

La strategia diagonale: Katsura come espressione del “gusto di Enshū”

Arata Isozaki

1. Katsura e l’ambiguità del suo spazio

Gli edifici e il giardino della villa imperiale di Katsura, così come appaiono oggi, furono costruiti fondamentalmente in tre fasi, all’incirca alla metà del XVII secolo¹. La villa fu commissionata dai principi di due generazioni della famiglia imperiale Hachijō, Toshihito (1579-1629) e il di lui figlio Toshitada (1619-62). Le date precise dell’inizio e della fine dei lavori sono ancora oggetto di discussione, ma sembra certo che il progetto fu concepito nel 1615, quando il terreno divenne di proprietà della famiglia, e che la villa aveva già quasi raggiunto la sua configurazione attuale nel 1663, anno in cui l’ex imperatore Gomizunoo (1596-1689), che diede il suo nono figlio in adozione alla famiglia Hachijō, la visitò per l’ultima volta².

La struttura originaria della villa è fedelmente rappresentata nel dipinto *Vedute di Kyōto e dintorni, di proprietà della famiglia Ikeda*, che raffigura la città di Kyōto intorno al 1617³. Nel dipinto, si vedono tre piccoli edifici affacciati su un laghetto e, sulla riva opposta, un padiglione in stile *sōan*; osservando il terreno circostante, si può identificare l’edificio dal tetto rivestito di scandole di cipresso, che sembra essere la costruzione principale, con l’attuale Antico Shoin (Koshoin). Uno stadio successivo della realizzazione della villa si può desumere da un altro dipinto, *Veduta panoramica della villa di campagna del principe Katsura (Katsuranomiya gobessō zenzu)*, della fine del XVII secolo (una copia del dipinto è conservata nella collezione della National Diet Library di Tōkyō). In esso gli edifici presentano già l’assetto attuale, fatta eccezione per due notevoli differenze. Nel dipinto, sia nel Medio Shoin (Chūshoin) che nel Nuovo Goten (Shingoten), la posizione degli *shōji*, le pareti scorrevoli che hanno la funzione di far entrare la luce (*akari shōji*), è arretrata sul lato interno della veranda, come nell’attuale Antico Shoin, in modo che essa risulta aperta; pertanto, se ne deduce che solo in seguito, in una data imprecisata tra il periodo in cui venne realizzato il dipin-

to e l’epoca attuale, gli *shōji* vennero spostati sul margine esterno della veranda, chiudendo lo spazio. La seconda differenza è data dal fatto che l’area antistante la casa del tè Shōkintei (Padiglione dei Pini e del *Koto*⁴), dove un tempo vi era un ponte, è ora congiunta alla terraferma. Il dipinto ci ricorda inoltre che l’acqua del lago accanto all’Amanohashidate (celebre per le sue composizioni di rocce) proveniva da una sorgente diversa rispetto a oggi e, infine, come si legge in una nota ai margini del dipinto, il lago in passato era attraversato da un “grande ponte” con una balaustra in lacca rossa.

Nel complesso, queste osservazioni dimostrano che sia gli edifici, sia il giardino di Katsura subirono notevoli rimaneggiamenti ancora nel XVIII secolo. Il settimo capo della famiglia imperiale Hachijō, il principe Yakahito (1703-62), che soggiornò spesso a Katsura, scrisse una serie di componimenti poetici *tanka*⁵ dedicati agli scenari offerti dalla villa⁶, definendoli *enshūgonomi*⁷, vale a dire “secondo il gusto (ovvero lo stile) di Kobori Enshū” (1579-1647), l’architetto di giardini e maestro del tè del primo periodo Edo. Per questa ragione, alcune parti di Katsura finirono per essere identificate come *enshūgonomi* e il riferimento a Enshū nei componimenti di Yakahito ha contribuito, in seguito, ad accreditare la convinzione che sia stato lo stesso Enshū a progettare Katsura. Invece, è lecito ritenere che fu proprio il principe Yakahito a ordinare il riassetto delle varie parti della villa.

Oltre agli *shoin* nella parte centrale, a Katsura si trovano alcune case del tè di stili diversi e un parco, frutto dell’applicazione di vari principi di architettura dei giardini. Nell’insieme, dunque, si tratta di un vasto complesso in cui confluirono progetti differenti, attribuibili a vari autori che li realizzarono in periodi diversi. L’epoca Kan’ei (1624-44), che coincise con la fase iniziale della costruzione di Katsura, segnò un radicale mutamento stilistico nella storia dell’architettura giapponese. È ovvio, quindi, che gli stili precedenti e successivi a questa svolta, con le loro sostanziali differenze, si sovrappongono o-

vunque a Katsura e per questo motivo la villa si presenta come un testo ricco di ambiguità, in cui linguaggi architettonici di origine diversa si trovano disseminati così come il trascorrere del tempo e il divenire dello spazio hanno stabilito.

Questa stratificazione di metodi e linguaggi ha reso Katsura oggetto di una varietà di approcci interpretativi. I modernisti, in particolare, cercarono di leggere l'architettura della villa in chiave funzionalista, servendosi per avallare i propri principi metodologici. Da questo punto di vista, nelle discussioni teoriche, la villa di Katsura divenne una sorta di presenza mitologica, che nulla aveva più a che fare con gli edifici e il giardino reali. Uno degli scopi che ci proponiamo in questo saggio è proprio quello di ripercorrere e di analizzare questo tipo di interpretazioni.

Nel 1960 il fotografo Yasuhiro Ishimoto pubblicò il suo primo lavoro su Katsura, *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, scritto in collaborazione con Kenzō Tange e con una prefazione di Walter Gropius. A distanza di ventitré anni, nel 1983, Ishimoto diede alle stampe un secondo libro intitolato *Katsura Villa: Space and Form*. Confrontando i due modi in cui lo stesso fotografo ha affrontato il medesimo soggetto, si osserva una differenza talmente radicale che è quasi impossibile credere, confrontando le immagini dei due volumi, che si tratti della stessa Katsura. La versione del 1960 scompone integralmente la villa, gli edifici al pari dei giardini, in pure composizioni geometriche in bianco e nero. Conoscendo perfettamente le potenzialità espressive della fotografia in bianco e nero, Ishimoto decise di smembrare Katsura in frammenti per poi inquadrarla, ma per raggiungere questo effetto ignorò il dinamismo che caratterizza gran parte della villa. Come riconosceva Tange nel libro, si trattava di un'omissione sostanzialmente intenzionale.

Questa strategia fondata sull'esclusione esprimeva la concezione estetica e il gusto condivisi all'epoca da Ishimoto e da Tange. Le omissioni erano circoscritte a elementi specifici: ad esempio, le molte fotografie dell'esterno degli *shoin* non riproducevano i tetti elegantemente ricurvi (sorretti da travi arcuate) che costituiscono una componente essenziale di Katsura. Lo scopo era quello di ritrarre forme geometriche assimilabili a quelle di Mondrian, ponendo in risalto la griglia creata dalle linee orizzontali degli *shōji* e da quelle verticali dei pali di sostegno e delle travi. Altri motivi architettonici, corrispondenti ad altrettante concessioni all'"eccesso", vennero semplicemente esclusi, così come accadde per i tetti. Lo stesso vale per gli elementi dai profili curvilinei e densi di riferimenti degli interni: ad esempio, il piano incassato e la cornice a forma

di pettine della finestra nella Prima Stanza del Nuovo Goten o, sempre nel medesimo edificio, l'apertura con la forma dell'insegna *mokkō* nel *tokonoma* e l'architrave che riproduce, deformato, l'ideogramma della luna. Egualmente ignorati erano gli apparati decorativi e appariscenti introdotti con i restauri successivi, come ad esempio il dado Gobelin nella casa del tè *Shōkintei*. Di fatto, tutte le omissioni riguardarono ciò che aveva contribuito a consolidare la fama di Katsura quale quintessenza dell'architettura dello stile *sukiya*, poiché l'interpretazione modernista della metà degli anni cinquanta ne implicava l'esclusione, ritenendoli "eccessivi".

In contrasto con quelle che corredano il libro del 1960, le fotografie scattate per la pubblicazione successiva, *Katsura Villa: Space and Form*, presentano aspetti della villa completamente diversi. Le foto a colori veicolano una quantità maggiore di informazioni rispetto a quelle in bianco e nero; inoltre, Ishimoto dà una lettura completamente diversa dell'insieme. Questa Katsura non colpisce più per la sua trasparenza; al contrario, esibisce i suoi aspetti più ambigui, persino kitsch. Sebbene l'obiettivo si soffermi ancora sui dettagli, non è più così selettivo; è leggermente arretrato rispetto alla scena, in modo da cogliere un maggior numero di rapporti e gli oggetti, di conseguenza, ci sono presentati inseriti nel loro contesto. Gli sviluppi intercorsi nel quarto di secolo che separa la pubblicazione dei due libri hanno costretto Ishimoto a questa nuova interpretazione e nel mutamento del suo approccio si riflette la transizione compiutasi all'interno dello stesso modernismo giapponese.

Giunti a questo punto, cercheremo di delineare brevemente le concezioni di tre architetti, Bruno Taut, Sutemi Horiguchi e Kenzō Tange, per i quali Katsura fu cruciale ed ebbe un ruolo fondamentale per la maturazione del modo in cui essi interpretarono la modernità (Taut si occupò di Katsura nel 1933 e questa fu la prima occasione in cui la villa fece la sua comparsa nella letteratura modernista). Per farlo, saremmo tentati di sovrapporre la prima metà del XX secolo alla metà del XVII secolo, l'epoca in cui venne costruita Katsura, poiché così come il complesso degli edifici e del giardino quale oggi lo conosciamo fu costruito gradualmente in tre fasi, ognuna delle quali segnò l'introduzione di nuovi metodi architettonici, all'origine di una stratificazione di progetti tanto eterogenei da non poter essere completamente spiegata da un'unica interpretazione, alla medesima maniera la villa suggerì letture differenti nel cinquantennio durante il quale si sviluppò il modernismo.

È tempo, pertanto, di cercare una nuova via, privilegiando un approccio che, a differenza di quanto accaduto in passato,

non miri a utilizzare strumentalmente Katsura per avallare una nuova concezione dell'architettura. Il mito creato dalle interpretazioni moderniste è tuttora vivo, ma il modo di studiare e osservare la villa che le fondava risulta sempre meno convincente. A partire dagli anni cinquanta, infatti, si sono moltiplicate le scoperte su Katsura (soprattutto dopo le ristrutturazioni e i lavori di restauro completati nel 1982), e un gruppo di studiosi di orientamento positivista ha individuato un contesto nuovo all'interno del quale quest'opera va collocata. Inoltre, dal decennio successivo, lo studio della tradizione ha cessato di essere considerato un mezzo per risolvere la contrapposizione tra nazionalismo e modernismo. Ma ciò detto, non è nostra intenzione aggiungere qualcosa di nuovo a questi studi, e nemmeno affermare alcunché di originale su tali scoperte. Prendendo le distanze sia dalle interpretazioni moderniste sia dagli approcci positivisti, vorremmo invece analizzare Katsura come un testo, o meglio come uno spazio testuale e metterne in luce la polisemia architettonica. A tale fine cercheremo di focalizzare l'attenzione su tutto ciò che i modernisti hanno ignorato ed eliminato, soffermandoci, in particolare, sugli aspetti e le soluzioni costruttive che esaltano la tendenza allo stravagante e al bizzarro tipica degli interventi più tardi tanto disprezzati dai modernisti, ma fondamentali per comprendere la villa di Katsura.

Nessuno studio su Katsura può disconoscere l'importanza dell'interpretazione che ne diede Bruno Taut, ma nella maggior parte della letteratura giapponese si percepisce una sorta di rammarico per il fatto che sia stato un architetto straniero a "scoprire" Katsura. Ciò ha fatto sì, secondo gli studiosi giapponesi, che alla pubblicazione e alla diffusione dei libri di Taut sia stato attribuito il merito di aver accreditato un nuovo giudizio sulla villa, di averla resa parte della storia dell'arte e dell'architettura e, soprattutto, di averla posta al centro di un interesse rinnovato anche in Giappone. Il fatto che gli architetti giapponesi avessero analizzato Katsura in maniera non del tutto diversa da Taut, ma che le loro considerazioni non avessero raggiunto il grande pubblico, forniva, probabilmente, un'ulteriore giustificazione per il loro rammarico⁸. Inoltre, i giudizi di Taut furono criticati anche per le inesattezze che inficiavano le premesse. Egli, ad esempio, era ossessionato dalla convinzione, che erroneamente aveva recepito, secondo la quale Katsura era stata progettata da Enshū; ma nonostante ciò, il modo in cui le considerazioni di Taut vennero accolte dovrebbe essere considerato alla luce della particolare situazione politica che i modernisti giapponesi si trovavano ad affrontare.

Il movimento modernista in architettura fece la sua comparsa in Giappone negli anni venti. I suoi esponenti cercarono di introdurre le nuove teorie nel paese e, seguendo l'esempio occidentale, di diffonderle attraverso vari manifesti. All'inizio degli anni trenta, tuttavia, si trovarono di fronte a numerosi ostacoli, tra i quali quello non secondario rappresentato dall'opposizione del governo, preoccupato per il radicalismo politico che il modernismo implicava. Inoltre, gli architetti modernisti si dovevano confrontare con un altro, insidioso nemico, l'eclettismo dello stile *teikan* e l'ideologia conservatrice che esso esprimeva, uno stile e una ideologia che venivano premiati in occasione dei grandi concorsi organizzati dallo stato. In queste occasioni, infatti, lo stile che veniva favorito era quello orientale, ovvero quello espressivo del gusto nipponico, il che fece sì che quello *teikan* finì per diventare l'unico stile approvato dal governo.

Erano queste le difficoltà che si trovava a fronteggiare in quegli anni l'Associazione Internazionale degli Architetti Giapponesi, l'organizzazione del movimento modernista nipponico. In occasione del concorso per il Museo Nazionale di Tōkyō indetto nel 1931, l'Associazione mise in discussione il bando che imponeva ai progettisti di adeguarsi al gusto giapponese e boicottò l'iniziativa. Ma, nonostante la coraggiosa presa di posizione, il progetto vincitore del concorso fu il museo nello stile *teikan* quale si può vedere attualmente nel parco Ueno. Nel frattempo si sviluppò anche un'opposizione teorica al movimento conservatore e Sutemi Horiguchi scrisse due saggi per l'*Antologia degli stili architettonici*⁹, pubblicata nel 1932: *Il retroterra ideologico della stanza del tè e della sua costruzione* e *Sul gusto giapponese comparso nell'architettura contemporanea*. Quest'ultimo era una critica esplicita allo stile *teikan*, all'epoca imperante, mentre il primo saggio analizzava il significato della stanza del tè, quintessenza dell'autentica tradizione giapponese, in una prospettiva squisitamente modernista. Evidentemente Isaburō Ueno, colui che ritenne opportuno aprire le porte di Katsura a Taut, e gli architetti della sua cerchia avevano posizioni analoghe a quelle di Horiguchi.

Taut giunse in Giappone dalla Siberia nel maggio del 1933 come rifugiato politico. Il giorno dopo il suo arrivo, Ueno, membro dell'Associazione Internazionale degli Architetti Giapponesi, e il direttore dei grandi magazzini Daimaru, Shōtarō Shimomura, gli offrirono l'opportunità di visitare la villa di Katsura, alla quale il pubblico non poteva accedere. Taut rimase profondamente colpito dall'esperienza: registrò le sue impressioni di questa prima visita e continuò a scrivere su Katsura nel corso di tutta la sua permanenza in Giappone,



A corredo iconografico del presente saggio si sono scelte alcune delle immagini più significative delle due campagne fotografiche condotte a Katsura da Yasuhiro Ishimoto e pubblicate, la prima in *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture* (1960, grafica di Herbert Bayer, scritti di Walter Gropius e Kenzō Tange), la seconda in *Katsura Villa: Space and Form* (1983, testi di Arata Isozaki). Le immagini qui riprodotte, deliberatamente accostate per identità di soggetto, testimoniano il mutamento avvenuto nel modernismo giapponese dagli anni cinquanta. Se negli scatti del 1960, rigorosamente in bianco e nero, le inquadrature ravvicinate di Ishimoto, magnificate dalla raffinata impaginazione di Bayer, frammentano la villa in algide composizioni geometriche a discapito del dinamismo d'insieme; nella campagna realizzata negli anni ottanta, le fotografie, questa volta a colori e scattate con l'obiettivo più arretrato rispetto alla scena, ci restituiscono un'immagine di Katsura certo più ambigua ma arricchita dalla lettura dei rapporti tra le varie componenti. I filetti intorno alle fotografie indicano le dimensioni della pagina del libro originale.

Pavimentazione in pietra presso il Cancellino Interno.



durata tre anni e mezzo. La sua interpretazione, largamente accessibile al pubblico giapponese, si basava su una distinzione semplice e chiara: egli considerava la villa di Katsura e il tempio di Ise, esempi dell'estetica *tenno*¹⁰, *honmono* (ovvero improntati all'autenticità); i mausolei dei Tokugawa a Nikkō, invece, erano per lui *ikamono* (ovvero contraffatti). Così sintetizzate, le reazioni di Taut sembravano seguire un copione scritta dai modernisti giapponesi, ed egli interpretò la parte magnificamente.

In vari scritti Taut definì Katsura “eterna” (nel senso di autenticamente classica), ma si limitò a descrivere la villa e le sue caratteristiche dal punto di vista dell’“architettura” come categoria astratta, evitando in genere di collegare le sue osservazioni alla problematica dello sviluppo della pratica progettuale contemporanea. L'unico tentativo in questo senso può essere individuato nel seguente brano: “Come definiresti questa architettura in termini moderni?’, chiesi ai miei amici [Ueno e Shimomura]. Dopo una breve discussione, arrivammo alla conclusione che si trattava di un’architettura funzionale, o meglio: di un’architettura fondata su una motivazione. L'intero complesso, da qualunque lato lo si osservava, seguiva in ciascuna delle sue parti e in modo assolutamente elastico la finalità che ognuna di esse, non meno del tutto, era destinata ad assolvere, la normale utilità quotidiana o la rappresentanza, oppure l’espressione di una elevata spiritualità filosofica. La cosa meravigliosa era che tutti e tre questi scopi erano così intimamente connessi in una unità, che non si percepivano confini tra l’uno e l’altro”¹¹.

Il riconoscimento di Taut impose all’attenzione del pubblico gli edifici e il giardino di Katsura, che divennero oggetto di una vastissima letteratura. Ma per i modernisti giapponesi le considerazioni dell’architetto tedesco ebbero un significato assai più importante, assumendo la valenza di un evento simbolico, poiché per loro era essenziale il fatto che Bruno Taut fosse un pioniere dell’architettura moderna, ma soprattutto che egli fosse stato coinvolto nella rivoluzione socialista e fosse stato addirittura invitato nella Russia sovietica per partecipare a una serie di progetti architettonici.

Taut aveva deciso di abbandonare la Germania per le sue convinzioni apertamente anti-naziste prima di essere costretto a farlo, ma non osò parlare della sua esperienza durante il soggiorno in Giappone, un paese in cui si andava affermando la dittatura. Tuttavia, gli architetti locali sapevano chi era e le sue parole vennero da loro accolte come l’indicazione di una via d’uscita dal vicolo cieco politico in cui si trovavano. Inoltre, per i modernisti, che consideravano l’anti-storicismo una regola aurea per ogni giudizio stilistico, quanto Taut affermava

su Katsura costituiva un punto di riferimento per opporre un’alternativa ai loro avversari, i fautori dello stile nazionalista *teikan*. A fronte dell’involutione conservatrice che caratterizzava lo spirito dell’epoca, infatti, il modernismo internazionalista non poteva più essere un riferimento sufficiente, tant’è vero che all’incirca negli stessi anni Sutemi Horiguchi, oltre a elaborare progetti propri, intraprese un’analisi dell’architettura giapponese tradizionale, cercandovi un punto di contatto con i metodi dell’architettura contemporanea.

Alla metà degli anni trenta gli architetti giapponesi avevano realizzato alcuni raffinati esempi di puro modernismo, ma successivamente furono costretti a elaborare un nuovo approccio progettuale che coniugasse modernismo e nazionalismo. Per gli esponenti del modernismo nipponico, la lettura di Katsura proposta da Taut divenne un punto di riferimento per la ricerca di un nuovo stile e fu Horiguchi che, durante la seconda guerra mondiale, cercò di avvalersi delle osservazioni di Taut per definire una nuova metodologia architettonica, destinata a venire successivamente sviluppata da Kenzō Tange tra la fine della guerra e il dopoguerra, ed è significativo che sia l’uno che l’altro abbiano scritto copiosamente sulla villa di Katsura. Ad Horiguchi si deve la risposta più consapevole data alle trasformazioni in atto nell’architettura giapponese degli anni trenta. Nel suo libro *Carattere giapponese nell’architettura*¹², pubblicato nel 1932, egli affrontò apertamente il problema della “nipponicità”, alla quale era stato riservato ampio spazio sulla carta stampata. In quest’opera, Horiguchi, dopo aver individuato gli elementi dell’architettura giapponese che risentivano direttamente dell’influenza cinese, aveva evidenziato il carattere autenticamente autoctono di edifici come il Tōdaiji, i santuari di Ise e diverse stanze del tè, senza però menzionare Katsura.

Osservando le opere realizzate da Horiguchi, si notano frequenti oscillazioni tra il modernismo occidentale e lo stile *sukiya* giapponese, di cui, però, non ricercava la sintesi, limitandosi a giustapporli in quanto tali, come si nota, ad esempio, nella casa Okada del 1934. Nello stesso tempo, tuttavia, Horiguchi si sforzò di elaborare una teoria in grado di conciliarle, individuando nella *Neue Sachlichkeit* il riferimento più sicuro. Intorno al 1938, mentre in Giappone venivano realizzati alcuni edifici dichiaratamente modernisti, Horiguchi scriveva: “L’architettura nasce quando vi è una necessità materiale che può essere risolta e soddisfatta da una profonda e immediata comprensione del problema associata a un’adeguata concezione strutturale. Prima del progetto non esiste lo stile. E tuttavia le forme che gli edifici presentano una volta costruiti hanno uno ‘stile’. In questo senso, l’architettura ha

uno ‘stile senza stile’. In altre parole, potrebbe essere lo stile contemporaneo delle strutture in legno, lo stile contemporaneo delle strutture in cemento armato ecc. Lo stile, in questo senso, esprime la totalità dei metodi costruttivi contemporanei, che risente delle caratteristiche dell’epoca, del luogo e del materiale usato (legno, acciaio, cemento ecc.)¹³.

Occorre rilevare a questo proposito come Horiguchi dovesse fare i conti con il clima culturale di un’epoca in cui il modernismo non poteva più essere applicato incondizionatamente. Nonostante questa difficoltà, egli tentò ancora di adottarne i principi, cercando un compromesso che è sintetizzato dalla formula paradossale “stile senza stile”. Mentre elaborava questa linea teorica, sin dallo scritto *Il retroterra ideologico della sala del tè e della sua costruzione*, Horiguchi andava perseguendo raffinate ricerche positiviste sullo sviluppo della sala del tè nello stile *sōan*; il concetto di “stile senza stile” si basava proprio sull’evidenza storica del fatto che un risultato analogo alla composizione spaziale modernista era già stato conseguito nella tradizione giapponese, a partire dalla sala del tè nello stile *sōan* sino agli edifici nello stile *sukiya*, grazie all’uso flessibile di materiali grezzi e lineari.

Nel dopoguerra, esattamente nel 1952, Horiguchi pubblicò il suo libro su Katsura, *Katsura rikyū*. Il testo, corredato da un ricco apparato fotografico, in realtà, era stato scritto durante la guerra, quando Horiguchi aveva approfondito a Kyōto e a Nara i suoi studi sull’antica architettura giapponese. Nel brano che segue egli offre un’acuta osservazione circa la scoperta di Katsura da parte dei modernisti europei: “Anche prima di Taut, alcuni architetti stranieri, probabilmente, ebbero modo di visitare Katsura, ma nessuno di loro ne rimase particolarmente colpito, in quanto l’architettura moderna non era ancora maturata, nemmeno in Europa. Fu molti anni dopo la prima guerra mondiale, quando Gustav Platz dichiarò che l’architettura moderna europea derivava dalle case giapponesi e Taut si affermò in Germania come architetto espressionista, che la concezione modernista dell’architettura si sviluppò pienamente e si affermò nel mondo.

Solo dopo che la bellezza della composizione asimmetrica e la novità delle strutture in acciaio e cemento armato sono divenute familiari si può restare colpiti dall’architettura [di Katsura]. La bellezza della composizione asimmetrica era ben nota nel mondo della cerimonia del tè sin dall’antichità e, pertanto, i cultori del tè avevano sempre apprezzato la bellezza di Katsura¹⁴.

Il compito apparentemente semplice di pervenire a una sintesi tra l’istanza modernista e la tradizione nazionale divenne

l’obiettivo più importante degli architetti giapponesi negli anni trenta e quaranta. Mentre lo stile *teikan*, con il suo revivalismo all’antica, diventava parte del gusto popolare allo stesso modo in cui acquistava popolarità il kitsch dell’*ikamono* shogunale, i modernisti ritenevano di aver acquisito sufficienti motivazioni teoriche per rinnegarlo, facendo riferimento all’estetica *honmono* della cultura dell’antica corte imperiale. Di conseguenza Katsura divenne un nuovo modello: essendo *honmono* e incarnando, nel contempo e in larga misura, principi modernisti, diventava un ideale paradigmatico senza precedenti. Fu così che la villa cominciò a essere esaltata sia dai modernisti che dai conservatori, a prescindere dalle loro posizioni sociali e politiche e il suo nome fu utilizzato come una sorta di giustificazione assoluta.

La lettura di Katsura fatta da Horiguchi offre un’analisi assai complessa per ricchezza di riferimenti e varietà di fonti, e colpisce soprattutto se confrontata con quella di Taut, sostanzialmente riconducibile a una serie di osservazioni impressionistiche. Nella sua interpretazione, Horiguchi avanza un’ipotesi che avrebbe potuto risultare persino urtante per i modernisti. Costoro ammiravano un complesso che esibiva gli effetti del tempo e degli agenti atmosferici, assai diverso da quello originario; i colori delle travi in legno erano radicalmente alterati, ma quando le loro linee scure venivano inquadrare o fotografate in modo da evidenziarne il contrasto con gli *shōji* di carta bianca, costantemente rinnovati, si poteva arrivare a immaginare un’analogia con le composizioni di Mondrian. Mentre i modernisti osservavano il giardino come uno spazio astratto strutturato principalmente da rustiche composizioni di rocce e percorsi di pietra, facendo riferimento ad alcuni antichi documenti, come il *Registro degli usi della villa di Katsura (Katsura gobetsugyō yui no ki)* e la *Veduta panoramica della villa di campagna del principe Katsura (Katsuranomiya gobessō zenzu)*, Horiguchi scoprì come in passato vi fosse un ponte con una balaustra di lacca rossa sul lago di fronte alla casa del tè Shōkintei, aggiungendo che se non fosse stato per questo, gli apparati decorativi degli interni nella casa del tè Shōkintei, dove compare il motivo a scacchi bianchi e azzurri sulla parete e sui *fusuma*, non sarebbero stati usati, per poi concludere: “Due grandi pini situati l’uno di fronte all’altro sul lago, e un grande ponte rosso che li univa – doveva essere questo il centro del dinamismo che dà forma all’intera veduta del giardino di Katsura. Non importa quanto la Katsura attuale ci commuova: da quando ha perso il suo centro, per quanto riguarda il giardino non è che il fantasma di ciò che era in origine¹⁵.

Taut aveva avvertito qualcosa di disarmonico nella Collina delle Cicadacee (Sotetsuyama) all’estremità orientale del giardino occupata dalla Panchina di Sosta (Okoshikake) e aveva scritto: “Purtroppo, sull’incantevole prato sono state piantate delle palme, un’aggiunta successiva e assolutamente inappropriata¹⁶. A questa osservazione Horiguchi replica come segue: “A mio avviso, questa presenza possente e violenta venne introdotta nella soave distesa di terreno al fine di creare un’interruzione, proprio perché si voleva introdurre una disarmonia in quel punto. La musica moderna fa uso della dissonanza e raggiunge così una profondità sconosciuta in passato. In modo analogo, l’architettura del giardino aveva bisogno di una nota dissonante. La Collina delle Cicadacee svolgeva proprio questa funzione¹⁷.

Nella visione di Horiguchi, in buona sostanza, il giardino di Katsura era l’incarnazione dello spazio evocato da innumerevoli componimenti poetici e intessuto di allusioni letterarie. Esattamente per questo motivo, tutto ciò che i modernisti ritenevano un “eccesso” – la Collina delle Cicadacee, il ponte con la balaustra di lacca rossa, la decorazione a scacchi bianchi e azzurri – era in realtà parte necessaria della composizione. Ma, in seguito, ritorneremo su questo aspetto e ripareremo di Katsura come di tessuto di citazioni; per ora ci limitiamo a sottolineare un’alternativa all’interpretazione della villa in quanto spazio astratto datane dai modernisti.

Verso la fine della seconda guerra mondiale il tentativo di Horiguchi e di altri volto a conciliare modernismo e carattere nazionale fu finalmente realizzato da Kenzō Tange, che ne fece la base metodologica per la pratica dell’architettura. Nel 1942 e nel 1944, Tange vinse i primi premi di due importanti concorsi. Entrambi i progetti erano improntati allo stile *shinden zukuri*, come testimoniano gli ampi tetti alla maniera giapponese che sormontano edifici con piante dalle proporzioni classiche. A prima vista sembra di poter ravvisare qui una vicinanza con lo stile *teikan*, ma non è così poiché in questi progetti sono assenti motivi caratteristici dell’eclettismo quali i tetti decorati. Lo stile messo a punto da Tange in queste occasioni può essere definito, piuttosto, come una ripresa dello *shinden zukuri*, con i suoi riferimenti diretti allo stile classico e la sofisticata combinazione di elementi compositivi semplificati.

A distanza di dieci anni dacché Taut aveva definito il modello e Horiguchi aveva cercato di teorizzarlo, alla metà degli anni quaranta, le opere di Tange sembravano sancire la fine di un ciclo. Passate le diverse e confuse fasi dell’eclettismo, si era arrivati finalmente alla definizione di uno stile preciso, quello che Ryūichi Hamaguchi definiva “stile nazionale giap-

ponese”. Nel suo saggio, Hamaguchi ne individuava le radici nello spazio scandito da pilastri e travi in legno tipico della tradizione giapponese, contrapposto alla struttura muraria su cui si fonda la concezione architettonica occidentale. Ma alla fine della guerra le ideologie nazionalistiche vennero abbandonate, e con esse le idee di Hamaguchi.

Tuttavia, nonostante il cambiamento del clima culturale verificatosi dopo il 1945, credo che la produzione di Tange fino al 1960 circa (l’anno in cui scrisse su Katsura) sia una diretta conseguenza dell’approccio definito negli anni antecedenti il conflitto. Le sue opere del periodo postbellico, come il Centro della Pace a Hiroshima, non sono più caratterizzate da “elementi simbolici ricchi di implicazioni” come il tetto, e anche i motivi decorativi risultano completamente aboliti. Per usare la formula di Horiguchi, gli spazi di Tange erano definiti dal rapporto tipicamente giapponese tra pilastri e travi, ma risultavano configurati da un architetto che aveva acquistato familiarità con le nuove strutture in acciaio e cemento armato dell’Occidente moderno¹⁸; anche se la si osserva attentamente, questa architettura è identica a quella del periodo prebellico, fatta eccezione per l’eliminazione dei tetti. Ora, se ricordiamo quanto si è detto del libro di Tange e di Ishimoto su Katsura, dove le fotografie presentavano gli *shoin* privi delle coperture, si può comprendere come Tange, insistendo su tetti piatti (*riku yane*), in un certo senso mirasse a “sconfessare” quelli armoniosamente curvati degli *shoin* di Katsura.

Le opere di Tange risalenti a quegli anni – il già citato Centro della Pace di Hiroshima, il municipio di Tōkyō (1952-57) e il palazzo della Prefettura di Kagawa (1955-58) – erano saldamente fondate sui principi dell’architettura moderna, al pari di quelle realizzate da Oscar Niemeyer in Brasile o da José Luis Sert negli Stati Uniti e in Spagna. Tuttavia, hanno un inconfondibile carattere giapponese e ciò è dovuto al fatto che la tridimensionalità degli spazi interni è scandita da pilastri e travi a vista tipici dell’architettura tradizionale nipponica. Con ciò non vogliamo affermare che Tange ha deliberatamente mescolato due istanze diverse. Grazie ai confronti e alle discussioni fioriti dagli anni trenta all’inizio degli anni cinquanta, in Giappone si affermò la convinzione che all’architettura in acciaio e cemento armato potesse essere applicato il sistema di proporzioni sviluppato dall’architettura in legno; ne derivò uno stile mirante a inserire i principi dell’architettura moderna in spazi strutturati da pilastri e travi secondo la tradizione giapponese e teso a ottenere originali effetti di trasparenza mediante l’uso di porte scorrevoli e pareti mobili, come *fusuma* e *shōji*.