

ЖК

Tutti i diritti riservati:

© 2007, Lettera**Ventidue** Edizioni

www.letteraventidue.com

E' vietata la riproduzione anche parziale o ad uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo, non autorizzata. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15 % del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:

info@letteraventidue.com

L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

Progetto grafico:

Officina**22** Laboratorio Informale

www.officinaa22.com

KENGOKUMA EXHIBITION

a cura di Kengo Kuma e Luigi Alini

contributi di

Benedetto Gravagnuolo

Andrea Campioli

Livio Sacchi

Luigi Scolari

Massimo Perriccioli

Questo libro restituisce, in forma di 'appunti di viaggio', del lavoro che ha caratterizzato, nel suo compiersi e nel suo itinere, l'organizzazione della mostra *Kengo Kuma. Selected work 1994-2004*.

A distanza di tre anni dalla sua prima inaugurazione a Siracusa e dopo pochi mesi dalla sua ultima tappa, avvertivo la necessità di dare ordine alla grande quantità di materiale che si è generato e soprattutto sentivo il bisogno di ringraziare quanti hanno condiviso con me questa avventura.

Cosicché, a conclusione di un lungo cammino affrontato con entusiasmo e passione, vorrei ringraziare quanto mi hanno accompagnato ed incoraggiato a percorrere questa strada, che non è stata certo priva di difficoltà e preoccupazioni. Ringrazio i colleghi e i docenti della Facoltà di Architettura di Siracusa e delle altre sedi che hanno ospitato la mostra e seguito nel suo progressivo evolversi l'iniziativa.

Stella Targetti, Livio Ghidini, e Corrado Santarelli che non mi hanno mai fatto mancare il loro sostegno. Massimo Perriccioli ed il suo nutrito gruppo di studenti di Ascoli Piceno per aver condiviso la 'folle' idea di ricostruire in scala 1:1 il Padiglione Oribe, di cui questo volume dà ampio conto.

La mia gratitudine va poi al Presidente della Provincia di Siracusa, Bruno Marziano, che ha manifestato una grande sensibilità verso l'opera di Kuma, cogliendo con immediatezza lo spirito di questa iniziativa e condividendone l'obiettivo.

Ringrazio la dott.ssa Clelia Corsico, dirigente del settore Cultura, Istruzione superiore, Università e Politiche Sociali della Provincia Regionale di Siracusa, senza il prezioso apporto suo e del suo staff questa mostra non avrebbe visto la luce.

Ringrazio Peppe Maisto per la pazienza con cui ha seguito la mostra nelle sue diverse tappe e per lo straordinario 'racconto fotografico' che ne ha fatto.

La mia profonda gratitudine è poi rivolta a Kengo Kuma e al suo collaboratore Javier Villar. La fitta corrispondenza ed i numerosi incontri intercorsi mi hanno fatto cogliere di Kuma qualità che trascendono il suo indiscusso valore di architetto. Lo ringrazio per la profonda amicizia che ci lega e per la cordialità con cui abbiamo condiviso questo lungo 'viaggio', che chiude una prima fase del lavoro di ricerca sulla sua opera e ne apre un'altra.

sommario

Kengo Kuma	07	Prefazione
Luigi Alini	29	Il già stato e il non ancora
Benedetto Gravagnuolo	35	Il non visto dell'architettura
Andrea Campioli	41	Sperimentazione molteplice
Massimo Perriccioli	47	Oribe T-house. Una sperimentazione tra didattica e ricerca
Livio Sacchi	57	Innovazione e tradizione
Luigi Scolari	75	Astrattezza e concretezza del 'fare' architettura



Kengo Kuma
Prefazione

Quando Luigi Alini mi ha proposto di allestire una mostra sul mio lavoro fu per entrambi chiara, da subito, la scelta di escludere l'ipotesi della solita esposizione fatta di disegni, modelli e soprattutto di accattivanti foto di architettura.

Allestire una mostra con foto e video è un'opzione oggi molto diffusa, tuttavia questa scelta ci appariva ad entrambi insufficiente a trasmettere pienamente le 'qualità materiche' e spaziali delle mie architetture. Un fotogramma o un video ci trasmettono essenzialmente le qualità spaziali, formali, di un luogo, poco riescono a dirci sulle caratteristiche materiche, tattili, e che invece lo caratterizzano, lo segnano. La materia, le sue infinite trame, la comunicazione tra uomo e materiale è, invece, un elemento centrale della mia ricerca figurativa.

Ed allora, quali dovevano essere le caratteristiche della mostra per trasmettere pienamente il mio pensiero, quello che è dietro l'architettura, la sua dimensione tattile, materica?

La risposta alla quale sono arrivato è stata quella di esporre una sorta di *Chashitu*¹.

Tuttavia un *Chashitu* tradizionale risultava essere troppo grande da esporre all'interno di una mostra, visto che ha una misura minima di 3mx3m. Ed allora la scelta alla quale Luigi ed io siamo giunti è stata quella di produrre una serie di box espositivi, scatole che rimandassero, per associazione analogica, alle mie opere. 'Scatole' da cui emergessero pezzetti di puzzle da rimontare, frammenti da ricomporre: un'immagine riflessa dell'architettura che rimanda analogicamente a ciò che l'architettura è nella sua realtà.

I box non sono pensati come un modello di architettura, essi rimandano all'architettura in ragione dei materiali con cui sono stati realizzati e del modo in cui sono stati utilizzati. Legno, carta, bambù, adobe, uretano avevano per noi lo scopo di generare un 'dialogo' tra l'anti-oggetto, la scatola, e l'uomo che le sta di fronte. Ho disegnato le scatole pensando solo a questo.

È stato *Sen-no-rikyu* (1522-1591) a scoprire come da un piccolo spazio possa nascere un denso dialogo tra il corpo umano e il materiale con cui è realizzato quello spazio.

Nato in una famiglia di commercianti di *Sakai*, la cosmopolita città portuale di mercanti ubicata vicino a Osaka, *Sen-no-rikyu* si dedicò totalmente allo studio della cultura del tè giapponese. Secondo i principi da lui formulati, uno spazio di piccole dimensioni amplifica i significati che sottendono la cerimonia, contribuendo a realizzare una più intensa e sensibile comunicazione tra uomo e materia.

Sen-no-rikyu era "figlio della globalizzazione", si occupava dei rapporti commerciali con l'Europa e la Cina. Tra la forma di globalizzazione che egli ha vissuto e quella attuale ci sono molte analogie. Nella sua epoca il mondo si aprì improvvisamente.

Tuttavia, nonostante questa dilatazione, egli non si lasciò confondere dai prodotti innovativi apparsi d'improvviso e continuò la sua ricerca alla scoperta del valore di una profonda e calma comunicazione tra spazio e materia.

Ripensando alla ricerca di *Sen-no-rikyu*, ho immaginato di presentare la mostra in Italia recuperandone il pensiero, che assume più che mai un particolare significato in quest'epoca di globalizzazi-

one totale. Ovviamente non bastava solo 'costruire' un piccolo spazio per generare quella profonda relazione, quell'intimo dialogo tra il materiale e il corpo cui mi rimandava il suo pensiero.

Un elemento essenziale era la scelta del materiale ed il modo in cui l'avremmo utilizzato. Del resto una cerimonia del tè si fonda su due dialoghi: uno deriva dal comportamento, dal 'come' bere un tè, dal dialogo tra il 'materiale' tè e il corpo, l'uomo; l'altro dialogo è quello che si realizza con lo spazio entro cui si svolge la cerimonia, tra i materiali e gli oggetti che compongono lo spazio e il corpo. L'oggetto non divide questi due dialoghi, li coglie come una cosa continua. Durante la cerimonia del tè, le persone sono estremamente attente e il loro sentimento diventa più acuto, intenso, percepiscono con maggiore intensità e profondità le qualità di quello spazio, il modo in cui è realizzato, i materiali che lo compongono. Invece, in genere, siamo poco insensibili o incoscienti rispetto ai materiali che compongono uno spazio, al modo in cui sono trattati, ai dettagli.

Generare uno spazio che avesse intensità e delicatezza analoga a quella cui mi rimandava il pensiero di *Sen-no-rikyu*, un raffinato spazio in cui fosse ridefinito il rapporto tra corpo e architettura, era questo l'obiettivo ed il pensiero che ha guidato il progetto di questa mostra in Italia, un tentativo analogo a quello sperimentato 400 anni prima da *Rikyū*.

1. *Chashitu*: letteralmente stanza da tè. Stanza dove si svolge la cerimonia del tè.











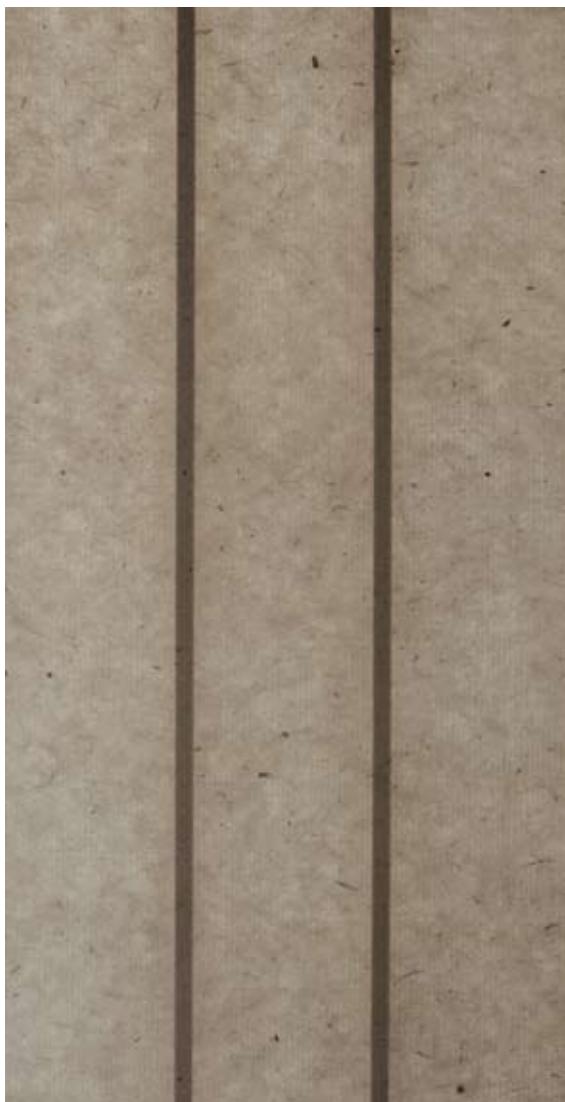


























A photograph of a minimalist interior space. The floor is composed of a grid of square tiles, each illuminated from below, creating a warm, golden glow. The walls are curved and feature a subtle, concentric circular pattern. In the foreground, a dark, rectangular object, possibly a piece of furniture or a display, is positioned on the floor. To the right, two thin, vertical rods or poles are visible, extending upwards. The overall atmosphere is serene and modern.

Luigi Alini
IL GIÀ STATO E IL NON ANCORA

La mostra *Kengo Kuma. Selected work 1994 – 2004*, la prima monografica allestita in Italia sull'opera di Kengo Kuma, è frutto della collaborazione tra la Provincia Regionale e la Facoltà di Architettura di Siracusa. Patrocinata da:

- Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica,
- Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
- Ministero degli Affari Esteri,
- Japan Foundation,
- Regione Siciliana,
- Comune di Siracusa,

la mostra, una sorta di 'ambiguo puzzle' da decifrare, è costituita da sei box, utilizzati sia come strutture espositive sia come 'contenitori' per il trasferimento della mostra nelle diverse sedi che la hanno ospitata. I box espositivi sono pensati come metafora delle opere, di cui ne ripropongono il principio generativo anche attraverso i materiali utilizzati: bambù, adobe, uretano, pietra, policarbonato, paglia, carta. Come misteriosi scrigni i box celano informazioni, che per essere carpite sollecitano il fruitore ad 'andare oltre', oltre ciò che appare in superficie, ad agire sui significati che entrano nella 'costruzione delle forme'. Facendo scorrere, ribaltando piani è possibile 'svelare' ciò che i box contengono: grafici di progetto, plastici di studio, schizzi, foto delle fasi costruttive. Quest'interazione tra soggetto ed *anti-oggetto*¹ determina continui mutamenti di quest'ultimo, che muta in ragione delle modalità con cui ci rapportiamo ad esso: una realtà ambigua, multiforme, molteplice, che assume connotazione e sfumature sempre diverse, si disvela progressivamente ai nostri occhi.

La decisione di 'raccontare' la mostra attraverso i contributi di quanti hanno condiviso con me questo percorso coincide con la chiusura di una prima fase di ricerca sull'opera di Kuma e ne apre un'altra. Sistematizzare, dare ordine alla grande quantità di materiale che in più di quattro anni di lavoro si è progressivamente sedimentato, fare il bilancio di un'esperienza era una necessità che avvertivo anche come esigenza personale: questa mostra è frutto di un lungo e faticoso cammino durante il quale ho imparato a guardare le cose con occhi nuovi.

Cosicché, questo volume mi ha fornito l'occasione per 'raccontare', con leggerezza, un lungo viaggio, che ha avuto inizio a Siracusa a giugno del 2005 ed ancora non si è concluso. Raccontare il piacere e la fatica che è dietro l'organizzazione di un evento molto complesso, al quale hanno collaborato tante persone, che ringrazio, non è una cosa semplice, per i temi e le possibilità che si sono dischiuse, per quanto e progressivamente emerso dal confronto e dal dialogo e, non ultimo, per le connessioni tra ricerca e didattica. Come posso integrare nell'attività didattica questo lavoro di ricerca? Era questa la domanda alla quale tentavo di dare risposta. E l'esperienza di Ascoli, il workshop di progettazione finalizzato all'auto-costruzione del *Padiglione Oribe*, di cui il saggio di Perriccioli dà ampio conto, nasce proprio dal tentativo di trovare una possibile risposta a questa necessità: rendere permeabile didattica e ricerca. Guardare lontano, dare coerenza ai movimenti ancorandoli saldamente

alla didattica del progetto, era questa la necessità che avvertivo.

Costruire in scala 1:1 il *Padiglione Oribe* è stata una 'follia' resa possibile dal lavoro caparbio ed assiduo di un gruppo di studenti della Facoltà di Architettura di Ascoli, di Siracusa e di alcuni colleghi che hanno condiviso quest'esperienza. Un'esperienza fuori dall'ordinario. E' stato un lavoro lungo, complesso, faticoso, fisicamente faticoso, tanto da toglierti a volte anche il sonno e che tuttavia, nel suo progressivo compiersi, mi rivelava la sua necessità, il suo significato. Gli studenti hanno prima ridisegnato e poi costruito, pezzo per pezzo, il padiglione, indagandone le connessioni tra materia e forma, tra costruzione e figurazione. Un'impresa che ha richiesto uno sforzo fuori dall'ordinario, alimentato da un sano entusiasmo che come un virus ha contaminato prima me e Massimo Perriccioli e poi gli studenti. Lo stesso entusiasmo l'ho visto negli occhi del prof. Giovanni Guazzo quando abbiamo inaugurato il Padiglione ad Ascoli.

Penetrare i significati di quest'opera, andare in profondità, svelare il senso di un approccio in cui la materia diventa elemento generatore delle strategie del comporre, mi ha aiutato a cogliere il significato che è dietro l'architettura e che la rende possibile. Cosicché, questo Padiglione accanto alla fatica mi ha donato anche il piacere di vederlo crescere, nel suo farsi architettura mi ha regalato la gioia di una verifica sperimentale che nasce in ambito strettamente didattico. Tutto questo è stato possibile grazie anche alla collaborazione con *Targetti Sankey*, *Bayer Sheet Europe* e *Seves*, collaborazione che ci ha permesso di sviluppare e mettere a punto insieme a Kuma soluzioni che costituiscono delle 'forme adattive' rispetto a quelle utilizzate nel progetto originario. Ne sono una testimonianza evidente sia la soluzione della pedana sia quella del sistema di illuminazione, per così dire, dinamico: una sorta di 'respiro' che ha finito con l'animare quest'opera di vita propria. Un'opera la cui immagine ha una potenza dirompente, una forza che trascende il suo significato specifico e che parafrasando Warburg potremmo definire un'immagine che ha *memoria del futuro*.

Per 'scoprire' una realtà più vasta, per andare oltre quello che appare in superficie, per cogliere i significati che entrano nella 'costruzione delle forme', per rivelare la profondità del lavoro di Kuma ho assunto un punto di vista interno all'immagine, ho spostato lo sguardo dall'immagine alla sua 'impronta', fino a far emergere un'interpretazione più ampia dei significati attribuibili al fare, alla tecnica, alla materia e al modo in cui Kuma la utilizza, 'la piega'. Questa ricerca, esercitata sulle possibilità espressive della materia, vuole rendere evidente la dialettica tra il 'già stato' e il 'non ancora', il modo in cui Kuma 'immagina la materia'. Per Kuma lo spazio dell'architettura è prima di tutto una 'esperienza sensoriale continua', tattile, fisica, materica, è il luogo in cui la memoria si esplicita come flusso continuo di energia che attraversa la materia, caricandosi di significati che entrano nella 'costruzione delle forme'. Kuma ribalta un principio, immagina la materia con la quale dà forma e sostanza alla sua ricerca figurativa, si spinge oltre l'immagine, ne rivela la sua 'preistoria'.

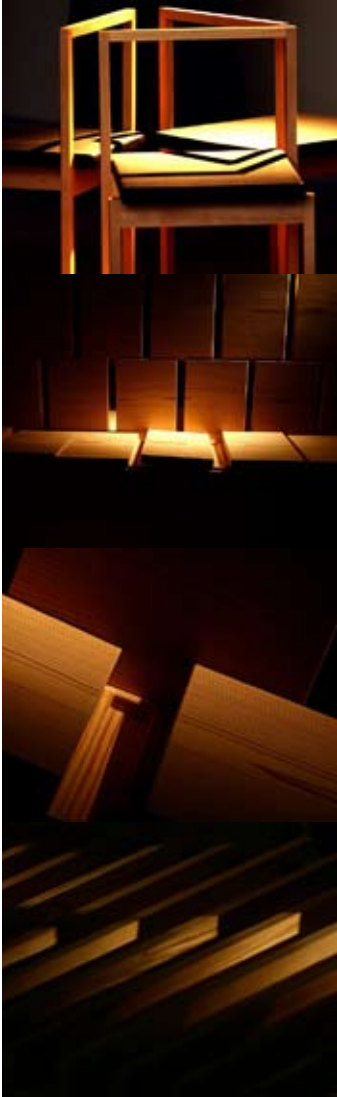
Per decifrare l'architettura di Kuma, credo allora si possa far proprio l'invito che Klee rivolgeva ai suoi allievi della Bauhaus, quando sosteneva che davanti ad un'opera d'arte bisognerebbe fermarsi a lun-

go con lo sguardo per decifrarla, ricostruendone, indiziariamente, la genesi: se lo sguardo dell'artista è uno 'sguardo brulicante' quello del fruitore deve essere uno 'sguardo penetrante', uno sguardo capace di risalire a quello che precede la forma, la sua 'preistoria'.

Cosicché, per risalire ai significati che entrano nella costruzione delle forme e cogliere la profondità dell'opera di Kuma è necessario estendere il concetto di forma sensibile a quello di forma ideale, struttura eidetica. Spirito chiaro ed immaginazione sensibile, intuizione e sentimento sono i parametri su cui agire affinché la materia, 'acronologicamente stratificata', ci lasci intravedere la trama di un nuovo possibile destino².

1. L'*anti-oggetto* è uno dei capisaldi su cui si fonda il lavoro di Kuma. Per un approfondimento di questo concetto cfr. Luigi Alini, *Kengo Kuma. Opere e progetti 1994-2004*, Electa, Milano, 2005.

2. Alcune considerazioni sul concetto di materiale come generatore delle strategie del comporre le ho ricavate dalle relazione introduttiva tenuta da Francesco Dal Co in occasione della inaugurazione della mostra di Kuma a Napoli il 5 dicembre 2005. Sul concetto di 'energia mnemonica' cfr. Aby Warburg, *Mnemosine. L'atlante delle immagini*, Arago, 2002.





Benedetto Gravagnuolo
IL NON VISTO DELL'ARCHITETTURA

Professore Ordinario di Storia dell'Architettura, Università degli Studi "Federico II" di Napoli

L'Oriente e l'Occidente si osservano da secoli. Nell'alveo dell'ininterrotto dialogo tra civiltà "diverse", gli architetti europei ed americani più raffinati hanno analizzato ed ammirato la cultura del costruire del Giappone, nonostante l'estrema distanza, sia geografica che tecnica, o meglio, proprio per questa peculiare diversità. Negli "anni eroici" del Movimento Moderno, Frank Lloyd Wright, Adolf Loos e Bruno Taut (per citarne solo alcuni) trassero ispirazioni dall'architettura giapponese, nell'evidenza di alcune opere esemplari, prima ancora che nelle dichiarazioni teoretiche.

A partire dalla seconda metà del Novecento, è invece subentrata un'inversione di senso nel dialogo. La sconfitta militare dell'impero nipponico trascinò nel crollo anche l'orgoglioso "isolazionismo" culturale dei samurai. Nell'ottica di una piena e definitiva integrazione nel sistema "globale" occidentale, i protagonisti dell'architettura giapponese del dopoguerra - da Kenzo Tange a Tadao Ando - si sono imposti sullo scenario internazionale come continuatori della modernità in "cemento armato" di ascendenza lecorbusiana, o, comunque - da Arata Isozaki a Toyo Ito - come sperimentatori d'avanguardia dell'alta tecnologia. In controtendenza rispetto all'enfasi dell'high-tech si colloca invece l'opera di Kengo Kuma, che rappresenta la punta di iceberg di una nuova generazione di architetti (ormai cinquantenni) che, pur senza regredire nella nostalgia del passato perduto, tentano tuttavia di rileggere e di rivalorizzare - in chiave moderna - il lascito della millenaria tradizione del costruire giapponese. Merita in tal senso attenzione la mostra dedicata all'opera di Kengo Kuma: sei grandi scatole lignee, zeppe di enigmatici cassetti che svelano, solo al visitatore interessato, i segreti delle sue ideazioni giocate su dicotomie concettuali, quali "natura-artificio", "luce-ombra", "provvisorio-permanente", "opaco-trasparente", e altre.

L'opera paradigmatica di Kuma che delinea una nuova maniera di pensare la "modernità" in relazione al paesaggio giapponese resta l'*Osservatorio di Kiro-San* realizzato tra 1991 e il 1994 sulla sommità di una collina nella suggestiva Isola di Oshima. «Capivo che realizzare un edificio in quel luogo - si legge nel saggio di Kuma sul "Digital Gardening" - avrebbe inferto all'ambiente un colpo mortale, anche se fosse stato di vetro trasparente... Alla fine, ho scelto di non creare alcun oggetto. Invece di collocare un edificio sulla sommità della collina, vi ho praticato una fenditura. L'Osservatorio di conseguenza risulta invisibile. Chi alza lo sguardo verso la collina, non nota alcun indizio della sua presenza».

Dopo quell'esordio di riduzione minimalista dell'architettura fino al limite della "invisibilità", Kuma ha costruito sulla Baia di Atami la *Water-Glass-House* (1992-95), una costruzione non meno "estrema", integralmente di vetro, dove le onde del mare penetrano percettivamente nell'assoluta trasparenza dello spazio abitabile. Nell'ultimo intenso decennio di produzione, Kengo Kuma ha continuato a realizzare una concatenata serie di opere, che, come "teoremi", sviluppano con delicate variazioni il tema della dialettica tra artificio e natura.

La monografia recentemente redatta da Luigi Alini (Electa 2005) offre una ricognizione completa dei progetti e delle opere di Kengo Kuma, corredata anche dagli scritti teorici dell'architetto giapponese. Senza ripercorrere l'intera opera, meritano tuttavia almeno una menzione la *Toyona Noh*







School (1995-96) per l'elegante parete in listelli di legno; il *Centro Comunitario* di Takayanagi (1998-2000), con i grandi tetti in fibre naturali; la *Casa di Bambù* realizzata in Cina nei pressi della Grande Muraglia (2000-02); e l'*Agricultur Museum* di Tochigi (2000-04). Da questi esempi scaturisce che un altro tema chiave dell'architettura di Kuma è la materia. Non solo e non tanto i materiali industriali, quand'anche e soprattutto i materiali naturali della tradizione costruttiva giapponese vengono da Kuma riattualizzati in geometrie compositive astratte.



Andrea Campioli
SPERIMENTAZIONE MOLTEPLICE

Professore Ordinario di Tecnologia dell'Architettura, 1^a Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano

Il tema della sperimentazione caratterizza l'esperienza progettuale dell'architetto giapponese Ken-Go Kuma secondo molteplici declinazioni.

Innanzitutto la sperimentazione teorica. Luigi Alini sottolinea l'ampiezza della sperimentazione teorica di Kuma facendo riferimento ad alcune coppie dialettiche: "natura/artificio, luce/ombra, semplice/complesso, opaco/trasparente, provvisorio/permanente, massivo/leggero, superficie/profondità, univoco/molteplice, trama/ordito, continuo/discontinuo, ripetizione/variazione. Perché nell'opera di Kuma il principio costruttivo è narrazione, discorso che si compie per polarità, per copie archetipiche. Ricorrendo a una sorta di sistema retorico, dove l'unità è generata dalla ripetizione della parte, Kuma annulla ogni contraddizione. All'univoco sostituisce il molteplice, il confronto di più posizioni. Per cogliere la profondità del lavoro di Kuma è necessario assumere un punto di vista interno all'immagine, spostare lo sguardo dall'immagine alla sua impronta, fino a fare emergere un'interpretazione più ampia dei significati attribuibili al fare, alla tecnica, alla materia"¹. Ed è proprio nell'approfondimento di questi temi che Kuma mira alla negazione della monumentalità dell'architettura, o meglio alla negazione dell'architettura monumentale. Scrive in tal senso: "il mio obiettivo è cancellare l'architettura"². In realtà Kuma non cancella affatto l'architettura ma la definisce attraverso l'elaborazione di una ricca trama di relazioni, a tutti i livelli. Non costruisce architetture, ma piuttosto stabilisce relazioni tra spazi, forme e materie. Nei progetti di Kuma non esiste forma senza materia e non esiste materia senza ricerca di una relazione con gli spazi.

In secondo luogo la sperimentazione linguistica. Nei progetti di Kuma si osserva una stretta relazione con la cultura materiale, ma allo stesso tempo la sua ricerca linguistica va ben oltre alla ricerca di un semplice equilibrio tra tradizione e innovazione. I progetti di Kuma contengono ed esprimono in chiave assolutamente originale e contemporanea tutta la cultura giapponese del costruire.

Nella ripetitività e nella modularità delle sue architetture riprende la tradizione costruttiva delle case contadine, i minka. Si tratta di una dimensione del progetto che tutti abbiamo presente nella forma, forse un po' banalizzata, del tatami e che si rifà propriamente a una archetipica relazione tra dimensione spaziale ed elementi costruttivi. Nella ricerca del dettaglio - in sintonia con la ricerca condotta da altri maestri giapponesi come Tadao Ando, Toyo Ito, Riken Yamamoto - riprende, interpreta e trasforma tutta la sapienza e la cultura tecnica del costruire in legno. Della cultura materiale giapponese Kuma riprende anche la spazialità, quella spazialità concettuale che connota per esempio l'articolata relazione tra gli ambienti del palazzo imperiale della Katsura. Ma allo stesso tempo le architetture di Kuma costituiscono l'espressione più innovativa di tutta la cultura architettonica giapponese. Insieme al carattere monumentale dell'architettura, nei suoi progetti vengono meno le consolidate gerarchie tra gli elementi costruttivi, tra pieni e vuoti, tra esterno ed interno. La forma dell'architettura non è perseguita con la giustapposizione di elementi, ma piuttosto attraverso l'inedita rappresentazione di una relazione tra lo spazio esterno e lo spazio interno dei volumi costruiti, attraverso la ricerca di un risultato costruttivo che sia in grado di rispondere pienamente a tutte le esigenze espresse



e inesprese di chi abiterà gli spazi: da quelle fondamentali di comfort fisico a quelle più sfumate di adeguatezza psicologica. Una sorta di forma prestazionale, quindi, dove il concetto di prestazione assume un significato assai ampio, fino a comprendere anche gli aspetti riconducibili al vissuto individuale di ciascuno di noi, raramente precisabili, difficilmente quantificabili e con i quali, comunque, il progetto di architettura è chiamato costantemente a confrontarsi.

Infine la sperimentazione tecnica. I materiali, le tecniche e le forme non sono mai assunti come un dato da cui partire. La ricerca progettuale muove dall'identificazione di un problema, delinea le soluzioni possibili e, all'interno di questo processo, le tecniche e i materiali vengono ogni volta reinventati attraverso una vera e propria esperienza euristica del progetto. I progetti di Kuma non privilegiano alcun materiale e alcuna tecnica, ma in ogni progetto i materiali e le tecniche sono individuati, e talvolta inventati, in funzione della loro appropriatezza al tema affrontato e in questa dimensione sperimentale si delineano molteplici piani di ibridazione tra innovazione e tradizione.

Il lavoro di Kuma costituisce quindi una lezione paradigmatica di coerenza concettuale. Impianto teorico e sperimentazione progettuale costituiscono i poli di una produttiva dialettica. I titoli dei suoi scritti sono assai rappresentativi della sua posizione nei confronti dell'architettura: "Defeated Architecture"; "Beyond the Architectural Crisis"; "Anti-Object"³. Le sue architetture sono una evidente traduzione della sua posizione teorica e il percorso che le collega - dai progetti dei primi anni Novanta fino alle più recenti realizzazioni - mostra una straordinaria e rigorosa continuità, senza tuttavia mai cristallizzarsi in una omologata cifra stilistica.

1. Il passaggio è tratto dal testo di introduzione alla mostra itinerante curata da Luigi Alini intitolata *Kengo Kuma. Selected Works 1994-2004*.

2. L'affermazione è tratta da Kengo Kuma, *Materials, Structures, Details*, Birkhäuser, Basilea, 2004, p. 17.

3. Il riferimento è alle seguenti pubblicazioni di Kengo Kuma: *Catastrophe of Architectural Desire*, Shin'yosha, Tokyo, 1994; *Beyond the Architectural Crisis* TOTO Publishing, Tokyo, 1995; *Defeated Architecture*, Iwanami Shoten, Tokyo, 2004.







Massimo Perriccioli
**ORIBET-HOUSE. UNA SPERIMENTAZIONE
TRA DIDATTICA E RICERCA**

Professore Associato di Tecnologia dell'Architettura, Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno

La dimora del vuoto

Il Padiglione del thè Oribe è una delle opere più poetiche di Kengo Kuma e, nonostante la sua piccola dimensione (circa mt 6 x 3,40), una delle più emblematiche del suo approccio al "fare architettura".

Il Padiglione è stato realizzato da Kuma nel 2005 al Ceramics Park Mino, a Tajimi, nella prefettura di Gifu, in occasione dell'annuale mostra dedicata alle ceramiche, per celebrare uno dei più grandi maestri giapponesi del tè, Furuta Oribe, comandante militare e uomo di grande cultura vissuto nel XVI secolo. Egli, discepolo del maestro Sen No Rikyu, fu l'artefice di una rivoluzione culturale nell'arte della ceramica giapponese e svolse un ruolo seminale nel campo della produzione di utensili ed oggetti necessari per la celebrazione del rito del tè; il suo stile innovativo, semplice ed essenziale, decisamente *modernista*, paragonato da alcuni critici a quello di Pablo Picasso, preludeva infatti ad un nuovo periodo che avrebbe cambiato profondamente il *cha no yu*, la cerimonia del tè¹.

Il Padiglione, realizzato interamente in policarbonato, ha una forma organica e sfuggente, che evoca le sembianze di un grosso cetaceo arenatosi su una spiaggia, di cui è possibile esplorare il ventre, sperimentandone tutta la suggestiva e magica spazialità interna. Il fuoco dell'intera composizione si trova nella ricercata semplicità e povertà dello spazio interno destinato al cerimoniale: la "dimora del vuoto", luogo del pensiero e della meditazione, al quale si accede attraverso due piccole aperture, appena schermate da porte scorrevoli. Quello che rende questa piccola architettura particolarmente suggestiva, al di là delle interpretazioni spaziali e percettive che può suscitare nel visitatore, è il fatto che sia stata concepita non per essere collocata in un spazio esterno (un patio, un giardino, un bosco, luoghi nei quali venivano abitualmente realizzati i padiglioni del tè) ma per essere "installata" all'interno di luoghi chiusi con i quali essa può stabilire differenti relazioni spaziali, in base alle diverse condizioni di luce, dimensione, fruibilità.

Una sperimentazione didattica: la ri-costruzione del Padiglione Oribe

Il Padiglione Oribe è stato ri-costruito ad Ascoli Piceno nel giugno del 2006 nella duecentesca chiesa di Sant'Andrea², in occasione dell'allestimento della mostra itinerante "Kengo Kuma, selected works". La realizzazione costituisce l'esito di una sperimentazione progettuale compiuta in un workshop svoltosi presso la Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno, nell'ambito del Laboratorio di laurea in "Costruzione dell'architettura e dell'ambiente". Il workshop, che ha visto impegnati a tempo pieno 16 studenti per circa quattro mesi, si è articolato in tre sessioni di lavoro: la prima dedicata allo studio del progetto originale, la seconda alla progettazione e alla realizzazione delle parti componenti, l'ultima al montaggio in situ del Padiglione.

Nella prima fase il progetto del padiglione, sulla base dei disegni originali messi a disposizione da Kengo Kuma, è stato indagato, ridisegnato e ricostruito attraverso modelli e plastici di studio per



giungere all'individuazione delle sue parti componenti e del sistema di giunzioni. Il padiglione è stato così scomposto in 3 elementi essenziali: le *costole*, i *distanziatori*, la *pedana*.

Le 92 *costole* di polycarbonato alveolare di 5mm che formano la struttura, (sono) distanziate tra di loro di cm 6,5, creano un involucro traslucido dalla forma organica che genera lo spazio interno ed al tempo stesso permette alla luce di filtrare attraverso di esso. I *distanziatori*, anch'essi in polycarbonato, assolvono la duplice funzione di "cucire" tra di loro le costole e, non essendo queste sempre ricavate da un unico pannello di polycarbonato ma dall'accostamento di 2/3 pezzi sagomati, di unirne le varie parti che le compongono. La *pedana*, alta 18,5 cm, è formata da pannelli di polycarbonato da 20 mm poggiati su di una sottostruttura costituita da longheroni in polycarbonato bianco opaco da 2 mm a sezione trapezoidale, disposti trasversalmente alla generatrice della composizione; i longheroni sono a loro volta fissati, tramite strisce di velcro, a pannelli in multistrato di legno sui quali sono disposte in serie delle lampade fluorescenti lineari. Grazie alla traslucenza del polycarbonato ed alla particolare sezione dei longheroni, la *pedana* diventa una sorgente luminosa che permea di luce diffusa le *costole* del padiglione.

La seconda sessione di lavoro è stata svolta in stretto contatto con le aziende che hanno sponsorizzato l'operazione che, oltre a fornire materiali e prodotti per la realizzazione del padiglione, hanno messo a disposizione il loro *know-how* tecnico-organizzativo per lo sviluppo delle soluzioni tecnico-costruttive. Dal confronto con le aziende e con lo stesso Kuma è stato messo a punto un nuovo progetto realizzativo che ha previsto alcune necessarie modifiche al progetto originario.

Le 92 *costole* che formano la struttura sono state ricavate da pannelli di polycarbonato alveolare di colore neutro di 6 mm di spessore (in Europa non esistono infatti lastre da 5 mm), di quattro diverse dimensioni: 210 x 200 cm, 210 x 250 cm, 210 x 300 cm, 210 x 350 cm. Ciascuna costola, a seconda della forma, della dimensione e della posizione, è stata ricavata dall'accostamento di 2 o 3 pezzi di polycarbonato precedentemente sagomato. Per ottimizzare il taglio delle lastre e per favorire una migliore diffusione della luce, le costole, a differenza del progetto di Kuma, sono state disposte con i canali orientati in senso verticale. Il metodo di "cucitura" delle lastre è rimasto invariato: sono stati impiegati *distanziatori* di polycarbonato da 6 mm di 6,5x10 cm al cui interno, sfruttando la presenza dei canali alveolari, sono state posizionate delle fascette di plastica, abitualmente utilizzate per il cablaggio impiantistico, dotate di un fermo che rende definitivo e reversibile il fissaggio.

La modifica più importante ha interessato la *pedana*, laddove la struttura prevista da Kuma, interamente in polycarbonato, è stata sostituita da un'altra in mattoni di vetro di cm 20 x 20, alloggiati all'interno di una griglia di profili in alluminio a maglia quadrata da 100 x 100 cm, poggiante su piedini metallici regolabili in altezza; i mattoni di vetro, anche se introducono una geometria non completamente coerente con le scelte originarie di Kuma, garantiscono una maggiore resistenza della pedana alla circolazione, senza alterarne l'effetto di luminescenza. L'impiego del vetromattone ha comportato un'ulteriore modifica: nel progetto di Kuma, infatti, la pedana in polycarbonato as-





seconda la forma irregolare della pianta del padiglione e, grazie ad una piccola "battuta" ricavata alla base delle costole, rimane quasi completamente nascosta. La natura modulare degli elementi in vetro non era in grado di assecondare le curvature della pianta del padiglione se non attraverso dei riempimenti in cemento che avrebbero alterato l'effetto luminoso complessivo; si è giunti quindi ad un compromesso, optando per una pedana rettangolare di mt 6 x 8 che funge da "vassoio" luminoso. In virtù di questa modifica anche l'impianto di illuminazione ha subito alcune variazioni: al di sotto della struttura in alluminio sono stati posizionati 32 tubi fluorescenti collegati ad un dimmerizzatore che, regolandone l'intensità luminosa, simulava una sorta di "respiro" del padiglione con un effetto di smaterializzazione delle costole che lasciava fluire lo spazio interno verso l'esterno e viceversa. Per facilitarne l'inserimento ed evitare effetti di riverbero della luce, i corpi illuminanti sono stati posizionati sotto la pedana dopo essere stati precedentemente fissati sopra lastre di policarbonato.

La fase di montaggio del Padiglione all'interno della chiesa è durata una settimana. Inizialmente è stata posta in opera la pedana: montato l'intero reticolo di alluminio, sono stati posizionati i 1200 elementi di vetromattone, disposti con la superficie calpestabile antisdrucchiolo verso l'alto e quella satinata verso il basso. Il processo di montaggio delle 92 costole costituenti la struttura ha previsto la ripetizione di cicli di 7 operazioni:

- il fissaggio temporaneo a terra, con nastro adesivo, dei vari pezzi che formavano la singola costola, tramite uno schema grafico di riferimento;
- la creazione dei fori con trapani con punta di 8 mm, mediante il posizionamento sulla lastra di policarbonato di una mascherina in metallo con 2 fori;
- la pulizia della lastre, con un compressore, per eliminare i residui plastici formati durante la foratura;
- l'eliminazione delle pellicole protettive delle lastre;
- il posizionamento della costola sulla pedana;
- il fissaggio temporaneo dei distanziatori, facendo prima passare un capo della fascetta di cablaggio nell'alveolo superiore del distanziatore, appoggiando poi il distanziatore alla lastra in corrispondenza dei fori ed infilando la fascetta prima nel foro superiore, poi in quello inferiore per passare quindi in un altro canaletto alveolare in prossimità del margine inferiore del distanziatore;
- l'accostamento della costola successiva: facendo passare i due capi della fascetta nei fori della seconda costola per poi stringerla ed infine tagliare la parte di fascetta rimanente.

La ri-costruzione del Padiglione Oribe ha costituito una sperimentazione didattica assai rara nelle scuole di architettura italiane ed ha consentito agli studenti di effettuare una simulazione della complessità del processo progettuale e costruttivo, entrando in contatto con tutti gli aspetti che lo caratterizzano, indipendentemente dalla scala del manufatto, dalle fasi ideative a quelle progettuali, dalla produzione delle parti componenti alle verifiche progettuali, fino alla costruzione degli strumenti necessari alla operatività tecnico-esecutiva.

La sperimentazione condotta nel workshop ascolano ha offerto un'occasione di confronto tra la formazione universitaria e la produzione industriale. Se, infatti, studenti e docenti hanno potuto sperimentare praticamente il potenziale innovativo industriale, sotto forma di materiali, tecniche, logiche e conoscenze, le aziende che hanno concorso alla realizzazione del padiglione, dal canto loro, hanno potuto sperimentare alcune ipotesi tecniche che potrebbero ampliare e innovare il campo di applicazione di prodotti e di tecnologie a volte confinati all'interno di ristrette logiche di mercato. In modo particolare, il Padiglione mette in risalto le qualità estetiche e funzionali del policarbonato, da sempre considerato un materiale "povero" e utilizzato prevalentemente per edifici industriali, che è stato impiegato in questo caso da Kuma per stabilire una relazione tra materia e luce con l'obiettivo di coniugare la trasparenza dell'involucro con il senso di chiusura e di intimità dello spazio interno: le lastre traslucide di policarbonato si dissolvono al passaggio della luce consentendo allo spazio interno di "assorbire" osmoticamente lo spazio esterno. Il policarbonato, materiale "chip" ma capace di alte prestazioni, ben si presta ad assecondare l'intenzione di Kuma di dimostrare con quest'opera il cambiamento radicale operato dai maestri del tè nel XVI secolo nella direzione dell'esaltazione degli aspetti più spirituali della cerimonia e della rinuncia alla ricchezza dei materiali da costruzione, che dovevano essere standardizzati, economici e presi dalla vita comune.

La costruzione della forma

Al di là degli interessanti risultati raggiunti sotto il profilo didattico e dei potenziali rapporti tra mondo della formazione e mondo della produzione, la sperimentazione progettuale condotta nel workshop ha evidenziato altri aspetti che rendono questa piccola architettura un'opera programmatica ed emblematica dell'originalità dell'approccio di Kuma alla "costruzione della forma". Infatti, tra le due tipiche azioni mediante le quali si può dare forma, la mano che modella con continuità e l'utensile che taglia con precisione, Kuma, interprete della millenaria tradizione costruttiva giapponese, persegue senz'altro quest'ultima; tuttavia nell'opposizione culturale novecentesca e modernista tra "principio del montaggio" e "modellazione della forma" Kuma sembra indicare una terza via: il raggiungimento di una forma organica e di una geometria complessa attraverso precise operazioni di taglio e di montaggio preordinato di elementi semplici e monomateriali, nelle quali il materiale è inteso come principale generatore della "strategia del comporre". Un approccio al costruire che, senza rinunciare alla ricerca formale, tenta però di superare l'illusione modernista di una creatività istintiva ed individuale, basandone le regole sul rigore scientifico della geometria e sulla disciplina della tecnica. La ricerca paziente di Kuma sul rapporto tra forma e materia costituisce una critica alla diffusione acritica di logiche industriali e all'impiego dissennato del cemento armato che hanno distrutto la tradizione costruttiva giapponese; una tradizione basata sulla leggerezza e sulla coordinazione modulare degli elementi costruttivi, su strategie compositive generatrici di spazi flessibili, tempo-

ranei, ancorati agli aspetti rituali del vivere quotidiano, che si colloca in una prospettiva artigianale e creativa della tecnica costruttiva. I materiali, siano essi tradizionali come il legno, la pietra, la carta o il bamboo, o di nuova concezione come in questo caso il polycarbonato, sono impiegati da Kuma sempre con tecniche di assemblaggio a secco, secondo una filosofia progettuale che aggiorna senza tradire l'artigianalità della migliore tradizione costruttiva giapponese. Tutte le architetture di Kuma, e il Padiglione Oribe lo dimostra in maniera esemplare, sembrano voler riscattare lo studio del dettaglio e la ricerca di soluzioni costruttive originali da una supina accettazione di tecniche e procedure di tipo industriale, collocando nella giusta dimensione progettuale il ruolo strategico dell'assemblaggio, come disciplina di progetto e di costruzione in grado di stabilire un nuovo rapporto tra materia, tecnica e forma.

Il Padiglione Oribe è stato realizzato nell'ambito delle attività didattiche propedeutiche alla laurea triennale del Laboratorio di Costruzione dell'Architettura e dell'Ambiente (corso di laurea triennale in Scienza dell'Architettura – Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno – Università di Camerino) prof. Massimo Perriccioli (coordinatore), prof. Sergio Altomonte, prof. Jean Philippe Vassal

Gli studenti che hanno partecipato al workshop sono: Anita Adriano, Stefano Angeloni, Valentina Brandozzi (tutor), Gloria De Carolis, Luca Foresi, Michele Giampieri, Andrea Gianfelici, Elisabetta Menghini, Marco Piunti, Pietro Piunti, Silvia Ramacci, Eleonora Ritrecina, Bruna Sierpinski, Elisa Sorcionovo, Giulio Ventura, Simona Vinaccia.

Il workshop è stato svolto in collaborazione con il Laboratorio di Costruzione dell'Architettura I coordinato dal prof. Luigi Alini presso la facoltà di Architettura di Siracusa dell'Università di Catania.

1. Sen No Rikyu è considerato il più grande maestro del tè per aver canonizzato e modernizzato il *cha no yu*, l'espressione più pura dell'estetica Zen. L'ambiente culturale ed il contesto storico nel quale si collocano queste vicende sono raccontati nel bellissimo film di Kei Kumai, *Morte di un maestro del tè*, Leone d'argento alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1989. Per approfondire invece gli aspetti legati al rapporto tra filosofia Zen e cerimonia del tè, si consiglia la lettura del libro di Kakuzo Okakura, *Lo Zen e la cerimonia del tè* (1955), edito da Feltrinelli (1997), traduzione a cura di Laura Gentili.

2. La chiesa di Sant'Andrea, da tempo sconosciuta, è una delle più belle chiese del centro storico di Ascoli Piceno; ha uno spazio interno molto suggestivo e ben conservato, costituito da un'aula rettangolare di circa 24 x 12 metri, utilizzato per allestimenti e mostre temporanee.





Livio Sacchi
INNOVAZIONE E TRADIZIONE

Professore Ordinario di Disegno dell'Architettura, Facoltà di Architettura di Pescara

La condizione giapponese

Il lavoro di Kengo Kuma va inquadrato all'interno della particolarissima condizione culturale del paese in cui nasce. Proviamo a esaminare brevemente quelli che, a nostro giudizio, sono i principali temi alla base del pensiero architettonico giapponese.

Daniel Libeskind disse una volta: «Credo che il vero problema della cultura italiana sia l'isolamento. Ogni volta che vado in Italia penso che si tratti di un paese molto simile al Giappone: entrambi sono come isole. Segnati da una caratteristica sensibilità, sembrano soltanto preoccupati di immunizzarsi contro ogni forma di transizione e sviluppo, di difendersi dai cambiamenti che avvengono, comunque, sotto il loro naso»¹. Libeskind conosce bene l'Italia - aveva abitato alcuni anni a Milano - ma anche il Giappone - dove aveva appena realizzato una straordinaria installazione - e ha probabilmente ragione. Le sue parole ci introducono a un primo, contraddittorio aspetto della condizione giapponese, quello del difficile rapporto con il nuovo. Se è vero infatti che il Giappone è probabilmente il paese più proiettato in avanti che ci sia al mondo, forse, per molti aspetti, più degli stessi Stati Uniti e del nord Europa, è altrettanto vero che esso è, al tempo stesso, curiosamente in grado di offrire un elevatissimo grado di resistenza al nuovo. La sua storia, quella architettonica in particolare, può esser anzi letta come una lunga resistenza a quanto di nuovo è arrivato dai paesi stranieri, minacciando la sopravvivenza della cultura e delle tradizioni autoctone.

Tutto ciò ha radici antiche. La Cina è stata a lungo il paese più influente: l'introduzione del buddismo - che avvenne attraverso la mediazione coreana alla metà del VI secolo - e, in particolare, di alcune sue esoteriche sette, portò alla realizzazione di templi in stile cinese che finirono col modificare sostanzialmente anche l'architettura non religiosa. Il più antico di essi, a Tokyo, fu probabilmente quello i cui resti sono stati ritrovati a Kokubunji City, un edificio eretto successivamente all'ordinanza emanata dall'imperatore Shōmu nell'anno 741. L'assunzione del nuovo proveniente dalla Cina provocò una prima perdita dei valori storici tradizionali, spesso psicologicamente sentita come una più generale e vera e propria perdita d'identità. Il Giappone provò a resistere: l'antico slogan *wakon kansai* ("spirito giapponese, conoscenza cinese") ne è la testimonianza.

Con la restaurazione Meiji ("restaurazione" della dinastia imperiale che sarebbe più giusto chiamare "rivoluzione" in termini culturali) e l'apertura all'Occidente - e al nuovo - che ne conseguì, il Giappone avvertì subito i rischi di una seconda sovraesposizione, in quel caso alla cultura europea. Ancora una volta il desiderio di rinnovamento si scontrava con la paura di una irrimediabile perdita d'identità. Lo slogan divenne *wakon yosai* ("spirito giapponese, conoscenza occidentale"); in altri paesi dell'Asia, esposti allo stesso problema, si parlò di "identità cinese, funzionalità occidentale" (in Cina) o "valori orientali, funzionalità occidentale" (in Corea)². I timori delle società orientali non erano comunque ingiustificati: nel giro di pochi decenni gran parte di esse sarebbe finita sotto il giogo dell'imperialismo culturale occidentale o, forse più precisamente, americano. In architettura la reazi-

one a ciò non si fece attendere, assumendo spesso forme regionaliste, nel tentativo di coniugare modernità e tradizioni locali (in maniera non troppo diversa da quanto avveniva nei paesi periferici dello stesso Occidente: si pensi al Romanticismo nazionale finlandese o al Modernismo catalano, che di modernista, com'è noto, ha molto poco).

Del forte contrasto tra vecchio e nuovo si era peraltro chiaramente reso conto Bruno Taut che, nel 1935, scriveva: «Il Giappone vive attualmente un conflitto particolarmente intenso. La tradizione, che ha sempre informato tutto nei minimi particolari, rimane assai viva e conserva largo seguito nella stragrande maggioranza del popolo. Contemporaneamente, la vita del paese subisce l'influenza della tecnica, della civiltà, delle forme e dei modi di vita occidentali. Questa evoluzione, forse non del tutto voluta, ha una reale rilevanza: e poco importa che gli edifici moderni siano per ora una percentuale esigua. Saranno anzi questi pochi esempi di una nuova tendenza a determinare lo sviluppo architettonico per i decenni a venire»³ Profetica conclusione, destinata sostanzialmente, nonostante le molte resistenze, ad avverarsi abbastanza presto. Ma ciò non deve far pensare a un avvento facile e indolore della modernità. Si consideri, per esempio, ciò che Kenzo Tange, personaggio certo non sospetto di scarsa apertura verso il nuovo, dirà circa vent'anni più tardi: «Subito dopo la seconda guerra mondiale, fino agli anni Cinquanta, il Giappone lottò per ricostruire le sue strutture economiche e fisiche. Il pensiero dei giapponesi era volto all'indietro, fisso sulle nostre antiche tradizioni e sulla storia del suo passato. In questa atmosfera, gli architetti sentirono che non avrebbero potuto soddisfare le esigenze spirituali del popolo, se la loro architettura non si fosse ispirata alle antiche tradizioni giapponesi»⁴.

In Giappone tale resistenza coincide con la più generale resistenza a tutto quanto proviene da altri paesi e, in particolare, dall'Occidente. Il rapporto con la cultura occidentale è dunque sempre difficile e controverso. Da una parte - anche in architettura - è chiaramente presente un certo complesso d'inferiorità nei confronti dell'Europa; dall'altra tale complesso è temperato da un recente e crescente livello di auto-consapevolezza. Ciò accomuna i giapponesi agli americani. Ma in Giappone, diversamente da quanto avviene in America, l'autoconsapevolezza si tinge di uno sciovinismo culturale che affonda le sue radici in una cultura molto antica.

Dal punto di vista sociale, per esempio, se è vero che gli occidentali e soprattutto gli europei sono estremamente ben visti, è vero anche che essi rimangono comunque *gayjin*, stranieri - e nel termine c'è sempre una sfumatura non del tutto elogiativa. E, se è vero che la gentilezza dei giapponesi verso gli ospiti è straordinaria, non è possibile non ricordare in proposito un intervento di Jacques Derrida al convegno di *Any - "Anywhere"* - tenutosi nel 1992 nell'isola di Yu Fuin, nel sud del paese. Il testo, letto dal filosofo francese e intitolato *Faxitexture*, analizza i due concetti correlati di *hospes* e *hostis*, "ospite" e "nemico"; cita inoltre Kojève, autore che vede nel Giappone moderno prender forma quella fine della storia, almeno nel senso occidentale del concetto, su cui argomenta a lungo il pensiero europeo negli anni Ottanta; elabora infine sulla nozione di "anywhere", che costituisce il tema del

convegno, un “dovunque” che può anche essere interpretato come “da nessuna parte” o “da qualche parte”⁵.

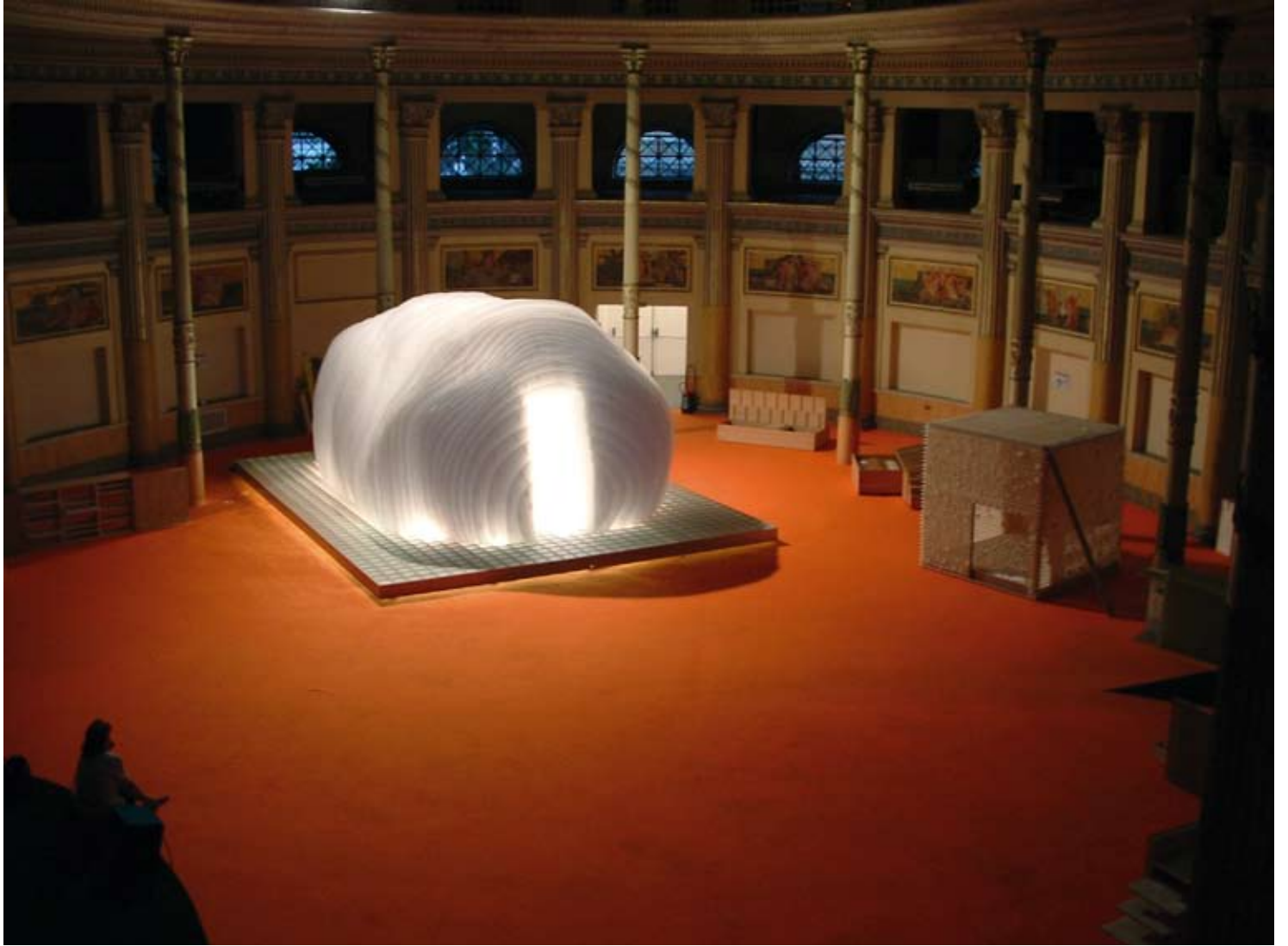
Segni e linguaggio

Probabilmente è vero che ogni tentativo di penetrare una cultura che fa dell’elusività la propria caratteristica è impresa ardua se non persa in partenza. Un libro di Massaki Imai, diventato famoso perché, in una libreria per turisti a Tokyo, attirò l’attenzione dello stesso Derrida, s’intitola: *16 Ways to Avoid Saying No*, “sedici modi per evitare di dire no”. Ed effettivamente qualsiasi occidentale che abbia fatto esperienza di una conversazione con un giapponese, si sarà reso conto delle difficoltà incontrate dal suo interlocutore nel contraddire, nel dover semplicemente ammettere di non essere d’accordo e degli esitanti giri di parole che il galateo impone in tale imbarazzante evenienza; ma anche delle simmetriche difficoltà incontrate dagli occidentali per capire che, al di là dei giri di parole e delle frasi gentili, la risposta è, appunto, “no”. Un altro esempio è costituito dall’*io* delle lingue occidentali, ancor più forte e onnipresente in inglese e in francese di quanto lo sia in italiano, che in giapponese diviene un concetto sfumato e variabile, con ventisei modi per designarlo, a seconda delle diverse “posizioni” del soggetto, quando non lo si evita del tutto.

Le differenze linguistiche costituiscono un aspetto certamente importante della questione. «La struttura della lingua giapponese - in cui il significato delle parole dipende in gran parte dal “contesto” - ci può forse fornire una chiave per spiegare il tipo di atteggiamento conoscitivo che la realtà giapponese richiede. Si tratta infatti di una lingua caratterizzata da una struttura grammaticale e sintattica debole, da ambiguità, molteplicità di significati e ricchezza di immagini, in cui, rispetto alle lingue occidentali, viene lasciato più spazio all’intuizione dell’ascoltatore e “isole di significato” autonome sono aggregate da nessi logici deboli»⁶ Una lingua segnata dunque dall’assenza di quel logocentrismo che è alla base del pensiero occidentale e che, in questo senso, mostra semplicemente di essere ciò che è: una filiazione del pensiero cinese.

Altrettanto importanti sono le differenze nella scrittura: la sua assoluta indecifrabilità e la sua estetizzante e invasiva presenza sono chiaramente evidenti. Si tratta, prima di tutto, di una fortissima “presenza” grafica: ciascun segno appare un microcosmo di affascinante, autonoma significazione. Ma anche di una più semplice presenza fisica, quasi altrettanto forte: le insegne sono effettivamente dovunque. Non a caso Roland Barthes osservò che «le mur est détruit sous l’inscription» e intitolò il suo già più volte citato libro dedicato alla cultura giapponese *L’empire des signes*: «Impero dei segni? Sì, se si vuol dire che questi segni sono vuoti e che il rituale è senza dio»⁷.

Molto di ciò che è scritto - almeno a Tokyo e nelle altre maggiori città - appare in realtà anche nella rassicurante traduzione inglese. Ma forse è proprio ciò che sottolinea e accentua la differenza: la scrittura giapponese è troppo diversa per non far sorgere il dubbio che dietro tale diversità non si nasconda anche una profonda differenza di pensiero. In maniera opposta rispetto al pratico, sin-



tetico e limitato alfabeto latino, la scrittura giapponese consta di una serie di sistemi abbastanza confusamente interagenti fra loro: ma, soprattutto, mentre il primo (non diversamente da quelli di altre civiltà “fonetiche”, come l’India o l’Islam) traduce i suoni in segni, la seconda aggiunge a tale aspetto quello propriamente rappresentativo.

Com’è noto, le forme di scrittura sono il *kanji* - di origine cinese, che adotta ideogrammi polisemici - e il *furigana*. Il primo è un sistema effettivamente fondato sulla diversità: nascosti all’interno di un numero elevatissimo di segni, che assumono significati diversi, come s’è detto, in contesti sintattici diversi, si annidano, quasi invisibili fantasmi, infiniti differenti e spesso oscuri concetti. Il secondo è invece suddiviso in *hiragana* e *katagana*. L’*hiragana* è una trascrizione fonetica sillabica del *kanji*, che interviene a semplificarne la lettura quando si tratti di termini difficili o poco usuali; il secondo costituisce la trascrizione fonetica delle moltissime parole prese a prestito dalle lingue occidentali, solitamente dall’inglese. Quando tali parole vengono scritte usando direttamente l’alfabeto latino, si parla di *romàji*, termine in cui è presente la radice del nome “Roma”.

Anche i giapponesi molto colti sanno che circa quarantamila segni non sono mnemonicamente controllabili: ciò è parte integrante di una più o meno lucida consapevolezza della “irriducibilità” epistemologica del mondo. Tokyo, come osserva Geert Bekaert, «ricorda all’occidentale che il razionale non è che un sistema fra gli altri»⁸: la città e la sua lingua costituiscono insomma la più efficace metafora segnica della labirintica, flessibile, babelica insondabilità del reale.

Pensiero religioso e ritualità quotidiana

Alla base dell’identità spirituale giapponese sono tre fenomeni significativamente interrelati fra loro: la religione nazionale shintō, la filosofia zen e la cerimonia del tè. La prima, un culto animista in base al quale le divinità naturali (*kami*) abitano oggetti o fenomeni, implica forme diverse di panteismo, oltre alla diretta discendenza divina dell’imperatore. La coincidenza di dio e monarca è peraltro frequente nella storia dell’umanità e su tale assunto sono fondate molte civiltà del passato. Lo shintoismo coabita inoltre spesso, con disinvoltura, sia con il buddismo che con altri culti. In termini architettonici l’animismo si traduce in una grande attenzione alla ciclicità della natura, ma risulta importante anche per l’indiretta lezione sulla disposizione degli edifici all’interno di un insieme significativo e sui percorsi che li collegano tra loro.

Lo zen, il cui nome deriva dal cinese *ch’an* che a sua volta è una trascrizione fonetica del sanscrito *dhyāna*, “meditazione”, fu introdotto, com’è noto, dal continente asiatico nel XII secolo attraverso due sette: Rinzai e Sôtō. Evitando la speculazione e l’approfondimento conoscitivo, si avvale invece della meditazione e di altre pratiche esoteriche per raggiungere il nirvana e l’improvvisa, folgorante illuminazione interiore. Poco ortodosso, certamente ineffabile per sua stessa natura, è anche difficile dire se sia una confessione buddista o no: è forse più utilmente paragonabile a una scuola, una fede, una via (in cinese *Tao*, in giapponese *michi*, *dō*). L’interesse per l’autodisciplina e l’azione piuttosto

che per la parola valse a esso ampia diffusione soprattutto fra le classi di guerrieri.

«Lo zen, nella sua completezza intraprende battaglie contro ogni prevaricazione del senso. È noto che il buddismo elude la via fatale di ogni asserzione (o di ogni negazione), raccomandando di non esser mai preda delle quattro proposizioni seguenti: *questo è A*, - *questo non è A*, - *questo è ad un tempo A e non-A*, *questo non è né A né non-A* [grado zero], *A e non-A* [grado complesso]); in altre parole, la via buddista è esattamente quella del senso ostruito: l'arcano stesso del significare, cioè il paradigma, è reso *impossibile*»⁹ «Tutto il pensiero zen (...) appare così come una immensa pratica votata a *sospendere il linguaggio*, a rompere questa sorta di radiofonia interiore che risuona continuamente in noi, sin dentro il nostro sonno (forse è proprio per questo che s'impedisce agli apprendisti di addormentarsi), una pratica votata insomma a svuotare, a sconcertare, a prosciugare il chiacchiericcio irrefrenabile dell'anima: e può darsi che ciò che, nello zen, si chiama il satori e che gli occidentali non possono tradurre che con termini vagamente cristiani (illuminazione, rivelazione, intuizione) non sia altro che una sospensione panica di linguaggio, il bianco che cancella in noi il regno dei Codici, la rottura di questa recita interiore che costituisce la nostra persona; ora, se questo stato di *a-linguaggio* è una liberazione, forse è proprio perché, per l'esperienza buddista, la proliferazione del pensiero alla seconda (il pensiero del pensiero) o, se si preferisce, il supplemento infinito degli innumerevoli significati - cerchio di cui è depositario e modello il linguaggio stesso - tutto ciò è ritenuto un vincolo; mentre invece, è l'abolizione del pensiero alla seconda che rompe l'infinito vizioso del linguaggio»¹⁰.

Lo zen ha anche profondamente permeato l'estetica giapponese e la sua influenza è avvertibile in ogni ambito artistico. L'arte non è mai abbellimento o decorazione, ma terrificante profondità dello spirito dell'uomo, illuminazione, salvezza. Lo zen sottende anche un forte interesse per il "nulla", per il concetto di vuoto e per la dialettica spaziale fra pieni e vuoti. I templi zen - un vero e proprio stile architettonico accolto dal 1202 in poi, che produce estesi complessi, spesso veri e propri monasteri - costituiscono inoltre ancora una esemplare illustrazione dei rapporti fra architettura e contesto naturale, fra edificio e giardino, fra artificio e natura. Due esempi importanti sono costituiti dalla Jizô Hall (del 1407), ai confini settentrionali di Tokyo con la prefettura di Saitama, e dalla Relic Hall (della prima metà del XV secolo), a Kamakura. La metodologia compositiva di un giardino zen, in particolare, con suoi progressivi livelli di astrazione e la sua sofisticata articolazione dello spazio e soprattutto con la sua principale funzione che è rendere possibile la contemplazione della stessa natura "interna" alla mente dell'uomo, svolgendo il medesimo ruolo interpretato dalla nebbia o dal vuoto in pittura, ha inoltre indubbie, evidenti sintonie con tanta recente estetica architettonica contemporanea.

La cerimonia del tè, che in giapponese si chiama più semplicemente *cha no yu*, "acqua calda del tè", pur essendo, anche, un'intensa esperienza estetica, non va tuttavia intesa «come passatempo estetizzante, ma come veicolo creato dall'uomo per mantenersi in stato di veglia, per non assopirsi

nella ripetizione automatica delle attività pratiche e perdere così il contatto con il valore intrinseco del proprio operare e della propria realtà spirituale»¹¹. L'obiettivo è la crescita interiore della persona: «per questo, come viene sottolineato nella filosofia zen, il Giappone ha creato arti che non perseguono alcun fine pratico e neppure si propongono un piacere estetico, ma rappresentano un tirocinio della coscienza e devono servire ad avvicinarla alla realtà ultima»¹².

In maniera rarefatta e spesso ellittica, è ciò che Kakuzō Okakura ha descritto nel celebre *Libro del tè* (*The book of Tea*, 1906).

Al di là dell'indubbio fascino che tutto ciò può esercitare sulla sensibilità occidentale, resta da chiedersi se, e in che misura, se ne può avvantaggiare la progettazione architettonica. Taut, protagonista di una modernità ancora forte e fiduciosa di sé, osserva: «Non voglio contestare che le tradizioni locali abbiano molta influenza sull'architettura, ma queste cose non possono venir capite che dai giapponesi, quindi rimangono sterili per il rinnovamento dell'architettura che è in corso in tutto il mondo. Ma io credo che siano sterili anche per l'ulteriore sviluppo dell'architettura giapponese medesima. Si considerino - può sembrare un sacrilegio a molti giapponesi - le case da tè con le loro sale per la cerimonia del tè. La loro grande bellezza è fuori discussione, tuttavia è di per sé inutile al moderno Giappone. Non è più architettura ma improvvisazione lirica, per così dire. La lirica però non si trasmette facilmente al legno, al bambù, agli *shoji*, alle stuoie, allo stucco e così via. I vecchi maestri della cerimonia del tè hanno sottolineato la pura ed intima bellezza di quest'atmosfera; essi hanno dichiarato che sarebbe andata perduta con le ripetizioni e troverebbero certamente che ognuno degli elementi di una odierna casa da tè è "dozzinale": gli atrii formati da alberi lasciati al naturale, lo stucco applicato ai bambù e anche il recinto rustico, le pietre irregolari nel giardino e il giardino medesimo, con le sue mille imitazioni negli alberghi, nei ristoranti e nelle case private... Ciò che doveva essere una espressione singolare di spiritualità e di personalità, di natura contemplativa, s'è trasformato in una serie di regole pietrificate e di arido accademismo - e non solo gli elementi architettonici, ma la cerimonia medesima»¹³.

Se dunque, assieme alla religione shintō e al pensiero Zen, la cerimonia del tè costituisce la terza, più difficile lezione d'architettura, essa va limitata - e non è poco - all'attenta disamina dei movimenti dell'uomo nello spazio, alla sua continuità nel corso del tempo, alla funzione della luce e alle infinite variazioni possibili all'interno di uno spazio, quello appunto della capanna o della stanza da tè, esteticamente minimalista sotto molti punti di vista. E, anche in questo caso, sono importanti le relazioni fra l'edificio, il giardino che lo circonda e il *roji*, percorso rituale di avvicinamento: tutte ispirate alla sorprendente definizione di una regola che tende sostanzialmente a impedire ogni regola.

Il rinnovamento architettonico

Il discorso sul "rinnovamento" architettonico investe i due diversi significati del termine, peraltro abbastanza legati fra loro. Rinnovamento vale cioè sia come ottenimento di una condizione nuova, soprattutto in senso culturale, che come parziale o totale sostituzione, in senso anche ripetitivo.

Iniziamo dal primo significato. Si è parlato spesso e si parlerà ancora della crisi manifestatasi in Giappone nel momento in cui la sua cultura architettonica entra effettivamente in contatto con quella occidentale, al tempo della restaurazione Meiji e, in particolare, nei primi decenni del Novecento. Non a caso, proprio in quegli anni, la definizione dello stesso significato del termine architettura attraversa una sua significativa, parallela vicenda linguistica.

«I concetti occidentali in materia di architettura sono assolutamente eterogenei alla mentalità giapponese; manca persino una parola equivalente ad "architettura", che cioè si riferisca a tutti gli edifici, in quanto dotati di valore artistico. Nel linguaggio tradizionale si trova il termine *Zoka* (che riguarda la costruzione delle case) e il termine *Fushin* (che riguarda la raccolta dei fondi per la costruzione o ricostruzione dei templi), che però non si possono generalizzare, essendo inseparabili dalle rispettive modalità rituali. Viene perciò coniato un nuovo termine, *Kenchiku*, equivalente a quello occidentale di "architettura"; nell'intenzione dei dotti dovrebbe indicare soprattutto il valore artistico delle costruzioni, ma nel linguaggio popolare - come riferisce uno studioso contemporaneo, Shinji Koike - questo termine è usato piuttosto per indicare l'insieme delle operazioni tecniche in campo edilizio. Ciò dimostra che il concetto giapponese differisce da quello occidentale non tanto per l'estensione quanto per l'inquadramento mentale; gli europei, seguendo la concezione rinascimentale, pensano ad un valore astratto e generale, che riguarda un aspetto soltanto dell'attività edilizia, mentre i giapponesi - come gli uomini del Medioevo - pensano ad un'attività concreta e particolare, i cui diversi aspetti sono percepiti globalmente e unitariamente»¹⁴.

Dopo la Seconda guerra mondiale, in un momento molto difficile per la psicologia sociale del paese, gli architetti giapponesi iniziarono la loro battaglia per conquistare riconoscibilità e legittimazione internazionale. Ma subito si resero conto che se, da una parte, era necessario apparire competitivi nei temi sui quali si misurava il dibattito in Occidente, dall'altra era anche necessario mostrare un'identità autonoma e originale, in continuità con i valori tradizionali. Alcuni di questi ultimi, in particolare, risultano molto interessanti.

Il primo è legato al citato senso di ciclicità che impregna ogni aspetto della vita: ciò deriva dall'avvicinarsi delle stagioni, chiaramente avvertibili nel clima giapponese, ma anche, più in generale, da quel senso di ciclicità cosmica, che consente, per esempio, il periodico rifacimento dei templi (in legno, quindi esposti a una certa deperibilità).

E qui arriviamo al secondo significato del termine "rinnovamento". È noto che il santuario di Ise viene, dall'VIII secolo in poi, ricostruito interamente nell'arco di più o meno vent'anni. Il processo subì soltanto una inattesa interruzione - durata circa centoventi anni - nel 1467, all'inizio delle guerre Ōnin,



nel periodo Sengoku, letteralmente degli “stati belligeranti”, per poi riprendere abbastanza regolarmente: la prossima ricostruzione dovrebbe aver luogo nell’autunno del 2014. Ciò che attualmente vediamo dunque «non è un’entità reale che esisteva nel periodo Nara, ma una fedele riproduzione della bellezza originale e senza tempo di una struttura che è ancora oggi vivissima. È diversa dalle strutture in pietra dell’Occidente, come il Partenone o le piramidi, alle quali guardiamo oggi come a delle rovine ben conservate. Presso il santuario di Ise ciò che viene conservato non è un’entità fisica, ma l’espressione e lo spirito dell’architettura»¹⁵. E se ciò che abbiamo di fronte può forse non rispondere alle aspettative - e non soltanto a quelle di un occidentale: «da piccolo - ricorda Fumihiko Maki - fui portato a vedere il santuario Meiji, o quello di Ise, e quando finalmente vi arrivammo rimasi deluso dalla totale nullità degli oggetti di culto»¹⁶- non dobbiamo dimenticare che «l’*oku* - centro invisibile delle cose - non è altro che il concetto di convergenza verso lo zero»¹⁷.

La ricostruzione è un rito di purificazione regolarmente praticato, con modalità diverse e in luoghi diversi, per tutto il corso del periodo feudale e visto come una vera e propria regola di culto shintō. Ciò è anche chiaramente legato al concetto di manutenzione degli edifici, ai quali si guarda con atteggiamento piuttosto simile a quello da noi utilizzato, per esempio, per le imbarcazioni: una manutenzione che richiede la periodica, continua sostituzione di parti vecchie con le nuove. L’architettura lignea, e quella religiosa in particolare, prevede così, in generale, un’accurata pulizia giornaliera; una serie di adattamenti stagionali quali l’apposizione o l’eliminazione di schermi o chiusure; la sostituzione annuale della carta degli schermi scorrevoli *shoji*; il rifacimento delle stuoie *tatami* sulle quali vengono progettate le diverse stanze (modulate sullo spazio vitale per il corpo umano: cm 182 x 91, tranne che nel Kansai dove la lunghezza arriva a 197) o dei pannelli *fusuma* dopo qualche anno; il rifacimento dei tetti ogni cinquant’anni circa; il completo rifacimento dell’intera fabbrica ogni trecento anni. Un simile atteggiamento si è oggi, naturalmente, riversato anche nei confronti degli edifici contemporanei ad alta tecnologia, all’interno dei quali, peraltro, non è difficile trovare elementi tradizionali. E l’ansia di rinnovamento è sensibile e chiaramente presente dovunque: è noto che in Giappone una legge stabilisce la ricostruzione dell’edilizia pubblica ogni trent’anni circa¹⁸.

Superfici e spazi architettonici

Significativo per la corretta comprensione dell’architettura giapponese è il ruolo giocato dalle superfici orizzontali di calpestio. Ciò ci obbliga a parlare del difficile concetto di *oku*, provvisoriamente definibile come “centro invisibile delle cose” o “convergenza verso lo zero”. «L’*oku* - ricorda ancora Maki - esalta l’orizzontalità e cerca il suo simbolismo in un’invisibile profondità», un’orizzontalità destinata a diventare uno dei capisaldi della poetica wrightiana¹⁹. L’importanza che vi si annette è evidente se si pensa all’abitudine - ancora oggi universalmente invalsa - di togliersi le scarpe entrando in casa o in ogni altro spazio cui si attribuisce particolare dignità. Gli interni della casa appartengono infatti a un ordine spaziale superiore. Diversamente da quanto avviene in Occidente, alle superfici

orizzontali è dedicata la gran parte dell'attenzione dei fruitori dello spazio dello architettonico; il loro utilizzo non è mai univocamente determinato (una stessa superficie può essere utilizzata per dormire, consumare i pasti o ricevere gli ospiti, ovvero ciascuna di tali funzioni può fluidamente confluire nell'altra). Nelle case tradizionali, i pavimenti sono sollevati per difenderli dall'umidità del terreno e per garantire una migliore ventilazione. I soffitti sono generalmente più bassi di quelli occidentali e ciò è ancor più evidente per le architetture storiche. La stessa retta dell'orizzonte prospettico che segna lo sguardo del fruitore medio in un interno è sempre molto in basso, all'altezza di un uomo seduto a terra con le gambe ripiegate, in posizione di meditazione: cuscini e materassi sono sistemati, in maniera alquanto provvisoria, direttamente sui *tatami* che modulano i pavimenti, pronti a essere rimossi e conservati quando non vengono utilizzati. Anche le porte tradizionali sono spesso considerevolmente basse per gli standard occidentali: un caso limite è costituito dagli antichi accessi alle case dedicate alla cerimonia del tè, alti anche solo 60 cm: poco più che buchi nei quali infilarsi carponi.

Lo spazio interno dell'architettura giapponese, in particolare di quella domestica, è permeato dal concetto di *oku*. Maki osserva che «risulta evidente che l'*oku* ha uno status definitivo nella nostra società quando se ne studiano le varie forme nello sviluppo dei modi di abitare in Giappone. (...) Prima della seconda guerra mondiale, nella nostra città c'erano molte case che, a parte qualche variante di pianta, generalmente contenevano una sala per ricevere i visitatori, una stanza per i membri della famiglia e spesso una stanza più interna (*okuzakishi*) per intrattenere ospiti particolari o per uso del capo della famiglia, stanza che spesso aveva un altare in un angolo. L'*okuzakishi* è da un lato molto privato, ma dall'altro diventa pubblico in senso cerimoniale»²⁰.

Lo stesso Maki ci offre la più profonda definizione del concetto: «Dopo aver visitato molte città straniere, ho scoperto che tali strati multipli esistono solo in Giappone. Si tratta d'uno dei fenomeni più caratteristici e più rari. Mi sembra che i giapponesi abbiano da sempre immaginato ciò che viene chiamato *oku* (lo spazio più interno) nel cuore di queste dense formazioni spaziali pluristratificate che ho paragonato a una cipolla. L'espressione *oku* fa parte del nostro vissuto spaziale quotidiano: indica una nozione di posizione nello spazio - un senso di luogo - che solo i giapponesi posseggono. È interessante notare che la parola *oku*, se impiegata in riferimento a questioni spaziali, implica sempre il concetto di *okuyuki* (profondità), che indica una distanza relativa o un'impressione di distanza in uno spazio dato. Rispetto ad altri popoli, i giapponesi sono vissuti in comunità di densità relativamente alta sin dall'antichità e perciò hanno sviluppato un senso dello spazio finito e intimo. Si può pensare che nello spirito dei giapponesi sia esistita da tempi remoti una delicata sensibilità per la disposizione di differenze relative di distanza entro spazi limitati. Allo stesso tempo, il termine *oku* implica qualcosa di astratto e profondo. È un concetto esoterico, ed è usato anche per esprimere la profondità psicologica: una sorta di *oku* spirituale»²¹. E sulle "naturali" capacità d'introspezione psicologica della coscienza giapponese non nutriva dubbi già Carl Gustav Jung, quando, nel 1928, scrive:

«Ciò che noi consideriamo il ritrovato specifico dell'Occidente, cioè la psicanalisi e i vari movimenti da essa originati, appare come un tentativo da principianti, in confronto al perfezionamento che in questo campo, già da lunghissimo tempo, hanno raggiunto gli Orientali»²².

La casa non è riparo ma filtro, struttura aperta e permeabile alla natura, cui organicamente e intimamente si lega: gli interni sono "quasi" degli esterni e viceversa; i giardini e i loro specchi d'acqua trovano la loro ragion d'essere nel contatto diretto e immediato con l'edificato; la contemplazione dei cicli stagionali è funzione primaria dell'architettura domestica; le geometrie asimmetriche e semplici - wrightiane *ante litteram* - di quest'ultima costituiscono il contrappunto indispensabile all'anarchia complessa dei mondi minerali, vegetali e animali, alla ricerca di sofisticate euristiche, di mai concluse armonie. È l'emozione profonda insita nel concetto di *mono no aware*, la "estetizzante sensibilità per le cose". «La stanza conserva dei limiti scritti, cioè le stuoie al suolo, le finestre piatte, le pareti tappezzate di bambù (immagine pura della superficie), in cui non si distinguono le porte scorrevoli: tutto qui è *tratto*, come se la camera fosse scritta da un sol tocco di pennello. Tuttavia, ad una seconda impressione, questo rigore è a sua volta eluso: le pareti sono fragili, frangibili, i muri scivolano, i mobili sono ribaltabili di modo che nella camera giapponese si ritrovi quella "fantasia" (d'arredamento) grazie alla quale ogni giapponese elude - senza darsi la pena o la recita di sovvertirlo - il conformismo di questa cornice»²³. «Nel corridoio, come nella casa ideale giapponese, privo di mobili (o dai mobili rarefatti) non c'è alcun luogo che designi la benché minima proprietà: né seggiola, né letto, né tavola a partire da cui il corpo possa costituirsi in soggetto (o padrone) d'uno spazio: il centro è rifiutato (bruciante frustrazione per l'uomo occidentale, provvisto ovunque della sua poltrona, del suo letto, proprietario di una *collocazione* domestica)»²⁴. Un arcaico, monastico rigore sembra pervadere i diversi ambienti domestici: «anche nelle case più ricche la legge suprema è l'economia: ogni aspetto della vita domestica è improntato alla massima semplicità»²⁵.

Non vi sono mai cose superflue: tutti gli oggetti vengono accuratamente nascosti alla vista quando non sono utilizzati. Le opere d'arte vengono invece esposte nel *tokonoma*, nicchia appositamente predisposta, ma mai tutte insieme: si avvicendano, poche per volta, secondo regole tradizionali di gusto che ne valorizzano in maniera esemplare le singole presenze.

La casa tradizionale è poi sempre provvista di grandi tetti aggettanti: Taut li mette in relazione con la mutevolezza dei cicli stagionali: «Le tettoie molto sporgenti delle case hanno dunque la duplice funzione di proteggere l'interno dalla pioggia e di schermare l'eccessiva luminosità del cielo, inducendo nel contempo lo sguardo a indirizzarsi verso il suolo e la vegetazione»²⁶.

Gli oggetti pronunciati garantiscono estese zone d'ombra. Le ombre, e le loro variazioni al variare delle stagioni e delle condizioni climatiche, costituiscono anche la sola indiretta decorazione delle pareti interne, invariabilmente dipinte in toni chiarissimi di grigio: sono l'espressione di quell'"ordine nascosto" di cui parla Yoshinobu Ashihara, agli antipodi dalla chiarezza, dalla forza, dalla razionalità, da quegli ideali di perfezione architettonica che sono alla base della storia occidentale dall'antica

Grecia a Roma, dal Rinascimento al Movimento Moderno²⁷.

Le ombre, in particolare, sono poeticamente percepite come all'origine dei "colori dell'oscurità": «Avete mai visto, voi che mi leggete, una vera oscurità illuminata da una luce di candela? Non crediate che sia simile ad altre oscurità, per esempio a quella che vi circonda quando camminate su una strada notturna. L'oscurità di cui sto parlando è una sorta di tenue pulviscolo cinerino, e in ogni sua particella sembrano risplendere tutti i colori dell'arcobaleno»²⁸.

O come aspetti antitetici e complementari della dinamica percettiva delle cose: «Luce e ombra sono i lati opposti della medesima cosa, il luogo illuminato dal sole viene sempre raggiunto dall'ombra più profonda e la gioia più intensa è la tristezza; più grande è il piacere più acuta è anche la sofferenza. Se si tenta di separarli si perde se stessi. Se si prova a disfarsene crolla il mondo»²⁹.

Natura e catastrofi

Non diversamente da quanto avviene in California, lo spirito giapponese è fortemente permeato dalle catastrofi naturali. Ciò si riflette anche nell'architettura, con la necessità di costruzioni antisismiche e resistenti alle inondazioni e ai forti venti oceanici, ma anche con il senso costante di precarietà che informa tutto ciò che viene edificato. La "cultura dell'emergenza" e l'ossessione per la sicurezza, come in tutti i paesi ricchi, sono onnipresenti e se ne risente in tutta una serie di dettagli, a cominciare dalle torce elettriche obbligatorie sul comodino di ogni camera d'albergo.

L'architettura tradizionale ne è profondamente e intimamente permeata. Non a caso Rob Mallet-Stevens, nel 1911, scriveva: «nessuna costruzione nipponica possiede fondazioni, poiché queste potrebbero vacillare troppo facilmente. L'edificio è sostenuto da supporti in legno, poggiati semplicemente su zoccoli di pietra; ciò conferisce grande elasticità all'insieme e permette, inoltre, lo scolo dell'acqua al di sotto dei pavimenti, senza che essa li possa raggiungere. (...) Sempre in previsione dei terremoti, le case sono in legno e ad un solo piano. Le vetrate, pericolose in caso di scosse, sono state sostituite da carta traslucida su telai leggeri»³⁰.

Ma, anche in questo caso, c'è di più: ed è la volontà, tutta giapponese, di rispondere, con freddezza e scientifica efficienza, agli imprevisti e di stabilire un dialogo con una natura straordinariamente bella che si rivela, talvolta, pericolosamente infida. «Noi giapponesi - scrive Akio Morita - siamo ossessionati dalla sopravvivenza. (...) Viviamo la nostra vita quotidiana su queste isole vulcaniche con la costante minaccia non solo di un terremoto distruttivo, ma anche dei tifoni, delle onde di marea, di forti tempeste di neve, di inondazioni primaverili. Le nostre isole, a eccezione dell'acqua, non ci forniscono materie prime, e meno di un quarto della nostra terra è abitabile o coltivabile. È per questo che consideriamo prezioso tutto ciò che abbiamo. Ed è per questo che abbiamo imparato a rispettare la natura, a conservarla, a miniaturizzarla, e a guardare alla tecnologia come a un mezzo per aiutarci a sopravvivere»³¹.

Se c'è un aspetto della tradizione giapponese ancora, nonostante tutto, salvo nella megalopoli con-

temporanea, questo è certamente il verde. Le città giapponesi, anche le maggiori - insospettabilmente, stando a ciò che emerge da una visita superficiale -, sono segnate da meravigliosi parchi e giardini. In aree più che densamente urbanizzate, spesso irreversibilmente devastate dalla consueta, prevaricante infrastrutturazione e dove sembra non possa crescer filo d'erba, si rimane sorpresi di trovare, puntualmente, un gran numero di giardini pubblici e soprattutto privati, vere e proprie oasi di tranquillità, spesso nascosti dietro muri discreti.

La cultura giapponese del *landscape* meriterebbe una trattazione autonoma: la raffinatezza e la cura poste nella progettazione e manutenzione delle aree verdi non hanno uguali in Occidente, con la possibile eccezione dell'Inghilterra. Ma qui, più che altrove, un giardino è sempre così palesemente connotato da tali e tanti significati simbolici, così segnato dalla stratificazione storica, così legato alla dimensione filosofica e religiosa di chi li usa, da andare ben oltre tutto quanto sia per noi possibile anche solo immaginare: «un albero, una roccia, una cascata diventano carichi di significati in quanto in essi si può avvertire la natura divina di cui l'uomo stesso è impastato non solo nello spirito, ma anche nel corpo»³².

Tale estenuata ed estetizzante sensibilità per la natura artificiale ha origini antiche. Nella grandiosa *Storia di Genji*, *Genji monogatari*, un capolavoro della letteratura universale della scrittrice Murasaki, dama vissuta alla corte dell'imperatore Ichijō intorno all'anno 1000, troviamo scritto: «Genji dispose un bordo di airole di cinquefoglie, susini rossi, ciliegi, kerria, azalee di montagna e altre piante che hanno in primavera il loro rigoglio; perché sapeva che Murasaki [che è anche un personaggio del romanzo] aveva una particolare passione per la primavera (...) Il giardino di Akikonomu era pieno di quegli alberi che d'autunno assumono le sfumature più cupe. Il corso d'acqua sopra la cascata fu prosciugato e fatto defluire in profondo a notevole distanza; e per far giungere più lontano il rumore della cascata Genji fece porre a mezzo il letto grandi massi contro cui la corrente urtava e si frangeva»³³.

Il giardino è espressione della sintonia - *mono no aware* - dell'uomo con la natura e, al tempo stesso, è rappresentazione suprema della natura. Non deve avere traccia di elementi artificiali: ciò lo rende, è ovvio, estremamente artificiale, ma non importa: il giardino è rappresentazione di una natura astratta e idealizzata, una sorta di prefigurazione del paradiso (terrestre) originale o di quello celeste. Non a caso esso deve sembrare *sabi*, cioè il più "vecchio" possibile: alberi antichi, pietre ricoperte da muschio e corrose dal tempo e dall'acqua ecc. L'acqua è elemento essenziale e irrinunciabile, in tutte le sue diverse forme: dallo stagno al laghetto, dal rivo alla cascata. Se ne deve possibilmente scorgere la provenienza: da una cascata, una sorgente o una fonte e quest'ultima va posta a sinistra del punto di vista principale, in modo che le acque defluiscono verso destra. Ciò in omaggio ad antiche credenze di origine cinese, ma anche a considerazioni di ordine estetico-psicologico. Le forme di contenimento di essa, che si tratti di uno stagno, di un laghetto o d'altro, saranno il più possibile irregolari. I laghi avranno penisole e isolette, possibilmente ricoperte da pini nani o altre piccole



piante, che contribuiscano a farle apparire, a distanza, più grandi di quanto effettivamente siano. Le rocce che circondano l'acqua o punteggiano le zone verdi sono solitamente di provenienza locale e vengono disposte seguendo tre diversi criteri: quello artificiale (*ishigumi*), quello di gusto cinese e quello infine espressivamente detto "delle pietre abbandonate" (*sute-ishi*). I ponti in legno sono elementi importanti nella dinamica dei percorsi.

Fondamentale è anche, ovviamente, il ruolo giocato dalle piante. Il posto principale va agli alberi sempreverdi; a questi si alternano piante a foglia caduca, particolarmente apprezzate per la ricorrenza dei cicli stagionali, la fioritura primaverile e lo spettacolo offerto in autunno dalle foglie morte. I prati vengono normalmente evitati: gli spazi liberi sono ricoperti da muschio, se in ombra, o piantumati con cesugli bassi e piante nane.

Poetici e significativi sono infine i giardini destinati alla cerimonia del tè (*cha-no-yū*) e, in particolare, quelli ispirati alla scuola zen, improntata a criteri di assoluta semplicità con l'obiettivo di generare serenità negli ospiti: «Dove lo Zen si distingue da tante altre scuole è nella recisa negazione di qualsiasi fiducia all'intelletto. La salvezza, l'illuminazione nascono improvvisamente, esplodono nell'intuito. Il giardino è dunque uno dei più squisiti punti ove io e non-io possono fondersi e sublimarsi, simili a fiume ed oceano che uniscono le loro acque. Il giardino è più importante di trattati, sillogismi, antiche scritture. È il canto delle cose. Per questo disegnare giardini fu opera a cui s'accinsero con reverente impegno le massime menti dell'Asia estrema»³⁴.

L'antico rispetto per la natura è anche al centro della sensibilità architettonica contemporanea. Anche se, nel recente passato, le scelte politiche del Giappone non sono sempre condivisibili dal punto di vista della cultura ecologica europea, e se quelle di ordine urbanistico e architettonico sono state abbastanza indifferenti, se non aggressive, nei confronti della natura, non vi è oggi architetto che non professi una profonda attenzione per il paesaggio in cui è chiamato a operare.

Fra i più sensibili e, per molti aspetti, fra i più critici nei confronti del portato culturale dell'Occidente, Tadao Ando non esita a dichiarare con toni elegiaci il suo rispettoso amore per la natura: «Quando ero giovane andavo spesso a Kyoto e a Nara a vagabondare tra le antiche architetture, e colsi l'essenza dell'architettura giapponese come inseparabile dalla natura. (...) Lontani dalla caratteristica visione occidentale della natura come qualcosa da sottomettere e da imbrigliare, i giapponesi si resero conto di farne parte, e dell'amore e della comprensione della natura fecero il proprio ideale per agire in armonia con essa. Questa differenza si riflette ovviamente sull'architettura. (...) Ne risultò uno scambio fluido tra interno ed esterno: se si analizza l'abitazione giapponese tradizionale, si raggiunge invariabilmente un punto in cui essa si dissolve nella natura. Tutti i materiali sono presi dall'ambiente circostante ed è difficile stabilire dove cominci o finisca l'artificio dell'uomo. Semplice e spontanea, l'architettura giapponese si fonde con la natura, mentre l'architettura occidentale è strutturale, si pone di fronte alla natura ed è indipendente dal suo intorno. (...) il riconoscimento - racchiuso nello "shizenkan", o visione della natura, della filosofia orientale - che l'umanità e la natura sono in verità un

unicum, viene tuttora tramandato e conservato saldamente nello spirito dei giapponesi»³⁵. Tutto ciò è vero, vivo e presente nella creatività di ogni architetto. Sarebbe tuttavia sbagliato dare eccessiva importanza al ruolo che tali tradizionali aspetti giocano nella progettazione contemporanea: se il passato fa indubbiamente parte della psicologia collettiva giapponese, esso, molto diversamente da quanto avviene, per esempio, in Italia, si configura forse piuttosto come qualcosa di simile a uno stato mentale astratto, che non può e non deve rallentare l'inarrestabile, acritica, vertiginosa corsa verso il nuovo. Troviamo testimonianza di ciò nelle distaccate osservazioni di Kazuyo Sejima: «non considero mai l'architettura tradizionale come una entità o un modello con cui confrontarmi. Ce l'ho nel sangue e agisce dentro di me e nel mio progetto senza che io ne sia consapevole; comunque penso che siano gli occidentali ad analizzare l'architettura giapponese in questi termini più che i giapponesi stessi»³⁶.

1. Cfr. D. Libeskind, intervista a cura di L. Sacchi, in "il Progetto", n. 3, 1998.
2. Cfr. H. Suzuki, *Japanese Architecture Today*, in Y. Futagawa (a cura di), *Japan '96*, in "GA Document", n. 47, 1996
3. B. Taut, *Architettura nuova in Giappone*, in "Casabella", n. 676, 2000. Ed. or. *Architecture nouvelle au Japon*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 1935. Il manoscritto originale in tedesco è conservato presso la casa editrice Iwanami di Tokyo.
4. Cit. in P. Riani, *Kenzo Tange*, Sansoni, Firenze 1977, p. 19.
5. Cfr. G. Bekaert, R. de Meyer, *A journey to Japan, Where chance is the standard*, Ghent University Architectural and Engineering Press, Ghent 2001, p.26-27.
6. C. Baglioni, *Quattro passi nel contesto*, in "Casabella", n. 608-609, 1994.
7. R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, p. 129. Ed. or. *L'Empire des Signes*, Skira, Genève 1970.
8. G. Bekaert, R. de Meyer, op. cit., p. 13.
9. R. Barthes, op. cit., p. 85.
10. Ivi, p. 87.
11. G.C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002, p. 12.
12. Ivi, p. 13.
13. B. Taut, *Fundamentals of Japanese Architecture*, Tokyo 1935, pp. 10-11.
14. L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 831. Cfr. anche S. Koike, *Contemporary Architecture in Japan*, Tokyo 1953, p. 16.
15. Y. Ashihara, *The Hidden Order, Tokyo through the Twentieth Century*, Kodansha International, Tokyo-New York 1989, pp. 121-122. Ed. or. Tokyo 1986.
16. F. Maki, *Gli spazi urbani giapponesi e il concetto di oku*, in "Casabella" n. 608-609, cit. Ed. or. *Japanese City Spaces and the Concept of oku*, in "The Japan Architect", maggio 1979.
17. Ibidem.
18. Cfr. *Saper credere in architettura, Ventinove domande a Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa*, a cura di L. Spita, Clean, Napoli 2003, p. 38.
19. F. Maki, op. cit.
20. Ibidem.
21. Ibidem.
22. C.G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, 1928, p. 333, cit. in G.C. Calza, op. cit., p. 41.
23. R. Barthes, op. cit., p. 52.
24. Cfr. Y. Ashihara, op. cit.
25. B. Taut, *Architettura nuova in Giappone*, in "Casabella", n. 676, cit.
26. Ibidem.
27. R. Barthes, op. cit., pp. 129-130.
28. J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano 1982, pp. 75-76. Ed. or. *In'ei raisan*, 1933.
29. S. Natsume, *Guancia d'erba*, Editoriale Nuova, Milano 1983, p. 7. Ed. or. *Kusamakura*, 1906.
30. R. Mallet-Stevens, *L'architettura in Giappone*, in "Casabella", n. 676, cit. Ed. or. *L'architecture au Japon*, in "La Revue", maggio 1911.
31. A. Morita, *Made in Japan, Akio Morita and Sony*, Weatherhill, New York 1987. Cit. in F. Montagana, *Il gigante in cantiere. Le "big five" e le nuove frontiere tecnologiche*, in "Casabella", n. 608-609, cit.
32. G.C. Calza, op. cit., p. 44.
33. S. Murasaki, *Storia di Genji il principe splendente (Genji monogatari)*, a cura di A. Motti, dall'ed. di A. Waley, Einaudi, Torino 1957, p. 593. - *The Tale of Genji (Genji monogatari)*, trad. di E. Seidensticker, Penguin Books, London 1981.
34. F. Maraini, *Ore Giapponesi*, Corbaccio, Milano 2000, p. 361. Ed. or. 1956.
35. T. Ando, *Est e Ovest*, in "Casabella", n. 608-609, cit. Ed. or. *East and West*, in *Orient, Occident: Einfluß auf Design und Architekturt*, a cura di W. Blaser, Beton-Verlag, Düsseldorf 1991.
36. K. Sejima in *Saper credere in architettura, Ventinove domande a Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa*, cit., pp. 48-49.



Luigi Scolari
**ASTRATTEZZA E CONCRETEZZA DEL
'FARE' ARCHITETTURA**

Presidente della Fondazione dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Bolzano.

Il valore specifico dell'iniziativa di Luigi Alini è quello di aver consentito al pubblico italiano una esperienza personale con un maestro dell'architettura contemporanea giapponese e la conoscenza più approfondita e dettagliata del suo lavoro e metodo progettuale. Il coinvolgimento dell'autore nella sua opera è tale che Kuma ha accompagnato tutte le tappe espositive della sua mostra itinerante ed ha coinvolto gli studenti partecipando al workshop progettuale.

La Fondazione dell'Ordine degli Architetti, P.P.C. della Provincia di Bolzano condivide l'impegno di Alini e da tempo fa suo il compito di promuovere l'architettura, intesa come patrimonio materiale e culturale distintivo di una società evoluta, indispensabile al suo benessere.

L'attenzione e la curiosità che Kuma riversa verso la cultura specificamente locale, da cui trae linfa il suo lavoro, hanno confermato la scelta della Fondazione di presentare la sua opera in un luogo decentrato. Quindi non nel capoluogo a Bolzano, bensì in Val Venosta, una delle tre aree sudtirolesi rinomata per un'architettura contemporanea di qualità diffusa sul suo territorio.

La mostra è stata ospitata entro le mura della cittadella medioevale di Glorenza nelle antiche sale del Municipio. Kuma è stato accolto da un'abbondante e suggestiva nevicata notturna che ha reso avventuroso lo spostamento delle locali comunità di architetti giunti a conoscerlo.

In Alto Adige l'attività degli architetti si confronta inevitabilmente con l'ambiente naturale da cui il paesaggio è fortemente connotato e privilegia l'impiego di materiali autoctoni. L'incontro con Kuma ha consentito pertanto un confronto critico e fruttuoso tra sensibilità che condividono l'attenzione verso i materiali locali ed il genius loci.

Conoscevo l'opera di Kuma dalla pubblicazione curata da Alini, e lo ringrazio per l'opportunità dataci di incontrare personalmente il progettista. Il composto e sorridente uomo orientale, lontano dagli atteggiamenti personalistici e provocatori delle star internazionali, ha integrato con immagini di nuovi progetti la selezione del libro a testimonianza della coerenza del suo percorso.

Sono un testimone critico della tendenza contemporanea che fa della "pelle" degli edifici lo strumento privilegiato della loro commercializzazione mediatica.

Rileggendo il saggio di Kuma ho voluto confrontarmi con la giustificazione teorica del suo lavoro.

Essa si concentra sull'analisi di due principi generatori, astrattezza e concretezza, struttura e materia, di cui egli critica l'applicazione gerarchica che ne ha fatto il Moderno.

Egli individua nel calcestruzzo il materiale che incarna per eccellenza questo sistema produttivo piramidale, corrispondente ad una visione dicotomica della cultura materiale.

I progetti di Kuma mirano a superare la distinzione ancora oggi imperante tra materiale/sostanza/struttura e finitura/rivestimento/texture.

L'avversione esplicita per il "metodo calcestruzzo" non contempla l'uso di questo materiale faccia a vista, pur essendo quello più coerente con le indicazioni dello stesso Kuma, infatti in esso sostanza, struttura e finitura coincidono. Questo materiale opaco ed occlusivo per eccellenza non corrisponde alla poetica del maestro. L'intolleranza personale ha la meglio sulla teoria.



Nei progetti di Kuma si possono riconoscere delle invarianti o temi caratteristici, che individuano la sua visione estetica dell'architettura: la trasparenza filigrana delle superfici, l'uso filtrato della luce naturale, la ripetizione di esili elementi lineari verticali o orizzontali che consentono la permeabilità della struttura alla luce, l'ampio uso del vetro. In alcuni casi egli riesce a rendere struttura e materiale un corpo unico, utilizzando per altro le risorse ed i materiali locali. Altrove egli stesso ammette che per ottenere la leggerezza e trasparenza volute si deve forzare il materiale, la sostanza e "concretezza" affidandosi alle più avanzate risorse tecnologiche della struttura ed "astrattezza". Qui la sua teoria necessita ancora di una forzatura.

Invero l'elegante raffinatezza e l'atmosfera create dalle architetture di Kuma sono motivo sufficiente per soprassedere alla teoria e godere dell'opera del maestro contemporaneo.







Photo Credits

Pepe Maisto, Napoli
www.peppemaisto.com

AGN Foto, Napoli
Luigi Alini, Siracusa
Massimo Perriccioli, Ascoli Piceno
Raniero Carloni, Ascoli Piceno







Finito di stampare nel mese di Settembre 2007
presso le Officine Tipografiche Aiello e Provenzano
Bagheria (PA)

KENGOKUMA EXHIBITION

a cura di Kengo Kuma e Luigi Alini

contributi di
Benedetto Gravagnuolo
Andrea Campioli
Livio Sacchi
Luigi Scolari
Massimo Perriccioli

Kengo Kuma (Kanagawa 1954)

Dopo la laurea in Architettura conseguita presso il Dipartimento di Architettura della Facoltà di ingegneria dell'Università di Tokyo, nel 1987 fonda lo *Spatial Design Studio* e nel 1990 la *Kengo Kuma & Associates*

Dal 1998 al 1999 è professore presso la Faculty of Environmental Information della Keio University di Tokyo.

Dal 2001 è professore presso la Facoltà di Scienze e Tecnologia della Keio University di Tokyo.

Tra i suoi scritti si segnala:

La relatività dei materiali, in Luigi Alini, *Kengo Kuma. Selected work 1994 – 2004*, Electa, Milano, 2005

Materials, structures, details, Basel, Birkhauser, 2004;

Relativity of Materials, in JA n°38, 2000;

Tra le opere recenti si segnala:

Baisan Buddhist Temple, Minatoku, Tokyo, 2003; *One Omotesando*, Kitaaooyama, Tokyo, 2003; *Shinonome Apartment Building*, Kotoku, Tokyo, 2004; *The "Food and Agriculture" Museum*, Setagayaku, Tokyo, 2004; *Murai Masanari Art Museum*, Setagayaku, Tokyo, 2004; *Oribe Tea House*, Tajimi, Gifu, 2005; *Nagasaki Prefectural Art Museum*, Nagasaki, 2005; *Lotus House*, 2006; *Y-Hutte*, 2007; *LVMH*, Chuo-ku, Osaka, 2004; *Takanezawa Plaza*, Tochigi, 2007.

Vincitore di numerosi premi internazionali tra i quali:

1995 Grand Prize for "Kirosan Observatory", JCD Design Award 1995, Cultural/Public Institutions

1997 Architectural Institute of Japan Award for "Noh Stage in Forest"

First Place, AIA DuPONT Benedictus Award for "Water/Glass"

Grand Prize, Regional Design Award (Kochi Prefecture) for "Yusuhara Community Center"

2000 Grand Prize, Prize of AIJ, Tohoku Chapter, for Design for "River/Filter"

Grand Prize, INTER INTRA SPACE design selection for "Kitakami Canal Museum"

Director General of Forestry Agency Prize for "Museum of Hiroshige Ando"

2001 Togo Murano Award and Architectural institute Award for "Museum of Hiroshige Ando"

International Stone Architecture Award for "Stone Museum", Italy

2002 Spirit of Nature Wood Architecture Award, Finland

Luigi Alini (Napoli 1968)

E' ricercatore confermato in *Tecnologia dell'Architettura* presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Catania, sede di Siracusa. Si occupa di strategie esecutive con particolare riferimento alle connessioni tra costruzione, progetto e produzione industriale evoluta, tra materiali, tecniche esecutive e figurazione.

Il suo interesse per le implicazioni tra materiali, tecniche esecutive e figurazione all'interno della personale ricerca figurativa di Kengo Kuma è esteso alla 'costruzione delle forme', ai nuclei di significato che permangono ed evolvono come 'continuità imperfetta'. Un'indagine che punta a 'svelare' il senso di un approccio in cui la materia, i modi attraverso i quali Kuma la plasma, la tras-forma, si fa elemento generatore delle strategie del comporre: il materiale come generatore di forme.

Tra le sue pubblicazioni si segnalano.

Le strategie esecutive. L'integrazione delle competenze nel progetto di architettura, Liguori, Napoli, 2000.

Kengo Kuma. Opere e progetti 1994 – 2004, Electa Milano, 2005, 2°ed;

Kengo Kuma. Work and project 1994 – 2004, Phaidon, London, 2006