



SENSE OF PLACE: EXPRESSION IN MODERN JAPANESE ARCHITECTURE

By Suzuki Hiroyuki

The concept of "sense of place" is a key element in modern Japanese architecture. It refers to the feeling of connection and belonging that a building creates with its surroundings. This is achieved through a deep understanding of the local context, including the history, culture, and landscape. Modern Japanese architects have successfully integrated these elements into their designs, creating buildings that are both functional and deeply rooted in their environment.

PATTERN OF LAYERS

This section discusses the layered nature of Japanese architecture, where different levels of space and structure are integrated. It explores how traditional elements like sliding doors (shoji) and tatami mats are reinterpreted in modern contexts. The text highlights the importance of creating a sense of depth and complexity in architectural spaces, allowing for multiple levels of experience and interaction.

le carré bleu

Architectural magazine featuring international projects and design trends. This issue focuses on Japanese architecture and its influence on global design.

le carré bleu 2-2013

feuille internationale d'architecture

italiano

IL SENSO DEL LUOGO: espressioni nell'architettura giapponese moderna

Suzuki Hiroyuki

Il concetto di spazio universale, insieme allo stile internazionale, ha occupato un posto importante nel Movimento Moderno dell'architettura all'inizio del ventesimo secolo, quando in tutte le città del mondo sorsero edifici progettati secondo questo concetto. Si pensava, infatti, che spazi regolari, uniformi, fossero universali; si potevano aggiungere l'uno all'altro senza limiti, sopra, sotto o di lato, ed erano considerati come forme spaziali valide per qualunque contesto, dovunque. Lo spazio universale fu proposto per la prima volta da Mies van der Rohe nei primi anni venti del '900 nei progetti dei suoi grattacieli di cristallo. I grattacieli costruiti fino a quel momento erano stati più o meno fedeli alla classica immagine della torre, con forme diverse di espressione usate per le diverse parti: inferiori, intermedie e superiori. Mies dimostrò che i grattacieli potevano essere fatti da piani progettati in modo uniforme impilati all'infinito.

I concetti del Movimento Moderno furono sviluppati dagli anni '10 fino agli anni '30 del '900. Fra il 1921 ed il 1923, Mies van der Rohe presentò cinque progetti importanti, inclusi i grattacieli di cristallo già menzionati; nel 1914 Le Corbusier produsse il suo prototipo di Dom-ino e nel 1926 propose la sua filosofia in cinque punti del Movimento Moderno in architettura. Nel 1927, la maggior parte dei membri più importanti del Movimento Moderno partecipò al Wessenhof, famosa mostra di architettura residenziale in Germania. Nel complesso, però, questi concetti non iniziarono a prendere forma concreta nell'architettura mondiale fino a dopo il 1945.

Anche l'architettura giapponese moderna cominciò ad emergere nello stesso periodo. Il periodo nel quale il Giappone si stava ricostruendo dalle rovine della Seconda Guerra Mondiale era anche il tempo nel quale i progetti di edifici del Movimento Moderno venivano realizzati in tutto il mondo. Alla fine degli anni '60 si cominciò a mettere in discussione il predominio delle idee euro-centriche non solo in architettura ma anche in altri campi e i sostenitori del "regionalismo critico" chiamarono a raccolta contro la schiacciante influenza del Movimento Moderno, con il suo accento su "la forma segue la funzione", il razionalismo e la standardizzazione a scala globale. Gli architetti giapponesi, le cui opere cominciavano ad apparire per la prima volta durante gli sforzi per la ricostruzione post-bellica, hanno tranquillamente espresso concetti fondamentali derivanti dalle loro tradizioni, che rappresentano un'affermazione notevole del potenziale reale dell'architettura moderna in tutto il mondo. Uno di questi concetti è quello che chiamo il senso del luogo, che sarà ulteriormente precisato in seguito.

L'impatto indiretto della tradizione

Nel 1949, fu lanciato un concorso per un progetto di parco della memoria da costruire nella città di Hiroshima, distrutta dalla bomba atomica. La proposta vincente rese Kenzo TANGE un rappresentante fondamentale dell'architettura giapponese e segnò il debutto del Giappone post-bellico nell'architettura mondiale, quando l'architetto trentottenne presentò il suo progetto all'ottavo congresso CIAM(Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) nel 1951. Il Parco della pace, con il suo Museo, intendeva commemorare la tragedia causata dal lancio della bomba atomica su Hiroshima nel 1945 ed era il nocciolo del piano di ricostruzione della città distrutta. Il Museo fu costruito su pilotis, e rifletteva chiaramente la forte influenza di Le Corbusier nell'adozione di molti altri elementi del vocabolario del Movimento Moderno, come nel disegno a feritoie dei muri. E' un monumento adatto al lancio dell'architettura moderna in Giappone. (Figura 1) Ma il progetto di Tange includeva anche un numero sorprendente di caratteristiche che riflettevano le tradizioni locali dell'architettura giapponese. Egli attinse allo stile semplice e senza pretese dell'architettura giapponese concretato negli edifici in stile shoin del Villa Imperiale di Katsura a Kyoto. Sembra che Tange desiderasse dimostrare come l'esposizione di elementi strutturali all'esterno, l'assenza di ovvi elementi decorativi esterni e l'uso di materiali strutturali che da soli definiscono la conformazione dell'edificio siano caratteristiche comuni sia all'architettura di Katsura che a quella del Movimento Moderno.

Per esempio, le colonne e le travi di cemento a vista del Centro Congressi Internazionale e dell'edificio del Centro per la Pace, che si affiancano al museo, sono espressioni che chiaramente richiamano la tradizione raffinata dell'uso di travi e pali di legno nell'architettura giapponese. Il disegno dei muri e delle finestre, a prima vista evocanti un dipinto astratto di Mondrian, in effetti è più vicino ad una composizione astratta che combina il motivo dei muri d'intonaco bianco ed i pannelli shoji dell'architettura tradizionale. La scala sotto i pilotis e la pavimentazione sotto le gronde degli edifici a sinistra e a destra del museo con pietre disposte in un modo che ricorda i passatoi di un classico giardino giapponese, sono applicazioni più dirette di forme tipicamente locali.

Gli edifici nel Parco della Pace presentano insieme il vocabolario delle forme del Movimento Moderno nel suo senso più puro ed i concetti di composizione e spazio dell'architettura giapponese tradizionale. Tuttavia l'effetto ottenuto non degenera in un "kitsch" eclettico, ma costituisce un'armonia di singoli elementi, ciascuno estremamente raffinato. L'idea che i concetti architettonici presenti nella Villa Imperiale di Katsura e quelli del Movimento Moderno non fossero antitetici, ma effettivamente compatibili, non ebbe origine con Tange. Il primo a formulare questa idea fu l'architetto tedesco Bruno Taut, che passò tre anni in Giappone a partire dal 1933 e celebrò gli splendori di Katsura. ¹ Taut dichiarò che l'estetica rappresentata da Katsura coincideva con l'estetica del Movimento Moderno. I giovani architetti giapponesi che seguivano il modello del movimento moderno furono così stimolati dalle idee di Taut ed incoraggiati a cominciare ad adottare forme genuinamente moderne nei loro progetti.

La convinzione che la composizione architettonica giapponese ed il Movimento Moderno condividessero delle caratteristiche comuni si affermò così definitivamente, dando agli architetti giapponesi degli anni '50 del '900 una notevole sicurezza. Anche la generazione precedente, inclusi Kunio MAEKAWA (1905-86) e Junzo SAKAKURA (1901-1969), aveva mostrato un'eccezionale capacità di fondere il vocabolario formativo dell'architettura giapponese tradizionale con l'espressione architettonica moderna. Ma ci si può domandare se fu solo quella sicurezza da poco conquistata che rese l'architettura giapponese post-bellica, in un breve periodo, una presenza molto significativa nell'architettura mondiale. C'erano diverse caratteristiche dell'architettura tradizionale che si conformavano a quelle perseguite dal Movimento Moderno del ventesimo secolo. Gli architetti moderni in Giappone rivalutavano la tradizione da quel punto di vista e producevano opere all'altezza della migliore architettura occidentale. Ma la tradizione architettonica giapponese ha molto più da offrire delle caratteristiche tangibili, superficiali che ha in comune con i principi del Movimento Moderno. Un elemento più importante che è sopravvissuto nella storia è quello che io chiamo basho no kankaku, "senso del luogo", ovvero la comprensione o l'apprezzamento della natura del luogo dove si deve costruire l'edificio. Un'espressione alternativa potrebbe essere "contesto del luogo". Il Parco della Pace di Kenzo Tange ad Hiroshima è un esempio eloquente di questo principio in architettura.

Il senso del luogo del parco è espresso nel suo intero progetto. Questo risulta chiaro prima di tutto dal fatto che l'edificio al centro del parco – il Museo della Pace, costruito su pilotis – non è nel cuore della pianta del parco. Sul lato nord dell'edificio vi è un ampio spazio aperto, che si affolla di gente ogni anno durante le cerimonie di commemorazione, il 6 agosto. A nord di questa piazza vi è il cenotafio a forma di conchiglia, dove la gente riunita nella piazza offre fiori e prega per la pace. Mentre prega, in ginocchio o inchinandosi, la sua linea di visione passa attraverso la conchiglia a forma di tunnel che incornicia la Cupola della Bomba Atomica che si trova dietro, ricordo vivido dello scoppio.

La rovina nota come la Cupola della Bomba Atomica era originariamente la Sala per la Promozione Industriale di Hiroshima, costruita dall'architetto ceco Jan Letzel nel 1915 mentre risiedeva in Giappone. Si trovava vicino all'epicentro dello scoppio e la sua cupola fu quasi completamente distrutta, tranne per la struttura in acciaio che la sosteneva, e le sue coste nude che si stagliano contro la città ricostruita rappresentano un memorabile epitaffio della spaventosa forza distruttiva della bomba atomica.

La pianta del Parco della pace, in effetti, si impenna su di un asse che si trova a mezza altezza: la linea che passa attraverso il cenotafio a forma di conchiglia lungo la quale si può vedere la Cupola della Bomba Atomica, il cui prolungamento a sud è il Museo della Pace che si stacca dal terreno su pilotis. In questo senso, lo scopo dei pilotis si potrebbe intendere non tanto, come sostenuto da Le Corbusier, per liberare lo spazio sotto l'edificio per renderlo utilizzabile, ma piuttosto per godere della vista imponente della Cupola della Bomba Atomica dall'altro lato dell'edificio del museo, per prolungare l'asse che passa sotto il museo ed attraverso il cenotafio fino alla cupola senza interruzione, e per aprire la strada ad un asse simbolico che attraversa l'intero progetto. La caratteristica centrale del progetto del Parco della pace, perciò, è la Cupola della Bomba Atomica; l'intero progetto fu concepito per consacrare e dare un significato speciale a questa cupola e per commemorare il contesto del luogo. La pianta del parco porta immediatamente alla mente il famoso Santuario di Itsukushima, situato non lontano da Hiroshima, sul Mare Interno. (Figura 2) Il Santuario di Itsukushima risale a tempi molto antichi (alcuni pensano al sesto secolo). Fu generosamente finanziato dal generale Taira no Kiyomori nel dodicesimo secolo ed è oggi una delle attrazioni turistiche più visitate nell'area di Hiroshima. Quello che rende insolito il Santuario di Itsukushima è il modo in cui è costruito lungo un asse che si estende con continuità dalla terra verso il mare. La sala interna del santuario è costruita rivolta verso il mare con un grande spiazzo davanti.

Nelle acque basse della baia, ad una certa distanza dall'edificio, si trova un grande torii laccato di rosso, che è l'effettivo ingresso al santuario. I visitatori oggi in genere si pongono con la schiena al santuario e guardano verso il mare attraverso il torii, ma originariamente, secondo il progetto, bisognava voltarsi nell'altra direzione, guardando il santuario dal mare.

I visitatori un tempo si avvicinavano in barca e pregavano nella direzione del santuario interno visto attraverso il portale circondato dall'acqua.

Sembra ovvio che questa composizione influenzò il progetto del Parco della pace di Hiroshima.

L'asse che passa attraverso il parco dalla Cupola della Bomba Atomica, attraverso il cenotafio a conchiglia ed anche attraverso i pilotis del Museo della pace è equivalente all'asse che parte dal santuario principale e si estende attraverso il grande torii fino al Santuario di Itsukushima. E proprio come il santuario serviva come una sorta di altare dal quale i credenti pregavano le montagne dietro il santuario, o piuttosto l'intera isola di Miyajima, che viene considerata terra sacra, la Cupola della Bomba Atomica che serve come centro della pianta del Parco della pace è un "santuario" che accoglie l'intera città distrutta di Hiroshima che si estende oltre esso verso nord. Kenzo Tange attinse alle tradizioni dell'architettura giapponese non solo per i metodi di composizione spaziale o per motivi formativi, ma anche all'espressione di un senso del luogo fondamentale. In altre parole, egli sentiva che nella tradizione giapponese il punto di partenza nella creazione architettonica è l'impulso a manifestare un particolare *genius loci*.

Bruno Taut non aveva colto questo punto. Egli aveva la massima stima per la Villa Imperiale di Katsura, ma liquidò il Santuario Toshogu a Nikko, che fu costruito esattamente nello stesso periodo, come kitsch.

Pensava che estremi così opposti dell'espressione artistica (uno come epitome della semplicità e della chiarezza, l'altro come studio della ricchezza decorativa e dello splendore) potevano esistere nello stesso periodo storico perché il primo era quella che chiamava "arte imperiale" e l'altro "arte dello shogun".

Gli architetti giapponesi che accettarono la valutazione di Taut di Katsura furono soddisfatti di questa interpretazione; non si spinsero fino a chiedersi se c'era una base comune che potesse spiegare la creazione di questi opposti nello stesso periodo della storia dell'architettura.

Il concetto di architettura che questi luoghi condividono è il senso del luogo, che rappresenta forse uno degli aspetti essenziali di base dell'architettura giapponese. La Villa Imperiale di Katsura fu costruita come il ritiro di campagna di una famiglia imperiale del diciassettesimo secolo. Perciò è prevalentemente un giardino, con gli edifici, la terrazza per contemplare la luna ed altre caratteristiche architettoniche costruite come parte di un tutto organico inteso, in un certo senso, a consacrare il giardino. Il gruppo di santuari di Nikko, anche, organizzato lungo una linea assiale complessa, sono tutti concepiti per consacrare il mausoleo come luogo adatto ad onorare la memoria di Ieyasu TOKUGAWA, il primo degli shogun Tokugawa che governarono il Giappone per due secoli e mezzo. Come mostrano questi esempi, un tema alla base della tradizione architettonica giapponese è l'uso dell'architettura per creare un senso del luogo, cioè, per impregnare un luogo di un significato speciale.

Regionalismo critico

Alla fine degli anni '60 del '900, il Movimento Moderno aveva conquistato le più grandi metropoli del mondo. I paesaggi urbani arrivarono ad assomigliarsi dovunque, indipendentemente da quale fosse la città moderna che si visitava. Ma fu proprio in questo periodo che l'architettura contemporanea cominciò a cambiare le idee del Movimento Moderno circa la creazione e la diffusione dello spazio universale. Si potrebbe pensare che il cambiamento si verificò perché, con il suo trionfo, la storia dello stile aveva fatto il suo corso. Ma una ragione più cogente fu che, alla fine degli anni '60, avevano cominciato ad affiorare degli interrogativi molto basilari circa l'ideale del Modernismo di unificare il mondo sotto un unico sistema di valori.

Lo storico dell'architettura di origine greca Alexander Tzonis identifica l'inizio dell'epoca contemporanea con la rivolta degli studenti nel maggio 1968 a Parigi.² Io penso che sia un'affermazione giusta, perché il movimento studentesco includeva un attacco ai tentativi di misurare il progresso dovunque nel mondo secondo gli standard della civiltà europea. Anche gli scritti di Franz Fanon, affermando che le caratteristiche che distinguevano il Terzo Mondo erano valide per se stesse e non dovevano essere sottoposte agli standard occidentali, nel 1968 ebbero un fortissimo impatto sui movimenti studenteschi in tutto il mondo. Nel campo dell'architettura, Kenneth Frampton pubblicò un saggio intitolato "Verso un Regionalismo Critico: sei punti per un'architettura della resistenza", che includeva le idee di Tzoni, affermando che "La strategia fondamentale del Regionalismo Critico è quella di mediare l'impatto della civiltà universale con elementi derivati indirettamente dalle peculiarità di un particolare luogo."³

Queste idee richiedevano una nuova cifra dell'architettura per controbilanciare lo stile internazionale ed attirare l'attenzione verso concetti architettonici specifici di particolari regioni, che erano esistiti molto tempo prima delle celebrate forme globali dell'espressione architettonica. Frampton non pensava che l'espressione regionale potesse essere raggiunta semplicemente attingendo motivi formativi dagli stili locali, come si deduce dal suo uso deliberato delle parole "critico" ed "indirettamente".

Vi è una tendenza, quando parliamo delle tradizioni architettoniche uniche dei diversi paesi, a pensare solo in termini di alcuni dettagli stilistici tradizionali o di singole forme. I motivi distintivi dimostrano effettivamente i tratti architettonici di una data tradizione più chiaramente, ma non sono tutto.

Il progetto di Kenzo Tange del Parco della Pace ad Hiroshima, per esempio, in questo senso, chiaramente si identifica con la tradizione architettonica giapponese attraverso il suo elaborato senso del luogo. Quest'opera non solo segnò il nuovo orientamento del Giappone nel Movimento Moderno nel periodo post-bellico, ma mostrò come le tradizioni architettoniche potevano essere mantenute vive in un contesto moderno.

Vediamo ora come il senso del luogo compare nell'architettura giapponese moderna. L'architettura moderna, nel suo complesso, ha subito molti cambiamenti significativi sin dalla fine degli anni '60, stimolata dalle nuove espressioni del cosiddetto post-modernismo e spinta dalle sfide dell'alta tecnologia. E' ora chiaro che l'architettura contemporanea non sarà più il prodotto di un "ethos" comune della modernità. Oggi, gli architetti giapponesi di qualunque convinzione filosofica e tecnologica stanno producendo delle opere nel loro paese che riflettono tendenze mondiali di tutti i tipi. L'architettura giapponese contemporanea, bisogna dirlo, è semplicemente architettura che per caso viene prodotta oggi in Giappone. Tuttavia, nelle opere dei maggiori architetti giapponesi contemporanei, possiamo identificare alcune percezioni condivise che trascendono le differenze superficiali di stile. L'analisi del pensiero alla base delle opere recenti di tre architetti - la Hillside Terrace di Fumihiko MAKI, il Team Disney Building di Arata ISOZAKI, e la Chiesa della luce di Tadao ANDO - dimostreranno questo assunto.

Hillside Terrace

Nel 1992 il progetto di edifici abitativi e commerciali nel quartiere Shibuya di Tokio, noto come Hillside Terrace, completava la sua sesta fase di costruzione. (Figura 3) Il progetto che si articolò su di un quarto di secolo, a cominciare dal 1967, consiste di un complesso di edifici costruiti in una zona della città di media grandezza.⁴ Diversamente da molti progetti di sviluppo urbano su ampia scala, costituiva uno sistema di costruzioni in evoluzione che occupava un terreno di un unico proprietario. Poiché vi era un unico cliente che aveva incaricato lo stesso architetto di tutti i progetti, era stato possibile raggiungere una forma di espressione caratteristica. Nello stesso tempo, ognuna delle fasi del progetto che era andato avanti per venticinque anni rappresentava un tutto integrato in se stesso, ed ogni fase rifletteva lo sviluppo dello stile creativo dell'architetto. Il paesaggio urbano risultante, perciò, non mostra uno stile meccanicamente unificato, ma una notevole diversità che si è evoluta negli anni.

Hillside Terrace ricorda i versi renga, che sono un passatempo dei poeti giapponesi tanka. I renga sono prodotti da un certo numero di persone che compongono versi a turno, aggiungendo nuove strofe ispirate ai versi creati dagli altri. In un certo senso, Fumihiko Maki produceva le diverse fasi del suo progetto come se fossero versi renga, aggiungendo nuove strofe ispirate dai suoi progetti precedenti, creando ogni opera accanto alle precedenti e cercando in ogni fase di includere le diverse opere in un tutto. In questo processo, cercò di impregnare il sito di un nuovo senso del luogo, conservando un antico tumulo che si trovava sul terreno come parte della zona già oggetto di progettazione del paesaggio, progettando la facciata degli edifici in modo da seguire la curva della strada adiacente e cercando al tempo stesso di dare al luogo uno spirito tutto suo. Nel suo libro, *Miegakure suru toshi* (La città vista e non vista),⁵ Maki analizzò la complessa struttura di Tokio, descrivendola non come una città progettata secondo un principio unico, ma come una metropoli formata da nuclei nascosti multiformi. La sua analisi di Tokio si basa non su di una teoria dello spazio ma su di una teoria del luogo. Per lui, l'atto di progettazione architettonica consiste nel cogliere il contesto del luogo dove l'edificio deve essere costruito e creare un progetto che rappresenti un nuovo capitolo nella storia di quel luogo.

Progettando il Museo Nazionale d'arte moderna a Kyoto, scrive, l'elemento più importante da considerare per lui era l'enorme portale, alto 24 metri (il torii più grande in Giappone), che dava accesso al Santuario Heian che si trovava di fronte al sito. La sua presenza monumentale non lo indusse, naturalmente, a progettare un edificio in stile giapponese per armonizzarsi con il tradizionale torii. Invece, aderendo strettamente al lessico dell'architettura moderna, interpretò il luogo indirettamente. Il Museo è un progetto fondamentalmente simmetrico con una sottile asimmetria nella facciata e nel rivestimento alla base dell'edificio che richiama appena i motivi tradizionali del muro di pietra.

Per Maki, l'impiego di motivi storici provenienti dall'architettura europea occidentale, che era il rifugio degli architetti post-moderni nel mondo, non aveva significato. Nella città giapponese, dopo tutto, erano completamente inutili al fine di creare contesto in qualunque tipo di luogo. Il post-modernismo può andar bene per l'Italia, ma in Giappone, egli pensava, era irrilevante.

Maki è un determinato e fedele sostenitore dell'architettura moderna, non come proclamata dai grandi nomi del Movimento Moderno dell'inizio del ventesimo secolo, ma in quanto creatrice di contesto e narrazione. Egli cerca di raggiungere questo obiettivo basandosi esclusivamente sul linguaggio della moderna progettazione architettonica. Fra gli architetti dell'attuale Giappone – o anche in tutta la moderna storia del Giappone – Maki è fra quelli il cui sviluppo personale e la cui formazione come professionista sono stati maggiormente plasmati dal mondo dell'architettura occidentale. Tuttavia, anche se egli utilizza in maniera coerente le espressioni dell'architettura europea occidentale, le sue opere si basano sulla premessa della comprensione e dell'interpretazione dell'architettura in termini di senso del luogo, sia a Tokio che nel resto del Giappone. In questo modo, esse rappresentano un'architettura moderna che si distingue chiaramente da un internazionalismo apolide.

Team Disney Building

Un po' più giovane ed anche più attivo a livello internazionale di Fumihiko MAKI c'è Arata ISOZAKI. È l'architetto del Museum of Contemporary Art, a Los Angeles (1986), di una discoteca (1985) di un museo d'arte a New York, di impianti per le Olimpiadi a Barcellona (1982) e del Team Disney Museum a Orlando (1991). Gli architetti giapponesi che progettano edifici all'estero in genere affrontano il proprio lavoro in due modi: uno è quello di affermare sin dall'inizio la loro identità in quanto giapponesi e presentare un progetto con un sapore decisamente giapponese; l'altro è quello di scommettere su di un progetto completamente internazionale. Le opere di Isozaki, lungi dal presentarsi come progetti caratterizzati da un tratto specificamente giapponese, sono affermazioni della personalità dell'architetto piuttosto che della sua nazionalità.

Isozaki, come Tzonis, vede la nascita dell'età contemporanea nel 1968. In un libro pubblicato nel 1985, *Post-modern genron (Principles of Post Modernism)*, dice: "Come la vedo io, le persone che vivono nell'era che chiamiamo post moderna, anche quelle il cui impegno verso il radicalismo è stato breve, sono persone che in un modo o nell'altro hanno superato lo scompiglio del 1968. Riescono a sopravvivere oggi in virtù della loro capacità di aver superato quel periodo".⁶

Il suo bagaglio culturale somiglia a quello di Franz Fanon, le cui opere sono state lette con passione dagli studenti che dimostravano negli anni sessanta. Fanon era un intellettuale nero della Martinica, educato in scuole francesi ed immerso nella cultura francese, non un vero e proprio francese, ma i suoi legami con la cultura africana erano stati tagliati in età molto precoce. Isozaki, nello stesso modo, pur avendo una profonda comprensione delle idee di Andrea Palladio e di John Soane ed uno stretto legame con esse, non diventa per questo un occidentale. Può soltanto perseguire il proprio stile personale e "apolide". Il suo Tsukuba Center Building (1983) ne è un esempio che include elementi ispirati a Michelangelo, Ledoux, l'architettura egiziana, il Barocco, e così via, omettendo deliberatamente motivi giapponesi. Non poteva diventare né genuinamente occidentale, né genuinamente giapponese, e quest'opera sembra esprimere il suo dilemma culturale. L'assenza di una sua propria identità, in effetti, può essere il tema del suo lavoro.

Il Tsukuba Center Building evoca la pavimentazione della piazza del Campidoglio di Roma, anche se non è costruito sulla cima di un colle, ma al di sotto del piano stradale. Il posto dove si trova la statua di Marco Aurelio è vuoto, ed un po' più lontano di lato si trova l'albero di lauro in cui fu trasformata la ninfa Dafne, con frammenti dorati del suo abito che fluttuano tristemente nella brezza. Tutto, sembra dire il progetto, avviene troppo tardi, tutto manca. Questa è l'affermazione di Isozaki su se stesso e sulla condizione della cultura giapponese. La creazione dell'immagine fittizia del luogo, che è la Piazza del Campidoglio, diviene per lui il tema principale della sua opera. Anche se questo sforzo fosse stato essenzialmente impossibile, egli sarebbe stato capace di dimostrare il proprio virtuosismo come architetto giapponese, grazie al suo senso del luogo, invertendo la posizione di alcuni elementi ed omettendone altri.

Mi sembra che nel Team Disney Building negli Stati Uniti, del 1991, Isozaki ci mostra uno scorcio del suo personale senso dello spazio. (Figura 4) Era convinto che la progettazione dell'edificio della sede centrale della Walt Disney Productions per il paesaggio urbano artificiale di Orlando significasse creare una forma

architettonica per un sistema fittizio. Senza alcuna citazione dal vocabolario delle forme della storia dell'architettura occidentale, ha prodotto una composizione completamente astratta. Il motivo che richiama Topolino all'entrata principale è un omaggio al cliente. L'unico messaggio di Isozaki in questo edificio è espresso nel cortile interno ricoperto di ciottoli all'interno del cono di una meridiana gigantesca al centro dell'edificio. E' forse questo cortile, che non contiene nulla se non uno strato di ciottoli, in effetti un simbolo di perdita, una distesa di vuoto? Quando si attraversa il cortile, il suono delle pietre sotto i piedi echeggia con toni misteriosi contro i muri che lo delimitano. Non si può fare a meno di chiedersi se questo cortile non sia un tempio sonoro dedicato all'assenza di nazionalità.

Il cortile interno è l'unico esempio del concetto giapponese di contesto del luogo in questa struttura di forme astratte. Chiaramente, Isozaki attinse all'immagine dei recinti più interni del Santuario di Ise, una delle immagini più importanti di contesto del luogo nell'architettura giapponese. Il santuario a Ise viene ricostruito ogni 20 anni in una replica esatta su di un sito immediatamente adiacente ed il vecchio santuario viene distrutto appena è completato il nuovo. Il sito liberato, chiamato kodenchi, viene ricoperto con ciottoli e diventa terra consacrata pronta per la ricostruzione del santuario 20 anni dopo. L'immagine di questo kodenchi è stata ricreata nel cuore dell'edificio della sede centrale della Disney. In risposta ad una mia domanda, Isozaki mi ha confermato di aver evocato l'immagine del Santuario di Ise nel cortile interno della Disney, e ricordava quanto fosse stato difficile reperire negli Stati Uniti dei ciottoli della misura simile a quelli del Santuario di Ise. Isozaki non impiega i motivi formativi dell'architettura giapponese nei progetti dei suoi edifici negli Stati Uniti, ma cerca di ricreare luoghi giapponesi. Questi progetti esprimono la sua comprensione dell'essenza dell'architettura giapponese e nello stesso tempo presentano un'immagine della sua identità culturale.

La Chiesa della luce

Nella nuova generazione, ed in grado di attirare una attenzione internazionale anche maggiore, c'è Tadao ANDO. Architetto in gran parte autodidatta, è noto per le sue forme dure, simile a scatole, realizzate in cemento a vista. E' giunto agli onori della ribalta nel 1976 dopo il completamento della Row House Sumiyoshi (Osaka), ed ha continuato a progettare edifici in forme molto regolari che sembrano un'anomalia nella tradizione dell'architettura giapponese. Tuttavia, i suoi modi di collegare gli spazi ed introdurre la luce, per esempio, sono stati celebrati per le loro qualità spaziali imprevedibilmente giapponesi. E' stato annoverato fra gli architetti che hanno dimostrato che il vocabolario dell'architettura moderna e le tradizioni dello spazio architettonico giapponese sono compatibili. I suoi edifici hanno avuto successo per la loro contemporaneità, ma si conformano ancora molto da vicino all'interpretazione dell'architettura giapponese proposta da Bruno Taut. Ando si è fatto la fama dell'architetto contemporaneo più provocatorio del Giappone. Ma, ancora una volta, una reale comprensione delle opere di Ando richiede un esame attento del contesto architettonico nel quale si trovano i suoi edifici.

La maggior parte dei suoi primi lavori, inclusa la Row House Sumiyoshi, erano dei progetti di ricostruzione, su piccola scala, localizzati nella zona di espansione urbana che circonda la metropoli commerciale di Osaka; il suo compito era quello di inserire piccole strutture nuove nel contesto locale dell'esistente panorama urbano. Le loro forme rigide sono intese ad assicurare un nuovo luogo nel loro contesto urbano. Un nuovo edificio può sembrare sia distaccato che alieno nel contesto pre-esistente, ma gli edifici di Ando non sono né aggressivi né minacciosi perché il loro fine ultimo è quello di creare non solo spazio ma anche un luogo dove la gente vive. Questo viene confermato in modo eloquente dalle sue opere nelle quali la costruzione continua sotto forma di annessi o fasi successive di costruzione. Gli esempi più noti sono il progetto TIMES a Kyoto la cui prima fase fu completata nel 1984 e la seconda nel 1991, ed il complesso Rokko Housing in un sobborgo di Kobe, la cui prima fase fu ultimata nel 1983 e la seconda, e la terza fase di costruzione furono aggiunte su di un sito adiacente. I forti muri di cemento del suo edificio tendono a creare una forte impressione di auto-contenimento, e tuttavia io sono convinto che essi posseggano una struttura che può raggiungere nuove dimensioni nella totalità dei loro dintorni in ulteriori processi di aggiunta ed espansione. Alcuni potrebbero obiettare che gli edifici di Ando dimostrano un'assoluta perfezione e che le caratteristiche conclusive di una fase diventano semplicemente caratteri conclusivi nella fase successiva. Quelli che hanno effettivamente visitato gli edifici di Ando, tuttavia, vedono subito che non è così. In effetti, la premessa di base della sua architettura consiste nella relazione con ciò che la circonda. Anche Ando, perciò, crea le sue opere attraverso il senso del luogo e nella sua comprensione. L'esempio migliore è la sua opera del 1989, la Chiesa della luce, situata in un quartiere residenziale nelle vicinanze di Osaka. (Figura 5) E' piccola ed il suo contesto è assolutamente irrilevante. Nel luogo limitato dietro la cappella di legno esistente e la canonica, Ando ha creato un semplice luogo di meditazione dove non interferiscono ostruzioni, un posto ideale dove le persone possono tranquillamente contemplare Dio e la propria coscienza. La purezza dello spazio raccolto che egli ha creato viene immediatamente percepito nel momento in cui il visitatore entra nella cappella. Tuttavia, la croce in questa chiesa è una fenditura tagliata nel muro di fondo dell'edificio, attraverso il quale si possono vedere il cielo e le foglie degli alberi che si muovono nell'aria. Anche se in effetti è ricoperta di vetro, l'architetto sentiva

fortemente che avrebbe dovuto essere una fenditura aperta attraverso la quale potessero passare vento e luce, rendendola così aperta al luogo dove è costruita e, come risultato, parte integrante del luogo stesso.

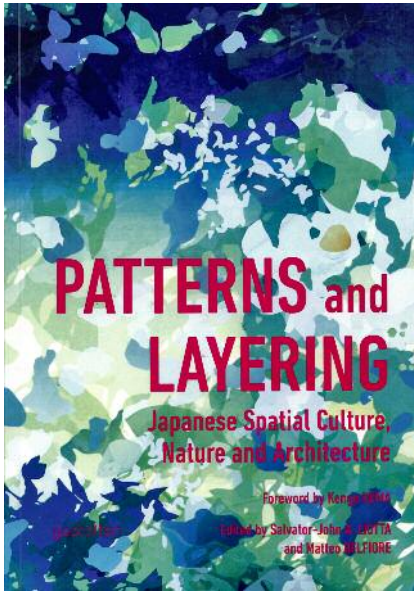
Inoltre, una parete diagonale fende la cappella rettangolare, liberando ancora di più lo spazio verso l'esterno. Così, le forme apparentemente rigide e raccolte delle sue opere sono meno importanti del modo in cui si aprono al luogo nel quale si trovano.

Nel caso della Chiesa della luce, Ando intraprese anche una ricostruzione parziale della zona di accesso all'antica cappella di legno adiacente per creare un legame spaziale fra l'edificio esistente e la nuova cappella.

Questo era il suo modo di adattare il nuovo edificio al suo luogo e di collegare le vecchie e le nuove strutture, rendendole parte di un tutto. Questo processo, che fu un'aggiunta al progetto della chiesa, non è menzionato nelle pubblicazioni delle sue opere né incluso nei suoi disegni,⁷ un fatto che in sé dimostra l'istintivo senso del luogo di Ando e lo rende un architetto contemporaneo innegabilmente giapponese.

NOTE

1. Queste idee sono espresse in un saggio tradotto in giapponese ed in seguito pubblicato in Bruno Taut, *Nihombi no saihakken* (La riscoperta della bellezza giapponese) (Tokio: Iwanami Shoten, 1939).
2. Alexander Tzonis, *Architecture in Europe since 1968* (Londra. Thames and Hudson, 1992)
3. Hal Foster, ed., *The Anti-aesthetic: Essays on Post Modern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983).
4. "Maki Fumihiko tokushu" (Servizio speciale , Fumihiko Maki 1987-92) . *Space Design*, annuario 1993
5. Maki Fumihiko, ed. *Miegakure suru toshi* (La città vista e non vista). (Tokio: SD Sensho. Kashima Shuppankai, 1980)
6. Isozaki Arata, *Posuto-modern genron* (Principi di Post- Modernismo). (Tokio: Asahi Shuppansha, 1985).
7. Questo altro lavoro di progettazione appare solo nei disegni inclusi in *Tadao Ando Details* (Tokio: A.D.A. Edita Tokyo, 1991).



PATTERNS AND LAYERING Japanese Spatial Culture Nature and Architecture

foreword by Kengo Kuma

Edited by Salvator-John A. Liotta and Matteo Belfiore

Grafic edition Ilze Paklone and Rafael A. Balboa

ed.gestolten

Berlin 2012

Ce livre à quatre mains est défini par Kengo Kuma, dans son introduction comme « quelque chose de nouveau et jamais vu parmi les études » existantes sur le Japon. *Patterns and layering* (modèles et stratification) sont fondés sur des constantes dérivées de concepts mathématiques, desquels il faut partir pour atteindre un « être sentimental » : le Japon. Il y a environ 100 ans, Arts and Crafts porte son attention sur les modèles traditionnels japonais, interprétés non pas comme géométrie ni comme nature mais plutôt comme une attitude alternative à la nature.

Quelques années plus tard, F.L. Wright fut inspiré par les techniques du layering et Mies, à son tour, s'inspira de Wright dans la même ligne : mais ils ne portèrent jamais leur attention sur la relation entre modèles et stratification. La question nouvelle de ce petit livre est l'étude de cette relation (par l'intermédiaire de concepts

structurels) pour « inaugurer cette nouvelle intégration et pour faire démarrer une nouvelle révolution dans le domaine de l'architecture et du design. Révolution qui va synthétiser « nature, culture et technologie » dans la première partie de ce livre, la deuxième étant dédiée à l'étude du sens et du rôle des modèles en tant que diagrammes d'une organisation spatiale et éléments génératifs d'un projet à la fois.

La troisième partie nous propose des études tout à fait singulières sur les modèles et la stratification conduits par des candidats au doctorat en philosophie dans l'agence laboratoire de Kengo Kuma :

- le concept d'excentricité en tant que caractère singulier qui consolide l'identité Japonaise ;
- l'émergence des modèles dans l'histoire du Japon ;
- l'introduction de modèles chinois au Japon ;
- la préférence de motifs végétaux aux modèles à connotation politique ;
- modèles d'architecture vernaculaire dans différentes régions du Japon, ces dernières présentant des expérimentations dans le Laboratoire de Kengo Kuma sur la relation entre nature et population.

Il faut souligner le concept graphique de ce livre, par Ilze Paklone et Rafael A. Balboa, qui lui donne une agréable abstraction des sensibilités typiques du Japon. La redécouverte des modèles traditionnels et des outils de la stratification a la potentialité de fixer les exigences d'une société qui va complètement changer vers des horizons tout à fait nouveaux en termes de durabilité : le tremblement de terre du 2011, en dévastant complètement le Japon, a confirmé la faiblesse de l'architecture contemporaine par rapport aux éléments de la nature. Les modèles et la stratification spatiale sont des outils extraordinaires pour la conception de bâtiments en mesure d'exister dans une harmonie profonde avec la nature, les gens et la culture. A notre époque, où l'incertitude est le sentiment prévalent, la culture japonaise peut avoir un rôle décisif pour offrir des solutions alternatives à la crise ; le Japon est en mesure d'offrir ce qui est nécessaire pour une architecture la mieux adaptée à l'inconnu de notre futur.

Les chapitres de ce livre, très riches en images – d'architecture, de géométrie, de matériaux, de technologies – soulignent le rôle des modèles japonais dans la culture, la nature et la conception « générative » (de faire naître du plaisir et de l'émotion) de l'architecture de ce peuple. Il est indispensable pour la compréhension des modèles japonais d'observer leur relation avec la nature : en isolant et faisant prévaloir l'essence même de celle-ci, dans ce qu'elle a de dense et compact. C'est plutôt un concept philosophique : un modèle n'est pas une représentation scientifique de l'original ou littéraire de la nature ni son imitation : il est plutôt d'amener la nature et ses formes à leur essentiel minimum et première réalité, en éliminant le superflus. L'ambition de l'architecture traditionnelle japonaise est de créer des espaces qui ne sont pas intérieurs ni extérieurs et qui ne sont pas entre les deux : même s'ils ont une atmosphère commune.

C'est un espace intermédiaire qui relie l'espace interne à la nature. Le passage de l'intérieur à l'extérieur est constitué d'une séquence d'écrans très fins : de portes glissantes en papier, en bois, de rideaux en bambou qui permettent un certain degré de transparence et perméabilité et sont organisés suivant des modèles spatiaux, le résultat étant la superposition d'éléments hétérogènes non uniformes, la production d'un modèle non hiérarchisé qui rappelle le langage japonais : une composition de petites pièces liées par une faible syntaxe.

Mais la partie la plus intéressante et la plus riche de ce chapitre est sans doute dans les images de modèles géométriques et de ses liens à la nature dont ils sont inspirés ainsi que des images d'architecture qui n'en dérivent.

Le deuxième chapitre, très riche lui aussi d'images d'architecture et des concepts qui en sont à la base, examine le concept et les modalités de la stratification dans l'architecture japonaise et ses qualités contemporaines, surtout par rapport à la durabilité de l'architecture même et des styles de vie des habitants de la planète. Kengo Kuma décrit avec précision le rôle du concept de stratification spatiale dans l'architecture de la tradition japonaise et dans celle de la production contemporaine japonaise a très fort sens de spatialité perdu dans les années '80 du dix-neuvième siècle à l'époque de la restauration Meiji où l'architecture plus rigide avait perdu sa flexibilité d'espace. Aujourd'hui, la stratification spatiale est un outil extraordinaire pour la création d'espaces intermédiaires et pour la recherche en architecture et technologies nouvelles, et leur diffusion commerciale : elle peut complètement redéfinir le rôle de l'architecture et ses modalités d'interaction avec son contexte physique, culturel et social à la fois.

La redécouverte de l'héritage de la tradition japonaise des modèles et des limites peut nous offrir de nouvelles potentialités dans la durabilité de la planète tandis que la stratification spatiale peut nous protéger des éléments négatifs de la nature, mais sans nous détacher de la nature dans son ensemble.



le carré bleu 2-2013

feuille internationale d'architecture

Ce Sens des lieux, par Hiroyuki Suzuki, due à la collaboration de Kaisa Broner, est le troisième numéro du CB dédié à l'architecture d'aujourd'hui au Japon et à sa difficile évolution contemporaine, après « la bulle » et les difficultés dues à ces événements catastrophiques qui viennent de marquer son histoire récente.

Avec les deux numéros qui l'ont précédé, il nous donne une vision assez claire de ce qui se passe là-bas dans la construction et la reconstruction des villes et des milieux des hommes dans une perspective de développement durable sans pour autant avoir la présomption de tracer une vraie histoire de l'architecture d'aujourd'hui au Japon.

Entre l'architecture de l'ancienne tradition japonaise et la nouvelle contemporanéité dans ce pays - qui caractérise les études de jeunes architectes dans les laboratoires les plus avancés de Tokyo tels que celui de Kengo Kuma, approfondis dans le livre de Salvator. John A. Liotta et Matteo Belfiore, Patterns and Layering : japonaise spatial culture nature and architecture - il y a une période de transformation dans la direction de l'architecture moderne Européenne qui a impliqué malgré eux les architectes et l'architecture japonaise pour au moins un demi-siècle.

Les concepts à la base de l'architecture moderne européenne ont été développés à partir des années « 10 » du siècle passé jusqu'à la reconstruction qui a suivi la deuxième guerre mondiale. Des espaces réguliers – pourtant universels – pouvaient être joints l'un à l'autre, l'un à côté de l'autre, sans fin, n'importe où.

L'architecture moderne japonaise, elle aussi, est née dans la même période : celle de reconstruction des villes après la deuxième guerre mondiale est la même qui a vu les bâtiments de l'ainsi dite architecture Moderne être construits partout dans le monde.

Au cours des dernières années « 60 » du siècle passé la prédominance des idées centrées sur l'Europe, et pas seulement celles concernant l'architecture, ont vu une résistance à l'influence de principes tels que la forme suivant la fonction, le rationalisme et la standardisation dans son sens global : à cette époque, les architectes japonais ont tranquillement démontré que les concepts de base de leur tradition avaient la possibilité d'être une proposition de renouveau pour l'architecture dans le monde entier, mais surtout dans leur pays.

Le sens des lieux, comme nous l'explique Hiroyuki Suzuki avec beaucoup d'exemples et d'argumentations, est l'un de ces concepts, le plus important peut-être, qui peut être reconnu parmi les signes puissants de l'architecture Moderne européenne proposée par les architectes japonais ; mais la tradition architecturale japonaise a bien plus à offrir que les éléments tangibles et superficiels qu'elle partage avec le mouvement européen de l'architecture Moderne. D'autres concepts intéressants de l'architecture de la tradition japonaise sont contenus dans le livre de Salvator. John A. Liotta et Matteo Belfiore, dont nous proposons une courte note de lecture dans ce même numéro.

Les principes des modèles et de la stratification, soigneusement appliqués à la conception des espaces de transition qui caractérisent l'architecture japonaise, en particulier l'architecture de petite échelle, sont aussi forts que le sens des lieux dont nous parle Suzuki dans son article : ils sont une aide importante à la conception des projets, des espaces, des lieux en jouant sur les interrelations entre les modèles et la stratification dans l'architecture : Les deux notions, jusqu'ici détachées, sont aujourd'hui intégrées, tout en incluant des concepts structurels.

L'architecture contemporaine Japonaise - il faut le dire - n'est que l'architecture qui est conçue aujourd'hui dans ce pays. En même temps, comme le souligne l'article de Suzuki, dans les œuvres des plus grands architectes qui travaillent au Japon, nous sommes en mesure d'identifier des perceptions qui vont au delà des différences superficielles de style : ce sont les signes importants d'une architecture moderne qu'on peut très bien distinguer de l'internationalisme dépourvu de sens.