



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### **Variazioni italiane su un poema scritto nel Giappone nel sud**

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

Variazioni italiane su un poema scritto nel Giappone nel sud / Andrea Innocenzo Volpe. - STAMPA. - (2023), pp. 4-5.

*Availability:*

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/1345824> of the repository was last updated on 2023-12-01T13:56:49Z

*Publisher:*

DidaPress Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Firenze

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

Conformità alle politiche dell'editore / Compliance to publisher's policies

Questa versione della pubblicazione è conforme a quanto richiesto dalle politiche dell'editore in materia di copyright.

This version of the publication conforms to the publisher's copyright policies.

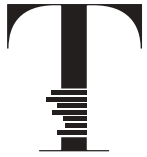
La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

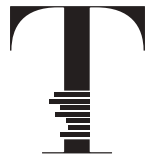
VALENTINA RAGGI  
MICHELE TOBIA

# Honkadori [本歌取り]

*Progetto di rivitalizzazione per  
un villaggio nel Kyushu*







**Il presente volume è la sintesi della tesi di laurea a cui è stata attribuita la dignità di pubblicazione.**  
“La commissione riconosce l’esemplarità e il valore della ricerca che ha guidato le soluzioni progettuali”

Commissione: Proff. A. Bove, M. Fagone, A. Volpe, S. Carrer, R. Butini, S. Bertocci, M. Sala, M. Carta, L. Boganini

Ringraziamenti

Ringraziamo il prof. Andrea Innocenzo Volpe, l’arch. Yoichi Sakasegawa e il prof. Toru Ajisaka e i suoi studenti che ci hanno accompagnato in questa esperienza.

*in copertina*

Golfo di Akime.

Foto di Valentina Raggi, Akime, luglio 2018.

*progetto grafico*

**didacommunicationlab**

Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze



**didapress**

Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze  
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2023

ISBN 978-88-3338-190-9

Stampato su carta di pura cellulosa *Fedrigoni Arcoset*

ELEMENTAL  
CHLORINE  
**FREE**  
GUARANTEED



VALENTINA RAGGI  
MICHELE TOBIA

## **Honkadori [本歌取り]**

*Progetto di rivitalizzazione per  
un villaggio nel Kyushu*





# Variazioni italiane su un 'poema' scritto nel Giappone nel sud

## Andrea I. Volpe

Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze

Il titolo della tesi riassume in modo chiaro il senso del lavoro progettuale di Valentina Raggi e Michele Tobia. Una dichiarazione di metodo e di poetica che rappresenta al meglio lo spirito della collaborazione scientifica svolta assieme al Prof. Toru Ajsaka nell'ambito dell'accordo che dal 2016 lega il DIDA, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze col Department of Architecture and Architectural Engineering di Kagoshima University.

Antica tecnica poetica giapponese risalente all'epoca Kamakura (1162-1241), l'*Honkadori* (letteralmente "variazioni del poema base") prevede l'inserzione da parte di un autore di un frammento di poesia antica in un nuovo componimento. Lo scopo di questo innesto di brani tradizionali e riconoscibili in una nuova composizione è la creazione di uno stato di tensione fra l'originalità del nuovo e il valore di testimonianza e monito dell'antico riferimento. Continuità spazio-temporale fra opere di epoche diverse che si specchiano una nell'altra in una tangibile, mutua, risonanza che di fatto genera un'inedita sostanza poetica.

Noto per essere stato uno dei set giapponesi di "*You only live twice*" (1967), uno dei più celebri film di James Bond, Akime è un villaggio di pescatori della prefettura di Kagoshima che si affaccia sul Mar Cinese Orientale. Posto sul lato ovest della penisola di Satsuma esso è in realtà più famoso per essere stato l'approdo nel 753 del monaco buddhista cinese Jianzhen (Ganjin in giapponese), colui che riportò allo spirito originario il buddhismo giapponese, introdotto nell'impero da appena due secoli e già degenerato grazie alla corruzione di monaci oramai lontanissimi dal rigore della regola. Dapprima abate del Tōdai-ji, il tempio del grande Buddha di Nara, Jianzhen fondò sempre nell'antica capitale il Tōshōdai-ji dove è attualmente sepolto.

Con analogo rigore il progetto di Raggi e Tobia, esito di un mese di ricerca svolta nel campus di Kagoshima University e in situ ad Akime, cerca di innestare sul logoro testo del villaggio di pescatori, passato dai fasti cinematografici a una progressiva decadenza e abbandono, un'ipotesi di rinascita e valorizzazione sostenibile come albergo diffuso, fatta di pochi e decisivi gesti. Progetti che rileggono la tradizione costruttiva giapponese con una sensibilità e una capacità di ascolto e dialogo col luogo, tutta italiana.

Come in un *waka*, antico modello di poesia giapponese tradizionale, il progetto si risolve mediante la massima sintesi formale grazie ad un attento lavoro sul principio insediativo delle architetture immaginate nei diversi siti.

Frammenti di poetica ragionevolezza; versi abilmente innestati su un 'poema' disabitato, grazie ai quali poter immaginare una vita nova per l'antico villaggio.



**Honkadori**



Akime, un fumoto (麓, lett. “villaggio al piede della montagna”) nella costa sud-occidentale della penisola di Satsuma (Prefettura di Kagoshima, Kyūshū, Giappone), è oggetto di studio ed elaborazione progettuale. La teoria che guida il progetto può essere sintetizzata nel lemma honkadōri (本歌取り), che indica una figura retorica utilizzata per descrivere l'allusione a immagini e versi, appartenenti alla letteratura classica, in una nuova composizione che vive attraverso il riverbero di una memoria collettiva.

Si opera per interventi puntuali calati nella dimensione del villaggio, in continuità al principio che lo inserisce nella costellazione di insediamenti minori, che trova coordinate e modello aggregativo in un dialogo con il paesaggio. La riflessione porta a un'operazione polisemica fra ciclicità, “impermanenza” e ritiro/romitagio. Ci si interroga sul coesistere di progetti contemporanei con l’“architettura senza architetti” del luogo, concependo questi come capitoli di una narrazione che sintetizza il fatto architettonico e allo stesso tempo riscrive le tematiche principali del costruire tradizionale: la materia, la tecnica, le misure, i simboli, la relazione con il paesaggio e la forza dinamica della pratica costruttiva in un perdere della sua sostanza (significato).

Il Kyūshū ha rappresentato un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'arcipelago Giapponese in quanto ricettacolo degli influssi culturali che hanno generato l'identità del luogo. Le diverse foggie delle vesti che hanno avvolto il corpo del nudo nucleo culturale nipponico, hanno contribuito, assieme alla tensione dell'ideale asiatico verso l'universale, alle fasi formative di religione, società, filosofia ed arte. Terza, in ordine di grandezza, dell'insieme di più di tremila isole, il Kyūshū fin da tempi remoti si è identificata come soglia alla fine di un ponte verso il continente e verso l'ignoto. Nella più antica cronaca esistente in Giappone, il *Kojiki* (古事, trad. memorie degli avvenimenti antichi), Ō no Yasumaro, su commissione del sovrano Tenmu (672-686), raccoglie i miti attorno alla formazione dell'arcipelago, descrivendo la discesa dai cieli alle remote montagne del Kyūshū di Ninigi-no-Mikoto, nipote di Amaterasu e progenitore della stirpe imperiale Yamato<sup>1</sup>. La giunzione

<sup>1</sup> Il *Kojiki* narra le origini del Giappone dall'era mitologica delle divinità shintoiste (kami), al regno dell'imperatrice Suiko (592-628). Il *Kamitsumaki* primo volume della raccolta, conosciuto anche come *Kamiyo no Maki* (神代巻 trad. volume dell'Era degli Dei), include la prefazione al *Kojiki* e si focalizza sulle divinità della creazione e la nascita di varie divinità del periodo Kamiyo o Era degli Dei. Il *Kamitsumaki*, inoltre, delinea i miti che riguardano la fondazione del Giappone: Descrive come Ninigi-no-Mikoto, nipote di Amaterasu (dea del sole), sia disceso dall'Altopiano dei Cieli a Takachiho nel

galleggiante tra terra e piano celeste (*Ame no Uki Hashi*) unì probabilmente la necessità di legittimare potere spirituale e temporale del sovrano a un insieme di credenze popolari, individuando nel Kyūshū (allora chiamato Tsukushi), secondo le parole di un poeta dell'XVIII secolo, la terra “molto al di là delle montagne dove si librano le nuvole bianche”, ai confini del mondo allora conosciuto<sup>2</sup>. Si pensa che la tendenza nella letteratura a parlare di questi luoghi legandoli alle forze dell'altrove sia da associare all'evidenza archeologica e storica dei primi flussi migratori che interessarono l'isola ma anche al suo ininterrotto scambio con il continente asiatico e il resto del mondo, che nemmeno il periodo di chiusura del Giappone voluto dallo shogunato ebbe modo di controllare interamente. La regione e l'intero Paese, per essere compresi, sono da guardare, secondo Kakuzo Okakura nel suo *Ideali dell'Oriente, Lo Spirito dell'arte Giapponese*, come “la spiaggia su cui il susseguirsi delle onde del pensiero orientale lascia la propria traccia andando a toccare la coscienza nazionale” (Okakura, 2015, p. 16). La natura isolata del Giappone lo

Kyūshū, diventando il progenitore della linea imperiale giapponese (Ō no Yasumaro, 2018).

<sup>2</sup> Cobbing A., *Kyushu: Gateway to Japan: A Concise History*, Global Oriental, Kent 2009, p. XVII. Traduzione a cura degli autori.

configura come meta da raggiungere e la complessa ricchezza dei movimenti attorno alla costa frastagliata dell'arcipelago lo investono dell'onere di realizzare una sintesi culturale degli ideali asiatici; Okakura prosegue: “È difficile immaginare cosa sarebbe avvenuto dell'arte Giapponese se la nostra civiltà fosse rimasta estranea all'influenza Han e, subito dopo, a quella del buddhismo. Quali conquiste avrebbe raggiunto l'antica Grecia a dispetto del vigoroso istinto artistico, se privata dal contesto egizio, pelagico o persiano?” (Okakura, 2015, p. 23). Il buddhismo zen dall'India, il confucianesimo ed il taoismo dalla Cina e più tardi il cristianesimo furono alcuni fra gli insegnamenti religiosi che per primi interessarono la popolazione dell'isola e conseguentemente si impressero nell'immaginario collettivo; riso, tè, caffè, archibugi e macchina da stampa sono solo una parte dei prodotti e dispositivi introdotti attraverso il Kyūshū. Tuttavia la tendenza a considerare la regione remota e periferica, fisicamente separata dalla “terraferma” di Honshū tramite lo stretto Kanmon, risale alla nascita dello stato Yamato. In epoca medievale (鎌倉時代 Kamakura-jidai, 1185-1333) la sua posizione ai margini dell'esplosione la faceva temere come



fonte di minacce sconosciute, alcune di esse concrete come le invasioni mongole (1274 e 1281). Nell'*Heike monogatari*<sup>3</sup> viene associata all'immagine di Kikaigashima (isola dei demoni), una terra non identificata di selvaggi ed esiliati al largo della costa meridionale del Kyūshū. Come attesta Andrew Cobbing, nel suo volume, *Kyushu: Gateway to Japan: A Concise History*, con la formazione dello stato accentrato in epoca Meiji si rafforza la tendenza a tipizzare questa ed altre aree periferiche come luoghi arretrati, rafforzando il concetto di uno spirito giapponese unico a scapito delle numerose identità regionali. La modernizzazione si è concretizzata attorno all'idea della metropoli accentrata e la marginalità dell'isola a Sud di Honshū non ha visto lo stesso sviluppo ad eccezione di poche realtà come per esempio la città di Fukuoka. Questo ha generato la tendenza popolare a

guardare verso la grande città e lasciare alle spalle la realtà rurale in cui risiede una grande parte del complesso palinsesto culturale giapponese. Le aree rurali, non snaturate dalla modernizzazione, conservano l'identità regionale ma vivono in un precario stato di abbandono, in parte dovuto ai movimenti verso Honshū e in parte causato dalle ingenti tasse di successione sulle abitazioni che non permettono il ricambio generazionale necessario alla loro sopravvivenza. Una fitta rete di villaggi in uno stato sempre più critico di abbandono disegna una geografia che il paesologo italiano Franco Arminio definirebbe 'commossa'. Si tratta dell'insieme dei *Fumoto* (麓), il cui nome, letteralmente tradotto 'al piede del monte', fornisce una descrizione del tipico scenario rurale giapponese: le alture si trasformano in campi coltivati, trovando giunzione nei tetti di paglia o di tegole argentee delle dimore in legno. Nell'attuale prefettura di Kagoshima e in una parte di quella di Miyazaki più di cento villaggi raccontano la storia delle due antiche province giapponesi di Ōsumi e Satsuma, le due penisole che contengono in una striscia di mare l'attivo vulcano Sakurajima, perfettamente inquadrato dagli affacci del Sengan-en, la storica residenza della famiglia Shimazu. Il

clan (島津氏, Shimazu-shi) fondato da Shimazu Tadahisa, figlio dello Shōgun Minamoto no Yoritomo (1147-1199), discendeva dalla linea imperiale Seiwa Genji e si era stabilizzato nell'area di Satsuma già in epoca Kamakura. In Sengoku-jidai il dominio della famiglia, da sempre arricchito dai contatti con l'estero, si era esteso alle province di Ōsumi e Hyuga, arrivando poi a controllare l'intera isola di Kyūshū. Dopo la breve parentesi della conquista unificatrice di Toyotomi Hideyoshi, sotto il controllo dello shogunato Tokugawa (Edo-jidai) il clan conobbe di nuovo grandezza e stabilità, configurandosi come il secondo *han* in ordine di territori ed introiti. Il controllo delle aree feudali era usualmente legato alla presenza di fortezze in luoghi strategici ma tra le penisole a sud dell'arcipelago si sviluppò in un sistema diffuso di villaggi comunicanti fra di loro e rispondenti al castello di Kagoshima.

Il sistema insediativo dei *Fumoto* non si avvicina ad una rete di roccaforti che dichiarano architettonicamente il loro scopo militare, ma vede nel rapporto fra le abitazioni samurai con la natura circostante e nella maggiore diffusione territoriale una migliore possibilità di controllo del feudo. Vari sono i principi che disegnano l'ossatura di questi villaggi, le strade assie-

me ai raffinati sistemi di irrigazione e ai muri di recinzione, talvolta delineano precise griglie, talvolta sinuosi percorsi che si legano organicamente all'orografia circostante.

Spesso a suggerire il tracciato degli assi è l'immagine che occupa il fuoco prospettico, generalmente un'altura, profondamente legata all'immaginario estetico del paesaggio preso in prestito ma anche individuata come luogo di riparo ed osservazione in caso di invasione nemica. La spontaneità insediativa di questi villaggi stabilisce un rapporto inscindibile fra architettura e natura: i torrenti che scendono dalle colline si convogliano nei canali di pietra e irrigano le risaie, i venti che soffiano sulle abitazioni sono spinti sulle pendici dalle siepi e dai tetti spioventi. L'autosufficienza economica dei *Fumoto* era garantita dalle attività di pesca, caccia, agricoltura ed artigianato, nonché dai rapporti con il resto dell'*han*. Nei villaggi maggiormente sviluppati è possibile distinguere la zona adibita a commercio e quella delle residenze samurai: la prima solitamente organizzata attorno ad una strada (*nomachi* in un villaggio dell'entroterra, *uramachi* in uno portuale) vede una tipologia di abitato con un fronte stradale a bottega, meno elaborato di quello delle *machiya* cittadine di Kyoto; la se-

<sup>3</sup> *Heike monogatari* (平家物語 lett. "Il racconto della famiglia Taira") è un romanzo epico giapponese del XIV secolo di autore anonimo, tratto da storie trasmesse oralmente e cantate con accompagnamento del liuto. È uno dei più importanti *Gunki monogatari*, racconti di guerra, insieme allo *Heiji monogatari* e lo *Hōgen monogatari*. Lo *Heike monogatari* è basato sugli scontri avvenuti durante il periodo Kamakura fra i clan Taira e Minamoto. La storia degli *Heike* è incentrata su sentimenti buddisti, che nella letteratura medioevale prendono vita soprattutto nelle opere a carattere zen di coloro che si erano ritirati dal mondo e dalle guerre continue, quali Kamo no Chōmei e Yoshida Kenkō.

pagina precedente  
Fumoto Iriki, 2018  
Cancello Buke-Yashiki, Fumoto Iriki, 2018  
Dettaglio copertura, Fumoto Chiran, 2017  
Dettaglio giardino zen, Fumoto Chiran, 2017

in alto a sinistra  
Nomachi, Fumoto Koyama, 2017



conda una divisione in isolati definiti dalle recinzioni in pietra a secco, coronate da fitte siepi scolpite ed aperte da portali lignei. Negli insediamenti minori l'abitazione ospita specifiche attività lavorative, grazie alla sempre presente differenziazione di quota e materiale fra *doma* e *tatami*, e alla flessibilità del vuoto variabile attraverso leggere partizioni. La casa, lo spazio che la circonda e gli annessi (i *kura*, magazzini in pietra e canniccio rivestito in terra, paglia ed intonaco) compongono il paesaggio architettonico dei *Fumoto* nel loro equilibrato scambio di sguardi col paesaggio. La successione tettonica di elementi come recinto, basamento e copertura risulta sempre netta e assoluta, trasparendo dal velo della variabilità legata alla costruzione spontanea con differenti tecniche e materiali locali. I grandi temi dell'architettura giapponese trovano sintesi in queste abitazioni dove lo spazio introverso del giardino, raggiungibile tramite accessi mai diretti, interagisce col mondo esterno in svariati modi: rubandone un brano o riproducendolo con il controllo estremo degli elementi naturali. Caso celebrato e riconosciuto come patrimonio nazionale è il *Fumoto Chiran* (知覧麓), nei pressi della città di Minamikyushu, dove muri in blocchi di pietra rettangolari conten-

gono il terreno di siepi che emulano e continuano il paesaggio montano circostante alla scala del giardino. L'esemplare dimostrazione di *Shuk-kei* (paesaggio in miniatura o collezione di giardini) consente la visuale di una natura controllata dall'uomo ed una, immensa, di cui si può solamente prendere in prestito l'immagine ritagliata dai confini stessi del giardino. Dalle strade ortogonali del villaggio, le alte siepi isolano la totemica figura dei massicci tetti in paglia o in tegole grigie. Il fiume che scorre a fianco del *Fumoto Iriki* (入来麓) cede i suoi ciottoli stondati ai margini delle strade del villaggio, che conducono ad uno degli esempi meglio conservati di abitazione rurale (*minka*), la residenza Masuda. L'abitazione, contornata da un bagno esterno e un *kura* a più piani in pietra, è costruita secondo lo stile *bunto-zukuri*<sup>4</sup> che accosta due grandi coperture in paglia sotto le quali si sviluppano separatamente l'area della cucina e del focolare (*nakae*), con pavimentazione in terra battuta e doghe di legno e quella dell'abitazione scandita dai *tatami* (*omote*), denunciate all'esterno dalla rotazione dei colmi di copertura. Le composite

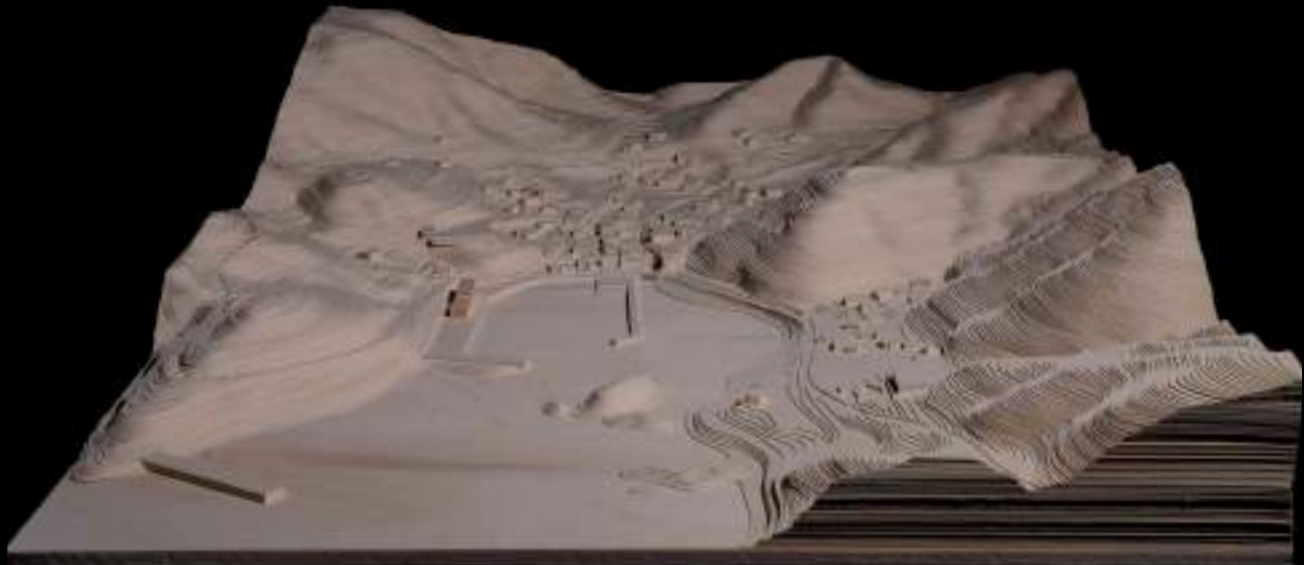
<sup>4</sup> Piccinini Higashino A., *Roof Typology and Composition in Traditional Japanese Architecture*, [https://www.academia.edu/8291977/Roof\\_Typology\\_and\\_Composition\\_in\\_Traditional\\_Japanese\\_Architecture](https://www.academia.edu/8291977/Roof_Typology_and_Composition_in_Traditional_Japanese_Architecture), p.36-39.

soglie coperte (cancelli *Buke Yashiki*) che conducono, attraverso cambi di direzione, alla residenza samurai si fanno breccia fra le linee prospettiche continue delle vie dei *Fumoto Iriki* ed *Izumi* (出水麓) e si affacciano sui grandi fossati in pietra che percorrono le vie del *Fumoto Kaseda* (加世田麓). Alcuni dei villaggi descritti sono stati in parte salvati perché riconosciuti come patrimonio da tutelare e quindi trasformati in musei a cielo aperto, garantendo il mantenimento delle architetture di maggior rilevanza. Altre realtà simili riversano in una condizione di abbandono a causa dello spopolamento, degli alti costi di successione e manutenzione dell'architettura in legno. Questi piccoli microcosmi sono in parte sopravvissuti alle epoche Meiji, Taisho e Showa durante le quali le abitazioni si sono trasformate in edifici di servizio alle piccole comunità, che oggi contano pochissimi membri non appartenenti alle generazioni più giovani. L'architettura di questi luoghi, costituisce un ricco lascito tipologico, occasione di studio e motivo propulsore per il rilancio delle piccole comunità rurali.

Possiamo guardare al vernacolare giapponese come a un contenitore di concetti in attesa di essere sintetizzati in una visione contemporanea che abbia alla base la semantica degli

spazi tradizionali e l'inscindibile legame fra natura e architettura. L'arte del Paese, in ogni sua forma, rivela con estrema purezza la sua discendenza diretta dal luogo in cui si è sviluppata.

“Le acque fluttuanti delle risaie, i contorni frastagliati dell'arcipelago che tanto invitano all'individualismo, l'incessante gioco delle stagioni dalle tinte delicate, la luminosità dell'aria argentina, il verde delle colline disseminate di cascate e la voce dell'oceano che echeggia dalle spiagge cinte di pini: da tutti questi elementi è nata la tenera semplicità, la romantica purezza che ingentilisce lo spirito dell'arte giapponese” (Okakura, 2015, p. 22).



“Vista dal mare, deve sembrare che la baia lasci bruscamente il posto alle montagne. [...] Nei dintorni di Bōnotsu non ci sono quasi terre coltivate. La costa, che si estende per cinquantadue chilometri, è frastagliata come i denti di una sega, circondata da rive scoscese, in mezzo alle quali, in presenza di piccoli spazi, si intravedono le case dei villaggi di pescatori. È un paesaggio che ricorda le terre settentrionali di Yakushima” (Furui, 2017, p. 85). Così Tomoko Furui, in *L'ultimo missionario, la storia segreta di Giovanni Battista Sidotti in Giappone*, descrive la costa sud occidentale della penisola di Satsuma, immaginando la visione del missionario italiano al suo arrivo in Giappone nel 1708<sup>1</sup>. L'inquadratura disegnata dalla scrittrice si deve avvicinare molto a ciò che lo sguardo di numerosi occhi, spinti dalla corrente Kuroshio<sup>2</sup> e giunti ai piedi della frastagliata costa, identificò con la terra del lontano Giappone. Prima del gesuita siciliano, partito dal porto

di Genova nel luglio del 1703, furono molti coloro che navigarono le acque del Mar Cinese Orientale, scontrandosi con le isole Ryūkyū per poi raggiungere il Kyūshū e far accesso in territorio giapponese. Il golfo di Bōnotsu, assieme ai porti limitrofi di Kushi, Tomari e Akime, per collocazione geografica e morfologia territoriale ha costituito uno snodo di fondamentale importanza per il clan Shimazu e per l'arcipelago. Venne denominato ‘Porto di Tang’ per le frequenti spedizioni di studiosi e monaci buddhisti verso la Cina nel periodo dell'apice della cultura classica fiorita durante la dinastia Tang (618-907 d.C.); lasso di tempo in cui è possibile collocare l'episodio del viaggio del monaco cinese Jianzhen (giapp. Ganjin, 688-763 d.C.) alla volta del Giappone. Nel 743 i monaci giapponesi del tempio Kofuku-ji, Yoei e Fusho, si diressero a Yangzhou, per invitare Jianzhen a restaurare la dottrina giapponese secondo i massimi principi raggiunti dal pensiero cinese. Questi, con un seguito di discepoli, raggiunse il Giappone dopo aver dovuto ripiegare verso la Cina per ben cinque volte a causa dei forti venti che soffiano nel mar Cinese Orientale. Su invito del nobile Fujiwara no Kiyokawa, Jianzhen, a sessantasei anni, nonostante la cecità e i fallimenti consecutivi, la-

sciò Yangzhou e, il 20 dicembre 753, raggiunse finalmente il Paese del Sol Levante. L'imbarcazione del monaco venne ancorata nel porto di Akime e egli fu scortato a Nara e accolto dalla corte imperiale<sup>3</sup>; si stabilì nel grande tempio Tōdai-ji per poi fondare il complesso templare attualmente chiamato Tōshōdai-ji, dove ancora oggi è conservata una sua statua in legno, la cui quinta sembra raffigurare l'insenatura verdeggiante che aveva accolto la barca del monaco.

Il VIII e IX secolo costituirono l'epoca d'oro del buddhismo di Nara e la via a sud-est che passava da Bōnotsu diventò la più utilizzata: vari intellettuali giapponesi e cinesi transitavano tra i piccoli porti all'estremità del Kyūshū, permettendo un importante scambio culturale sino-giapponese. Maestranze provenienti dal continente arricchirono medicina, scrittura, artigianato e architettura dell'arcipelago: è evidente il legame tra le grandi strutture in legno dell'architettura templare giapponese del periodo con i modelli e le tecniche costruttive cinesi. Negli anni successivi il sistema di dominio del Giappone subì cambiamenti vertiginosi, fino ad arriva-

re all'epoca Sengoku (1467-1603)<sup>4</sup>, il periodo degli stati combattenti, ma la posizione di Bōnotsu come uno dei porti commerciali più noti del Giappone non vacillò mai. Per il clan Shimazu il contatto con l'estero rappresentava il fondamento economico per contrastare il governo centrale e sostenere il feudo. Come attesta Furui, i quattro piccoli porti erano delle fortezze indipendenti' dove si respirava un'atmosfera internazionale, molti mercanti cinesi vi costruirono infatti abitazioni e magazzini. Il XVI e XVII secolo definiscono una parentesi temporale in cui si inscrivono i primi episodi di contatto con l'occidente, da collocare anch'essi nelle zone dell'attuale prefettura di Kagoshima e dei porti all'estremo sud dell'arcipelago. Il periodo del commercio *nanban* (南蛮貿易 *nanban-bōeki* lett. commercio con i barbari meridionali) ha inizio attorno al 1543, con l'arrivo di marinai portoghesi nell'isola di Tanegashima, prossima alla costa meridionale del Kyūshū, e si protrae fino alla loro totale esclusione nel 1641, a seguito

<sup>1</sup> Giovanni Battista Sidotti raggiunge il Kyūshū dopo aver fatto tappa nell'isola di Yakushima. Isola del gruppo delle Ōsumi (大隈諸島 Ōsumi Shotō), all'epoca era sotto il rigido controllo del feudatario di Satsuma per via dei commerci clandestini e per la presenza delle *yakusugi*, le millenarie *cryptomerie* giganti autoctone, ritenute appartenere agli Dei. Il punto più elevato di Yakushima, il Miyanoura-dake, si eleva per 1.935 metri sul livello del mare ed è ricoperto dalla fitta foresta sacra, oggi patrimonio UNESCO.

<sup>2</sup> Kuroshio (lett. corrente nera) è una corrente marina che arriva dal Mar Cinese Orientale e scorre lungo la costa sud dell'arcipelago giapponese.

<sup>3</sup> Periodo Nara (奈良時代 Nara-jidai) è un'epoca della storia del Giappone che va dal 710, anno in cui l'Imperatrice Gemmei spostò la capitale a Heijō (odierna Nara), al 784.

<sup>4</sup> Il periodo Sengoku (戦国時代 Sengoku jidai) o periodo degli stati belligeranti è un periodo, comprendente i periodi Muromachi Azuchi-Momoyama, di vasta crisi politica che il Giappone dovette fronteggiare dal 1467 e che si protrasse fino al 1603. Fu un'epoca in cui il Giappone era diviso in tanti piccoli feudi costantemente in guerra tra loro.



della promulgazione del *Sakoku*<sup>5</sup>, la politica di autarchia stabilita nel periodo Edo (1603-1868). Si crede che una delle motivazioni dietro la chiusura nipponica sia stata l'esigenza di arrestare l'influenza coloniale e religiosa di Spagna e Portogallo: episodi come l'arrivo del gesuita missionario Francisco de Jasso Azpilicueta Atondo y Aznares de Javier, comunemente noto con il nome italianizzato in Francesco Saverio (1506-1552), la spedizione dell'ambasciata Tenshō<sup>6</sup> e la conseguente conversione di molti giapponesi del Kyūshū al cattolicesimo, furono visti dai Tokugawa come una minaccia alla stabilità dello shogunato. In questo periodo i commerci esteri erano permessi in aree specifiche, come la baia di Nagasaki, e Bōnōtsu divenne una base per il contrabbando: l'*han* di Satsuma, permetteva ai mercanti di commerciare libera-

mente, violando il divieto del governo centrale. Anche durante il periodo di persecuzione dei cristiani, in seguito all'editto emanato da Toyotomi Hideyoshi<sup>7</sup>, i porti di Bōnōtsu continuarono ad essere utilizzati dai missionari stranieri come via nascosta per adentrarsi in Giappone. Intorno al 1708, anno in cui Sidotti venne arrestato, il contrabbando era ancora molto presente: molte navi giungevano nei piccoli porti, fingendo di essere alla deriva o con il pretesto di voler evitare onde e vento, per importare oggetti, libri e merci dal continente; "Agli occhi di Sidotti", prosegue la scrittrice, "Bōnōtsu doveva apparire come un mondo luccicante, pieno di attività e colori. Un fiore appariscente" (Furui, 2017, p. 87). Nel periodo di prigionia il padre gesuita venne sottoposto ad una serie di interrogatori a Nagasaki, assistiti da interpreti come Imamura Gen'emom Eisei, il quale probabilmente intuì le competenze accademiche e le conoscenze dell'italiano suscitando con i suoi resoconti l'attenzione del consigliere politico dello shogunato Arai Hakuseki. Quest'ultimo chiese

il trasferimento a Edo di Sidotti e le conversazioni fra i due furono raccolte dallo studioso di alto rango nelle *Notizie sull'occidente*, opera fondamentale negli anni a seguire per la riapertura del Giappone all'occidente. Lo scenario caratterizzato dal fenomeno del contrabbando, della conseguente penetrazione di stranieri nel territorio nipponico e il proselitismo portarono comunque Arai Hakuseki all'emanazione delle leggi chiamate *Shōtoku Shinrei* (1715), finalizzate a rafforzare i controlli sul commercio e frenare il volume di scambi, navi e carichi. A Bōnōtsu, le direttive di divieto di libero commercio e di confisca delle merci di contrabbando, rafforzate nel 1717 dall'ottavo Shōgun dei Tokugawa, Yoshimune, portarono ad un evento chiamato *Karamono kuzure* (lett. crollo del contrabbando). I mercanti e i marinai della fiorente area portuale scomparvero rapidamente, minacciati dalle retate ordinate dall'*han*, e Bōnōtsu divenne di colpo un villaggio deserto, che negli anni a seguire trovò nella pesca l'unica via d'uscita per riassetare la sua economia. L'area dei piccoli porti a sud di Satsuma oggi si presenta avvolta da una coltre di fitta vegetazione e nasconde i frammenti di quello che un tempo doveva essere stato un vivace insediamento di pescatori e mercanti. Nel ripercorrere i passi del missionario gesuita, venuto dall'Italia nel XVIII secolo, Tomoko Furui parla di Bōnōtsu attestando "gli occhi sono attratti da ponti di pietra e resti di mura in pietra che hanno senz'altro richiesto un'abilità architettonica e lunga esperienza, insieme alle grandi case dei mercanti e ai magazzini con maestosi tetti di tegole. A uno sguardo distratto può sembrare un semplice villaggio di pescatori, ma c'è qualcosa di inusuale nell'atmosfera che si respira in ogni scorcio, forse legata all'antica prosperità o ai ricordi di un passato

glorioso" (Furui, 2017, p. 86). Gli insediamenti che si susseguono nelle rientranze costiere, collocate tra il vulcano Kaimondake ed il monte Nomadake, isolati dal resto della penisola perché collegati da una sola strada costiera e un percorso fra le montagne, risultano testimonianza del tipico assetto dei *Fumoto* prossimi alla costa. Ad Akime le recenti opere di aggiustamento del terreno e di protezione dalle mareggiate, permettono di leggere ancora chiaramente il disegno del piccolo *Fumoto* fortemente legato alla natura che lo circonda: i monti prossimi al litorale sono collegati visivamente al mare da un asse che costituisce lo scheletro della morfologia vernacolare del villaggio. Si tratta della *Baba*, un percorso largo pochi metri alla base dell'avvallamento in cui probabilmente si era già sviluppato il villaggio di pescatori nel lontano periodo Nara. I fuochi prospettici del percorso, come usualmente avviene nei villaggi samurai dell'isola, incorniciano perfettamente un brano di paesaggio, contrapponendo il monte Kamegaoka alla baia con le sue formazioni rocciose, che appaiono nette, come impresse dalla martice in legno incisa da un sapiente compositore di *ukiyo-e*. Le umili case dei pescatori, quando le strade di percorrenza si sviluppavano unicamente tra i tornanti del paesaggio collinare/montuoso, concludevano l'agglomerato di tetti grigi dell'insediamento, lasciando spazio alla spiaggia che degradava lentamente verso la baia. La natura del luogo e il suo controllo da parte degli abitanti hanno generato il resto dell'assetto rurale del villaggio: il torrente che sfocia nel golfo, i muri lapidei contro terra montati a secco e i canali d'irrigazione definiscono le morbide linee delle strade che si diramano dalla *Baba* e si addentrano nella verzura circostante. La presenza poderosa di una vegeta-

<sup>5</sup> *Sakoku* (鎖国 paese incatenato o blindato) è il nome con cui si indica in Giappone la politica di autarchia praticata durante il periodo Edo dallo shogunato Tokugawa, iniziata con un editto dello shōgun Tokugawa Iemitsu nel 1641 e terminata per opera del commodoro statunitense Matthew Perry e delle sue Navi nere nel 1853.

<sup>6</sup> L'ambasciata Tenshō fu la prima missione diplomatica giapponese inviata in Europa, partita alla volta del vecchio continente per volere del missionario gesuita Alessandro Valignano e dei daimyō cristiani Ōtomo Sōrin, Ōmura Sumitada e Arima Harunobu. Durante il viaggio (dal 20 febbraio 1582 al 21 luglio 1590), gli inviati ebbero modo di visitare il Portogallo, la Spagna e l'Italia. Guidati dal giovane dignitario cristiano Itō Mancio, incontrarono Filippo II di Spagna, Francesco I de' Medici, i papi Gregorio XIII e Sisto V, e numerose figure di spicco dell'epoca.

<sup>7</sup> Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) samurai e daimyō del periodo Sengoku, fondatore del Clan Toyotomi. Successe al suo signore Oda Nobunaga nell'opera di riunificazione del Giappone, è considerato il secondo dei tre 'grandi riunificatori'. Conquistò l'isola meridionale del Kyushu e nel 1587 emise un'ordinanza che bandiva i missionari cristiani, per mantenere un maggiore controllo sui *daimyō* convertiti al cristianesimo.

pagina precedente, da sinistra  
rappresentazione del golfo di Akime e di Bonotsu  
*Raccolta di disegni di viaggio vol. II,*  
Zensuke Takaghi, IX sec.

da sinistra  
Foto del rito di Tsuna Hiki (rito della fune) in occasione  
della festa di YugoYa che si svolgeva in agosto presso  
il porto di Akime. Ciò testimonia un passato vivace a  
differenza d'oggi. Rivista locale, Akime, 1988

Foto del golfo tra Bonotsu e Akime di Mori Takaki,  
Rivista locale, Akime, 1988

zione in cui appaiono specie sub-  
tropicali come il millenario *ficus del  
Banyan*, lascia emergere solamente i  
tetti di tegole delle abitazioni, ritra-  
endo la tipica immagine del paesag-  
gio rurale giapponese. Le tombe in  
pietra collocate al di sotto delle radici  
aeree della maestosa pianta testimo-  
niano la presenza del clero buddhista  
in Edo-jidai; di blocchi in pietra locale  
sono tessute anche le trame di alcu-  
ni muri di recinzione delle abitazioni,  
accompagnati dalle compatte siepi  
di *Podocarpus Macrophyllus*. Durante  
i rilievi condotti nel 2014 dal Depart-  
ment of Architecture & Architectural  
Engineering della Kagoshima Univer-  
sity è emerso che il villaggio conta  
oltre settanta abitazioni costruite più  
di cinquant'anni fa, fra le quali le sto-  
riche case Sakamoto, Noguchi, Iwa-  
moto, Oyama e Miyaguchi, il cui im-  
pianto risalirebbe al periodo a cavallo  
tra l' Edo-jidai e gli inizi del Meiji-jidai  
(tra l'inizio e la metà del XIX secolo). Il  
villaggio per le sue dimensioni ridotte  
e la caratteristica di essere fondato  
sull'attività della pesca non ha mai  
sviluppato una *Nomachi*, tutto avve-  
niva all'interno delle abitazioni. Solo-  
mente la presenza della cooperativa  
agricola locale, un edificio costruito  
in stile occidentale, determina una  
pausa nel continuum di case-bottega  
dove venivano svolte tutte le attività

necessarie all'autosufficienza dell'in-  
sediamento. La Sakamoto, una volta  
abitata da un esperto di medicina ci-  
nese, posizionata più in alto rispetto  
al resto del villaggio, testimonia un  
passato di prosperità: si raggiunge  
tramite una scalinata in pietra in-  
tervallata da un raffinato sistema di  
recinzioni murarie montate a secco  
ed è contornata da un giardino con  
lanterne in pietra, uno specchio d'ac-  
qua ed un *kura*. La costruzione della  
Miyaguchi, protetta dal tipico cancel-  
lo delle case samurai e dal recinto di  
pietra e siepi, sembra risalire a circa  
duecento anni fa, mentre la Iwamoto,  
alla testa della strada che collega  
mare e montagne, fronteggia i venti  
che soffiano dalla costa con un mas-  
siccio muro di pietra, dal quale emer-  
ge un parziale secondo piano da cui  
era possibile monitorare l'attività  
della pesca. Le architetture del villag-  
gio sembrano ibridare il modello del-  
la casa del pescatore, di poco pregio  
architettonico, più simile ad un riparo  
primordiale, con quello delle case sa-  
murai. Emergono infatti i frontoni dei  
tetti in stile *Irimoya-zukuri*, acquisito  
nel VI secolo dai contatti con la tec-  
nica costruttiva cinese, inizialmente  
riservato all'architettura religiosa e  
poi adottato nella composizione del-  
le abitazioni delle classi superiori<sup>8</sup>.

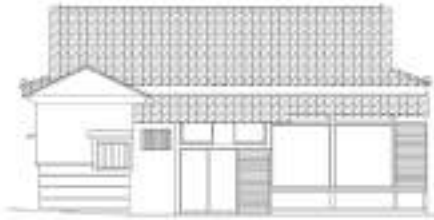
<sup>8</sup> Lo stile *irimoya* era proibito in alcune regioni, in



L'architettura in legno presenta ca-  
ratteristiche di impermanenza, quelle  
dei *Fumoto* sono abitazioni che rac-  
chiudono il grande valore identitario  
dell'architettura anonima del Paese.  
In esse sono concentrati valori este-  
tici e filosofici, nonché manodopera  
e artigianato tradizionali, ma la loro  
caratteristica caducità non si accorda  
alla mancanza del necessario riciclo  
generazionale che dovrebbe occupar-  
si del loro mantenimento. Lo stato di  
quasi totale abbandono in cui riversa  
Akime è una problematica attuale e  
comune alle parti più remote della  
campagna del Kyūshū. Il suo isola-  
mento geografico ha fatto sì che gli  
abitanti del luogo dai 1328, contati  
nell'autunno di Meiji 17 (1884), siano  
arrivati a meno di una decina. Un'or-  
ganizzazione di volontari, sempre vi-  
suti nel villaggio circondato da mare e

base alle leggi promulgate nel periodo Edo, perché  
ritenuto stravagante e non adeguato alle classi  
inferiori. Al fine di garantire che tutte le persone  
vivessero case che riflettono il loro status sociale,  
lo shogunato aveva istituito un codice completo di  
architettura materiali ed elementi consentiti o vi-  
etati alle singole classi. Quando lo shogunato crollò,  
tutte le restrizioni che aveva imposto a materiali e  
stili furono revocati. Solo nelle *minka* costruite alla  
fine del periodo Edo si possono trovare coperture  
intenzionalmente disegnate con un *irimoya*. I tetti  
delle case più antiche degli agricoltori presenta-  
vano un tetto in stile *yosemune* (padiglione) con  
un'apertura sotto l'asta di colmo. Con la fine dell'E-  
do-jidai, la discriminazione sociale diminuì e le case  
delle classi minori iniziarono ad essere costruite  
secondo l'*irimoya-zukuri*.

Piccinini Higashino A., *Roof Typology and Compo-  
sition in Traditional Japanese Architecture*, [https://  
www.academia.edu/8291977/Roof\\_Typology\\_and\\_  
Composition\\_in\\_Traditional\\_Japanese\\_Architecture](https://www.academia.edu/8291977/Roof_Typology_and_Composition_in_Traditional_Japanese_Architecture)



pagina precedente, dall'alto  
Casa Iwamoto, Akime, 2018  
disegno tecnico della pianta

Interno della casa Miyaguchi, Akime, 2018  
disegno tecnico della pianta

Casa Oyama, Akime, 2018  
disegno tecnico del prospetto

Casa Noguchi, Akime, 2018  
disegno tecnico della pianta

Casa Sakamoto, Akime, 2018  
disegno tecnico della sezione

Considerato un classico della cosiddetta 'letteratura del romitaggio' o *inja bungaku*, il ritiro è un tema profondamente radicato nella cultura tradizionale giapponese. Lasciare gli affanni della città per abbracciare una vita solitaria e a contatto diretto con la natura, viene considerata l'unica via per acquistare la consapevolezza della fugacità delle cose e l'imperfetta natura della condizione umana. Massimo esponente di tale genere è il letterato-eremita Kamo No Chōmei che in *Ricordi di un eremo (Hōjoki)* del 1212 descrive in modo autobiografico gli ultimi anni di un'esistenza sottratta all'illusorietà del mondo in cui era nato. Qui il ritiro coincide con la costruzione di uno spazio abitativo minimo, sintesi del concetto di riparo. "Di ampiezza è appena uno *hōjō*, di altezza non più di sette *shaku*. Non ho ancora stabilito se davvero starò qui per sempre, quindi non l'ho costruita affidandomi a criteri particolari nella scelta del terreno. Poste le fondamenta, l'ho coperta con un semplice tetto di paglia e ho sistemato le connessioni con degli uncini di ferro. Così, se qualcosa non mi andasse più a genio, potrei trasportarla altrove con facilità". Così l'autore descrive il suo ritiro come "un viaggiatore si appronterebbe il riparo di un notte, come un baco da seta si filerebbe il

bozzolo" (Chōmei, 1991, p. 65).

Per la sua conformazione e posizione geografica, Akime si presta a luogo di ritiro consentendo quello che l'autore sopra citato definisce il 'vivere secondo natura'. Il villaggio diventa scenario di una serie di interventi che, attraverso il recupero di architetture esistenti e nuove costruzioni, offrono a colui che deciderà di trascorrervi un periodo più o meno prolungato, un'alternativa allo stile di vita cittadino. Il recupero delle abitazioni del villaggio grazie al rapporto primordiale che instaurano con la natura, consente all'ospite di fare esperienza di quelli che sono i caratteri più profondi del vivere tradizionale fatto di "usanze materiali, a volte banali, quotidiane, e tuttavia profondamente radicate nello stile di vita nipponico" (Biraghi, 2008, p. 361). L'intervento si cala nel luogo senza stravolgerne la natura, Akime, come altri villaggi limitrofi, è testimonianza di una realtà rurale in via di trasformazione e sempre più rara. Per questo motivo ciò che anima il progetto è la volontà di dare nuova vita al villaggio, contrastando il sempre più incombente fenomeno dell'abbandono. L'atto insediativo anonimo e spontaneo frutto della necessità di un riparo costituisce la vera identità del luogo, le caratteristiche architettoniche non sono altro che la

risposta ai bisogni più semplici. "In un clima mite gli edifici spesso consistono in poco più che un tetto che agisce da parasole e parapiooggia"<sup>1</sup>. Tanizaki ne *Il libro d'ombra* scrive "l'impostazione dei nostri tetti è simile ad un parasole: marca sul terreno un perimetro d'ombra, di cui ci riserviamo il dominio; là aggiusteremo, poi, la nostra casa" (Tanizaki, 2016, p. 40).

L'atto di disporre un tetto sul terreno coincide con una delle architetture più primitive per l'abitare, la *tateana-shiki* (lett. casa costruita attorno ad un buca), un vero e proprio rifugio primordiale dove il disporre a terra la copertura va a definire uno dei primi spazi domestici. E' possibile portare alla luce i principi latenti che accomunano le tradizioni di tutto il mondo attraverso delle invarianti che vanno a definire una "unità nonostante le differenze individuali per riscoprire un'identità più profonda. [...] Culture diverse si incontrano anche attraverso la citazione di un loro stadio arcaico che sembra dimostrare un'origine comune" (Furlong, 1999, p. 304). La necessità di un riparo sommata a quella di un isolamento dal caldo e dal freddo ha portato, nonostante le differenze geografiche, alla tradizio-

nale tecnica artigiana di assemblare paglia e materiale vegetale per realizzare una copertura che accomuna il continente asiatico a quello africano. La povera semplicità di queste architetture, nate per ospitare una delle più antiche comunità di pescatori, viene descritta anche da Edward S. Morse in *Japanese homes and their surroundings* il quale le descrive come abitazioni di poco superiori a baracche fatte di carta e paglia. Si immagina quindi per Akime un progetto che trae insegnamento dalla sua tradizione più umile, proponendo di ripopolare il villaggio, non attraverso un rilancio meramente turistico, ma attraverso un processo di ricrescita interna. Il recupero delle abitazioni locali suggerisce i ritmi e i rituali del vivere tradizionale ma in tempi attuali, associando attività che sfruttano le risorse più radicate del luogo a tutte le possibilità lavorative che può offrire lo *smart working*. Il recupero stesso delle abitazioni, risalenti al periodo a cavallo tra l'epoca Edo e Meiji, è finalizzato a conservarne lo spirito più autentico conciliando quelli che sono i bisogni del contemporaneo.

Animate dalla stessa volontà, una serie di organizzazioni locali si stanno muovendo per il recupero di realtà rurali simili, andando a incentivare la vita immersa

<sup>1</sup> Rudofsky B. 1964, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Museum of Modern Art, New York, p. 144. Traduzione a cura degli autori.

nel contesto naturale del Kyūshū. Un esempio è quello costituito dall'associazione Ei Okoso Kai nata nel 2005 e diventata NGO nel 2007 e con sede a Minamikyushū nella prefettura di Kagoshima, con l'obiettivo di ripopolare i villaggi in via di abbandono attraverso l'attivazione di una microeconomia locale in grado di garantire un riciclo abitativo. L'organizzazione ha già operato in alcune realtà rurali tra cui Ishigaki e Ohnodake della medesima prefettura andando ad intervenire nelle *Akiya* (lett. casa abbandonata). Inizialmente l'associazione ha ricevuto alcuni finanziamenti dalle istituzioni ufficiali, ma ora sta cercando di diventare sempre più autonoma; la strategia consiste nel restauro delle case che versano in uno stato di abbandono per poi affittarle ad un prezzo limitato o destinarle ad uso comune (luoghi d'incontro, caffè, negozi). Ciò che il villaggio offre è legato alla sua dimensione rurale e si riassume nella possibilità di un turismo verde, nella coltivazione delle patate e nella produzione di shochu.

Tra i vari esempi che possono essere citati ci sono Izumi e Yame, il primo villaggio di epoca Edo che trae la sua maggiore risorsa dalla valorizzazione delle abitazioni samurai, calate all'interno di un tessuto residenziale tutt'ora abitato. Il secondo, grazie

a un piano di recupero attivato nel 2015, è riuscito a scongiurare l'inevitabile strada verso l'abbandono facendo leva su quelle che sono le maggiori potenzialità del luogo quali la bellezza paesaggistica e la presenza di vaste piantagioni di tè.

Inoltre un riferimento contemporaneo che esibisce una certa sensibilità nei confronti del tema del riuso è costituito da alcune opere dell'architetto Hiroshi Sambuichi (1968) e, in particolare, nell'abitazione privata Matabe presso Naoshima dove lo studio dei caratteri tipologici dell'isola sono alla base dell'intervento.

Qui il preesistente e il nuovo diventano una narrazione continua. Nel piano dell'intervento il concetto di ritiro viene associato alle attività più identitarie del luogo prime tra tutte la pesca e l'agricoltura; in particolare la semina e il raccolto sono regolate dalla ciclicità delle stagioni, misura che va a scandire la vita di chi vive di queste attività, rendendo sempre più simbiotico il legame tra uomo e natura, quindi tra individuo e scala cosmica.

Sintetizzano tale legame le architetture domestiche di Yoshifumi Nakamura (1948), allievo di Junzo Yoshimura, il quale con l'antica conoscenza della sartoria giapponese unita ad un continuo richiamo alla tradizione costruisce case-abito che molto hanno

a che vedere con il rifugio primordiale dell'*inja* (lett. colui che si nasconde) e che mettono in scena la sua personale utopia del vivere essenziale.

in alto  
Katsura Villa imperiale, Terrazza della luna, 2017

in basso  
Kenzo Tange, Municipio di Tokyo, Kagawa, 2017

Fin dalle sue più antiche origini il Paese del Sol Levante ha tratto dall'energia della comunicazione continua che ha attraversato con forza il grande mare impetuoso che lo divide dalla Cina, la sua maggiore ricchezza. Divenendo deposito del pensiero e della cultura asiatica, il Giappone ha ricevuto il "sommo privilegio di realizzare, con particolare chiarezza, una tale unità nella complessità [...] C'è sempre stata energia in abbondanza, tale da accogliere e rielaborare gli influssi subiti, per quanto potenti". (Okakura, 2015, quarta di copertina). Il sovrapporsi di influenze che portano ad un dialogo continuo tra presente e passato, tra insito ed esterno, ha fatto sì che il patrimonio artistico e culturale del Giappone sia il frutto di una continua riscrittura.

Durante il periodo Kamakura (1185-1333) la corte dello *shōgun* oltre che centro politico diviene prestigioso polo di attrazione culturale, al cui interno la poesia occupa un posto di rilievo. È durante questi anni che la letteratura giapponese vede fiorire i *waka*, forma poetica di cui l'illustre rappresentante è lo *shōgun*-poeta Minamoto no Sanetomo (1192-1291). Particolarmente prolifica è la cerchia di letterati che si sviluppa attorno alla figura del sovrano abdicatario Gotoba (1180-1239), autore di trat-

tati poetici e attivo supervisore del lavoro di compilazione della *Nuova raccolta di poesie antiche e moderne* (*Shinkokin waka shū*, 1216) che fa riferimento alla precedente *Raccolta di poesie antiche e moderne* (*Kokin waka shū*) del periodo Heian attraverso la tecnica della citazione poetica, *honkadori* (本歌取り). L'attenzione per l'espressione, racchiusa nel quadro ristretto della lingua poetica, i giochi polisemici, l'ideale dello *yūgen*, o 'profondità misteriosa', che si basa sulla forza della suggestione, caratterizzano questa poesia dalla portata innovatrice eppure classica allo stesso tempo, che affonda le sue radici in un'antica tradizione di riflessione poetica (Tschudin, Struve, 2019). Più di due secoli dopo, il principe Toshihito, letterato appassionato degli arcani del *Kokin waka shū* e fine conoscitore del mondo dei *waka*, concepì la Villa Imperiale di Katsura come un fitto tessuto di citazioni letterarie, tratte per la maggior parte dal *Genji monogatari* (un romanzo dell'XI secolo scritto dalla dama di corte Murasaki Shikibu vissuta nel periodo Heian, considerato uno dei capolavori della letteratura giapponese). La Villa infatti dissemina allusioni in ogni angolo, che in seguito diverranno archetipi per la cultura giapponese. Il procedimento compositivo alla base

della residenza imperiale può essere definito uno dei primi esempi in cui la figura retorica dell'allusione trova espressione in architettura. Rileggendo l'architettura della Villa Imperiale, Kenzo Tange affermò di esserne profondamente ancorato, ma al tempo stesso espresse la speranza che tale tradizione venisse superata: "credo che l'uomo moderno si trovi di fronte alla stessa dialettica fra tradizione e creazione che Katsura incarna" (Biraghi, 2008, p. 363). La ripresa del classico e tutto ciò che con il tempo è entrato a far parte di un substrato culturale comune per trasformarlo in una forma nuova è alla base della poetica di Bashō che nel periodo Edo introduce la poesia *haiku*. Una nuova forma letteraria che riassume gli ideali estetici del suo tempo: la ricerca del vuoto e della semplicità scarna. La scelta di *honkadori* come chiave di lettura del progetto vuole suggerire la presenza di una dialettica fra tradizione e creazione, ovvero una tendenza alla ripetizione di forme canonizzate e allo stesso tempo al loro superamento. Non una mera ripresa formale ma piuttosto il tentativo di instaurare una tensione tra regola e la rottura della regola. Molti sono i grandi maestri del '900 che hanno subito il fascino artistico e culturale del Giappone e che hanno

# Honkadori





fatto sì che l'architettura, così come la maggior parte delle arti, sia stata influenzata da un intenso scambio reciproco. Seppur in misura e differente maniera, ognuno ha attuato una personale sintesi e rilettura di quelle che sono le fondamenta del costruire nipponico andando a collocare citazioni più o meno velate nelle proprie architetture omaggiando il Paese del Sol Levante. F. L. Wright nel tardo aprile del 1905 rimane impressionato dalla visita al santuario di Nikkō, nel cuore dell'Honshū, riferimento progettuale per la Unity Church, realizzata al ritorno dal viaggio. La vera essenza dell'insegnamento che trae da questa visita, sta nell'eliminazione di ciò che non è essenziale. Se a prima vista il santuario di Nikkō appare più vicino al concetto di barocco che di essenzialità, allo sguardo più attento apparirà chiaro che la decorazione non è un qualcosa di aggiunto ma coincide con la vera natura dell'edificio. Con l'intento di perseguire questo tipo di sintesi, Wright concepirà l'Imperial Hotel di Tokyo sulla base dell'idea che "ogni ornamento nasce a partire da una griglia geometrica, che si può pensare come una sorta di filo di sostegno in grado di 'sorreggere' ogni tipo di naturalistica elaborazione" (Pierconti, 2007, p. 51).

Se la visita al santuario di Nikkō è stata rivelatrice per Wright non si può dire altrettanto di Carlo Scarpa, il quale al contrario sarà profondamente affasciato da Katsura, come Bruno Taut, e dal Santuario di Ise. Con la prima esplora la possibilità di operare per successive sovrapposizioni, disponendo spazi dopo spazi, non fughe, ma intervalli in successione; con il secondo comprende il messaggio stesso della costruttività giapponese. Attraverso fotografie e annotazioni, l'architetto rivela di nutrire un notevole interesse per questa arte 'operaia'. Nell'intervista lasciata a Barbara Radice nel 1977, infatti precisa "E' un gusto [quello dei giapponesi] non sofisticato, povero, non proprio contadinesco, ma quasi. Guardavo molto alla Cina, ma nelle loro virtù personali i Giapponesi sono essenziali e di una pulizia incredibile" (Pierconti, 2007, p. 44).

Una forte concordanza può essere trovata tra la poetica di Mies Van der Rohe e il pensiero orientale. Lo studio di Werner Blaser e Johannes Malms libera queste connessioni nascoste tra Occidente e Oriente e trova concretezza nello scritto *West meets East: Mies van der Rohe (2001)*. L'architetto segue gli stessi principi architettonici alla base dell'antica regola del costruire di Cina e Giappone: i materiali come



espressione estetica, proporzioni che danno armonia al tutto, spazio come sintesi tra esterno e interno, arte come essenza simbolica dell'edificio, spazio in armonia totale con l'essere umano e un'atmosfera che porta l'uomo a calarsi in una dimensione interiore pur essendo teso a recepire gli stimoli di ciò che lo circonda. Sicuramente d'ispirazione è stata la pura ortogonalità tra basamento ed elevazione e la manifestazione dello scheletro strutturale che riduce l'edificio alla sua forma più essenziale. Se i principi dell'antica arte del costruire orientale hanno influenzato, nonostante le distanze geografiche, il pensiero architettonico occidentale, non in minore misura è stata l'incidenza sulle successive generazioni di architetti del Giappone stesso.

La lezione dell'antico è stata sicuramente basilare per la produzione architettonica di Kenzo Tange particolarmente evidente nell'edificio della prefettura di Kagawa (Takamatsu, 1955-58) e il Museo della Pace di Hiroshima (Hiroshima, 1955). "Le tessiture di sottili travi e pilastri in cemento armato lasciato a vista e le griglie di schemi frangisole rivelano con tutta evidenza il riaffiorare della lezione di Katsura. [...] è proprio questa infatti, più che un astratto spirito 'cartesiano' a conferire agli edifici citati il loro

specifico ordine geometrico, frutto non dell'imposizione di una logica a priori, bensì della puntuale esecuzione di un montaggio di elementi tradizionali nei quali il legno è sostituito dal cemento" (Biraghi, 2008, p. 364). D'ispirazione è la carica simbolica che molte delle architetture domestiche di Kazuo Shinohara (1925-2006) esplicitano. Un esempio è sicuramente costituito dalla Tanikawa House (Naganohara, Gunma, 1974) in cui la casa si appoggia direttamente su un terreno in pendenza portando ad abitare un unico e ininterrotto grande *doma* (spazio interno in terra battuta destinato agli ambienti di servizio a una quota inferiore rispetto a quella dei *tatami*). O la House in White (Sunigami, Tokyo, 1966) dove il nucleo domestico si accentra attorno ad un unico pilastro che costituisce una permanenza del costruire primivo.

Proseguendo a livello cronologico è possibile collocare tra i riferimenti architettonici il lavoro di Hiroshi Sambuichi (1968), particolarmente significativo è il community centre dell'isola di Naoshima dove il progetto si articola attorno all'idea di tetto come elemento simbolico. Spesso l'architetto reinterpreta elementi appartenenti alla tradizione costruttiva giapponese, in questo caso rappresentati da

*pagina precedente, da sinistra*  
Kazuo Sejima e Jun Nguyen-Hatsushiba,  
C-Art House, Inujima, 2018  
Art House project, Inujima, 2018

*dall'alto*  
Inujima, Hiroshi Sambuichi, 2018  
Hiroshi Sambuichi, Community Hall, Naoshima, 2018  
SANAA, Teshima Art Museum, Teshima, 2018



un *irimo-ya* che appare come un fuoriscala che rende la copertura un vero e proprio elemento totemico sotto il quale si condensa l'idea di spazio comunitario. In modo differente lavorano gli interventi firmati da grandi nomi dell'architettura contemporanea quali Tadao Ando e Sanaa che sono stati chiamati a riprogettare le isole del mare interno di Naoshima, Teshima e Inujima. Qui gli interventi pur lavorando in parte anche con delle preesistenze come è visibile nell'*House art project* non mirano ad una ricrescita interna di questi luoghi ma piuttosto puntano tutto su un turismo per la maggior parte esterno che pur riattivando un'economia locale ne snatura l'identità più profonda. Si può notare come, calati in un tessuto per la maggior parte abbandonato, i nuovi interventi più che con continuità lavorano per contrapposizione, concepiti come opere artistiche a sé stanti. Come calare un progetto contemporaneo all'interno di una realtà profondamente legata al suo passato come quella di un villaggio *Fumoto*? Questa è la domanda a cui il progetto tenta di dare una risposta. La necessità europea, italiana nello specifico, di lavorare a stretto contatto con quello che è il lascito di un passato più o meno lontano, porta a cercare nelle misure e nelle proporzioni delle archi-

tette antiche una propria legittimazione. Il progetto quindi assimila per poi ricomporre in chiave attuale una serie di elementi estremo-orientali quali: "la tendenza all'orizzontalità della costruzione; la ricorrente e cosciente asimmetria dell'impianto; la semplicità lineare delle strutture a telaio, prive di qualunque 'ordine' o decorazione; la sottigliezza di travi e pilastri; l'alleggerimento o l'eliminazione delle pareti; l'impiego di pannelli scorrevoli; l'uso di coperture aggettanti; la continuità tra esterno e interno; la frequente adozione di strutture a padiglione, collega tra loro mediante passaggi coperti; la modularità e la standardizzazione della costruzione (basata, nella casa tradizionale giapponese, sul *tatami*, la stuoia per la pavimentazione che fa al tempo stesso da unità di misura" (Biraghi, 2008, p. 362). La permanenza di questi caratteri e della loro logica costruttiva, seppur non intesa come una mera ripetizione, diventa ancora più importante oggi in quanto, a causa del sempre più intenso processo di costruzione-distruzione, il ricordo di questi principi si fa sempre più sbiadito. Al di là della durabilità le architetture vernacolari non attraversano cicli stilistici, sono immutabili in quanto spontanee, anonime, rurali.



# L'occasione giapponese



pagina precedente

Vista dalla strada di accesso al villaggio Akime.  
La proposta progettuale instaura un dialogo con la casa Iwamoto.

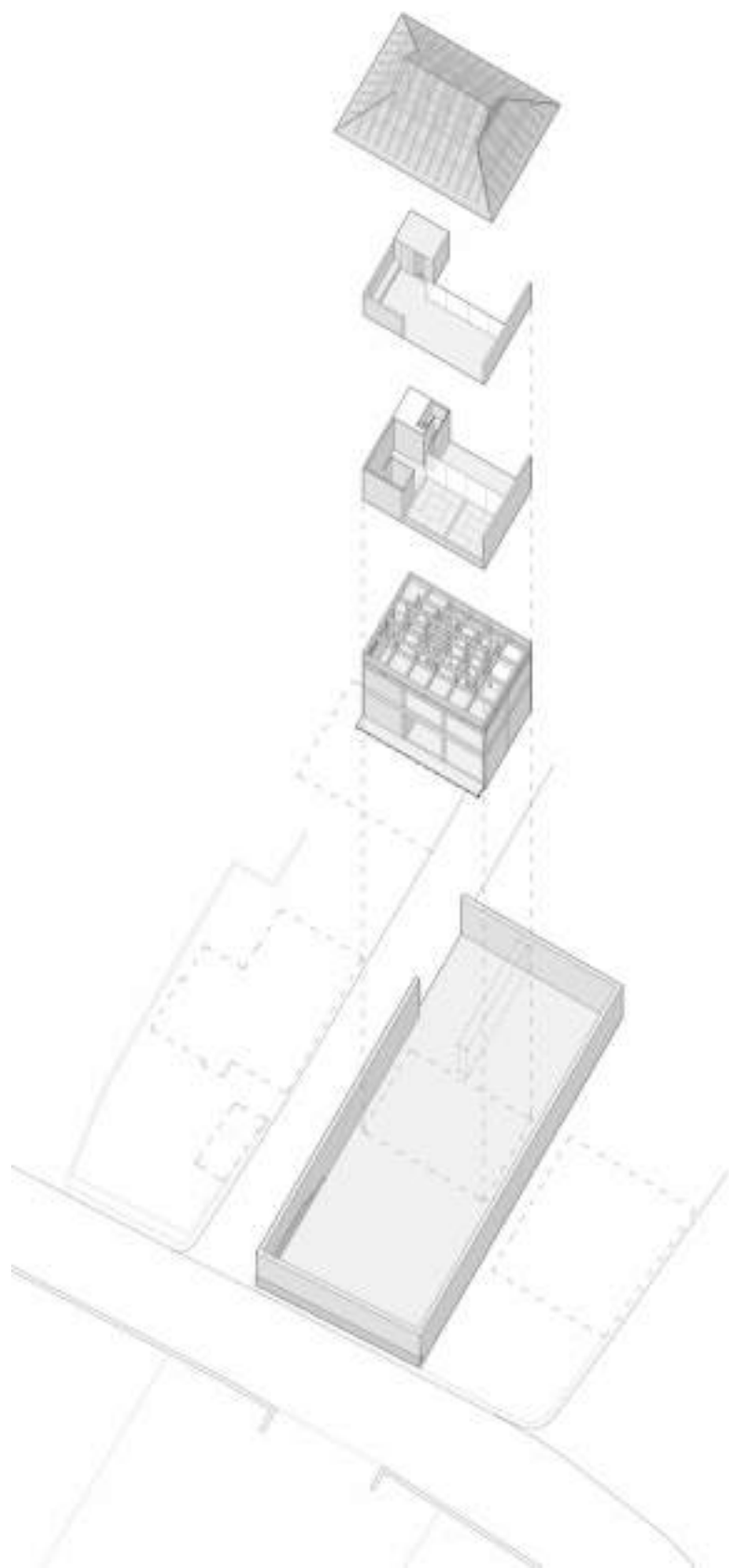
plastico di inquadramento  
plastico di dettaglio

Incipit dell'intervento è un centro accoglienza rivolto sia all'ospite temporaneo che all'abitante. Il progetto si inserisce nella scala del villaggio relazionandosi con il tessuto urbano circostante traendone le misure e il significato. L'edificio va a riempire un vuoto situato all'inizio della *Baba* (la strada principale che collega visivamente il mare alla montagna) dirimpetto ad una delle abitazioni di più antica costruzione, la casa Iwamoto (metà del XIX sec.), che sintetizza una serie di caratteristiche architettoniche rispondenti a esigenze legate alla natura del luogo e a fattori climatici. Tra queste la presenza di un muro in pietra che perimetra lo spazio di pertinenza dell'edificio e la disposizione dei tetti a padiglione parallelamente alla costa, con lo scopo di deviare la pressione dei venti limitando i danni che altrimenti archerebbero alle costruzioni in legno. Un altro elemento che caratterizza l'edificio è la presenza di un piano mezzanino dal quale una finestra si apre in direzione della baia, consentendo l'avvistamento del pescatore di ritorno dal mare aperto. Dalla stessa finestra l'abitante della Iwamoto nel XIX sec. poteva osservare la presenza sullo scoglio roccioso di Tenjinba di un *Akanoma* (un piccolo *Tori*) donato dal signore di Satsuma in cambio della preziosa imbarcazione che la famiglia ave-

va dato in omaggio. La decisione di riprendere le caratteristiche architettoniche che andavano a definire la tipologia dell'abitazione per un edificio di vocazione pubblica, quale è il centro accoglienza, ricorda il modo in cui attorno a queste architetture si addensava la vita del villaggio. Il progetto va a costituire la testa dell'insediamento affacciandosi alla National Route 226 e fungendo da catalizzatore nei confronti del passante attraverso la copertura che si eleva al primo piano, imponendosi come un elemento totemico. L'edificio è frutto di un processo di sintesi che isola il cuore della casa dagli annessi che, pur rappresentando l'irregolarità del costruire spontaneo, nascondono la matrice geometrica che ha generato l'architettura. Nella pianta dell'edificio infatti si legge la ripetizione di quattro moduli  $3,64 \times 3,64$  m, porzione nobilitata dalla presenza dei *tatami*, affiancati da un passaggio, *doma*, solitamente situato su lato che confina con la strada. La disposizione degli spazi può essere sintetizzata in un simbolo (田) presente tra gli ideogrammi che compongono il nome della tipologia della pianta, *tanaji* (田の字). L'edificio è costituito da uno spazio perimetrato da un muro di pietra, una quinta che isola la vista della tradizionale copertura a *irimoya*. La giacitura del recinto è definita da una pree-

# Orizzonte domestico





sistenza di blocchi lapidei che è possibile riconoscere in molte delle abitazioni circostanti, itrama invece sintetizza la proporzione tra la pesantezza del basamento e la permeabilità della siepe di cui sono costituiti la maggior parte dei muri di recinzione delle abitazioni *Fumoto*. Il modo in cui le pietre sono assemblate riprende il motivo della raffinata posatura a secco che caratterizza la perimetrazione della casa *Sakamoto*. A completare il disegno, una siepe in podocampo cita la ricorrente deviazione che risponde alla volontà di svelare una successione di spazi in modo indiretto, e alla funzione simbolica di bloccare l'ingresso degli spiriti all'interno delle abitazioni. La struttura lignea che compone l'edificio va a definire una porzione a doppia altezza dove il reticolo di travi e pilastri viene lasciato in mostra fin nella parte più alta del sottotetto. La decisione di isolare la struttura in ogni sua parte, ha lo scopo di indirizzare l'attenzione nei confronti della tradizione artigiana del costruire in legno esaltando la ripetizione di elementi ortogonali. E' proprio in questa ripetitività che risiede l'essenza della semplicità quasi primitiva attraverso cui, utilizzando il minor numero di combinazioni, è possibile assolvere a qualsiasi necessità strutturale. Oltre ad assolvere la funzione di centro accoglienza, l'edificio definisce una serie

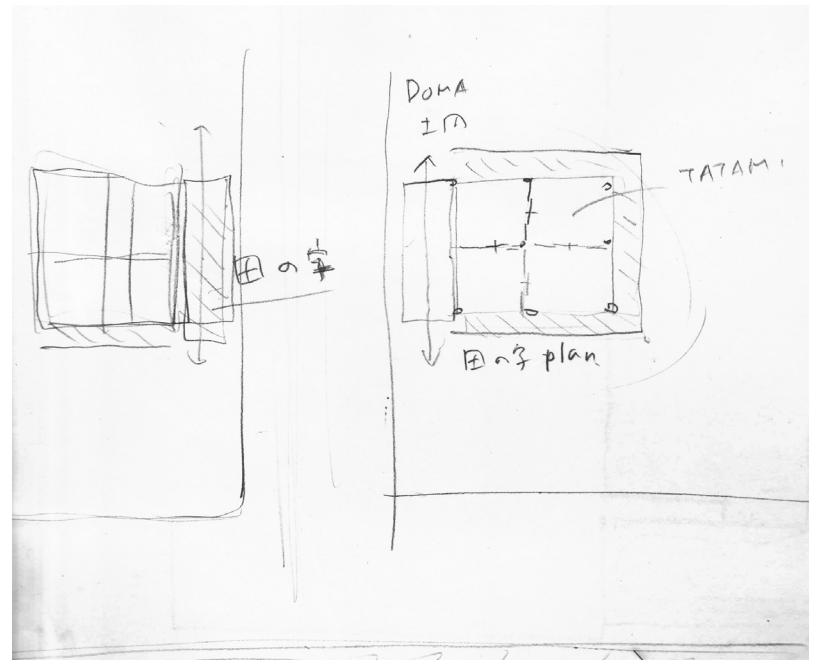
di spazi che favoriscono l'osservazione sul paesaggio e ambienti per la meditazione. In particolare il piano primo, evocativo del mezzanino tipico delle case dei pescatori, è arricchito dalla vista sul Mar Cinese Orientale. Parafrasando Norberg Shulz, possiamo associare l'abitare, non solo alla costruzione di un riparo dalle avversità climatiche e geografiche, ma anche all'identificazione di un luogo in cui la vita possa sospendersi tra terra e cielo. Lo sguardo dell'osservatore, prima di perdersi nell'orizzonte del mare aperto, passa attraverso uno dei due giardini che cingono l'edificio. Se il giardino posteriore rimanda al giardino secco della tradizione nipponica, quello anteriore rimanda alla spontaneità con cui la vegetazione fa da sfondo alla vita di Akime. Entrambi gli spazi possono essere allestiti a supporto di una produzione artistica locale di cui il villaggio si fa promotore. Il progetto instaura un rapporto gemellare con la casa *Iwamoto*, esplicitando la dialettica tra tradizione, da cui attingere, e contemporaneo, momento di sintesi. "In un certo senso, affinché una tradizione possa essere vitale deve essere continuamente distrutta. Nello stesso tempo, la distruzione in sé evidentemente non può creare nuove forme culturali. Vi deve essere qualche altra forza in grado di frenare l'energia distrutti-

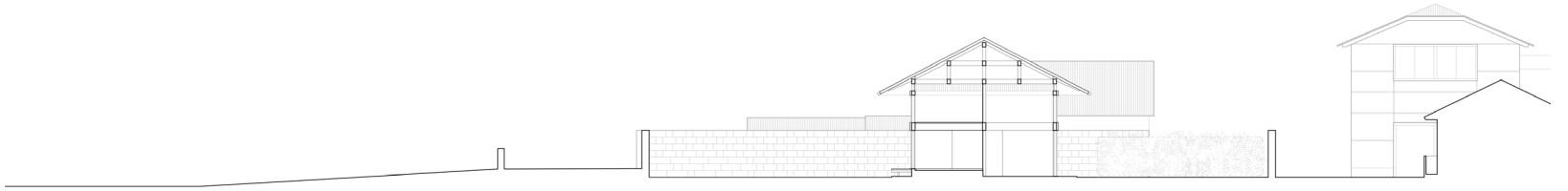
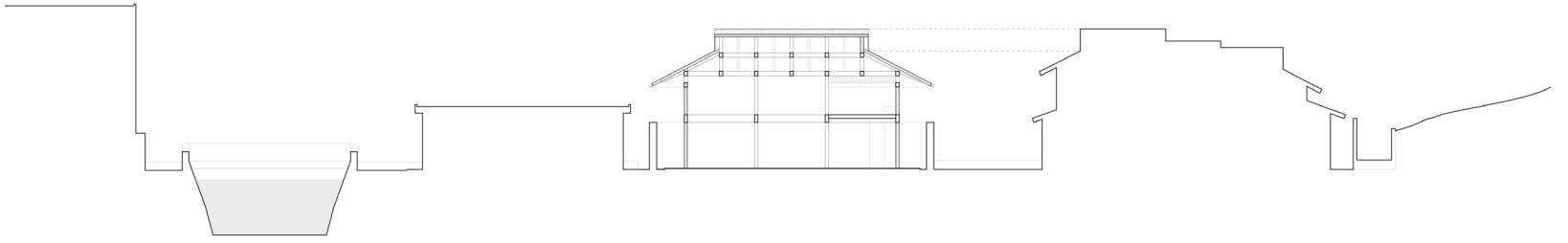
*pagina precedente*  
esploso assometrico

*dall'alto*  
prof Toru Ajisaka, 2018,  
tipologia abitativa: *tanoji*

*fumoto Izumi, 2018*

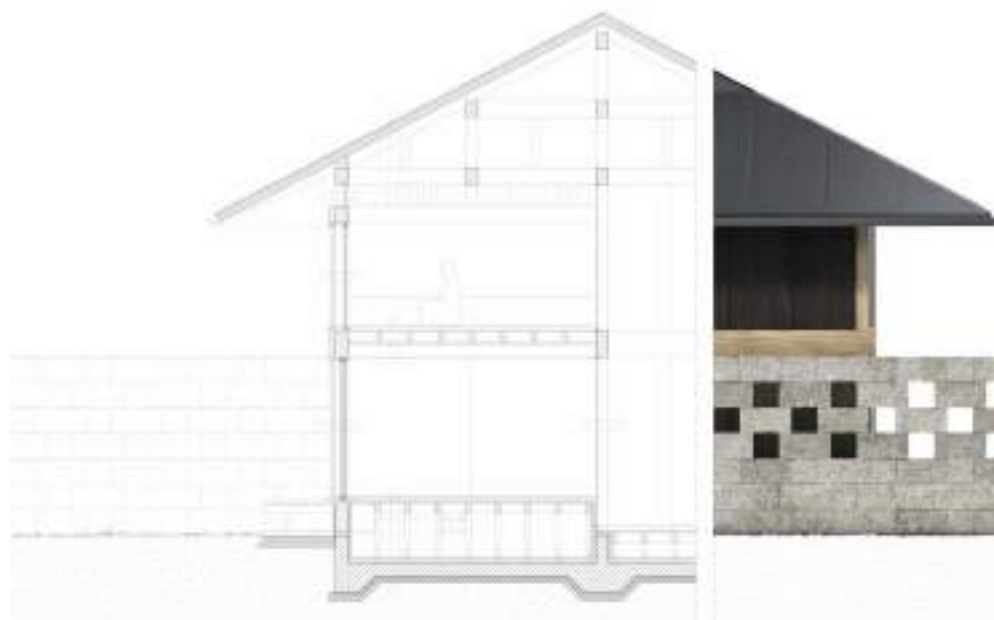
va impedendole di ridurre tutto al coas.  
La sintesi dialettica di tradizione e anti-tradizione è la struttura dell'autentica creatività" (Isozaki, 2015, p. 382).





*pagina precedente, dall'alto*  
sezioni di progetto  
vista interna

*dall'alto*  
dettaglio tecnologico  
vista esterna



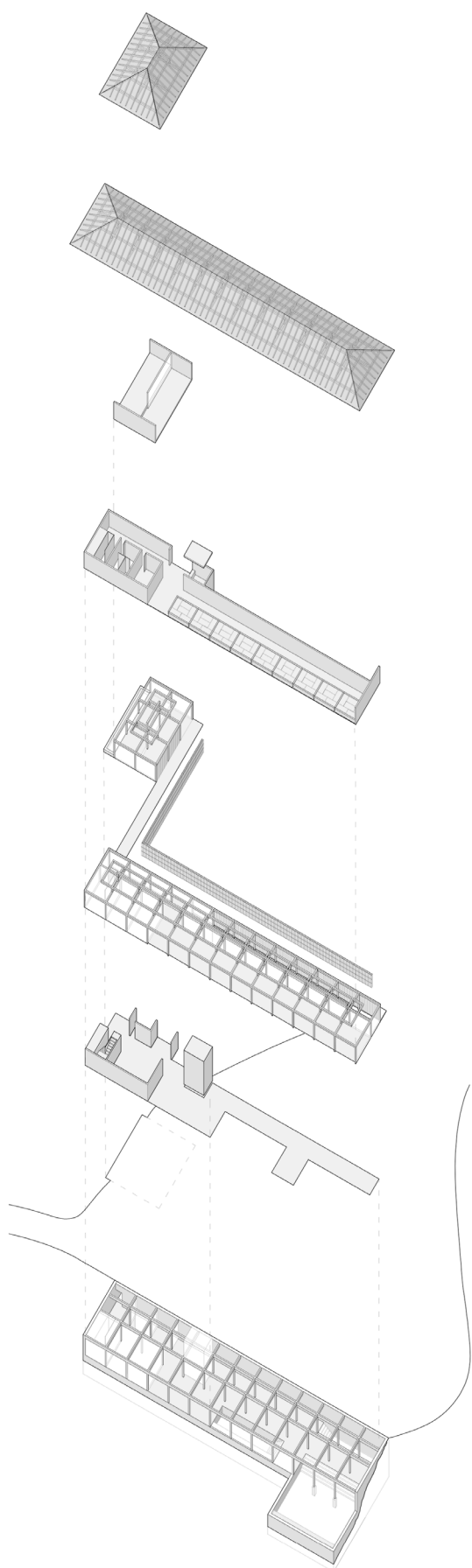


Nel corso della loro storia, i bagni termali sono passati dall'essere locali inglobati all'interno dei templi buddhisti, al diventare un punto di riferimento sociale per la comunità associando il bagno al concetto di purificazione. Il motivo del suo largo sviluppo è da ricercare nei fondamenti della cultura giapponese dove la 'nudità condivisa' (*hadaka no tsukiai*) è considerata un'importante forma di comunicazione e rituale quotidiano. Se nella cultura occidentale il concetto di bagno non va molto oltre all'azione di lavarsi, in quella giapponese, le terme diventano un vero e proprio luogo di scambio sociale. La forma conviviale associata al bagno termale è ben descritta in *A Lady's visit to Japan* dalla scrittrice Anna d'O. (1860). A prima vista uomini e donne che popolano questi spazi "mi ricordano con forza le anime del purgatorio" (Rudofsky, 1965, p. 133). A differenza dell'*Onsen*, il *Sentō* è solitamente calato in una dimensione cittadina, in quanto non attinge a fonti termali naturali. In questo caso il progetto, pur essendo considerato della seconda tipologia, in quanto una possibile fonte naturale sarebbe solo ipotizzabile, è collocato al confine tra il costruito e il mondo naturale. In particolare la struttura è raggiungibile dall'interno del tessuto del villaggio solo attraverso una pittoresca scalinata che

nasce sotto le fronde del secolare *Ficus del Banyan*.

Originariamente, in questa posizione sopraelevata, era situato un edificio scolastico che, perimetrando un grande vuoto, lasciava libero lo spazio di pertinenza richiesto per l'atterraggio degli elicotteri in situazioni di emergenza. La nuova costruzione si insedia quindi riprendendo le proporzioni e la giacitura del precedente edificio, parallelamente alla costa, riservando al visitatore la vista del mare attraverso una fitta trama di alberi. Il secondo elemento, invece, minore per dimensioni è collocato alle pendici di un'altura e ospita un padiglione per l'attesa, dove una vasca esterna specchia la natura rigogliosa. Il percorso che dalla fine della scalinata porta all'ingresso del *Sentō* è coperto dall'oggetto della copertura e delimitato da una parete in bamboo. La scelta materica ricalca l'utilizzo di alte recinzioni in bamboo per delimitare lo spazio controllato del giardino a quello a sviluppo spontaneo della natura circostante. Inoltre, l'utilizzo di un materiale deperibile e soggetto a frequenti forme di manutenzione, suggerisce l'intenzione di mantenere viva la tradizione artigiana che porta alla sostituzione degli elementi componenti l'edificio, tramandando negli anni la tecnica costruttiva come una forma di me-





moria. All'ingresso della struttura il visitatore è introdotto in un primo spazio destinato all'accoglienza e all'attesa che si apre sul paesaggio ritrovando con esso un legame primordiale.

Si ritrova così quel rapporto simbiotico ben descritto da Tanizaki a proposito dei gabinetti: "Qui conviene, più che altrove, tendere l'orecchio a stridii di insetti o a canti di uccelli, e godere del chiaro di luna; qui è delizioso gustare melanconicamente i segni fuggitivi delle quattro stagioni" (Tanizaki, 2016, p. 10). Scendendo al piano sottostante si trova lo spazio dedicato al bagno termale vero e proprio: una serie di vasche, disposte in base alla temperatura, segna un percorso che porta lo spettatore fino all'ultima, protratta all'esterno seguendo un'emblematica unione tra architettura, uomo e natura. Al centro della prospettiva, accentuata da un nudo reticolo strutturale in legno, si manifesta la presenza di un elemento sospeso a 40 cm da terra: un bagno di vapore che evoca la presenza del tradizionale *Zakuroguchi*. A questo spazio rituale minimo, privo di finestre, si accedeva chinandosi attraverso una bassa apertura, in modo che il vapore non potesse fuoriuscire. Lo spazio interno della struttura è caratterizzato da una porzione a doppia altezza che viene illuminata dall'al-

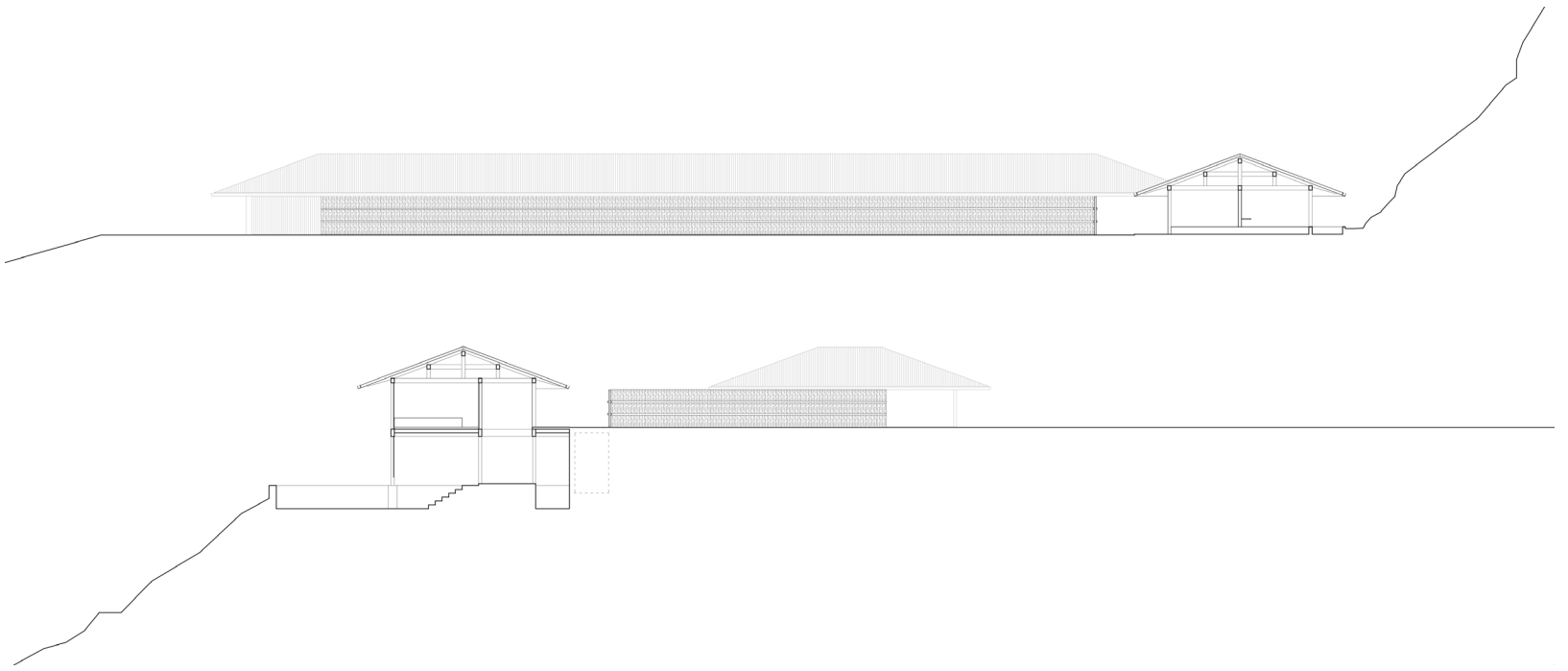
to da un sistema a listelli scorrevoli (*masumado*) che combina la possibilità di filtrare la luce a quella di consentire un ricambio dell'aria. Tale soluzione si ritrova nei tradizionali bagni cittadini, che necessitavano contemporaneamente di intimità e di una fonte di luce. Assieme alla citazione di questi elementi, a sancire il rapporto con la tradizione, è la serrata sequenza di spazi che vanno a definire il rituale del bagno, dopo gli spogliatoi e una piccola area relax, una serie di docce provvedono al lavaggio obbligatorio prima di calarsi nelle vasche. Si nota come tutti gli elementi che compongono questa architettura contribuiscono al perpetuarsi di azioni che definiscono l'essenza del *Sento*: il bagno, al pari della meditazione sul paesaggio o dell'arte della preparazione del tè, costituiscono dei rituali che scandiscono la quotidianità del vivere giapponese.

*pagina precedente*  
esploso assometrico

*dall'alto*  
Vista aerea della scuola non più esistente,  
rivista locale, Akime, 1965

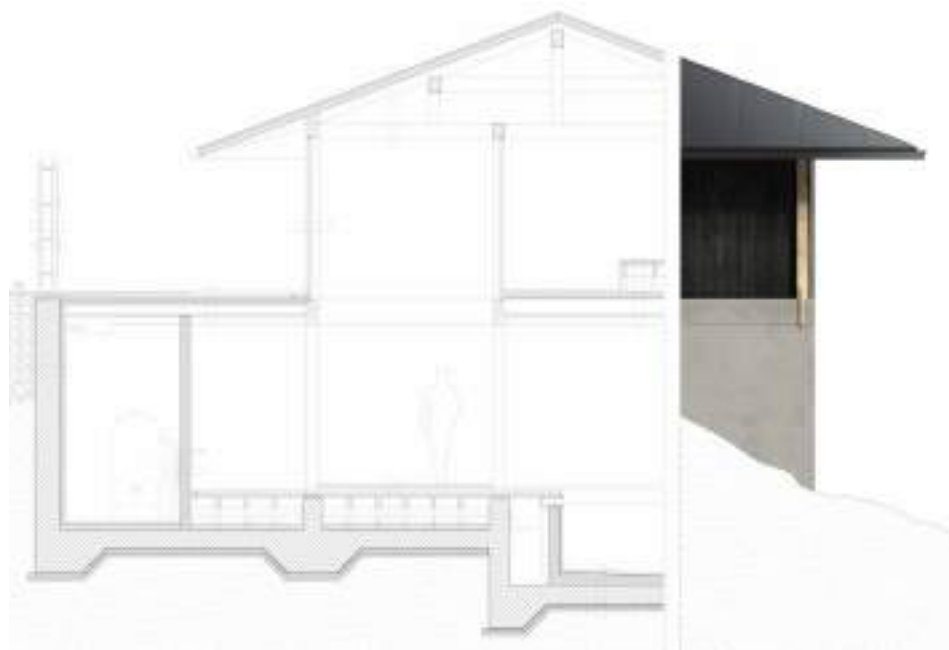
*Onna Yu* (lett. donne nel bagno pubblico),  
Torii Kiyonaga, 1752-1815





*pagina precedente*  
sezioni di progetto  
vista esterna del complesso termale

*dall'alto*  
dettaglio tecnologico  
vista esterna, lato ingresso





pagina precedente  
vista del primo osservatorio: un percorso scavato  
nella roccia

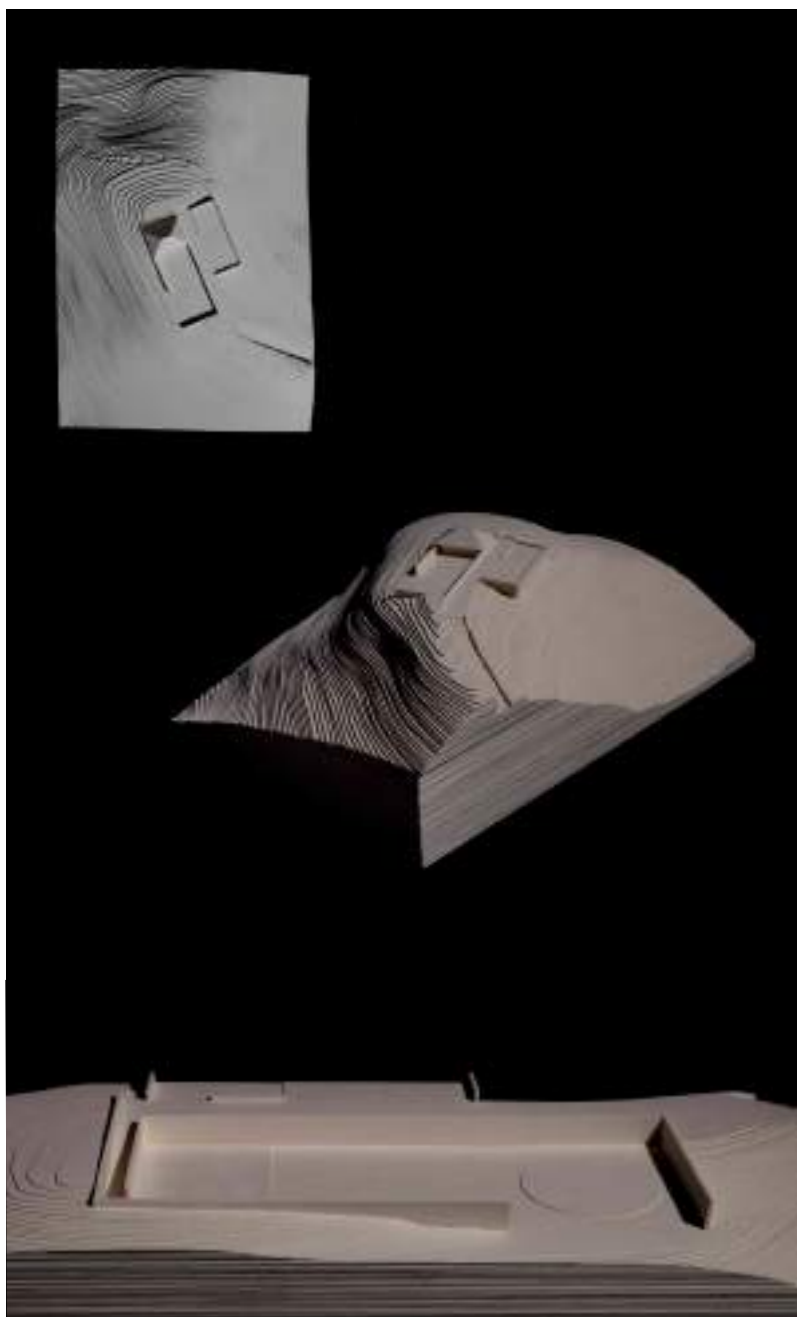
plastici di inquadramento  
plastico del negativo del tunnel scavato nella roccia  
per l'osservazione sul paesaggio

Il Giappone, come descritto da Kaku-  
zo Okakura in *Ideali dell'Oriente*, ha da  
sempre subito influssi sia da parte  
del continente occidentale che dalle  
prossime Cina e Corea. Come riporta-  
to da Shigeru Nakayama in *A History  
of Japanese Astronomy: Chinese Back-  
ground and Western Impact* (1969), gli  
studi astronomici in ambiente giap-  
ponese sono stati anticipati e influen-  
zati da quelli più maturi di Cina e Co-  
rea. L'ambito prettamente scientifico  
ha lasciato spazio, qui, a un'osserva-  
zione della volta celeste in maggior  
misura legata a miti e credenze che,  
stratificate nel tempo, hanno contri-  
buito a foraggiare il ricco substrato  
culturale del luogo. L'osservazione  
dei cieli non era un'attività riservata  
solo agli studiosi ma coinvolgeva in  
primo luogo agricoltori e pescatori.  
La semina, il raccolto o la pesca era-  
no infatti regolate dalla ciclicità delle  
stagioni, come da segnali e assetti  
celesti, episodi che costellano il palin-  
sesto culturale costituito da racconti  
e festività. Tra queste l'*Higan*, dedi-  
cata alla semina del riso, attorno al  
solstizio di primavera, quando le tre  
stelle della cinta di Orione anticipano  
gradualmente la loro comparsa per  
poi scomparire durante l'estate e ri-  
presentarsi in occasione dell'*Ura-bon*  
a settembre, segnalando il momento  
del raccolto. La festa del *Tanabata*,

collocata tra la fine d'agosto e l'ini-  
zio di settembre, è caratterizzata  
dall'avvicinamento delle costella-  
zioni di Lyra e Aquila, e corrisponde  
alla fine della stagione delle piogge.  
La connessione con la scala cosmica  
dell'astronomia, unita al rapporto  
sinergico fra architettura e natura, è  
alla base della proposta progettuale  
per due osservatori sul paesag-  
gio. Nel progetto, il mondo naturale  
orienta la composizione spaziale e  
diviene parte integrante dell'archi-  
tettura, seguendo operazioni proget-  
tuali che possono essere rintracciate  
nell'arte del giardino giapponese.  
Uno dei dispositivi messi in campo -  
secondo questa logica - corrisponde  
allo *shak-kei*, tecnica descritta attra-  
verso un lemma traducibile letteral-  
mente con l'espressione 'paesaggio  
in prestito'. Un elemento significativo  
all'orizzonte viene 'prelevato' attra-  
verso un'inquadratura, divenendo  
fattore decisivo nella composizione  
generale. Nonostante l'arte del giar-  
dino sia anticamente radicata nel-  
la cultura progettuale giapponese,  
questa tecnica è stata codificata in  
tempi relativamente recenti, durante  
il periodo Muromachi (1336-1568). In  
questo periodo, Kyoto e il paesaggio  
che la cinge, divengono il territorio  
di affinamento compositivo per un  
ampio numero di giardini costruiti

# Shak-kei





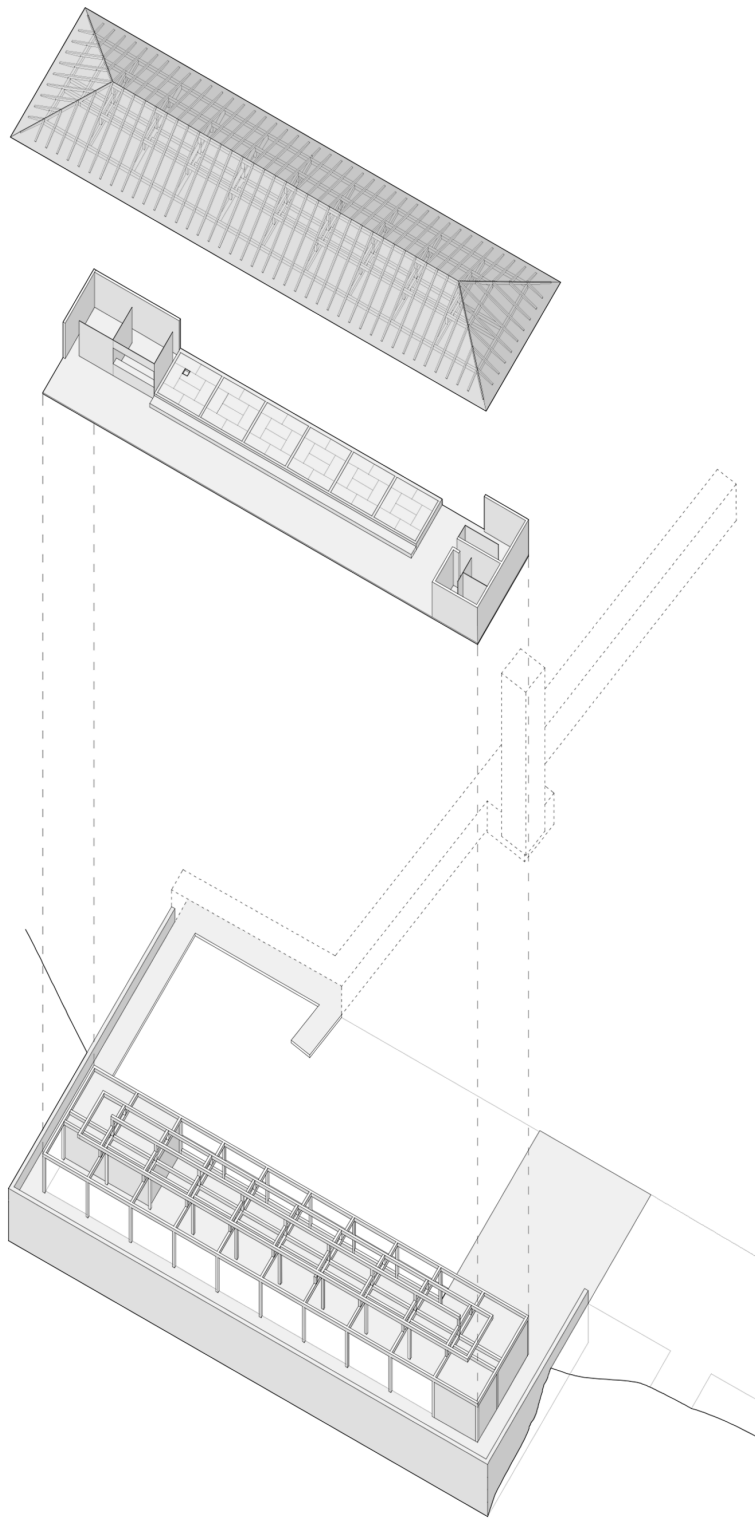
secondo questa logica: “lo *shak-kei* non si limita a un semplice rapporto visuale con l’orizzonte ma, di volta in volta, usa il paesaggio come un materiale, con gli stessi criteri con cui sono usate le pietre, la ghiaia, la vegetazione e l’acqua” (Villari, 2002, p. 24). L’intervento nasce dalla volontà di riattivare, con progetti puntuali (da immaginare come parte di un programma più ampio, fatto di modelli ripetibili e adattabili alle specificità del paesaggio), una rete di percorsi naturalistici, che dalla costa si estende fino all’emergenza topografica del Kamegaoka, dalla quale si apre un’ampia visuale che connette il Golfo di Minamisatsuma a quello di Akime. La prima occasione progettuale, individuata nel percorso che collega Akime al vicino insediamento di Ouracho, nasce dal riconoscimento della relazione fra il tema del bivacco e quello dell’osservatorio: un padiglione, uno specchio d’acqua e un cannocchiale che inquadra la visuale sul Mar Cinese Orientale, sono gli elementi che costruiscono questa architettura della sosta. La giacitura dell’edificio lascia intatto il profilo del crinale, su cui si sviluppa un percorso pedonale che, seguendo la morfologia del terreno, perde per poi riacquistare, a più riprese, una visuale aperta sul paesaggio.

Nell’architettura progettata, il visitatore è guidato in un percorso obbligato che perimetra uno specchio d’acqua, luogo di incontro di due visuali contrapposte, una aperta sulla natura sconfinata, l’altra controllata attraverso un dispositivo di *shak-kei*, che incornicia la costa a sud-ovest. Lo spazio del padiglione si inscrive sotto una copertura sospesa dalla trasparenza del vetro, che si riflette nello specchio d’acqua. Quest’ultimo è astrazione che anticipa la natura di ciò che verrà svelato alla fine del percorso scavato nelle pareti rocciose dell’altura: la vista sul mare aperto. L’edificio evoca l’archetipo del riparo ed è pensato come luogo di ristoro: al suo interno una sequenza di *tatami* si conclude con un modulo di 3.64 x 3.64 m dedicato al rituale del tè, delimitato da una leggera parete in carta *washi* che concentra la visuale in direzione della parete rocciosa, di cui il progetto si appropria come elemento compositivo. L’intervento può essere letto come un dispositivo per l’osservazione del paesaggio attraverso le logiche dell’architettura giapponese. Il punto focale è costituito dal percorso scavato che, come un’opera di *land art*, interagisce con la materia fisica e viva del luogo. La piegatura del cannocchiale, rispetto ai riferimenti spaziali e topografici del

*pagina precedente*  
plastico di inquadramento del secondo osservatorio  
plastico di dettaglio

vista esterna del secondo osservatorio: una  
piattaforma per l'osservazione della volta celeste





*pagina precedente, a sinistra*  
esploso assonometrico

*pagina precedente, in alto a destra*  
tratti del percorso nei pressi del primo  
osservatorio, 2018

*pagina precedente, in basso a destra*  
vista dal secondo osservatorio, 2018

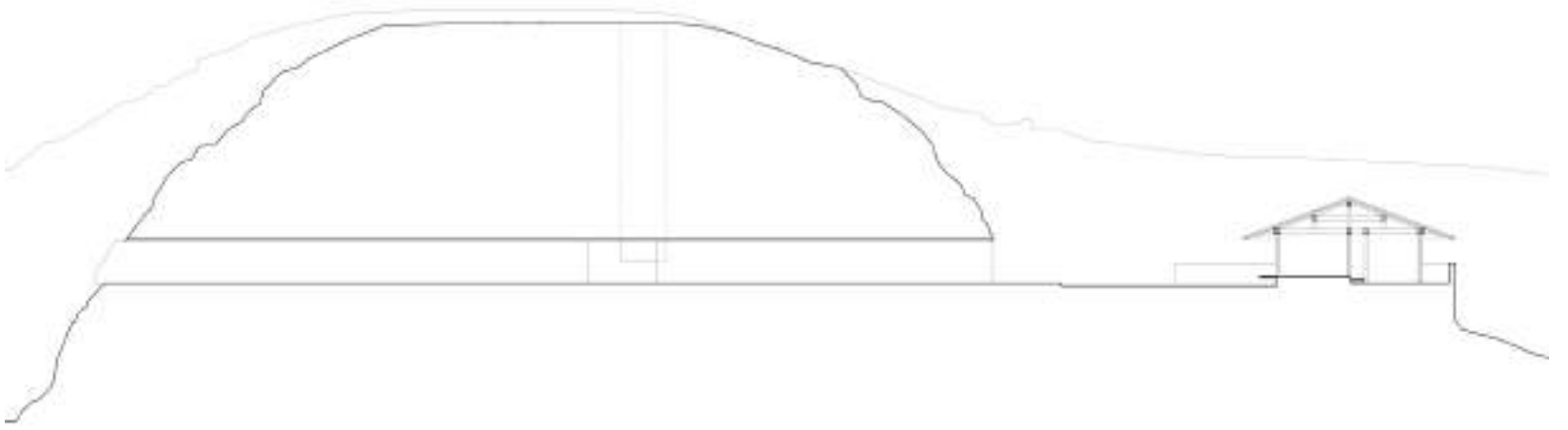
Decorazione per il bamboo Tanabata,  
costellazioni di Lyra e Aquila.  
Selin H. 2000, *Astronomy Across Cultures:  
The History of Non-Western Astronomy*,  
Springer, p. 400

luogo, è determinata dalla volontà di orientare l'architettura anche in una dimensione cosmica: l'inclinazione è calibrata in modo tale da inquadrare - durante il solstizio d'inverno - il sole al tramonto, andando così a tracciare una segno di luce nella vista che dal riparo guarda lo specchio d'acqua e la parete rocciosa. Il vuoto risultante dall'operazione di scavo, interrompe la sua linearità soltanto in corrispondenza di un ambiente illuminato tergalmente, aprendo l'opera scultorea dello scavo alla possibilità di esporre, in un corto circuito fra contenitore e contenuto. la scelta di lasciare il taglio a fresa della pietra di cui è composta l'altura, è dettata dalla volontà di rendere leggibile la traccia dell'intervento umano sulla materia solo attraverso la creazione di un vuoto. Così come descritto da Eduardo Chillida a proposito dell'intervento sulla montagna sacra Tindaya: "il progetto poggia sull'idea di creare dalla massa, in questo caso dalla natura, uno spazio [...] in cui interno ed esterno comunicano attraverso delle aperture che vanno alla ricerca del sole, della luna, dell'orizzonte" (Chillida, 2010, p. 201). Non lontano da qui, alcuni studi portati avanti dall'Università di Kobe, hanno rilevato come l'analisi geologica, e quindi lo scavo, evidenzia i segni del cambiamento dell'inclinazione

dell'asse geomagnetico. Ancora una volta la scala del progetto si confronta, attraverso l'osservazione della natura, con quella universale. Hiroshi Sugimoto, in merito alla ciclicità degli eventi che attraversano la volta celeste e la loro osservazione scrive: "All'alba della storia, quando gli antichi acquisirono per la prima volta l'autocoscienza, il loro primo passo fu quello di cercare e identificare il posto che occupavano nella vastità del firmamento stellato. Questa ricerca di significato e identità era anche la forza primaria dietro l'arte. Il solstizio d'inverno, quando rinasce la nuova vita; il solstizio d'estate, quando il grande pendolo delle stagioni oscilla di nuovo; gli equinozi di primavera e autunno, pietre miliari nel punto medio tra gli estremi. Credo che se ci rivolgiamo ancora una volta alla nostra antica osservazione dei cieli, troveremo barlumi che indicano la strada per il nostro futuro"<sup>1</sup>. Gli osservatori fra le pendici del Kamegaoka, sono pensati come soste di un percorso paesaggistico, e la loro posizione instaura tra queste due architetture una relazione visiva, tesa fra le sponde di Akime e Minamisatsuma.

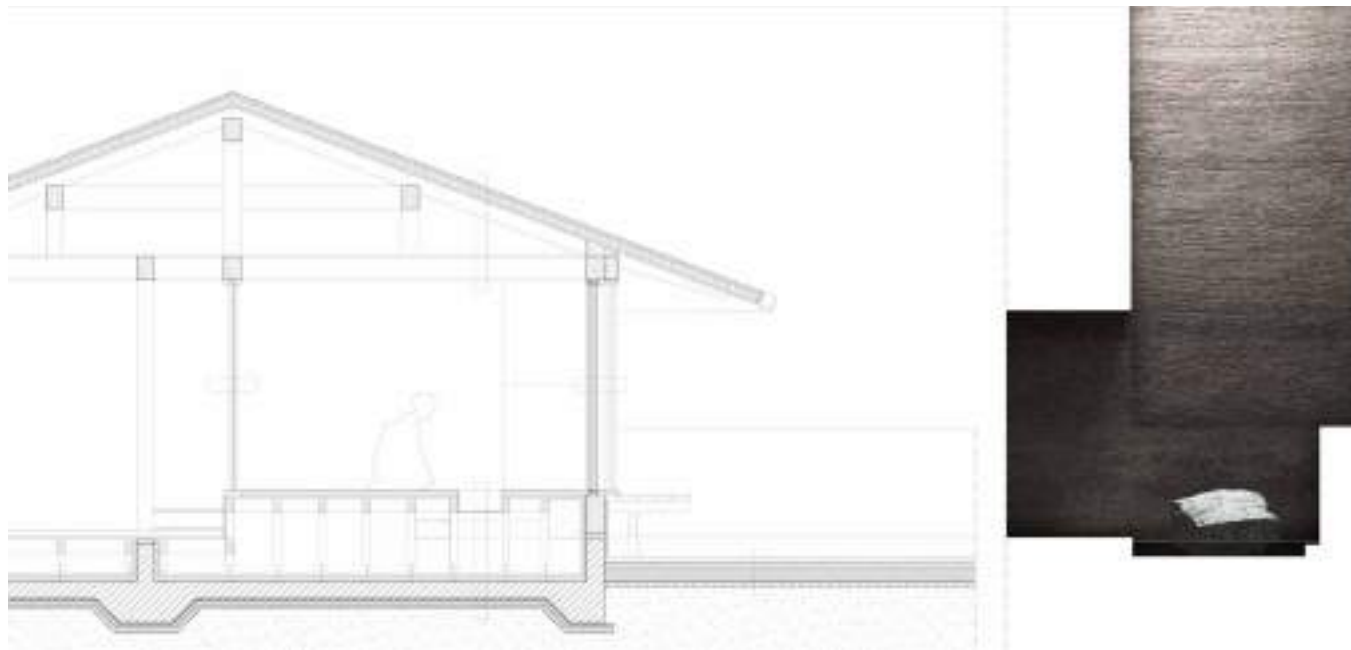
<sup>1</sup> <https://www.sugimotohiroshi.com/winter-solstice-lightworship-tunnel>. Testo che fa riferimento al progetto *Enoura Observatory*. Traduzione a cura degli autori.

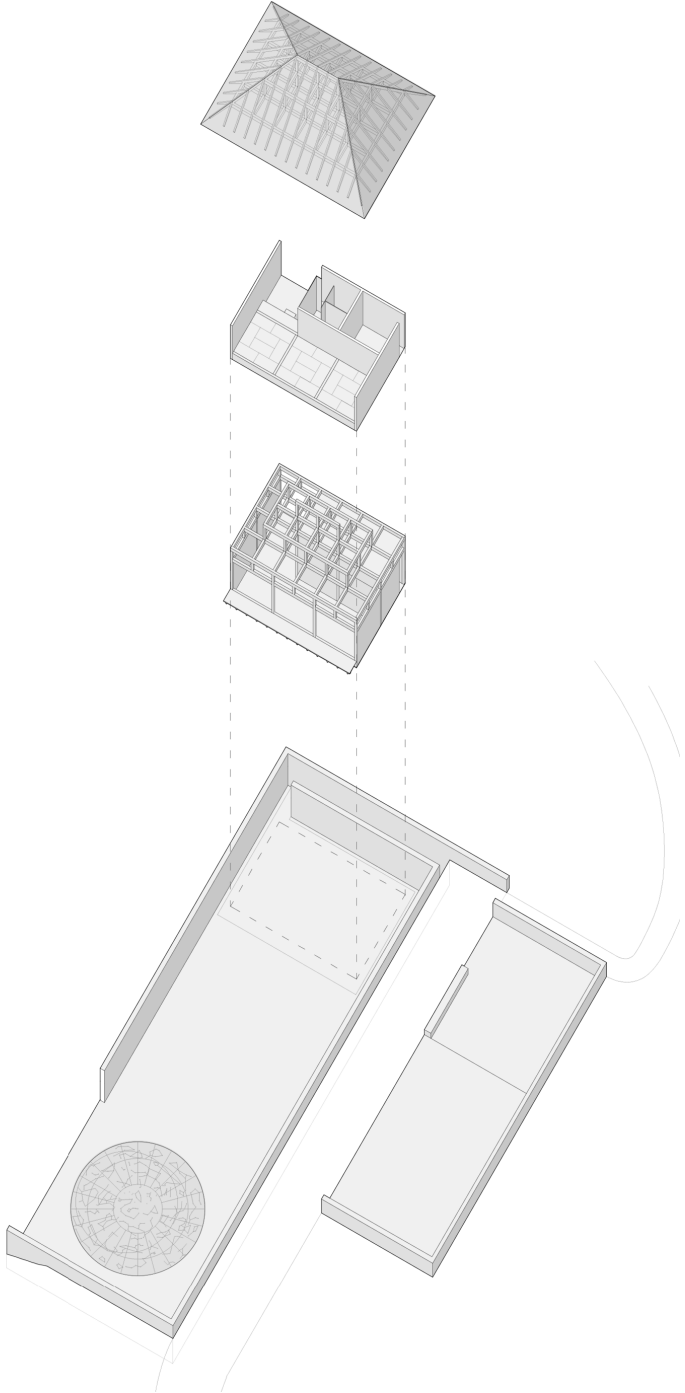




*pagina precedente, dall'alto*  
sezione di progetto  
vista esterna

*dall'alto*  
dettaglio tecnologico  
vista interna





pagina precedente, a sinistra  
esploso assonometrico

pagina precedente, in alto a destra  
percorso pedonale che conduce al  
secondo punto di osservazione, 2018

pagina precedente, in basso a destra  
viste dal secondo osservatorio, 2018

in basso a sinistra

Tipologia primordiale di abitazione:  
*Tateana*, Drexler A., Museum of Modern  
Art (New York), 1955, *The Architecture of  
Japan*, editore non identificato, luogo di  
pubblicazione non identificato, p. 18.

a destra

Sistema di chiusura tramite pannelli in  
legno scorrevoli, Chiran, 2017

Entrambi possono essere raggiunti  
sia tramite percorsi carrabili, sia at-  
traverso tratti pedonali, di cui si pre-  
vede il recupero.

Proseguendo sulla strada che con-  
nette Akime a Ouracho, è possibile  
raggiungere la seconda proposta  
progettuale:

una grande copertura che, elevandosi  
dal terreno come una capanna primi-  
tiva, esplicita la sua natura di riparo.

Come nella tipologia abitativa della  
*tateana shiki*, definita da una coper-  
tura in paglia che poggia direttamen-  
te su uno scavo nel terreno, il proget-  
to, definito da un padiglione sospeso  
su un recinto seminterrato, articola  
il proprio spazio entro un perimetro  
d'ombra.

Scendendo una rampa, lo spazio si  
apre gradualmente a un vuoto incas-  
sato nell'apice roccioso dell'emergen-  
za topografica, concepito come una  
piattaforma per l'osservazione della  
volta celeste.

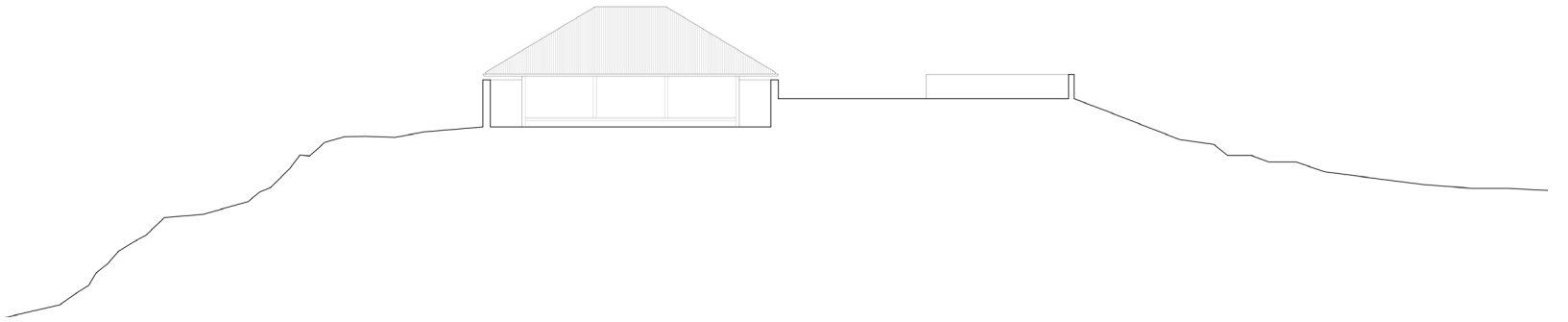
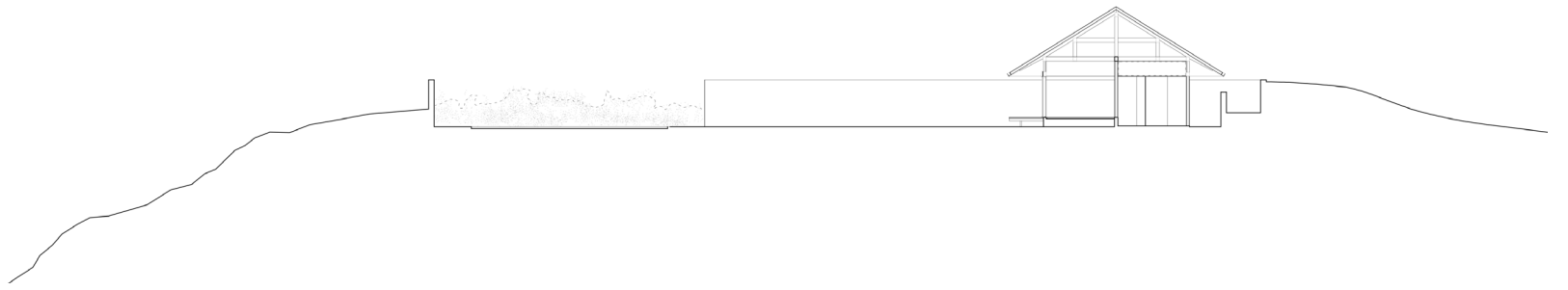
L'architettura calata in questo re-  
cinto, definisce lo spazio del riposo  
e della contemplazione, con un lin-  
guaggio che recupera nuovamente  
la modularità dei *tatami* e si estende  
in un' *engawa* disposta sotto l'ampia  
linea d'ombra proiettata dalla co-  
pertura. La chiusura verticale per la  
protezione dai venti cita il sistema  
scorrevole della tipologia abitativa

*Futatsuya*, osservata nel villaggio *Fu-  
moto Chiran*, che consente la comple-  
ta apertura o chiusura delle superfi-  
ci, attraverso la rotazione angolare dei  
paramenti in legno.

L'estensione della corte è definita da  
un muro che, attraverso delle incisioni,  
come pagine di un libro, racconta al-  
cuni episodi della tradizione astrono-  
mica del Giappone; allo stesso tempo  
incornicia un brano di cielo, escluden-  
do la vista di tutto il resto. In asse con  
l'edificio, una grande mappa boreale  
incisa sul cemento, abita il giardino  
secco della corte e diventa strumento  
per la lettura della volta celeste.

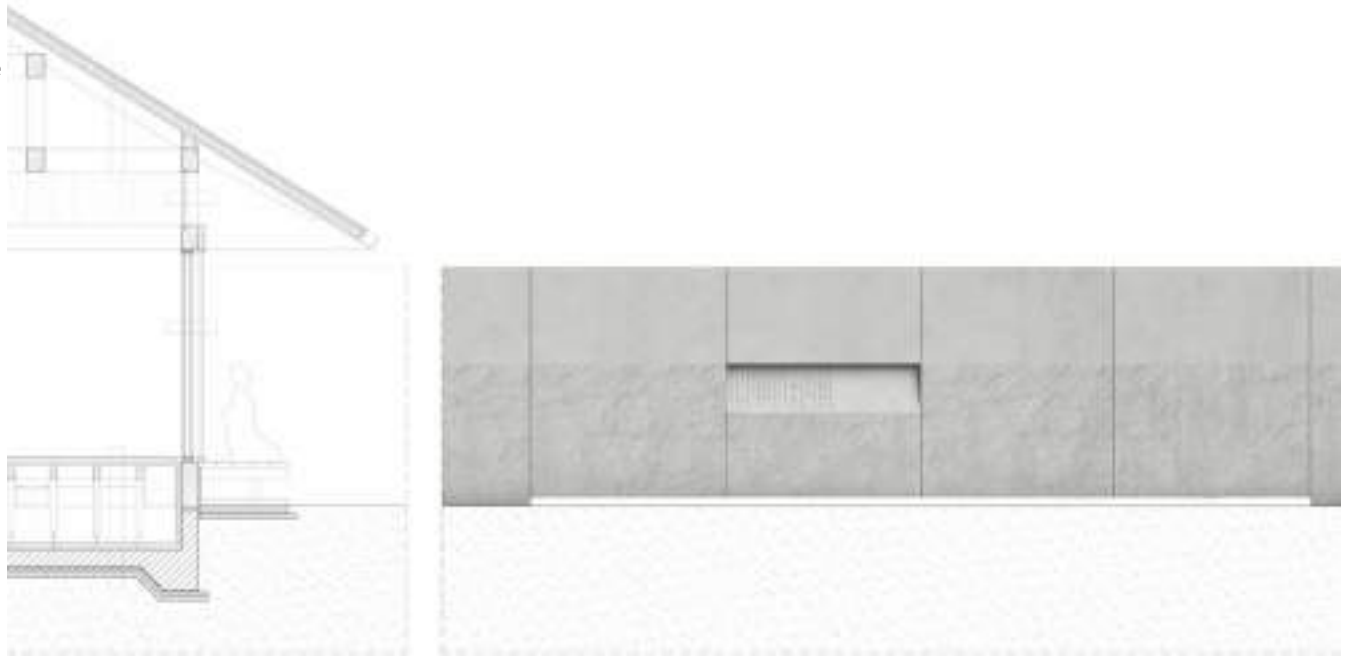
Una delle estremità del recinto mine-  
rale svela l'unico punto di apertura sul  
paesaggio, determinato dalla ricerca  
di un legame visivo con il primo osser-  
vatorio. L'utilizzo, in corrispondenza  
di questa interruzione, di un confine  
vegetale costituito da *susuki*, grami-  
nacea dedicata alla Luna durante il  
festival dello *Tsukimi*, omaggia la ric-  
ca tradizione di miti e leggende nate  
dall'osservazione dei cieli.





*pagina precedente, dall'alto*  
sezioni di progetto  
vista esterna del secondo punto di  
osservazione dedicato all'osservazione  
della volta celeste

*dall'alto*  
dettaglio tecnologico  
vista interna





Utilizzato inizialmente come essenza medicinale, il tè, e il rito attorno alla sua preparazione e consumazione, furono introdotti nelle classi nobiliari della Cina del XIII secolo. Successivamente allo scambio continuo con questa realtà, nel XV secolo, il Giappone lo innalzò a pratica estetica, 'theismo', secondo cui si ricerca la bellezza nella ritualità quotidiana. La condizione di isolamento del Giappone ha consentito, anche in questo ambito dell'estetica, uno sviluppo che tende al graduale perfezionamento e astrazione di azioni, operazioni e spazi legati al rito. Il *Chanoyu* (Cerimonia del tè) trova fondamento nelle dottrine zen e taoiste, che si costruiscono sull'elevazione dell'individuo secondo meditazione e introspezione: "nulla è reale come l'attività della nostra mente" (Okakura, 2014, p. 34). Lo spazio che traduce in architettura il rito di preparazione e consumazione del tè, rielabora l'idea di eremo, di capanna costruita secondo un principio di essenzialità portato all'espressione estrema di finezza, tanto da costituire un modello per lo stile architettonico *Sukiya-zukuri* (dal lemma *Sukiya*, utilizzato per indicare le piccole strutture dedicate alla cerimonia del tè). Le prime riflessioni spaziali e concretizzazioni architettoniche di questi principi sono da

attribuire a Sen No Rikyū (1522-91) che, nel XVI secolo, sotto il patrocinio del signore feudale Taiko-Hideyoshi, codificò le forme cerimoniali legate alla bevanda. Interrogando lo stesso lemma, *Sukiya*, è possibile notare come la combinazione di ideogrammi indichi l'espressione 'casa della fantasia', figurando quindi "una struttura effimera, costruita per ospitare un impulso poetico" (Okakura, 2014, p. 37). La molteplicità semiologica e semantica del termine conduce simultaneamente a traduzioni come 'casa del vuoto' o 'casa dell'asimmetrico', fornendo indicazioni spaziali e progettuali. Introducendo il tema del vuoto, è possibile fare riferimento al pensiero di Laotse (fondatore della dottrina taoista), secondo cui "solo nel vuoto risiede ciò che è veramente essenziale. La realtà di una stanza, per esempio, consiste nello spazio vuoto limitato dal soffitto e dalle pareti, non nel soffitto e nelle pareti in sé. [...] Il vuoto è onnipotente, perché può contenere tutto. Solo nello spazio vuoto è possibile il movimento" (Okakura, 2014, p. 31). L'asimmetria introduce un tema di progetto che unisce trasversalmente le arti nipponiche, facendo riferimento all'equilibrio fra peso e contrappeso, all'esercizio compositivo di rottura della regola, al culto dell'imperfetto e del





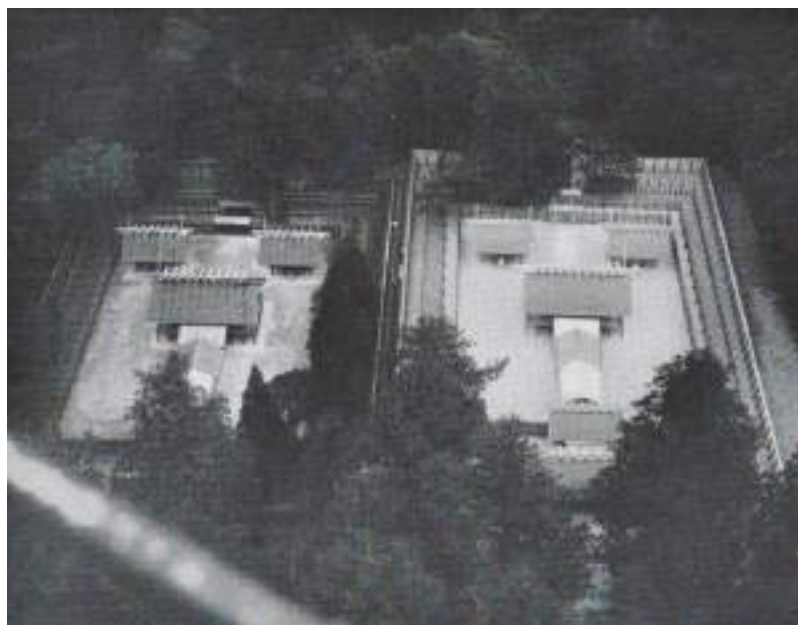
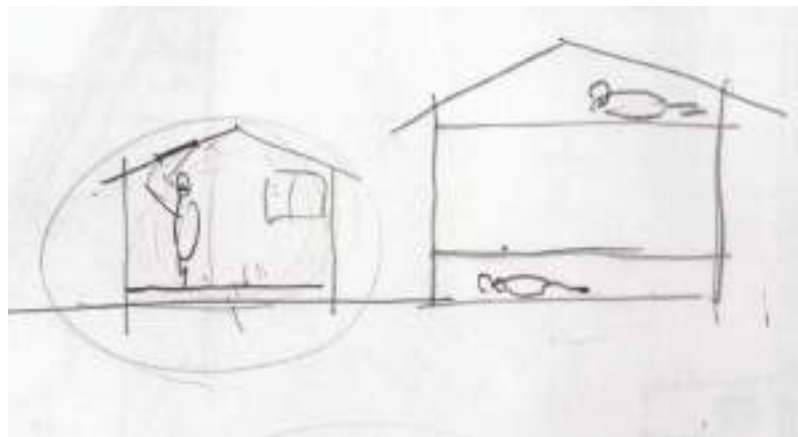
*pagina precedente*  
vista del recinto che contiene la casa da tè, in una delle sue configurazioni studiate per il villaggio

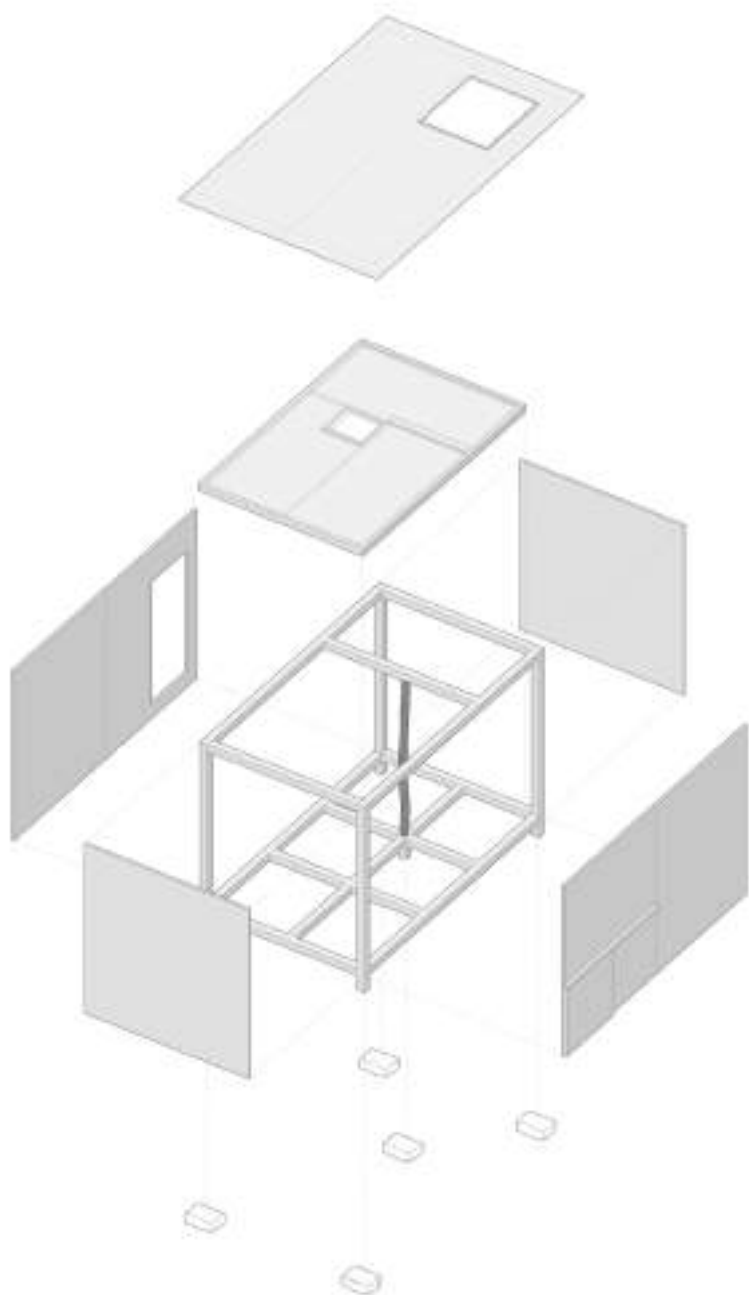
*dall'alto*  
Prof. Toru Ajsaka, 2018:  
La dimensione ridotta dell'altezza della porta non consentiva al samurai di entrare nella casa da tè con la spada, andando a definire un luogo di pace.

*Ise Shrine*, Drexler A., Museum of Modern Art (New York), 1955, *The Architecture of Japan*, editore non identificato, luogo di pubblicazione non identificato, p. 38.

nascosto, stimolando interrogativi e percorsi possibili nell'immaginazione di chi osserva. Inizialmente la stanza del tè era integrata agli ambienti che costruivano le abitazioni samurai, separata dal resto dello spazio da paraventi e chiamata *kakoi* (recinto), per poi divenire struttura autonoma. Nello spazio della cerimonia ricorrono, secondo sequenze spaziali e rituali soggette a minime variazioni, i seguenti elementi: la stanza del tè vera e propria, un'anticamera (*mid-suja*) dove vengono lavati e riposti gli utensili, un portico (*machiai*), dove gli ospiti attendono l'invito a entrare, e un sentiero (*roji*, lett. sentiero di rugiada) che unisce lo spazio dell'attesa a quello della cerimonia. L'espressione materica dell'architettura minima ricerca la purezza di materiali poveri secondo l'estetica *wabi*, fondata sulla presa di coscienza della transitorietà e dell'imperfezione delle cose. L'architettura della casa da tè, mette in campo ed estremizza il concetto di impermanenza e di effimero, proprio del pensiero giapponese. Questo concetto non investe solamente la tecnica costruttiva, elaborata secondo l'uso di materiali leggeri, naturali e deperibili, di spessori ridotti al minimo e di una sospensione da un attacco a terra fisso, ma anche il carattere 'cinetico' della casa da tè, rintracciato

nella storia di queste architetture. Non era raro che i padiglioni dedicati alla cerimonia del tè venissero scomposti, per poi essere ricollocati altrove, in accordo con gli spostamenti delle famiglie samurai. Un esempio è costituito dalla struttura chiamata *Uraku gakoi* (la stanza di *Uraku*), nota anche con il nome di *Jo-an*, concepita dal signore feudale *Oda Uraku*, fratello del più noto *Oda Nobunaga* e discepolo del maestro del tè *Sen no Rikyū*, la quale trovò molteplici collocazioni, conservando alcune delle componenti architettoniche ma, in primo luogo, mantenendo misure, tecniche costruttive e logiche compositive. Il progetto, pensato nell'ambito della ricerca di tesi, nasce dalla rielaborazione di questi principi, primo tra tutti l'idea di impermanenza, concretizzandosi in un padiglione temporaneo, progettato in modo da semplificare le operazioni di montaggio, smontaggio e trasporto, così da poter assumere più conformazioni in rapporto al tessuto del villaggio, accostando gli elementi che ne determinano il rituale: un portico (*machiai*) con una seduta per l'attesa, un sentiero (*roji*), in cui si colloca una vasca per lavarsi le mani, e, infine, la casa da tè (*chashitsu*). Le dimensioni del padiglione sono ricavate dalla sommatoria della superficie di tre tatami, facendo riferimento





alla tipologia denominata koma (che indica le conformazioni spaziali di superficie minore di 4 tatami e 1/2) che, a differenza della più grande hiroma, comprime lo spazio interposto fra i campi d'azione di ospite e invitato, costruendo una tensione attorno alle distanze fra gli oggetti coinvolti nella cerimonia. Lo studio delle misure codificate per questo spazio è, dunque, principio generativo della proposta progettuale, in accordo con la ricerca di un principio di ambientamento e prosecuzione nel contemporaneo di operazioni compositive legate alla memoria collettiva di un luogo. Lo spazio è pensato non solamente in relazione a un principio insediativo legato al luogo, ma anche in una dialettica con la dimensione universale che risiede nella traduzione in spazio delle azioni cerimoniali e di accoglienza, che si svolgono nella tensione fra le figure del maestro (*tameaza*) e dell'invitato (*kyukaza*): "Un concetto che sottende l'accoglienza è che il posto dell'invitato è superiore, mentre quello dell'ospite è inferiore dal punto di vista simbolico. Non sono separati fisicamente, ma in modo naturale si è proceduto a stabilire questo tipo di relazione gerarchica. Nella sostanza si chiede al maestro di servire il tè mettendo l'invitato in una posizione di privilegio" (Montagnana, 2009, p. 13).

L'attenzione alla sequenza di azioni fisiche, che - assieme all'introspezione - costruiscono il rito, determina l'architettura: il gesto di chinarsi, segno di un'umiltà che accomuna gli invitati, indipendentemente dalla loro provenienza sociale, è obbligato dalla ridotta altezza della porta di ingresso (*nijiriguchi*), non più di un metro. La dimensione dell'ingresso è inoltre segno fisico derivante dall'obbligatorietà di lasciare la *katana* dei samurai all'esterno, identificando la stanza del tè come luogo sacro e di pace. Di una voluta asimmetria e senza una finitura che neghi la sua natura, il pilastro mediano (*tokobashira*), della stanza da tè progettata, esplicita la ricerca dell'imperfetto e innesca dinamiche spaziali in relazione alla matericità e plasticità degli elementi costruttivi utilizzati: un tronco d'albero sbiancato dal mare trova sfondo nelle pareti scure del padiglione, riallacciando la dimensione universale del *Chanoyu* allo spazio concreto del villaggio di pescatori. I segni che il padiglione itinerante si lascia alle spalle, sono tracciati dalle cinque pietre su cui appoggia la struttura effimera, che caricano lo spazio, una volta abitato dall'architettura, dell'attesa del suo ritorno. Nel pensiero scintoista, il vuoto, materia prima dell'architettura, assume

tre possibili significati: “come cornice che isola un luogo o un essere; come una richiesta che indica, con entropia negativa, il luogo in cui viene invocata una divinità, e come attesa che rappresenta il continuo rinnovamento dell’universo” (Espuelas, 2004, p. 112). Con il progetto si fa infine riferimento al valore che risiede nella ciclicità del costruire e nella ‘conservazione’ della pratica e della tecnica prima della materia in sé. Massima espressione di questo concetto è il processo costruttivo rituale a cicli di vent’anni che prende luogo nella foresta sacra di Ise: un complesso templare scintoista alterna copie della stessa architettura investendo l’atto del costruire della sacralità del rito e del luogo in cui prende atto. La periodicità della ricostruzione (*shinkinen sengu*) ci offre la percezione di un vuoto eloquente e ‘in potenza’, che coincide con lo spazio che il tempio ha occupato in passato e che occuperà in futuro, ma che nel suo stato attuale trasmette il senso dell’attesa, ospitando, in una superficie di ghiaia bianca, quello che potremmo leggere come un modello architettonico, che preserva la sacralità dello spazio e ne suggerisce il futuro.

“Il sentimento reverenziale nei confronti del costante rinnovamento della natura trova un perfetto corrispettivo in questo rituale edificatorio. La forza dinamica della norma vince così la tentazione di credere all’apparente perdurare della materia” (Espuelas, 2004, p. 113).





*pagina precedente*  
vista esterna con l'innesto del volume sospeso che  
definisce lo spazio per la vendita e l'asta del pesce  
plastico dell'incastro *chidori*

# Innesto-chidori

L'area portuale, a cui si attesta l'insediamento, è contraddistinta dalla presenza di un edificio in cemento armato sollevato su pilastri e posizionato sulle strutture di protezione e ormeggio sul lato occidentale del golfo. La costruzione, testimonianza degli anni '70, a differenza della maggior parte delle architetture lignee, non segue il principio insediativo del villaggio. L'architettura, infatti, si fa portavoce della tendenza nata con il secondo dopoguerra, a costruire perseguendo non tanto un ideale estetico legato e alla tradizione nipponica, ma piuttosto la tecnica costruttiva del cemento armato assimilata dal mondo occidentale. Tuttavia, nonostante il suo scarso valore architettonico, l'edificio è utilizzato dalla piccola comunità come luogo di condivisione, oltre che come struttura a supporto delle attività locali, quale la pesca. Col progetto di recupero si intende riconoscere nell'edificio una qualità comunitaria e sovrapporre, allo scheletro cementizio esistente, un insieme di architetture parassitarie che lo inseriscano nella logica del progetto diffuso puntualmente nel villaggio, secondo citazioni costruttive e spaziali riconosciute nell'architettura del luogo. L'ingresso alla struttura è segnato dall'apposizione di una rampa che conduce agli elementi di risalita,

sostituendo la precedente scala in cemento armato, poco funzionale, che disegnava il prospetto posteriore. Si prevede di mantenere la destinazione collettiva dell'edificio al piano superiore, dove hanno luogo le attività di condivisione e assemblea. Al centro, infatti, viene perimetrato un vuoto tramite una leggera parete in carta *washi* che filtra la luce proveniente dall'esterno. "La carta presenta diverse caratteristiche particolari: la sua grana, sottile ma uniforme; la sua densità, che in qualche modo sembra garantirle una ridotta robustezza e che si traduce in un rumore "crocchiante", [...] nel momento in cui viene lacerata. Si tratta di un prodotto estremamente fragile, ma nello stesso tempo contiene una fisicità capace di agire attivamente sulla luce che l'attraversa. Sono sensazioni tattili, queste, visive, legate ad un materiale così esile, sottile eppure presente, anzi persistente" (Pierconti, 2007, p. 41). Un percorso ad anello che separa l'intervento dalla struttura cementizia si allarga in prossimità di un'apertura che guarda il mare aperto. Il piano terra, invece, viene lasciato libero per conciliare le attività legate alla pesca: carico, scarico e vendita del pescato giornaliero. Qui, un elemento sospeso che assembla una struttura reticolare ad incastro (il tradizionale *chidori*)

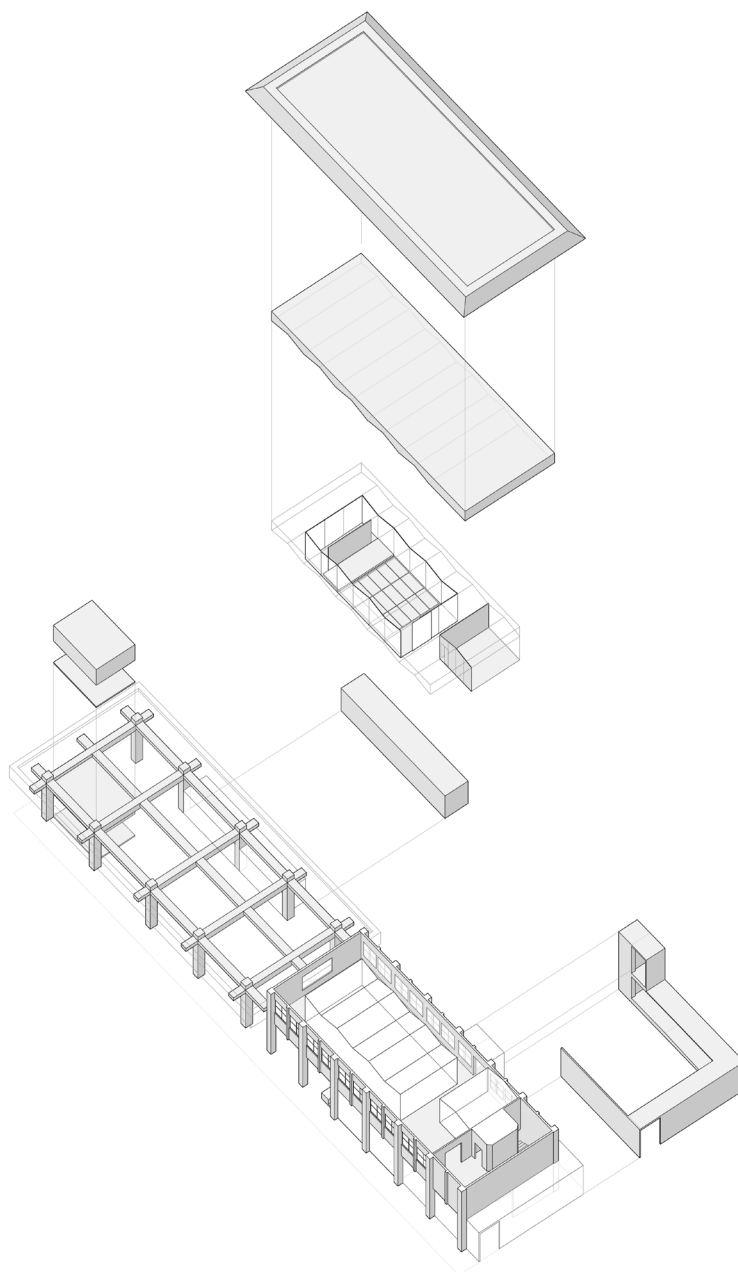




*pagina precedente*  
vista interna della sala dedicata alle attività  
comunitarie

*dall'alto*  
esploso assometrico  
vista dal molo di Akime, 2018

e pannelli in legno, definisce il luogo dedicato alla vendita e all'asta del pesce. L'intervento progettuale evoca la tradizionale struttura del mercato cittadino, dove una fitta trama sospesa definisce gli spazi della vendita e al contempo viene sfruttata come supporto per appendere insegne, illuminazione artificiale e merci. La citazione di un elemento appartenente alla tradizione costruttiva locale, fornisce all'abitante un'immagine familiare in cui riconoscersi, attribuendo all'edificio un carattere identitario. L'utilizzo dell'incastro traduce in tecnica la memoria del costruire. Carlo Scarpa di ritorno dal suo viaggio in Giappone, affascinato dal modo in cui l'artigiano/artista produceva con naturalezza tatami e *shoji*, racconta "nella tecnica resiste, per l'uomo, il segreto della bellezza" (Pierconti, 2007, p. 42).





# Un progetto italiano in Giappone

## **Toru Ajisaka**

Department of Architecture and  
Architecture Engineering di  
Kagoshima University

Akime è stato il porto dove il monaco Ganjin (688-763) arrivò in Giappone dopo molti sfortunati tentativi. Durante il periodo Edo (1603-1863), esso divenne uno dei principali villaggi a servizio del clan Satsuma, i signori che governarono quella vasta regione che oggi corrisponde alla prefettura di Kagoshima, sita nella parte più meridionale dell'isola di Kyushu.

L'insediamento, un tempo prospero grazie ai commerci e alla pesca, oggi versa in un grave stato di abbandono.

A nulla è servita la scelta di girarvi delle sequenze di un famoso film.

La sua iconica morfologia, incastonata nello straordinario scenario naturale che lo fece scegliere quale iconico set a guisa di riassunto di tutti i villaggi di pescatori del Giappone oggi è posta in grave pericolo. Un lento decadimento causato da un inesorabile processo di spopolamento ha come principale conseguenza il progressivo aumento del numero antiche residenze d'epoca crollate o fatiscenti.

Oggi solo 50 abitanti risiedono nel villaggio dove molti lotti vuoti ricordano la presenza delle antiche abitazioni ormai perdute. Questo progetto di tesi propone di innestare una casa da tè itinerante, smontata e ricostruita a rotazione nei lotti vuoti, un Sentō (stabilimento termale che utilizza acqua riscaldata artificialmente) pensato nell'area alta dove un tempo sorgeva la scuola elementare e aperto alla contemplazione dello straordinario paesaggio, una casa collettiva/reception per l'albergo diffuso che riusa e preserva le antiche case superstiti, concepita quale immagine speculare ma contemporanea dell'antica casa dei pescatori eretta sul baba, la via principale dell'insediamento, e infine due osservatori che tengono in considerazione la storia, il paesaggio e il microclima di Akime: possibili vettori di interesse per selezionati connoisseurs e volano per uno sviluppo di un turismo sostenibile.

Se anche uno solo di questi progetti fosse realizzato, esso avrebbe un grande impatto per la rivitalizzazione di Akime. La bellezza dell'architettura tradizionale giapponese, la sua composizione spaziale, la sua attenta rilettura fatta da due giovani architetti italiani sono qualità che potrebbero essere altamente apprezzate, oggi, in Giappone.



- AA.VV. 2009, *Le case del tè. Gli spazi del vuoto e dell'inatteso*, Mondadori Electa, Milano.
- Biraghi M. 2008, *Storia dell'architettura contemporanea II*, Einaudi editore, Torino.
- Carver Jr N. 1993, *From 0- space in japanese architecture*, Documan Press, Kalamazoo (Michigan).
- Chillida E. 2010, *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- Cobbing A. 2009, *Kyushu: Gateway to Japan: A Concise History*, Global Oriental, Kent.
- Drexler A., Museum of Modern Art (New York), 1955, *The Architecture of Japan*, editore non identificato, luogo di pubblicazione non identificato.
- Espuelas F. 2004, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- Ferlenga A. 1999, *Pikionis: 1887-1968*, Electa, Milano.
- Furui T. 2017, *L'ultimo missionario: La storia segreta di Giovanni Battista Siodotti in Giappone*, Edizioni Terra Santa, Milano.
- Hines T.S. 2019, *Architecture and Design at the Museum of Modern Art: The Arthur Drexler Years, 1951-1986*, Getty Publications, Los Angeles, California.
- Isozaki A. 2015, *Katsura: la villa imperiale*, a cura di Virginia Ponciroli, Electa, Milano.
- Kamo no Chōmei 1991, *Ricordi di un eremo*, a cura di Francesca Fraccaro, Marsilio, Venezia.
- Keene D. (a cura di) 2012, *Kenkō, Momenti d'ozio*, Adelphi Edizioni, Milano.
- Morse E.S. 1961, *Japanese Homes and Their Surroundings*, New York: Dover.
- Nakayama S. 1969, *A History of Japanese Astronomy: Chinese Background and Western Impact*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).
- Ō no Yasumaro 2018, *Kojiki*, traduzione a cura di Mario Marega, Luni Editrice, Milano.
- Okakura K. 2006, *Lo Zen e la cerimonia del tè*, a cura di Laura Gentili, Feltrinelli Editore, Milano.
- Okakura K. 2014, *Il libro del tè*, traduzione di Anna Pensante, Luni Editrice, Milano.
- Okakura K. 2015, *Ideali dell'Oriente. Lo spirito dell'arte giapponese*, traduzione di Clarissa Martini, SE, Milano.
- Origlia L. (a cura di) 2005, *Bashō, Il romitaggi della dimora illusoria*, SE, Milano.
- Pierconti M. J.K. 2017, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano.
- Rudofsky B. 1964, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Predigreed Architecture*, Museum of Modern Art, New York
- Rudofsky B. 1965, *The kimono mind*, Doubleday & Company, Garden City (New York).
- Sambuichi H. 2017, *Architecture of the Inland Sea*, TOTO, Tokyo.
- Selin H. 2000, *Astronomy Across Cultures: The History of Non-Western Astronomy*, Springer.
- Tanizaki J. 2016, *Libro d'ombra*, a cura di Giovanni Mariotti, traduzione di Atsuko Ricca Suga, Bompiani, Milano.
- Tschudin J., Struve D. 2019, *Letteratura Giapponese*, Hoepli Editore, Milano.
- Ueda A. 1990, *The inner harmony of the japanese house*, Kodansha International, Tokyo.
- Van Der Rohe M. 2000, *West is east is west*, Vice Versa Verlag, Berlino.
- Villari A. 2016, *L'architettura del paesaggio in Giappone: L'evoluzine dell'architettura del paesaggio giapponese negli ultimi anni*, Gangemi Editore, Roma.

## Sitografia

Piccinini Higashino A., *Roof Typology and Composition in Traditional Japanese Architecture*, [https://www.academia.edu/8291977/Roof\\_Typology\\_and\\_Composition\\_in\\_Traditional\\_Japanese\\_Architecture](https://www.academia.edu/8291977/Roof_Typology_and_Composition_in_Traditional_Japanese_Architecture).

<https://ei-okosokai.jimdofree.com>  
<http://www.japanyametea.com/>

## Riviste

"JA: The japan architect. Kazuo Shinohara, complete works in original publications.", n° 93, 2014.



<b>Variazioni italiane su un 'poema' scritto nel Giappone del sud</b>	<b>5</b>
Andrea I. Volpe	
<i>Honkadori</i>	<b>7</b>
<i>Fumoto</i>	9
Akime	13
Il ritiro	17
<i>Honkadori</i>	19
<b>L'occasione giapponese</b>	<b>23</b>
Orizzonte domestico	25
<i>Sentō</i>	31
<i>Shak-kei</i>	37
Casa de tè	49
<i>Innesto-chidori</i>	55
<b>Un progetto italiano in Giappone</b>	<b>59</b>
Toru Ajisaka	
<b>Bibliografia</b>	<b>61</b>



**didapress**  
**Dipartimento di Architettura**  
Università degli Studi di Firenze  
giugno 2023





La teoria che guida il progetto può essere sintetizzata in *honkadori*, una figura retorica utilizzata per descrivere l'allusione a immagini e versi, appartenenti alla letteratura classica, in una nuova composizione che vive attraverso il riverbero di una memoria collettiva. La riflessione porta a un'operazione polisemica fra ciclicità, "impermanenza" e ritiro/romitaggio. Ci si interroga sul coesistere di progetti contemporanei con l'"architettura senza architetti" del luogo, concependo questi come capitoli di una narrazione che sintetizza il fatto architettonico e allo stesso tempo riscrive le tematiche principali del costruire tradizionale: la materia, la tecnica, la relazione con il paesaggio e la forza dinamica della pratica costruttiva in un perdurare della sua sostanza (significato).

**Raggi Valentina** 1994. Si forma presso la Scuola di architettura dell'Università degli Studi di Firenze dove si laurea nel 2020 con una tesi che raccoglie il lavoro di ricerca svolto durante l'Erasmus+ presso Kagoshima University, Giappone. Dal 2020 collabora presso lo studio Archea Associati.

**Michele Tobia** 1993. Si forma alla Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Parallelamente alla professione, ottiene il diploma di Master in Architettura del Paesaggio e del Giardino (Università Luav di Venezia), e una borsa di studio (Fondazione Benetton Studi Ricerche).

ISBN 978-88-3338-190-9



9 788833 381909