giardino e la casa nella tradizione", lo spazio intermedio è un momento di transizione fondamentale, esso mette in relazione esterno e interno, vita pubblica e vita privata, natura e architettura. Lo fa attraverso l'utilizzo di elementi architettonici frequentemente presenti anche negli edifici contemporanei; oltre alla già citata veranda (*engawa*), si pensi all'atrio di ingresso (*genkan*), e, alle tende (*noren*) che segnano l'accesso alle abitazioni con bottega (*machiya*)¹.

Nella tradizione giapponese questi luoghi sono spazi di congiunzione e relazione con ciò che è al di fuori, dunque spesso si trovano a connettere l'area interna con uno spazio naturale, fatto di rocce, acqua e vegetazione. Difficilmente queste zone intermedie ospitano gli elementi naturali, piuttosto sono momenti di preparazione all'esperienza che l'abitante può avere con il paesaggio che lo circonda.

Nelle architetture contemporanee, specialmente quelle all'interno dei tessuti urbani delle grandi metropoli giapponesi, gli spazi intermedi delle residenze tradizionali si evolvono attraverso interessanti soluzioni progettuali, divenendo veri e propri luoghi di sperimentazione. Tuttavia l'area che gli edifici possono demandare al rapporto con la natura si è notevolmente ridotta nel tempo, pertanto nelle architetture che esamineremo, lo spazio intermedio, oltre a essere luogo di mediazione, diviene il vero



Dall'alto: *engawa*, *genkan*, *noren*. Foto dell'autore.

Nella pagina precedente: spazio intermedio nel progetto Atelier - Bisque Doll. Elaborazione fotografica a cura dell'autore.

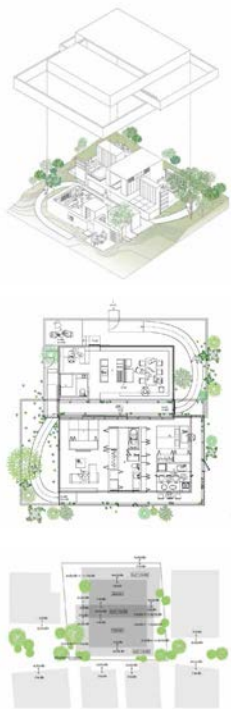
custode dell'elemento vegetale, assumendo al tempo stesso funzione di micro-paesaggio e di mediatore tra vita pubblica e vita privata.

Questo doppio ruolo è uno strumento innovativo, permette di continuare le tradizioni secolari dello spazio intermedio e del giardino giapponese; lo fa attraverso un processo che cela le citazioni storiche sotto forme architettoniche contemporanee.

Lo studio UID fondato nel 2003 da Keisuke Maeda² suggerisce un'interpretazione interessante dello spazio intorno all'edificio. Nel progetto *Atelier - Bisque Doll*, realizzato nel 2009 vicino Osaka, si propone un'abitazione-laboratorio di circa 150 mq in cui lo spazio interno è diviso in due parti, una abitativa e una per l'atelier; le stanze sono separate da un blocco servizi e sono delimitate da armadiature. La particolarità della costruzione sta nell'uso di una serie di fasce che corrono intorno all'edificio. Esse realizzano una sequenza di spazi intermedi che mettono in relazione l'abitazione con l'atelier, l'edificio con il giardino e il giardino con la città. La fascia che circonda la struttura è sospesa da terra, permettendo al giardino che gira intorno alla casa di sconfinare oltre il suo limite. Questo spazio tra la recinzione e la costruzione ospita arbusti, piante e rocce, ma anche un parte di percorso esterno. L'edificio, le fasce che lo circondano e i percorsi esterni sono totalmente bianchi, ciò produce un forte contrasto con gli elementi naturali che corrono intorno alla costruzione. L'aspetto interessante del progetto è nel rapporto che esso intesse con il micro-paesaggio che lo circonda: la fasciatura dell'edificio realizza uno spazio intermedio simile a un'engawa che ospita elementi antropici e naturali. Il fatto che il recinto sia sospeso rimanda all'utilizzo dei *noren* nelle *machiya* del periodo Momoyama. Chi si trova all'interno della costruzione è in relazione visiva con il micro-paesaggio che si estende intorno alla casa, percependo che esso è delimitato da un recinto che tuttavia, vista la sua sospensione dal terreno, permette anche la visione del paesaggio urbano.

Maeda sostiene che: «*in questa occasione, si è pensato di poter realizzare uno spazio che abbia un nuovo legame con la città, ripensando la tipica nozione di muro e recinzione come elementi che ostruiscono i confini e trattando l'architettura, la struttura e*

Atelier - Bisque Doll



Dall'alto in basso: Studio UID, Atelier - Bisque Doll, spaccato assonometrico; pianta piano terra; schema dei rapporti di prossimità tra esterno e interno.



In alto: Studio UID, Atelier - Bisque Doll, 2009, vista esterna dell'edificio che mostra la recinzione sotto la quale fuoriesce il giardino della casa.

In basso da sinistra: Studio UID, Atelier - Bisque Doll, 2009, vista interna verso lo spazio intermedio esterno; viste del micro-paesaggio posto tra l'abitazione e la recinzione.

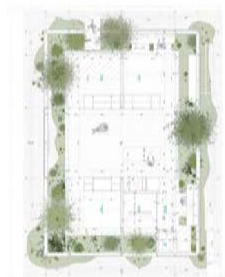
il paesaggio in modo equivalente»³.

Tale sistema regola il graduale passaggio dalla città alla residenza attraverso un luogo di decantazione che è il micro-paesaggio intorno alla casa.

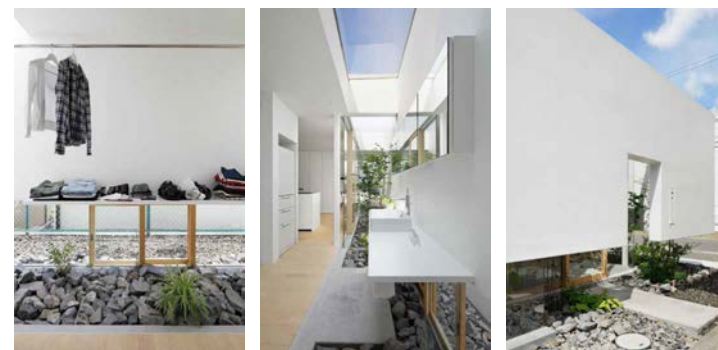
Un progetto simile è *Green Edge House*, realizzato a Shizuoka nel 2013 da mA-style architects⁴. Consiste in un edificio residenziale di 90 mq, con un impianto planimetrico rettangolare. Visto il contesto residenziale in cui doveva sorgere l'abitazione, i progettisti hanno pensato a una struttura prevalentemente chiusa verso l'esterno per garantire un certo grado di privacy, pertanto inizialmente si era pensato a un edificio a corte. Tuttavia, visto lo spazio esiguo a disposizione, questa soluzione non avrebbe garantito internamente una privacy adeguata tra le stanze dell'edificio. Gli architetti hanno dunque pensato a un'esile diaframma in lamiera bianca che gira intorno a un corpo centrale vetrato, l'elemento è sospeso da terra ed essendo sostenuto dalla struttura della copertura, scende direttamente dal tetto dell'abitazione. Tra questa partizione e gli ambienti della casa si crea uno spazio intermedio occupato da un giardino che lascia intravedere lo spazio pubblico della città. La lamiera è distaccata dal terreno di 80 cm e dal pavimento di 65 cm, queste dimensioni sono studiate in modo che l'abitante stando in piedi o seduto possa vedere il giardino e la luce che entrano dal basso, ma non la strada. Per farlo deve volontariamente abbassarsi. Tale sistema, pur preservando la privacy dei residenti, fornisce una illuminazione e un rapporto continuo con lo spazio naturalizzato. Quest'ultimo è costituito da piccoli alberi caducifoglie che mostrano la variabilità delle stagioni e da ciottoli di medie dimensioni. Anche in questo caso il micro-paesaggio definisce un momento di transizione visiva tra la vita pubblica e quella privata, divenendo a volte un luogo che ospita attività domestiche come il bagno, lo spogliatoio e la televisione, altre volte accoglie elementi più pubblici come l'ingresso, altre ancora si eleva a luogo di contemplazione del paesaggio urbano e del paesaggio progettato.

I paesaggi intermedi che corrono intorno agli edifici come moderne *engawa*, sono alcune tra le possibilità attraverso cui

Green Edge House



Dall'alto in basso:
mA-style architects, Green
Edge House, 2013 pianta
piano terra; sezione.



In alto: mA-style architects, Green Edge House, 2013, vista esterna che mostra il diaframma staccato da terra che circonda l'edificio.

In basso da sinistra: mA-style architects, Green Edge House, 2013, viste esterne e interne del micro-paesaggio che circonda l'abitazione e interagisce con gli spazi domestici.

indagare lo spazio intermedio contemporaneo. Maeda continua a esplorare l'utilizzo del micro-paesaggio come sistema di mediazione tra pubblico e privato con alcuni progetti in cui la facciata principale che si rivolge lungo la strada si raddoppia, creando uno spazio di risulta, che attraverso la vegetazione collega il tessuto urbano e la residenza.

Frame



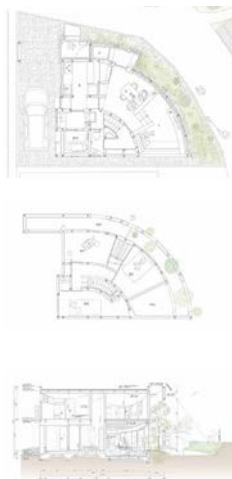
Dall'alto in basso:
Studio UID, Frame, 2012
spaccato assonometrico;
pianta piano terra.

Il progetto *Frame*, realizzato dallo studio UID nel 2012 a Hiroshima, si riferisce a una casa di 110 mq su due livelli. Il tema della doppia facciata dove sviluppare il paesaggio intermedio ha un ruolo centrale, l'edificio infatti si sviluppa come un parallelepipedo in cui il prospetto su strada viene raddoppiato formando uno spazio di risulta. La facciata più esterna è costituita da un muro con una grande apertura (*frame*) che è in relazione visiva con le finestre posizionate sul muro più interno, questo consente di avere una visuale selezionata del paesaggio urbano. Una vista filtrata dalle fronde degli alberi presenti nel "giardino intermedio". Tra le due facciate, colme di arbusti, rocce e piccoli alberi, è presente la porta di entrata della casa. È interessante notare come in questo caso il micro-paesaggio non si ferma alla porta, ma invade anche l'area di ingresso dell'abitazione, conducendo l'elemento naturale verso l'interno dell'edificio e demandando a questa zona una certa relazione con il tessuto urbano. Oltre all'*engawa*, sembra esserci un sottile riferimento al *genkan*, lo spazio di ingresso, in pietra o terra battuta, dove i giapponesi tolgono le calzature prima di entrare all'interno dello spazio domestico vero e proprio. Anche in questo caso, uno spazio intermedio tradizionalmente privo di elementi naturali, viene reinterpretato dai progettisti inserendo legno, rocce e piccoli ciuffi di vegetazione, sviluppando quindi un sottile legame con la tradizione della casa ma anche con quella dei giardini giapponesi.

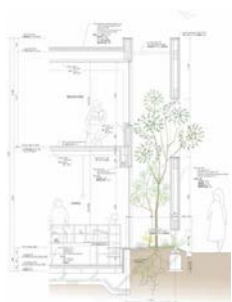
Lo studio UID riprende il tema del paesaggio intermedio interposto all'interno di una doppia facciata anche nel progetto *PeacoQ*, una casa di 120 mq realizzata nel 2020 a Hiroshima. L'edificio è posizionato su un lotto d'angolo e si sviluppa in pianta con due pareti ortogonali e una parete curva lungo la strada, quest'ultima viene raddoppiata attraverso un muro leggermente sollevato dal terreno, creando uno spazio interstiziale che è



In alto: Studio UID, Frame, 2012, vista esterna.
In basso da sinistra: Studio UID, Frame, 2012, particolare della doppia facciata; spazio intermedio tra le due facciate; micro-paesaggio che entra all'interno dell'abitazione (un riferimento al tradizionale *genkan*).



Dall'alto in basso:
Studio UID, PeacoQ, 2020
pianta piano terra; pianta
piano primo; sezione.



Studio UID, PeacoQ, 2020,
particolare costruttivo della
doppia facciata. Lo spazio
interstiziale è occupato dalla
vegetazione ed è delimitato
verso la strada da un muro
sollevato da terra.

utilizzato come ingresso e come giardino. La parete più esterna ha dei fori posizionati in modo da garantire una certa privacy agli abitanti, la scelta delle bucatore definisce accuratamente le porzioni di paesaggio che possono essere osservate dall'interno, inoltre la parete fa da sfondo a un paesaggio artificiale che funziona da termine medio con il paesaggio urbano, consentendo agli abitanti di esperire diversi gradi di privacy in base agli ambienti interni in cui decidono di trattenersi. Nella relazione di progetto Maeda scrive: «*abbiamo utilizzato questo sito per rivisitare il concetto di "non avere confini", immaginando una prospettiva generale abbiamo trattato le aree verdi circostanti come se fossero parte integrante dello spazio esterno del progetto*».⁵

In questo lavoro, come in molte altre proposte dello studio UID, vi è un attento uso della vegetazione costituita da piccoli alberi, piante e arbusti. La scelta delle specie, dei ciottoli e dei materiali esterni deriva molto spesso dalla collaborazione con il paesaggista Toshiya Ogino⁶. Egli sostiene che: «*il contrasto tra artificio e natura conduce a una fresca curiosità*».⁷ Ritenendo che: «*l'ultima tendenza del paesaggio sia quella di creare uno scenario che si estenda continuamente nello spazio, come gli oceani e le montagne. Connettere questo vasto paesaggio al contesto di tutti i giorni è la sfida per il futuro della progettazione paesaggistica*»⁸.

Ogino tenta di realizzare progetti in cui sviluppare un senso di nostalgia per il paesaggio locale; al tempo stesso utilizza un sistema di pianificazione che definisce «*razionale così come la progettazione architettonica*» in cui gli elementi naturali vengono utilizzati per esaltare le proporzioni delle architetture, per gestire le ombreggiature e per condurre i profumi all'interno degli edifici.

Una delle caratteristiche dell'architettura tradizionale giapponese sono i grandi tetti aggettanti, questi elementi sono anche quelli che contribuiscono a definire l'*engawa* come spazio intermedio: la veranda giapponese è un luogo di mediazione tra esterno e interno in quanto è uno spazio che non ha pareti, dunque assimilabile a un esterno, ma al tempo stesso ha una copertura, requisito necessario degli spazi interni.



In alto: Studio UID, PeacoQ, 2020, vista esterna dove si intravede la doppia facciata dalla quale fuoriesce la vegetazione che caratterizza il micro-paesaggio intermedio.

In basso da sinistra: Studio UID, PeacoQ, 2020, vista del paesaggio intermedio tra le due facciate; vista interna dei pannelli scorrevoli vetrati che dividono debolmente lo spazio domestico e il micro-paesaggio.

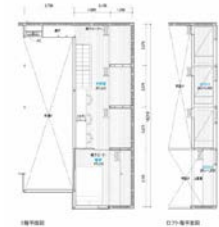
House in Gamagori

Questo è il tema indagato nel progetto *House in Gamagori* realizzato nel 2017 da Takayuki Suzuki architecture atelier. Il progettista si trova a dover realizzare un'abitazione di 120 mq su un terreno collinare, pertanto decide di realizzare un edificio a due piani sfruttando la pendenza del sito di progetto. Per garantire la privacy degli abitanti e al tempo stesso aprire l'edificio verso la città, Suzuki propone un grande paesaggio intermedio definito dalla modellazione del terreno e soprattutto dalla falda del tetto dell'edificio che si prolunga dalla casa fino al ciglio della strada, definendo uno spazio ibrido, protetto da una copertura, ma pieno di elementi naturali. Parlando del progetto Suzuki sostiene che «l'ampio tetto inclinato che sovrasta l'intera residenza, porta con sé gli alberi del giardino, consentendo al tempo stesso la vista del parco e del paesaggio marino in lontananza. In questo modo, i residenti possono sentire la presenza della città in ogni fase della loro vita»⁹. Il progetto si configura con una serie di terrazzamenti che iniziano dalla strada fino all'abitazione, definendo gradualmente diverse fasce di introspezione. L'area più pubblica, realizzata con una pavimentazione in brecciolino, è quella adibita a parcheggio, successivamente attraverso una scalinata immersa nella vegetazione si sale al primo livello. Una seconda scala, costituita da gradini a sbalzo, conduce al piano esterno più vicino all'abitazione. Qui sono presenti ciottoli di media dimensione, piccoli alberi e arbusti, questo luogo è quello che definisce un contatto diretto con la residenza, alla quale è collegato attraverso una sorta di veranda delimitata da grandi finestre scorrevoli e pavimentata in cemento, un luogo che ricorda il tradizionale ingresso *genkan*. All'interno dell'abitazione continuano i terrazzamenti in base ai diversi livelli di privacy: il piano terra è adibito alle funzioni più pubbliche, come il soggiorno e la cucina e il piano più elevato ospita un'area studio e le camere da letto. Seguendo le stesse regole definite dai terrazzamenti e dalla grande copertura a falda, l'edificio e il giardino sono parte di un medesimo sistema che attraverso un micro-paesaggio intermedio permette di sfumare la città nella residenza.

Un approccio analogo è quello utilizzato da mA-style architects nel progetto *Eaves House*, realizzato nel 2014 a Hamamatsu. La struttura di 70 mq ha una pianta rettangolare disposta su due



Dall'alto in basso:
Takayuki Suzuki, House in Gamagori, 2017, pianta piano terra; sezione.



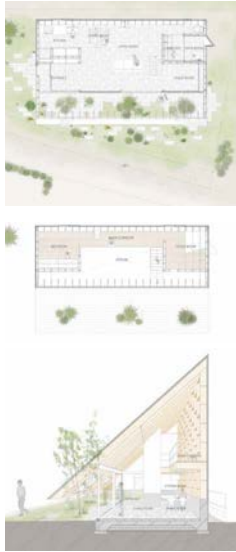
Takayuki Suzuki, House in Gamagori, 2017, pianta piano primo; pianta piano secondo.



In alto: Takayuki Suzuki, House in Gamagori, 2017, graduale sfumatura tra lo spazio interno domestico e lo spazio urbano.

In basso: Takayuki Suzuki, House in Gamagori, 2017, viste esterne della grande falda che protegge uno spazio ibrido, considerato esterno, in quanto non ha pareti, e interno, in quanto riparato da una copertura.

Eaves House



Dall'alto in basso:
mA-style architects, Eaves
House, 2014, pianta piano
terra; pianta piano primo;
sezione.

Threshold of "House", "Street" & "Neighbor"



Shingo Masuda e Katsuhisa
Otsubo, Threshold of "House",
"Street" & "Neighbor", 2009,
pianta.

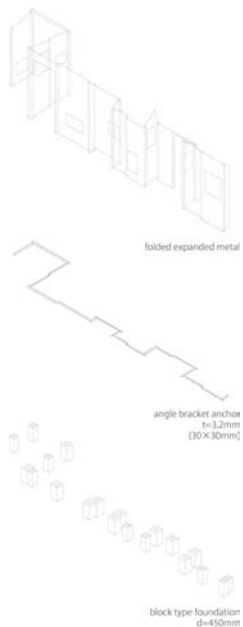
livelli, collegati da una doppia altezza. Il tetto dell'abitazione è costituito da una falda con una forte inclinazione che parte dal colmo e arriva alla gronda fermandosi a una distanza di circa 70 cm dal terreno. La copertura, oltre allo spazio interno, protegge una parte del giardino antistante, definendo uno spazio ibrido. Questo micro-paesaggio intermedio interagisce con il tetto attraverso bucatore che permettono agli alberi di espandere le loro chiome oltre la falda, inoltre consentono alla luce di entrare in modo diretto all'interno dell'abitazione mettendo in relazione viva l'abitante con la città. Come nel progetto *House in Gamagori*, questo sistema definisce il rapporto di prossimità con l'intorno, tuttavia in questo caso la transizione è condensata in una superficie ridotta. Lo spazio intermedio che ne deriva permette al fruitore di percepire un nuovo paesaggio prodotto dall'interazione tra natura e architettura, al tempo stesso consente di avvertire la città che incombe fuori dall'abitazione. Vista la pendenza del tetto, non è un luogo in cui è possibile sostare (come invece avviene nella tradizionale *engawa*), eppure attraverso l'apertura delle vetrate scorrevoli, diviene lo strumento che permette allo spazio domestico di diventare la prosecuzione del giardino esterno.

L'ultimo progetto proposto è *Threshold of "House", "Street" & "Neighbor"*, un piccolissimo intervento realizzato nel 2009 nel quartiere di Shinjuko a Tokyo. Gli architetti Shingo Masuda^I e Katsuhisa Otsubo^{II} devono ridisegnare la recinzione di un'abitazione realizzata negli anni Settanta. Lo spazio a disposizione antistante l'edificio ha una profondità di circa 1,50 m. I progettisti decidono di realizzare una struttura metallica bianca, costituita da esili pilastri che sostengono una lamiera stirata in cui sono presenti due ingressi e piccole aperture. La forma planimetrica della recinzione è quella di una linea spezzata che circoscrive alcuni ambiti, definendo uno spazio intermedio che favorisce la tipica relazione giapponese tra strada e giardino, una sorta di "micro-engawa" contemporanea. La lamiera stirata con cui è realizzata la struttura, attraverso il suo pattern suggerisce l'immagine di un oggetto tridimensionale ma al tempo stesso trasparente, un diaframma in grado di mostrare immagini parziali del mondo che è all'esterno dell'abitazione. Lo spazio di risulta tra la



In alto: mA-style architects, Eaves House, 2014, vista interna dello spazio domestico che gradualmente diventa spazio esterno attraverso la mediazione di uno spazio ibrido fatto di vegetazione e coperto dalla falda del tetto.

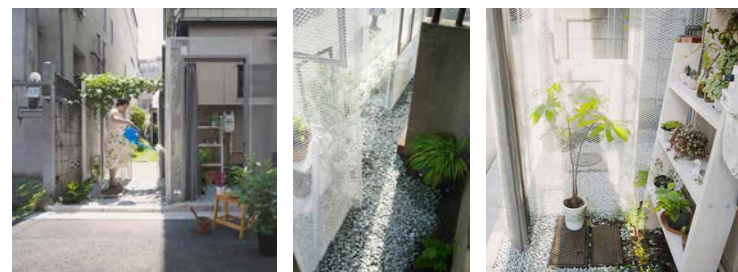
In basso da sinistra: mA-style architects, Eaves House, 2014, vista esterna della falda di copertura con i fori per consentire la crescita della vegetazione; particolare del micro-paesaggio intermedio.



Shingo Masuda e Katsuhisa Otsubo, Threshold of "House, Street" & "Neighbor", 2009, schema costruttivo.

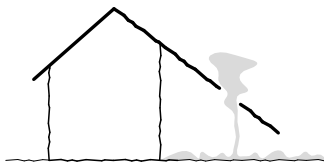
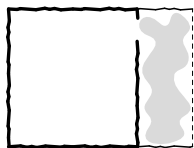
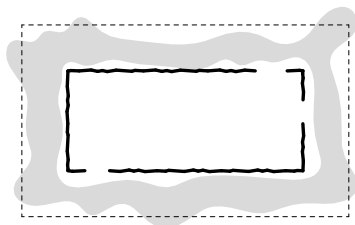
casa e la recinzione è riempito con brecciolino e vegetazione, divenendo un micro-paesaggio di mediazione che si offre come giardino dell'abitazione e giardino della città. Utilizzando le parole dei progettisti: «*un giardino che sia una casa, una casa che sia il vicinato, un giardino che sia una strada e così via, senza circoscriverne il significato. Abbiamo cercato di progettare un confine inconsistente per le persone, fra esperienza visuale e fisica, a seconda della situazione, costruendo un'architettura ambivalente che, come un fantasma, appare e scompare simultaneamente*»¹².

La decisione di concludere questo capitolo con un progetto di una semplice recinzione, deriva dalla volontà di sottolineare quanto il concetto di spazio intermedio sia nella cultura giapponese di grande interesse ad ogni scala e in ogni opportunità progettuale, dalla realizzazione di una casa finanche alla costruzione di un recinto. In *Threshold of "House", "Street" & "Neighbor"* attraverso una rete metallica si delimita ciò che è città, ciò che è residenza e un micro-paesaggio tra i due, fatto di elementi naturali e antropici. In questa soluzione, come in molti altri progetti contemporanei, il micro-paesaggio diviene sempre più protagonista nelle sperimentazioni sullo spazio intermedio e sulla definizione dei limiti tra esterno e interno, tra vita pubblica e vita privata, tra città e natura.



In alto: Shingo Masuda e Katsuhisa Otsubo, Threshold of "House, Street" & "Neighbor", 2009, vista esterna della recinzione.

In basso da sinistra: Shingo Masuda e Katsuhisa Otsubo, Threshold of "House, Street" & "Neighbor", 2009, vista esterna che mostra il piccolissimo spazio recintato utilizzato come giardino dagli abitanti della casa; lo spazio intermedio diviene un micro-paesaggio caratterizzato da elementi vegetali e da un pavimento in brecciolino.



In alto: spazio intermedio che circonda l'edificio. Utilizzando gli elementi vegetali filtra lo spazio residenziale da quello pubblico in ogni lato della costruzione.

Al centro: spazio intermedio realizzato raddoppiando la facciata. Un sistema che attraverso il micro-paesaggio permette di mediare tra residenza e città verso un'unica direzione.

In basso: spazio intermedio generato attraverso la copertura dell'edificio che sporge oltre il limite del costruito generando uno spazio coperto ma aperto che ospita elementi vegetali.

Disegni dell'autore.

Note

1. Per approfondire l'argomento vedere il capitolo "Due artifici: il giardino e la casa tradizionale".
2. Keisuke Maeda (1974), architetto giapponese e professore alla Hiroshima Institute of Technology.
3. Dalla relazione di progetto pubblicata in: <https://divisare.com/projects/286635-uid-universal-innovative-design-hiroshi-ueda-atelier-bisque-doll>.
4. Fondato nel 2004 dagli architetti Aitsuki Kawamoto e Mayumi Kawamoto.
5. Keisuke Maeda, *PeacoQ House*, Jutakutokushu, n.8, 2020, p.104.
6. Toshiya Ogino (1960), paesaggista giapponese, autodidatta Fondatore nel 2006 dello studio Toshita Ogino Landscape Design.
7. Toshiya Ogino, *New Original Scenery*, The Japan Architect, n.98, 2015, p.23.
8. Ibidem.
9. Takayuki Suzuki, *House in Gamagori*, Jutakutokushu, n.8, 2020, p.94.
10. Shingo Masuda (1982), architetto giapponese e docente dal 2019 alla Meiji University, Cofondatore nel 2007 dello studio Shingo Masuda + Katsuhisa Otsubo.
11. Katsuhisa Otsubo (1983), architetto giapponese. Cofondatore nel 2007 dello studio Shingo Masuda + Katsuhisa Otsubo.
12. Shingo Masuda + Katsuhisa Otsubo, *Threshold of "House", "Street" & "Neighbor"*, The Japan Architect, n.86, 2012, p.37.



Abitare per terra

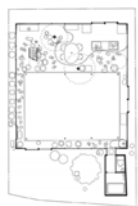
La terra è stato il primo pavimento per la casa dell'uomo. Le caverne avevano un pavimento di terra, così come le prime capanne. La casa tradizionale giapponese è legata al suolo naturale attraverso alcuni elementi di fondamentale importanza: tra il *genkan* e la pavimentazione rialzata dell'abitazione esiste uno spazio chiamato *doma*, un'area di dimensioni variabili ma generalmente abbastanza ampia, costituita da una pavimentazione in terra battuta. *Doma* significa "pavimento sporco", questo luogo infatti serve come elemento di transizione tra le pavimentazioni in tatami che caratterizzano gli spazi domestici, e il fango che in passato ricopriva le strade giapponesi a causa del clima monsonico. Al suo interno vengono ospitate le funzioni della casa considerate più "sporche" come il magazzino e la cucina, esso era inoltre utilizzato come spazio di lavoro per pulire e riparare gli strumenti agricoli nei giorni in cui il clima non permetteva di lavorare all'esterno.

Il *doma* nasce sicuramente per scopi pratici, tuttavia è anche un luogo in cui viene richiamato un certo rapporto con gli elementi naturali. Un modo alternativo per denominare questo spazio è *niva*, che tra i vari significati ha anche quello di giardino¹. La terra battuta con cui è realizzato non è solo una pavimentazione, ma permette allo spazio di diventare un micro-paesaggio che rimanda all'ancestrale rapporto con il suolo naturale. Questa condizione di elemento antropico e naturale lo rende un luogo a metà tra interno ed esterno: è uno spazio prevalentemente chiuso con una copertura e delle pareti, tuttavia ha un pavimento di terra. Ancora una volta l'architettura tradizionale giapponese propone un territorio intermedio, costituito da elementi opposti che definiscono una zona grigia di mediazione tra uomo e natura.



Doma tradizionale con pavimento in terra battuta e arredi in pietra per la preparazione del cibo.

Nella pagina precedente: corte interna nel progetto House in Tsukimiyama. Elaborazione fotografica a cura dell'autore.

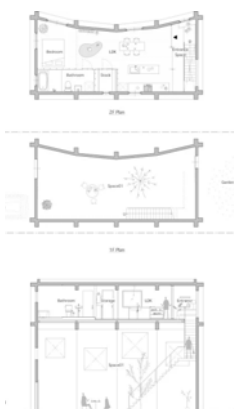


Junya Ishigami, House with plants, 2012, vista interna; pianta.

In diverse architetture contemporanee lo spazio del *doma* diviene, forse inconsciamente, un riferimento per sviluppare il tema della natura dentro la casa, producendo un micro-paesaggio all'interno degli edifici.

A tale riguardo in un'intervista rilasciata nel 2016 Ishigami dice: «sono interessato a ricreare nell'ambiente interno le stesse, sottili variazioni che caratterizzano gli esterni. Spesso ci sentiamo molto bene all'aperto, anche perché possiamo sperimentarci continue, leggere e "naturali" modifiche nei diversi parametri che definiscono il nostro comfort fisico e psicologico; la temperatura e l'umidità, ad esempio. Oltre a questo, dall'ambiente esterno i miei progetti ereditano anche la varietà e la molteplicità delle configurazioni spaziali, perché anche questa caratteristica è in grado di modificare in maniera positiva le modalità con cui abitiamo gli spazi della nostra quotidianità»². Le parole di Ishigami ben definiscono le proposte progettuali che analizzeremo in questo paragrafo. Il protagonista dei progetti sarà lo spazio interno naturalizzato, che ha il duplice ruolo di zona intermedia e di micro-paesaggio che sviluppa all'interno degli edifici le qualità ambientali e spaziali degli ambienti esterni.

House in Yagi



Dall'alto in basso: Suppose Design Office, House in Yagi, 2012, piante; sezione.

Il primo progetto proposto è *House in Yagi*, realizzato a Hiroshima nel 2012 dallo studio Suppose Design Office³. L'impianto planimetrico è definito da un rettangolo con uno dei due lati lunghi segmentato a formare una leggera curvatura. L'edificio è a due livelli con una superficie complessiva di 112 mq, divisi equamente tra il piano terra e il piano della residenza. Un sistema di pareti in cemento armato a vista sorregge un solaio in legno su cui poggia il piano abitativo. Gli architetti hanno pensato a un progetto "non concluso" che potesse essere completato nel tempo dagli abitanti, una sorta di casa sull'albero che permettesse di avere una vista sul paesaggio che la circonda. Il livello inferiore è realizzato in terra battuta e si sviluppa con una doppia altezza che consente a un albero di crescere liberamente all'interno dell'edificio, l'accesso al piano superiore è garantito da una scala in cemento. Il piano terra è una zona di transizione, ma anche un luogo che ospita alcune attività, così come avviene nel *doma* tradizionale. È circondato da pareti ed ha una copertura, cosa tipica degli spazi interni, tuttavia i muri che lo circondano hanno

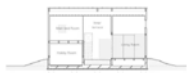


In alto: Suppose Design Office, House in Yagi, 2012, vista esterna dalla strada. In basso da sinistra: Suppose Design Office, House in Yagi, 2012, vista interna del piano residenziale, viste dell'ingresso con il pavimento in terra battuta.

bucature senza infissi che permettono all'aria di fluire; il pavimento è realizzato in terra battuta consentendo alla vegetazione di crescere. La duplice condizione di spazio esterno e interno genera un luogo ibrido, un ingresso che è anche giardino, un luogo che funziona per scopi pratici, ma anche per scopi ricreativi: è un atrio, un magazzino, uno spazio di distribuzione, un luogo di lavoro durante i giorni di cattivo tempo, ma soprattutto è un micro-paesaggio interno che definisce il rapporto tra la casa e il paesaggio urbano che la include.

House in Takaya

Il tema del paesaggio interno è sperimentato da Suppose Design Office anche nel progetto *House in Takaya*, un'abitazione di 115 mq su due livelli costruita nel 2011 a Hiroshima. L'edificio è un semplice parallelepipedo con una struttura in legno rivestita esternamente in lamiera. Il giardino esterno è realizzato in breciolino e terra battuta; la pavimentazione entra dentro la casa invadendo il piano terra e caratterizzando lo spazio distributivo. Gli ambienti principali hanno una quota diversa rispetto agli spazi serventi e sono realizzati con una pavimentazione in cemento e in legno. Per raggiungere le stanze è necessario attraversare lo spazio in terra battuta tramite l'utilizzo di lastre quadrate in cemento che richiamano le pietre da passo del giardino tradizionale. Questo sistema permette di limitare la diffusione dei pulviscoli del terreno durante l'attraversamento. L'involucro principale, oltre alle bucatore, ha quattro ingressi, di cui uno molto ampio e costituito da porte scorrevoli. Ogni singolo locale è separato dal percorso distributivo da altre porte scorrevoli. Tale sistema consente di aprire l'involucro principale trasformando lo spazio in terra battuta in un vero esterno, mantenendo tuttavia il calore all'interno delle stanze principali attraverso gli infissi scorrevoli. L'utilizzo costante dello spazio servente per accedere agli ambienti principali, posizionati all'interno di volumi staccati tra loro, rimanda all'interpretazione della casa come piccola città fatta di edifici e strade. Questo tema era stato affrontato precedentemente da Nishizawa nel 2005 in *Moriyama House*⁴, dove piccoli edifici erano posizionati sul lotto formando vicoli e piazze; la proposta in esame offre un'evoluzione della tematica in questione poiché il "micro tessuto urbano" è riproposto dentro uno spazio interno.



Dall'alto in basso:
Suppose Design Office,
House in Takaya, 2011, pianta
piano terra, pianta piano
primo, sezione.



Ryue Nishizawa, *Moriyama House*, 2005, pianta.



In alto: Suppose Design Office, *House in Takaya*, 2011, spazio distributivo interno in terra battuta.
In basso da sinistra: Suppose Design Office, *House in Takaya*, 2011, vista esterna dalla strada, spazio di mediazione tra esterno e interno in cui sono visibili i pannelli scorrevoli che consentono di chiudere i vari ambienti della casa.

La soluzione immaginata dagli architetti oltre ad aver un chiaro riferimento al tradizionale *doma*, ha l'intenzione di produrre un micro-paesaggio interno che attraverso l'apertura dell'involucro e l'utilizzo della terra battuta come pavimentazione, ambisce a produrre le qualità spaziali degli spazi esterni dentro un ambiente protetto.

Un tema analogo è affrontato nel progetto *House in Tsukimiyama* realizzato a Kobe nel 2016 da Tato Architects⁵. Si tratta di un piccolo edificio di 120 mq sviluppato su due livelli. La struttura ha una pianta rettangolare con un tipico tetto a doppia falda. L'aspetto interessante dell'abitazione è che la copertura, parzialmente vetrata, oltre alle stanze, protegge anche uno spazio in terra battuta. Il piano zero infatti è costituito da due ambienti: un soggiorno con cucina dove è presente una scala per salire al piano superiore e un grande spazio naturalizzato a doppia altezza con ampie finestrate, che ospita mobili, vegetazione e un bagno. I due ambienti sono collegati tra loro da vetrate scorrevoli che offrono la possibilità di avere una continuità tra il soggiorno e il micro-paesaggio interno. Questo luogo funge da accesso all'abitazione e da spazio distributivo, permettendo ai fruitori di accedere alla sala da bagno, schermata solo da un leggero tendaggio, e al wc che è ironicamente posizionato all'interno di un armadio. Contemporaneamente è anche un giardino dove giocare, un territorio in cui sviluppare il rapporto con l'elemento naturale mescolando esterno e interno in uno spazio ibrido. Il progettista, Yo Shimada, racconta le suggestioni alla base del progetto: «*molti architetti, da Kazuo Shinohara a quelli della mia generazione, hanno progettato case che contengono giardini, ma per me l'esempio più emozionante è stato lo studio-residenza di un conoscente che ho visitato quando ero all'università*», continua Shimada: «*il pavimento della casa era stato semplicemente rastrellato senza l'uso di agenti chimici indurenti o tecniche speciali. Man mano che l'erba cresceva attorno alle gambe del tavolo, avresti potuto cospargere il tuo tè avanzato per terra. Il progetto rendeva difficile decidere dove finisce il giardino e dove iniziasse l'interno. Da quell'esperienza, ho pensato spesso che mi sarebbe piaciuto creare uno spazio rilassato in cui interno ed esterno si mescolassero*»⁶.

House in Tsukimiyama



Dall'alto in basso: Tato Architects, House in Tsukimiyama, 2016, pianta piano terra; pianta piano primo; sezione: wc posizionato nella zona in terra battuta e posto all'interno dell'armadio.



In alto: Tato Architects, House in Tsukimiyama, 2016, vista dal soggiorno verso la corte interna in terra battuta.

In basso da sinistra: Tato Architects, House in Tsukimiyama, 2016, viste della corte interna. Tra la vegetazione, trovano spazio la zona bagno e altri servizi.

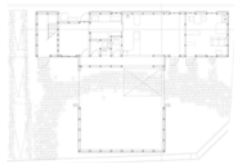
Queste soluzioni progettuali mostrano un micro-paesaggio che attiva il rapporto tra uomo e natura attraverso gli spazi serventi, come le aree di ingresso e gli spazi distributivi. I due progetti che verranno analizzati a breve, propongono invece un'area naturalizzata dentro l'edificio che ospita essa stessa la funzione principale per cui è stata realizzata la costruzione.

Entrambe le soluzioni sono state ideate da Ikimono architects, fondato nel 2006 da Takashi Fujino⁷. I temi affrontati dallo studio di progettazione investono molto da vicino il rapporto tra natura, architettura e città, secondo Fujino infatti: «*le abitazioni pur essendo proprietà private, allo stesso tempo sono parte di un paesaggio, dunque è necessario leggerne il contesto e integrarle con esso*»⁸. Gli edifici selezionati qui di seguito, hanno la caratteristica di aprire il loro involucro favorendo una prosecuzione del paesaggio che li circonda al loro interno.

Airy house, è una struttura su due livelli che accoglie un caffè e un'abitazione. È stata realizzata nel 2009 con una superficie complessiva di 180 mq. La composizione planimetrica consiste in due forme rettangolari poste perpendicolarmente tra loro. Il volume più stretto ospita al piano terra gli ambienti di servizio della caffetteria e al piano primo gli spazi della residenza. Il volume dalla forma più quadrata si sviluppa con una doppia altezza e contiene al suo interno l'area di ristorazione. Questo spazio è il protagonista del progetto, è caratterizzato da un lucernario e da due grandi aperture allineate tra loro, tale disposizione sviluppa un sistema che permette di avere una continuità visiva e ambientale tra l'interno e il contesto che circonda l'edificio. Anche il giardino esterno, che cinge la costruzione, si insinua all'interno attraverso una pavimentazione in terra battuta che si trasforma in piccole lastre di pietra solo a ridosso degli ingressi principali. Lo spazio interno è disseminato di piccoli arbusti, una palma, tavolini, sedie e altri oggetti tra l'antropico e il naturale che suggeriscono una continuità con l'area esterna. Il micro-paesaggio che ne deriva offre ai fruitori la percezione delle variazioni naturali attraverso i cambi stagionali e le sottili modificazioni dei parametri termici interni.

Il secondo progetto è *Atelier Tenjinyama*, la sede dello studio di Ikimono architects, realizzato nel 2011 nella città di Takasaki. Il concept è simile a quello di *Airy house*: i progettisti desiderano

Airy house



Ikimono Architects, Airy House, 2009, pianta.

Atelier Tenjinyama



In alto: Ikimono Architects, Airy House, 2009, vista esterna.
In basso: Ikimono Architects, Airy House, 2009, viste interne con il pavimento in terra battuta da cui nasce la vegetazione.



realizzare una struttura molto semplice in cui si possano apprezzare i continui cambiamenti della natura e della città. Il sito di progetto diviene un giardino costituito da una pavimentazione in terra battuta con arbusti e piccoli alberi; quattro muri recintano 65 mq di questo spazio naturale definendo un micro-paesaggio interno che ospita lo studio di progettazione. Secondo Fujino: «l'architettura primitiva è nata per difendersi dalla pioggia e dal vento. Questa proposta è un diverso tipo di comfort rispetto al proteggersi dagli elementi naturali. Il benessere si trova nel connettersi con l'esterno da un luogo protetto fisicamente e psicologicamente. È un'architettura per godersi la pioggia e il vento, non per difendersi da essi»⁹. È interessante notare come il fenomeno naturale delle piogge monsoniche, da sempre generatore di forti disagi nei paesi asiatici, venga reinterpretato come elemento positivo da cui estrarre un'esperienza del mondo naturale. L'edificio è infatti costituito da quattro muri in cemento con grandi aperture e una copertura vetrata dalla quale si possono apprezzare le nevicate invernali e le piogge monsoniche. All'interno gli elementi necessari per svolgere le attività di studio trovano spazio tra gli alberi e gli arbusti sempreverdi collocati sul pavimento in terra battuta. Lo spazio di lavoro diviene un giardino esperienziale protetto, ma dal quale è possibile avvertire la variabilità della natura e dei suoi elementi.

Queste due soluzioni prevedono di progettare il paesaggio prima ancora dell'architettura, catturando la natura a livello fisico e percettivo. Tale approccio è lo stesso utilizzato in *Soil House*, un edificio realizzato nel 2019 a Minamisoma dallo studio ADX¹⁰. L'abitazione di 137 mq viene progettata per un committente che ha perso la sua casa nel terremoto del 2011. La vecchia residenza era immersa nella natura, pertanto nonostante il nuovo lotto di progetto sia in una zona densamente abitata, il proprietario ha chiesto di mantenere questo legame con l'elemento naturale. Una richiesta, che ricorda quella fatta a Shigeru Ban¹¹ nel progetto *Curtain Wall House*¹² del 1995, in cui i proprietari, abituati a vivere in una casa tradizionale aperta verso l'esterno, chiesero all'architetto giapponese un'abitazione contemporanea in cui si potesse mantenere il rapporto dell'edificio con il vento che lo attraversava. Tale atteggiamento denota una particolare atten-



In alto: Ikimono Architects, Atelier Tenjinyama, 2011, vista esterna.
In basso da sinistra: Ikimono Architects, Atelier Tenjinyama, 2011, sequenza di viste interne in cui si mostra la crescita della vegetazione con l'avanzare del tempo.



Dall'alto: Ikimono Architects, Atelier Tenjinyama, 2011, video del progetto; pianta.



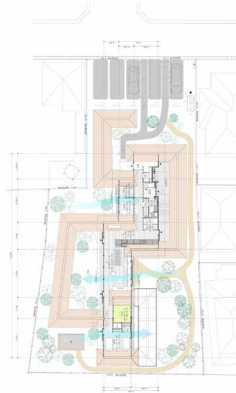
Ikimono Architects, Atelier Tenjinyama, 2011, concept di progetto.

Soil House

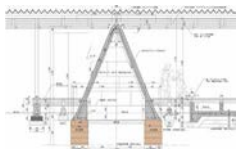


Shigeru Ban, Curtain Wall House, 1995. Vista esterna.





Studio ADX, Soil House, 2019, pianta.



Studio ADX, Soil House, 2019, particolare costruttivo dei cumuli di terra.

zione della committenza al rapporto con l'elemento naturale. Anche in contesti urbanizzati si cerca un qualche tipo di connessione con l'ambiente naturale, un legame non necessariamente di tipo visivo, ma anche esperienziale.

Tornando al progetto in analisi, durante lo scavo per la realizzazione della costruzione, gli architetti hanno riscontrato un costo eccessivo per lo smaltimento della terra in eccesso, dunque hanno pensato di utilizzarla per creare un nuovo paesaggio che definisse gli ambienti e la struttura della casa, producendo un legame continuo con la natura, così come chiesto dalla committenza. Attraverso casseforme in polistirolo la terra è stata compattata in cumuli e una volta impastata con dei leganti è stata spruzzata sulle casseforme, utilizzando un sistema analogo a quello che viene impiegato nella costruzione dei tunnel stradali. Questo processo ha definito un nuovo paesaggio costituito da tre grandi cumuli di terra a forma di C tra i quali trovano spazio gli ambienti domestici. La struttura in legno dell'edificio interagisce con i cumuli che sono allo stesso tempo elementi portanti, confini di stanze e recinti per i giardini esterni. La casa diviene un micro-paesaggio continuo in cui il rapporto con l'elemento naturale, tanto importante per il committente, viene risolto attraverso l'alternanza di giardini e spazi chiusi, ma soprattutto attraverso la presenza costante della terra in ogni ambiente dell'abitazione.

Uraura Salon

L'ultimo progetto analizzato è un piccolo locale commerciale di 70 mq realizzato nel 2011 dallo Studio Velocity¹³. Si tratta di un salone di bellezza nella città di Nagoya. Questo intervento, benché abbia una dimensione ridotta, mostra con grande forza l'importanza dell'elemento naturale nella cultura giapponese. Uno spazio commerciale nasce come luogo in cui massimizzare i profitti, dunque ogni metro quadro a disposizione dovrebbe essere utilizzato per produrre un guadagno. In questa piccola attività commerciale invece, si decide di perdere superficie produttiva a favore di un costante rapporto con la natura. Prima della ristrutturazione il locale era costituito da un ingresso, uno spazio per la vendita e un giardino retrostante. Gli architetti, insieme alla committenza hanno deciso di connettere l'ingresso con il giardino posteriore attraverso un corridoio laterale, questo percorso "ruba" metri quadri allo spazio produttivo favorendo



In alto: Studio ADX, Soil House, 2019, vista interna dei cumuli di terra che sorreggono la copertura. In basso da sinistra: Studio ADX, 2019, Soil House, disposizione delle casseforme per la realizzazione dei cumuli di terra che definiranno gli spazi interni dell'abitazione; vista esterna; particolare interno.



Studio Velocity, Uraura Salon, 2011, pianta.

tuttavia una visione costante degli elementi naturali e mettendo in relazione la città con il luogo più nascosto del progetto. Un sistema questo, che ricorda la conformazione delle *machiya* del periodo Momoyama¹⁴, in cui erano presenti i *nakaniwa*, giardini posteriori, i *miseniwa*, giardini posti all'ingresso delle attività commerciali e i *toriniwa*, giardini di collegamento tra la strada e il cortile retrostante. L'ingresso, il giardino e lo spazio di connessione hanno una pavimentazione in terra battuta in cui sono presenti diversi elementi vegetali, questo produce una continuità costante tra lo spazio interno e la strada. Piccoli alberi sono posizionati anche all'interno del salone attraverso delle crepe nella pavimentazione interna. I clienti si trovano immersi in un micro-paesaggio fatto di elementi puntuali e di un percorso continuo sul quale affacciano le postazioni per il taglio dei capelli. La relazione non è solo di tipo visivo, infatti il corridoio è costituito da grandi vetrate scorrevoli che permettono, una volta aperte, di sentire quelle leggere variazioni climatiche tipiche degli ambienti naturali.

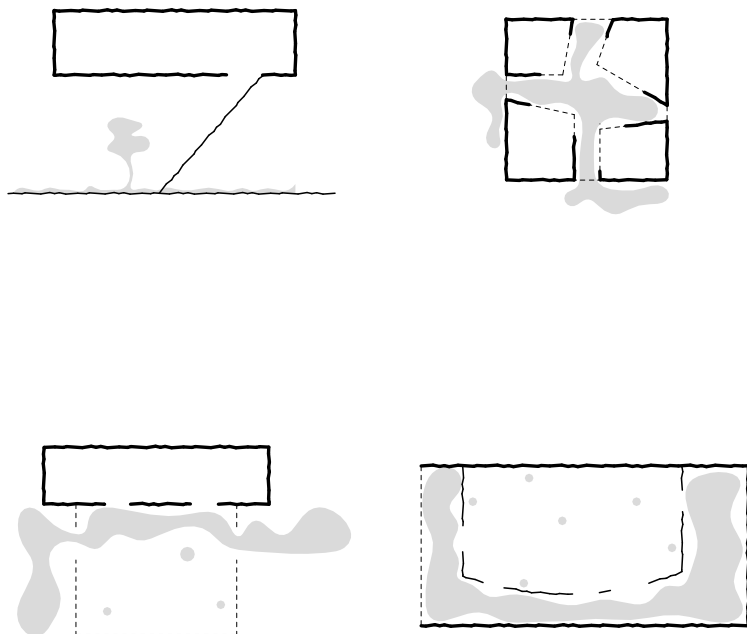
Le soluzioni analizzate in questo capitolo mostrano una serie di spazi naturalizzati dentro gli edifici. Tale processo necessita di una forte artificializzazione dell'elemento naturale, una pratica tipica nella cultura giapponese che tuttavia produce un sistema vegetazionale che in qualche modo deve soccombere alla manipolazione umana. Gli alberi dentro gli edifici fanno fatica a crescere, vengono continuamente potati e condizionati dagli abitanti. Il fine di questo processo non è favorire una natura selvaggia, ma soddisfare il bisogno umano di integrarsi con l'elemento naturale.

Questi progetti, in particolare il salone di bellezza, sono importanti non tanto per i loro caratteri morfologici, quanto per sottolineare l'importanza che viene attribuita dai committenti al rapporto con l'elemento naturale. Un interesse che è visibile anche nel valore economico attribuito agli spazi naturalizzati, pari a quello conferito allo spazio abitativo o produttivo.

Tale considerazione apre una riflessione più generale sul valore che nella contemporaneità si può attribuire al legame tra natura e architettura e più in generale tra natura e città.



In alto: Studio Velocity, Uraura Salon, 2011, vista delle postazioni di taglio dietro le quali "scorre" il pavimento di terra e vegetazione.
In basso da sinistra: Studio Velocity, Uraura Salon, 2011, ingresso dal quale parte il percorso in terra battuta che conduce fino al giardino retrostante; particolare che mostra i percorsi paralleli del pavimento in terra battuta e dello spazio di lavoro.



In alto a sinistra: il micro-paesaggio è posizionato sotto gli ambienti domestici, in uno spazio di ingresso protetto dal volume residenziale.
 In alto a destra: lo spazio naturalizzato entra all'interno della residenza occupando lo spazio distributivo, si attiva ogni qualvolta si passa da un ambiente abitativo all'altro.
 In basso a sinistra: uno spazio intermedio a ridosso dell'abitazione ospita il micro-paesaggio che prosegue continuativamente dall'esterno all'interno.
 In basso a destra: all'interno di uno spazio chiuso una parte della superficie viene sottratta alla funzione principale e viene utilizzata per ospitare gli elementi naturali.
 Disegni dell'autore.

Note

1. Nella lingua giapponese la parola *nawa* significa giardino, tuttavia può essere intesa anche come cortile, cantiere, patio, elementi che rimandano al concetto di spazio esterno. Talvolta quando lo spazio è particolarmente naturalizzato può essere utilizzata anche per nominare luoghi semi chiusi come l'atrio e il *doma*.
2. Intervista di Alessandro Benetti a Junya Ishigami, pubblicata nel 2016 in Atribune: <https://www.tribune.com/attualita/2016/10/intervista-junya-ishigami-architettura/#>
3. Studio fondato a Hiroshima nel 2014 da Ai Yoshida (1974), architetta e Makoto Tanijiri (1974), architetto e professore associato all'Università di Osaka.
4. Per approfondire l'argomento si rimanda al paragrafo "Verso un cambiamento: progettare l'architettura attraverso la Natura" presente in questo testo.
5. Studio fondato a Kobe nel 1997 da Yo Shimada (1972), architetto e professore part-time all'Università di Osaka.
6. Yo Shimada, *Earth, Floor & Terrace*, Jutakutokushu, n.06, 2019, p.24.
7. Takashi Fujino (1975), architetto e professore associato all'Università di Tohoku.
8. Takashi Fujino, *Takashi Fujino - IKIMONO ARCHITECTS*, The Japan Architect, n.102, 2016, p. 19.
9. Dalla relazione di progetto presente nel sito dello studio: <https://sites.google.com/site/ikimonokenchiku/tjy>.
10. Studio fondato nel 2006 a Nihonmatsu da Kotaro Anzai (1977), architetto, specializzato in costruzioni in legno.
11. Shigeru Ban (1957), architetto. È stato allievo di Arata Isozaki prima di aprire nel 1985 il proprio studio di progettazione. È stato professore a contratto presso la Architecture at Yokohama National University e presso l'Architecture at Nihon University. Ha vinto il premio Pritzker nel 2014.
12. Per approfondire consultare: Philip Jodidio, *Shigeru Ban. Complete Works 1985-2010*, Taschen, Colonia, 2010.
13. Studio fondato ad Aichi nel 2006 da Kentaro Kurihara (1974), architetto e professore associato all'Università di Aichi Sangyo e Miho Iwatsuki (1977), architetta e docente part-time all'Università di Aichi. Entrambi hanno lavorato dal 2004 al 2005 nello studio Junya Ishigami + associates, collaborazione che ha influenzato i lavori prodotti dallo studio soprattutto nel rapporto tra spazi esterni e spazi interni.
14. Case-bottega dei commercianti. Per approfondire l'argomento consultare il capitolo: "*Tsuboniwa*, i giardini della città".



Paesaggi oggettuali

Il vuoto è un concetto che caratterizza lo spazio interno degli edifici giapponesi. Nelle stanze delle case tradizionali, costituite da una struttura in legno e da una pavimentazione in *tatami*, sono presenti pochissimi elementi che occupano lo spazio. Gli ambienti sono debolmente separati tra loro attraverso pannelli scorrevoli, questo produce uno spazio flessibile e libero, dove le stanze comunicanti possono espandersi o restringersi in base alle esigenze, offrendo la possibilità di ospitare una moltitudine di funzioni. Ciò che definisce le attività sono gli oggetti che l'abitante può utilizzare e riporre in base alle esigenze: il futon per dormire, il tavolo per mangiare, le calzature per uscire all'esterno, le stoviglie per la cerimonia del tè, sono alcuni tra gli oggetti che definiscono la funzione dello spazio durante il loro utilizzo. Mentre gli elementi fissi hanno un ruolo che è principalmente quello dell'orientamento, gli oggetti mobili sono il simbolo dell'evento. Il tema dell'oggettualità ha dunque una grande rilevanza nel definire lo spazio interno.

Nell'epoca contemporanea la casa giapponese ha subito una forte occidentalizzazione: gli spazi domestici hanno diminuito la loro capacità di trasformarsi a favore di ambiti più circoscritti; dunque anche la questione dell'utilizzo degli oggetti come strumenti per definire le funzioni interne ha subito un cambiamento. L'oggettualità sembra aver trovato un nuovo campo di applicazione attraverso l'utilizzo di elementi vegetali, negli spazi esterni, in quelli intermedi e nelle aree naturalizzate all'interno delle abitazioni.

Si pensi agli infiniti micro-paesaggi informali visibili tra le strade delle città giapponesi, in cui lo spazio antistante l'edificio è



Stoviglie per la cerimonia del tè su un pavimento in *tatami*. Foto dell'autore.



Micro-paesaggio nel quartiere di Taito a Tokyo. Foto dell'autore.

Nella pagina precedente: facciata a forma di scala nel progetto Ebara-plateau. Elaborazione fotografica a cura dell'autore.



Tokonoma all'interno di un padiglione nel complesso della villa imperiale di Katsura. Foto dell'autore.

colmo di vasi con piante e arbusti di ogni specie e dimensione. Nelle soluzioni che analizzeremo gli oggetti che vengono utilizzati evocano allo stesso tempo la natura e l'attività dell'uomo; vengono distribuiti indifferentemente all'interno e all'esterno degli edifici, con lo scopo di definire la transizione tra città e spazio domestico. Ancora una volta, attraverso l'utilizzo del piccolo paesaggio, si propone un concetto della tradizione reinterpretandolo in chiave contemporanea.

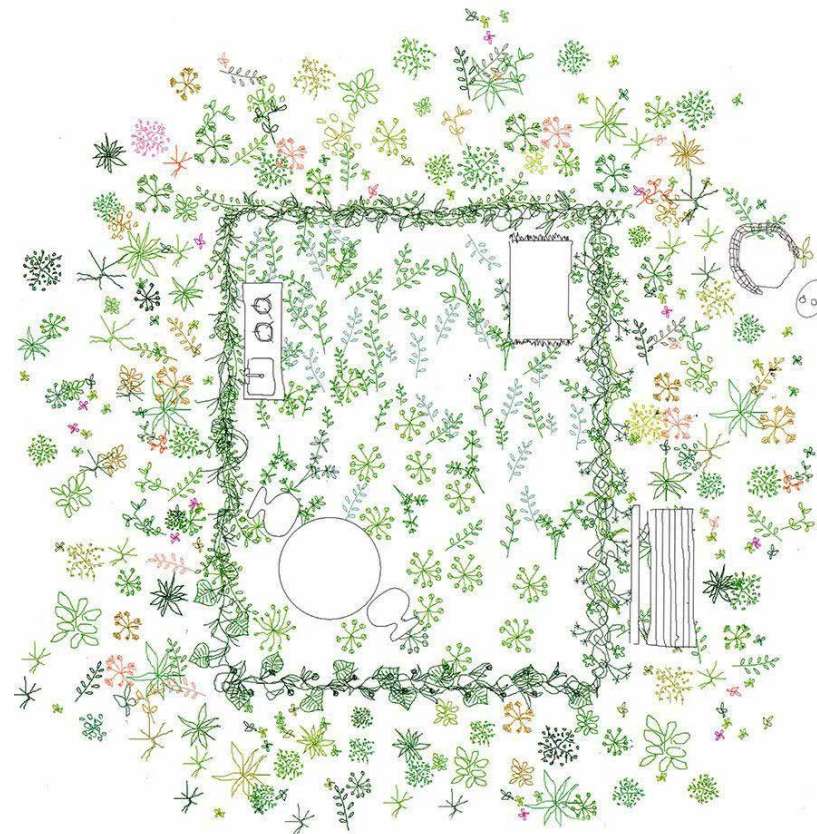
È importante sottolineare che in Giappone l'utilizzo oggettuale della vegetazione è molto diverso dall'uso che se ne fa in Europa.

La moltitudine di specie vegetali che vedremo nei progetti in analisi, non è legata a un aspetto decorativo - come invece avviene in occidente - è una soluzione adoperata per elevare lo spazio vuoto alla funzione di giardino e di paesaggio. Questa differenza può essere paragonata al ruolo dell'opera d'arte all'interno dello spazio domestico: l'ipertrofia di decorazione che si ha nel il soggiorno occidentale, in cui il fruitore è gravato da innumerevoli informazioni, si contrappone all'essenzialità del *tokonoma* (alcova)¹. Grazie al vuoto che esso produce, fornisce un momento di pausa fisica e mentale che consente di mettere in risalto i manufatti artistici presenti al suo interno, elevandosi a luogo spirituale². Allo stesso modo, attraverso l'utilizzo di oggetti artificiali e vegetali, i progetti che approfondiremo di seguito tentano di trasformare gli spazi antropizzati in micro-paesaggi urbani in cui sviluppare il rapporto con la natura. D'altronde non è nuova la pratica giapponese di attribuire al singolo oggetto il ruolo di elemento che diviene rappresentazione di tutto il mondo naturale. Si pensi alle pratiche di *bonsai*, *ikebana* e *hakoniwa*³, in cui si producono manufatti, artificiali e vegetali, che divengono espressione dell'intero cosmo, elevandosi a oggetti spirituali.

L'importanza dell'oggettualità è visibile anche nella rappresentazione dei progetti. In molti degli elaborati grafici che osserveremo a breve, si potrà notare l'indicazione a tutte le scale della posizione di una serie di elementi che generalmente vengono considerati poco importanti nei disegni di architettura. Piccoli



Dall'alto in basso: *bonsai*, composizione di *ikebana*, *hakoniwa*.



In alto: Junya Ishigami, *Plants and Architecture*, 2008, rappresentazione grafica di un interno/esterno dove si propone uno spazio continuo definito da oggetti naturali e antropici.

vasi, fiori, tappeti, calzature, abbigliamento, utensili da cucina, sono alcuni tra gli oggetti che popolano piante e prospetti dei giovani architetti giapponesi. Elementi posti sia all'interno che all'esterno degli edifici, utilizzati per dare significato al luogo suscitando l'azione dei fruitori. Tra i vari disegni quelli di Ishigami sono tra i più eloquenti, in tutti i suoi progetti il tema dell'oggettualità è di grande importanza, ad esempio relativamente alla proposta teorica di *House H*, egli spiega: «Nel processo di progettazione di questa casa, abbiamo disposto un vasto assortimento di mobili, grandi e piccoli, dall'armadio alla libreria, nel giardino. Questa operazione genera un paesaggio di mobili e vegetazione. [...] Come risultato, i confini fra interno ed esterno diventano sfocati e può emergere un nuovo ambiente»⁴.

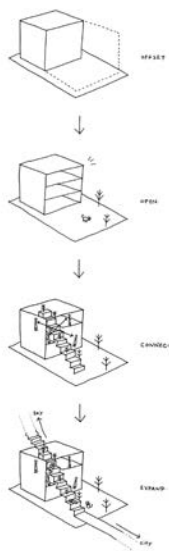
L'utilizzo di elementi dal carattere oggettuale diventa uno strumento progettuale per realizzare un nuovo tipo di spazio tra interno ed esterno.

Nel progetto *stairway house*, realizzato a Tokyo nel 2020 dallo studio NENDO⁵, si propone un'abitazione per due famiglie su tre livelli con una superficie complessiva di 200 mq. Al piano terra vive la coppia più anziana, nei due piani superiori vive il loro figlio con sua moglie e una bambina. L'edificio è una scatola in cemento chiusa su tre lati, il quarto è caratterizzato da una parete vetrata che affaccia verso sud. La caratteristica principale della costruzione è una grande struttura a forma di scala che parte dal giardino retrostante inserendosi all'interno dell'abitazione, proseguendo fino a un lucernario posto sul tetto. La funzione principale di questo elemento è quella di luogo di connessione concettuale e fisica, utilizzando le parole dell'autore: «Non solo la scala collega l'interno al cortile, o collega una famiglia all'altra, questa struttura mira ad espandersi ulteriormente per unire i dintorni e la città, collegando la strada, che si estende verso sud al piano terra, con il cielo attraverso il lucernario sulla copertura»⁶.

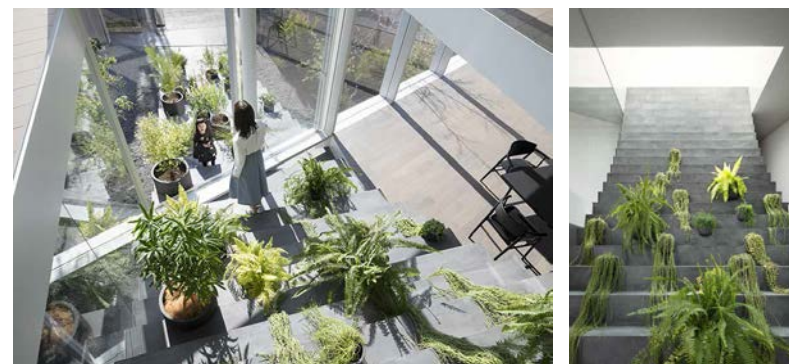
La grande scala contiene al suo interno i collegamenti verticali e i servizi. All'esterno è costituita da una serie di gradini che cambiano altezza e pedata man mano che la rampa si innalza verso la copertura, rendendo sempre più difficoltosa e impervia la



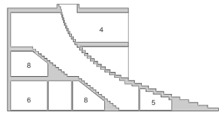
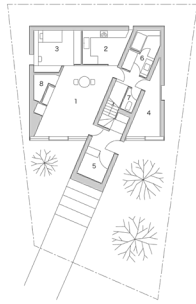
Stairway house



NENDO, Stairway house, 2020, concept.



In alto: NENDO, Stairway house, 2020, vista esterna.
In basso: NENDO, Stairway house, 2020, viste interne, dalla scala verso l'esterno e dalla scala verso il lucernario.



Dall'alto: NENDO, Stairway house, 2020, pianta piano terra; sezione.

salita. Oltre alla funzione connettiva, di tipo fisico e concettuale, il ruolo di questo elemento è quello di luogo in cui sviluppare un rapporto diretto con il giardino e più in generale con gli elementi naturali. Ad attivare la sua funzione di micro-paesaggio, interno ed esterno, sono una serie di piccoli arbusti in vasi di forma e dimensione variabili che riempiono i gradini della struttura. È un luogo decisamente antropico, uno spazio che appartiene alla città, tuttavia si eleva a territorio della natura attraverso gli oggetti vegetali che riempiono i suoi spazi, instaurando una relazione tra il tessuto urbano e il cielo che si espande oltre il lucernaio dell'abitazione.

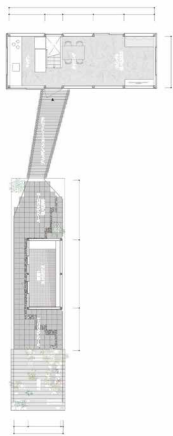
Stairway house e gli altri progetti che analizzeremo a breve, mostrano in che modo, attraverso l'utilizzo di oggetti, si possa reinterpretare un luogo decisamente artificiale come uno spazio naturalizzato, evitando di cadere nella "trappola" della mera decorazione. Un tentazione, questa, che molto spesso coinvolge proposte contemporanee in cui la vegetazione diviene un "vestito" per rendere più accattivanti le forme architettoniche, o ancor peggio, per suggerire l'idea di una sostenibilità che in realtà non è presente nel funzionamento della struttura. Questa tendenza coinvolge da diverso tempo l'architettura orientale e ancor di più quella occidentale, in cui non è raro assistere alla realizzazione di grandi edifici dove l'elemento verde viene utilizzato come un costoso accessorio, la cui gestione è tutt'altro che sostenibile in termini di costi e di emissioni.

House in Ebara-plateau

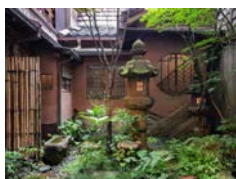
Tornando alle esperienze giapponesi, un progetto analogo a quello di NENDO è *House in Ebara-plateau* dello studio Taichi Mitsuya Associates⁷. L'abitazione è stata realizzata nel 2019 sull'altopiano di Ebara all'interno dell'area urbana di Tokyo. La struttura è costituita da un piano seminterrato e due piani fuori terra per una superficie complessiva di 110 mq. La committenza ha chiesto agli architetti di progettare una casa per tre adulti: un uomo e una donna, che lavorando nelle arti performative viaggiano per gran parte dell'anno e un professionista, fratello della donna. Pertanto la costruzione è costituita da due volumi separati tra loro ma connessi in quota da un piccolo ponte e al livello del terreno da un giardino. L'edificio retrostante si sviluppa su due piani e contiene gli spazi per la coppia. Il volume a ridosso della



In alto da sinistra: Taichi Mitsuya Associates, House in Ebara-plateau, 2019, vista esterna della facciata/scala; vista dall'alto.
In basso: Taichi Mitsuya Associates, House in Ebara-plateau, 2019, vista dal giardino interno.



Taichi Mitsuya Associates, House in Ebara-plateau, 2019, pianta piano primo.

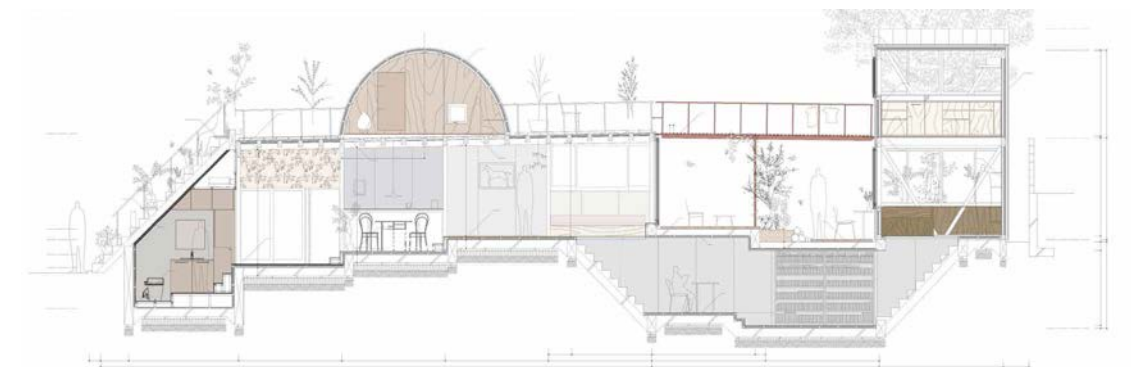
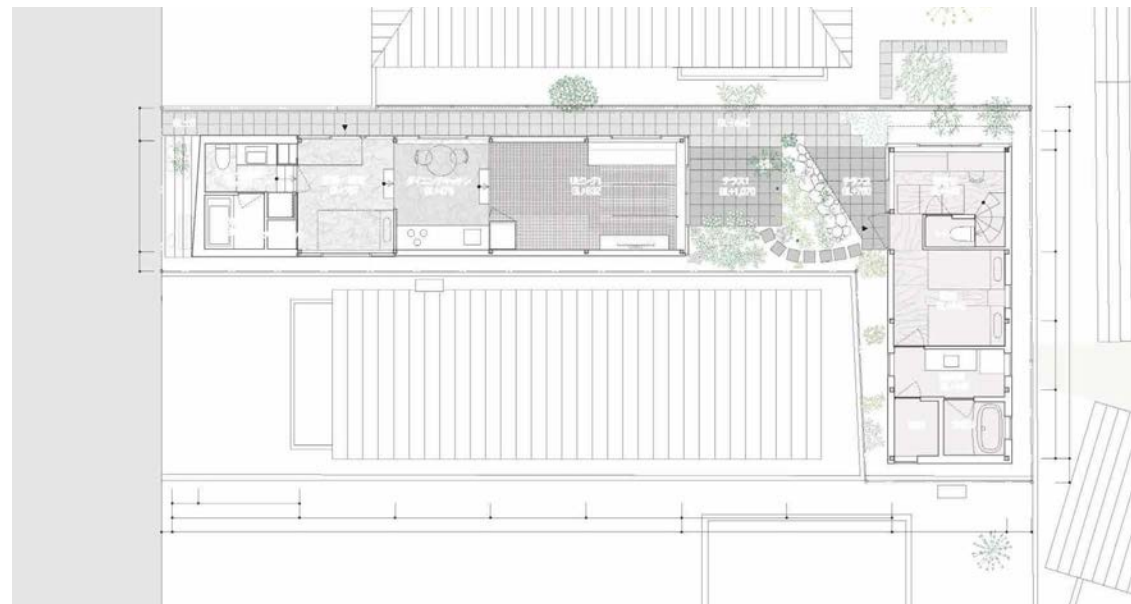


Tsuboniwa nel distretto di Higashiyama a Kanazawa. Foto dell'autore.

strada racchiude uno spazio in parte seminterrato, definito all'interno da una serie di piccoli terrazzamenti. All'esterno invece si presenta come una scala che sembra appartenere direttamente al tessuto urbano. Il desiderio dei progettisti è quello di realizzare la facciata principale dell'abitazione attraverso un elemento che non si distingua dalla città, ma che sembri una prosecuzione della strada. La scala diviene la facciata della casa e al tempo stesso un giardino pubblico che può essere utilizzato come spazio di sosta dagli abitanti e dai cittadini. La struttura in cemento è delimitata da due esili corrimano, i gradini sono occupati da una composizione di rocce e piccoli arbusti che delimitano un percorso di salita tortuoso. Tra le varie piante in vaso sono presenti due sedute color mattone, un bonsai di pino e una lanterna in pietra. Questi oggetti, insieme al percorso, ricordano da un lato i *roji*⁸, giardini delle case da tè e dall'altro gli *tsuboniwa*⁹, i giardini della città. Entrambi esempi in cui il tema dell'oggettualità è di grande importanza nello sviluppo di una forte spiritualità attraverso il legame con la natura. Anche in questo progetto si cerca di perseguire una relazione con l'elemento naturale tramite l'utilizzo di oggetti. La scala è al tempo stesso infrastruttura, luogo di sosta, facciata, spazio privato, spazio pubblico e infine - attraverso l'oggettualità - micro-paesaggio.

È interessante notare come in queste due soluzioni l'utilizzo dell'elemento scala sembra ricordare le ricerche degli anni Settanta effettuate dal gruppo ROJO di cui si è parlato nel capitolo "Pet Landscape: passeggiate nella metropoli". Attraverso una ricerca osservante ROJO proponeva di fotografare e catalogare una serie di elementi architettonici che caratterizzavano la città nonostante sembrassero totalmente inutili, tra cui proprio alcuni elementi a forma di scala che non portavano da nessuna parte, ma che tuttavia avevano una forte valenza urbana.

Il tema dell'oggettualità viene esplorato anche da Studio Velocity nel progetto *Sanno Office*. L'edificio è la sede dello studio di progettazione ed è stato realizzato nel 2020 a Okazaki. Consiste in una struttura di un solo livello realizzata in legno. La pianta è definita da una linea poligonale che racchiude uno spazio libero in cui avvengono le attività dello studio. È presen-



In alto: Taichi Mitsuya Associates, House in Ebara-plateau, 2019, pianta piano terra.
In basso: Taichi Mitsuya Associates, House in Ebara-plateau, 2019, sezione.



Dall'alto: Studio Velocity, Sanno Office, 2020, pianta; sezione.

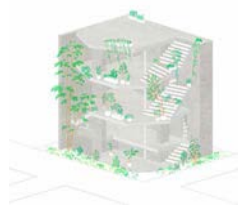
te un blocco servizi con una scala che permette l'accesso alla copertura. L'illuminazione è garantita dalle vetrate che corrono lungo il perimetro della costruzione e da tre piccoli patii in cui sono presenti alberi le cui fronde invadono lo spazio curvo del tetto. Proprio la copertura è la caratteristica più rilevante del progetto, essa appare come un lenzuolo adagiato sulla struttura. È stata realizzata utilizzando travi pre curvate lungo la sezione trasversale, questo ha permesso di realizzare un piano particolarmente sottile che è sorretto da esili pilastri in legno e che sembra sfidare la forza di gravità. La bianca superficie curva rimanda ai pendii del suolo naturale, è un luogo di svago con un maggiore grado di privacy rispetto al livello inferiore. Nonostante sia evidentemente un luogo artificiale, esso si tramuta nel giardino dell'edificio attraverso l'utilizzo di una serie di oggetti vegetali, uniti alle fronde degli alberi che fuoriescono dai patii sottostanti. All'interno del tessuto urbano densamente abitato di Okazaki, la copertura suggerisce un'immagine onirica, un tappeto volante che aleggia a mezz'aria ospitando un piccolo eden.

Nella distribuzione degli elementi, così come nella rappresentazione grafica del progetto, è evidente l'influenza che la coppia di architetti ha assimilato durante gli anni trascorsi nello studio di Ishigami. In particolare vi è una vicinanza nelle teorie sull'utilizzo di oggetti nel definire un certo tipo di rapporto tra spazi esterni e interni. L'utilizzo di elementi antropici e vegetali, dentro e fuori l'edificio, produce un nuovo tipo di ambiente, un micro-paesaggio continuo, in cui i confini tra interno ed esterno e tra naturale e artificiale sono sfocati.

Lo sconfinamento tra spazio domestico e spazio urbano attraverso l'uso di paesaggi oggettuali è anche alla base di *Weather house*, un'abitazione realizzata a Tokyo nel 2021 dallo studio not architects studio / Tetsushi Tominaga Architect & Associates¹⁰. Il progetto prevede la costruzione di un edificio su quattro livelli, di cui uno interrato, per una superficie totale di 110 mq. Nelle vicinanze della casa sono presenti due parchi collegati tra loro da un sentiero che permette ai fruitori di percepire lo scorrere delle stagioni attraverso i colori della vegetazione. Questo fenomeno è ciò che gli architetti vogliono ricreare nel loro progetto. Si propone un casa con spazi interni liberi e versatili e un prospetto



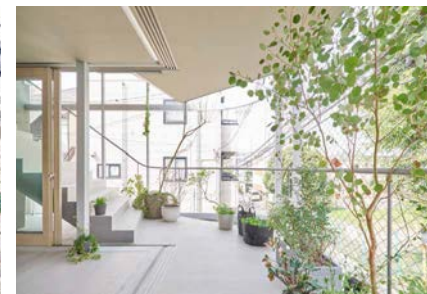
In alto: Studio Velocity, Sanno Office, 2020, vista della copertura, organizzata con l'alternanza di elementi antropici e vegetali.
In basso: Studio Velocity, Sanno Office, 2020, vista dello spazio interno con i piccoli patii.



Dall'alto:
not architects studio/
Tetsushi Tominaga Architect
& Associates, Weather
house, 2021, spaccato
assonometrico; pianta piano
secondo; pianta copertura.

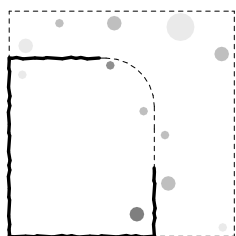
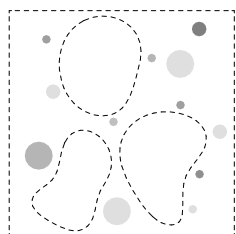
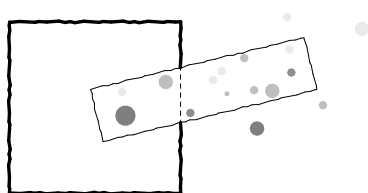
pensato per cambiare con il passare delle stagioni, collegandosi visivamente con il verde circostante. La costruzione, realizzata in cemento, ha la facciata principale occupata da una rampa che collega il piano terra al tetto giardino attraverso un percorso continuo. Essa riprende il tema del sentiero all'interno del parco di cui si è accennato in precedenza e oltre ad avere la funzione di infrastruttura di collegamento, diviene uno spazio in cui stare e in cui godere del rapporto con l'elemento naturale. La vegetazione, disposta in piccoli vasi lungo la rampa, permette allo spazio artificiale di acquisire delle caratteristiche naturali, fondendo la rampa con il contesto che la circonda. Essa diviene un micro-paesaggio, evoca allo stesso tempo i parchi e il sentiero che li collega, riproducendo quella piacevole passeggiata urbana da cui apprezzare la variabilità delle stagioni. Il recinto dell'edificio è realizzato con una rete metallica che delimita lo spazio urbano da quello della residenza. Sulla recinzione crescono piante rampicanti che favoriscono l'inserimento all'interno del contesto naturale che circonda la casa. Inoltre la trasparenza della rete, unita al carattere urbano della rampa, contribuisce a formare un luogo intermedio in cui si riduce il limite tra spazi privati e pubblici.

La caratteristica delle soluzioni analizzate in questo capitolo è quella di utilizzare gli oggetti vegetali come strumento per attivare, in luoghi artificiali, le proprietà dei micro-paesaggi, evitando però di cadere nell'ornamento. La riuscita dei progetti proposti dipende dal fatto che l'oggettualità è sempre associata a un certo tipo di spazialità che definisce luoghi, evidentemente antropici, in cui tuttavia vi sono delle caratteristiche spaziali a metà tra spazi esterni e interni. Pensando ai paesaggi oggettuali appena mostrati, è evidente che essi nascono da elementi con un forte valore urbano come le strutture a scala, il grande tetto curvo dello Studio Velocity o ancora lo spazio intermedio di *Weather house*. Pertanto gli elementi dal carattere oggettuale, seppure importanti nel fornire una naturalizzazione dello spazio, riescono nel loro intento di innalzare un luogo antropico in un micro-paesaggio, fintanto che tale spazio abbia intrinsecamente un rapporto diretto o mediato con l'ambiente che lo circonda.



In alto: not architects studio/Tetsushi Tominaga Architect & Associates, Weather house, 2021, vista esterna dalla strada.

In basso: not architects studio/Tetsushi Tominaga Architect & Associates, Weather house, 2021, particolare degli spazi di mediazione tra esterno e interno.



In alto: un elemento decisamente antropico, a metà tra interno ed esterno, si trasforma in un micro-paesaggio attraverso l'utilizzo di oggetti vegetali.

Al centro: uno spazio artificiale diviene un piccolo paesaggio attraverso l'utilizzo puntuale della vegetazione che distribuita con diversi gradi di densità permette di avere differenti aree funzionali.

In basso: uno spazio distributivo diviene un piccolo paesaggio in continuità con lo spazio domestico attraverso l'utilizzo di una moltitudine di elementi vegetali posti all'interno e all'esterno degli ambienti residenziali.

Disegni dell'autore.

Note

1. Il *tokonoma* è una nicchia rialzata dal pavimento, all'interno della quale sono collocati un dipinto su rotolo (*kakemono*), una composizione floreale (*ikebana*) e un oggetto in ceramica.
2. Per approfondire l'argomento consultare: Patrick Verschure, *La Minka*, L'Architecture d'aujourd'hui, n.163, 1972, pp. 7-13.
3. Per approfondire l'argomento vedere il sotto capitolo: "Il concetto di *mitate* tra allusione e miniaturizzazione della Natura".
4. Junya Ishigami, *Garden and Terrace*, The Japan Architect, n.79, 2010, p. 104.
5. Studio fondato nel 2002 da Oki Sato (1977). Specializzato in interior design e in design industriale.
6. Dalla relazione di progetto presente nel sito web dello studio: <https://www.nendo.jp/en/works/stairway-house/>
7. Studio fondato a Tokyo nel 2012 da Taichi Mitsuya (1979), architetto, che precedentemente ha lavorato dal 2004 al 2012 nello studio di Taira Nishizawa. Attualmente è professore a contratto alla Nippon Institute of Technology.
8. Il *roji* è un giardino che si sviluppa come sentiero di avvicinamento alla casa del tè (*cha-shitsu* o *sukiya*). Un percorso al tempo stesso fisico e iniziatico, che conduce sia al luogo che alla dimensione spirituale necessaria per la cerimonia, un avvicinamento che guida il fruitore attraverso una percezione dinamica del paesaggio provocando stati d'animo particolari.
9. Gli *tsuboniva* sono piccoli giardini tra le case che nascono nel periodo Heian (794-1185). Nel tempo hanno caratterizzato il tessuto urbano delle città nipponiche. Sono composti da piccoli elementi come lanterne in pietra, arbusti, brecciolino e pannelli in bambù.
10. Lo studio Tominaga Architect & Associates è stato fondato nel 2002 da Tetsushi Tominaga (1967), architetto e docente part-time alla Tokai University. Nel 2019 Tominaga, insieme a Lisa Ono (1994) e Hideya Nabata (1994), apre una sede indipendente dello studio chiamata not architects studio.



Foreste metropolitane

Il Giappone è un territorio prevalentemente montuoso. Circa due terzi della superficie è ricoperto da montagne che si sviluppano lungo la dorsale longitudinale dell'arcipelago. Il clima sub-tropicale a sud e quello temperato-umido a nord, favoriscono la crescita rigogliosa di foreste in tutto il suo territorio.

Per la cultura nipponica la foresta è una delle massime espressioni della natura, un elemento di grande valore spirituale. Spesso fa da sfondo a complessi templari molto suggestivi come il *Toshogu* a Nikko, nella prefettura di Tochigi, nel quale sono presenti monumenti celebri come il *ponte Shinkyo* in legno laccato rosso, la pagoda a cinque piani e la *porta Yomeimon*. O ancora si pensi al complesso monastico del Koyasan (monte Koya), nella prefettura di Wakayama. Costituito dal tempio *Okunoin* al quale si arriva attraversando un cimitero-percorso che si estende all'interno di una foresta di maestosi alberi di cedro.

Questo elemento naturale, così mistico, selvaggio e potente, è per la cultura giapponese un elemento di interesse fintanto che possa essere subordinato e regolamentato da azioni antropiche. Nuovamente si presenta la questione di una natura con aspetti terrifici che viene apprezzata se disciplinata dalla mano dell'uomo. Le parole scritte da Ettore Sottsass¹ nel 1991, e qui riportate, nonostante appartengano a una cultura lontana da quella giapponese, sembrano perfette per esprimere questo sentimento di venerazione, paura, odio e amore:

«La NATURA pensa che tutto sia sotto il suo dominio, anche il DNA, anche gli atomi, le fissioni, i gas, le esplosioni; e la NATURA non pensa come noi, pensa in modo così diverso che noi non riusciamo mai a capire niente, o ben poco, forse niente delle sue logiche che alla fine ci



Nikko, pagoda e ponte Shinkyo. Foto dell'autore.

Nella pagina precedente: facciata del progetto Daita2019. Elaborazione fotografica a cura dell'autore.



Koyasan, il cimitero-percorso nella foresta di cedri. Foto dell'autore.

fanno una tremenda paura.

La NATURA, dal mio punto di vista, è orribile, cinica, cattiva, micidiale, inaspettata, imprevedibile, incontrollabile... io la NATURA la odio.

La odiano i pescatori, la odiano i montanari, la odiano i cammellieri, la odiano gli aborigeni australiani, la odiano gli eschimesi, la odiano quelli che devono dormire sotto i ponti, la amano i giocatori di golf, i cacciatori nelle riserve, i naviganti della domenica, gli sciatori con la seggiovia [...]».

Pertanto l'atteggiamento giapponese è quello di reinterpretare il concetto di foresta all'interno dell'ambiente urbano attraverso un'astrazione delle dinamiche naturali in qualcosa di artificiale. Come in un alambicco si distillano i processi ecosistemici che definiscono i boschi del nord e le giungle del sud del Giappone, nutrendo quel bisogno recondito di dare ordine all'elemento naturale.

Già nel 1997 nella sua *Eco Media City* Kurokawa immagina un agglomerato di villaggi tra i quali è pensata una foresta pluviale, utilizzata come spazio intermedio di connessione e gestita da eco tecnologie multimediali. Qualche anno dopo Ito parlando del progetto *Dwelling for Tokyo Nomad Woman*, si riferisce agli abitanti della metropoli contemporanea come: «*Tarzan nella foresta dei media*»³, associando la forma della città alle dinamiche di complessità tipiche degli ambienti naturali.

Questo concetto viene approfondito e sviluppato nei primi anni Duemila da Sou Fujimoto. Egli vede nella foresta un modello da cui estrarre una chiarificazione della complessità della natura, le cui qualità, in seguito a tale operazione, possono essere introiettate nel progetto di architettura. Per l'architetto di Hokkaido la foresta è un luogo che ha la capacità di essere contemporaneamente un oggetto pieno e di dissolversi per mezzo della sua porosità. Uno spazio in cui interno ed esterno non sono condizioni definite in maniera netta. Un territorio in cui segmentazione e totalità coesistono. Fujimoto vede in queste caratteristiche quello che dovrebbe avere l'architettura contemporanea, egli si chiede dunque se: «*Non è possibile creare un luogo che sia una*



Sou Fujimoto, House Before House, 2008, vista esterna.



Sou Fujimoto, House Before House, 2008, sezione.

casa e simultaneamente una città, ma anche una foresta.»⁴. In House Before House del 2008 egli progetta una casa fatta da un'alternanza di edifici e alberi, dove i due elementi hanno lo stesso peso e producono un luogo in cui si possono apprezzare le qualità spaziali della foresta. Interno ed esterno sono sfumati, la porosità non produce confini netti, la frammentazione e l'interezza coesistono in un unico sistema.

Il processo di reinterpretazione dell'elemento foresta all'interno di una singola architettura diviene un argomento di sperimentazione in diversi progetti contemporanei.

Nel 2018 lo studio Nishiguchi Ken Architects⁵ realizza a Okazaki *Earth house*, un'abitazione di 108 mq su due livelli progettata per una coppia con figli. Il sito di costruzione sorge vicino a un ex cava di granito in cui, ancora oggi, si trovano abbandonati grandi massi di marmo tagliati dalla montagna per essere utilizzati nell'edilizia. Il tempo ha ricoperto le pietre di muschio, tra esse è cresciuta una rigogliosa vegetazione, la cava si è trasformata in una rovina architettonica all'interno di un bosco sulla montagna. Questa è l'immagine che lo studio desidera riprodurre nel progetto, benché esso sia all'interno di un tessuto urbano densamente abitato. L'edificio è realizzato con un tetto a doppia falda che oltre allo spazio interno, ricopre una parte del giardino. Viene utilizzato il granito per le pavimentazioni, il legno per le strutture e la vegetazione per definire la spazialità esterna. I materiali, lasciati più o meno grezzi, si mescolano sviluppando uno spazio intermedio che conduce agli ambienti interni, un territorio caratterizzato da diversi gradi di densità, dove non ci sono confini netti tra interno ed esterno. Un luogo che include le qualità spaziali della foresta suggerite da Fujimoto, dove segmentazione e totalità coesistono. Il prospetto a sud affaccia sulla strada principale, pertanto gli architetti decidono di aumentare il grado di privacy utilizzando una vegetazione in prevalenza sempreverde. La falda del tetto sembra una rovina avvolta da una selva, un'immagine che ricorda i lavori realizzati da Terenobu Fujimori⁶ dove materiali grezzi e vegetazione danno forma a un'architettura senza tempo. Il progetto mostra l'immagine di una casa-foresta. È un micro-paesaggio che suggerisce l'idea di un luogo selvatico, ma non si ferma solo a questa suggestione,

Earth House



Dall'alto: Nishiguchi Ken Architects, Earth House, 2018, sezione; pianta piano terra.



In alto: Nishiguchi Ken Architects, Earth House, 2018, vista dalla strada. In basso: Nishiguchi Ken Architects, Earth House, 2018, vista dal giardino.

contribuisce alla definizione di uno spazio interstiziale che ricerca un nuovo tipo di rapporto tra la città, la natura irreggimentata e la casa.

I progetti *Daita2019* e *Overlap House* consistono in due edifici in cui la suggestione della giungla viene interpretata con una rappresentazione analoga. Entrambe sembrano architetture non finite in cui la Natura, favorita dal passare del tempo e dalla mancanza dell'uomo, si è insinuata tra le strutture metalliche rivendicando la sua presenza. Si nutrono dell'iconografia dei ruderi dispersi nella giungla selvaggia, quella degli alberi che fuoriescono dalla pietra di Angkor Wat⁷, sono rovine contemporanee progettate nella città. L'immagine che suggeriscono è simile, ma gli esiti della sperimentazione sono diversi: la prima produce un nuovo habitat per l'uomo, la seconda un'architettura che si adatta ai cambiamenti costanti dell'ambiente.



Angkor Wat, vista esterna del tempio Ta Prohm. Foto dell'autore.

Daita2019



Dall'alto: Suzuko Yamada Architects, Daita2019, 2019, sezione; pianta piano terra, primo e secondo.

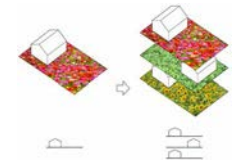
Daita2019, è realizzata a Tokyo da Suzuko Yamada Architects⁸, consiste in un'abitazione con una struttura in legno su tre livelli per una superficie calpestabile di 110 mq. L'architetta giapponese è stata ispirata da un'escursione nella giungla fatta durante un viaggio in Ruanda dove ha potuto visitare l'habitat naturale in cui vivono i gorilla di montagna. I cuccioli giocavano sugli alberi e correvano tra i gorilla adulti che nel frattempo erano seduti tra i cespugli mentre si pulivano o mangiavano le foglie dagli alberi. Per Yamada questa scena era identica a quella di una casa: «I primati hanno trovato il loro posto tra gli alberi fitti e hanno improvvisato le loro case. Anche se non ci sono muri o tetti, gli alberi, l'erba alta e i rampicanti intrecciati tra loro, formano una serie di sovrapposizioni che racchiudevano la presenza degli abitanti, a formare una confortevole densità che si può chiamare casa. Questa è l'architettura vernacolare nella foresta dei gorilla»⁹. La costruzione è costituita da due parti, un volume che contiene gli spazi interni e un'area esterna realizzata con esili tubi in acciaio tra i quali emergono due piccoli terrazzi e una scala di collegamento. Tra gli spazi di questa struttura cresce una rigogliosa vegetazione fatta di alberi da frutto, erbe aromatiche e ortaggi. L'aspetto è quello di un manufatto che ha perso la sfida contro il tempo divenendo una nuovo tipo habitat per l'uomo. La struttura metallica insieme alla vegetazione è una giungla urba-



In alto: Suzuko Yamada Architects, Daita2019, 2019, vista esterna dalla strada. In basso: Suzuko Yamada Architects, Daita2019, 2019, vista interna.

na all'interno della quale l'uomo può raccogliere i frutti degli alberi, sedersi, giocare, salire, riposarsi, proprio come i gorilla del Ruanda. Il posto auto inserito tra la vegetazione e le "liane di acciaio" è lì a ricordare l'urbanità dell'intervento. Nemmeno la giungla può esimersi dal rispettare le regole giapponesi per cui il proprietario di un'automobile deve avere necessariamente uno spazio dove parcheggiarla.

Overlap House



Dall'alto: Akihisa Hirata, Overlap House, 2018, schema progettuale della sovrapposizione delle tre abitazioni; analisi dei materiali utilizzati nel quartiere; pianta piano terra.

Nel 2018 termina la costruzione di *Overlap House*, progetto realizzato a Tokyo da Akihisa Hirata¹⁰. L'edificio consiste in tre unità residenziali sovrapposte tra loro su tre livelli e collegate da uno spazio interstiziale attraverso una *promenade* che conduce fino alla copertura dell'ultimo piano. Lo spazio di collegamento diventa il fulcro del progetto, è un'estensione dello spazio urbano, allo stesso tempo diviene un giardino per i residenti. La costruzione si integra con la città anche attraverso il rivestimento dell'involucro che consiste in lastre di ardesia selezionate attraverso una ricerca dettagliata dei colori e delle trame dei rivestimenti utilizzati negli edifici vicini. La struttura in acciaio sorregge i tre livelli che sono sfalsati tra loro, ogni abitazione accede al proprio ingresso tramite un sentiero indipendente in modo da garantire la privacy dei residenti. Lo spazio interstiziale sembra essere l'interpretazione della giungla urbana che è Tokyo, fatta di strati, sovrapposizioni, insegne stradali, pali con centinaia di fili elettrici aggrovigliati tra loro. Ma è anche l'espressione di una giungla naturale che con la sua confusa stratificazione ha preso possesso dell'architettura inserendo al suo interno elementi non definiti e in continuo mutamento. L'autore del progetto in un saggio del 2018¹¹ parla del futuro dell'architettura spiegando che gli edifici non saranno più progettati seguendo un unico metodo, ma saranno invasi da elementi estranei che attraverso la loro imprevedibilità arricchiranno il processo architettonico. Secondo Hirata questo processo innesca un atteggiamento "selvaggio". L'aggettivo è qui utilizzato non tanto per definire una natura svincolata dall'uomo, ma piuttosto un modello in cui l'esempio da seguire è l'accettazione della variabilità degli eventi naturali. Una pratica che da sempre ha caratterizzato la vita sul nostro pianeta, producendo una ricchezza di esseri viventi la cui evoluzione ed eterogeneità si è sviluppata rispondendo



In alto: Akihisa Hirata, Overlap House, 2018, vista esterna dalla strada e vista ingresso. In basso: Akihisa Hirata, Overlap House, 2018, sezione assometrica.

alle continue variazioni ambientali. Queste sono le parole usate dall'architetto giapponese: «*Ho sempre voluto creare un'architettura che assomigliasse ai processi della vita. [...] Viviamo in un'epoca dove i cambiamenti che avvengono in ogni campo, dalla tecnologia, alla politica, dall'economia, ai nuovi media, diventano tante diverse fonti di idee. L'architettura di quest'epoca, come è per la vita biologica, sarà influenzata da tanti input. L'architettura del futuro sarà selvaggia, rozza, a volte persino selvatica*»¹².

Con queste parole Hirata predice un futuro per la disciplina architettonica che egli stesso ha cercato di sperimentare già nel 2017 nel progetto *Tree-ness House*, un edificio residenziale di circa 330 mq realizzato nel quartiere Toshimaku a Tokyo. Attraverso la realizzazione di una struttura in cemento di cinque piani si propone una forma complessa fatta da un'alternanza di pieni e vuoti che a loro volta definiscono spazi interni ed esterni. Secondo Hirata questo processo, che avviene attraverso pieghe¹³ nella materia, produce delle cavità dove si insinua la vegetazione, elemento che, secondo l'autore, genera variabilità e incertezza all'interno di una cornice fissa che è l'architettura. Nonostante le teorie enunciate dal progettista, l'immagine che viene generata è quella di un edificio con piccoli terrazzi decorati da una vegetazione che di imprevedibile ha poco o nulla. Questa soluzione sembra aver subito il fascino del "verde a tutti i costi", un atteggiamento che non è raro trovare nelle architetture contemporanee di ogni continente. D'altronde, attraverso il motore dell'ecologia e della sostenibilità, il colore della clorofilla è ormai da tempo elemento ispiratore in diversi ambiti, dai libri ai film, passando per progetti fotografici e mostre d'arte. La natura selvaggia fa da sfondo persino alle pubblicità di prodotti che variano da servizi bancari all'alta moda. Il progetto di Hirata non è esente da questa seduzione. Anche il nome *Tree-ness house*, utilizzato per l'edificio, ricorda il termine *treescaper*¹⁴, che viene utilizzato per definire una certa categoria di edifici che - dopo il successo mediatico del *Bosco Verticale* (2015) - hanno iniziato a popolare le riviste di architettura di tutto il mondo. Con queste parole Annalisa Metta¹⁵ descrive una serie di progetti in cui il desiderio di una foresta selvaggia nella città si traduce in ambiziose soluzioni tecnologiche in cui far convivere

Tree-ness House



Akihisa Hirata, Tree-ness House, 2017, sezione.



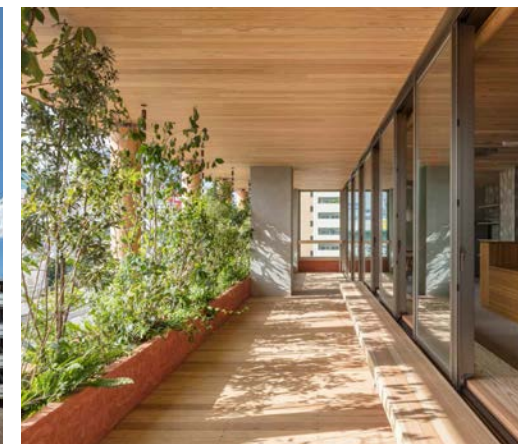
In alto: Akihisa Hirata, Tree-ness House, 2017, vista esterna.
In basso: Akihisa Hirata, Tree-ness House, 2017, particolare dei piccoli spazi esterni.

elementi naturali e antropici: «*Pareti musciate e brani di foreste risalgono vertiginosamente le facciate degli edifici alla moda, tenuti in vita da sofisticatissimi giochi di prestigio tecnologici, a surrogare condizioni di vita in fondo irriproducibili e sottoponendo a terapia intensiva organismi che di per sé non richiederebbero alcun accanimento terapeutico [...]»¹⁶. Tali strutture mostrano due aspetti fondamentali nella società contemporanea, da un lato la fiducia nella tecnologia e dall'altro la volontà di ritornare a una vita bucolica, continua Metta: «*Questi paesaggi tecno-selvatici rispecchiano due tendenze solo in apparenza contrastanti e al contrario del tutto coerenti tra loro: da un lato la fiducia nella tecnologia avanzata e la familiarità con la sua presenza pervasiva in ogni aspetto delle nostre vite quotidiane e dall'altro il desiderio di tornare alle virtù e ai piaceri edenici preindustriali»¹⁷.**

Come mostra il progetto di Hirata, la produzione architettonica giapponese non è svincolata da questa tendenza. Il desiderio di avere piccole foreste nella città si soddisfa, da un lato con le architetture sperimentali osservate all'inizio di questo capitolo, dove la foresta urbana è un esempio dal quale estrarre, nella piccola dimensione, inesplorate dinamiche spaziali che nella natura vedono un nuovo modello. Dall'altro attraverso edifici ordinari, di scala maggiore, in cui la necessità di verde viene appagata inserendo una vegetazione, apparentemente selvaggia, come decorazione di facciate in cui la sperimentazione spaziale è in realtà poco indagata.

Good Cycle Building

Il progetto *Good Cycle Building* consiste nella ristrutturazione di un edificio degli anni Novanta ad uso uffici. Terminato nel 2021 ad Aichi dallo studio Nori Architects¹⁸, la struttura appare come una torre piena di vegetazione che trabocca dalle verande dei vari livelli. La ristrutturazione è fondata su principi di eco sostenibilità, visibili nei materiali di origine naturale utilizzati nei rivestimenti dell'edificio e nell'apertura della struttura per favorire l'illuminazione e la ventilazione naturale. La facciata originaria viene arretrata inserendo dei nuovi infissi, questa operazione genera balconate su ogni livello. I terrazzamenti ospitano una vegetazione rigogliosa che culmina, nella copertura dell'edificio, con un'apparente vegetazione selvatica fatta di ciuffi verdi

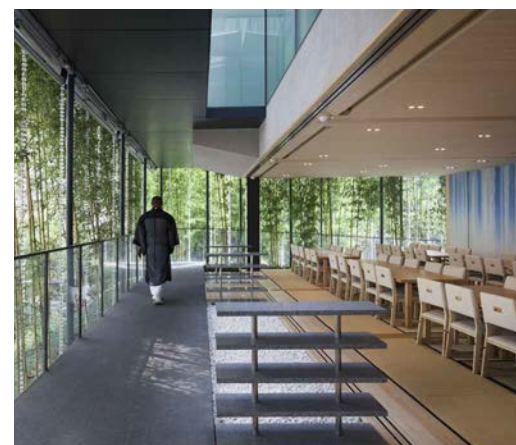


In alto da sinistra: Nori Architects, Good Cycle Building, 2021, vista generale; vista delle balconate
In basso da sinistra: Nori Architects, Good Cycle Building, 2021, vista generale prima della ristrutturazione;
vista delle vetrate scorrevoli che collegano le balconate esterne all'ambiente interno.

Ekouin Nenbutsudo

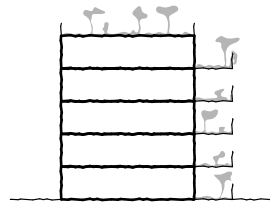
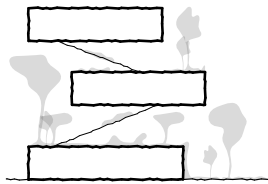
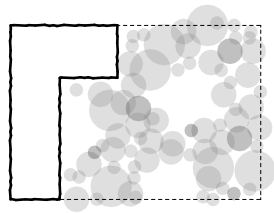
che sembrano voler gridare l'intento ecologista dell'operazione. Il rapporto con l'elemento naturale viene dunque risolto con una facciata che esibisce le specie vegetali come fossero attraenti prodotti messi a lucido negli scaffali di un supermercato. La stessa tematica è visibile, seppure in modo totalmente diverso, in *Ekouin Nenbutsudo*, edificio realizzato a Tokyo nel 2013 da Yutaka Kawahara Design Studio. Il progetto prevede la realizzazione di un tempio nel centro della capitale giapponese. Gli architetti decidono di realizzare un edificio con una veranda che gira su due lati e nella quale viene ricreato un nuovo terreno da cui fuoriesce una foresta di bambù rialzata dalla quota stradale. Dall'interno, attraverso le pareti vetrate, si guarda la città filtrata dalle fronde della vegetazione che si trova all'esterno. Fuori l'involucro mostra una selva a mezz'aria delimitata in alto e in basso da due sporgenti piani orizzontali. L'edificio produce, all'interno come all'esterno, immagini seducenti che trovano nella vegetazione lo strumento per suscitare interesse. Tale operazione manifesta la superficialità dell'apparenza nello stesso modo in cui, in epoca contemporanea, si comunica attraverso i canali social mostrando l'estetica di qualcosa senza riuscire a percepire il contenuto più profondo. La soluzione proposta per questo tempio suscita interesse per l'aspetto piacente delle immagini che lo ritraggono, senza proporre una vera sperimentazione nella relazione tra architettura e paesaggio urbano.

Questi ultimi progetti sono meno interessanti di quelli mostrati in precedenza in quanto sono presenti meno esperimenti spaziali nella relazione tra gli edifici e l'elemento naturale. Tuttavia l'intero capitolo relativo alle foreste metropolitane mette in evidenza sentimenti diffusi: *«quelli per un'architettura minerale che si dissolve nelle chiome di una natura redentrice e benigna, rassicurante e consolatoria, esibita come un'insegna visibile a gran distanza, come un trofeo di cui essere fieri e cui dare la massima visibilità»*¹⁹. Le molteplici modalità di sperimentazione nel rapporto tra architettura e natura analizzate fino ad ora, seppur con esiti non sempre meritevoli, mostrano come si cerchi un nuovo modo di vivere la città, in Giappone come in Europa. Un rinascimento verde che diviene il simbolo di una profonda crisi sociale, economica e urbana, dove la casa e il rapporto che intercorre tra



In alto: Yutaka Kawahara Design Studio, Ekouin Nenbutsudo, 2013, vista esterna.
In basso: Yutaka Kawahara Design Studio, Ekouin Nenbutsudo, 2013, vista interna.

essa, la città e l'elemento naturale, sono manifesto delle criticità dell'intera società globalizzata. Per quanto le condizioni locali influenzino i progetti, negli esperimenti giapponesi si intravede una possibile via, fatta di rapporti più misurati tra edifici, città e natura, piccole architetture e piccoli paesaggi che riconducono a dinamiche di prossimità più vicine a quelle di un villaggio rispetto al gigantismo della metropoli.

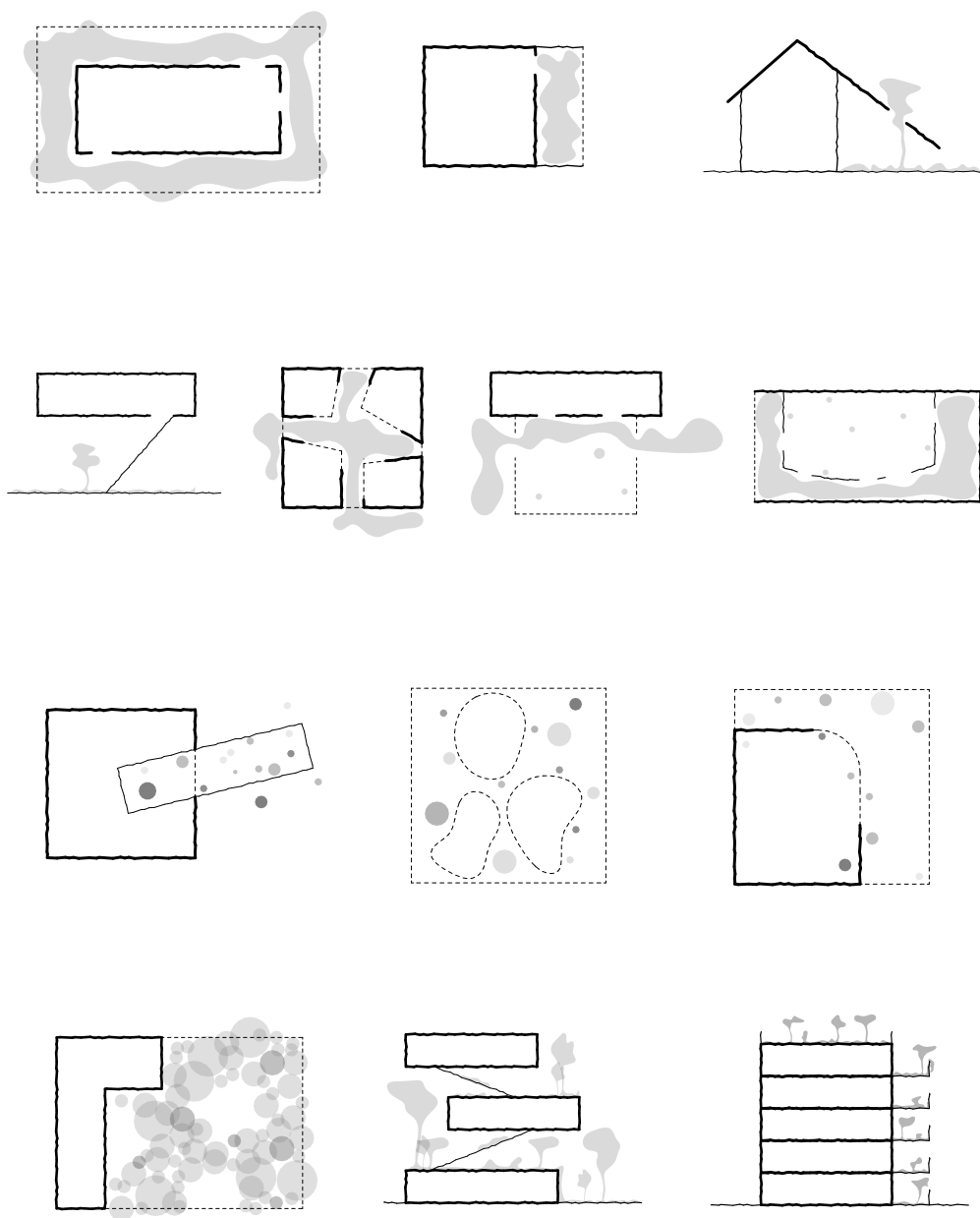


In alto: nella foresta la diversa densità degli alberi produce boschi e radure. Allo stesso modo la diversa densità delle specie vegetali produce spazi con differenti gradi di transizione tra esterno e interno.
 In basso a sinistra: la vegetazione invade gli spazi serventi e le aree di risulta producendo una complessa stratificazione che suggerisce nuovi spazi di relazione tra città e residenza.
 In basso a destra: la vegetazione occupa balconi, logge e terrazzi senza però indagare nuovi modi di transizione tra esterno e interno.
 Disegni dell'autore.

Note

1. Ettore Sottsass Jr (1917-2007), architetto, designer e fotografo. Nel 1981 fonda il gruppo Memphis, assieme a Hans Hollein, Arata Isozaki, Andrea Branzi, Michele de Lucchi. Nel 1988 fonda *Terrazzo*, rivista ideata e realizzata insieme con Barbara Radice, Christoph Radl, Anna Wagner e Santi Caleca.
2. Ettore Sottsass Jr, *Sulla natura e la metropoli*, in *Terrazzo*, n.6, 1991, p. 38.
3. Toyo Ito, *Tarzan in the media forest*, in *2G*, n. 2, 1997, p. 123-142.
4. Sou Fujimoto, *House Before House*, *The Japan Architect*, n.70, 2008, p.102.
5. Studio fondato a Nagoya da Ken Nishiguchi (1975), architetto e docente universitario presso la Meijo University.
6. Per approfondire vedere il capitolo: "Il materiale diventa paesaggio: annullare l'architettura".
7. Angkor Wat è un sito archeologico cambogiano situato vicino la città di Siem Reap. Costruito come tempio induista dalla dinastia Khmer intorno al XII secolo è stato poi trasformato in un tempio buddista. Attualmente è il più grande complesso religioso al mondo. Rimase quasi abbandonato dal XV al XIX quando il naturalista ed esploratore francese Henri Mouhot portò la sua fama in occidente. La vegetazione lussureggiante che cresce tra le pietre del tempio è diventata l'immagine che più rappresenta il concetto di rovina tra la giungla, per tale ragione ha fatto da sfondo a una ricca filmografia sul tema dell'esplorazione. Per approfondire: Michel Petrotchenko, *Focusing on the Angkor Temples: The Guide Book*, Amarin, 2011.
8. Studio fondato a Tokyo nel 2013 da Suzuko Yamada (1984), architetta e docente a contratto presso la Kyoto University, la Tokyo University of Science, e la Showa Women's University.
9. Dalla relazione di progetto: <https://suzukoyamada.com/daita2019>.
10. Studio fondato nel 2005 a Tokyo da Akihisa Hirata (1971), architetto e professore alla Kyoto University. Hirata ha lavorato per diversi anni nello studio Toyo Ito & Associates prima di aprire il proprio ufficio.
11. Akihisa Hirata, *The Wild and Savage Future of Architecture*, *The Japan Architect*, n.108, 2018, p.28
12. Ibidem.
13. Il concetto di piega che l'architetto utilizza nella descrizione dell'edificio ricorda molto le teorie enunciate da Gilles Deleuze nel suo: *La piega. Leibniz e il barocco*, (1988), tr. Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2004.
14. Termine costituito da una crasi tra le parole *tree* (albero) e *scraper* (grattacielo). Utilizzato per la prima volta nel 2008 da William McDonough nella descrizione della *Tower of tomorrow*. È diventato di utilizzo comune dopo il successo mondiale del *Bosco Verticale* terminato a Milano nel 2015.
15. Annalisa Metta (1977), architetta paesaggista e professoressa associata all'Università degli Studi Roma Tre.
16. Annalisa Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma, 2022, p. 75.
17. Ivi, p. 76.
18. Studio fondato nel 2017 da Norihisa Kawashima (1982), architetto e PhD.
19. Ibidem.

Conclusioni



Uno strumento per abitare nel contemporaneo

Questo lavoro di tesi è un viaggio di andata e ritorno. Il percorso di un progettista, di un ricercatore, che ha voluto analizzare gli esiti dell'esperienza giapponese in rapporto all'utilizzo del piccolo paesaggio, indagando le sottili gradazioni che da sempre rendono ambiguo il limite tra interno e esterno nell'architettura nipponica. Una tradizione che ha origini lontane e che continua nella contemporaneità attraverso coraggiose e a volte irriverenti soluzioni progettuali.

Il rapporto tra i piccoli paesaggi e l'interno dell'edificio è un tema non lontano da alcune architetture realizzate nei paesi che affacciano sul Mediterraneo, che seppur in modo differente, hanno affrontato frequentemente la questione attraverso l'utilizzo di patii, corti e tetti giardino. Anche l'utilizzo della tradizione di edifici informali come riferimento progettuale è un punto comune con l'architettura giapponese, tuttavia gli esiti derivanti da questi approcci metodologici simili producono risultati architettonici molto diversi. Le abitazioni mediterranee contemporanee sperimentano nuovi materiali e nuove forme, ma la questione del rapporto tra esterno e interno è affrontata in maniera più netta e definita lasciando meno spazio a luoghi ibridi, seguendo una prassi sedimentata nel tempo. Il caso giapponese pur mostrando un fortissimo legame con gli elementi della tradizione, evidenzia una sperimentazione più audace, in particolar modo nella transizione tra esterno e interno. Lo fa, a differenza di gran parte dei progetti europei, anche in contesti densamente urbanizzati, aprendo a riflessioni sullo spazio pubblico, su quello privato e su una moltitudine di luoghi a metà tra i due. Questo sviluppo deriva da un modo specifico di sentire il rapporto con la tradizione, Kurokawa sosteneva che in Giappone per capire la tradizione

Occidente/Oriente

bisogna ascoltare attentamente la sua voce, essa è profondamente radicata nello spirito e nel pensiero dei giapponesi, ma non viene espressa con citazioni dirette, piuttosto attraverso processi progettuali che contengono al loro interno una tradizione latente che accompagna i progettisti verso alcune scelte rispetto ad altre.

Le architetture giapponesi analizzate in questo testo e i piccoli edifici realizzati nell'Europa meridionale a metà del Novecento, hanno altre similitudini. Entrambe sono soluzioni "non eccezionali", misurate, dove il formalismo è lasciato da parte a favore dello sviluppo di precisi modi di vivere. Entrambe producono un rapporto virtuoso tra natura e costruito attraverso l'utilizzo di micro-paesaggi. Entrambe abbandonano il solo funzionalismo a favore di un'architettura alimentata da un rinnovato umanesimo.

All'inizio del Novecento il Movimento Moderno, soprattutto nella sua fase iniziale, proponeva il paradigma Architettura-Paesaggio in cui quest'ultimo veniva utilizzato in modo funzionalistico come soluzione salubre ai mali della città corrotta. Parallelamente si sviluppano una serie di soluzioni che tentano di riportare la componente umanistica all'interno della disciplina architettonica. La riscoperta delle architetture mediterranee informali che ha influenzato i progetti di Figini e Pollini, le case di Rudofsky, le proposte di Ponti, finanche alcuni progetti di Le Corbusier, sono un esempio di come la macchina per abitare possa includere un certo grado di lirismo nella sua definizione.

Un secolo dopo quegli eventi, il paesaggio, e più in generale l'intera natura, ritorna ad essere proposto come cura della città attraverso le pratiche ecologiche e ambientaliste. Certamente l'aspetto di sostenibilità è centrale in un'epoca di grandi consumi, tuttavia la sola componente meccanicistica non risponde a tutti i bisogni umani.

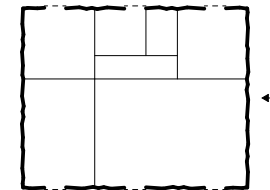
Oggi come allora esiste un'alternativa più poetica. L'esperienza giapponese qui analizzata costituisce un esempio, si fa lirica in un mondo di prosa. Trae le sue basi da un certo tipo di architettura tradizionale che già include di per sé pratiche ecosostenibili, stabilendo rapporti tra uomo e natura in termini più umanistici.

In questo momento, a causa della recente pandemia da COVID-19, è in atto un brusco cambiamento nelle teorie che definiscono la relazione uomo-natura. È iniziata un'intensa riflessione sull'importanza dello spazio domestico e sulla necessità di un contatto diretto con l'elemento naturale. Molti sono gli studi sulle strategie da utilizzare nella progettazione di nuovi edifici, a tale riguardo credo che l'esperienza giapponese possa contribuire in Occidente a nuovi modi di intendere il rapporto con l'elemento naturale, sebbene essi siano sviluppati su basi culturali profondamente diverse.

Credo, inoltre, sia fondamentale porre attenzione non solo ai nuovi edifici, ma anche all'enorme patrimonio edilizio esistente, che spesso in città altamente densificate, non ha spazi demandati alla relazione con l'elemento naturale. Un quesito che dovremmo porci è il seguente:

siamo disposti a perdere una porzione di spazio interno convertendolo in spazio "naturalizzato"? Se sì, in che modo potremmo farlo?

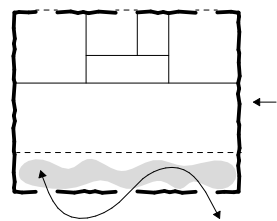
Immaginando di abitare in un alloggio senza terrazzi, logge e balconi, ma con una superficie interna sufficientemente adeguata, una possibilità potrebbe essere quella di sottrarre una parte dello spazio interno trasformando una porzione di alloggio in uno spazio per un qualche tipo di natura. Un micro-paesaggio interno che non abbia un ruolo decorativo, ma che contenga quelle dinamiche naturali che occorrono per soddisfare la necessità umana di rapportarsi all'ambiente esterno.



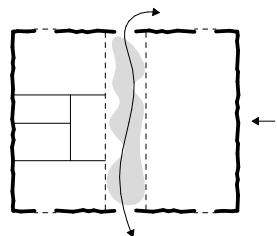
Siamo disposti a perdere una porzione di spazio interno convertendolo in spazio "naturalizzato"?

Un alloggio senza spazi esterni, in uno dei molti edifici residenziali che compongono il tessuto urbano di tante città italiane.

Rimuovendo alcuni infissi da una delle pareti perimetrali e inserendo un sottile diaframma arretrato in materiale trasparente, si definisce un nuovo tipo di spazio. Un luogo di mediazione tra interno ed esterno, che consente all'utente di godere dell'esperienza di uno spazio intermedio all'interno della casa.



Vetrate delimitano uno spazio che taglia l'alloggio mettendo in comunicazione le due pareti perimetrali scandite dalle bucatore. Si genera uno spazio in cui l'aria fluisce, dove si possono apprezzare quelle leggere variazioni climatiche che appartengono agli ambienti esterni. Una fascia che divide la zona giorno dalla zona notte e che viene più volte attraversata durante la giornata.



Questa inusuale proposta, di cui gli schemi sopra inseriti costituiscono un primo esempio di innumerevoli varianti possibili, porta con sé la necessità di un cambiamento nella concezione comune che si ha dell'abitazione: pensare di rinunciare a una parte di spazio interno a favore di uno spazio naturalizzato, significa in qualche modo spostare le priorità, considerando l'elemento vegetale non come mero accessorio ornamentale, ma come una parte fondamentale. Anche dal punto di vista economico, significherebbe accettare che il valore dello spazio naturale sia pressoché lo stesso di quello domestico, dando una valenza, non solo simbolica, al rapporto con la natura.

Alcuni esempi analizzati nell'ultima parte di questo lavoro dimostrano come tale processo sia radicato nella cultura giapponese e come sia possibile realizzarlo anche in città con alte densità abitative, ad esempio quelle orientali.

Credo che gli strumenti progettuali acquisiti attraverso questo

percorso di ricerca, possano contribuire a un ragionamento che apra la strada a nuove sperimentazioni architettoniche che indagano il confine tra interno ed esterno, tratteggiando un limite più vago, al punto di condurre la natura dentro gli edifici non solo, come detto, a scopo decorativo o ludico.

L'esperienza giapponese insegna inoltre, che in uno spazio fortemente urbanizzato, la presenza dell'elemento verde è possibile non esclusivamente attraverso giardini, arredi verdi di svariate dimensioni e parchi urbani, ma anche attraverso la presenza di piccoli spazi, pubblici o privati, che a causa della loro diffusione puntuale e spesso interstiziale, aprano a rapporti virtuosi fra l'insediamento umano e la natura. È interessante notare come, perfino in progetti di grandi dimensioni, la piccola scala del paesaggio possa divenire un sottosistema che permetta di relazionare l'uomo e la natura in termini più adatti alla scala umana, producendo spazi, che i giapponesi chiamerebbero *meijo*, generatori di atmosfere e nuove memorie.

Infine credo sia interessante riflettere sull'importanza della casualità nella cultura nipponica. La "teoria del caos" di Shinohara e "l'ordine nascosto" di Ashihara, dimostrano che una delle caratteristiche più importanti delle città giapponesi è la loro capacità di reagire agli elementi casuali, trasformandoli spesso in elementi virtuosi. Lo studio di questi processi potrebbe aiutare a capire, se anche alle nostre latitudini sia possibile dare dignità all'elemento casuale, valorizzando i piccoli paesaggi di risulta che si trovano nelle tessuti consolidati, così come nelle aree periferiche, finanche nei luoghi più negletti delle nostre città.

Tenendo in considerazione quanto il substrato culturale possa influenzare il modo di sentire il rapporto tra esterno e interno, e dunque la gradualità dei livelli di privacy tra lo spazio domestico e la sfera pubblica, questo studio ha l'ambizione di ampliare la dotazione di strumenti progettuali in mano ai progettisti (di architettura e di paesaggio), disvelando nuove strategie applicabili alle più diverse latitudini, aprendo la strada a nuove ricerche, in particolare sulle modalità di naturalizzazione di micro-spazi all'interno del costruito.

Micro-paesaggio come sottosistema

Imparare dalla casualità

Bibliografia

Introduzione e Premessa

- Abram Paolo, *Verde pensile in Italia e in Europa*, il Verde Editoriale, Milano, 2006.
- Benevolo Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1960.
- Carandini Andrea, *Le Case del Potere nell'Antica Roma*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.
- Clément Gilles e Blazy Michel, *Contributi allo studio del giardino planetario*, in "Fiamme", Scuola regionale di belle arti di Valence, 1995.
- Figini Luigi, *Lelemento verde e l'abitazione*, Editoriale Domus, Milano, 1950.
- Gregotti Vittorio, Marzari Giovanni (a cura di), *Luigi Figini Gino Pollini. Opera completa*, Mondadori Electa, Milano, 2002.
- Grimal Pierre, *L'art des Jardins*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974. (trad. It., *L'arte dei giardini. Una breve storia*, Feltrinelli, Milano, 1994).
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Vincent, Fréal & c.ie, Paris, 1923.
- Loos Adolf, *Gesammelte Schriften*, vol. I, Verlag Herold, Wien-Minich, 1962. (trad. it., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972).
- Melotto Bruno, Montedoro Laura, *Marrakech, o dello spazio celato*, Maggioli, Milano, 2011.
- Metta Annalisa, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma, 2022.
- Pazini Franco, *Progettare la Natura. Architettura del paesaggio e dei giardini dalle origini all'epoca contemporanea*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- Rossi Ugo, *Bernard Rudofsky architetto*, Clean Edizioni, Napoli, 2016.
- Rudofsky Bernard, *Lectures Tallahassee* (Rudofsky Papers, Getty).
- Rudofsky Bernard, *Problema*, in "Domus", n.122, 1937.
- Rudofsky Bernard, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, in Domus, n. 123, marzo 1938.
- Zagari Franco, *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Moncosu Editore, Roma 2006.

La pratica giapponese di addomesticare la natura

- Berque Augustine, *Vivre l'espace au Japon*, Press Universitaires de France, Parigi, 1982.
- Branzi Andrea e Branzi Nicoletta, *La civiltà dell'ascolto e altre note sul Giappone moderno*, Cronopio, Napoli, 2002.
- Clark Timothy, *Mitate-e: Some Thoughts, and a Summary of Recent Writings*, Impressions, 1997.
- Isozaki Arata, *La villa imperiale di Katsura*, Giunti, Firenze, 1987.
- Kajima Momoyo, Tsukamoto Yoshiharu, *Pet Architecture Guide Book*, World Photo Press, Tokyo, 2003.
- Kanzaki Mai, Wise Jennifer, *The Japanese-Garden Aesthetics of Robert LePage*, Theatre Research International 38, no.3, 2013.
- Kurokawa Kisho, *Capsule Declaration*, in "Space Design", marzo 1969.
- Maki Fumihiko, *Gli spazi urbani giapponesi e il concetto di oku*, in "Casabella" n. 608-609, gennaio- febbraio 1994
- Nagasaka Toshihisa e Ohno Hidetoshi, *Japanese Landscape Today, in Japan. Toward Total Scape* (a cura di Moriko Kira e Mariko Terada), NAI Publishers, Rotterdam, 2000.
- Nitschke Günter, *Ma: The Japanese Sense of Place in old and new architecture and planning*, in Architectural Design n.3, marzo 1966
- Okakura, Kakuzo, *The Book of the Tea*, 1906. (trad. it., *Lo zen e la cerimonia del tè*, Feltrinelli, Milano, 1997).
- Pasqualotto Giangiorgio, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia, 1992.
- Shikibu Murasaki, *Genji monogatari*, Giappone, XI secolo, (trad it., a cura di Maria Teresa Orsi, *La Storia di Genji*, Einaudi, Torino, 2012).
- Spita Leone, *L'eco del wabi-sabi e iki nei giovani architetti giapponesi*, tesi di dottorato, Roma, 2006
- Tanizaki Jun'ichiro, *In'ei raisan*, s.l., 1930 (tr. it. *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano, 2002).
- Tatsui Matsunosuke, *Japanese Gardens*, Japan Travel Bureau, Tokyo, 1947.
- Taut Bruno, *New Japan. What architecture should be*, in Japan picture, 1936.

La *subcultura* del micro-paesaggio

- Ashihara Yoshinobu, *Kakureta chitsujo*, Chuokoron-sha, Tokyo, 1986, (trad. ita., *L'ordine nascosto. Tokyo attraverso il ventesimo secolo*, Gangemi Editore, Tarquinia, 1995).
- Gkoliomyti Anastasia, Tsukamoto Yoshiharu, *Collections of the Present in the 20th Century and Beyond: Tokyo's Fieldwork and Guidebooks as Curatorial Practices*, in *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, Vol.3, n.1, 2020.
- Hajijima Agnese, *Nature in Miniature in Modern Japanese Urban Space*, in *Rethinking Nature in Japan From Tradition to Modernity*, a cura di Bonaventura R., Vesco S., Negri C., Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017.
- Jinnai Hidenobu, *Tokyo. A spatial Anthropology*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- Kajijima Momoyo, Kuroda Junzo, Tsukamoto Yoshiharu, *Made in Tokyo: Guide Book*, Kajijima Institute Publishing Co., Tokyo, 2001.
- Kajijima Momoyo, Tsukamoto Yoshiharu, *Pet Architecture Guide Book*, World Photo Press, Tokyo, 2003.
- Kurokawa Kisho, *Architecture of Greys*, in "The Japan Architect", giugno 1979.
- Mizuno Katsuhiko, Shigemori Kanto, *The Japanese Courtyard Garden: Landscapes for Small Spaces*, Weatherhill, New York, 1981.
- Mizuno Katsuhiko, Yoshida Kojiro, *The Gardens of Kyoto. The Garden of the City Dweller*, Kyoto, Shoin, 1987.
- Nitschke Günter, *Japanese Gardens*, Taschen, Koln, 1993.
- Pasqualini Giorgio, *Yohaku, il ruolo del simbolo nel rapporto tra Architettura e Natura nei giovani architetti giapponesi*, tesi di dottorato, Roma, 2012.
- Ruperti Bonaventura, Vesco Silvia, Negri Carolina (a cura di), *Rethinking Nature in Contemporary Japan. From Tradition to Modernity*, Edizioni Ca'Foscari, Venezia, 2017.

La natura nei maestri giapponesi del Novecento

- Bognar Botond (a cura di), *The New Japanese Architecture*, New York, Rizzoli, 1991.
- Dal Co Francesco, *Arata Isozaki*, in *Arata Isozaki. Opere e progetti*, Electa, Milano 1994.
- Dal Co Francesco, *Tadao Ando: le opere gli scritti la critica*, Electa, Milano, 2008.
- Deleuze Gilles, *La piega. Leibniz e il barocco*, 1988, (trad. It., a cura di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2004).
- Frampton Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1982.
- Fujimori Teronobu, *Fujimori Teronobu Architecture*, TOTO Shuppan, Tokyo, 2007.
- Fujimoto Sou, *Between Inside and Outside*, in "The Japan Architect", n. 70, 2008.
- Fujimoto Sou, *Futuro Primitivo*, in "El Croquis", n.151, 2010.
- Fujimoto Sou, *Primitive Future House*, in "The Japan Architect", n. 70, 2008.
- Fujimoto Sou, *Primitive Future*, INAX Publishing, Tokyo, 2008.
- Fujimoto Sou, *Window, interior, Exterior, Dialogue with Sou Fujimoto and Yoshiharu Tsukamoto*, in "The Japan Architect", n. 74, 2009.
- Hasegawa Itsuko, *Architectural Monographs No. 31*, Wiley & Sons, New York, 1993.
- Hasegawa Itsuko, *Architecture as a Second nature*, in "The Japan Architect", nov/dic 1989.
- Ishigami Junya, *Plants and Architecture*, Kano printing, 2008.
- Ishigami Junya, *Row House*, in "The Japan Architect", n. 66, 2007.
- Ishigami Junya, *Small images*, INAX Publishing, Tokyo, 2013.
- Ishigami Junya, *Venice Biennale 2008*, in "The Japan Architect", n. 83, 2011.
- Ito Toyo, *Diagram Architecture*, in "El Croquis", vol. 77, Madrid: EL Croquis, 1996.
- Ito Toyo, *Tarzan in the media forest*, in "2G", n. 2, 1997.

- Kuma Kengo, *Digital Gardening*, in "SD Space Design", n. 2, 1997.
- Kuma Kengo, *Dissolution of objects and evasion of the city*, in "The Japan Architect", n. 38, 2000, p. 58.
- Kurokawa Kisho, *Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis*, Kodansha International, Tokyo, 1997.
- Kurokawa Kisho, *The Archipelago of Information: The Future of Japan*, Daisan-Bunmei Publishing Co., Tokyo, 1972.
- Lynn Greg, *Pointillism*, in "SD Space Design", n. 11, 1997.
- Nishizawa Ryue e Sejima Kazuyo, *Kazuyo Sejima (1983-2000) + Ryue Nishizawa (1995-2000)*, in "El Croquis", n. 77 + 99, 2000.
- Ranzo Patrizia (a cura di), De Maio Silvana, De Maio Diana, *La metro-poli come natura artificiale. Architettura della complessità in Giappone*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1992.
- Shinohara Kazuo, *Chaos and Machine*, in "The Japan Architect", n. 373, Maggio, 1988.
- Spita Leone, *A Japanese Anthology, Cutting-edge architecture*, Gangemi Editore, Roma, 2015.
- Spita Leone, *Kengo Kuma*, Edil Stampa, Roma, 2006.
- Spita Leone, *Trentadue domande a Arata Isozaki*, Clean, Napoli, 2003.
- Spita Leone, *Trentadue domande a Fumihiko Maki*, Clean, Napoli, 2003.
- Spita Leone, *Ventotto domande Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa*, Clean, Napoli, 2003.
- Tafuri Manfredo, *L'architettura moderna in Giappone*, Capelli, Bologna, 1964.
- Tsukamoto Yoshiharu e Nishizawa Ryue, *Discussing the Contemporary Urban Landscape*, in "The Japan Architect", n. 66, 2007.
- Watts Alan W., *Nature, Man and Woman*, Pantheon, New York, 1958; (tr. It. *Natura, Uomo, Donna*, Feltrinelli, Milano, 2004).

Esperienze contemporanee di micro-paesaggio in Giappone

- "Shinkenchiku Jutakutokushu", n. 376, n. 8 del 2017.
- "Shinkenchiku Jutakutokushu", n. 389, n. 9 del 2018.
- "Shinkenchiku Jutakutokushu", n. 400, n. 8 del 2019.
- "Shinkenchiku Jutakutokushu", n. 412, n. 8 del 2020.
- "The Japan Architect", n. 102, summer 2016, numero monografico, *Houses by young architects and their work*.
- "The Japan Architect", n. 108, winter 2018, numero monografico, *Akihisa Hirata*.
- "The Japan Architect", n. 112, winter 2019, numero monografico, *Yearbook 2018*.
- "The Japan Architect", n. 116, winter 2020, numero monografico, *Place + Urbanism*.
- "The Japan Architect", n. 80, winter 2011, numero monografico, *Yearbook 2010*.
- "The Japan Architect", n. 96, winter 2015, numero monografico, *Yearbook 2014*.
- "The Japan Architect", n. 98, summer 2015, numero monografico, *Landscape in Japanese Architecture 2015*.
- Chiorino Francesca, *Homes in Japan*, Electa, Milano, 2017.
- Fujimoto Sou, *House Before House*, in "The Japan Architect", n. 70, 2008.
- Fujino Takashi, *Takashi Fujino – IKIMONO ARCHITECTS*, in "The Japan Architect", n. 102, 2016.
- Hasegawa Go, *Creating "From Slightly Outside", the Space*, in "The Japan Architect", n. 70, 2008.
- Hildner Claudia, *Small Houses. Contemporary Japanese Dwellings*, Birkhäuser, Basel, 2011.
- Hirata Akihisa, *The Wild and Savage Future of Architecture*, in "The Japan Architect", n. 108, 2018.
- Ishigami Junya e Nishizawa Ryue, *Dialogue: Approach to Architecture*, in "The Japan Architect", n. 72, 2008.
- Ishigami Junya, *Another scale of architecture*, Seigensha Art Publishing,

- Tokyo, 2010.
- Ishigami Junya, *Garden and Terrace*, in "The Japan Architect", n. 79, 2010.
 - Philip Jodidio, *Shigeru Ban. Complete Works 1985-2010*, Taschen, Colonia, 2010.
 - Kurokawa Kisho, *Rediscovering Japanese Space*, Weatherhill, New York, 1988.
 - Maeda Keisuke, *PeacoQ House*, in "Shinkenchiku Jutakutokushu", n. 8, 2020.
 - Masuda Shingo + Otsubo Katsuhisa, *Threshold of "House", "Street" & "Neighbor"*, in "The Japan Architect", n. 86, 2012.
 - Ogino Toshiya, *New Original Scenery*, in "The Japan Architect", n. 98, 2015.
 - Petrotchenko Michel, *Focusing on the Angkor Temples: The Guide Book*, Amarin, 2011.
 - Portoghesi Paolo e Spita Leone, *Il gioco dell'architettura. Dialoghi su ieri oggi e domani*, Medusa, Roma, 2017.
 - Shimada Yo, *Earth, Floor & Terrace*, in "Shinkenchiku Jutakutokushu", n.06, 2019.
 - Sottsass Ettore Jr, *Sulla natura e la metropoli*, in Terrazzo, n.6, 1991.
 - Spita Leone, *Tokyo Dress Code: Young, Smart, Casual*, in Area, n. 84, 2006.
 - Suzuki Takayuki, *House in Gamagori*, in "Shinkenchiku Jutakutokushu", n.8, 2020.
 - Verschure Patrick, *La Minka*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", n. 163, 1972.
 - <https://divisare.com/projects/286635-uid-universal-innovative-design-hiroshi-ueda-atelier-bisque-doll>
 - <https://sites.google.com/site/ikimonokenchiku/tjy>
 - <https://www.nendo.jp/en/works/stairway-house/>
 - <https://suzukoyamada.com/daita2019>

QR Code

- Video del combattimento tra la Sposa e O-Ren Ishii:
https://www.youtube.com/watch?v=u5j5_13wGu8
- Video "Sequential Listening – audiovisual pointcloud animation of Ninigi Garden 2015"
https://girot.arch.ethz.ch/courses/elective-courses/exchange_kyoto_tec
- Super Mario Odissey:
<https://nintendotreehouse.tumblr.com/post/161799433482/whats-in-a-box>
- Hillside Terrace, vista da Google Street View:
<https://www.google.com/maps/@35.6484348,139.700264,3a,75y,194.77h,95.14t/data=!3m6!1e1!3m4!1sdOojEKGvSbOBXOgPhyGxkw!2e0!7i16384!8i8192>
- Sito della mostra "A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond":
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1615>
- Atelier Tenjinyama, video del progetto:
<https://www.youtube.com/watch?v=fVZjldIYcZo>

Schede "Pet landscape: passeggiate nella città"

- O1 – Garage:
https://www.google.it/maps/@35.7208972,139.7709366,3a,75y,2l7,97h,100.06t/data=!3m6!1e1!3m4!1sh_wyjsGmxZJtRfVAwEbe-Q!2eO!7i16384!8i8192?hl=it&authuser=0
- O2 – Hotel:
https://www.google.com/maps/@36.5704921,136.6547641,3a,75y,274.35h,86.37t/data=!3m6!1e1!3m4!1sMB7bAIYRss_OkaDBxOovog!2eO!7i13312!8i6656
- O3 – Residenza 1:
<https://www.google.it/maps/@35.7200863,139.771192,3a,75y,91.86h,81.71t/data=!3m6!1e1!3m4!1suRwYkgJGeDIfMGZIM7IUP-Q!2eO!7i16384!8i8192?hl=it&authuser=0>
- O4 – Residenza 2:
<https://www.google.it/maps/@35.0394866,135.7327862,3a,75y,311.29h,89.78t/data=!3m6!1e1!3m4!1sJTpIKIsoOIMdSSExBarSOA!2eO!7i13312!8i6656?hl=it&authuser=0>
- O5 – Negozio 1:
<https://www.google.it/maps/@35.004264,135.7730628,3a,75y,59.45h,85.92t/data=!3m6!1e1!3m4!1sIXSPtnU2AoTNBYwLZhvbWw!2eO!7i16384!8i8192?hl=it&authuser=0>
- O6 – Negozio 2:
<https://www.google.it/maps/@35.665409,139.7041705,3a,75y,16.17h,94.7t/data=!3m6!1e1!3m4!1syxLI5vapFHDKXCOYCFteZ-Q!2eO!7i16384!8i8192?hl=it&authuser=0>
- O7 – Negozio 3:
<https://www.google.it/maps/@35.0047193,135.7730088,3a,75y,274.76h,92.64t/data=!3m6!1e1!3m4!1s9LVR8YDsRPOYZK4b-cel6uA!2eO!7i16384!8i8192?hl=it&authuser=0>
- O8 – Vicolo 1:
https://www.google.it/maps/@35.7276932,139.7655548,3a,75y,338.02h,86.46t/data=!3m6!1e1!3m4!1sqWz8rJ8PHMfQ_NT2zeNM!Q!2eO!7i16384!8i8192?hl=it&authuser=0

- O9 – Vicolo 2:
<https://www.google.it/maps/@35.72249,139.77031,3a,75y,259.81h,80.51t/data=!3m6!1e1!3m4!1sRDJtPuz4ngaNNtOi-ON4EwA!2eO!7i16384!8i8192?hl=it&authuser=0>



DOTTORATO IN
PAESAGGIO E AMBIENTE



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Stampato nel mese di marzo
2023