

 Politecnico di Torino anno accademico
2022-2023

Dipartimento di Architettura e Design
Corso di laurea magistrale in
Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio

Candidato: Valerio Marengo (matricola: 257814)
Relatore: prof. Mauro Volpiano

La cultura architettonica italiana e il Giappone 1945
2000

- JAPAN -



Politecnico di Torino

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA E DESIGN

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
ARCHITETTURA PER IL RESTAURO E LA VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO
A.A.2022/2023

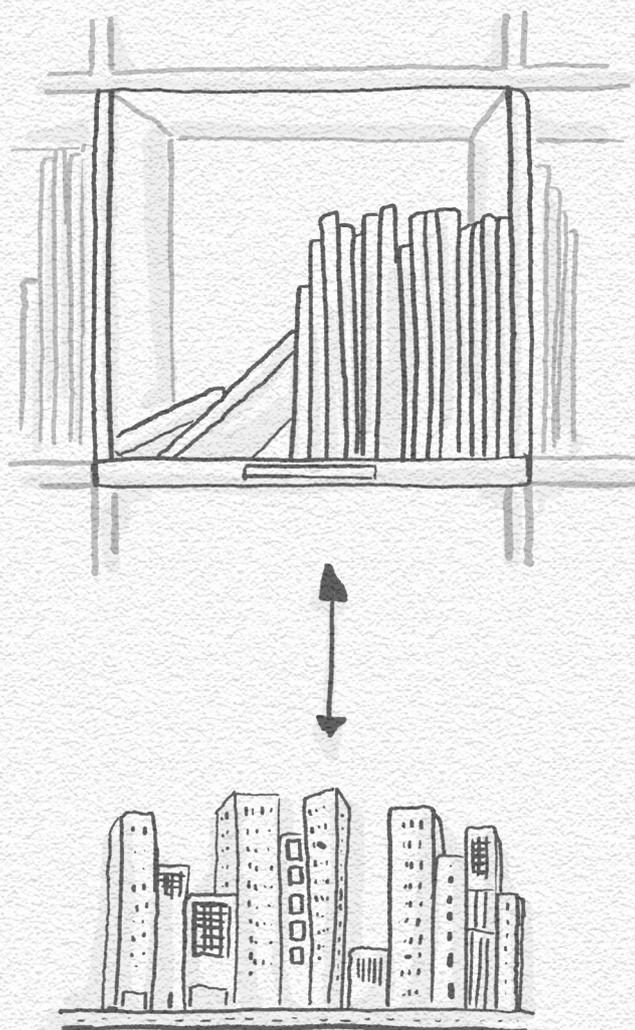
LA CULTURA ARCHITETTONICA ITALIANA E IL GIAPPONE
1945-2000

CANDIDATO:
MARENCO VALERIO (257814)

RELATORE:
PROF. MAURO VOLPIANO

Marengo Valerio
(257814)

La cultura architettonica
italiana e il Giappone
1 9 4 5 - 2 0 0 0



La copertina del progetto di tesi compone un ibrido che sintetizza i temi affrontati: l'illustrazione rappresenta sia uno scaffale bibliotecario a tema Giappone, verosimilmente di ambito editoriale, che un ipotetico fronte urbano composto dalle architetture presenti all'interno dei capitoli; il susseguirsi nello "scaffale" delle diverse decadi, da sinistra a destra, ripercorre il lasso di tempo analizzato.

Indice

Introduzione

1

⋮

Capitolo 1: Interpretazioni giapponesi dalla ricostruzione al boom economico italiano

(1945-1960)

6

1.1 : Una premessa: la cultura nipponica nel dibattito italiano prima del 1945 8

1.2 : Italia e Giappone dinnanzi alla ricostruzione 14

1.3 : Trovare il proprio linguaggio: Kenzo Tange e Gio Ponti 22

⋮

Capitolo 2: Metabolismo nella scena giapponese

(1960-1970)

30

2.1 : Osservando il Giappone tra rottura e cambiamento 36

2.2 : Interrogarsi per ripartire dalla dimensione umana 40

2.3 : Progetti e influenze su suolo italiano: posizioni e confronti 44

2.4 : Notizie dal decennio: nuove prospettive osservate nelle testate italiane 58

⋮

Capitolo 3: "Rifrazioni" di un paese in ascesa

(1970-1980)

70

3.1: Nuove ripartenze al termine della stagione metabolista 72

3.2 : Percepire i cambiamenti nell'era dell'informazione 80

3.3 : Notizie dal decennio: assistendo ai nuovi linguaggi della ricerca nipponica 86

⋮

Capitolo 4: Espressioni di una stagione di crisi
(1980-1990)

98

4.1: Fra incertezze e riflessioni identitarie 100

4.2: Notizie dal decennio:
percepire la continua varietà progettuale
fra le pagine di settore nazionali 106

Capitolo 5: Materializzare la ricerca: esporre il Giappone
(1936-1996)

118

5.1: Fra design, arte e architettura:
il Giappone alla Triennale di Milano 122

5.2: Costruire a Venezia:
il Giappone e la Biennale 132

Capitolo 6: Materializzare la ricerca: progetti giapponesi in Italia (1990-2000)

152

6.1: Nuove concezioni metodologiche:
gli interventi di Kenzo Tange 156

6.2: Patrimoni storici a diretto confronto:
le architetture di Tadao Ando 168

6.3: Legami nella contemporaneità:
gli interventi italiani in Giappone 180

Conclusioni

189

Bibliografia

193

Appendice A: riferimenti grafici utilizzati nelle copertine dei capitoli

203

Appendice B: Indice delle fonti a stampa

213

Introduzione

Il presente progetto di tesi, a conclusione del percorso di laurea magistrale in Restauro e Valorizzazione del Patrimonio, si occupa di indagare su una porzione della maglia culturale che Giappone e Italia hanno stretto nel tempo con tutte le influenze e i legami che ne derivano. L'insieme di elementi, opinioni e concetti che hanno raggiunto l'una o l'altra dimensione non può avere, infatti, ambito diverso da quello culturale generale, essendo che gli scambi di interesse hanno riguardato ogni ambito artistico e non solo quello architettonico. Proprio per tale motivo, sebbene la ricerca mantenga come prioritarie le influenze nel campo dell'architettura, non si è mai tralasciato il considerare ogni diversa dimensione: ciò è particolarmente rilevante, ad esempio, nel capitolo riguardante le rassegne italiane, con le *kermesse* della Biennale di Venezia e Triennale di Milano come contenitori di contenuti nipponici comunicati con la pittura, la scultura ed altre forme di espressione. Il periodo temporale di riferimento scelto per la ricerca è poi stato fissato nella seconda metà del Novecento: sebbene infatti l'Occidente si sia interessato al Giappone da ben prima di tale momento, la ripartenza di entrambi i paesi dopo il secondo conflitto mondiale traccia un nuovo percorso storico comune alle due dimensioni, nella loro ricostruzione post-bellica prima e nei periodi di *boom* e crisi poi.

Obiettivo di tale ricerca è il cercare di ricostruire una rete quanto più particolareggiata possibile, per provare a prevedere eventuali sottotrame: indagare cioè su possibili influenze nascoste, o quantomeno marginali, è stata la spinta iniziale che ha portato a ricostruire cinque decenni di scambi. Come approfondito nel prossimo paragrafo, poi, tale percorso si declina nel campo dell'editoria di settore, ritenuta la più puntuale e meticolosa nel documentare ogni tratto dei legami fra le due sfere culturali. L'estetica dei vari capitoli, a tal proposito, è diretta conseguenza di tale scelta: per ogni decennio sono state raccolte le copertine degli editoriali di seguito elencati, per estrapolare da esse *palettes* cromatiche, *font* e strutture da usare tanto nei paragrafi quanto nelle "copertine" di essi. I diretti riferimenti sono poi riproposti nell'appendice A della tesi, in coda alla bibliografia.

Strutturazione dei capitoli:

La prima parte del progetto di tesi segue in modo stretto lo sviluppo cronologico degli eventi: i capitoli 1, 2, 3 e 4 ricoprono quattro decenni dell'arco temporale preso come riferimento, dal 1945 circa alla fine degli anni Ottanta. All'interno dei capitoli sottoparagrafi variabili in base alle tematiche si uniscono ad un costante "trafiletto", denominato *Notizie dal decennio*, che raggruppa una carrellata di soli casi-studio architettonici del mondo giapponese (pratica talvolta effettuata concretamente nelle testate italiane lungo gli anni); in questo modo si vuole riportare man mano uno specchio sulla dimensione architettonica del Giappone, che appunto venne già proposta dalla sfera editoriale nostrana.

I capitoli 5 e 6, invece, riportano la medesima parte di titolo, "*Materialeizzare la ricerca*": in tali sezioni l'analisi è prima condotta fisicamente nelle sedi della Biennale di Venezia e della Triennale di Milano (capitolo 5), per poi virare sugli interventi architettonici realizzati su suolo italiano nel capitolo 6. Per tale motivo le ultime due parti del progetto di tesi si distaccano cronologicamente dalle precedenti: se infatti l'ultimo decennio del periodo proposto è analizzato nel sesto capitolo, con le rassegne di Biennale e Triennale l'arco temporale considerato è nuovamente la somma dei cinque decenni della seconda metà del Novecento.

ACCORGIMENTI GRAFICI

Dal momento in cui gran parte della base di ricerca arriva dall'ambito editoriale, le copertine di ogni capitolo e paragrafo ricalcano corrispettive reali dei decenni di riferimento: l'appendice A al termine della tesi accosta ogni copertina alla sua controparte, sia per quanto riguarda l'inizio di ogni sezione che nei *background* estetici apposti dietro il testo.

Ogni copertina, sebbene anche per determinare la *palette* cromatica del capitolo, è stata scelta per la presenza di almeno un articolo, all'interno di quel preciso numero, riguardante il mondo giapponese.

Strutturazione dell' archivio delle fonti

Per poter disporre di una base di inizio ricerca sono stati raccolti i testi che indagano maggiormente sulla maglia culturale italo-giapponese. *L'architettura moderna in Giappone* di Manfredo Tafuri, *Orientamenti nuovi nell'architettura giapponese* di Robin Boyd o *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea fra Ottocento e Novecento* di Flavia Arzeni hanno permesso la stesura di una prima *timeline* degli eventi, insieme alla definizione di un quadro generale su ambiti ed argomenti (uniti a letture più generali quali *Ore Giapponesi* di Fosco Maraini, o alle già citate ricerche in campo artistico di Biennale e Triennale). Tale apparato monografico non costituisce però la parte più corposa della ricerca: l'analisi si è infatti spostata nel campo editoriale, al fine di avere un più preciso (e puntuale negli anni) numero di "interventi" da parte della critica italiana sul mondo nipponico. Questi ultimi spaziano da riflessioni su concetti teorici a casi-studio pratici, provenienti principalmente da *Domus* e *Casabella*: se nel primo caso le fonti provengono dal *database* privato *Domus Archive*, i restanti elementi sono stati estrapolati da portali di ricerca quali *ProQuest.com*, *archive.org*, *jstor.org*, *periodici.librari.beniculturali.it*, *cesmeo.it*, *opc.sbn.it*; altre testate concludono l'apparato di fonti, quali *Il Giappone*, *Architettura*, *Yamato* e *Vogue*, insieme ad alcuni articoli di testate straniere (*Building Design*, *Graphics*, *The Architects' Journal*, *Architectural Theory Review* e *Industrial Design*). Parte delle fonti arrivano previa richiesta di materiale ad enti (Japan Foundation di Roma e Istituto Giapponese di Cultura di Roma), mentre gli elementi degli archivi di Biennale e Triennale sono frutto di una ricerca personale avvenuta nelle rispettive sedi di Mestre e Milano.

L'apparato di ricerca così costruito raggruppa le tipologie di fonti dividendole fra periodici, saggistica ed apparato multimediale, oltre alle monografie di settore naturalmente consultate. L'indice delle fonti a stampa, appendice B della presente tesi, è il risultato di tale parte del lavoro, nonché base di partenza per la stesura. Ogni elemento è rinominato in base al suo ambito di pertinenza, con una codifica che lo identifica nell'indice: così un articolo di *Casabella*, ad esempio, sarà codificato come 1.C.123, con "1" per l'appartenenza ai periodici, "C" per *Casabella* e 123 come numero progressivo. Il risultato di tale fase della ricerca, quindi, rappresenta la totalità degli elementi trovati, nonché una porzione della maglia prima introdotta: sono proposti di seguito schemi quantitativi che provano a descrivere le sue parti e le proporzioni fra esse.

Archivio delle fonti:

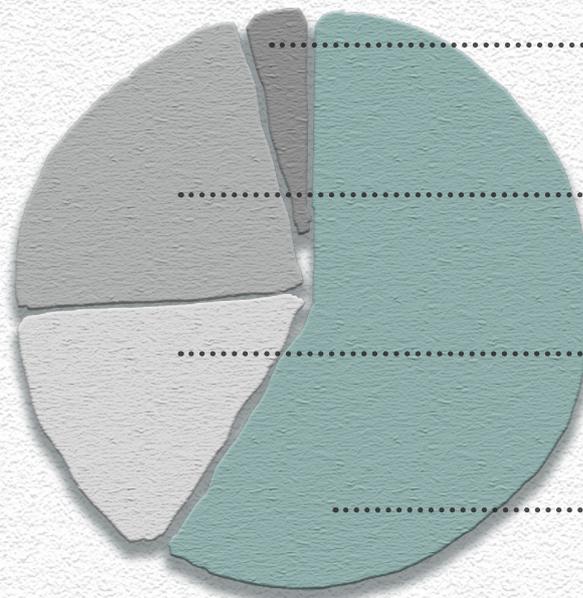
519 elementi
suddiviso in:

1. Periodici e riviste
2. Saggistica
3. Apparato iconografico

Segue un' analisi diagrammatica delle sue componenti principali nelle due pagine seguenti (pp. 3 e 4).

Schema 1
Tipologie di
elementi di cui
si compone
l'archivio

Totale elementi:	519
Periodici	294
Saggistica	93
Apparato iconografico	110
Monografie	22



Monografie
4,2%

Apparato iconografico
21,2%

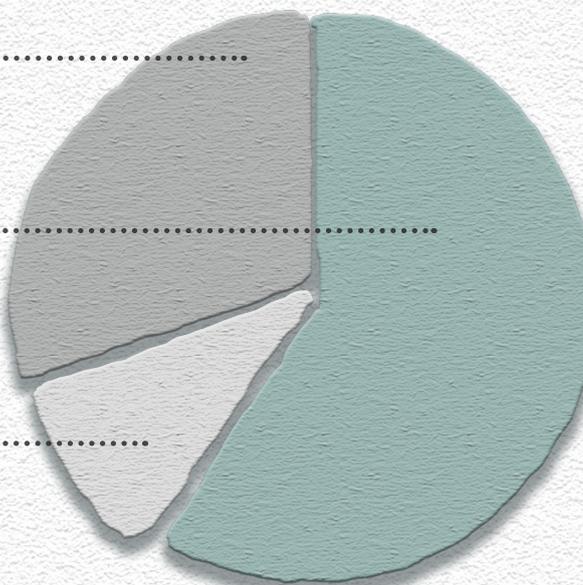
Saggistica
17,9%

Periodici
56,6%

**Saggistica e materiali
d'archivio**
24,1%

Periodici
62,9%

Monografie
12,9%

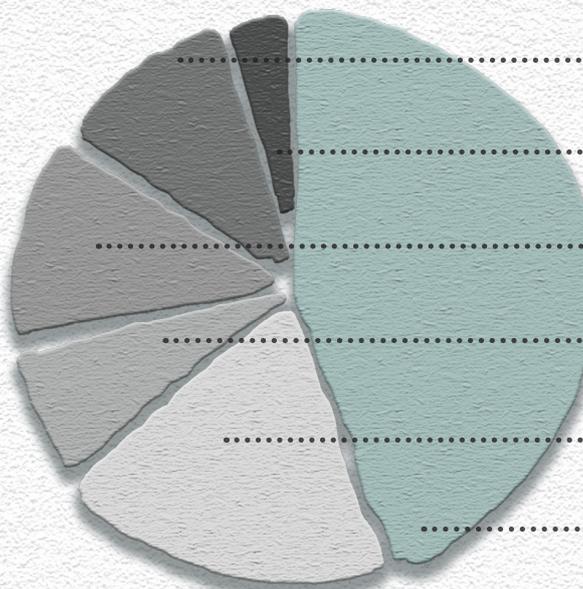


Schema 2
Elementi dell'archivio
richiamati successiva-
mente nella bibliografia,
presenti quindi in
entrambi

Totale elementi:	96
Periodici	57
Saggistica	10
Monografie	29

Schema 3
Principali fonti
costituenti l'apparato
1.PERIODICI

Totale elementi:	294
Casabella	135
Domus	58
Il Giappone	26
Vogue	35
Yamato	12
Altro	28



Altro
9,5%

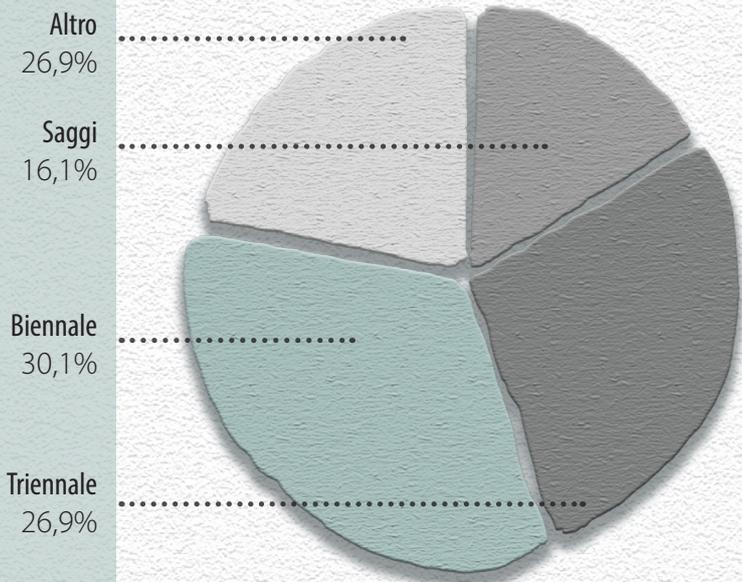
Yamato
4,1%

Vogue
11,9%

Il Giappone
8,8%

Domus
19,7%

Casabella
45,9%

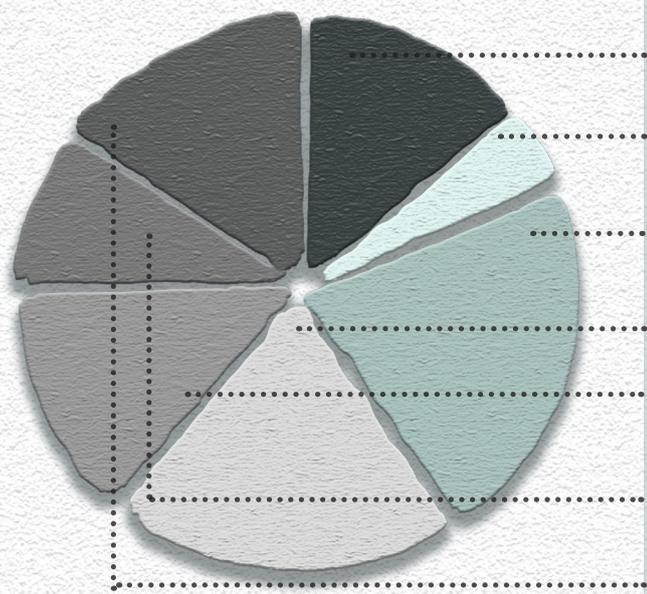


Schema 4
Principali fonti
costituenti l'apparato
2.SAGGISTICA

Totale elementi:	93
Biennale	28
Triennale	25
Saggi	15
Altro (Mostre, convegni, enti/associazioni, ecc.)	25

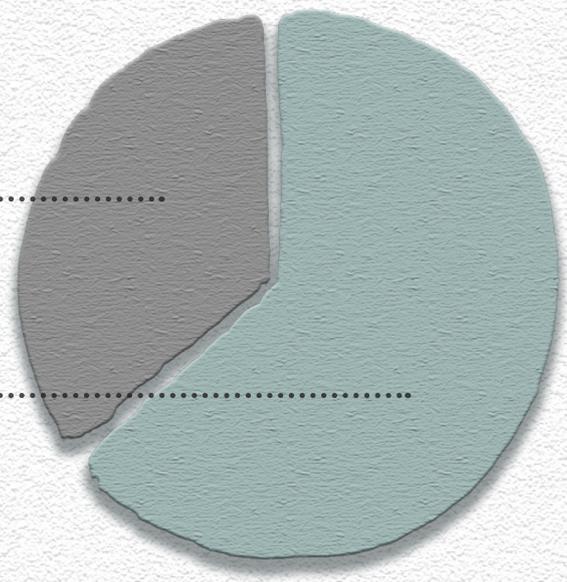
Schema 5
Decenni di
appartenenza degli
elementi d'archivio

Totale elementi:	384
Fino al 1950	43
1950-59	20
1960-69	86
1970-79	81
1980-89	55
1990-99	40
Dopo il 2000	59



Fino al 1950
11,2%
1950-59
5,2%
1960-69
22,4%
1970-79
21,1%
1980-89
14,3%
1990-99
10,4%
Dopo il 2000
15,4%

Altri ambiti culturali
36.4%
Ambito architettonico
63.6%



Schema 6
Appartenenza degli ele-
menti all'ambito architet-
tonico o ad altro ambito
culturale

Totale elementi:	553
Ambito architettonico	352
Altro ambito culturale	201

Il Giappone vi attende

con il sorriso dei suoi panorami e la cordialità dei suoi abitanti



1.

1. Pubblicità sul Giappone, estrapolazione di una porzione di pagina, da «Yamato-mensile italo-giapponese» 4, Aprile 1941, p. 125.

Capitolo

1

Giappone e Italia

hanno un elemento comune nella fioritura rigogliosa che a primavera adorna i due paesi privilegiati della natura.

親
し
き
日
本
の
友
達
よ



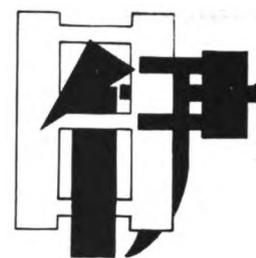
2.

Interpretazioni giapponesi
dalla ricostruzione al boom economico italiano

1945
1960



2. Pubblicità sul Giappone, estrapolazione di una porzione di pagina, da «Yamato-mensile italo-giapponese» 4, Aprile 1941, p. 2.

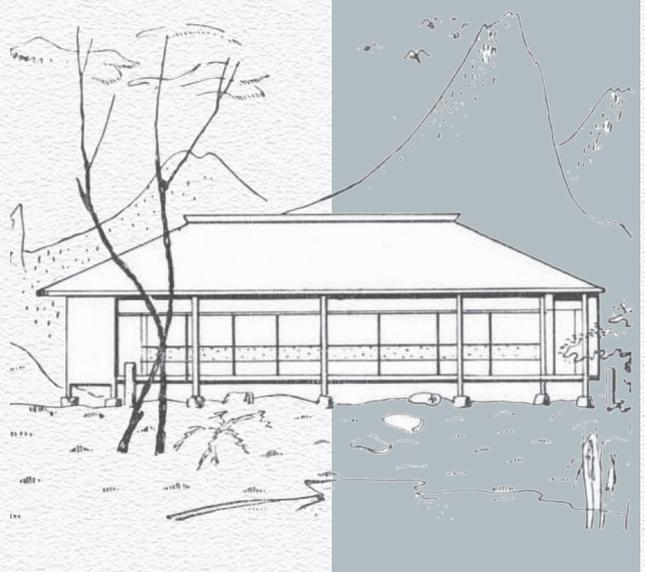
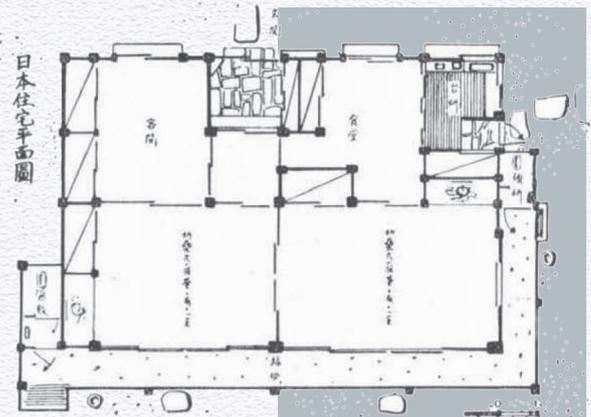


In occasione della venuta in Roma del Ministro Matuoka, molte vetrine furono decorate in armonia con l'amicizia nippo-italiana. Originale quella di una grande libreria del centro che espose, con il ritratto dell'ospite, una spada di samurai, volumi giapponesi e pubblicazioni italiane, con un simbolico ramo di sakura e vedute del Giappone caratteristico e moderno.

3.

3. Vetrina di una libreria romana, estrapolazione di una porzione di pagina, da «Yamato-mensile italo-giapponese» 4, Aprile 1941, p. 125.

Una Premessa



4.

La cultura nipponica nel dibattito italiano prima del 1945

1.1

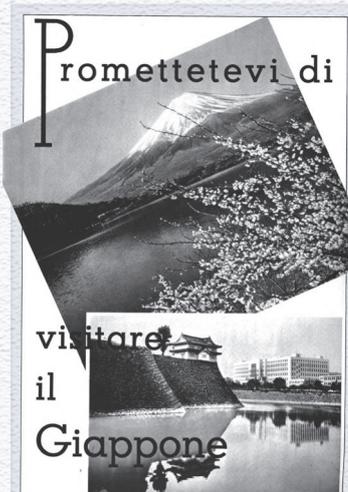
1935-1945

4. Pianta e prospetto di un'abitazione tipica giapponese, estrapolazione, da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 3.

1.1: Una premessa: la cultura nipponica nel dibattito italiano prima del 1945
(1935-1945)

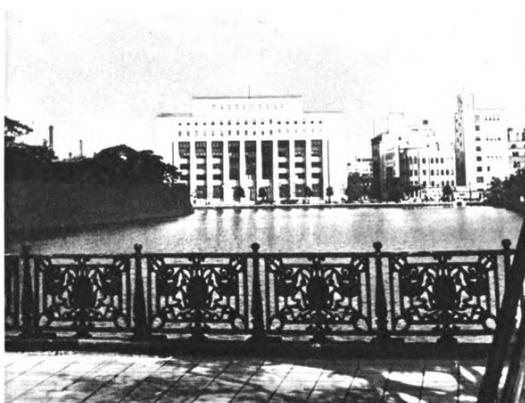
Ambito
Residenziale

Con l'ingresso del Giappone nel binomio politico italo-tedesco si attuano, a fini propagandistici, iniziative e manifestazioni atte a conoscere il "nuovo amico" orientale: in campo editoriale la fondazione del periodico *Yamato*, letterale traduzione in giapponese della parola "amico", raggruppa ogni aspetto del mondo nipponico fra cui, naturalmente, l'ambito architettonico ed edile.



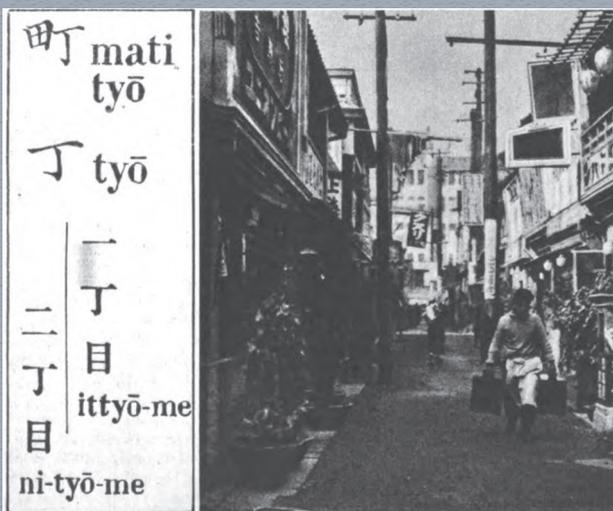
5.

PROMETTETEVI DI VISITARE IL GIAPPONE,



IL PAESE DELLA MODERNITÀ E DELLA TRADIZIONE.

6.



8.



7.

All'interno del mensile si inseriscono concetti quali quello del *machi*, ossia il sistema di raggruppamento fra le abitazioni private col quale si suddividono gli abitati giapponesi.² Conosciuti anche con il nome di *tyō*,³ rappresentavano una metodologia di considerazione diametralmente opposta, a livello di quartieri: riconosciuti anche in maniera prioritaria sull'indirizzo di un'abitazione, facevano sì che la vita domestica, al di fuori della soglia privata, si articolasse in rapporti che potevano anche superare, in importanza, quelli familiari "di sangue";⁴ aspetti che volevano alimentare la curiosità di architetti e non e che si uniscono alle testimonianze di settore riportate sulle testate specialistiche.

5.6.7. Pubblicità sul Giappone, estrapolazioni di pagina, da «Yamato-mensile italo-giapponese» 4-9-10, Aprile-Settembre-Ottobre 1941, pp. 1, 285, 316.

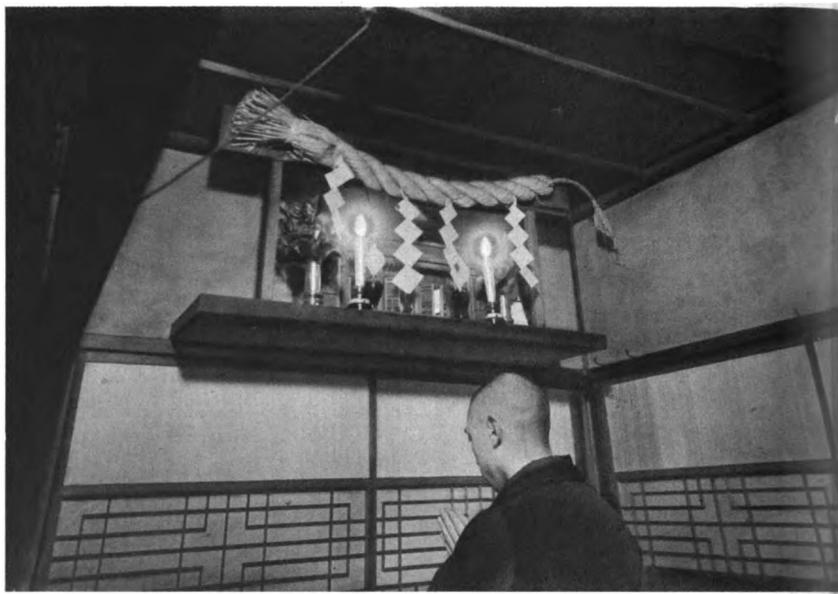
8. Rappresentazione sintattica e fotografica di un *machi*, estrapolazione, da «Yamato-mensile italo-giapponese» 10, Ottobre 1941, p.300

IL CULTO DEGLI ANTENATI IN GIAPPONE E A ROMA

« L'abitudinaria forma dell'adorazione degli antenati in una casa giapponese si estrinseca nell'offerta, sull'altare di famiglia, di fiori o cibi che il defunto preferiva in vita. Il fiore preferito da mio padre era la rosa ed il cibo preferito erano le sardine alla griglia alla giapponese. Perciò io non dimentico di fare allo spirito di mio padre l'offerta di fiori e cibo in ogni occasione. È quindi con grande gioia e con sincera gratitudine che io ritengo di fare con questa pubblicazione una offerta allo spirito di mio padre, molto più accetta del fiore e del cibo ».

Con queste commoventi parole di Sigeto Hozumi, figliolo dell'autore, si chiude il volume di Nosige Hozumi, il compianto professore onorario dell'Università Imperiale di Tôkyô, Membro della Imperiale Accademia e Presidente del Consiglio Privato. Il libro, edito a cura del figlio nell'edizione giapponese, è stato tradotto ora in italiano dal Prof. Sôiti Nogami (*), e gli italiani lo leggeranno con grande interesse.

Il libro del barone Hozumi è interessante non solamente perchè illumina un lato importante della psicologia nipponica e ci fa meglio conoscere le basi morali e sociali di quel popolo, ma anche perchè trova una profonda, rispon-



Kamidana, la " Mensola degli Dèi ", scintoista, in una casa giapponese.

denza in un sentimento tipicamente italiano e che fu sentito ancor più fortemente dagli antichi Romani.

Possiamo, noi italiani, aderire interamente alla tesi dello Hozumi, opposta a quella dello Ihering e di altri, i quali vogliono vedere nel culto degli antenati non un risultato della devozione filiale, ma ne ricercano le origini nella paura che i discendenti avrebbero avuto dei loro defunti. « Non ostante la mia più alta stima per questi scrittori — scrive lo Hozumi — non posso persuadermi ad accettare il loro punto di vista. A me sembra più preciso attribuire l'origine della adorazione degli antenati ad una ragione contraria. Fu l'amore degli antenati, e non la paura, che diede origine all'usanza dell'adorazione e delle offerte di cibi e bevande ai loro spiriti » (pag. 7).

L'autore giapponese adduce un ottimo argomento, tratto appunto dall'esame delle credenze e delle pratiche romane antiche: « Gli scrittori che attribuiscono l'origine del culto degli antenati alla « paura degli spettri » e alla « riconciliazione con gli spettri » omettono di distinguere fra quelli che sono da temere e quelli che sono da rispettare. Gli spettri possono infatti essere divisi in due diverse classi: quelli che ispirano paura e quelli che ispirano amore e rispetto. Sembra che i Romani abbiano fatto una simile distinzione, perchè essi avevano nomi differenti per le due specie di spiriti: i Manes erano chiamati Larvae quando erano maligni e Lares quando erano benevoli e propizi » (pag. 11).

I giapponesi celebrano l'anniversario dei loro antenati visitandone le tombe, offrendo cibo e bevande e bruciando incenso: la descrizione di queste cerimonie non rivela alcuna traccia di antichi terrori, e l'autore afferma di non aver trovato né nelle cronache né nelle tradizioni alcun elemento che autorizzi e riconoscere in tali cerimonie un mezzo per placare spiriti irati o temibili.

Mentre consigliamo la lettura integrale dell'interessante volume dello Hozumi, non sarà

inopportuno ricordare alcune usanze romane, con la speranza che altri, con maggior competenza che la mia, possa delineare un ancor più rigoroso parallelismo tra queste ed alcune usanze e credenze nipponiche.

Una singolare affinità corre tra il rito che il pater familias romano compiva nella notte del 9 maggio, durante cioè la festa dei Lemuria, per scacciare le Larvae o spiriti maligni, e quella manemaki giapponese che è stata descritta nel 2° fascicolo di „Yamato“. In questa cerimonia nipponica, la formula è « oni wa soto! », « Via i cattivi spiriti! », pronunciata mentre si scagliano fave, ossia fave, fagioli e ceci; la formula usata nel rito romano era: « Con queste fave io riscatto me ed i miei! » mentre si lasciavano cadere fave dalla bocca. Ancor oggi le fave, in Italia, sono collegate con la commemorazione dei defunti. La coincidenza con la cerimonia nipponica è certamente fortuita; importante è però la distinzione che i Romani facevano tra gli spiriti malefici e quelli, invece, che essi veneravano come protettori della casa e della famiglia, distinzione alla quale opportunamente si riferisce lo Hozumi.

Ai dii parentes i Romani offrivano cibi, fiori, vino, come i giapponesi, durante i dies parentales, dal 13 al 21 febbraio: il giorno seguente era celebrato la festa Caristia, con la riunione di tutta la famiglia. In questo carattere strettamente familiare del culto romano noi possiamo riconoscere un parallelismo con il sentimento giapponese manifestato attraverso il culto degli antenati. Ogni casa romana aveva il suo lararium o sacrario domestico, il quale aveva la medesima funzione che il kamidana e il mitamasiro delle case giapponesi, descritti dallo Hozumi.

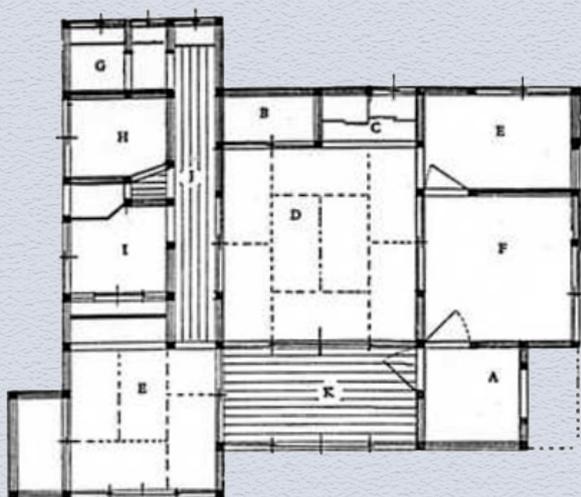
Gli antichi Greci confondevano il culto degli avi con quello degli eroi: tipicamente italico, perchè etrusco e romano, era invece il sentimento di pietas verso i Mani dei defunti, consacrato anche nell'espressione tombale « Diis Manibus Sacrum ».

Il culto degli antenati contribuì enormemente a far sì che la famiglia romana divenisse un nucleo morale, trasmettendo di generazione in

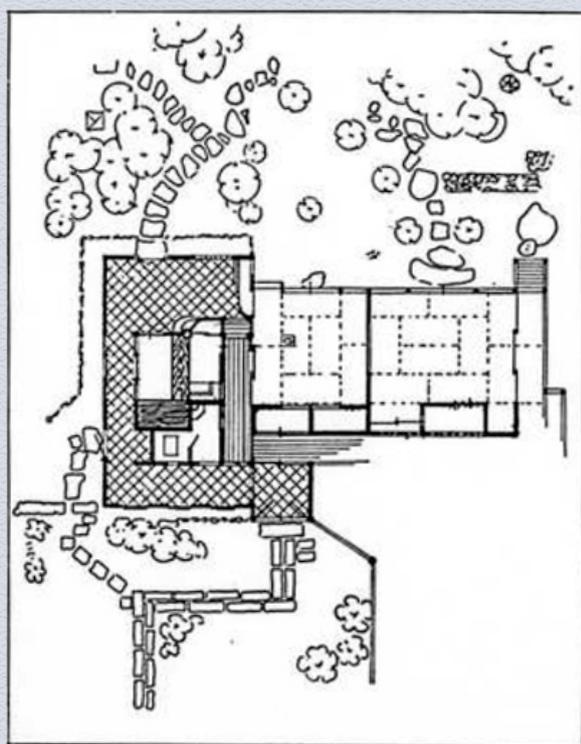


Offerte sull'altare domestico dedicato ai defunti.

9. Uno degli articoli sulla comparazione italo-nipponica, da LUIGI NICASTRO DEL LAGO, *Il culto degli antenati in Giappone e a Roma*, in «Yamato-mensile italo-giapponese» 11, Novembre 1941, pp. 330-331.



Disposizione di una tipica casa giapponese: a) ingresso; b) tokonoma (alcova); c) chigai-dana (armadi); d) camera del signore; e) camere sussidiarie; f) camera dell'ospite; g), h) bagno e w. c.; i) cucina; j) corridoio; k) veranda coperta.



Disposizione di una casa giapponese nel giardino. Porticati e verande completano e fondono la casa al giardino, percorso di viottoli, costituiti da pietre affioranti. A fianco e nella pagina di contro: Alcuni caratteristici esterni ed interni di case giapponesi.

Fra le pagine di *Architettura, rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, è riportato il lavoro di classificazione svolto in Giappone da Jiro Harada in campo residenziale, riproposto per opera di Saverio Muratori:⁵ nel resoconto di un'abitazione-tipo, fotografie interne ed esterne si accompagnano ad una planimetria standard che indica gli ambienti tipici di una casa nipponica; accanto a spazi più familiari al mondo occidentale si delineano locali come il *tokonama* (tradotto come "alcova") o il *chi-gai dana* (zona degli armadi), insieme ancora ad ambienti familiari solo nel nome (come per la veranda, intesa in concezione radicalmente diversa, vista l'importanza serbata per giardino e natura).⁶



11.



12.

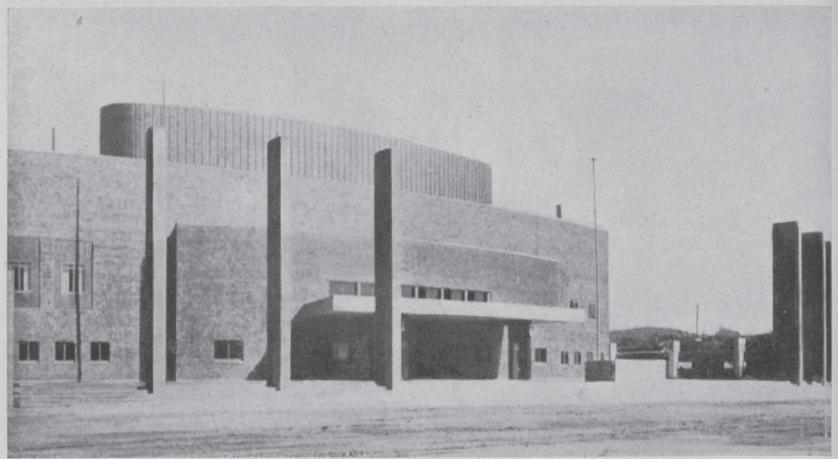
10. Disposizione di una tipica casa giapponese interamente e nel giardino, da SAVERIO MURATORI, *L'architettura giapponese - in uno studio di Jiro Harada*, in «Architettura (rivista del sindacato nazionale fascista architetti)», 1937, pp. 36-41.
11.12. Fotografie interne ed esterne di un'abitazione tipica giapponese, da SAVERIO MURATORI, disposizione di una tipica casa giapponese, in «Architettura (rivista del sindacato nazionale fascista architetti)», 1937.

Destinazioni
d'uso
Pubbliche

Mentre in ambito residenziale le posizioni della critica si assestano tutte su unanimi pareri, consci della modernità insita nella tradizione che da mezzo secolo si va considerando, in altri ambiti non mancano critiche o disaccordi. D'accordo nel constatare come l'architettura giapponese non sia "imitatrice sterile ma personalità viva ed originale nel solco del gusto europeo",⁷ si commentano sulle pagine di *Casabella* edifici pubblici nipponici di nuova costruzione, all'interno della raccolta sull' *Architettura mondiale*: è qui che si riconosce al Giappone di star "rapidamente e coraggiosamente dimenticando il suo folclore, anzi proprio ogni carattere dell'architettura, per entrar decisamente dentro la civiltà moderna".⁸

Tuttavia si criticano alcune decisioni progettuali; l'edificio commemorativo ad Ube (1937) è infatti ritenuto prodotto da "inutili ed ingenui furti",⁹ così come vengono criticate le "soluzioni azzardate"¹⁰ per l'ingresso agli studi del teatro *Zensinza* di Tokyo o l'architettura "banale"¹¹ per il palazzo del Parlamento, sempre nella capitale. E' proprio per quest'ultimo caso che l'autore, anonimo, constata che "quando l'architettura diventa ufficiale non può più essere architettura".¹²

A chiusura del resoconto, si nota come non solo in ordine di grandezza architettonico, ma anche a più ampio campo d'azione stipulazioni giapponesi giungano in Italia: è del 1941 il rapporto sul piano urbanistico per lo stanziamento di 300'000 alloggi in cinque anni,¹³ interrotto poi dagli eventi bellici e reinterpretato in chiave ricostruttiva.



KOKUSAI KENCHIKU - EDIFICIO COMMEMORATIVO A UBE (T. MURANO)

13.



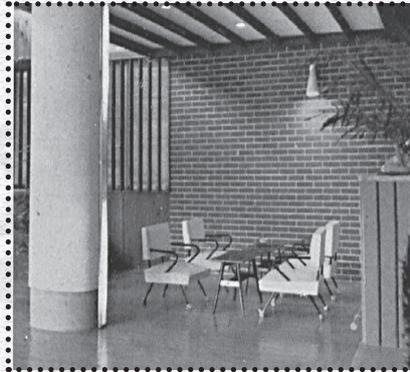
14.



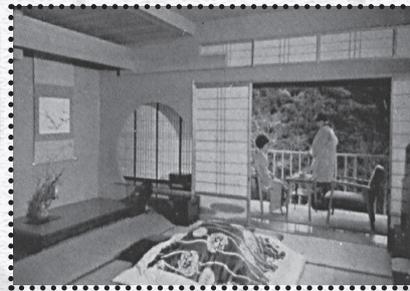
SINKENTIKU - INGRESSO AGLI STUDI DEL TEATRO ZENSINZA A TOKIO (Y. DUSI)

15.

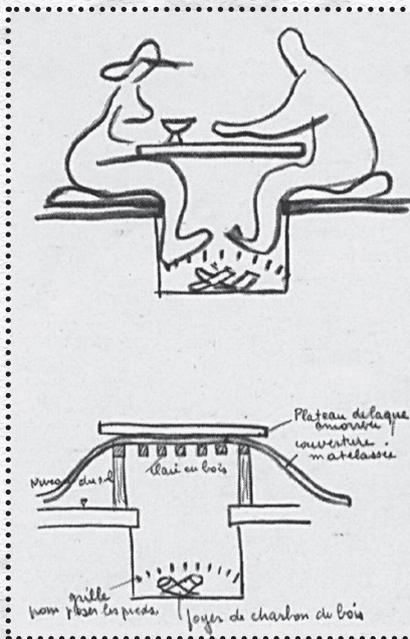
13. Edificio commemorativo ad Ube, da (anonimo), *L'architettura mondiale*, in «Casabella» 118, Ottobre 1937, p. 34.
14. Palazzo del Parlamento di Tokyo, da (anonimo), *L'architettura mondiale*, in «Casabella» 110, Febbraio 1937, p. 36.
15. Ingresso agli studi del teatro Zensinza a Tokyo, da (anonimo), *L'architettura mondiale*, in «Casabella» 119, Novembre 1937, p. 32.



16.



17.



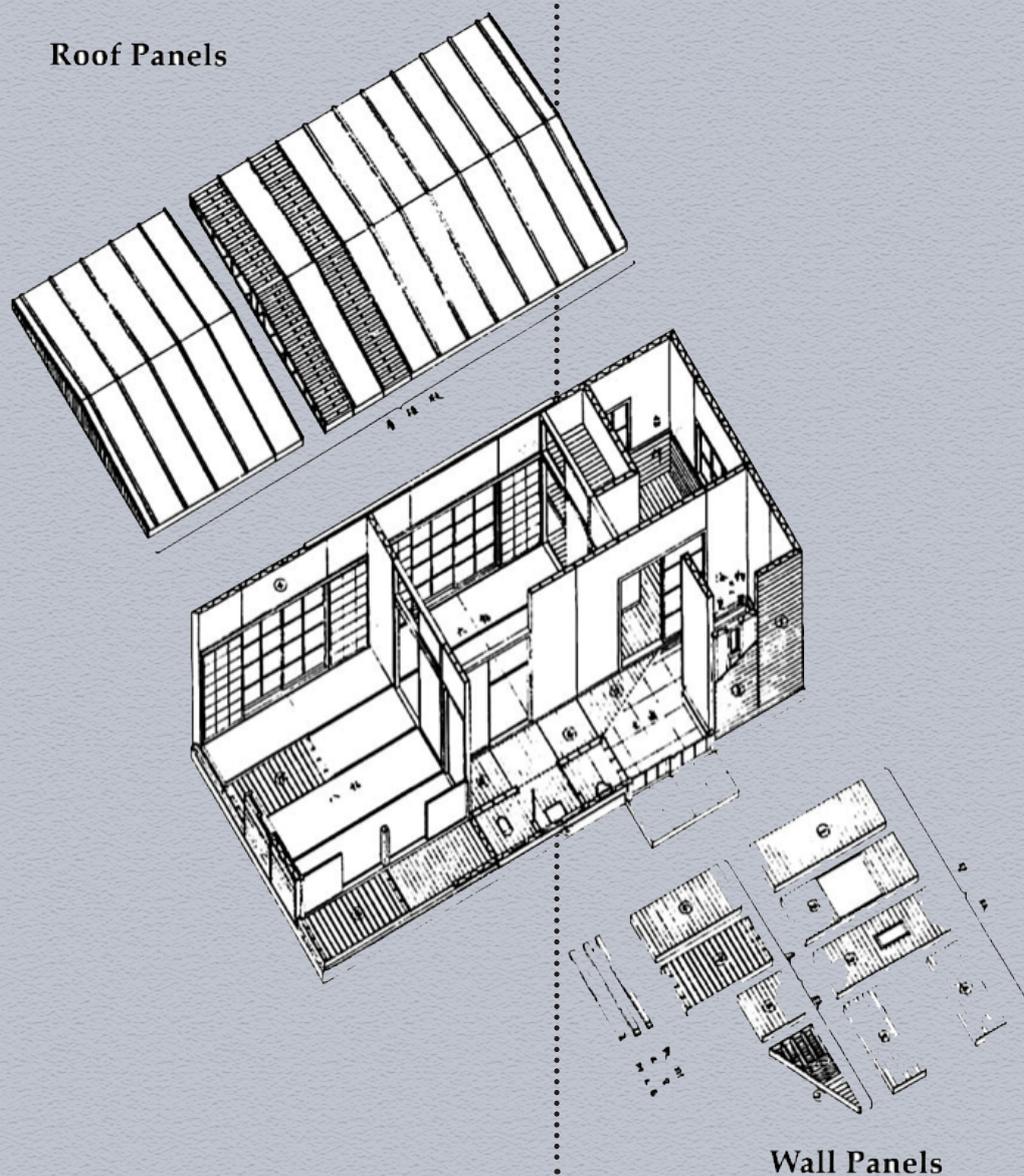
18.

- 16. Hall all'europea di un albergo giapponese, da CHARLOTTE PERRIAND, *Crisi del gesto in Giappone*, in «Casabella» 210, Aprile 1956, p. 61.
- 17. Ambiente tradizionale di un albergo giapponese, da CHARLOTTE PERRIAND, *Crisi del gesto in Giappone*, in «Casabella» 210, Aprile 1956, p. 61.
- 18. Schema di una tipologia di riscaldamento tradizionale, da CHARLOTTE PERRIAND, *Crisi del gesto in Giappone*, in «Casabella» 210, Aprile 1956, p. 61.

1.2

Italia e Giappone dinnanzi alla ricostruzione

1945-1950



19.

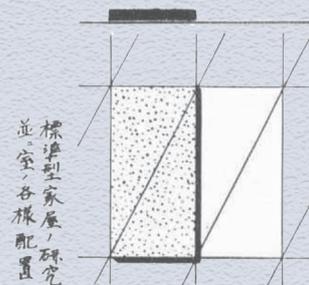
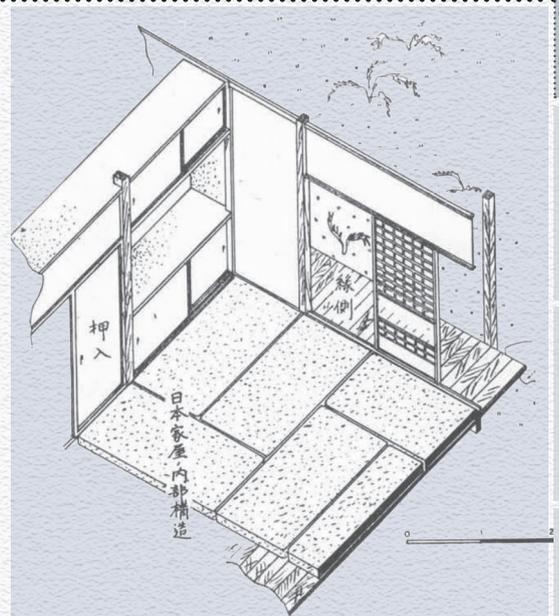
19. Porzione di esploso assometrico, estrapolazione, da KUNIO MAEKAWA, *complesso "Premos"*, 1946, reperita via web (<https://medium.com>).

1.2: Italia e Giappone dinnanzi alla ricostruzione
(1945-1950)

Cap.
1
1945
1960

All'indomani delle vicende storiche, a fronte di settecentomila vittime civili¹⁴ e circa quattro milioni di edifici mancanti¹⁵ il Giappone (al pari dell'Italia e dell'occidente in generale) è costretto a sopperire alla mancanza di alloggi, in breve termine e con economicità. Mentre le altre forme d'arte si impegnano a testimoniare i sentimenti dei giapponesi, il governo stanziava misure che innescano progettazioni, giunte alla scena italiana grazie alla restituzione di Vittorio Gandolfi.

Datata 1946, l'analisi fornita fra le pagine di *Domus*, forte della collaborazione fra Gandolfi e l'ingegnere nipponico Kitinosuke Ito, illustra diverse tipologie residenziali progettate nei termini di "prefabbricazione ed industrializzazione":¹⁶ analizzate di seguito, le soluzioni accostano materiali tradizionali come bambù, legno, paglia di riso e carta con materiali di matrice industriale, siano essi leghe leggere, resine sintetiche, paglia di riso rigenerata.¹⁷ Seppur impostate su canoni tradizionali (su tutti la modularità del *tatami*)¹⁸ le tipologie abitative subiscono leggere variazioni, a livello di destinazione d'uso, mai incontrate prima.



La casa giapponese può dirsi vincolata planimetricamente dal *tatami*.



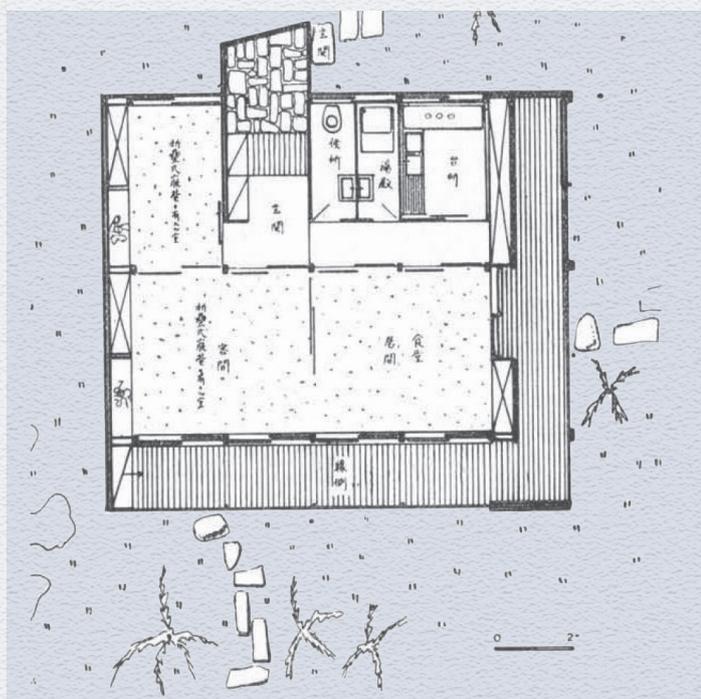
20.



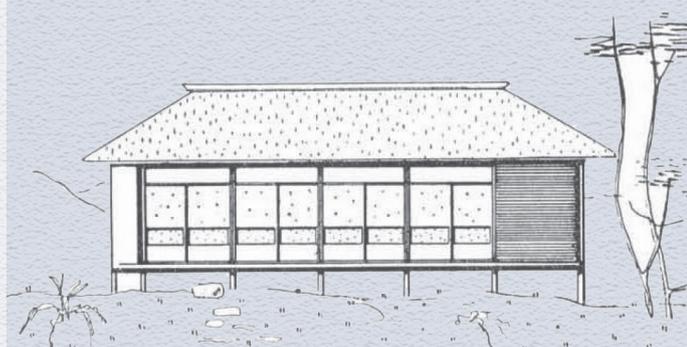
21.

20. Studio sul *tatami*, da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 4.

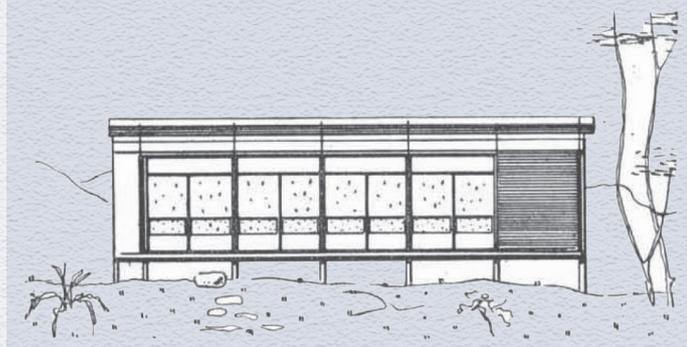
21. Vista di un giardino interno, da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 4.



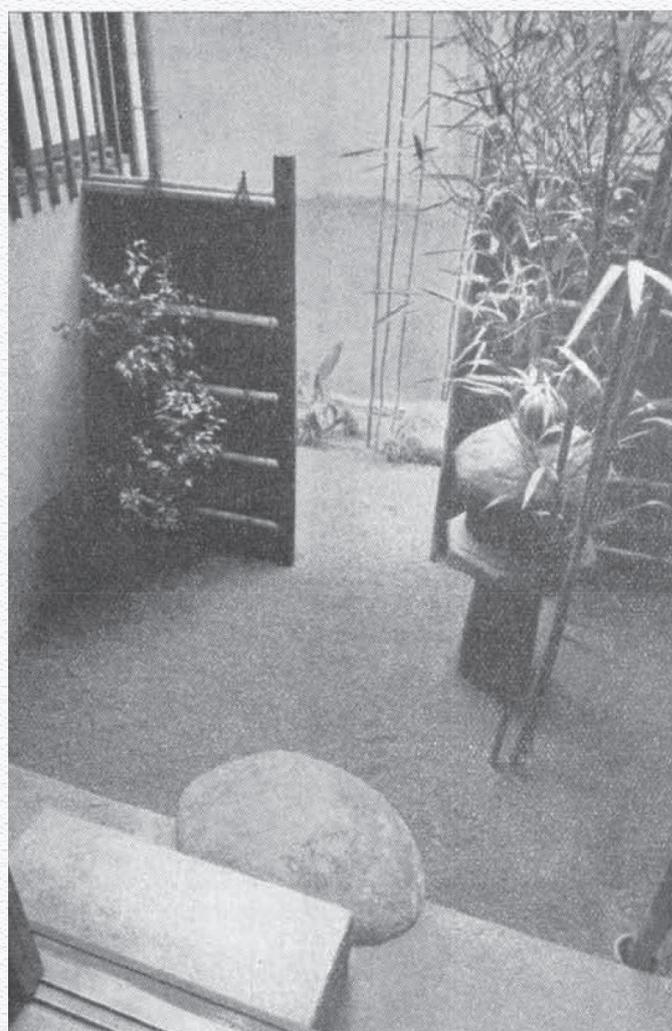
Una pianta di casa prefabbricata giapponese, isolata ed ampliabile.



Alzato della casa, costruita con materiale tradizionale; evidente il tetto in bambù e paglia.



La stessa casa con materiale metallico; qui il tetto è in pannelli di alluminio.

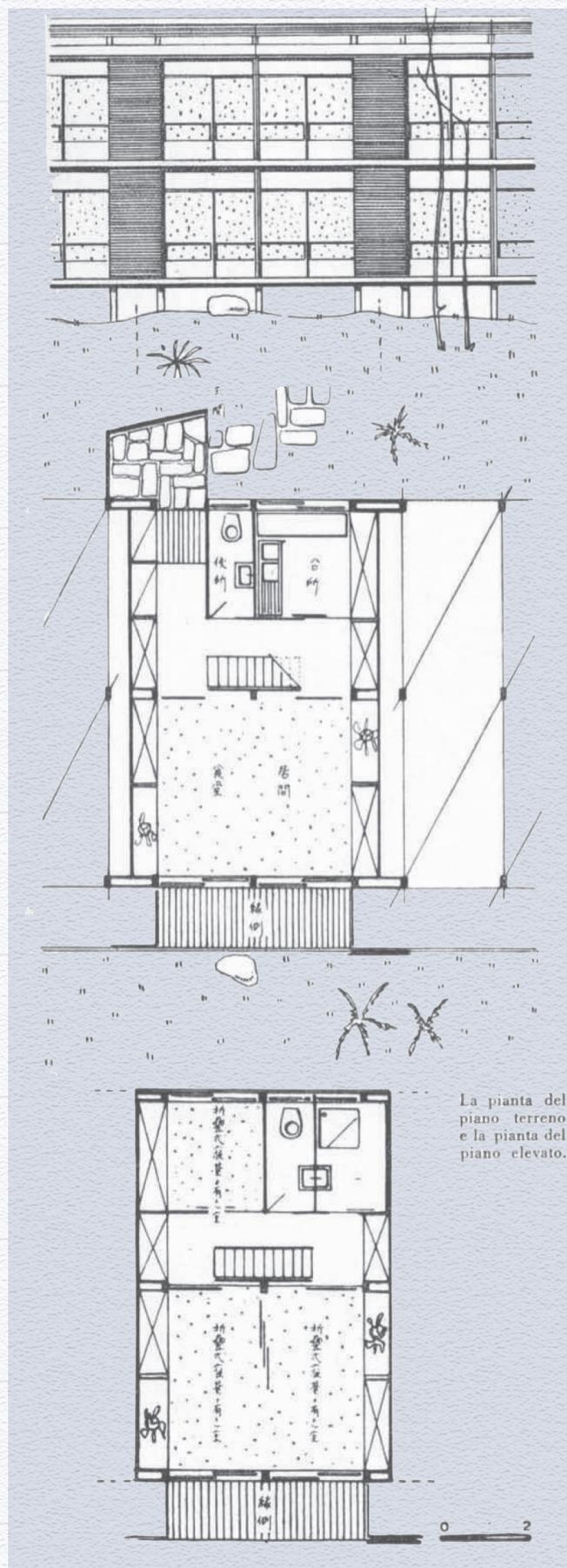
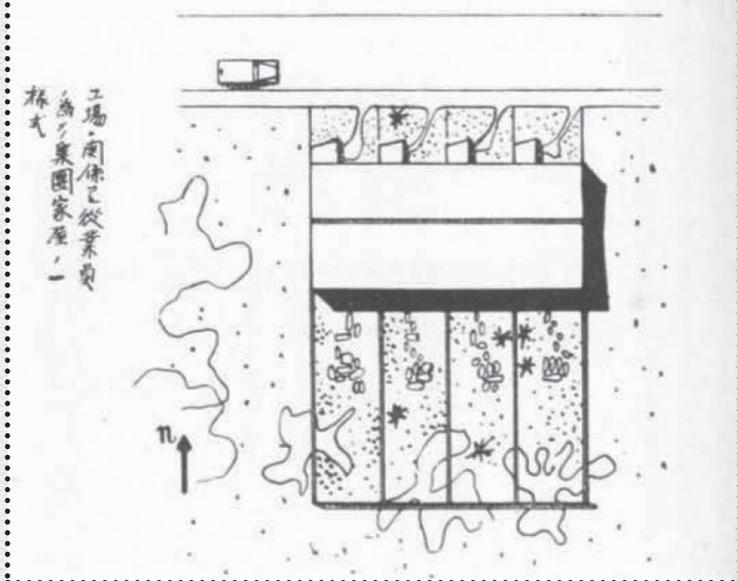


22.

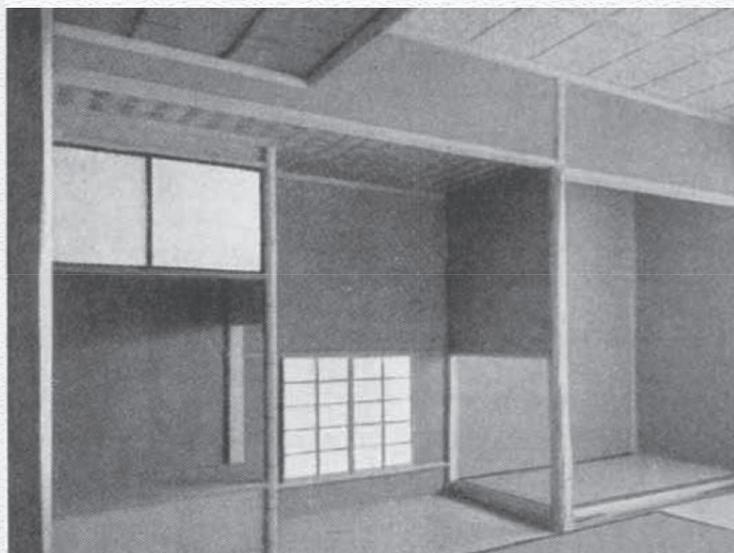
23.

22. Confronto fra casa prefabbricata giapponese in materiali tradizionali e corrispettiva a struttura metallica, da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 5.
23. Elementi naturali inseriti all'interno delle abitazioni, da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 5.

Planimetria di una casa a schiera per operai dipendenti da industrie.



La pianta del piano terreno e la pianta del piano elevato.



24.

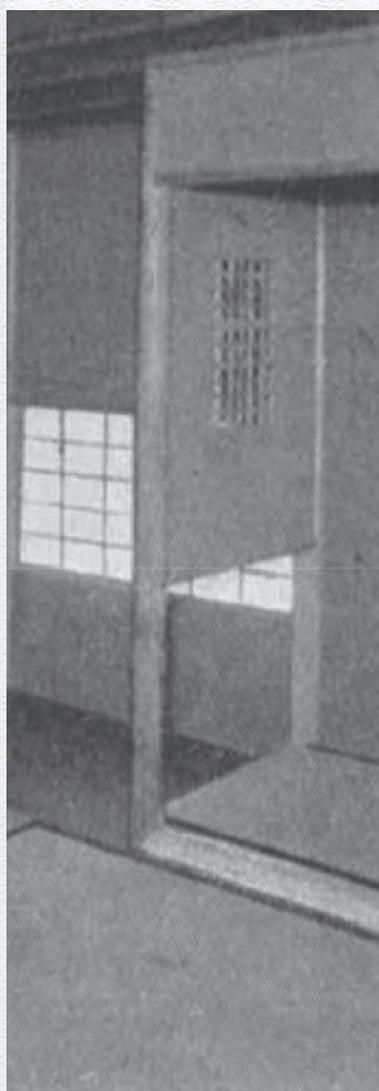
Si affiancano a tale soluzione, definita come la preferita dal popolo giapponese,²⁴ altre tipologie residenziali che modificano leggermente l'assetto appena descritto. Seconda in ordine di apparizione è una soluzione per villette su due piani, disposta a schiera, una progettazione che "soddisfa le esigenze etniche ed ambientali":²⁵ come prima, il piano terreno comprende cucina e servizi igienici, più il locale di soggiorno-pranzo anche qui eventualmente divisibile da parete mobile;²⁶ al piano superiore è racchiusa la zona notte, il tutto affacciato in direzione Nord-Sud e con sistema di terrazzini "chiudibili con griglie scorrevoli".²⁷ Gandolfi accenna a questa tipologia come ad una "casa a schiera per operai dipendenti da industrie",²⁸ avvicinandola quindi all'ambito industriale.

25.

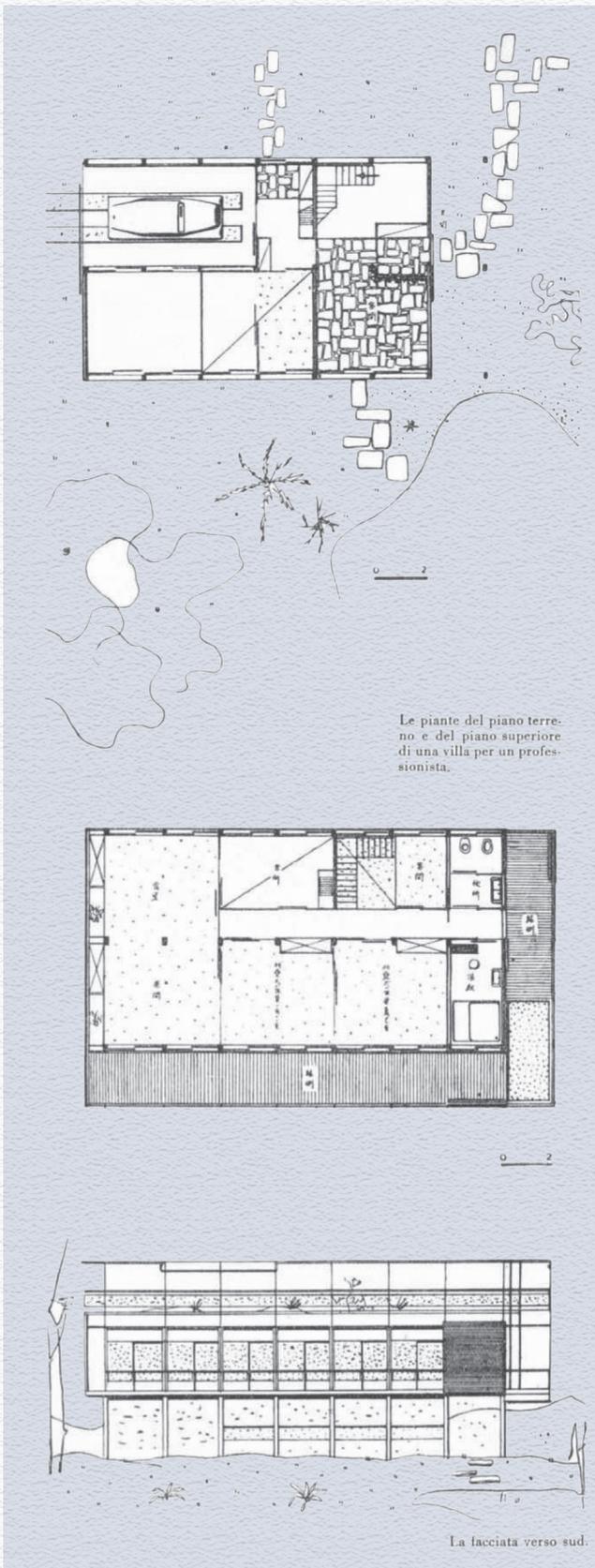
24. Planimetria e vista interna di un'abitazione per operai, da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 6.

25. Piante e prospetto di una casa a schiera, da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 6.

L'analisi di Gandolfi e Ito si conclude con due tipologie residenziali meno ricorrenti, appartenenti alla tipologia delle ville e quindi di differente bacino d'utenza: ricalcando gli elementi costruttivi prima descritti, variano i materiali strutturali, "qui senz'altro in ferro",²⁹ e l'altezza da terra del piano terreno; se infatti negli altri casi vi era comunque sopraelevazione di 50 cm, è qui portata a 2,5 metri.³⁰



26.



Le piante del piano terreno e del piano superiore di una villa per un professionista.

La facciata verso sud.

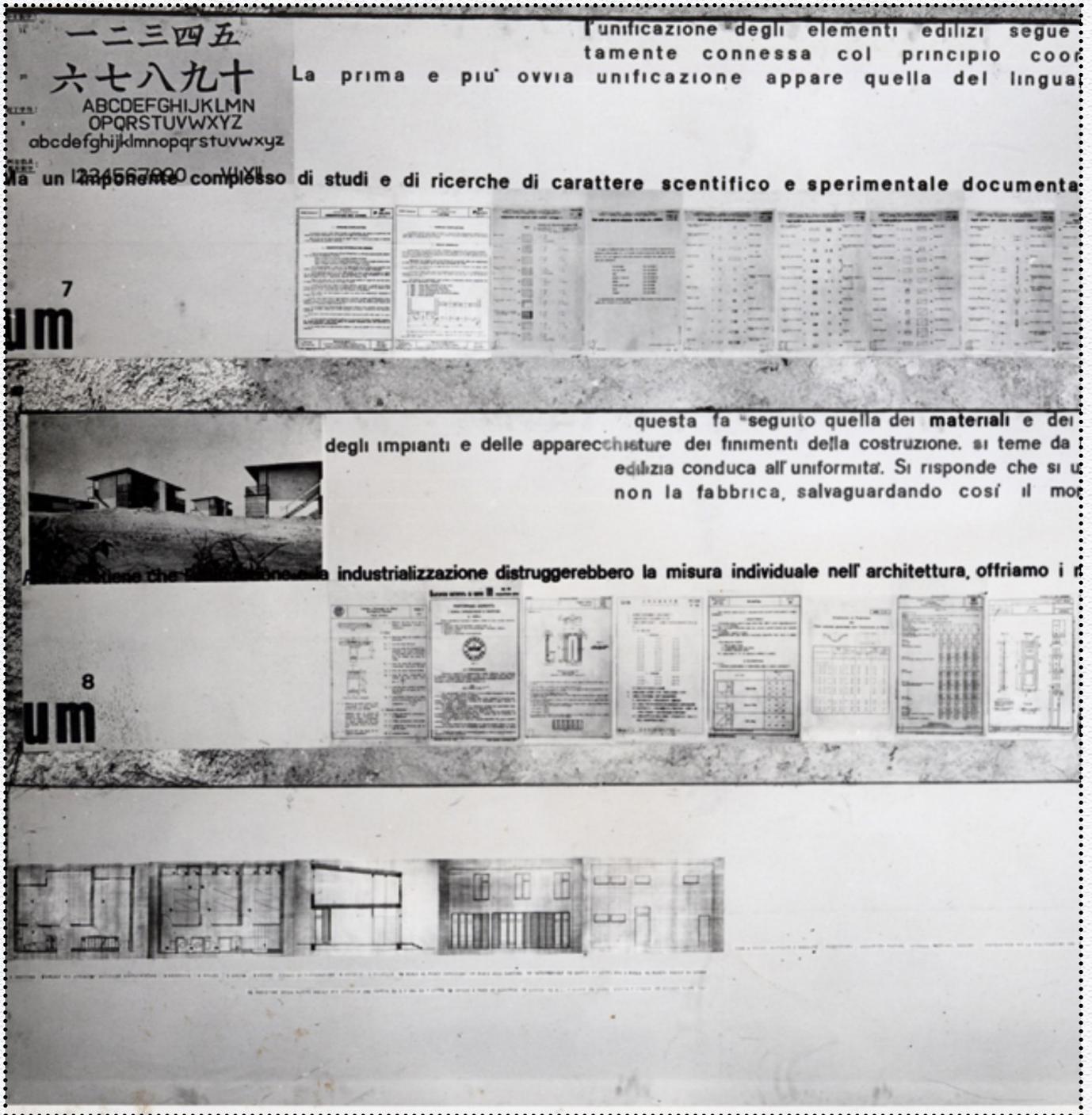
27.



28.

Così facendo si rende, stando a Gandolfi, il primo piano "il vero piano abitabile",³¹ riservando per il piano terreno ingresso, locali di servizio e soggiorno, che qui è classificato come "soggiorno-veranda"³² (ambiente interno-esterno, che ha infatti pavimento "rustico in pietra");³³ non manca un rimando al giardino, avendo infatti il già citato prima terrazzino che raccoglie un giardino pensile (avvolgendo la villa sui lati sud ed est).³⁴

26. Interni di un'abitazione, da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 7.
27. Piante e prospetto di una "villa per un professionista", da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 7.
28. Interni di un'abitazione, da VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, p. 8.



31. Mostra sull'abitazione e sul progetto *ina-casa* durante l'ottava Triennale di Milano con indicazioni numeriche in giapponese, da Triennale di Milano, catalogo fotografico, 1947.



32.

32. Prospettiva di parte dell'intervento di Hiroshima, da Kenzo Tange, in «Sinkentiku», Giugno 1958, p. 33.

1.3 1950 1960

Trovare il proprio linguaggio

34.

Kenzo
Tange e
Gio Ponti

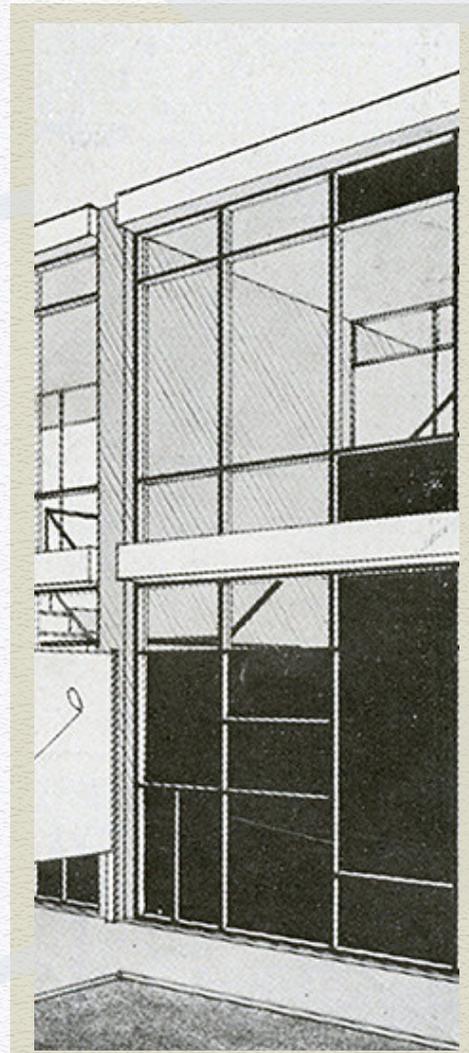
33. Centro acquisti di Ginza ad Hiroshima, rielaborazione grafica, da KENZO TANGE, *Giappone modernissimo*, in «Domus» 269, Aprile 1952, p.3.

34. Centro acquisti di Ginza ad Hiroshima, rielaborazione grafica, da KENZO TANGE, *Giappone modernissimo*, in «Domus» 269, Aprile 1952, p.7.

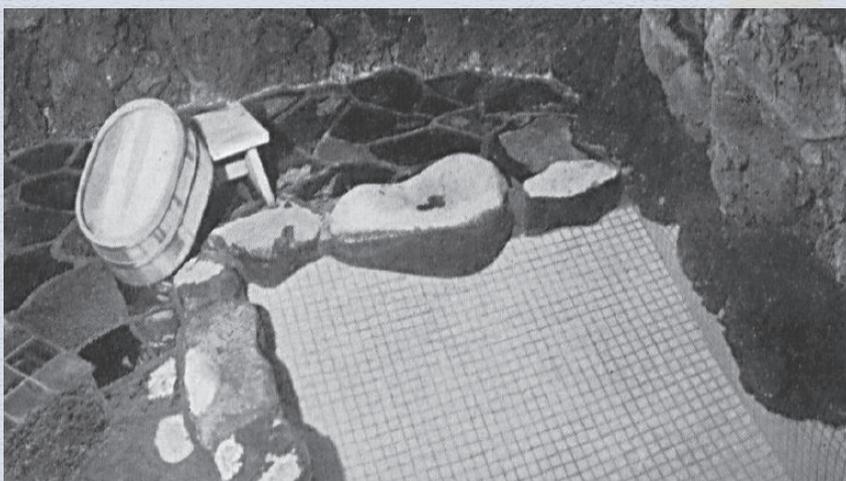
1.3: Trovare il proprio linguaggio: Kenzo Tange e Giò Ponti (1950-1960)

Cap.
1
1945
1960

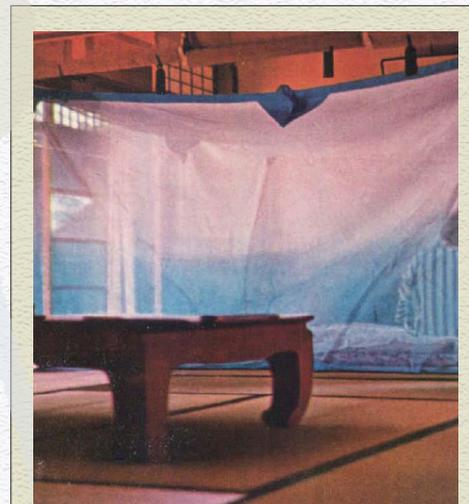
L'evoluzione della situazione architettonica giapponese non è direttamente documentata in periodici o monografie del decennio, trovando rimandi soltanto successivamente al 1960: salvo eccezioni di seguito affrontate, non c'è diretta corrispondenza fra fatti e cronache, nonostante in Giappone i cambiamenti non manchino; l'architetto giapponese è stato riconosciuto formalmente dal proprio governo nel 1950⁴⁴ e si sta continuamente discutendo sugli elementi di cui dovrà dotarsi l'architettura della nuova fase storica. Insieme a sentimenti di "volontaria chiusura" mai totalmente estinti che comportano atteggiamenti di frizione verso le influenze⁴⁵ gli architetti giapponesi mutano comunque alcuni tratti delle proprie opere, come visto nell'ultimo esempio trasposto da Gandolfi. Anche con eccezioni al programma ricostruttivo prima affrontato (come il complesso *Premos* di Kunio Maekawa)⁴⁶ ci si muove lungo il decennio in un clima combattuto fra le due posizioni, dibattito che procede ormai da più di mezzo secolo. Riguardo alle maggiori influenze occidentali, i giapponesi si riconosceranno nel lavoro di LeCorbusier, maestro tanto di principi occidentali quanto di concezioni orientali;⁴⁷ essi ammirano maggiormente il periodo brutalista dell'architetto svizzero, l'ultimo della sua carriera. Col passare del decennio ci si allontanerà così sempre più dalla tradizione verso il primo movimento architettonico del paese del Sol Levante: nel 1956 viene riproposta la testimonianza di Charlotte Perriand sulle pagine di Casabella, dove si ammette che "i giovani giapponesi ci considerano retrogradi se esprimiamo la nostra ammirazione dinanzi alle loro case tradizionali perché in tal modo offriamo armi all'accademismo giapponese".⁴⁸ Fra le architetture degli anni Cinquanta, che testimoniano il passaggio fra le due stagioni, spicca sulle testate italiane il lavoro di Kenzo Tange, in ascesa nella scena internazionale.



36.



37.

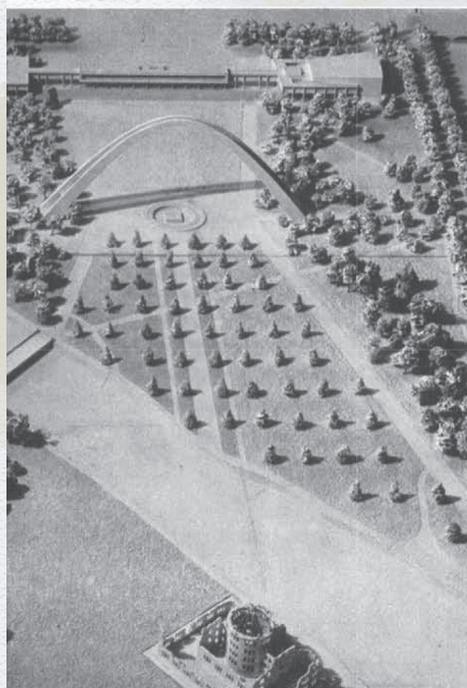


38.

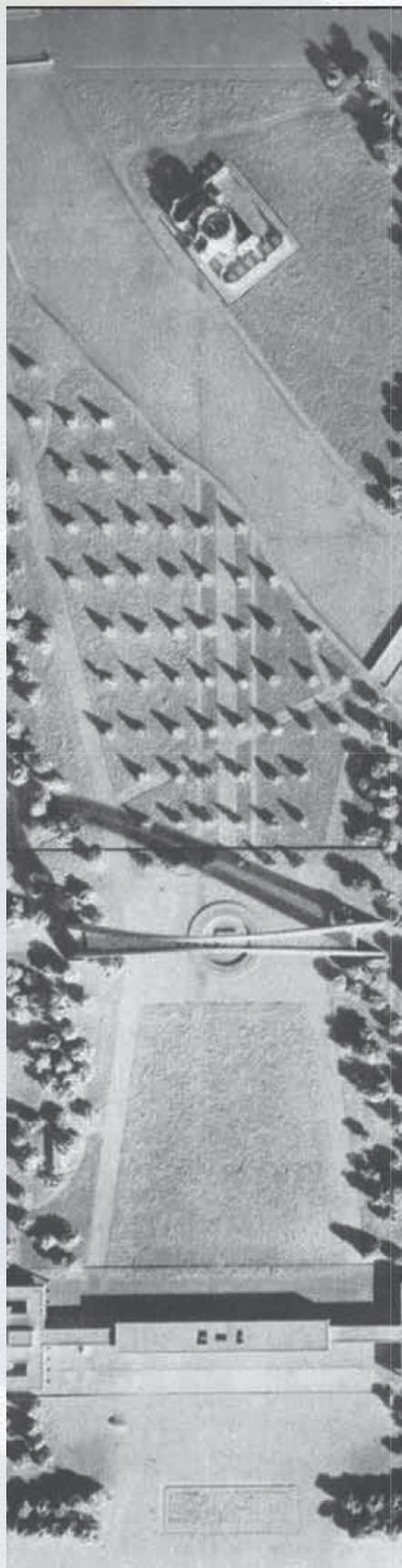
36. Prospettiva di una soluzione abitativa, da TETSUI TAKAYANAGI, in «Architecture D'Aujourd'Hui» 28, Febbraio 1950, p.59.
 37. Proposizione di un ambiente naturale per un bagno cieco, da CHARLOTTE PERRIAND, *Crisi del gesto in Giappone*, in «Casabella» 210, Aprile 1956, p.64.
 38. Camera per gli ospiti in stile tradizionale, da BERNARDO RUDOFKY, *Introduzione al Giappone*, in «Domus» 319, Giugno 1956, p.48.

1950 I segnali del cambiamento: 1955 Kenzo Tange a Hiroshima

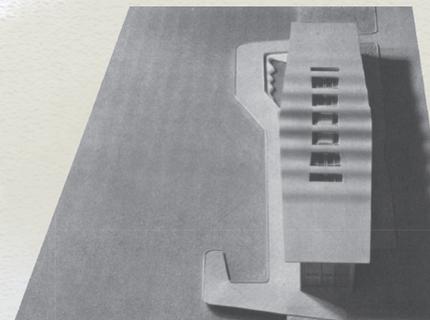
L'opera con la quale Tange si affaccia ad Occidente e non è il Parco della Pace di Hiroshima, tramite il quale l'architetto di Osaka esprime non un uso totale di elementi nuovi, ma un "nuovo modo di comporli".⁴⁹ La reazione della critica italiana esprime l'unicità dell'intervento, come testimoniato dall'analisi di Giò Ponti sulle pagine della propria testata *Domus*: egli descrive un letterale "entusiasmo",⁵⁰ scaturito da un nuovo stile architettonico che arriva "in tutto il mondo, è una conquista, una grande conquista universale".⁵¹ Mentre il guardarsi indietro nella tradizione è qui inteso come "reazione, è limite, è passo indietro",⁵² il progetto di Hiroshima è assunto come valido esempio per la nuova rappresentazione dell' "orgoglio giapponese[...] nel dimostrare di essere nella grande avanguardia nelle espressioni di modernità e civiltà in cospetto e in competizione col mondo intero".⁵³



39.



40.

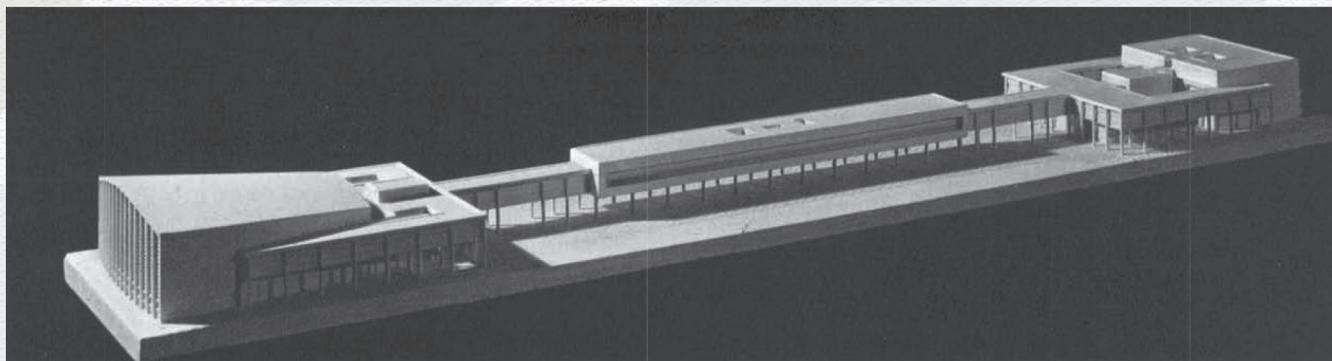


41.

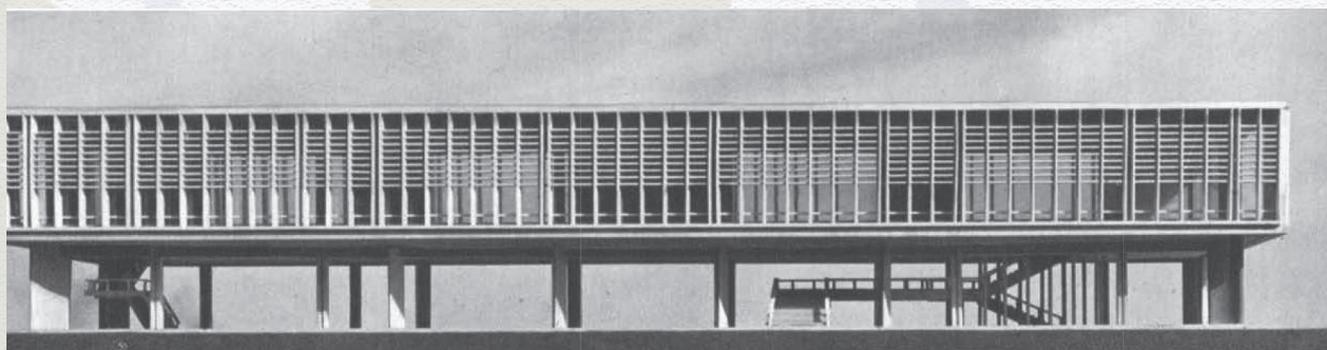
Non tutta la scena italiana, tuttavia, si dimostra d'accordo con tale entusiasmo: sull'editoriale *Casabella* l'intervento di Tange verrà descritto (sebbene quattro anni dopo) come il frutto di una "profonda crisi di trasformazione che travaglia da molti anni la cultura orientale",⁵⁴ associato ad una più profonda "continua preoccupazione di inventare tutto da capo".⁵⁵ Parallelamente a tali osservazioni, si contrappongono comunque ammirazione e fiducia verso un processo progettuale forte della tradizione nipponica;⁵⁶ ciò che si desume dall'analisi dell'intervento (considerando le numerose modificazioni avvenute negli anni)⁵⁷ è una situazione di "incertezza" resa dal "compromesso tra il *folklore* e l'ispirazione occidentale",⁵⁸ non intesa in modo negativo ma piuttosto prova del "momento di transizione attraversato dalla cultura di quel paese".⁵⁹ Se tale compromesso è quindi portato dalla "mancanza di un rinnovamento autonomo" che permetta di andare "nel cuore stesso della storia del popolo giapponese",⁶⁰ da lì a pochi anni si avvererà tale previsione con il decennio che incorona il primo movimento architettonico in Giappone.

39.40.41. Porzioni del masterplan progettuale per Hiroshima, rielaborazione, da KENZO TANGE, *Giappone modernissimo*, in «Domus» 269, Aprile 1952, pp. 2-4.

Posizioni contrapposte a quelle del già citato Giò Ponti, che vorrebbe “che qualcosa di simile sorgesse anche in Italia”;⁶¹ la sua provocazione riguarda più che altro portata, valenza e simbolismo dell'intervento, che egli contrappone alla situazione italiana “dove invece vediamo, tanto per dirne solo una, lo sconcio dell'ultimo ponte a Roma”;⁶² il suo è un approccio molto più contenutistico, influenzato dalla storia recente giapponese. Il complesso è infatti per Ponti testimonianza che la storia bellica non conduca a paesi sconfitti, (in quanto) se il Giappone è in grado di adempiere a tale opera di certo non si dimostra tale.⁶³ Il progetto di Hiroshima è quindi testimonianza di esser vivi, volontà non solo nipponica ma anche presente in occidente, dove “la dà per alcuni versi anche questa nostra matta Italia”.⁶⁴



42.



43.



44.

42. Modello progettuale per un edificio del complesso di Hiroshima, da KENZO TANGE, *Giappone modernissimo*, in «Domus» 269, Aprile 1952, p. 3.

43.44. Viste della Peace Hall di Hiroshima, da KENZO TANGE, *Giappone modernissimo*, in «Domus» 269, Aprile 1952, p. 3.

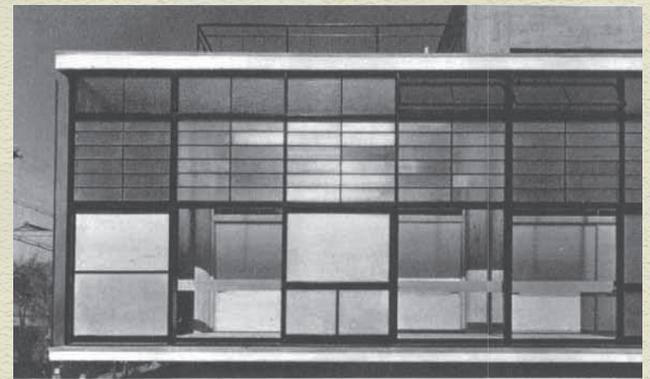
1955 Verso un linguaggio architettonico indipendente 1960

La diversa fase della storia architettonica giapponese non trova riscontro, in Italia, esclusivamente con l'operato di Tange. Si analizzerà in apposito capitolo come tutte queste fasi di cambiamento saranno riproposte, dai giapponesi stessi, nelle partecipazioni dirette alle *kermesse* italiane di Biennale e Triennale, specialmente nella prima architettura giapponese su suolo nostrano: il padiglione di Takamasa Yoshizaka per la Biennale veneta del 1956 racchiuderà il binomio fra tradizione e modernità.⁶⁵

Non mancano poi ulteriori presenze architettoniche giapponesi nell'editoria di settore italiana. Considerazioni sul patrimonio tradizionale si riscontrano nell'intervento di Gillo Dorfles sul Tempio di Ise e sulla villa di Katsura: la sua è una ricerca negli insegnamenti che tale patrimonio può recare alla contemporaneità, conscio che sia già stato appurato come la tradizione orientale ricalchi gli elementi della modernità.⁶⁶ In altri esempi, poi, si analizzano destinazioni d'uso tradizionali edificate con tecniche industrializzate: è il caso di un *kenban*, ossia una scuola per *geishe*,⁶⁷ dove per la struttura ci si affida a cemento-ferro-vetro e si mantengono funzioni e materiali antichi (carta, bambù, stuoie componibili per i *tatami*).⁶⁸ Questi ed altri interventi, come i reportage di Bernardo Rudofsky o di Charlotte Perriand (prima citata), non mancano di testimoniare la tradizionalità, anche se tali intenzioni saranno poi da alcuni reinterpretate in chiave nostalgica, quando si intravedrà in questo decennio la fine dell' "età dello *Shibui*".⁶⁹ Il cambiamento degli anni Sessanta lascia quindi tracce premature nel decennio che lo precede, come citato da Rudofsky (che riprende, in realtà, considerazioni di Basil Hall Chamberlain di ottant'anni più vecchie): "in generale i giapponesi l'hanno fatta finita con il loro passato: vogliono essere qualcuno e qualcos'altro di ciò che sono stati e in parte ancora sono".⁷⁰



45.



46.



47.

45. Villa di Katsura, particolare del diaframma "di schermo" alla veranda est, da GILLO DORFLES, *Gli insegnamenti del Giappone*, in «Domus» 314, Gennaio 1956, p. 12.

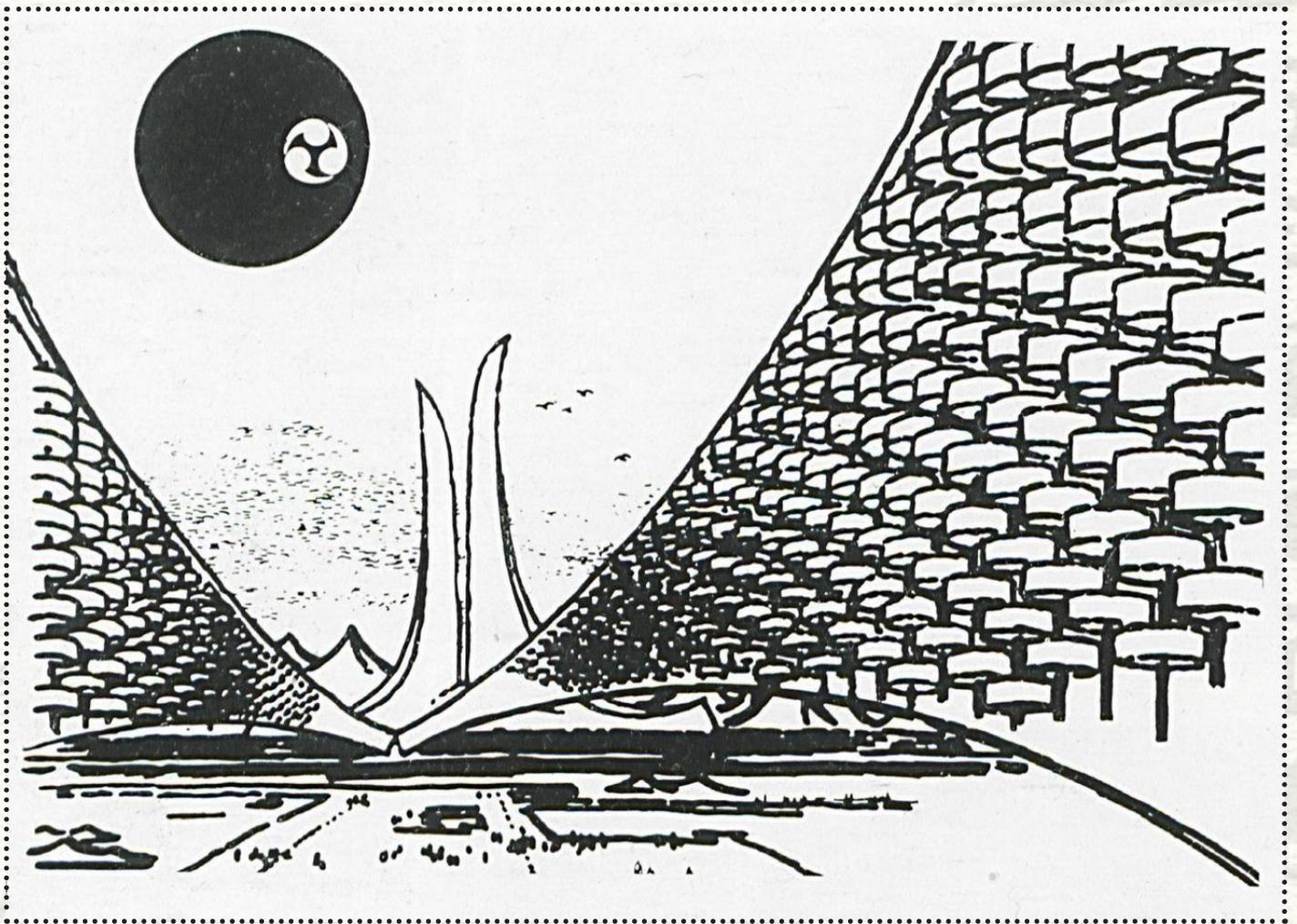
46.47. Viste di un *kenban* di Tokyo, da Katuo Andow, *In un "quartiere fiorito" di Tokio*, in «Domus» 320, Luglio 1956, p. 5.

Note bibliografiche del capitolo

di seguito elencate tramite il metodo autore-data,
visibili quindi interamente nell'apparato bibliografico conclusivo
(da pagina 187)

1. TODDI 1941, p.300.
- 2.3.4. *ibidem*.
5. MURATORI 1937, pp. 36-41.
6. *ibidem*.
7. (anonimo) 1935, pp. 45-47.
8. (anonimo) 1936, pp. 30-33.
9. (anonimo) 1937, pp. 32-37.
10. (anonimo) 1937, pp. 30-35.
11. (anonimo) 1937, pp. 36-39.
12. *ibidem*.
13. (anonimo), *notiziario*, in «Casabella» 160, Marzo 1941, pp. 100-104.
14. DOCUMENTAZIONE.INFO, *analisi demografica*, reperita via web < <https://www.documentazione.info/> > (consultato in data 25 Agosto 2021).
15. TEMPEL 1969.
16. GANDOLFI 1946, pp. 3-8.
17. *ibidem* fino a 43.
44. TAFURI 1964.
45. INUMARU 1985.
46. TEMPEL 1969.
47. TAFURI 1964.
48. PERRIAND 1956, pp. 54-66.
49. TAFURI 1964.
50. PONTI 1952, pp. 2-11.
- 51.52.53. *ibidem*.
54. V.G. 1956, pp. 14-18.
55. fino a 60. *ibidem*.
61. GIO PONTI, *Giappone modernissimo*, cit.
- 62.63.64. *ibidem*.
65. TAKAMASA 1956, pp. 6-8.
66. DORFLES 1956, pp. 7-11.
67. ANDOW 1956, p. 5.
68. *ibidem*.
69. ZEVI 1970.
70. RUDOLFSKY 1956, pp. 45-49.

Cap.
1
1945
1960



1.

1. Kiyonori Kikutake, prospettiva urbana, da L.M. Boschini, *Utopia come ipotesi di lavoro*, in «Casabella» 305, Maggio 1966, p. 23.

METABOLISMO NELLA SCENA GIAPPONESE

CAPITOLO

2

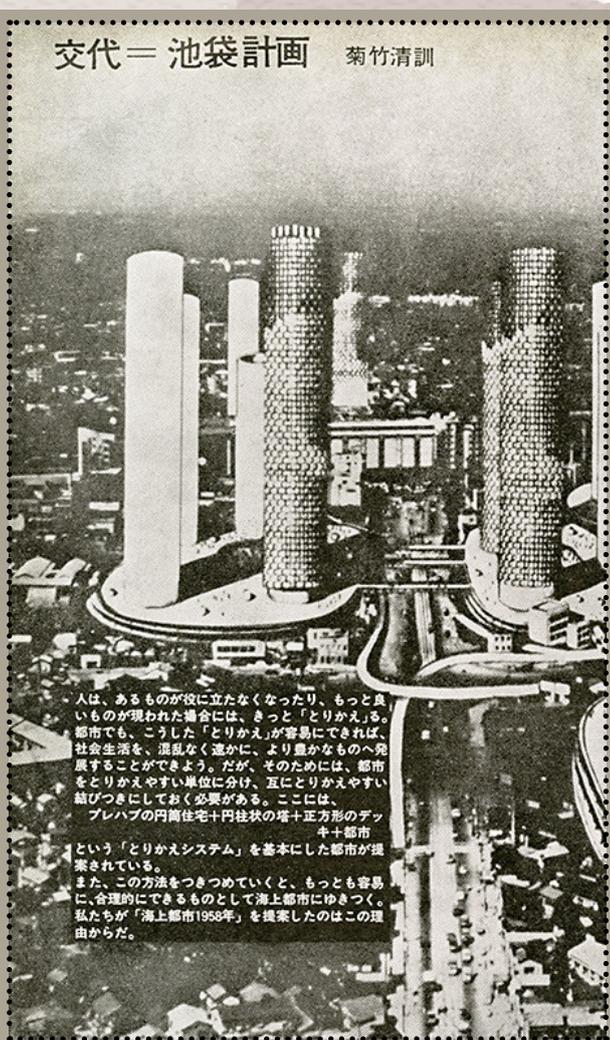
1960-1970

2.

2. Quartiere *Tsukiji* a Tokyo di Kenzo Tange, da (anonimo), *Nuove realtà in architettura: a Tokio*, Kenzo Tange 1964-1965, in «Domus» 430, 1965, numero di pagina non visibile.

Gli anni Sessanta inaugurano la prima stagione architettonica in cui i giapponesi impongono un proprio linguaggio sulla scena mondiale.

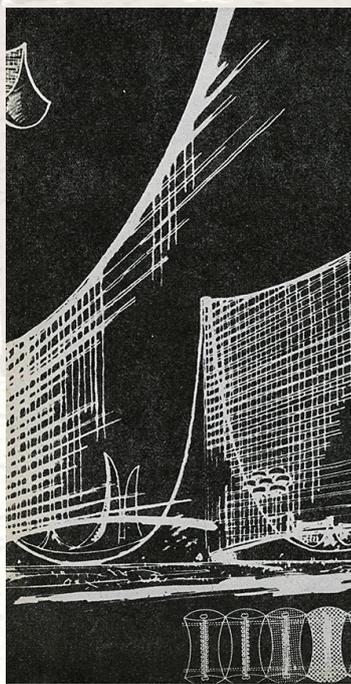
交代 = 池袋計画 菊竹清訓



人は、あるものが役に立たなくなったり、もっと良いものが現われた場合には、きっと「とりかえ」る。都市でも、こうした「とりかえ」が容易にできれば、社会生活を、混乱なく速かに、より豊かなものへ発展させることができる。だが、そのためには、都市をとりかえやすい単位に分け、互にとりかえやすい結びつきしておく必要がある。ここには、プレハブの円筒住宅十円柱状の塔十正方形のデッキ十都市という「とりかえシステム」を基本にした都市が提案されている。また、この方法をつきつめていくと、もっとも容易に、合理的にできるものとして海上都市にゆきつく。私たちが「海上都市1958年」を提案したのはこの理由からだ。

3.

La maggior parte delle testimonianze su suolo italiano arrivano al termine del decennio, con la mostra dedicata al movimento metabolista curata da Paolo Riani a Firenze:



4.

a modi retrospettiva si intrecciano in Italia interventi ed opinioni dei maggiori esponenti di entrambe le scene, nipponica e nostrana, prova dell' assonanza che le due sfere architettoniche hanno sviluppato in questo periodo.

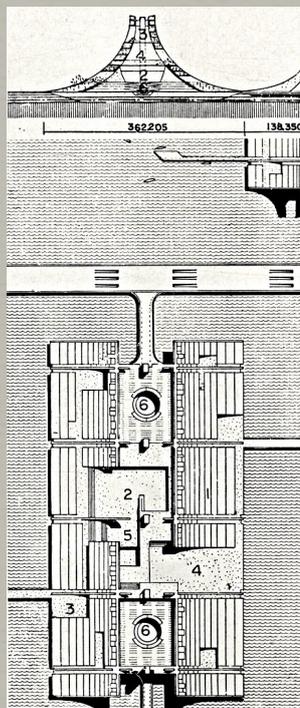


5.

- 3. KIYONORI KIKUTAKE, prospettiva di una città metabolica, in «Casabella» 273, Marzo 1963, p. 32.
- 4. KIYONORI KIKUTAKE, concept progettuali urbani, in «Casabella» 273, Marzo 1963, p. 37.
- 5. ENZO MARI, copertina, da «Domus» 377, Aprile 1961.

LE PREMESSE PER IL CAMBIAMENTO: LA SITUAZIONE URBANISTICA

Le condizioni che portano i giapponesi a sviluppare nuovi intenti progettuali, che raggiungono ora scala urbanistica, sono ben note e testimoniate. Nonostante in Italia non si abbiano problemi di tale ordine di grandezza, spesso ci si interroga sulle condizioni delle realtà urbane nipponiche: la diffusione, contrariamente ai piani ricostruttori, è avvenuta in modo caotico e sregolato, e solo alcune classi sociali hanno percepito vantaggi; la visione che giunge è quella di metropoli fatte di palazzoni d'acciaio "che sovrastano su una città di carta e legno ai loro piedi".¹ Si va analizzando la situazione della scena architettonica giapponese constatando come, ad inizio decennio, vi sia compresenza di "due giapponesi",² in base ai ragionamenti visti prima, e di quattro sfumature diverse di architetti:³ la differenza fra le personalità formate prima del conflitto (nella ricerca del Movimento Moderno), quelle impegnate nella ricostruzione e gli architetti degli anni Cinquanta si amplia con la nuova generazione, e ognuna ha peculiarità diverse dalle precedenti.⁴



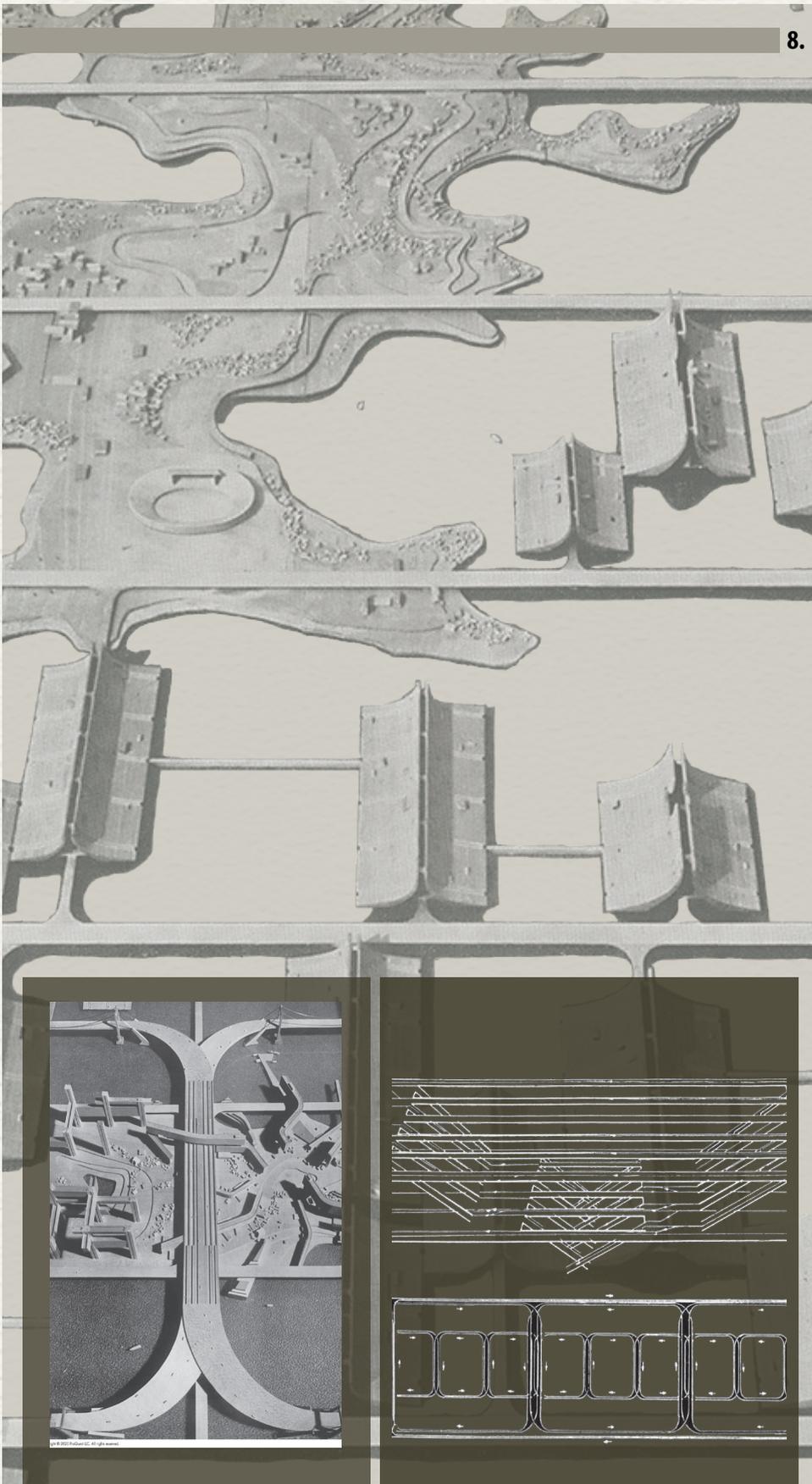
6.



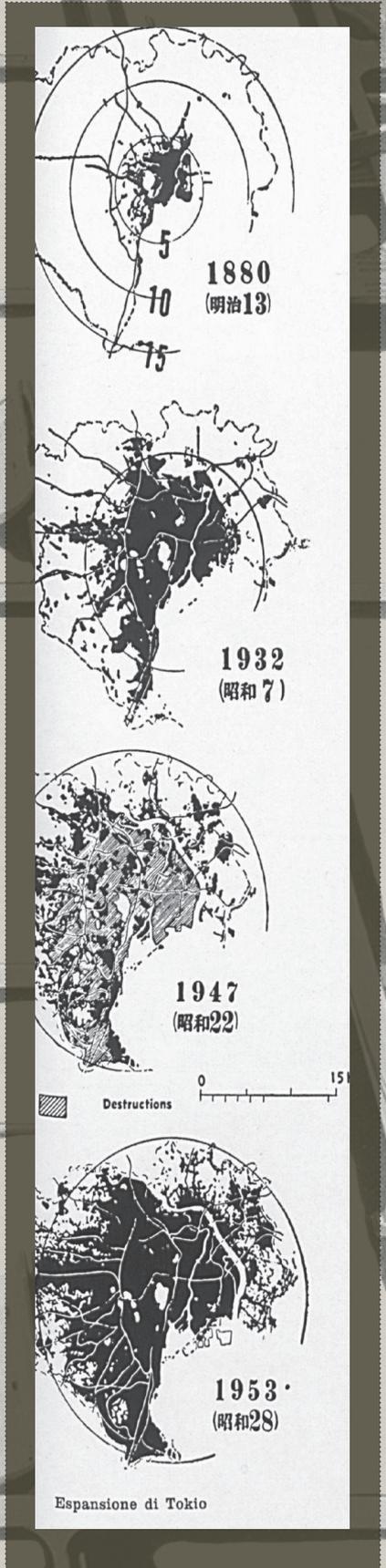
7.

6. Pianta di una porzione residenziale dell'intervento, da KENZO TANGE, GIORGIO GRASSI, *Un piano per Tokio*, in «Casabella» 258, Dicembre 1961, p. 21.

7. Modello generale dell'intervento, evidenziazione della zona interessata, da KENZO TANGE, GIORGIO GRASSI, *Un piano per Tokio*, in «Casabella» 258, Dicembre 1961, p. 3.



8.



9.

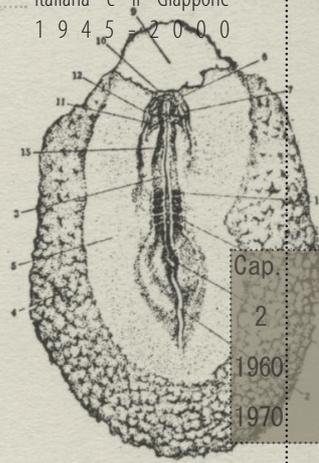
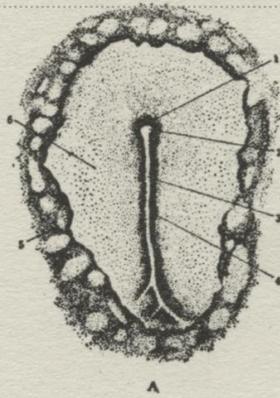
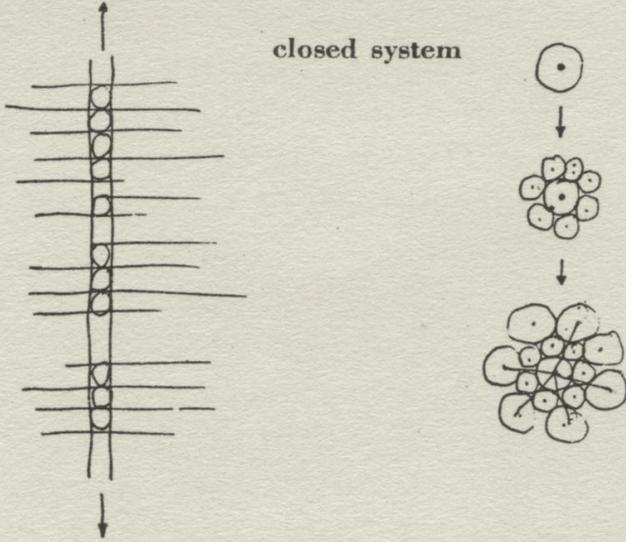
10.

11.

8. Porzione del modello progettuale, estrapolazione e riproposizione, da KENZO TANGE, GIORGIO GRASSI, *Un piano per Tokio*, in «Casabella» 258, Dicembre 1961, p. 10.
9. Porzione dei collegamenti viari, da KENZO TANGE, GIORGIO GRASSI, *Un piano per Tokio*, in «Casabella» 258, Dicembre 1961, p. 3.
10. Pianta ed alzato di un manufatto del complesso, estrapolazione e riproposizione, da KENZO TANGE, GIORGIO GRASSI, *Un piano per Tokio*, in «Casabella» 258, Dicembre 1961, p. 18.
11. Schemi concettuali sulla crescita demografica di Tokyo, da KENZO TANGE, GIORGIO GRASSI, *Un piano per Tokio*, in «Casabella» 258, Dicembre 1961, p. 9.

9. process of growth of organic life

tem closed system



Cap. 2 1960 1970

possible axis linking present center with Mt. Fuji.

SHIBUYA

IKEBUKURO

UENO

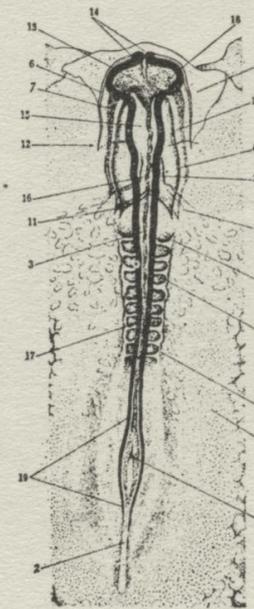
GINZA

SHINJUKU

IKEBUKURO

UENO

sixteenth somitic stage



nineteenth somitic stage

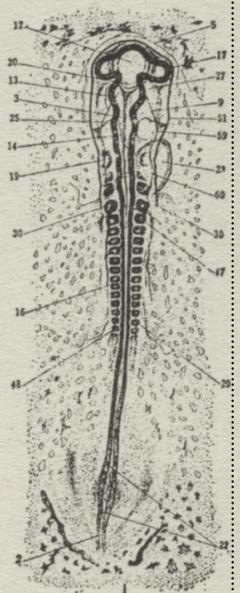
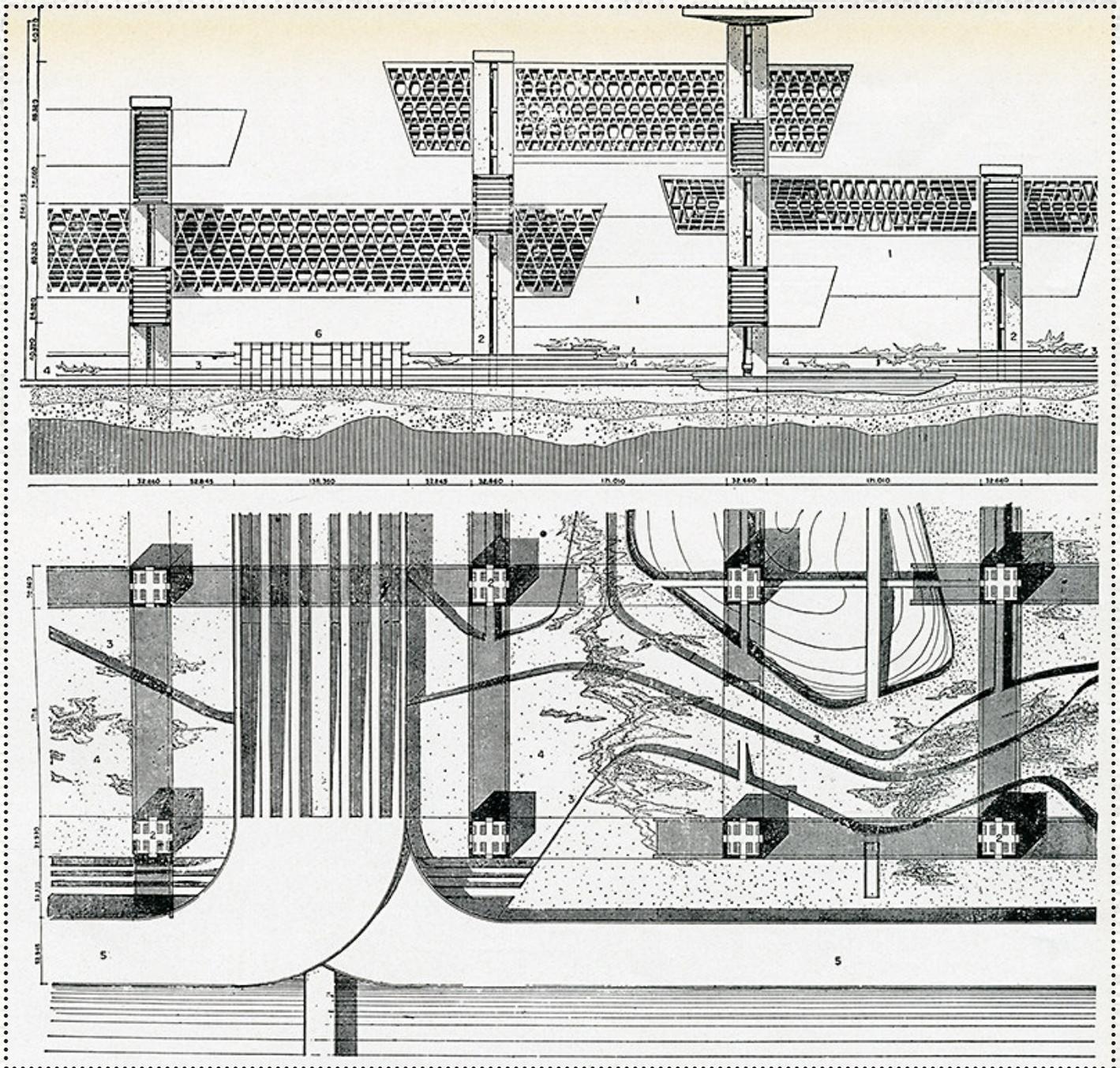


Fig. 7. Traffic volume by public bus



12.

12. Ragionamenti concettuali su concetti metabolici, riproposizione, da KENZO TANGE, A plan for Tokyo, 1960, p.13.



13.

13. Pianta e prospetto di una porzione della parte commerciale, da KENZO TANGE, GIORGIO GRASSI, *Un piano per Tokio*, in «Casabella» 258, Dicembre 1961, p. 17.

2.1

OSSERVANDO IL GIAPPONE FRA ROTTURA E CAMBIAMENTO



14.

1960

1965

14. Pianta e prospetto di una porzione della parte commerciale, da KENZO TANGE, GIORGIO GRASSI, *Un piano per Tokio*, in «Casabella» 258, Dicembre 1961, p. 17.

2.1: Osservando il Giappone tra rottura e cambiamento (1960-1965)

Le modalità del radicale cambiamento degli anni Sessanta sono analizzate, nella sede fiorentina di fine decennio, da una delle maggiori personalità della stagione, Arata Isozaki:

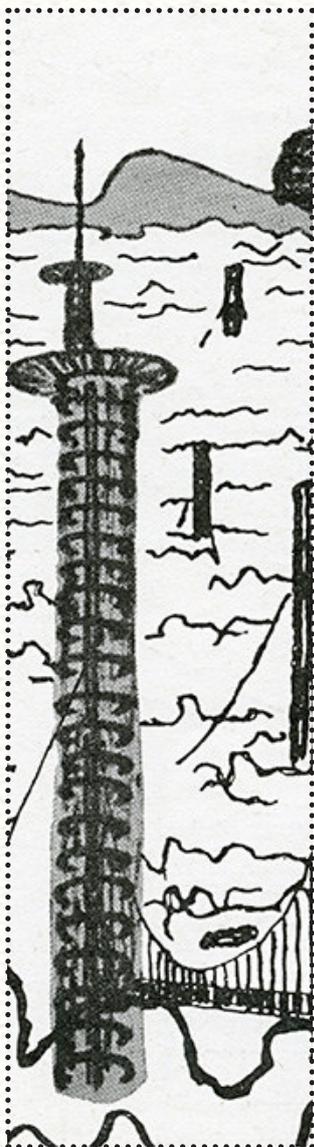
secondo l'architetto di Oita un cambiamento di tale portata, in una cultura come quella nipponica, non può che "nascere dalla propria rovina".⁵

Il fatto che la città subisca una metamorfosi, intesa come processo biologico, comporta un prezzo che solo in questi termini può portare ad elementi totalmente nuovi.⁶

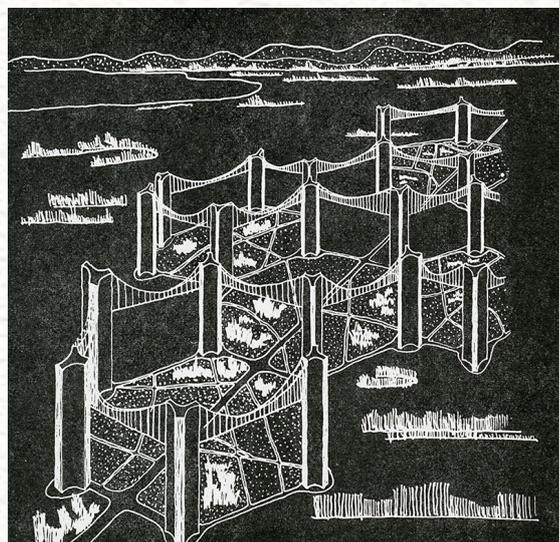
Cap.
2
1960
1970



15.

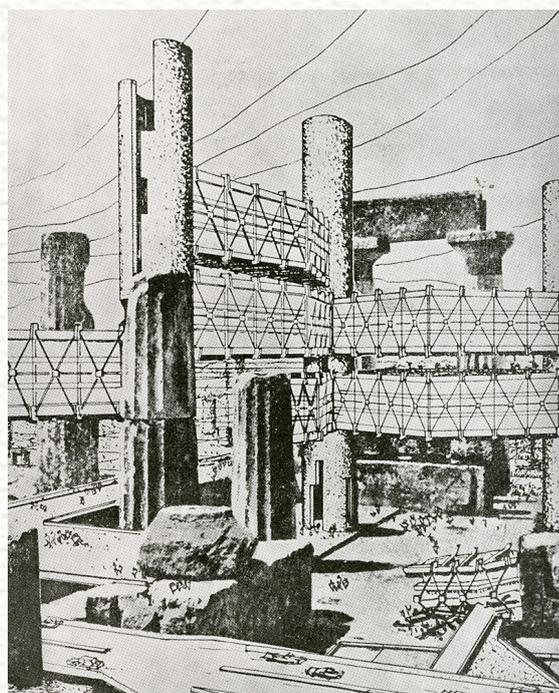


16.



17.

Dalla rottura ci si impegna, spiega Isozaki, a sistematizzare la crescita urbana, soprattutto nella parte "non voluta e disorganizzata".⁷



18.

15. KIYONORI KIKUTAKE, concept progettuali urbani, in «Casabella» 273, Marzo 1963, p. 34.

16.17. HIROSHI SASAKI, IROKI ONOBAYASHI, HIROYASU YAMADA, concept di prospettive urbane, in «Casabella» 273, Marzo 1963, p. 37.

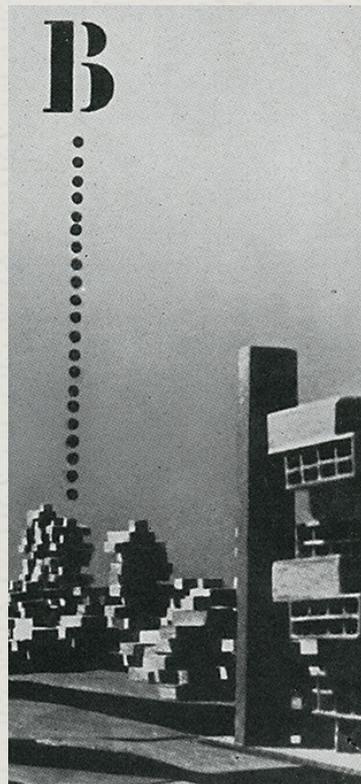
18. ARATA ISOZAKI, concept per un edificio, in «Casabella» 273, Marzo 1963, p. 36.

Ciò che potrebbe quindi andare d' accordo con le linee-guida del neonato movimento metabolista, ossia città vive ed estremamente dinamiche, subisce critiche per la sua mancanza di ordine: si osserva come la crescita incontrollata pechi di versatilità, "è disordinata ma nel modo sbagliato", ed è a conti fatti poco viva perché non garantirà flessibilità nel tempo.⁸



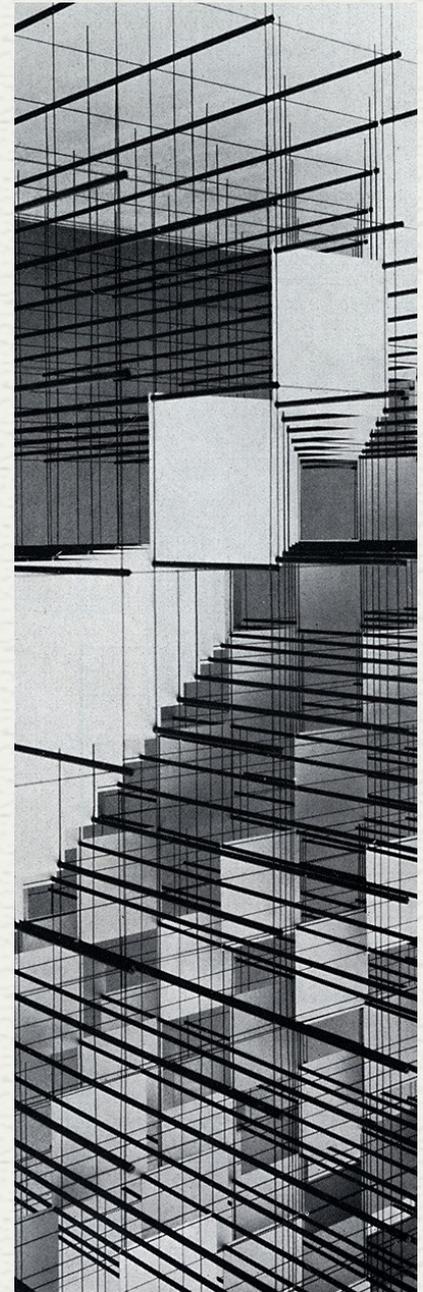
19.

L' atteggiamento di totale rottura con la tradizione fa sì che i progettisti non si preoccupino di tessere legami con l' ambiente circostante,⁹ com' era invece prioritario in passato, arrivando anzi a contrastarlo apertamente.¹⁰ Già a metà decennio la stagione metabolista è vista come un periodo di totale espressività quasi violenta, nella sua dinamicità.¹¹ Riconoscendo come tali atteggiamenti siano volontà progettuali, si analizza come essi aspirino a creare un "nuovo ordine disordinato":¹²



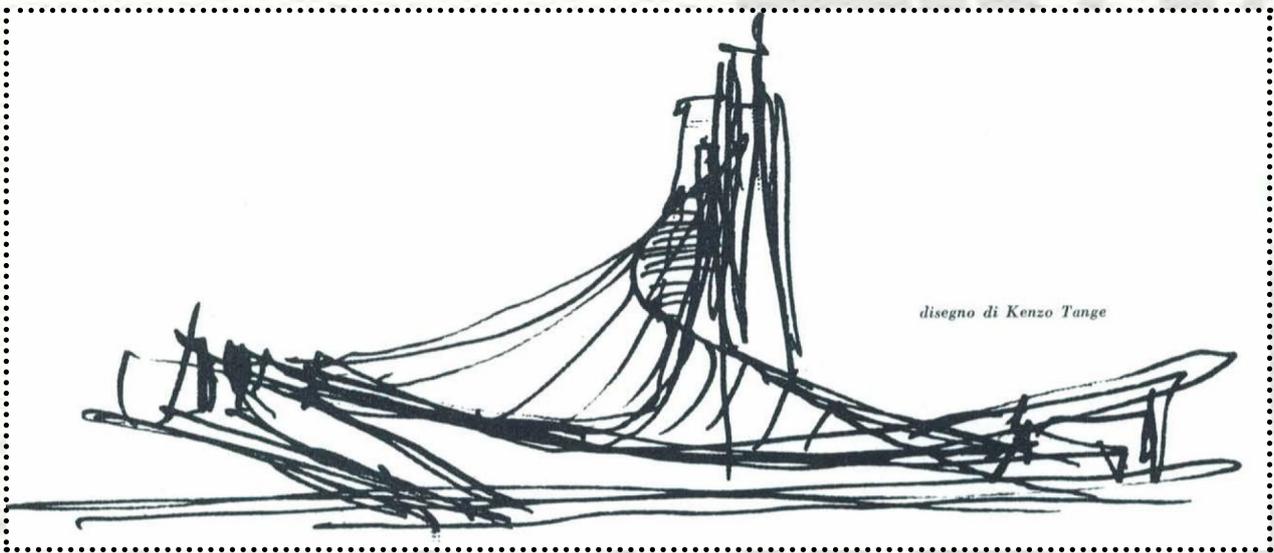
20.

Riani descrive tale espressività come un meccanismo simile a quello che l' arte portava avanti da periodi precedenti,¹³ e di come intingere dalla metafisica per creare visioni utopiche sia in realtà più familiare di quanto possa sembrare, agli occhi dell' uomo.¹⁴



21.

19. Analisi italiane su concept o architetture metaboliche, da GIUSEPPE MARIO OLIVERI, *industrializzazione dell'edilizia*, in «Casabella» 301, Gennaio 1966, p. 22-33.
20. Analisi italiane su concept o architetture metaboliche, da GIUSEPPE MARIO OLIVERI, *industrializzazione dell'edilizia*, in «Casabella» 301, Gennaio 1966, p. 22-33.
21. Prospettive concettuali, da ENZO MARI, *Centro d'informazione e di ricerca, Udine, Italy*, in «Casabella» 298, Ottobre 1965, p. 85.



disegno di Kenzo Tange

22.

22. Stadio per Palla a Canestro di Kenzo Tange, concept progettuale, da KENZO TANGE, *Kenzo Tange per Tokio*, in «Domus» 424, Marzo 1965, p. 9.

2.2

INTERROGARSI PER RIPARTIRE DALLA DIMENSIONE UMANA

DIMENSIONE UMANA
RIPARTIRE DALLA
INTERROGARSI PER

1965-1970

1965-1970

23.

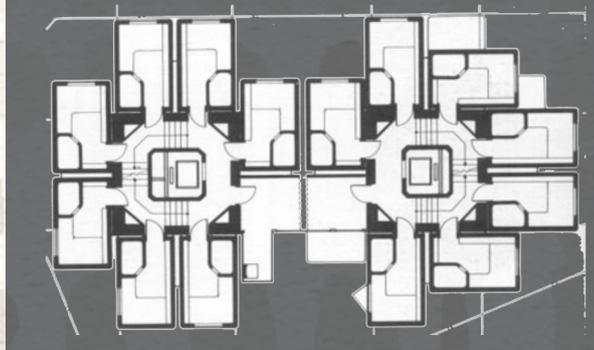
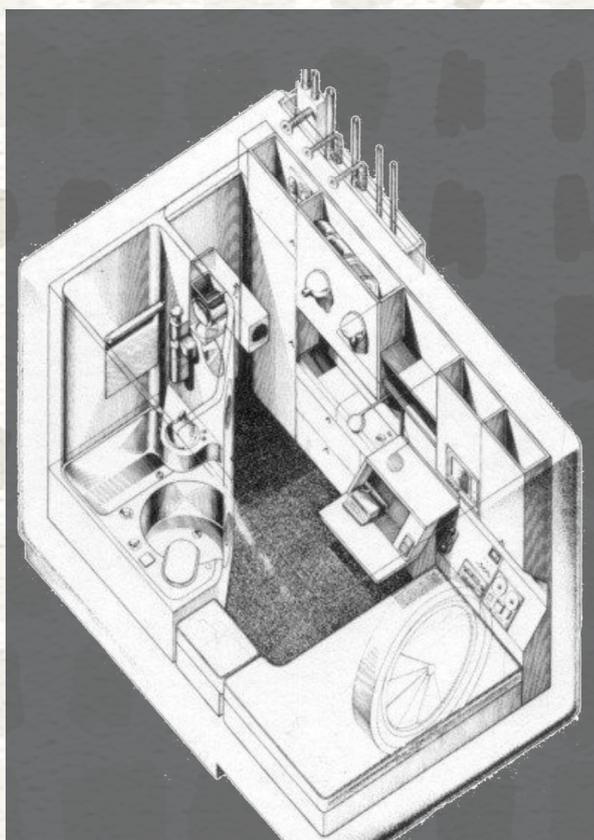
23. *Stadio per Palla a Canestro* di Kenzo Tange, prospettiva esterna, riproposizione, da KENZO TANGE, *Kenzo Tange per Tokio*, in «Domus» 424, Marzo 1965, p. 7.

2.2: Interrogarsi per ripartire dalla dimensione umana
(1965-1970)

中銀カプセルマンション《銀座》

ビジネスカプセル Business Capsule

Proprio i ragionamenti legati all' uomo sono il tema della seconda fase della stagione, nonché della seconda metà del decennio. Gli effetti del considerare la comunità come uno sviluppo biologicamente attivo comportavano infatti l' impossibilità di sottostare a principi fissi,¹⁵ e proprio l' approccio alla città come ad un organismo "biologico" e organico¹⁶ porta presto a riflessioni di inverso ordine di grandezza, verso la scala umana. Una sorta di specializzazione, derivata dall' evitare standard mondiali (a cui conseguirebbero comunque derivazioni non progettate);¹⁷ oltre a ciò, le ambizioni utopiche a vasta scala cambiano a favore di progettazioni "a misura d' uomo",¹⁸ calibrate quindi su quest' ultimo e su una sorta di "unità-base".



25.



24.

La mostra di Firenze del 1969, oltre ad essere retrospettiva del decennio, è il mezzo per riportare le considerazioni degli architetti giapponesi. Sono questi ultimi a rappresentare i ragionamenti alla fine degli anni Sessanta: alcuni, come Masato Otaka, tornano a chiedersi se vada riconsiderato nuovamente il patrimonio storico,¹⁹ e in caso come utilizzarlo, determinando quindi fenomeni revivalistici e culturalistici "con un occhio alla storia".²⁰

24. Manifesto pubblicitario per la Nakagin Capsule Tower, reperita via web (www.designboom.com).

25. KISHO KUROKAWA, pianta ed assonometria di una cellula della Nakagin Capsule Tower, reperita via web (www.designboom.com).

Parallelamente ad essi, non mancano fenomeni di repulsione verso le forme tradizionali, che, in modo non più drastico, raccomandano di fermarsi ai contenuti moderando attentamente i linguaggi,²¹ e specificando le giuste distanze.²² Senza dimenticare che ogni singola situazione progettuale andrà personalizzata, avvicinandosi quindi a declinazioni "caso per caso".²³

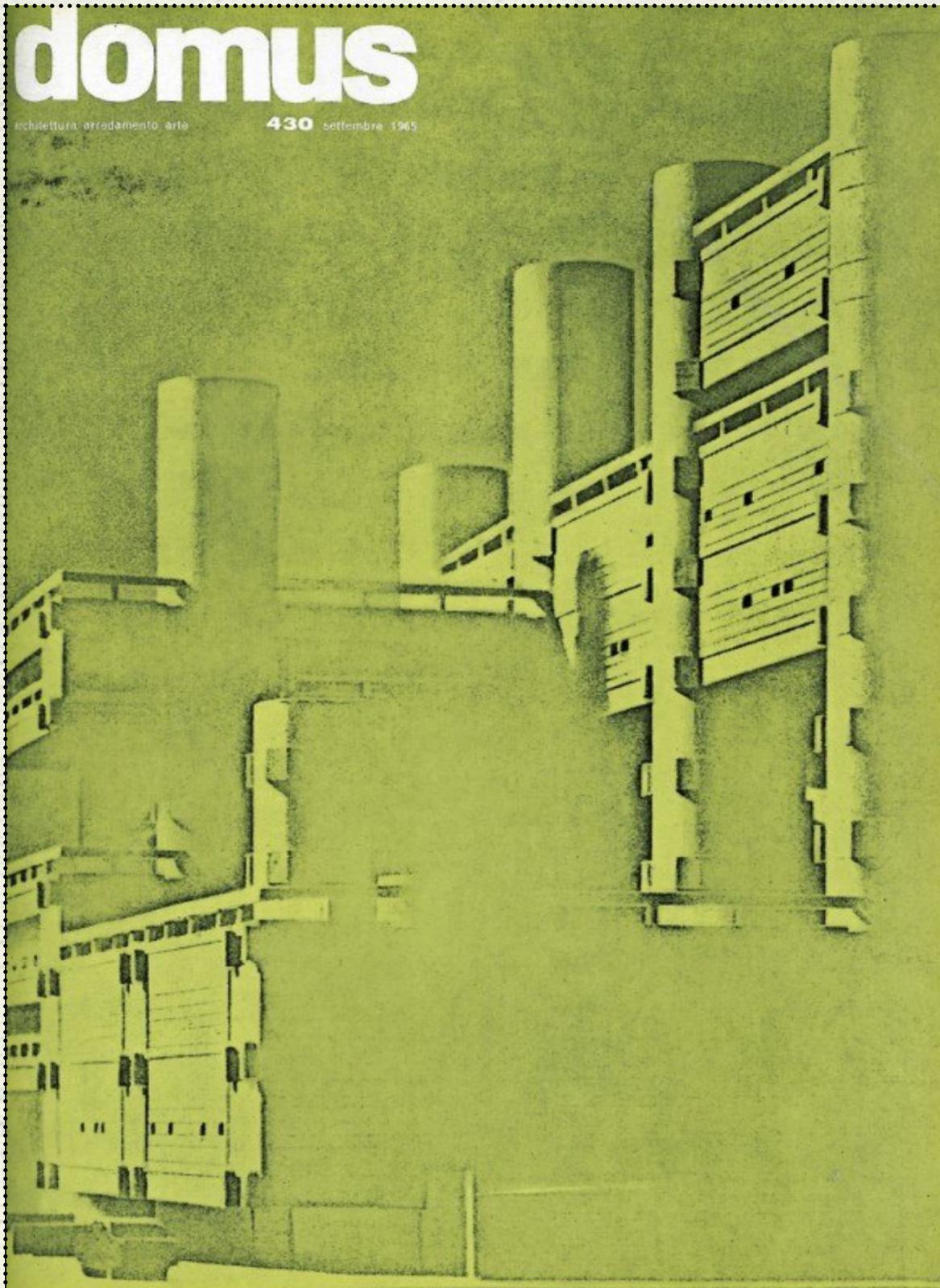
L'esposizione fiorentina costituisce quindi l'occasione per tracciare uno "stato di fatto" riassuntivo dei primi due decenni del secondo dopoguerra. Insieme alle esperienze milanesi e veneziane, in seguito analizzate, funge da punto d'osservazione per la cultura giapponese in Italia: non mancano però concreti esempi architettonici, interventi di architetti sia di una scena che dell'altra che, in territorio nostrano, vanno ad arricchire l'ambito delle relazioni.

Cap.

2

1960

1970



26.

26. Il *Broadcasting Center* di Tokyo di Kenzo Tange, copertina del numero 430 di Domus, Settembre 1965.

2.3

PROGETTI E INFLUENZE SU SUOLO ITALIANO

POSIZIONI E CONFRONTI

27.

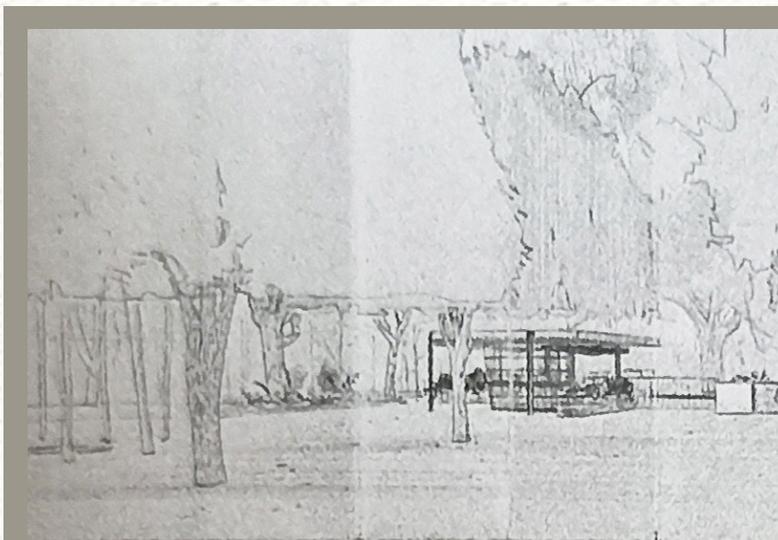
27. Porzione del plastico progettuale per il *Fiera District*, riproposizione, da GIULIANO GRESLERI, GLAUCO GRESLERI, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna - Bologna nord, centro ecumenico, fiera district*, Bononia University Press, Bologna 2010.

2.3: Progetti e influenze su suolo italiano: posizioni e confronti (1965-1970)

Influenze giapponesi sugli architetti italiani: i progetti di Carlo Scarpa

Le realizzazioni di Carlo Scarpa sono esempio di architetture italiane direttamente influenzate da principi giapponesi: in parte per le dichiarazioni stesse dell'autore, in parte per i suoi numerosi viaggi in terra orientale, e non solo.²⁴

Più di un decennio prima dell'effettivo studio nel paese del Sol Levante, infatti, si riscontrano rimandi al patrimonio nipponico nei lavori dell'architetto veneto: con il progetto per la biglietteria per la Biennale del 1952 Scarpa schematizza la "casa del thè" giapponese in un nuovo ambito funzionale;²⁵ si sviluppa qui il concetto del *ma*, l'insieme spazio-temporale che è al contempo "distacco ed intervallo"²⁶ e che arricchisce l'architettura tangibile con un nuovo livello concettuale, complementare alla concretezza.²⁷ Accostando *ma* ed *en*, si progettano gli spazi di confine, e la relazione fra le due entità del "legare" e del "dividere", solo apparentemente opposte.²⁸



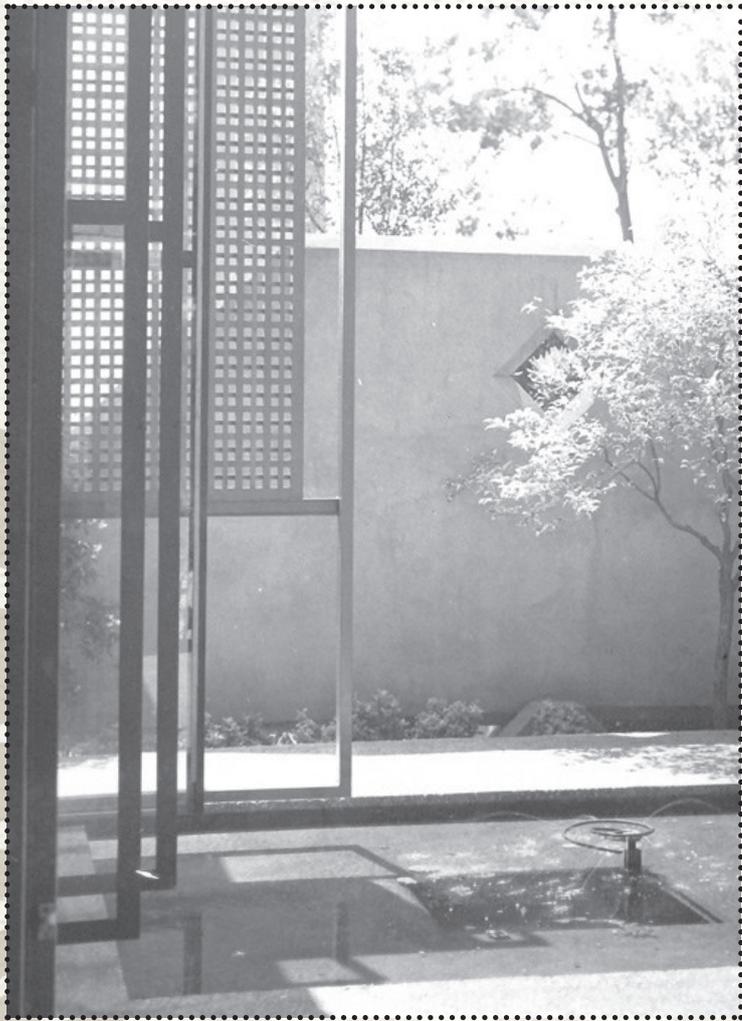
28.



29.

28. CARLO SCARPA, schizzo prospettico della biglietteria nell'intorno, in MARCO MULAZZANI, *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, 2022, p.107.

29. La biglietteria terminata, in MAURO PIERCONTI, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007.

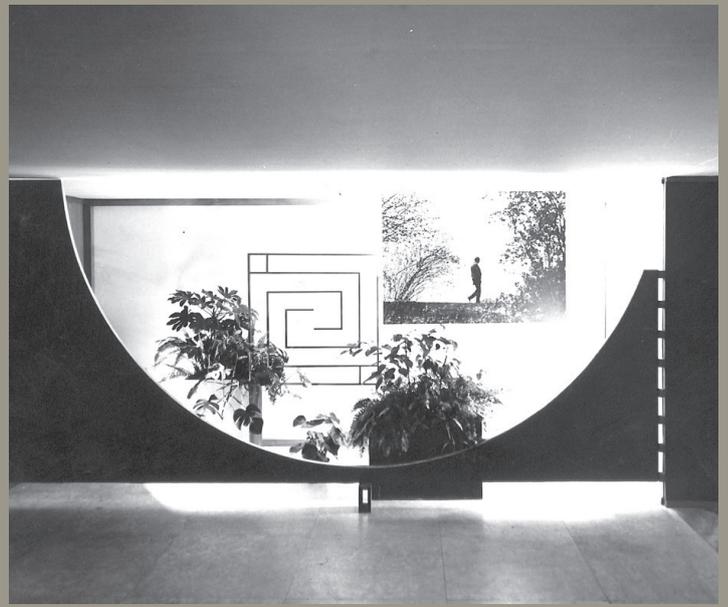


30.

Scarpa precisa che tal modo di assorbire influenze non vuole essere mera retorica,²⁹ ma è anzi da intendersi come il corretto modo di usare citazioni per appropriarsi di identità non proprie;³⁰ il progetto per la biglietteria ne è testimonianza, essendo una reinterpretazione di uno spazio tradizionale che aveva funzione tutt' altro che simile.³¹ Al contempo, ogni aspetto della cultura architettonica nipponica è fonte d' ispirazione. Lo testimoniano i numerosi viaggi effettuati dopo il 1969, a proposito di cui Scarpa appunta ogni sua considerazione: fra le mete predilette, da lui come da tutta la scena occidentale, vi è la villa imperiale di Katsura, nella quale lo colpisce la decoratività degli arredi;³² nonostante questi ultimi siano "prividi fronzoli e puramente materici",³³ agiscono fortemente in termini di contenuto, così come significativi sono gli ambienti esterni del giardino così vivi di sintonia con la natura, come tutto il mondo tradizionale.³⁴

Cap.
2
1960
1970

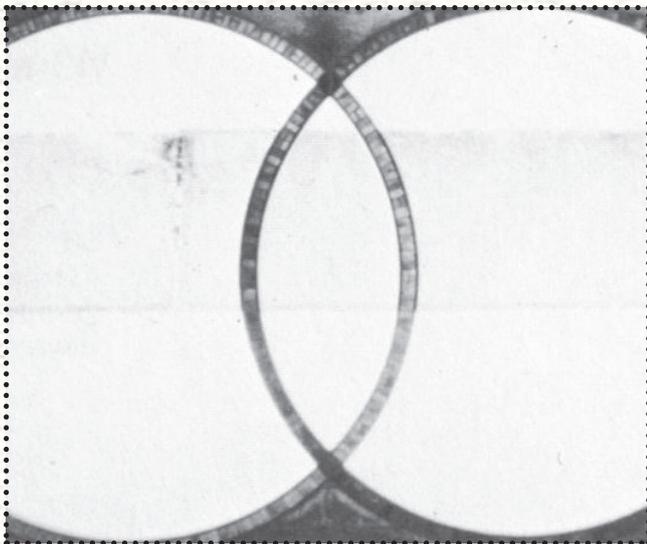
Ciò che più esercita fascino sull' architetto veneto è di fatto, stando alle sue testimonianze, appartenente al mondo "edile": partendo dalla morfologia di cantieri ed impalcature osserva attivamente la bellezza "in-sita nei processi", l' arte operaia e il gusto "non sofisticato, povero, non contadinesco ma quasi".³⁵ Scarpa recupera manuali di carpenteria e studia come anche tali aspetti finiscano irrimediabilmente ad interlacciarsi con la natura: materiali lignei e naturali compongono architetture che vengono racchiuse in un complesso, lo "scorcio dello scorcio".³⁶



31.

30.31. CARLO SCARPA, allestimento della mostra su Frank Lloyd Wright, in MAXXI ROMA, *Carlo Scarpa e il Giappone*, catalogo della mostra, Roma 2016.

I frutti di tali influenze culturali si vedranno anche nei decenni successivi, soprattutto con il progetto della Tomba Brion: oltre al legame con la natura e alla progettazione dei vuoti (entrambi impliciti nel tema della “distruzione della scatola”),³⁷ ancor più oltre a forme e materiali vi è il principio del *taema*, ciò che provoca profondità e tridimensionalità;³⁸ esempi di architetture italiane che anche in ambito strettamente nostrano riprendono la mentalità nipponica che, sempre secondo Scarpa, permette di “raffinare il proprio spirito, come la cultura greca” nel mondo occidentale.³⁹



32.

Si,
SONO MOLTO
INFLUENZATO
DAL GIAPPONE,
E NON SOLO PERCHÉ
CI SONO STATO
MA PERCHÉ,
ANCHE PRIMA
DI ESSERCI STATO,
AMMIRAVO LA LORO
ESSENZIALITÀ
E SOPRATTUTTO
IL LORO SOVRANO
BUON GUSTO



33.

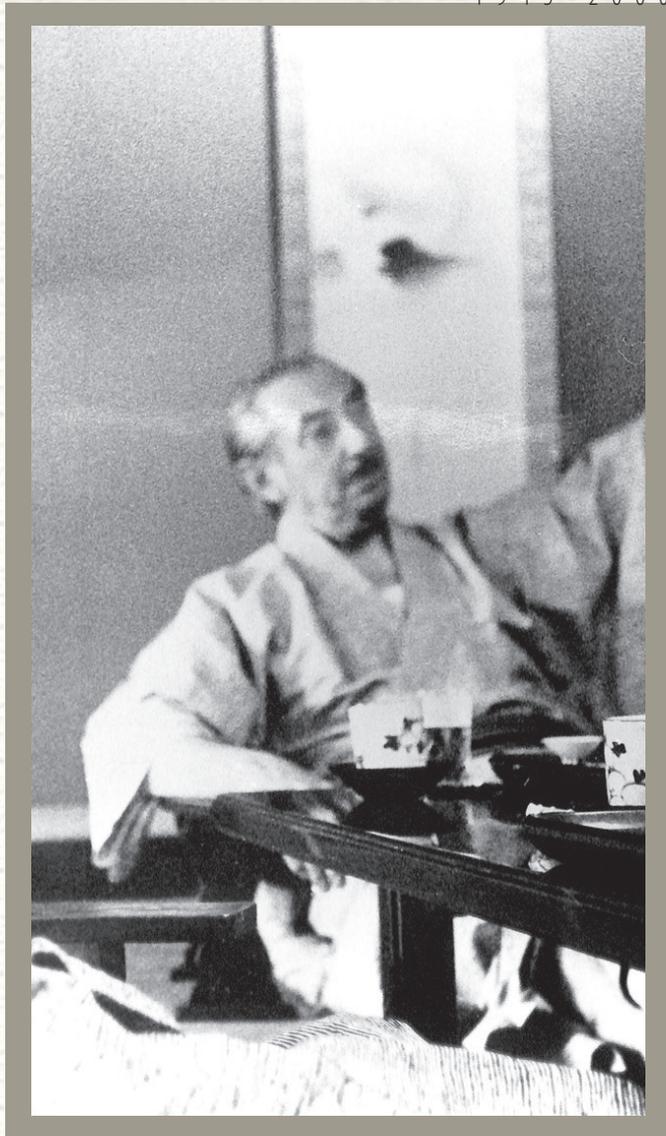


34.

32. Dettaglio di un'apertura della Tomba Brion, da MAURO PIERCONTI, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007.
33. Dettaglio del manifesto della mostra su Frank Lloyd Wright, in MAXXI ROMA, *Carlo Scarpa e il Giappone*, catalogo della mostra, Roma 2016.
34. Villa di Katsura, dettaglio delle aperture interne, da VIRGINIA PONCIROLI (a cura di), *Katsura. La villa imperiale*, Electa Mondadori, Milano 2015.



35.



36.

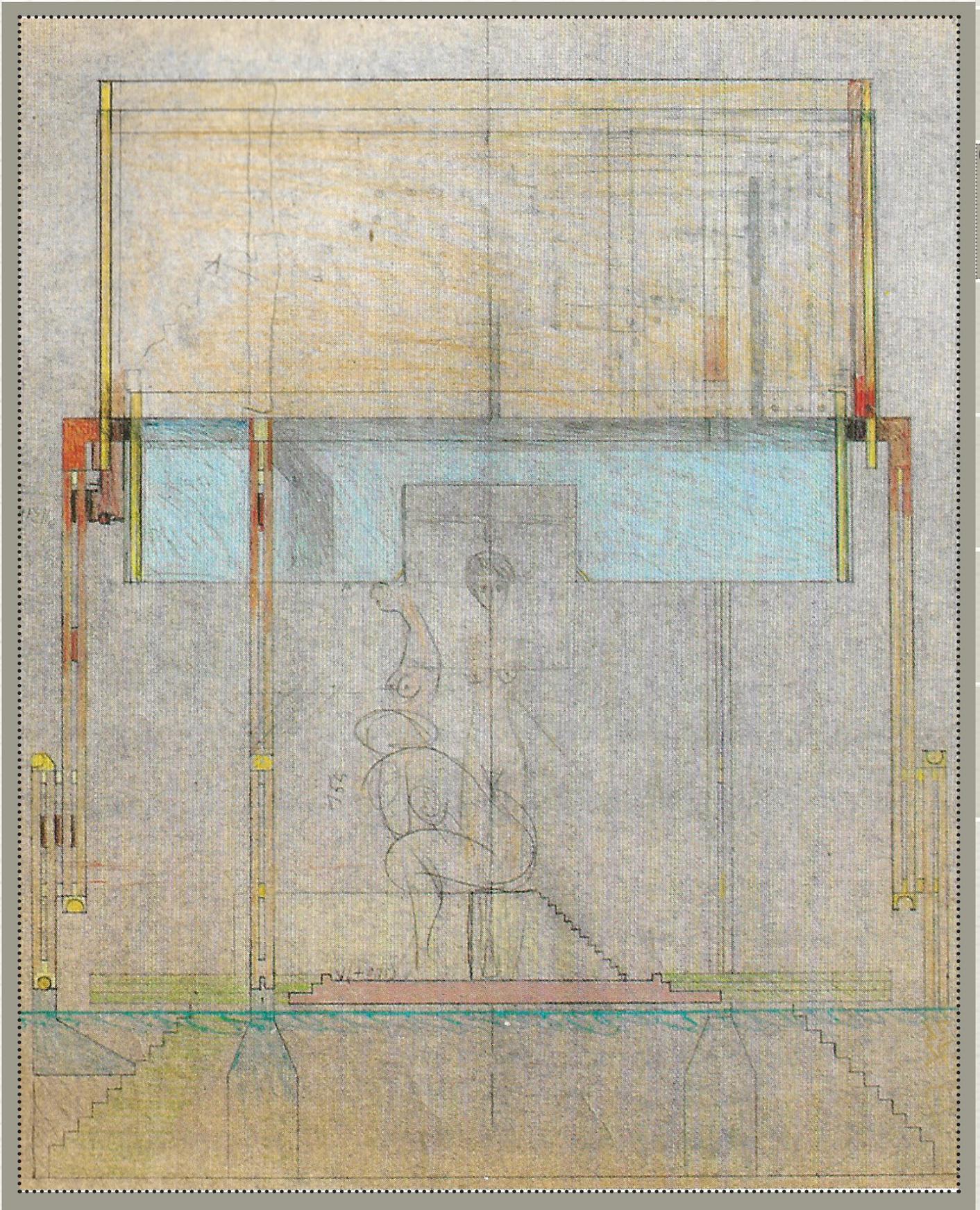


37.

35. Tomba Brion-porta d'ingresso alla cappella, da RITA LADOGANA, *Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo*, in «Locus Amoenus» 12, 2013.

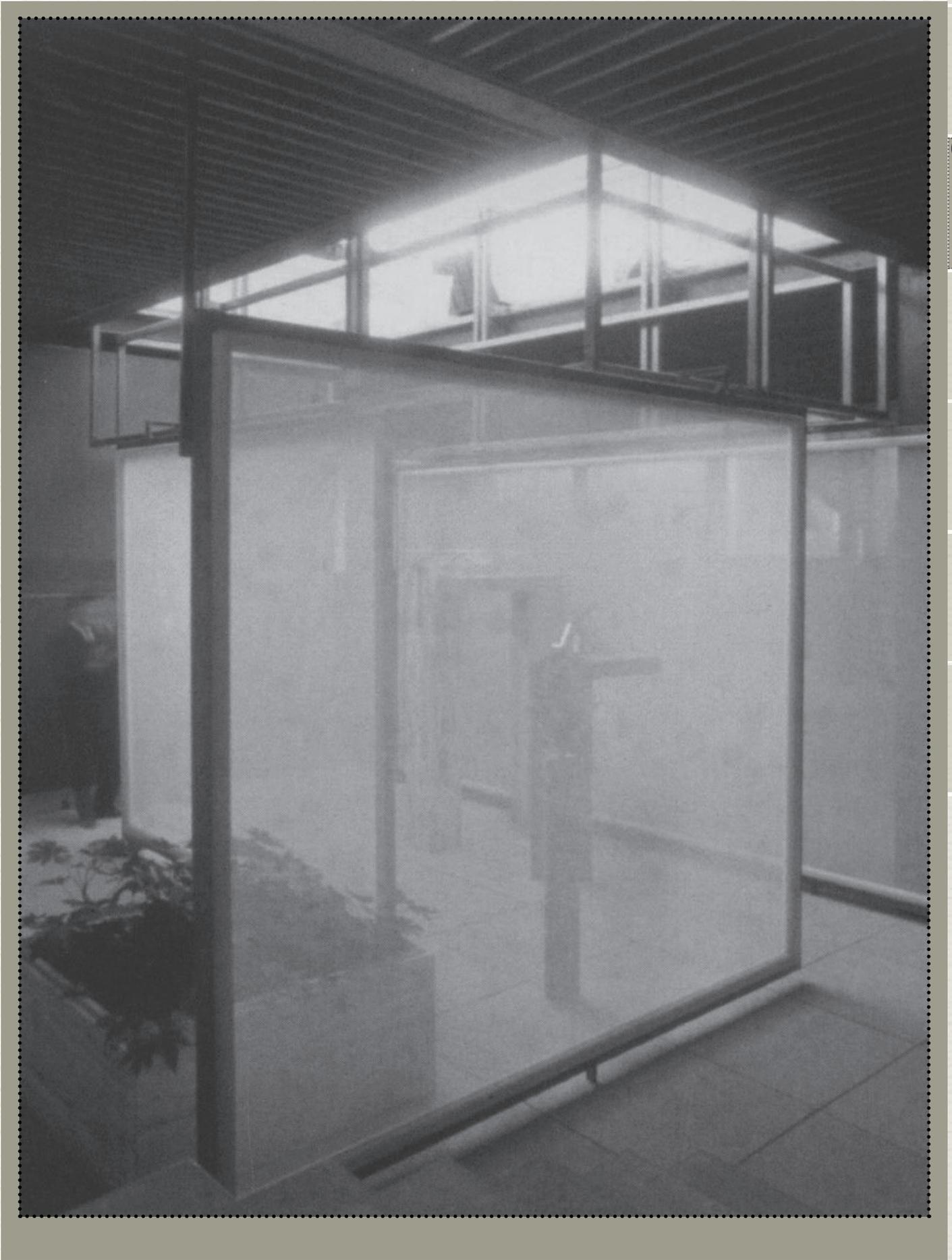
36. Carlo Scarpa in kimono e in un ambiente tradizionale giapponese, dall'opuscolo della mostra, da MAXXI ROMA, *Carlo Scarpa e il Giappone*, catalogo della mostra, Roma 2016.

37. Dettaglio di un'apertura della Tomba Brion, da MAURO PIERCONTI, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007.



38.

38. Allestimento con pannelli in velo da sposa e seta per la mostra «Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture», mostra della XXXIV Biennale d'Arte di Venezia del 1968, da MAURO PIERCONTI, Carlo Scarpa e il Giappone, Electa, Milano 2007.

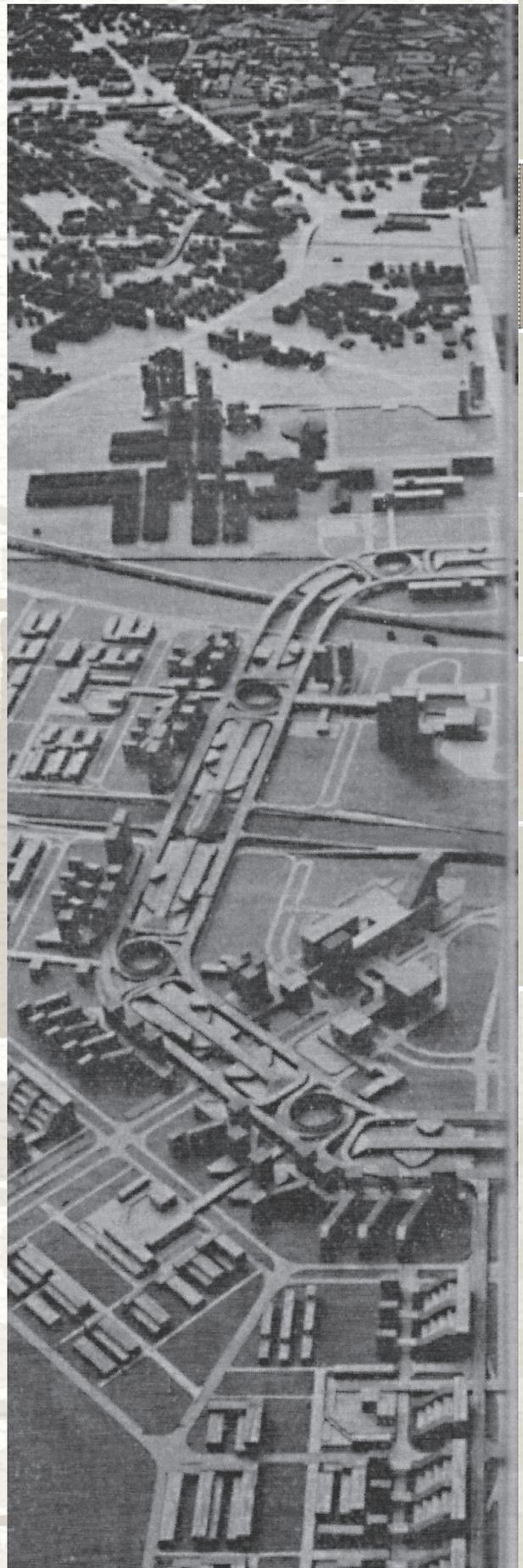


39.

39. L'allestimento realizzato, mostra della XXXIV Biennale d'Arte di Venezia del 1968, da MAURO PIERCONTI, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007.

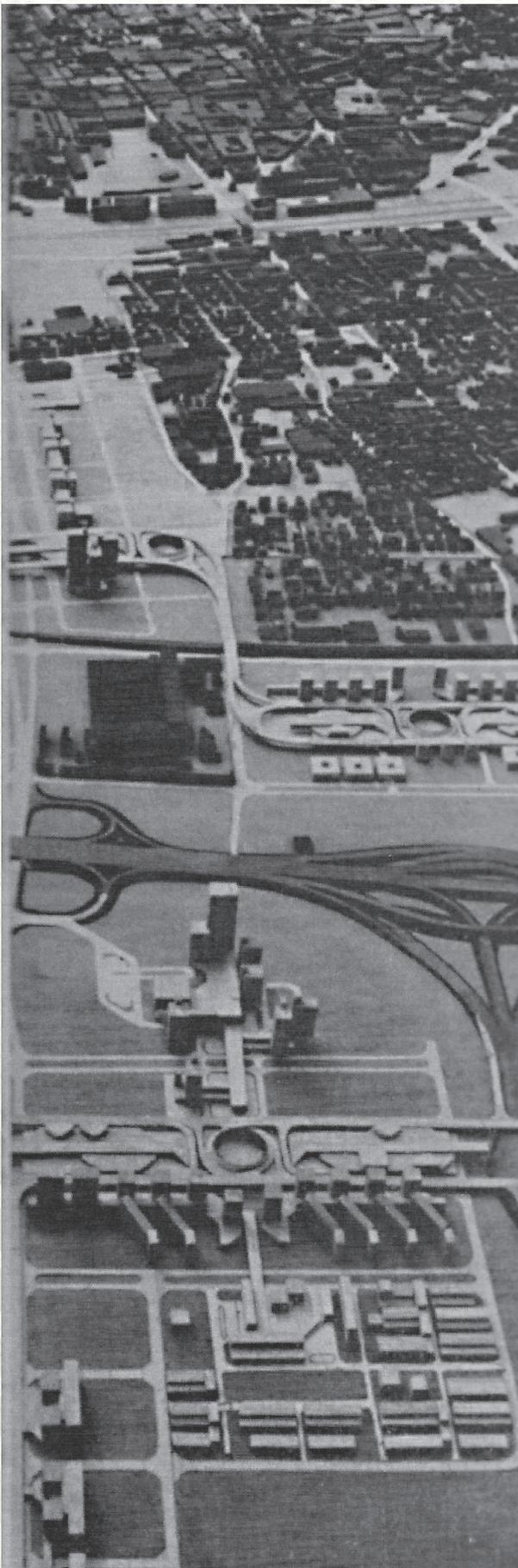
Influenze italiane sugli architetti giapponesi: gli interventi di Kenzo Tange

In una stagione di “entusiasmi ed illusioni”,⁴⁰ come sarà a posteriori descritta, si colloca la prima esperienza progettuale di Kenzo Tange in Italia. Il progetto per il nuovo polo bolognese preclude, almeno sulla carta, le caratteristiche architettoniche dei decenni successivi: la concezione dell'intervento si fonda sull'intendere lo spazio come “campo di comunicazione”;⁴¹ il fine progettuale diventa la costruzione di quest'ultima, e lo spazio diviene mezzo per tal fine.⁴² Il progetto per il nuovo polo bolognese, e la creazione di una “Bologna 2”, hanno lo scopo di guidare la direzione di espansione dei nuovi spazi comunicativi⁴³ alleggerendo il centro storico delle nuove funzioni terziarie, che potrebbero comportare anche la demolizione di porzioni di tessuto.⁴⁴ Ciò che l'intervento di Tange apporta nella scena (non solo italiana) del periodo è un diverso approccio alla progettazione ed alla concezione della città contemporanea: se la realtà urbana è infatti vista come centro di ricezione-trasmissione,⁴⁵ Tange progetta dei canali di comunicazione per persone, agganciandosi a quelli già presenti (alla tangenziale in particolare) in quanto fonte, questi ultimi, di comunicazione stessa.⁴⁶ I “nuovi” flussi (che, come viene specificato, erano da tempo presenti)⁴⁷ sono prodotti da simulazioni computerizzate che, con complessi modelli matematici, costruiscono approssimazioni per l'intero sviluppo urbano;⁴⁸ modulando il comportamento di popolazione e territorio, assegnano ad entrambi un “potenziale” sulla base della capacità di esportare persone, e quindi movimento.⁴⁹ Il rimando alla stagione successiva a quella metabolista, oltre che dagli aspetti tecnologici, è dato dalla suddivisione di tale sistema progettuale in celle:⁵⁰ il potenziale di ognuna di esse sarà il fattore del movimento, dal momento in cui un modulo (dotato di potenziale) sarà destinato a migrare verso altri; tale processo, a sua volta, produrrà una mancanza di potenziale in un punto che verrà colmato da altro movimento di risulta.⁵¹



40.

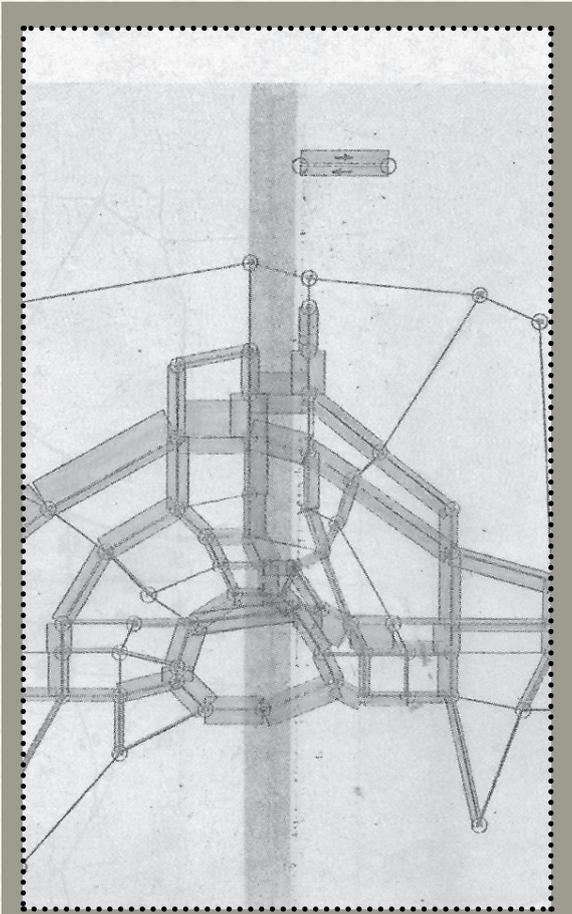
40. Porzione del modello progettuale per l'intervento bolognese, estrapolazione e riproposizione, da GIULIANO GRESLERI, GLAUCO GRESLERI, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna - Bologna nord, centro ecumenico, fiera district*, Bononia University Press, Bologna 2010.



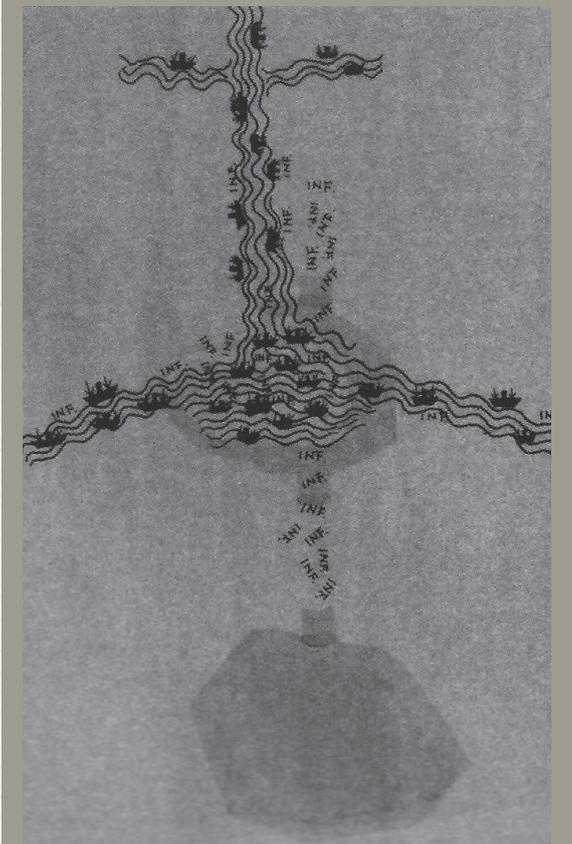
41.

La città di Bologna, non solo nel suo nuovo polo progettuale ma anche per quanto riguarda il centro storico, è quindi oggetto di nuova analisi urbanistica. In un contesto che verrà a posteriori etichettato come un periodo di crisi e transizione fra i decenni⁵² il capoluogo emiliano è esempio di un nuovo approccio alla questione: ciò che all'epoca godeva di discreto grado di attendibilità prevedeva un raggiungimento di quota 900'000 abitanti ad inizio millennio.⁵³ Numeri lontani quindi dalla realtà, in una situazione di sviluppo urbano radicalmente mutata rispetto alle visioni di allora (ossia un calo demografico dovuto allo spostamento al di fuori della realtà cittadina, figlio del mutamento in dimensioni ancora più liberw dai confini, aspetto predetto in parte anche negli anni Sessanta).⁵⁴ Esempio non esente da critica, anche contemporanea alla progettazione, incarna però sia la seconda fase della stagione metabolista che ciò che ne conseguirà. La metodologia progettuale introdotta a Bologna da Tange riesce infatti ad anteporre alla base dei propri ragionamenti la dimensione umana;⁵⁵ meccanismo urbano, dimensione dinamica infrastrutturale e organizzazione delle singole unità (e delle relazioni) costituiscono la nuova visione di città proposta.⁵⁶

41. Porzione del modello progettuale per l'intervento bolognese, estrapolazione e riproposizione, da GIULIANO GRESLERI, GLAUCO GRESLERI, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna - Bologna nord, centro ecumenico, fiera district*, Bononia University Press, Bologna 2010.



42.

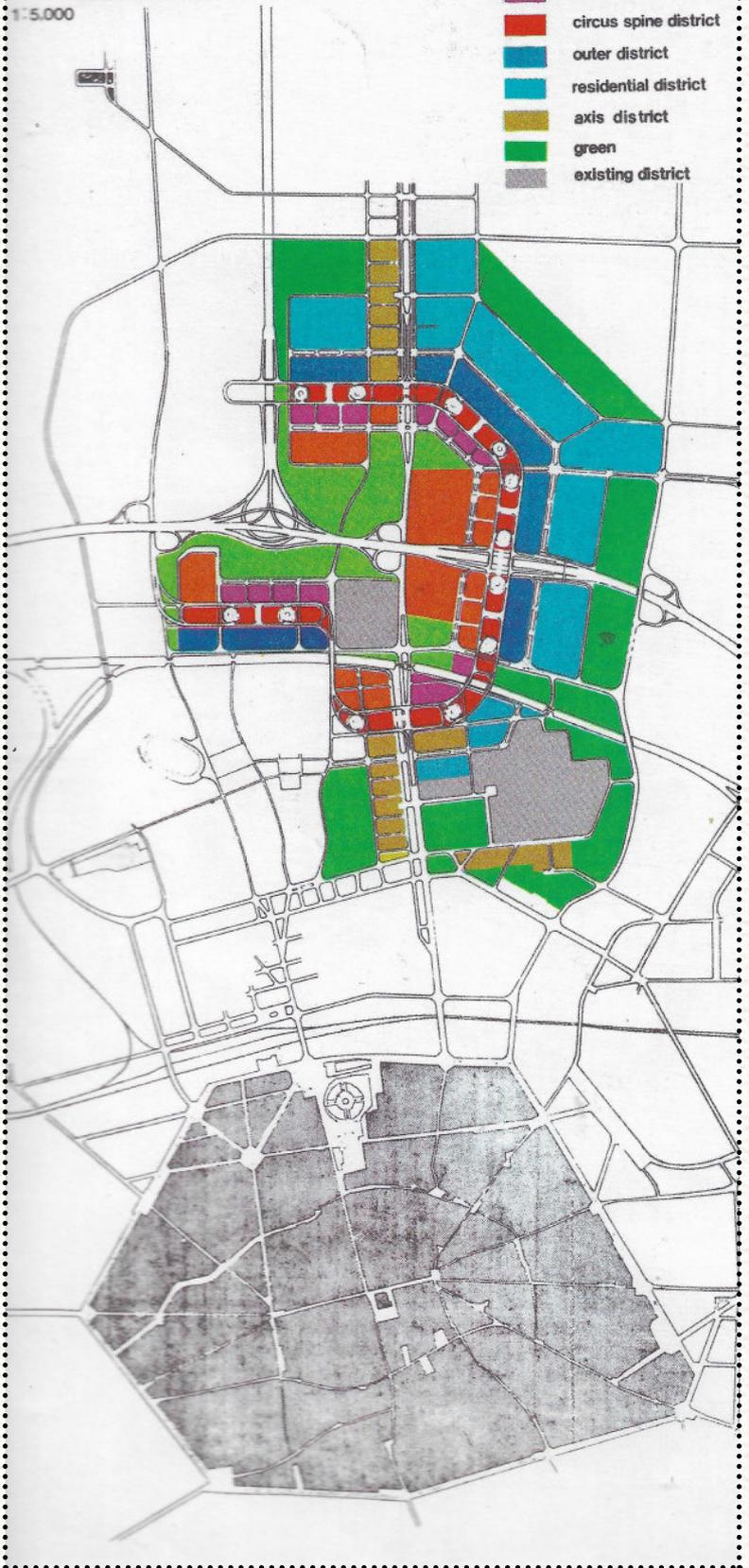


43.

BOLOGNA 1984

BOLOGNA-NORTH
LAND USE SYSTEM
1:5.000

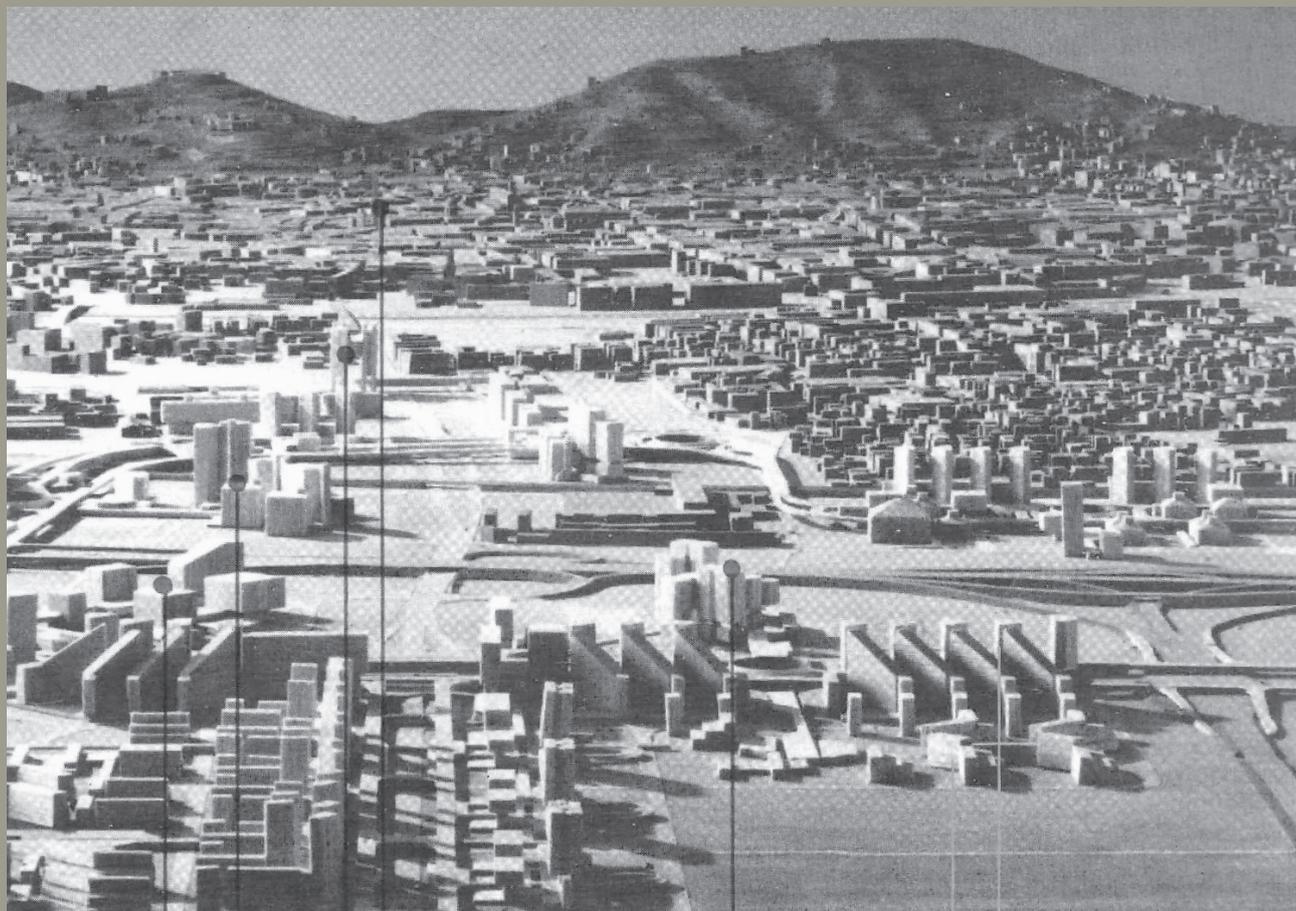
- core green
- land mark district
- inner district
- circus spine district
- outer district
- residential district
- axis district
- green
- existing district



44.

Cap.
2
1960:
1970:

42.43. Assi, flussi e rapporto col centro storico, concept progettuali per l'intervento, da GIULIANO GRESLERI, GLAUCO GRESLERI, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna - Bologna nord, centro ecumenico, fiera district*, Bononia University Press, Bologna 2010.
44. Destinazioni d'uso e rapporto col centro storico, da GIULIANO GRESLERI, GLAUCO GRESLERI, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna - Bologna nord, centro ecumenico, fiera district*, Bononia University Press, Bologna 2010.



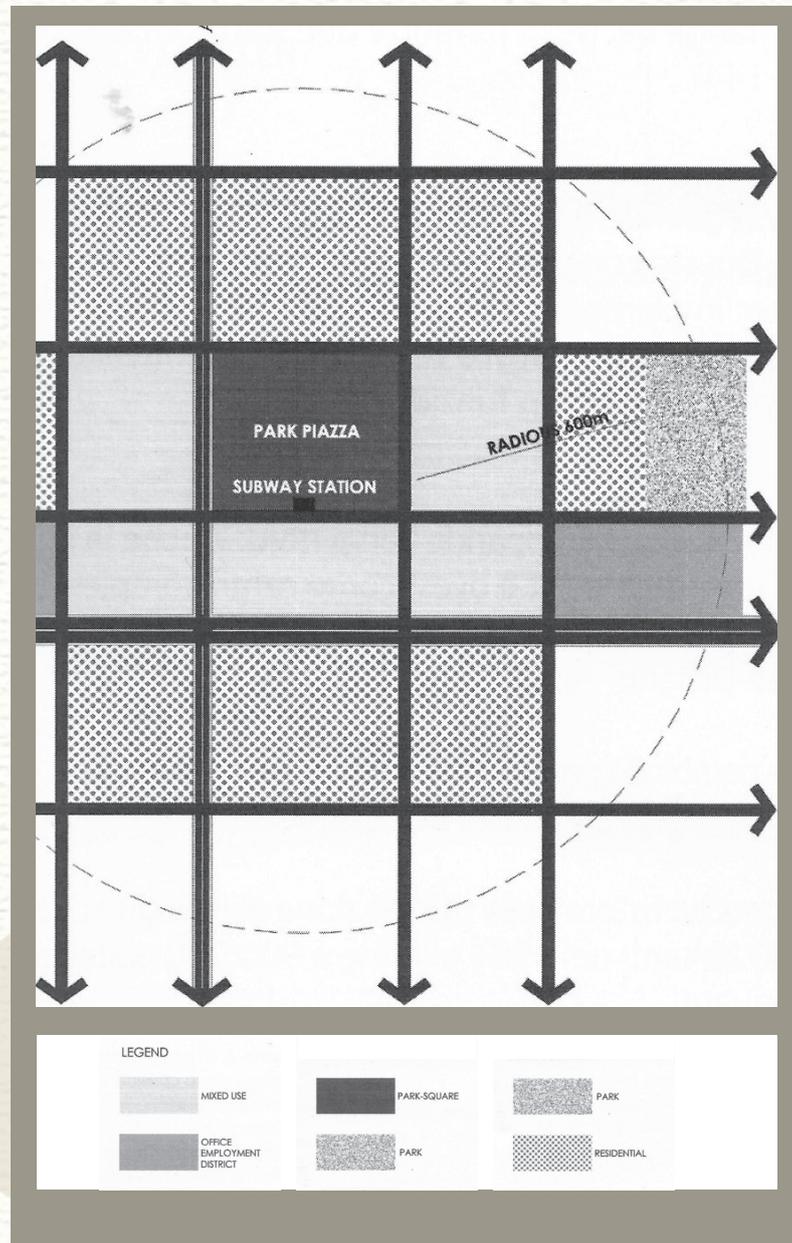
DUE TORRI
OFFICE BUILDINGS
FIERA GATE
RESIDENTIAL
ADMINISTRATION CENTER
RELIGIOUS & CULTURAL CENTER OFFICE CLUSTER

45.

Le opinioni della critica del periodo sono in parte anche richieste dai progettisti stessi, che in diverse fasi dell' iter progettuale cercano i pareri della collettività;⁵⁷ tramite la committenza vengono quindi in parte considerati pareri ed opinioni sulla comprensione o non comprensione del piano.⁵⁸ Il dibattito che si crea attorno all' esperienza bolognese di Tange nutre incertezze e dubbi, lasciando intendere un senso di "vertigine" in primo luogo per le modalità di approccio:⁵⁹ Tange considera infatti l' ambito extraurbano bolognese, scardinando la concezione "tradizionale" in favore di una progettazione aperta nel territorio, più che nella realtà urbana in sé.⁶⁰ Alle posizioni che lo accusano di essere "più interessato alla tangenziale che alla città stessa"⁶¹ si aggiungono le insicurezze per un modello progettuale così ripartito nel tempo, che sin da subito considera sviluppi futuri (sino appunto al nuovo millennio).⁶²

45. Distribuzione delle destinazioni d'uso sul modello progettuale, estrapolazione di una porzione di modello, da GIULIANO GRESLERI, GLAUCO GRESLERI, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna - Bologna nord, centro ecumenico, fiera district*, Bononia University Press, Bologna 2010.

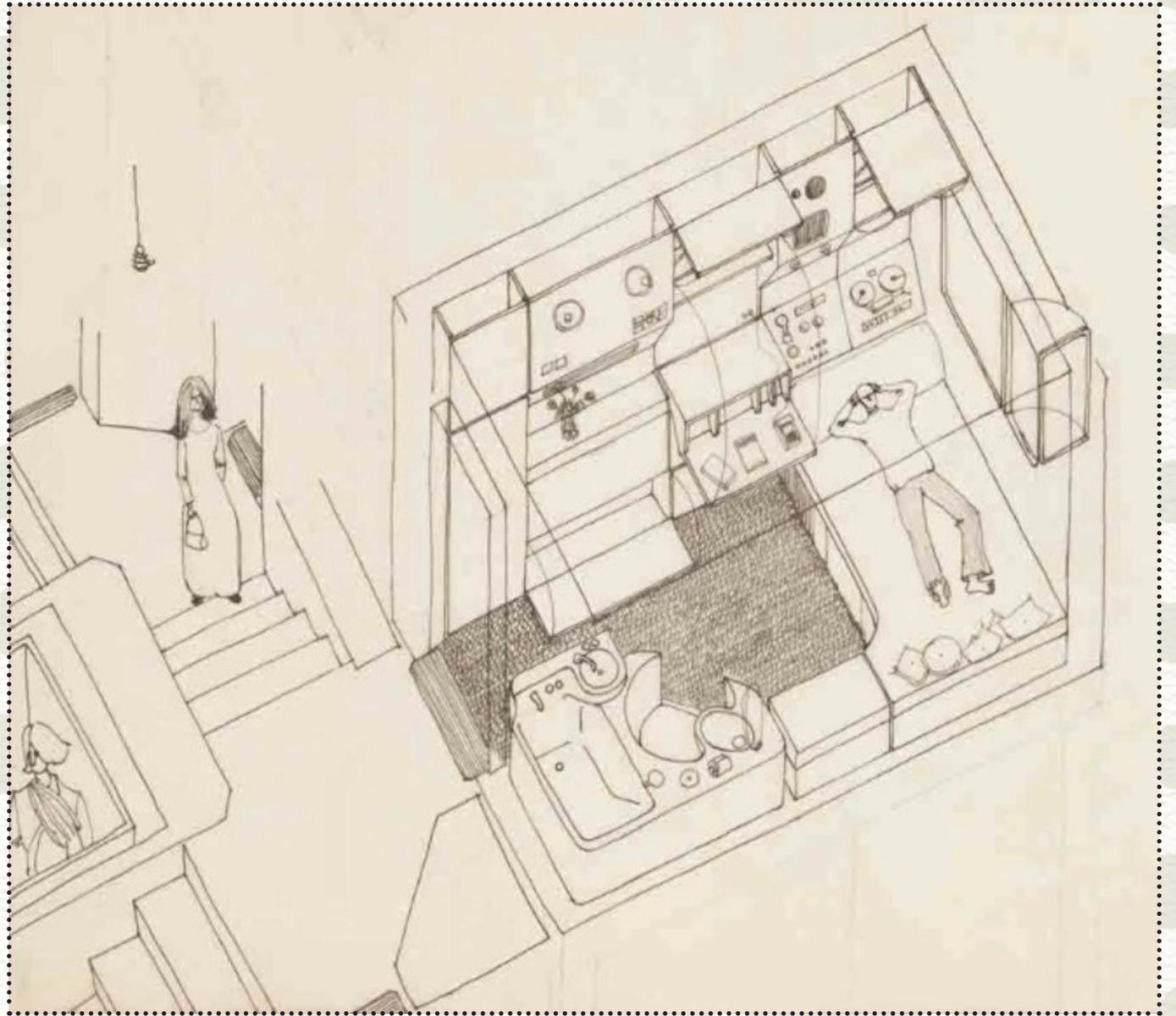
Si puntualizza come l'operato di Tange non sia immutabile solo perché recante la sua firma, essendo ad esempio non perfettamente compatibile con la realtà dell'epoca non tanto urbana ma extraurbana: gli insediamenti già presenti attorno al capoluogo regionale sembrano non aver subito infatti accurata analisi, al contrario dei nuovi insediamenti;⁶³ ogni aspetto della dimensione terziaria o dei servizi è integrato nella nuova costruzione, ma non è per questo allo stato di fatto assente nel tessuto extraurbano.⁶⁴ Anche la gestione del complesso genera incomprensioni, specialmente se legata al previsto sviluppo futuro in termini demografici: nodo spinoso è quello dei trasporti, infatti, anche relazionati al dover interporre la dimensione urbana ad un ambito di flussi viario come quello della tangenziale.⁶⁵ La sensazione generale, infine, è in parte quella di un voler edificare due realtà divise, piuttosto che tentare di connetterle (in un modo che è comunque ritenuto "non troppo saldo"):⁶⁶ sembra che la preesistenza debba insomma assistere passivamente alla posa di un'entità diametralmente opposta, che sarebbe comunque autosufficiente senza la controparte storica (che dovrebbe invece essere matrice di partenza).⁶⁷



46.

Il timore della scena nostrana è quindi quello di "produrre una nuova questione urbanistica",⁶⁸ e il tempo fornisce la prova che solo una parte del complesso è stata effettivamente realizzata, con le variazioni che ne derivano. Se, come secondo la committenza, il consenso per tali interventi è in Italia "materia tutta da inventare",⁶⁹ Bologna non è l'unico ambito applicativo dei ragionamenti di Tange: l'architetto di Osaka progetta a Catania il Quartiere Librino, un polo multifunzionale che parte dalle deduzioni bolognesi aggiungendovi la componente residenziale per un'utenza di circa sessantamila persone.⁷⁰ Anche quello catanese è esempio di mancata realizzazione e gestione, divenuto in non molto tempo polo di disagio urbano e malessere cittadino, nonché centro di attività illecite e malavitose.

46. Diagramma concettuale derivato da un modello di calcolo informatizzato, con destinazioni d'uso suggerite ed espansioni verso le arterie previste, da GIULIANO GRESLERI, GLAUCO GRESLERI, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna - Bologna nord, centro ecumenico, fieria district*, Bononia University Press, Bologna 2010.



47.

47. Assonometria per il progetto di Arata Isozaki per Expo '70, da (anonimo), *Invisible Architecture-japanese and italian avant-garde movements redefine founding topics of the contemporary debate*, reperita via web (<https://design2000.it>).

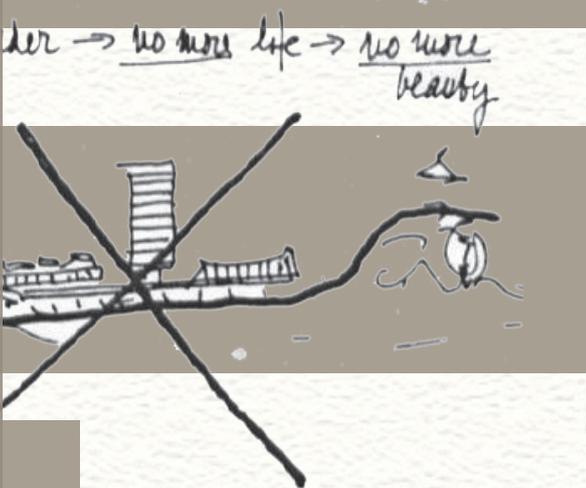
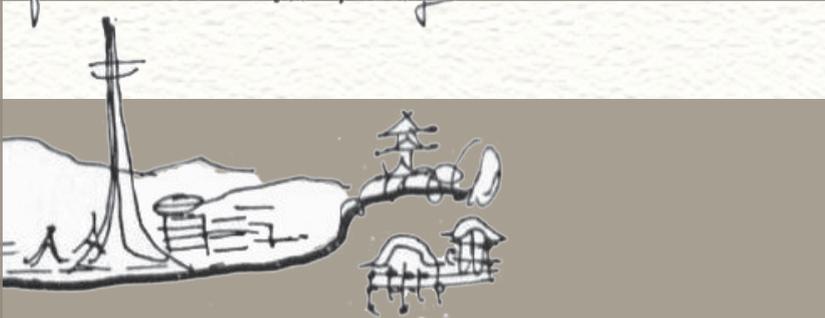
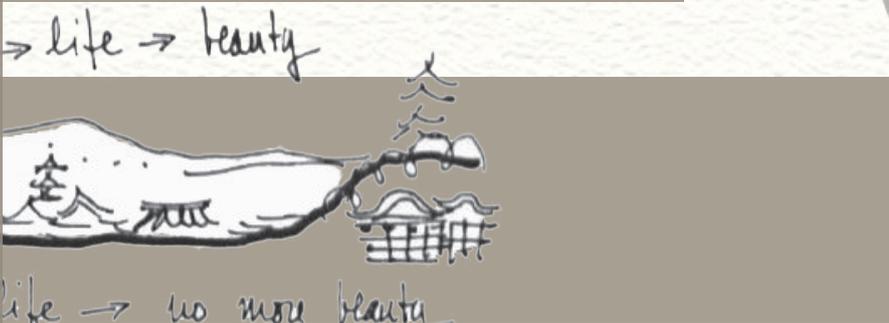
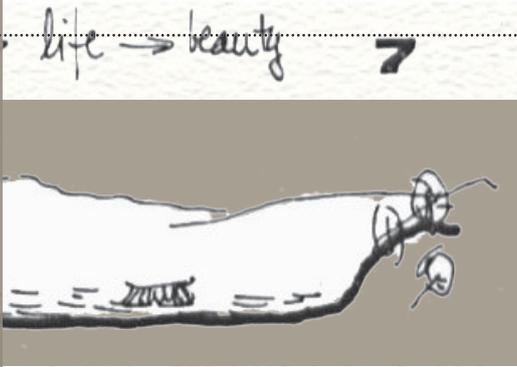


48.

48. Scorcio del padiglione italiano per l'Expo di Osaka, copertina di Domus 484, Marzo 1970.

NOTIZIE DAL DEGENNIO

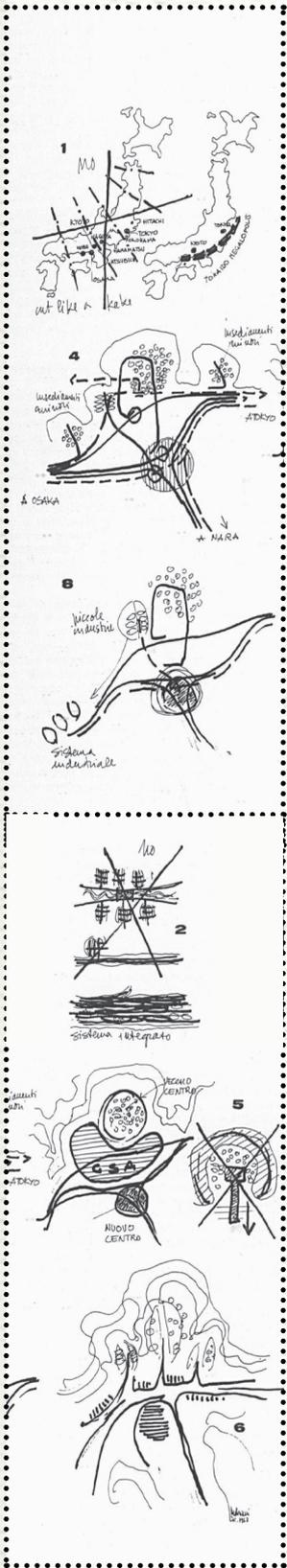
NUOVE PROSPETTIVE OSSERVATE NELLE TESTATE ITALIANE 2.4



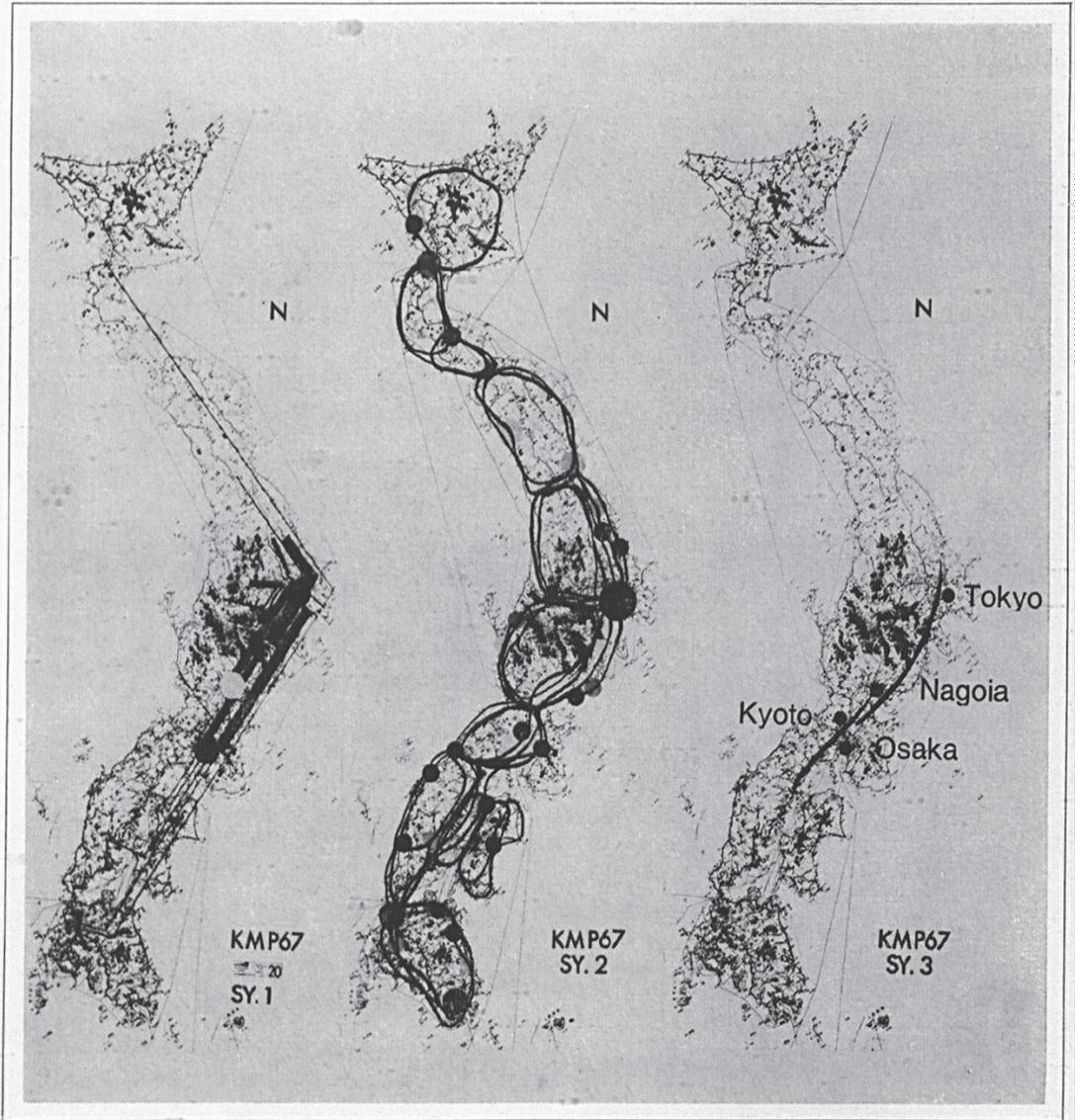
49.

50.

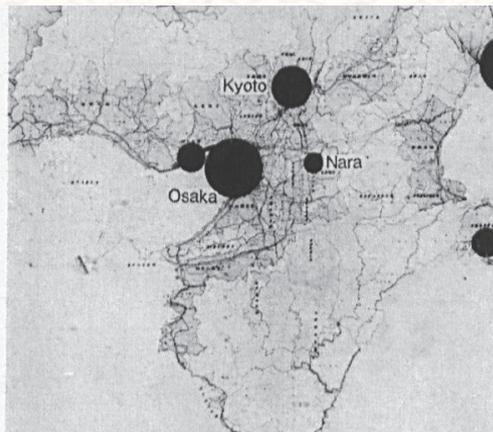
49. Parte dell'analisi sul rapporto fra città e l'anello collinare circostante e costellato di monumenti, riproposizione, da PAOLO RIANI, *Proposta per Kyoto*, in «Casabella» 326, Luglio 1968, p. 13.
50. "Teoria dei cicli metabolici", estrapolazione e riproposizione, da PAOLO RIANI, *Proposta per Kyoto*, in «Casabella» 326, Luglio 1968, p. 12.



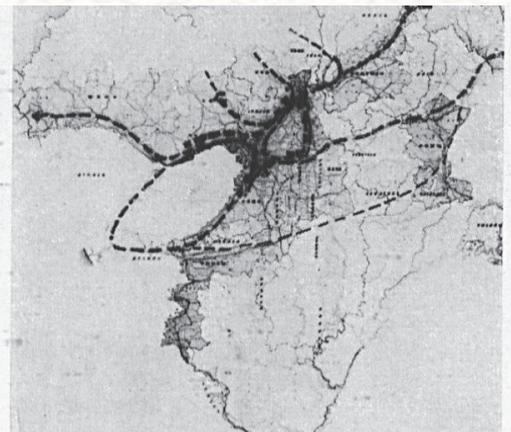
52.



53.

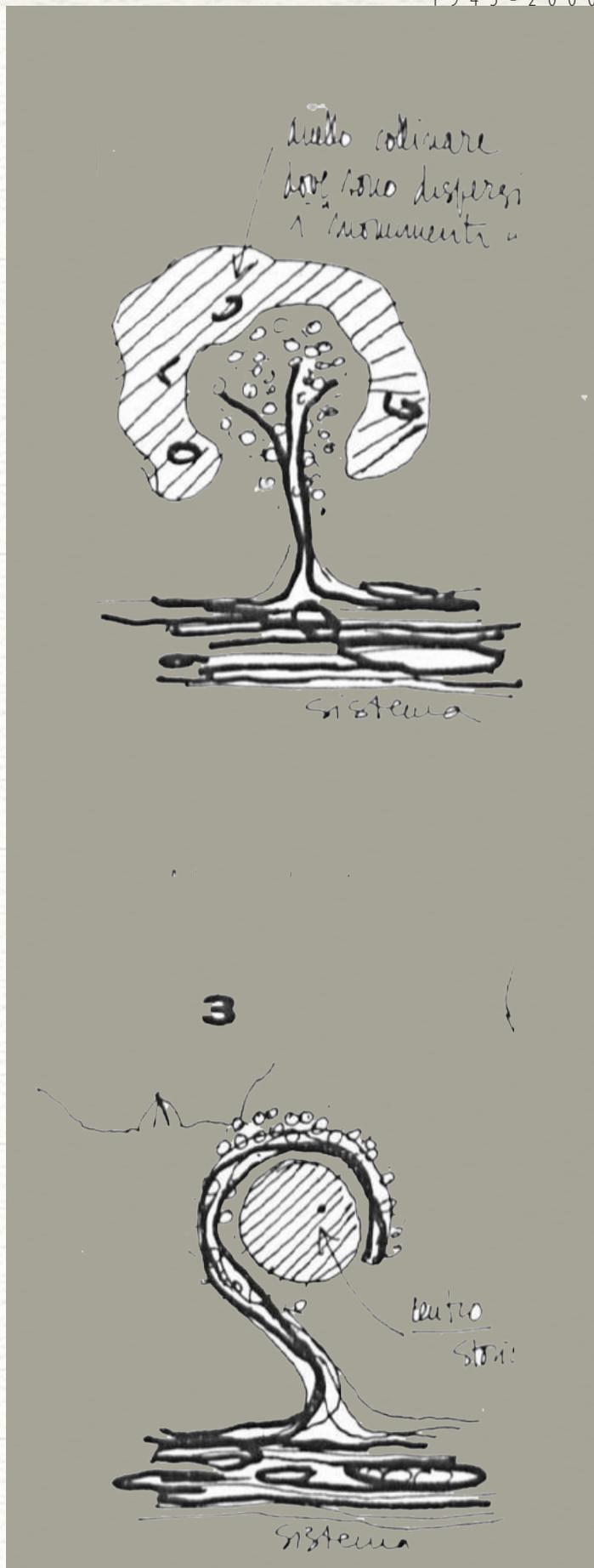
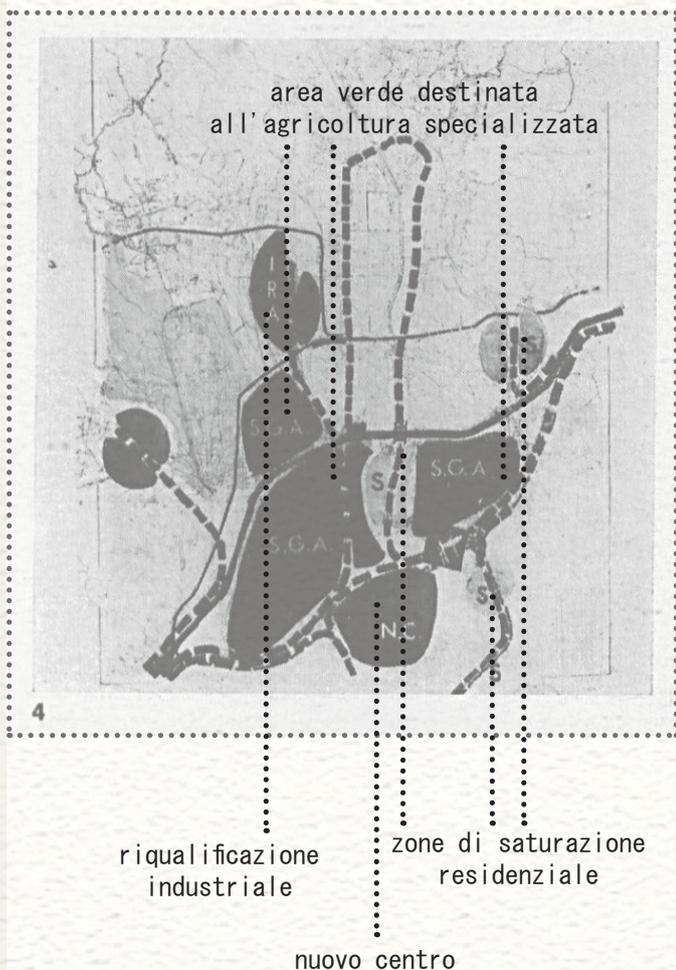


54.



52. Analisi di ogni ambito urbano per la città di Kyoto. Dall'alto: relazione con la "Tokkaido Area" e rapporti con l'intorno, relazione fra centro tradizionale e nuovi poli industriali, da PAOLO RIANI, *Proposta per Kyoto*, in «Casabella» 326, Luglio 1968, p. 13.
53. Flussi di intensità delle comunicazioni in Giappone: rapporti fra l'area del Tokkaido (definita megalopoli) e l'isola, con al centro l'applicazione della "teoria dei cicli metabolici", da PAOLO RIANI, *Proposta per Kyoto*, in «Casabella» 326, Luglio 1968, p. 12.
54. Da sinistra: maggiori agglomerati urbani dell'area e determinazione di una conseguente "struttura", da PAOLO RIANI, *Proposta per Kyoto*, in «Casabella» 326, Luglio 1968, p. 12.

55.



Cap. 2
1960
1970

A destra, un particolare dell'analisi di Riani sulla differenza fra sviluppi urbani occidentali e nipponici.

la rappresentazione di un sistema urbano occidentale, sopra, comunica come i flussi di espansione si inseriscono in una maglia già presente, che contiene altri poli culturali e sociali. Diversamente da ciò, l'espansione nipponica "di tipo megalopolitano" (sotto) avvolge una preesistenza e la ingloba. Per Riani Kyoto dovrebbe comportarsi come una casistica occidentale, con uno sviluppo che penetra all'interno di un tessuto "come una mano aperta o come le nervature di una foglia o i rami di un albero".

Riani sottolinea come l'obiettivo sia lo sviluppo urbano e la salvaguardia di ciò che è storico, che proprio per tale espansione sarebbe a rischio.

56.

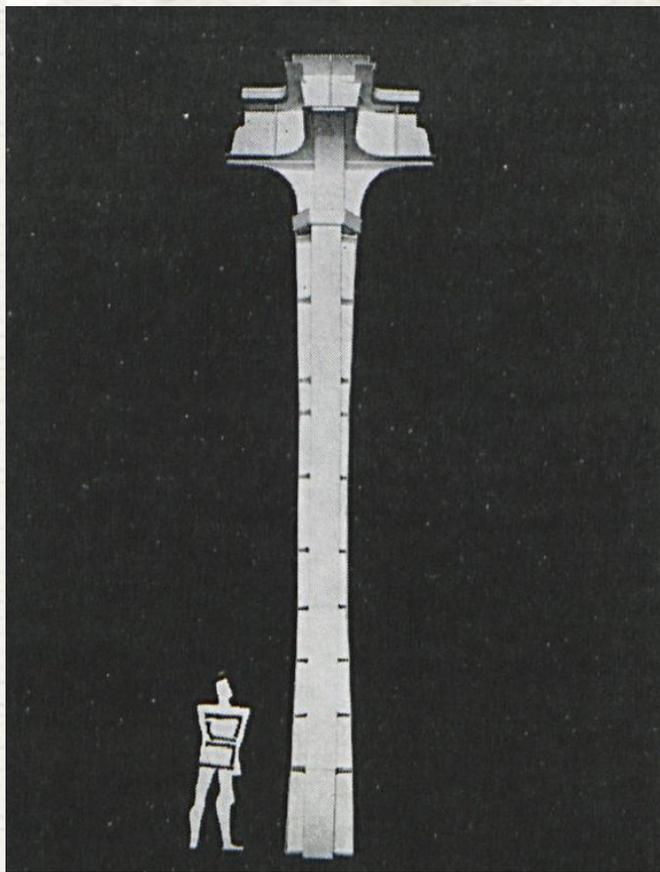
55. La proposta per Kyoto vera e propria, con diverse destinazioni d'uso per le diverse porzioni urbane, da PAOLO RIANI, *Proposta per Kyoto*, in «Casabella» 326, Luglio 1968, p. 12.

56. Differenza fra lo sviluppo di un centro storico europeo e un corrispettivo giapponese, da PAOLO RIANI, *Proposta per Kyoto*, in «Casabella» 326, Luglio 1968, p. 13.

**2.4: Notizie dal decennio: nuove prospettive osservate nelle testate italiane
(1960-1970)**

Numerosi casi-studio di varia natura compaiono fra le testate di settore italiane: destinazioni d'uso pubbliche (municipi, musei, *memorial hall*, centri polifunzionali) ricalcano gli elementi del decennio metabolista, non escludendo esempi di natura urbanistica. Visioni di città, dalla *Helix City* di Kurokawa⁷¹ al Piano per Tokyo di Tange datato 1960: proprio quest'ultimo progetto è riconosciuto come "l'inizio di una nuova fase nell'urbanistica mondiale"⁷² in quanto stabilisce nuovo rapporto fra abitazioni, servizi e traffico.⁷³ Si analizza quindi la situazione orientale raccogliendo le testimonianze degli architetti che vi operano: temi come la decadenza urbana, dice Fumihiko Maki, sfociano "o in un eccessivo disordine oppure in uno schema uniforme creato con criteri dogmatici".⁷⁴ Insieme a tali riflessioni, giungono le proposte che gli architetti metabolisti non mancano di proporre, da ragionamenti su cellule prefabbricate⁷⁵ a studi sulle "città metamorfiche".⁷⁶

DESTINAZIONI D'USO PUBBLICHE



57.

In ambito architettonico le maggiori esperienze metaboliste sono raccolte nell'analisi che Paolo Riani, qui autore per *Casabella*, pubblica col nome di *Esperimenti dal Giappone*. In successione alla propria interpretazione di fine decennio della mostra fiorentina e di *Un piano per Kyoto*, la nuova serie di realizzazioni ha il compito di descrivere vari aspetti della contemporaneità architettonica giapponese: il dinamismo nelle destinazioni d'uso è affrontato nel Centro dell'Unione cooperativa agricola di Yamanouchi, dove la planimetria permette diversi usi, anche espansioni, dello spazio disponibile.⁷⁷

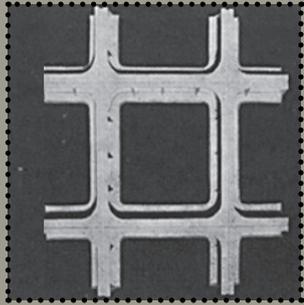


58.

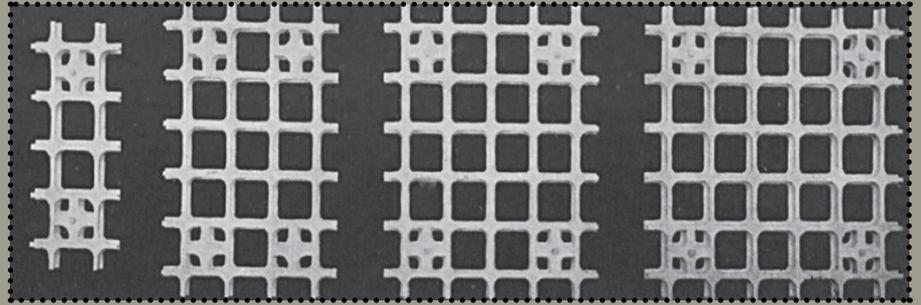
57. Dettaglio della biblioteca del Chiba Prefectural Centre, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, p. 10.

58. Prospetto del Chiba Prefectural Centre, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, p. 8.

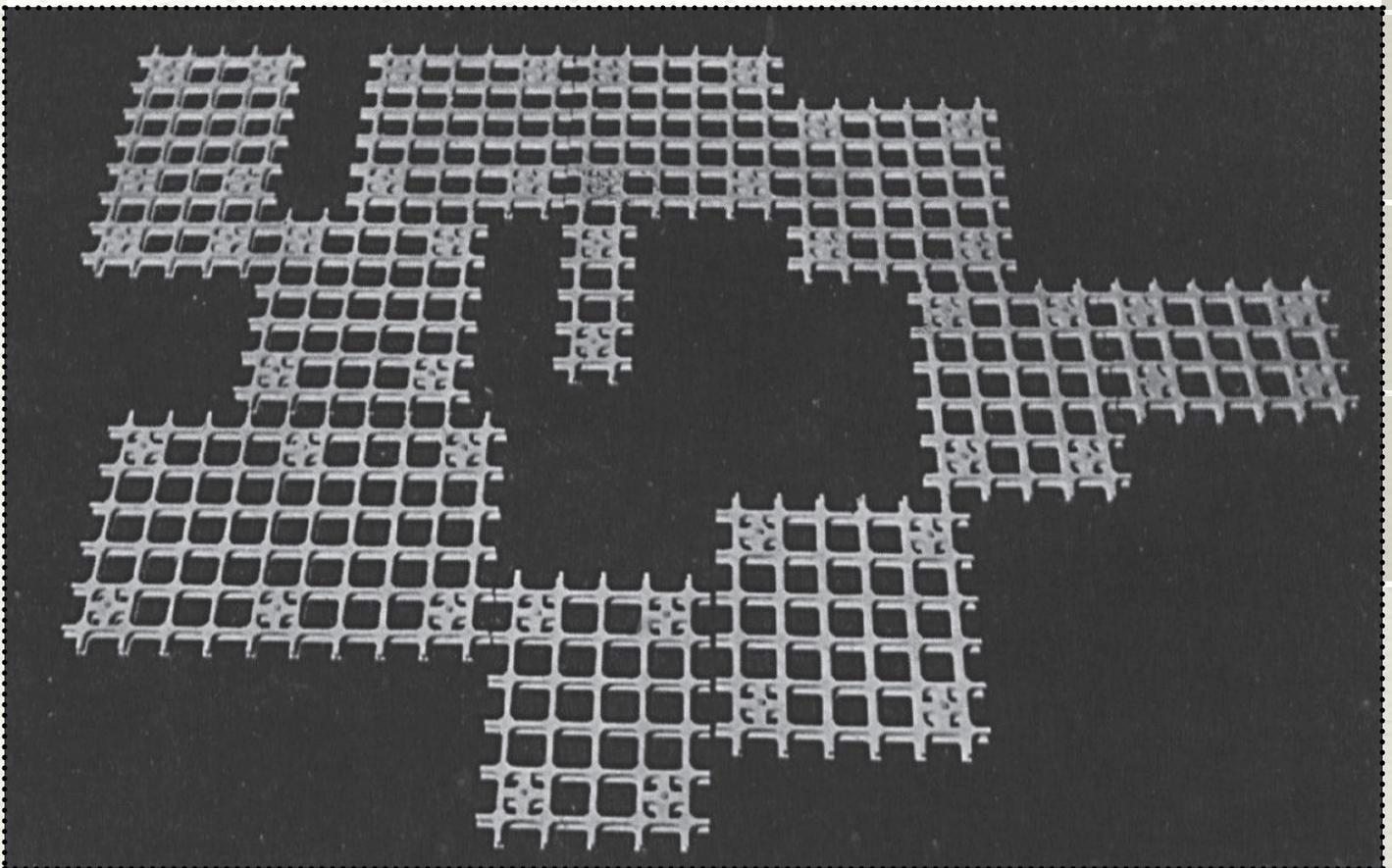
Nel Centro comunitario della prefettura di Chiba, al contempo, ci si confronta con l'antico castello cittadino accostandovi una nuova costruzione (approccio ricorrente negli anni Settanta giapponesi): più che gli aspetti contenutistici si riporta qui un ragionamento costruttivo, esaminando la maglia strutturale modulare che si può "articolare" in base al numero di elementi verticali presenti.⁷⁸



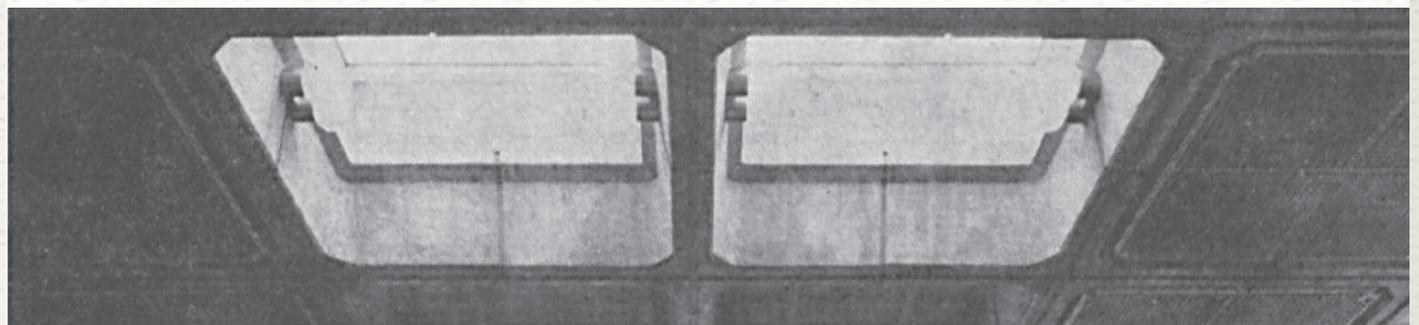
59.



60.



61.

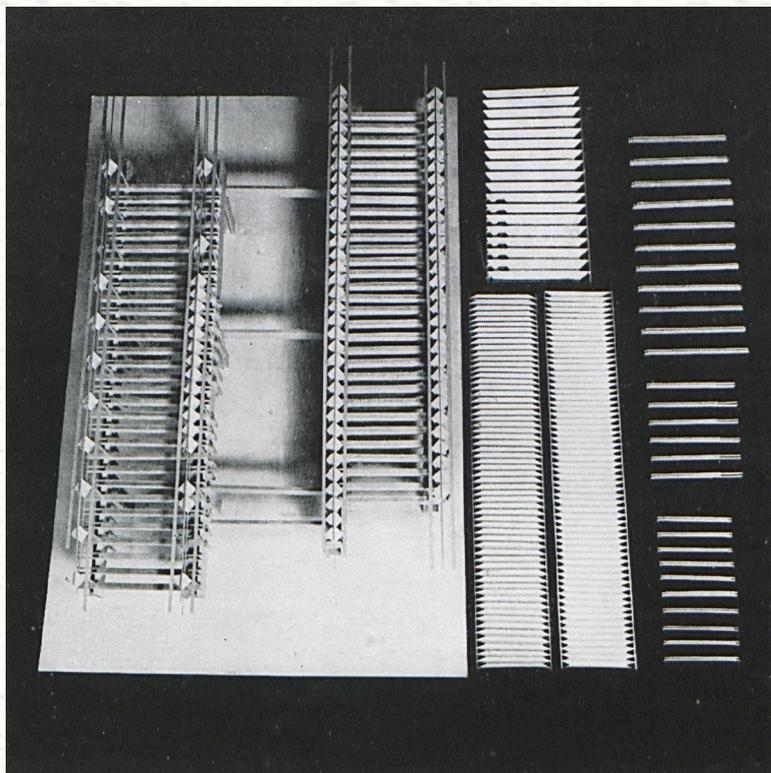


62.

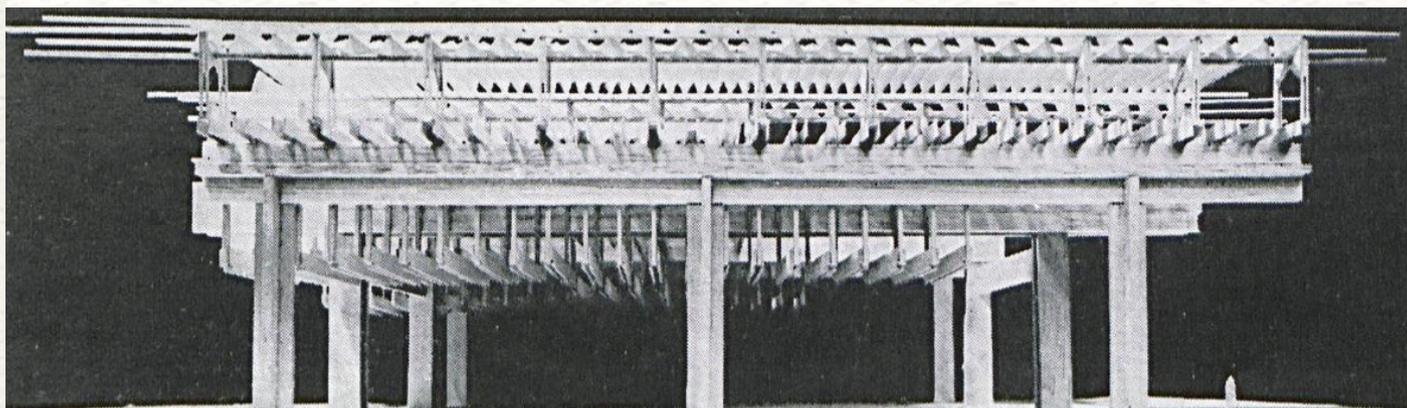
59.60.61. Dettaglio della maglia modulare, biblioteca del *Chiba Prefectural Centre*, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, p. 10.
62. Soluzione per l'illuminazione zenitale all'interno della maglia, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, p. 8.

Cap.
2
1960
1970

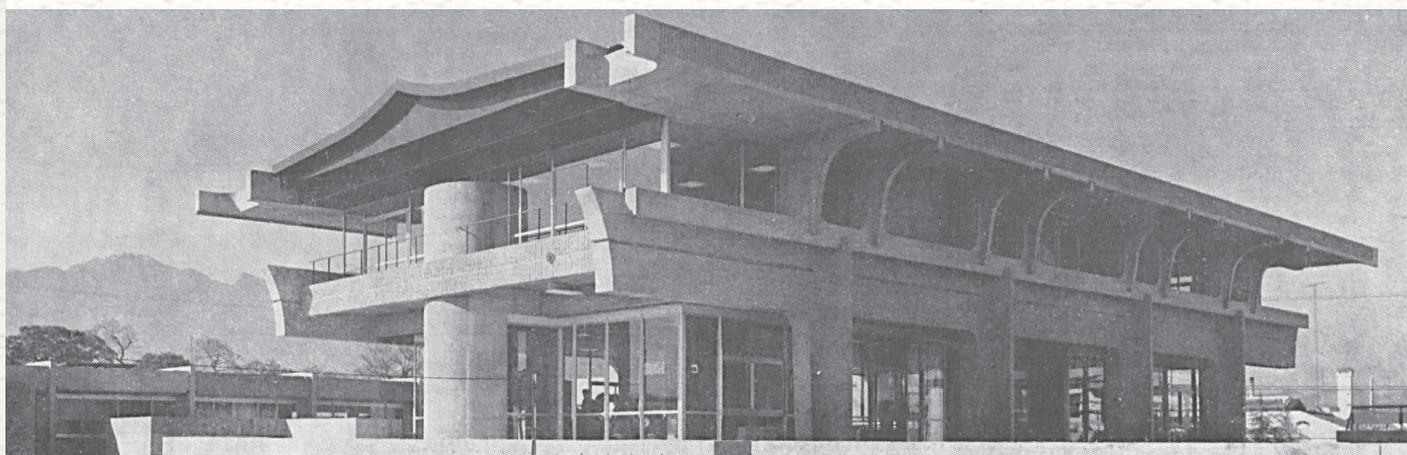
Ragionare sulla modularità porta poi a considerare tecniche industriali come la prefabbricazione: con il centro della prefettura di Tochigi (di Masato Otaka) si dimostra come l'edificio, interamente prefabbricato, sia composto da pochi elementi base entro una maglia costituita.⁷⁹ Le dimensioni dell'intervento, non di meno, fanno pensare che la prefabbricazione venga "qui applicata a scala urbanistica".⁸⁰



63.



64.



65.

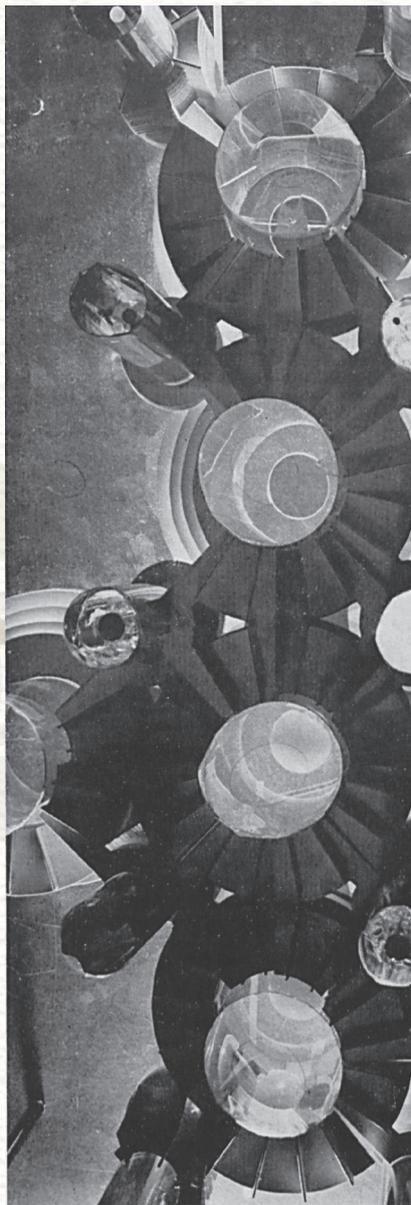
63. Centro per riunioni della prefettura di Tochigi, dettaglio della maglia modulare vista nel modello progettuale, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, p. 13.

64. Centro per riunioni della prefettura di Tochigi, prospetto del modello progettuale, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, p. 13.

65. Centro dell'unione cooperativa agricola di Yamanouchi, vista esterna, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, p. 7.

LA EXPO PARTECIPAZIONE DI OSAKA. ALL' 1970

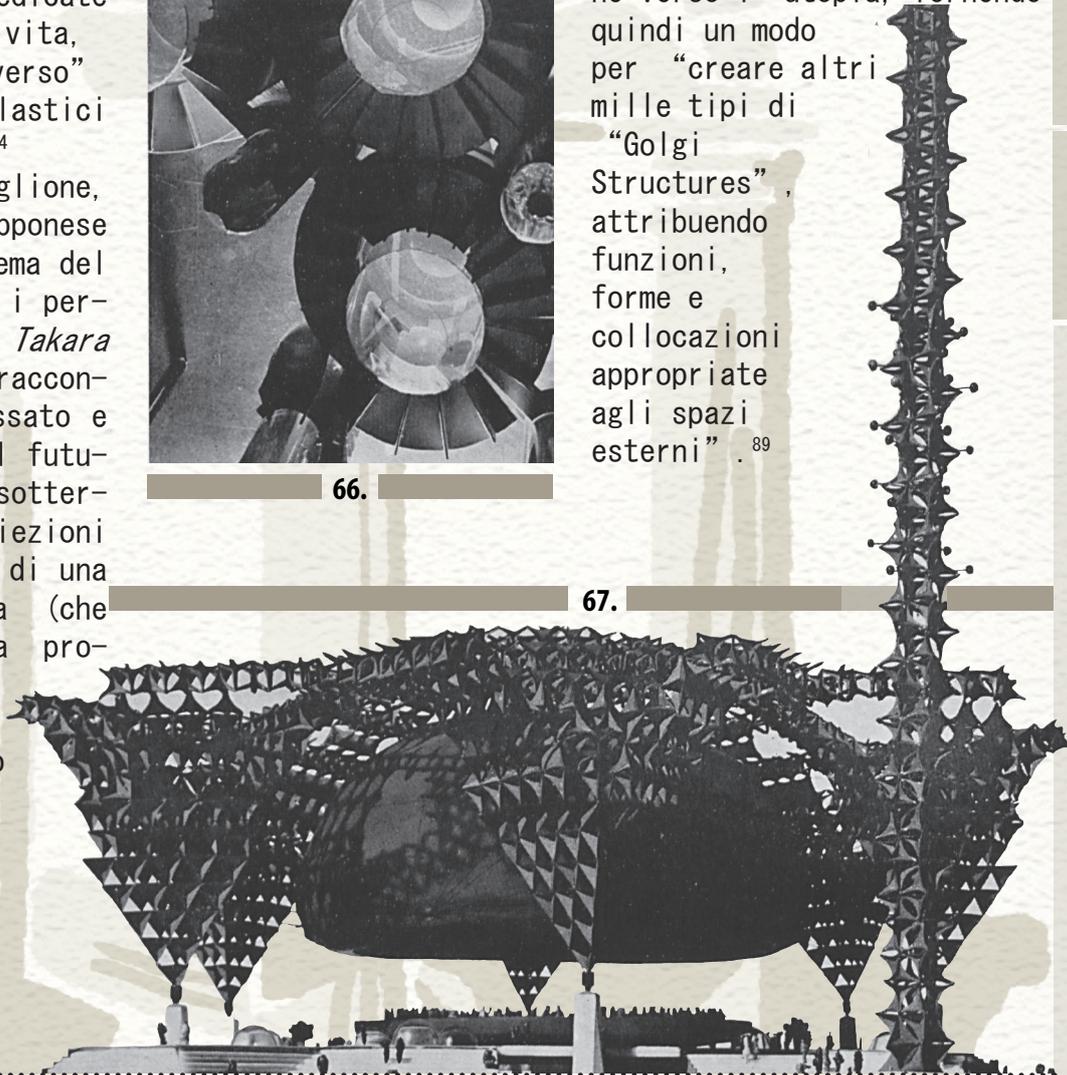
In merito alle proposte del paese ospitante giungono in Italia resoconti su tre padiglioni, progettati da Noriaki Kurokawa ed incastrati nella maglia di Kenzo Tange;⁸¹ tali architetture sono ritenute risultati di un metabolismo che "si realizza e si affina in nuove forme e nuove scale, in una sperimentazione entusiastica e senza compromessi".⁸² Nel padiglione *Toshiba Ihi* si costituisce un organismo di dinamica struttura spaziale, composto da 1444 elementi modulari tetraedrici che si assemblano su un involucro metallico adibito a teatro circolare,⁸³ mentre il "Theme Pavilion" raggruppa quattro unità dedicate "all' umanità, alla vita, alla terra, all' universo" racchiuse da gusci plastici su maglia metallica.⁸⁴ Con il suo terzo padiglione, l' architetto giapponese affronta invece il tema del passato: gli spazi e i percorsi del padiglione *Takara* vogliono infatti "raccontare la vita del passato e prefigurare quella del futuro",⁸⁵ con percorsi sotterranei o sospesi e proiezioni di luci all' interno di una maglia prefabbricata (che vede peraltro, per la progettazione e verifica di tale approccio, un integrale utilizzo dei computer).⁸⁶



66.

La rassegna, e ancor più l' esposizione di Osaka, hanno quindi il compito di esporre la massima qualità architettonica, soprattutto concettuale, del periodo giapponese, e l' apporto di Fumihiko Maki in tal senso si accoda in chiusura del *reportage*: la sua *Golgi Structure* non ha in sé forma definitiva, ma deve rappresentare i possibili stadi evolutivi di un rapporto spaziale.⁸⁷ Generare spazi interni a partire dalla forma di spazi esterni (nello specifico cilindrici o conici, questi ultimi):⁸⁸ il lavoro teorico giapponese si affianca agli esempi materici in funzione dell' esaltazione verso l' utopia, fornendo quindi un modo per "creare altri mille tipi di "Golgi Structures", attribuendo funzioni, forme e collocazioni appropriate agli spazi esterni".⁸⁹

67.



66. Modello di *Golgi Structure*, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, p. 19.
67. NORIAKI KUROKAWA, Padiglione *Toshiba Ihi* per Expo '70, estrapolazione e riproposizione, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, p. 14.

Sintomo attivo di interesse sono, al contempo, osservazioni che in modo parallelo parte della dimensione italiana propone in materia di architettura nipponica. Sono tali interventi sia di natura teorica che resoconti progettuali: rientra nel primo dei due ambiti il già citato resoconto (sempre di Riani) denominato *Proposta per Kyoto*,⁹⁰ dove l'autore sviluppa considerazioni a fronte di una situazione che è, a detta sua, "negativa e in via peggiorativa".⁹¹ Arrivano poi alla fine del decennio documentazioni progettuali in merito alla prima manifestazione universale tenuta nel paese del Sol Levante: all'Expo di Osaka del 1970 l'Italia partecipa con due padiglioni (nazionale e dell'industria, quest'ultimo con Renzo Piano fra le figure partecipanti).⁹²

Cap.
2
1960
1970

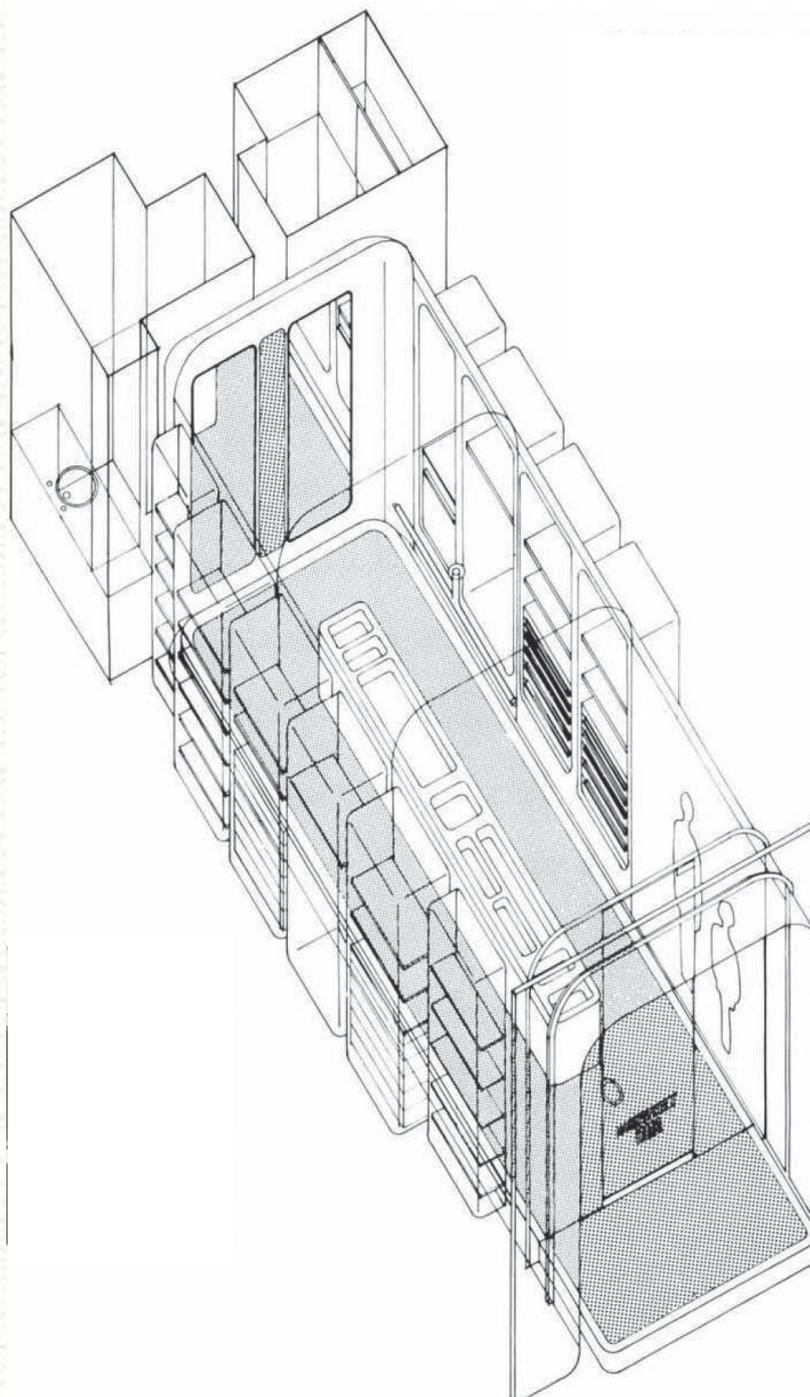


68.

68. Estrapolazione e ricomposizione di fonti per una sorta di suggestione sulla "città del futuro". Dall'alto: FUMIHIKO MAKI, raffigurazione di una *Golgi Structure*; FUMIHIKO MAKI, prospetto di un'altra *Golgi Structure*; NORIAKI KUROKAWA, Padiglione *Takara* per Expo '70, da PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, pp. 16, 18, 19.

RAGIONAMENTI SU ARREDAMENTO E DESIGN

Anche nei campi di arredamento e design, infine, si osserva il percorso degli architetti giapponesi in elementi o destinazioni d'uso anche piuttosto nuove per questi ultimi: nel caso di un hotel a Tokyo si descrive come le contaminazioni occidentali siano visibili in una funzione non totalmente propria del patrimonio nipponico.⁶⁹ Non mancano poi esempi di manufatti in tutto e per tutto nipponici, in particolare soluzioni che risolvono in piccole superfici spaziali: le installazioni architettoniche di una boutique della capitale propongono l'uso di specchi e luci per aumentare la percezione umana dello spazio,⁷⁰ così come nel campo del design d'arredi si assistono a soluzioni compatte, che riescono ad esempio a racchiudere in un monoblocco (modulare e standardizzato) gli elementi di due locali domestici come cucina e bagno.⁷¹



69.



70.



71.

- 69. SHIRO KURAMATA, negozio a Tokyo, riproposizione, in «Domus» 493, Dicembre 1970, p. 25.
- 70. SHIRO KURAMATA, boutique a Tokyo, riproposizione, in «Domus» 489, Agosto 1970, p. 25.
- 71. ISAMU KENMOCHI, hotel a Tokyo, riproposizione, in «Domus» 372, Novembre 1960, p. 31.

Note bibliografiche del capitolo

di seguito elencate tramite il metodo autore-data,
visibili quindi interamente nell'apparato bibliografico conclusivo
(da pagina 188)

1. PERRIAND 1956.
2. *ibidem*.
3. BOYD 1969.
4. *ibidem*.
5. ISOZAKI 1968.
6. *ibidem*.
7. RIANI (a cura di) 1969.
8. *ibidem* fino a 10.
11. TAFURI 1964.
12. RIANI (a cura di) 1969.
13. *ibidem*.
14. *ibidem*.
15. KULTERMANN 1967.
16. RIANI (a cura di) 1969.
17. GIANOTTI 1966.
18. TAFURI 1964.
19. RIANI (a cura di) 1969.
20. *ibidem*.
21. *ibidem*.
22. TAFURI 1964.
23. *ibidem*.
24. PIERCONTI 2007.
25. *ibidem* fino a 39.
40. GRESLERI, GRESLERI 2010.
41. *ibidem* fino a 69.
70. (anonimo) 2005.
71. KULTERMANN 1967.
72. *ibidem* fino a 74.
75. SCHEICHENBAUER 1967.
76. KULTERMANN 1967.
77. RIANI 1969.
78. *ibidem* fino a 89.
90. RIANI 1968.
91. *ibidem*.
92. (anonimo) 1970.
93. KENMOCHI 1960.
94. KURAMATA 1970.
95. B. A. 1969.

Cap.

2

1960:

1970:

Cap.

2

1960:

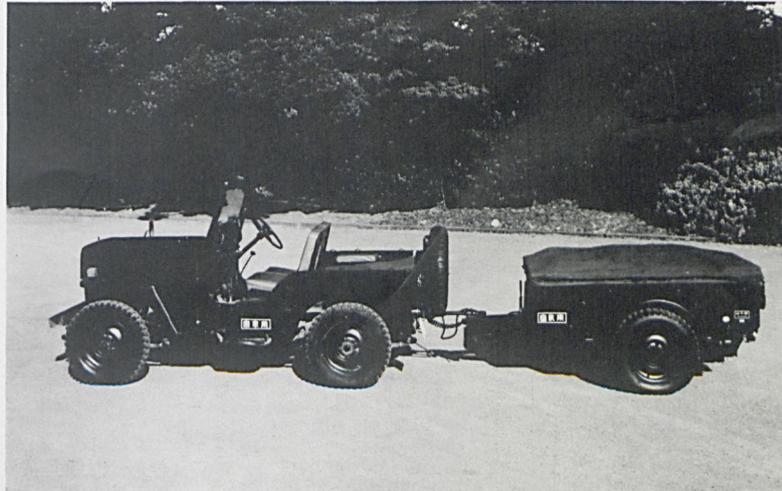
1970:

META

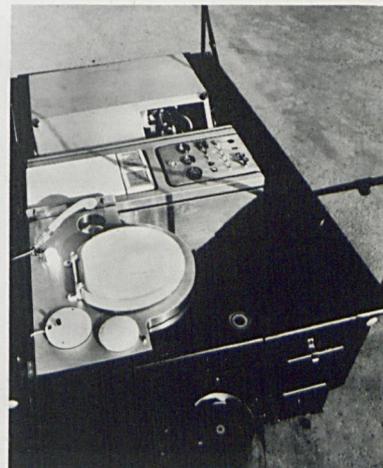
穿



収縮と拡張という逆転的な運動を繰り返しながら、種子から形成され、構造がふたたび種子を胎内化する。生体が成長する過程では、必ずアナポリズム（構成作用）とカタポリズム（破壊作用）があり、それを反動的にアナポリズム（新陳代謝）システムと呼んでいるように、建築の空間にも、これをばらばらにしていく装置化への方向と、それを全体に統一しようとする象徴化の方向とがあり、お互いをお互いの中に胎内化しながら、逆転的に空間を形成していくものではないだろうか。



KUROKAWA



MORPHOSE

49

1.

1. (anonimo), *Kurokawa Meta Morphose*, in «Casabella» 358, Novembre 1971, p. 49.

CAPITOLO 3



"rifrazioni" di un paese in ascesa

1970-1980

2.

2. TAKENAKA, modello progettuale con elementi naturali, riproposizione, in «Architectural Record», Settembre 1972, p. 43.

Expo 70: meglio Neanderthal

L'Expo 70 si trova al centro del territorio più ricco di testimonianze monumentali dell'antico Giappone a pochi chilometri dalle vecchie capitali di Nara e di Kyoto, ma soprattutto si trova a una quindicina di chilometri a nord della città di Osaka che è, con i suoi sette milioni di abitanti, la città più importante — dopo Tokyo — del sistema megalopolitano del Tokaido, dove sono concentrati circa 50 milioni di giapponesi e il 75% delle industrie nazionali.

L'Expo 70 è innervata direttamente sulla nuovissima autostrada Men-shijin e sulla famosa New Tokaido Line, la linea ferroviaria dei treni da duecentocinquanta all'ora, e pare che sia destinata a trasformarsi in una unità satellite residenziale.

Effettivamente, una volta demoliti i padiglioni e conservate le attrezzature (le strutture di comunicazione, la grande piazza coperta, il museo, la stazione, il teatro, eccetera) non è difficile immaginarla trasformata in una piccola città.

Se così è non possiamo che rallegrarci ed attendere perché, comunque essa sia, avremo finalmente una proposta concreta, realmente verificabile della città di oggi.

Intanto l'Expo funziona male. E' difficile arrivarci, entrarvi, circolare, uscirne, è quasi impossibile usare i servizi più elementari. Si fanno code di ore davanti ai padiglioni. Tutto è sottodimensionato. Ci sono parcheggi per 20.000 macchine, ma neanche questi bastano, quando si muove la immensa folla giapponese. « Il segreto di Osaka consiste nell'estrema flessibilità, nella pluralità delle scelte, entro un tracciato chiaro, immediatamente riconoscibile », aveva detto Tange presentando i progetti dell'Expo. E ancora, più poeticamente: « Abbiamo tratto lo stimolo ispiratore dalla natura. Considerate i 330 ettari disponibili come un albero gigantesco. I padiglioni fungono da fiori e frutti dell'albero, la maglia viaria fornisce i rami, la zona del Simbolo e la piazza il tronco. Abbiamo pensato che tronco e rami dovessero essere lo sfondo neutro dei fiori e dei frutti. » Osaka è la prima fiera mondiale del continente asiatico. « Offriva uno straordinario incentivo per cam-

biare registro; viceversa ricopia esemplari europei e americani. Un mezzo piano regolatore; edifici più o meno retorici e lugubri; oggetti ciclopici simili a fantocci; segnaletica priva di mordente; alcune strutture tecnologicamente eccellenti; tre o quattro brani urbani notevoli e cattivanti. Tutto qui », dice Zevi e ha ragione.

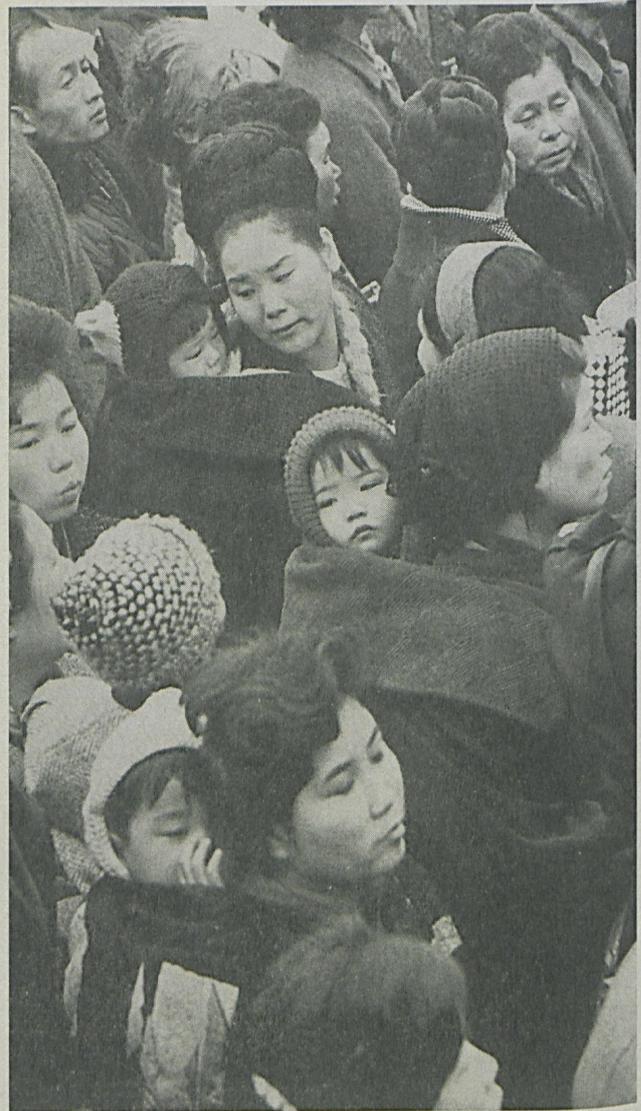
Le esposizioni mondiali sono uno spreco assurdo e da tempo non hanno alcuna giustificazione, ma se questa di Osaka servirà materialmente a configurare la nuova città, allora dobbiamo forse valutarla con altri parametri oltre a quelli con i quali finora la si è giudicata e rivalutare la posizione di Tange, che sarebbe riuscito a strumentalizzare una operazione i cui fini naturali sono la speculazione economica e la retorica ideologica, coordinando l'ingegno dei migliori architetti giapponesi di oggi per sostanziare di una sua precisa finalità urbana una impresa che era nata solo come una colossale impresa finanziaria. Subito dopo bisognerebbe valutare quale immagine urbana questa struttura è suscettibile di proporre; cercare di percepirla sotto gli aspetti vistosi e multiformi dell'uso che oggi la riempie e probabilmente la nasconde.

Nel frattempo, insieme a un milione di visitatori stranieri, cinquanta milioni di giapponesi si immergono nell'irreale realtà da luna park. Arrivano dalle campagne col cielo trapunto di « Sugi », in quelle scene di cemento, di acciaio, di plastica, di neon, e di alienazione sotto la pioggia, nel vento freddo di marzo, al sole cocente dell'estate come processioni sacrificali al Dio Industria, al Dio Prodotto Nazionale Lordo, al Dio Senden-Propaganda. E, a guardarli, fanno riflettere.

Se la città nuova dovesse assomigliare all'Expo, se l'Expo fosse una immagine del mondo futuro, allora noi preferiamo il passato, il passato remoto. Meglio Neanderthal e le sue grotte che Taro e i suoi bussolotti. E' sempre ingenuo, ma a volte addirittura pericoloso credere che l'uomo del futuro supporterà il ritratto che oggi facciamo di lui.

Paolo Riani

Expo 70: meglio Neanderthal

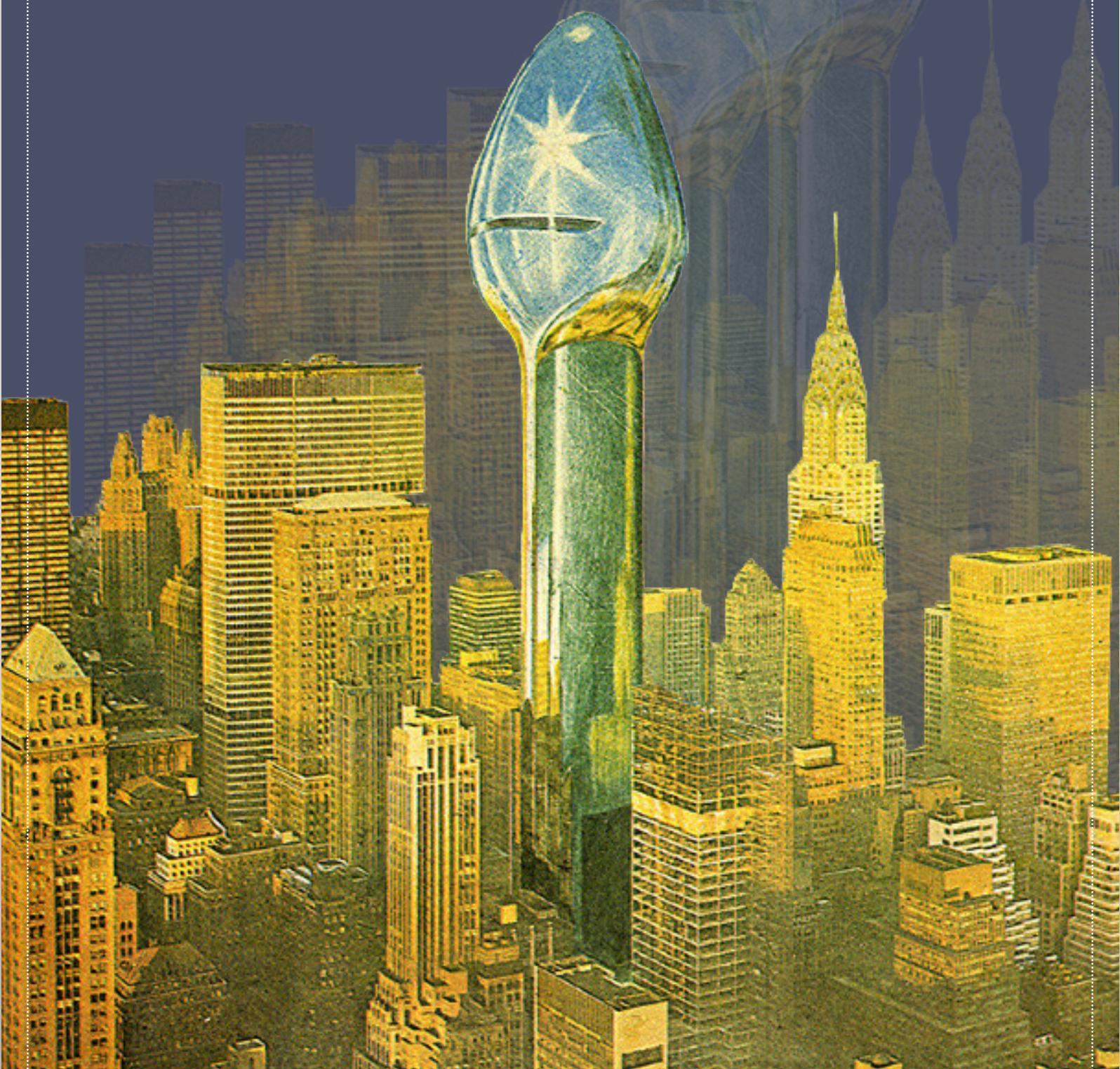


3.

al termine della
stagione metabolista

1970

1975

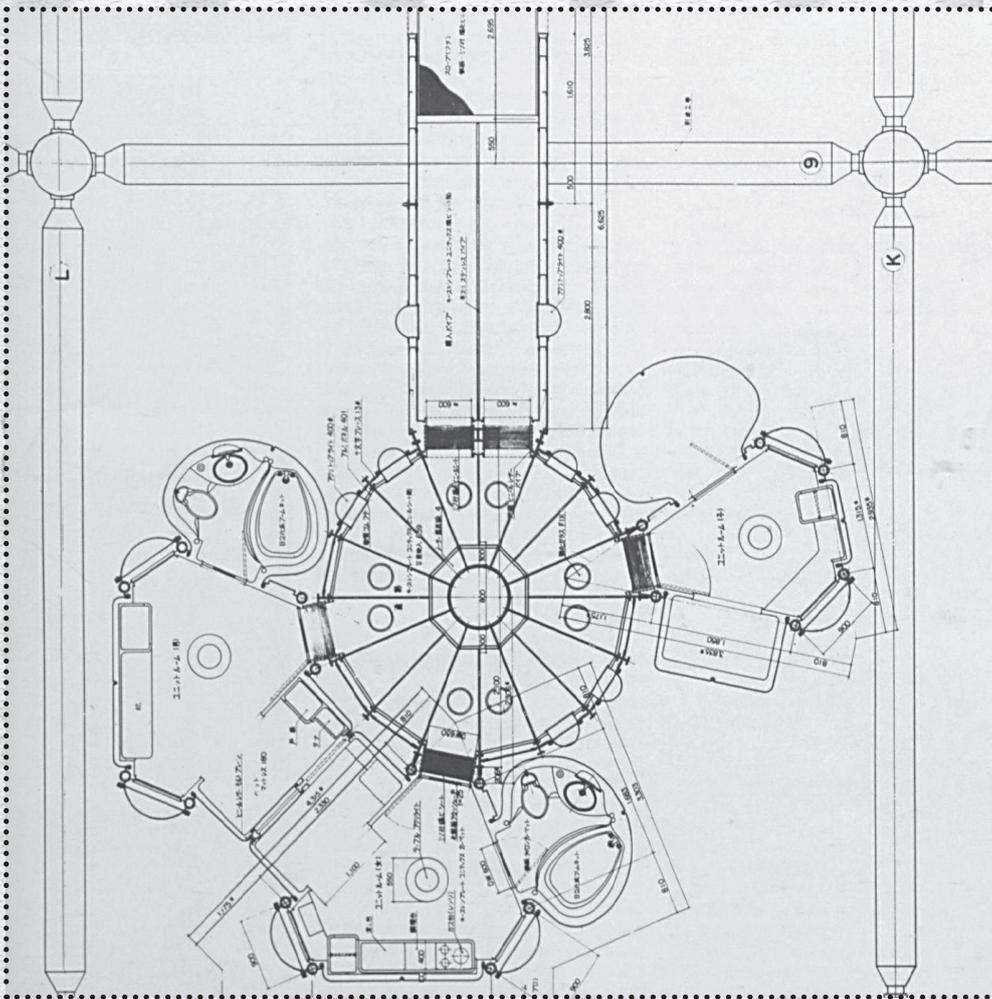


3.1: NUOVE RIPARTENZE

4.

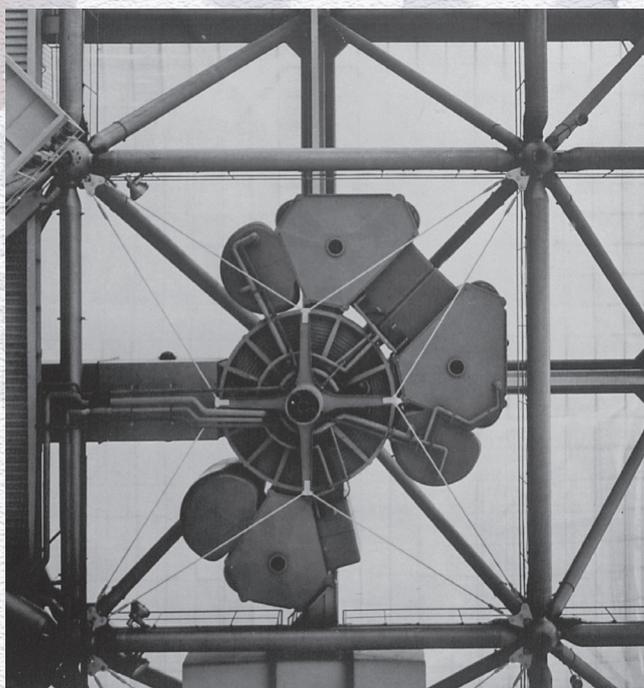
4. ARCHIZOOM, grattacielo a Manhattan, riproposizione, in «Architectural Design» 40, Luglio 1970, p. 330.

3.1: Nuove ripartenze al termine della stagione metabolista (1970-1975)



Con l'inizio del nuovo decennio, e già dalla fine del precedente, la scena italiana osserva i cambiamenti di un movimento ormai al suo termine: quella che sarà in seguito etichettata come stagione "degli entusiasmi e delle illusioni"¹ ha infatti prodotto ragionamenti e conclusioni anche in ambito nostrano. Non manca l'interesse alla situazione dell'architettura giapponese, come ad esempio nelle considerazioni di Riani già in parte affrontate: osservando la scena globale come un contesto ormai "sempre più uniforme" in cui agire,² Riani osserva ora come il prossimo passo per gli architetti nipponici sia quello di "stabilire una continuità"³ (anche in funzione del fatto che il periodo metabolista era terminato nelle incertezze).

5.

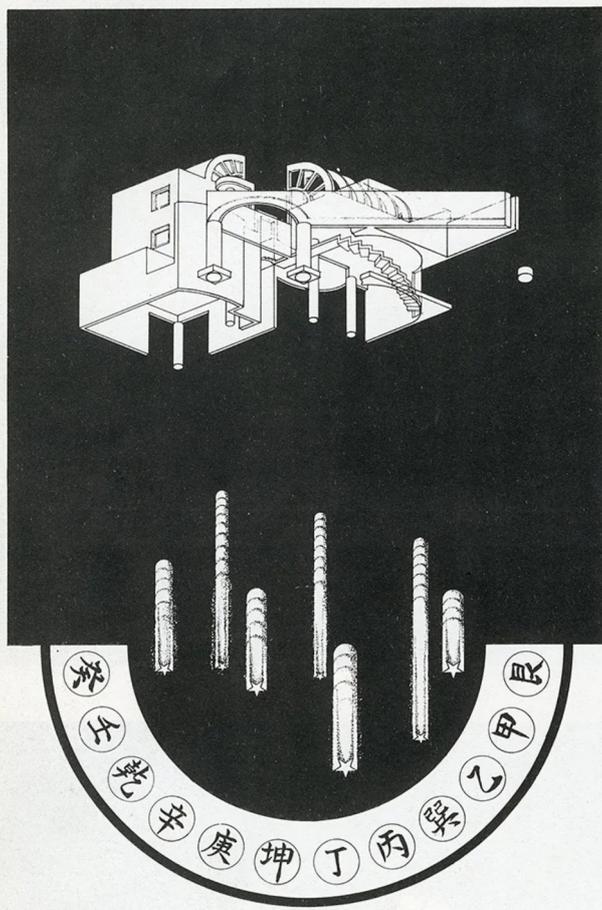
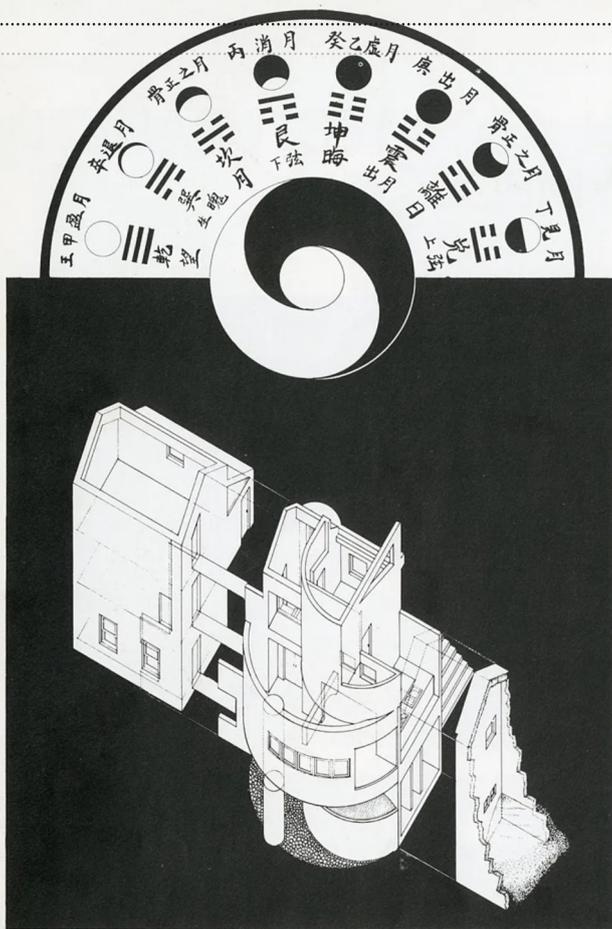


6.

Ciò che ora serve ai giapponesi è trovare una sorta di metodo,⁴ che analogamente al periodo precedente determini le linee-guida alle quali rifarsi; interessante, in questo frangente, è la tendenza a considerare nuovamente l'apporto che la tradizione architettonica può, ancora una volta, fornire.

5. KISHO KUROKAWA, progetto della cellula inserita nella macrostruttura spaziale del padiglione centrale di Osaka '70, da (anonimo), *Kurokawa Meta Morphose*, in «Casabella» 358, Novembre 1971, p. 53.
6. La cellula assemblata vista dal basso accanto al concept progettuale del "connettore", da (anonimo), *Kurokawa Meta Morphose*, in «Casabella» 358, Novembre 1971, p. 52.

Riani è fra i primi a considerare il binomio antico-moderno come un qualcosa non ancora del tutto superato.⁵ Ciò che intende però affrontare l'architetto toscano non è la riproposizione di elementi tradizionali semplicemente riportati al presente: egli condanna tale atteggiamento esponendo le proprie paure di "fenomeni revivalistici di dimensioni preoccupanti"⁶ che portano a "pensare che il culturalismo non sia ancora finito".⁷ La soluzione sta nel considerare gli elementi tradizionali nel loro significato di "essenze", "coerenza delle loro forme con ciò che le ha generate";⁸ tale metodologia, più che riportare pari-pari concetti antichi, imprime loro nuovo significato (giustificandone quindi il riutilizzo).



Il "nuovo" ruolo della tradizione

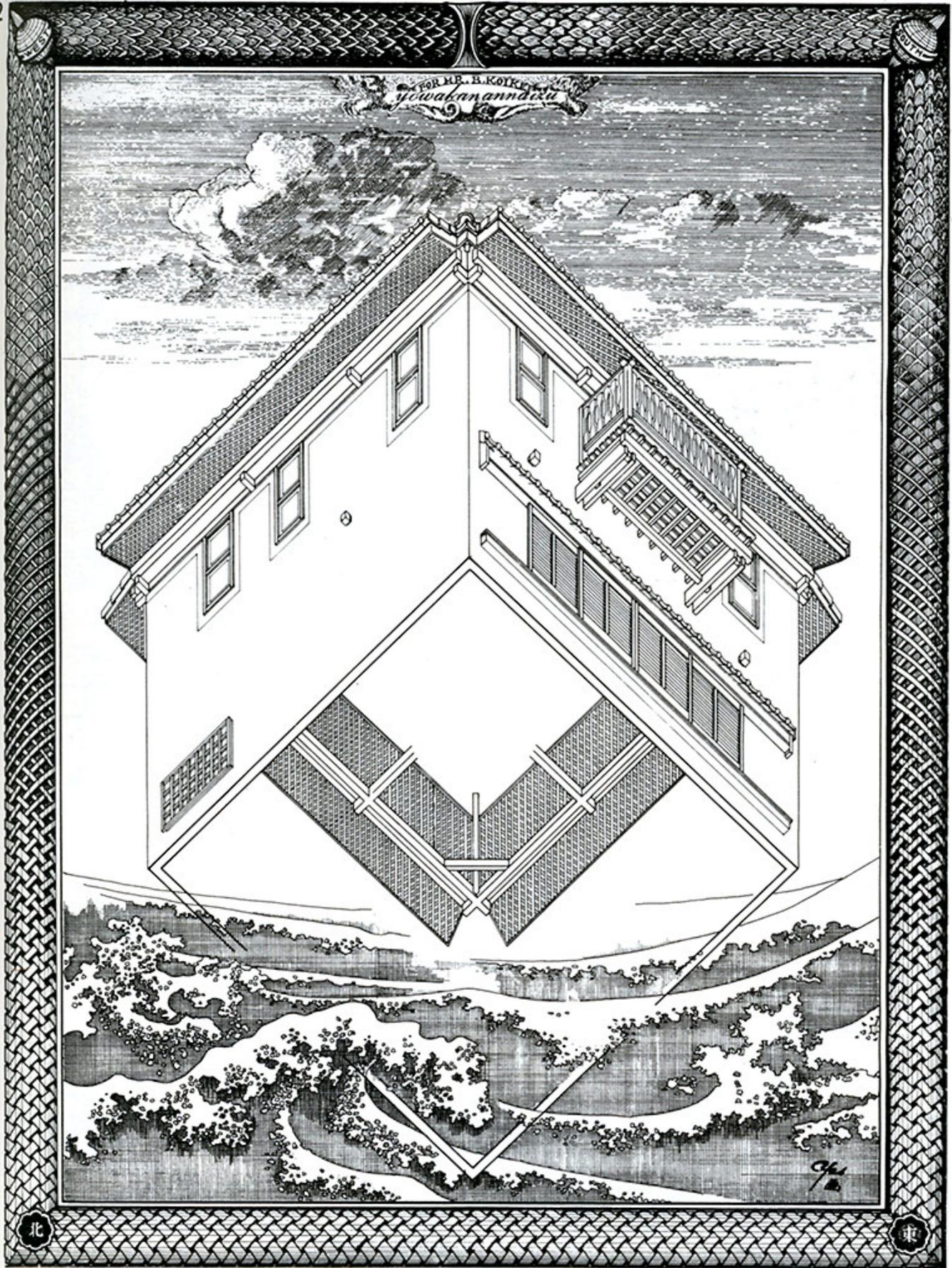
Ragionamenti puntualizzati anche da giapponesi come Kurokawa, che descrive come sia ora nodo della questione trarre dal passato gli elementi elementari per ripartire da essi nel ripensare forme e contenuti, a scala di grandezza umana.⁹ Stesse considerazioni di Riani, quindi, che si augura di ricominciare da capo "portando avanti una ricerca coerente",¹⁰ con i suoi interventi sulle pagine di *Casabella* come sinonimo di un apporto anche italiano alla questione; chiaramente la maggior parte delle responsabilità spettano alla nuova "élite culturale" formatasi nel panorama giapponese,¹¹ che ha concreta occasione di "ripartenza" nel primo grande evento universale tenuto in patria.

Cap. 3
1970
1980

7.

7. MONTA MOZUNA, concept e suggestioni sulla ciclicità, in «Japan Architect» 53, Giugno 1978, pp. 18-26; le immagini proposte nel presente capitolo (e nei successivi) possono provenire da fonti nipponiche e non italiane, per mancanza di materiale in queste ultime; vengono perciò affiancate al testo rappresentazioni che si ritengono coerenti con gli argomenti esposti verbalmente.

2



Cap.
3
1970
1980

8.

8. YASUFUMI KUIMA, rappresentazione di un'architettura giapponese, in «Japan Architect» 52, Ottobre 1977, p. 49.

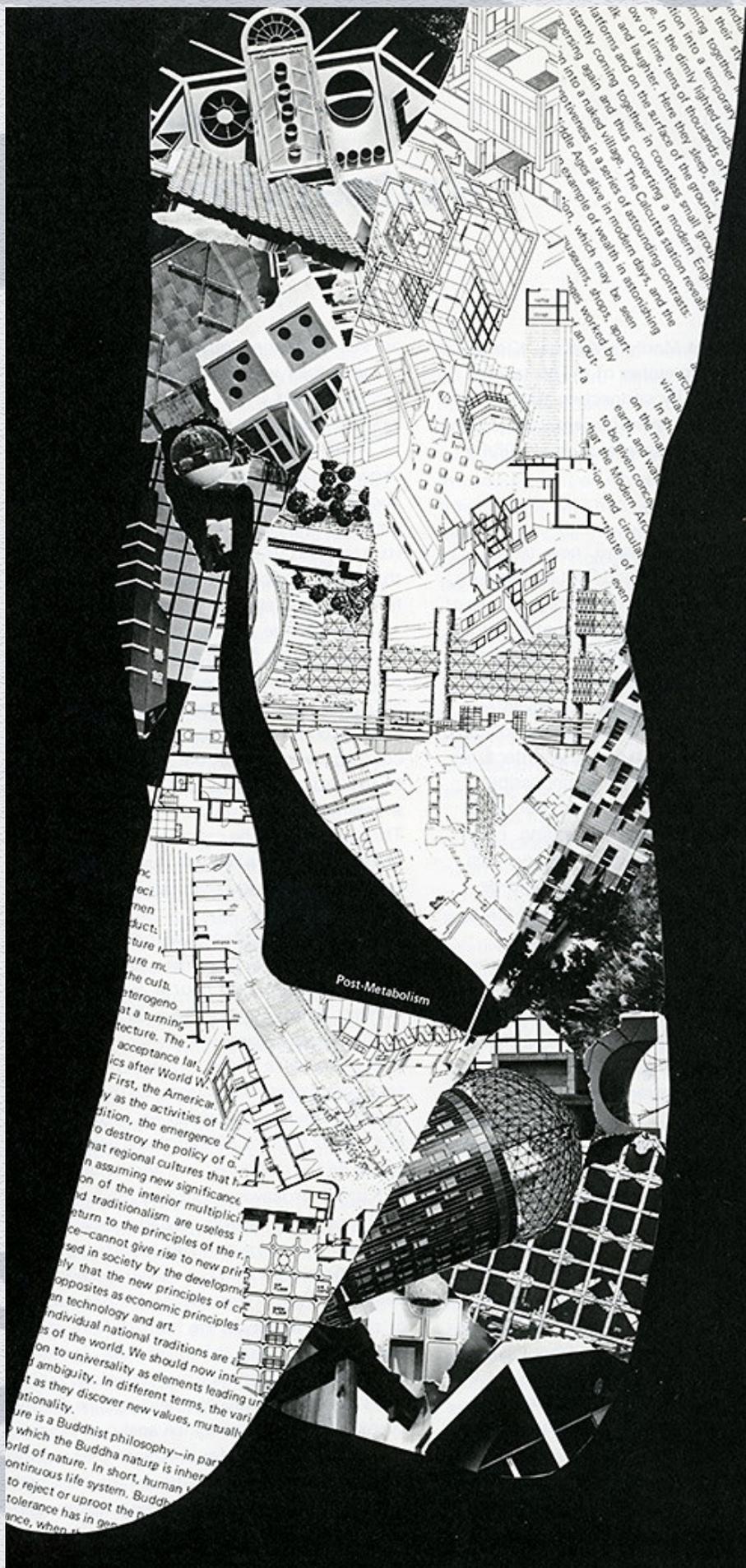
La situazione urbana

Già nel 1968 l'analisi di Riani costituiva, a detta sua, un insieme di suggerimenti per una situazione "che sarà tra breve drammatica":¹² nel caso di Kyoto la sua paura è quella di "perdere l'ultima opportunità di conservare le caratteristiche di una città che per i suoi valori appartiene alla cultura mondiale".¹³ Tali considerazioni arrivano poco prima dell'Esposizione Universale di Osaka del 1970, da molti considerata come l'occasione per testimoniare la grandezza dell'architettura nipponica al mondo.¹⁴ Più che tale aspetto, in realtà, la *HERMESSE* giapponese ha potuto mostrare come l'accostamento delle serie di padiglioni potesse ricalcare un'ipotetica immagine della "città di oggi";¹⁵ risulta come tale aspetto, se sulla carta significativo, finì per suscitare invece dubbi e incertezze soprattutto riguardanti la funzionalità di tal scenario.¹⁶ La situazione urbana uscente dagli anni Sessanta giapponesi è quindi ancora caotica ed incerta, e la scena italiana percepisce tali condizioni anche a distanza di dieci anni: Dal Co e Tafuri la descriveranno infatti come "angosciante dinamica metropolitana"¹⁷ nel trattato architettonico del 1979, ed è ancor più significativo l'elogio del giornalista Francesco Tentori nell'articolo sulla morte di Carlo Scarpa, dove si augura che quest'ultimo "abbia potuto vedere il Giappone che amava e non l'alienato colosso industriale della nostra epoca".¹⁸



9.

9. Foto aerea di Tokyo negli anni Settanta, da GIULIANO GRESLERI, GLAUCO GRESLERI, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna - Bologna nord, centro ecumenico, fiera district*, Bononia University Press, Bologna 2010.



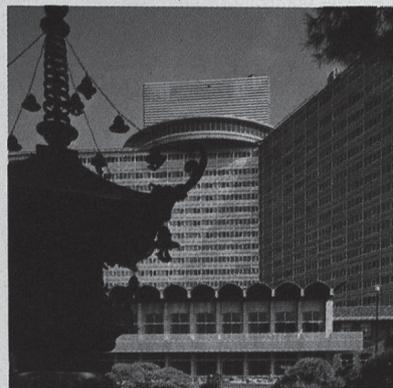
Nonostante non manchino esempi di nuovi interventi progettuali, di seguito analizzati, persiste in tutto il decennio l'idea di crisi nell'architettura giapponese. Quella nipponica è una mancanza d'identità che abbraccia ogni ambito culturale, come dichiarato ad esempio in campo letterario dove si sostiene come "la nostra cultura presente non ha radici, non sappiamo chi siamo né cosa siamo";¹⁹ Abe Kobo, parallelamente, esplicita il concetto dichiarando come "non ci rimane più nulla che ci qualifichi come giapponesi, le nostre aspirazioni tendono ad essere le stesse di americani ed europei".²⁰ L'affacciarsi alla tradizione si ripropone, quindi, in un contesto dove si ricercano valori e identità, dove l'architettura "non è più né giapponese né occidentale".²¹ Tale tendenza non è tuttavia la preponderante, ma rappresenta solo una porzione del dibattito. Se è vero che la tradizione ha ora la funzione di trarre gli elementi elementari, per ripartire da essi nel disegno di un'architettura a scala umana,²² è altresì dimostrato alla scena italiana come le progettazioni giapponese degli anni Settanta si compongano di altre sfaccettature, di ambito tutt'altro che storico.

Cap.
3
1970
1980

7 ANNI DI VITA SU 400 ANNI DI STORIA

Questo è il New Otani.
Un hotel di 7 anni che si erge alto
nell'era spaziale.
Ma ha le fondamenta saldamente
piantate in un classico giardino
giapponese vecchio di 400 anni.
Riceverete quelle particolari
attenzioni che solo migliaia di anni
di esperienza nella tradizionale
arte di compiacere il prossimo
possono dare.

Il New Otani.
Una vera sintesi del Giappone d'oggi.
L'ottimo dei due mondi.



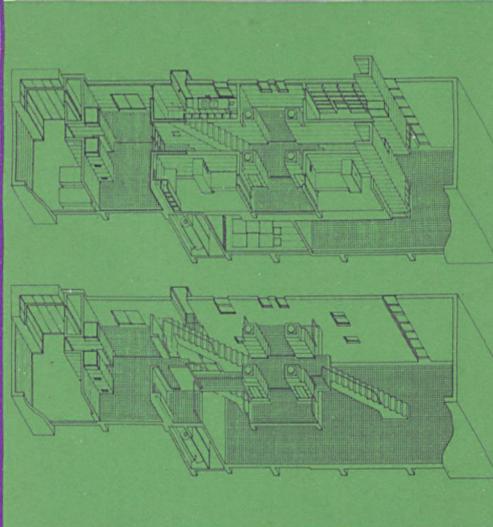
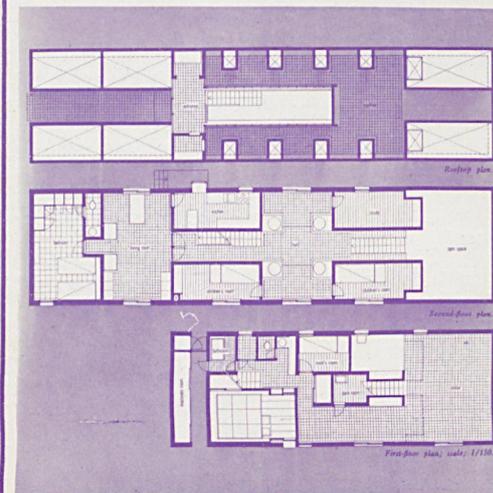
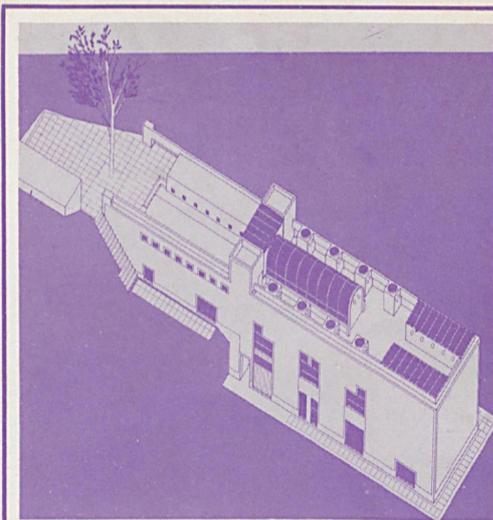
HOTEL
The New Otani
TOKYO

Il meglio dei due mondi
... non è per questo che andate in Giappone?

Kioi-cho, Chiyoda-ku, Tokyo, Japan Tel: 265-1111 Telex: HTLOTANI TK4719 Cable Address: HOTELNEWOTANI TOKYO.
Riservas... American Express Space Bank: Rome Tel: 314541

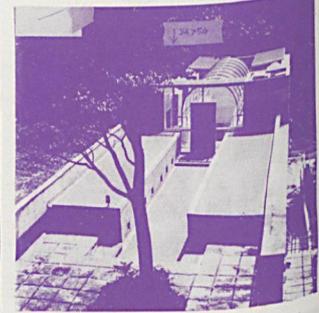
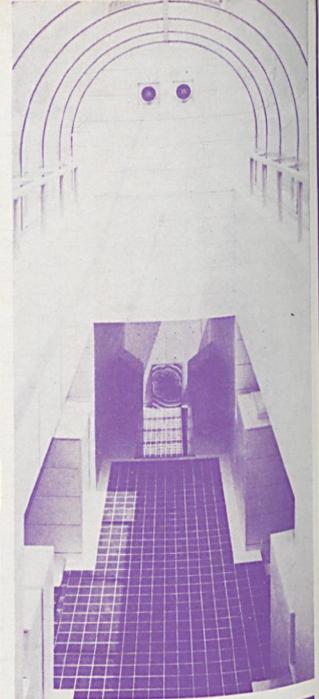
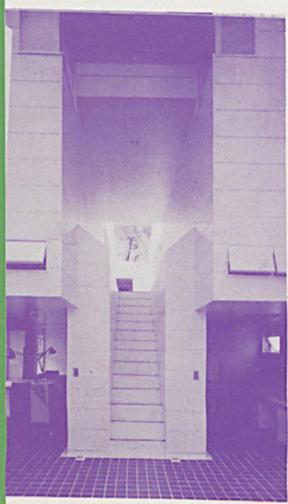
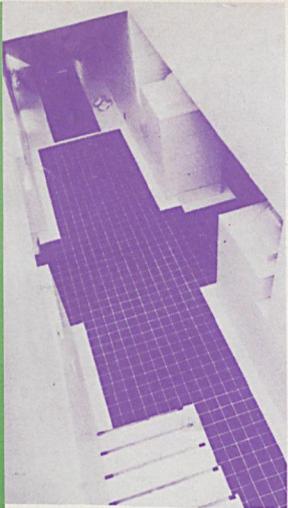
11.

11. Pubblicità del *New Otani*, hotel a Tokyo, in «Vogue» 52, 1971.



Una casa a Kawasaki, Prefettura di Kanagawa, Giappone, di Hiroshi Hara e Atelier O. («The Japan Architect» 191/1972)

AWAZU HOUSE

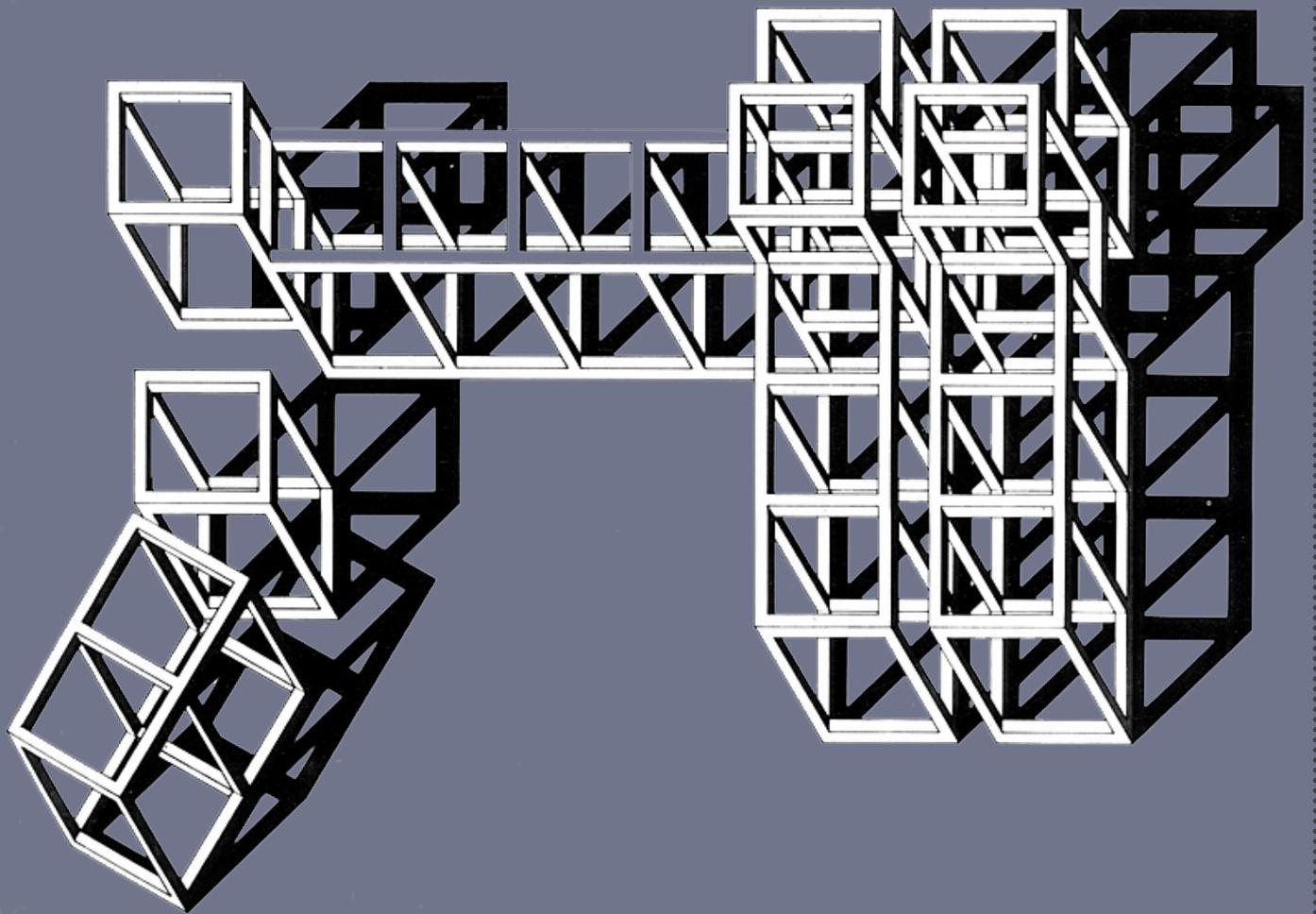


4

12.

12. (anonimo), AWAZU HOUSE, in «Casabella» 374, Febbraio 1973, p. 4.

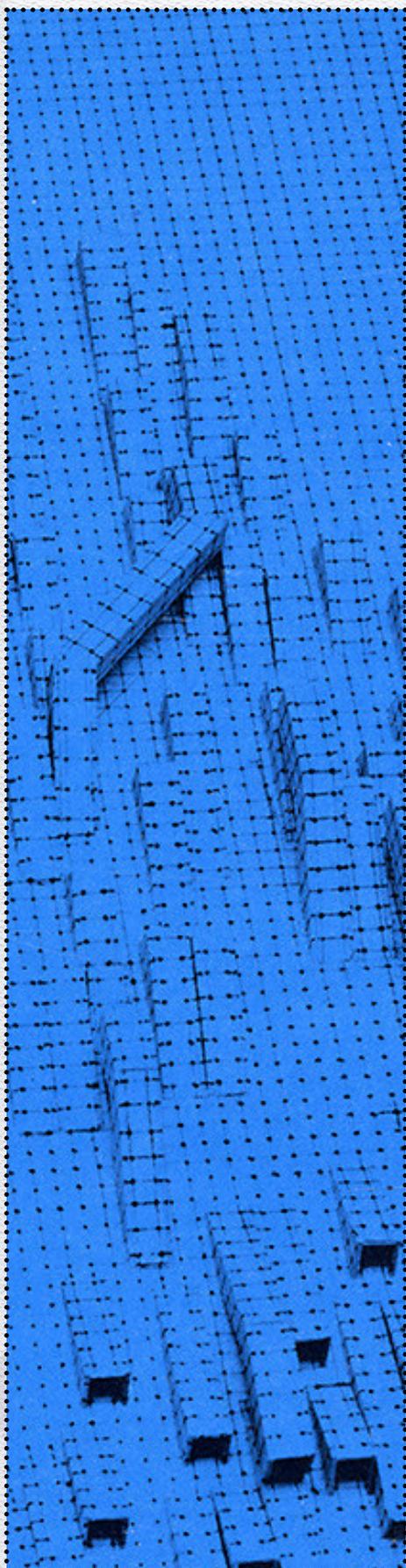
3.2: PERCEPIRE I CAMBIAMENTI nell'era dell'informazione (1975-1980)



13.

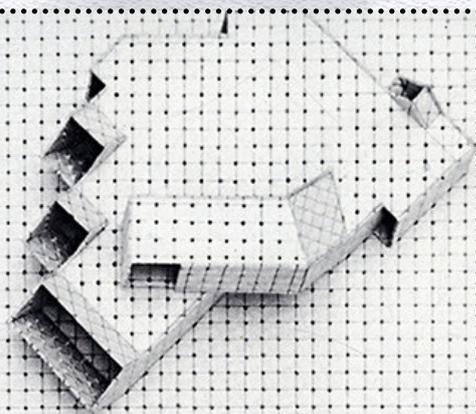
13. ARATA ISOZAKI, *Gunma Museum*, da (anonimo), *In Giappone - due musei*, in «Domus» 555, Febbraio 1976, p. 15.

3.2: Percepire i cambiamenti nell'era dell'informazione (1975-1980)



14.

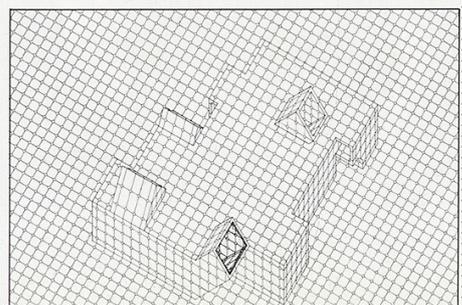
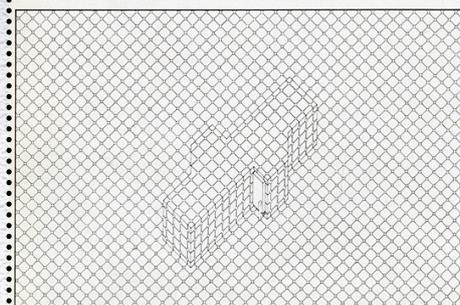
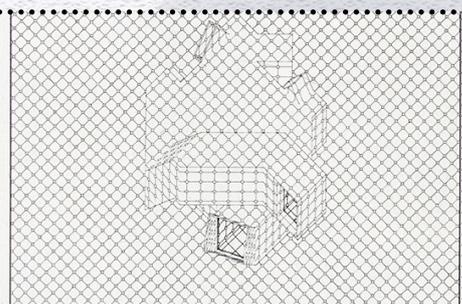
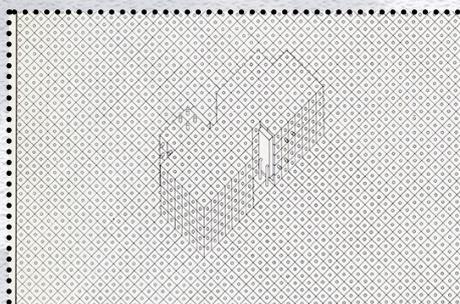
Gungono in Italia singoli casi studio piuttosto sparpagliati negli anni: a livello urbano si ragiona (a fine anni Sessanta) su diversi approcci che si rifanno al patrimonio orientale, come descritto da Fumihiko Maki nel concetto di *station*:²³ quello che l'architetto nipponico descrive alla mostra fiorentina del 1969 è un metodo progettuale che vuole recare flessibilità agli spazi, come avveniva nell'architettura tradizionale, in vista degli inevitabili cambiamenti futuri;²⁴ secondo Maki (ed altri, come Maekawa) tali discorsi non perdono ancora valenza, in quanto non si comprometterebbero ragionamenti sulla fluidità delle città ad esempio anche usando materiali odierni, evidentemente più duraturi di quelli tradizionali.²⁵



「負性」の建築

Works and projects
設計: 藤井博巳
Architect: Fujii Hitomi

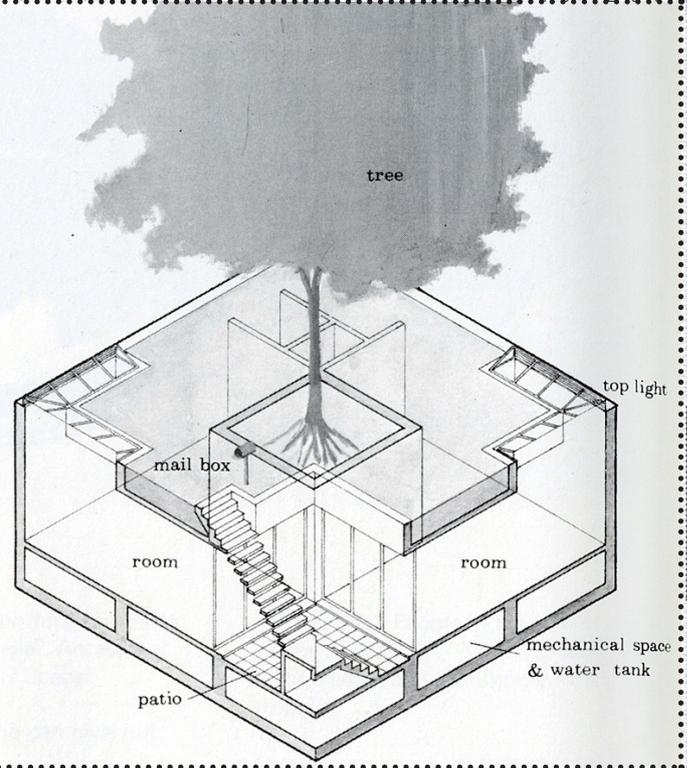
15.



16.

14.15.16. FUJII HIROMI, modelli progettuali su griglie di diversa tipologia, in «GA Houses» 4, 1978, pp. 127, 135.

L'intera nuova fase architettonica è però trainata ora da un singolo ambito, quello tecnologico.²⁶ In una successiva rassegna espositiva sul Giappone, anch'essa importante nella scena italiana, si dirà di come il paese del Sol Levante abbia compiuto il salto "dallo zen all' ipertech":²⁷ dalle nanotecnologie ai materiali architettonici il Giappone è leader mondiale nell'utilizzo delle tecnologie, ma si sottolineerà come (sempre in ambito costruttivo) l'architettura nipponica non vedrà persi i "concetti del suo trascorso".²⁸



17.

18.

Negli anni Settanta, sebbene sempre tramite singoli casi-studio, tali apporti sono parte fondante negli esempi riportati in Italia. A Tama, periferia di Tokyo, l'utilizzo della tecnologia produce un vero e proprio "paradiso via-cavo":²⁹ il quartiere sperimentale per duecentocinquanta famiglie diventa un sistema totalmente interlacciato, dove ogni "cellula" è collegata ad una banca dati che permette di avere svariati servizi.³⁰ Con risposte che arrivano per via televisiva, i residenti possono effettuare acquisti, operazioni bancarie, prenotazioni di servizi o consulenze, tutto dal proprio nucleo abitativo.³¹ L'intervento di Tama è però caso isolato, è una singolarità che non rappresenta l'andamento architettonico del paese; si ritrovano eccezioni di questo tipo anche antecedentemente ad esso, come con le progettazioni di singole città-satellite che negli anni Sessanta erano alternativa al sistema metabolico.³² In entrambi i casi si intravede definitivo ritorno alla scala progettuale umana, qui in campo urbanistico e successivamente in quello architettonico.



19.

17. Tama New Town oggi, da (anonimo), reperita via web (<https://stock.adobe.com/>).
18. SAN'ICHIRO MINAMI, assonometria per un ambiente con patio ed albero in posizione centrale, in «Japan Architect» 53, Febbraio 1978, p. 46.
19. Tama New Town nel 1977, da ESTELLE DUCOM, *Tama New Town, west of Tokyo: Analysis of a shrinking suburb*, reperita via web (<https://www.semanticscholar.org>).

さいころ いえ
[骰子の家]
Die house 1974

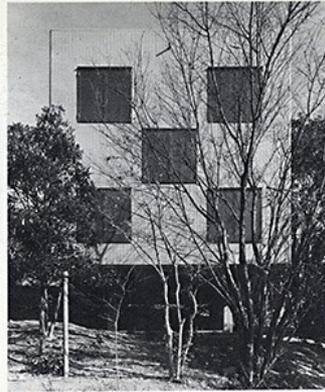
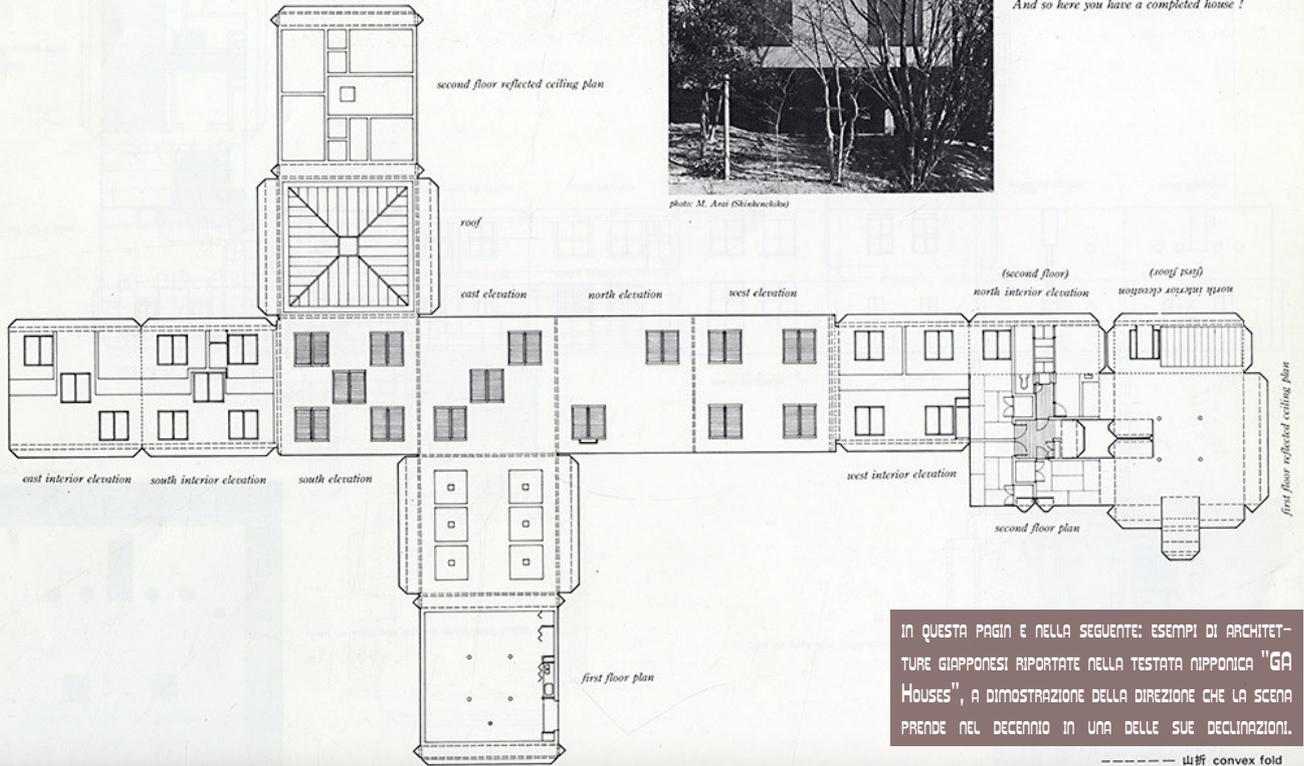


photo: M. Arat (Shinkenchiku)

はい、できました。
And so here you have a completed house !



20.

設計：相田武文
Architect: Aida Takefumi

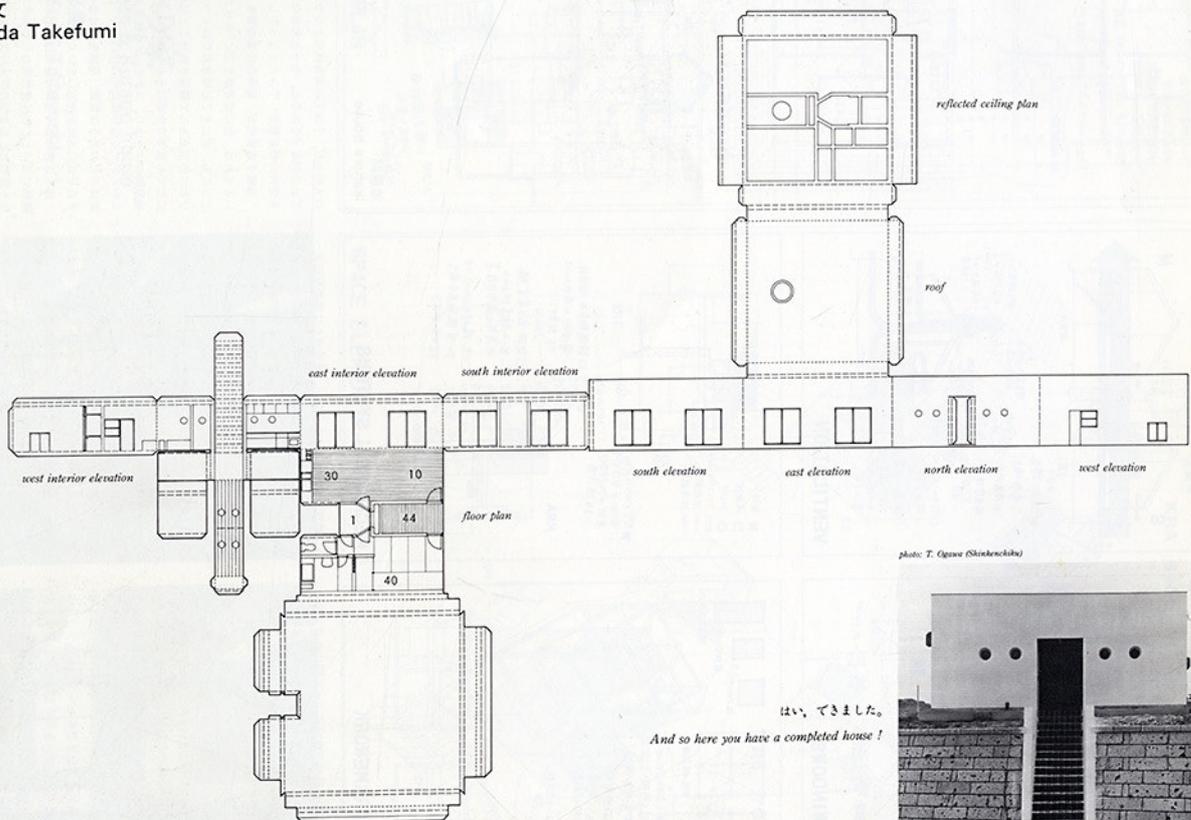


photo: T. Ogawa (Shinkenchiku)

むい
[無為の家]
Annihilation house 1972

21.

20. TAKEFUMI AIDA, Die House 1974, in «GA Houses» 4, 1978, p. 88.

21. TAKEFUMI AIDA, Annihilation House 1972, in «GA Houses» 4, 1978, p. 86.

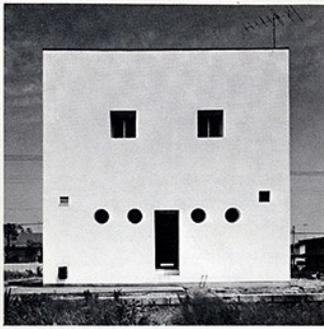
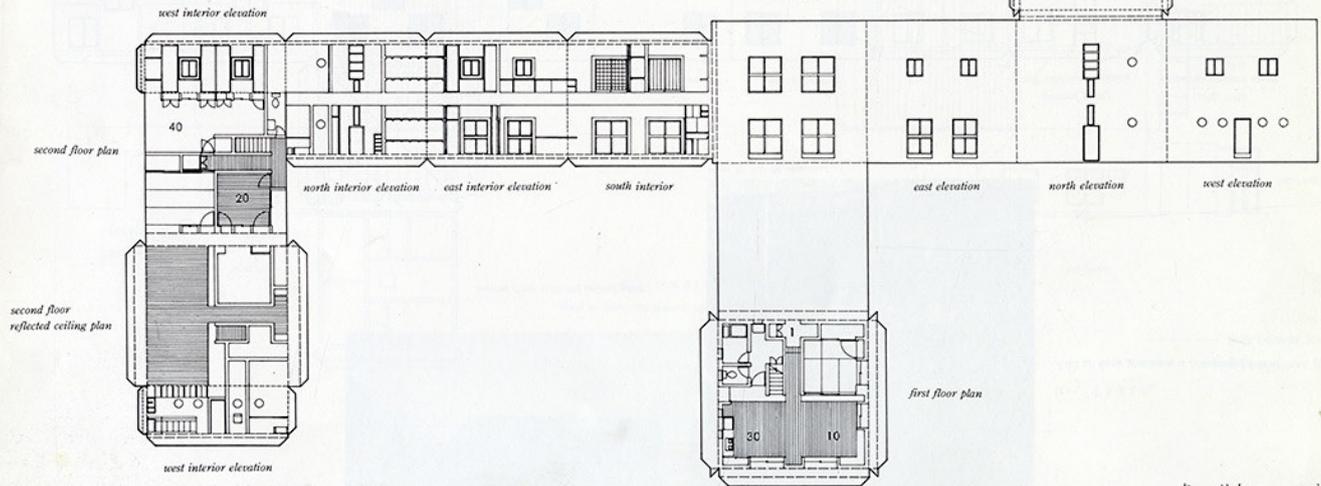


photo: T. Ogawa (Shinkenshoku)

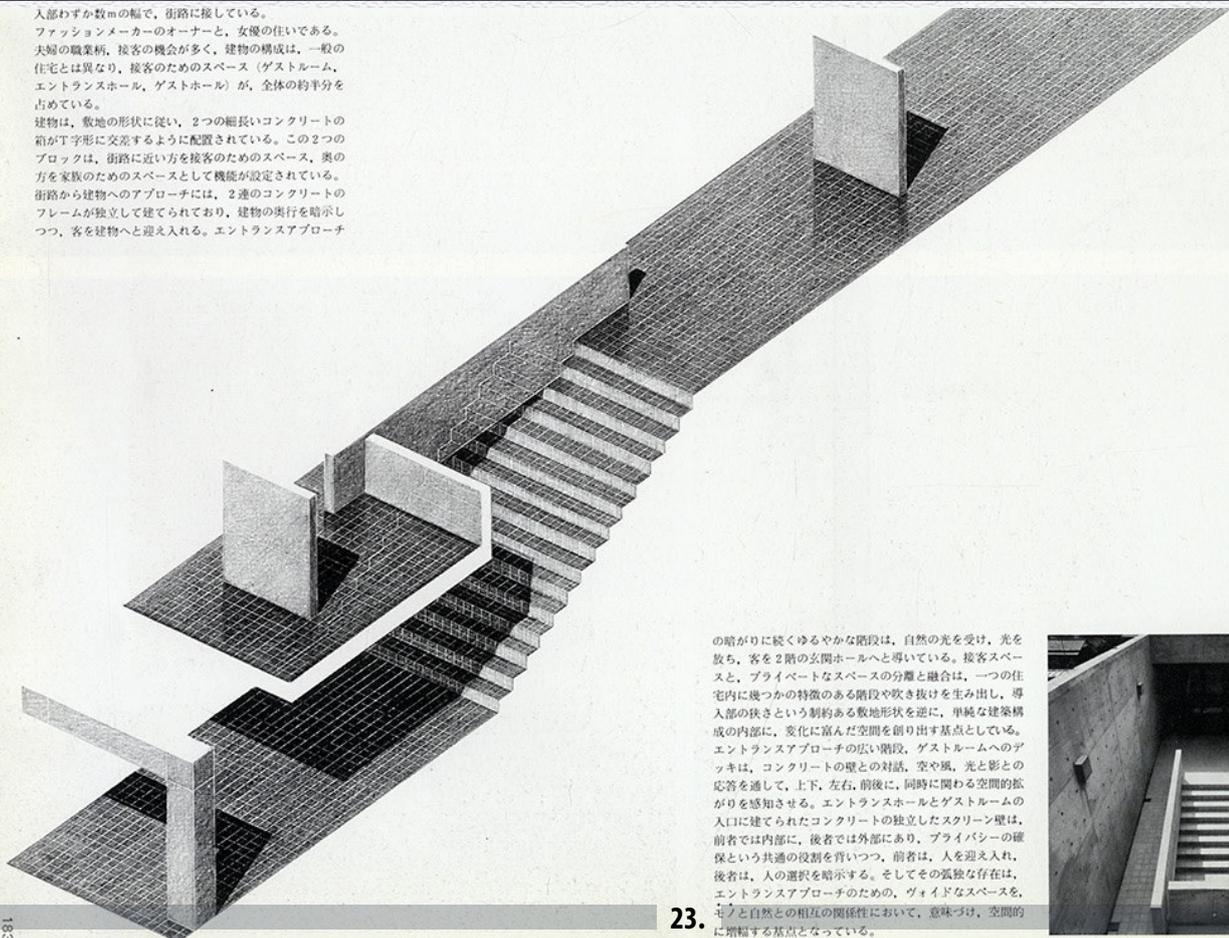
はい、できました。
And so here you have a completed house!



22.

ねはんいえ
涅槃の家
Nirvana house 1972

人部わずか数mの幅で、街路に接している。ファッションメーカーのオーナーと、女優の住いである。夫婦の職業柄、接客の機会が多く、建物の構成は、一般の住宅とは異なり、接客のためのスペース（ゲストルーム、エントランスホール、ゲストホール）が、全体の約半分を占めている。建物は、敷地の形状に従い、2つの細長いコンクリートの箱が丁字形に交差するように配置されている。この2つのブロックは、街路に近い方を接客のためのスペース、奥の方を家族のためのスペースとして機能が設定されている。街路から建物へのアプローチには、2連のコンクリートのフレームが独立して建てられており、建物の奥行きを暗示しつつ、客を建物へと迎え入れる。エントランスアプローチ



183

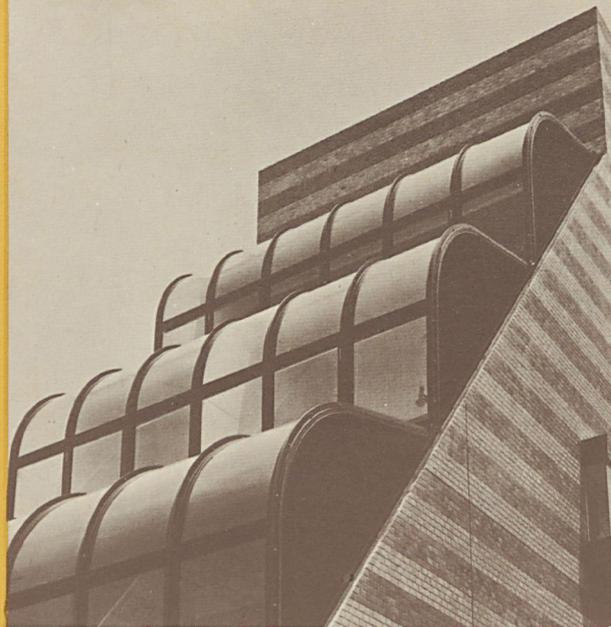
23.

の暗がりになくゆるやかな階段は、自然の光を受け、光を放ち、客を2階の玄関ホールへと導いている。接客スペースと、プライベートなスペースの分離と融合は、一つの住宅内に幾つかの特徴のある階段や吹き抜けを生み出し、導入部の伏さという制約ある敷地形状を逆に、単純な建築構成の内部に、変化に富んだ空間を創り出す基点としている。エントランスアプローチの広い階段、ゲストルームへのデッキは、コンクリートの壁との対話、空や風、光と影との応答を通して、上下、左右、前後に、同時に開く空間的繋がりが感知させる。エントランスホールとゲストルームの入口に建てられたコンクリートの独立したスクリーン壁は、前者では内部に、後者では外部にあり、プライバシーの確保という共通の役割を背いつつ、前者は、人を迎え入れ、後者は、人の選択を暗示する。そしてその孤かな存在は、エントランスアプローチのための、ヴォイドなスペースを、モノと自然との相互の関係性において、意味づけ、空間的に増幅する基点となっている。

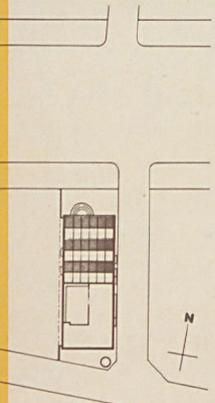
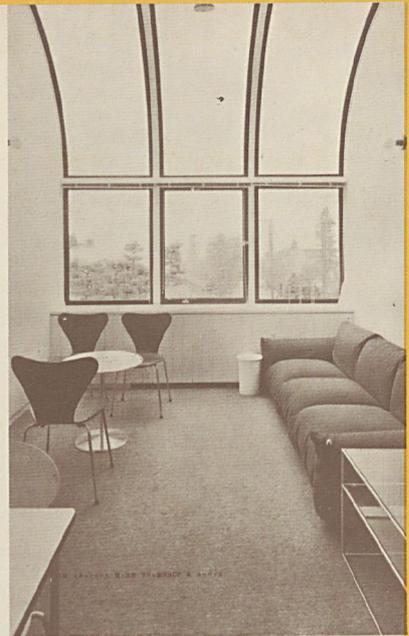


22. TAKEFUMI AIDA, Nirvana House 1972, in «GA Houses» 4, 1978, p. 87.

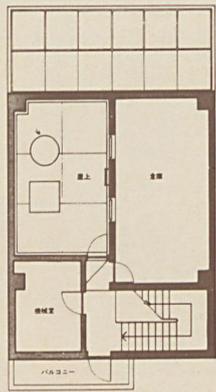
23. TADAO ANDO, percorso esterno su più livelli con scalinata, in «GA Houses» 6, 1979, p. 183.



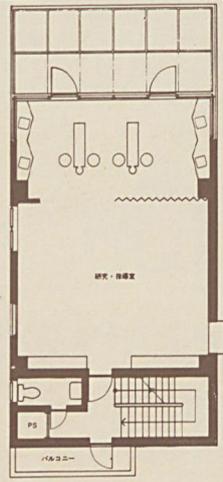
CLINICA DENTISTICA
A HIRATOUKA-SHI, KANAGAWA-KENA (GIAPPONE)
ARCHITETTO KAZUMASA YAMASHITA
COLLABORATORE SACHIKO ARAKAWA



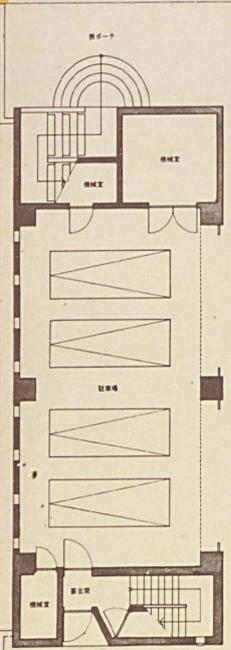
配置図 縮尺 1/600



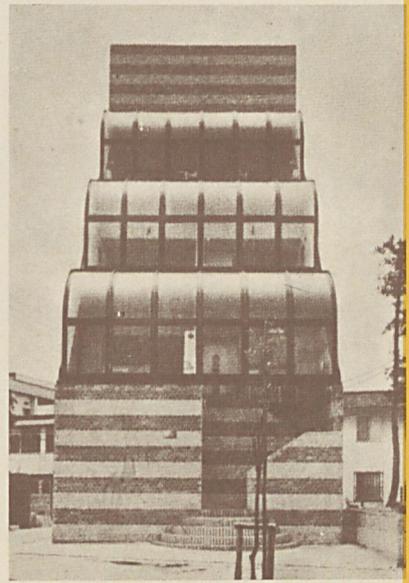
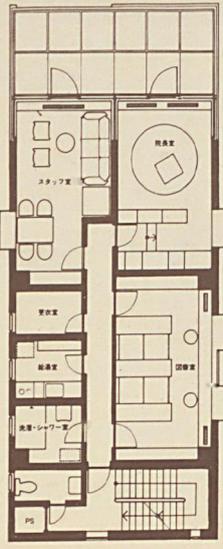
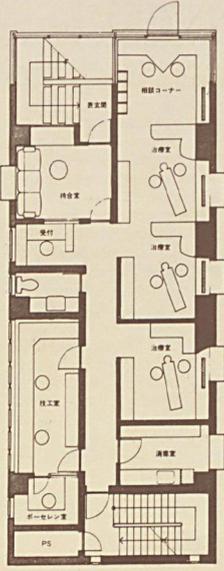
5階平面図



4階平面図



6



(Da « The Japan Architect » n. 8/1973)



3.3: NOTIZIE DAL DECCENNO

ASSISTENDO AI NUOVI LINGUAGGI DELLA RICERCA GIAPPONESE

TIGER TATEISHI

25.

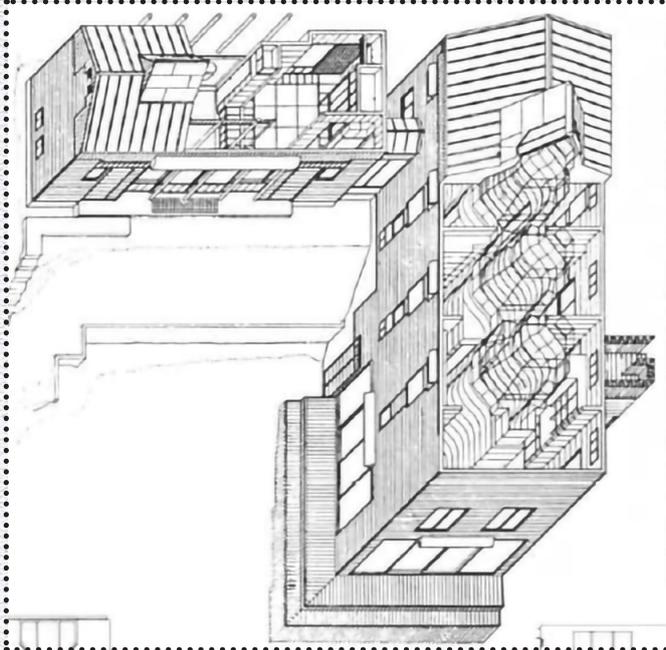
25. (anonimo), *Gli altri mondi di Tiger Tateishi*, riproposizione, in «Casabella» 406, Ottobre 1975, p. 4.

3.3: Notizie dal decennio: assistendo ai nuovi linguaggi della ricerca nipponica (1970-1980)

I progetti raccolti lungo il decennio sono riproposti nella retrospettiva di David Stewart *Giappone: oltre lo specchio* sulle pagine di *Domus* (1981). I manufatti esaminati non ricalcano definite linee-guida, variando anzi molto l'uno dall'altro, e sono così esempi di varie interpretazioni nonché di personalizzazione umana.

Ambito residenziale

Il tema del rapporto con la tradizione, nuovamente presente, è qui rappresentato dalla *Niramu House* di Hiroshi Hara, dove uno spazio (chiuso) curvilineo e trasparente si affianca ad una controparte (aperta) di chiara derivazione storica;³³ il modo con cui i due aspetti dialogano è, per Hara, tutt'altro che pacato, e l'edificio è il risultato dello spezzare due corpi opposti fra loro per poi unirne le due metà.³⁴

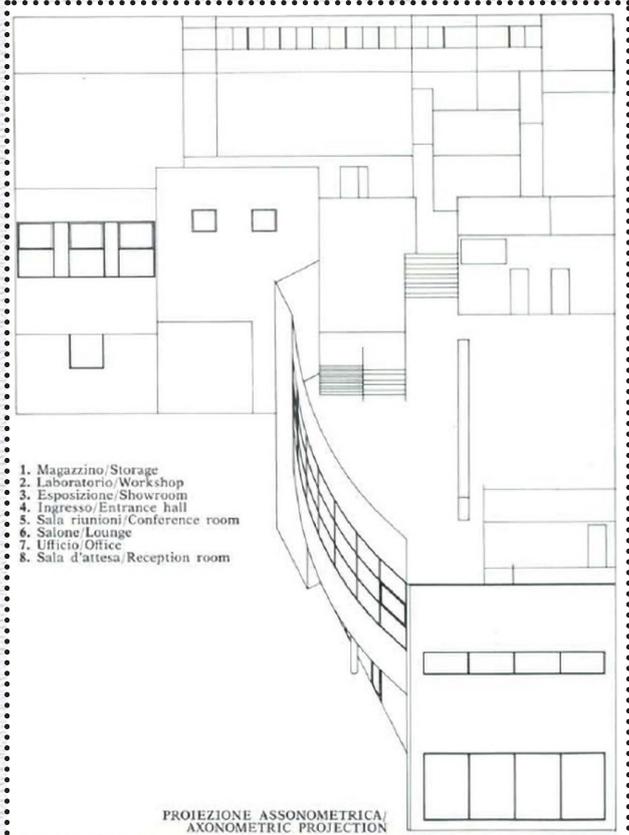


26.

27.



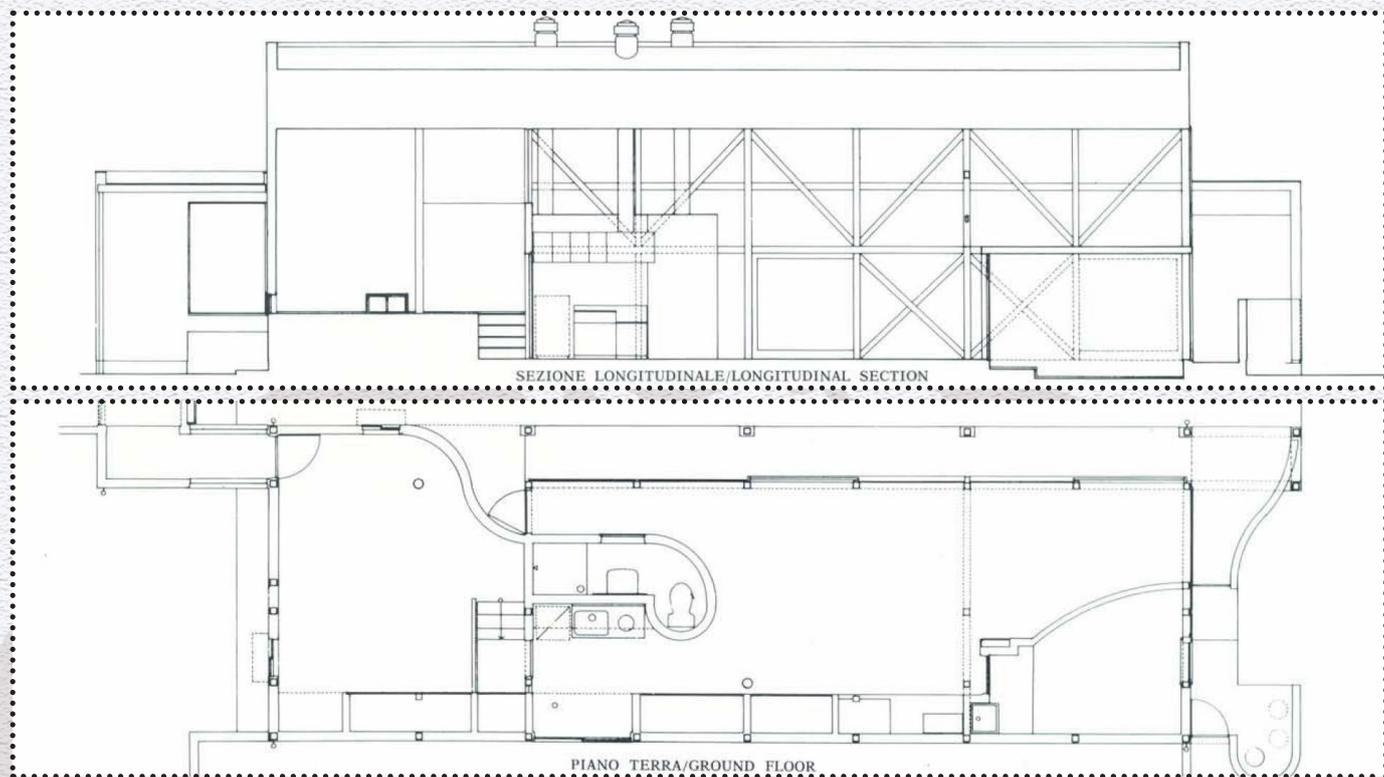
Riferimenti agli occidentalisti di stampo razionalista sono invece visibili nella progettazione di Toyo Ito: il suo *PMT Building n.2* è infatti un'opera di decontestualizzazione di elementi lecorbusiani, riassemblati in un diverso sistema (operazione obbligatoria vista la differenza temporale);³⁵ tali canoni occidentali assumono quindi nuovo significato, diventano "smaterializzati ricordi di stagioni passate, e come tali emergono".³⁶



28.

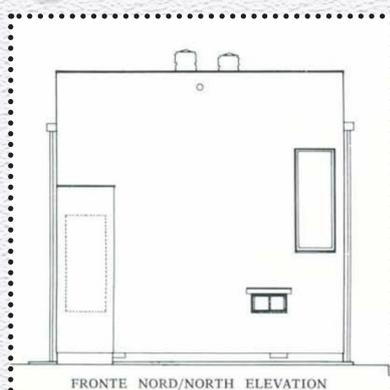
29.

26. HIROSHI HARA, *Niramu House*, spaccato assometrico, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 12.
27. HIROSHI HARA, *Niramu House*, interno, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 12.
28. TOYO ITO, *PMT Building n.2*, interno, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 14.
29. TOYO ITO, *PMT Building n.2*, vista assometrica, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 14.

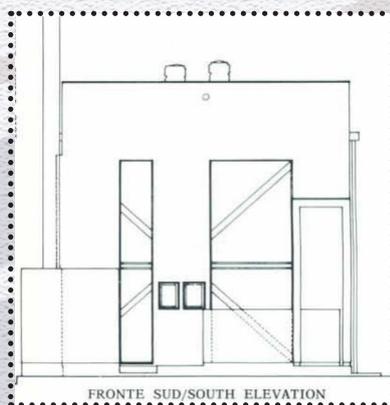


30.

Infine, un ancora diverso approccio al tema è visibile nella *House for newlyweds* di Yuzuru Tominaga: l'architetto giapponese, in modo non del tutto simile a Hara, accosta una nuova costruzione ad una preesistenza lignea dell'immediato dopoguerra, contrastandola cromaticamente (con l'uso del bianco) e volumetricamente.³⁷ La tendenza è quella di esprimere un distacco, da un bene al quale però si è letteralmente legati; è lo spazio risultante che si genera da tale ambivalenza, "a plasmar-si per quel contrasto"³⁸.

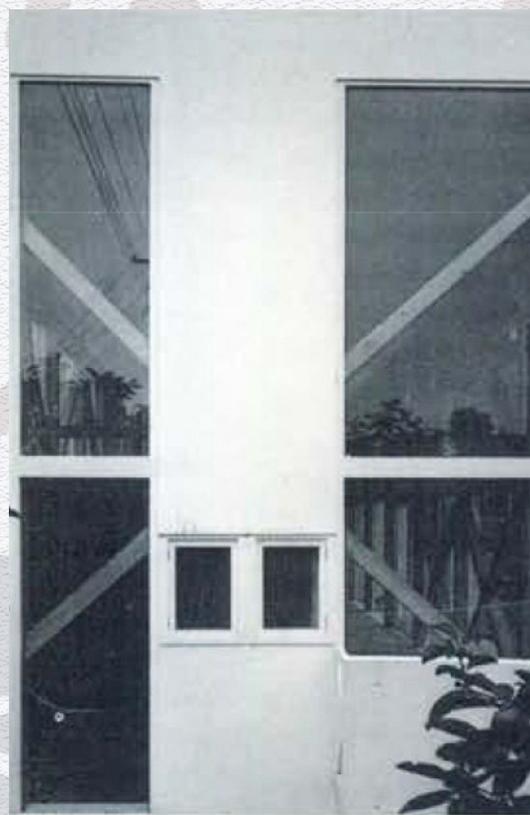


FRONTE NORD/NORTH ELEVATION



FRONTE SUD/SOUTH ELEVATION

31.

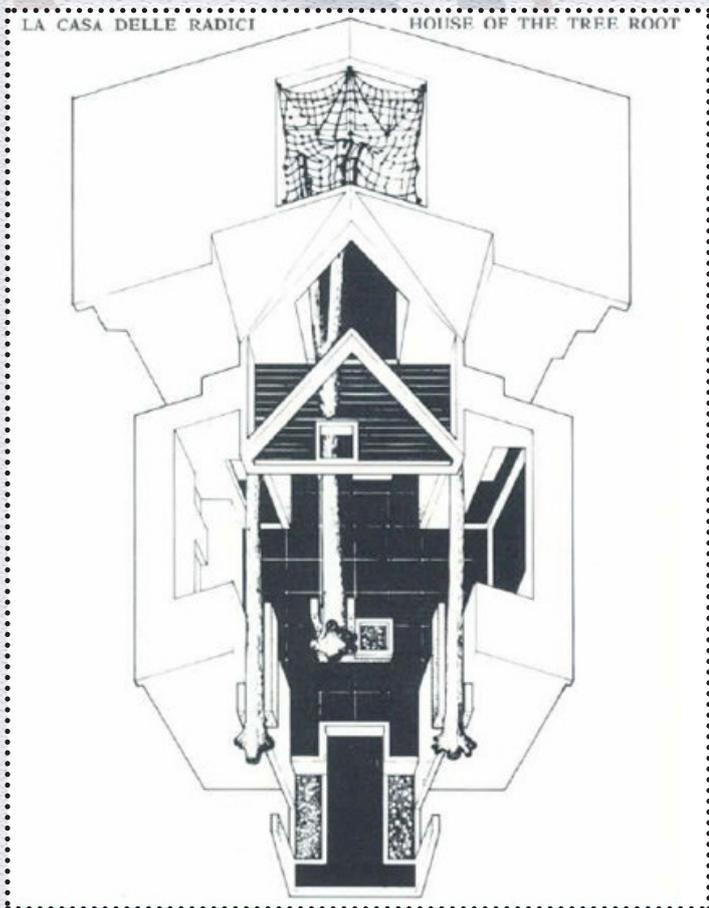


32.

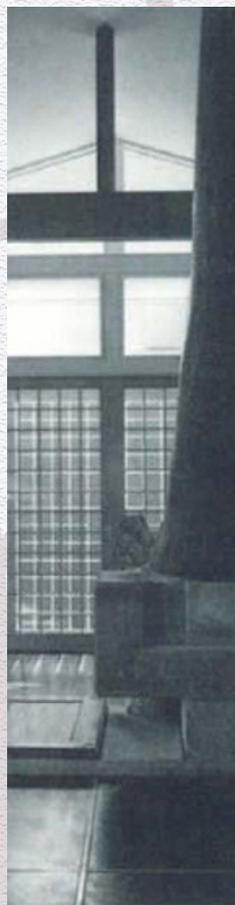
30. YUZURU TAMINAGA, *House for Newlyweds*, pianta e sezione longitudinale, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 24.

31. YUZURU TAMINAGA, *House for Newlyweds*, prospetti nord e sud, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 24.

32. YUZURU TAMINAGA, *House for Newlyweds*, il prospetto sud fotografato, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 24.



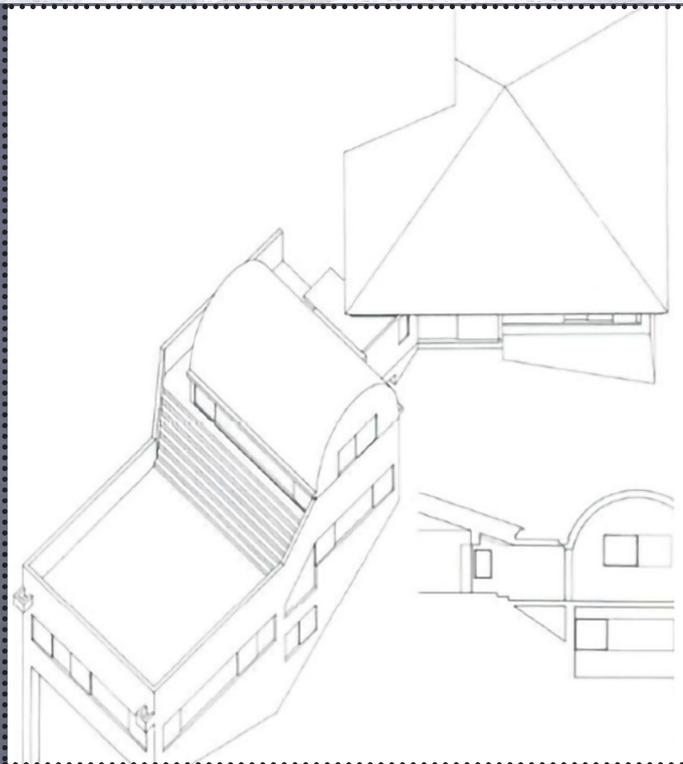
33.



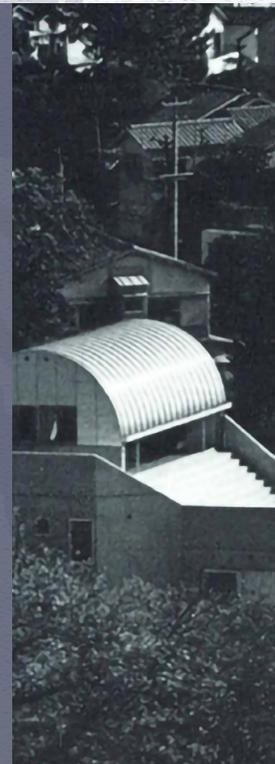
34.

Altri progettisti nipponici affrontano un altro tema fondamentale della propria cultura architettonica, quello del rapporto con la natura: si esamina il progetto di Kijo Rokkaku denominato "casa delle radici", dove il reale fusto di un albero taglia l'edificio come "un inquietante oggetto domestico";³⁹ la concezione del mondo naturale è variata, in quanto l'albero non è vivo ma è opportunamente trattato per durare e fornire "enigmatica allusione ad un perduto stato di natura".⁴⁰

Differente interpretazione è quella di Kazuo Shinohara, che nella *Hanayama House n.4* inserisce in un contesto naturale un volume bianco volutamente dissonante; l'apporto contenutistico del manufatto è quello del non considerarlo solo un contrasto ma di analizzarlo come esso rappresenti "tanto un legame quanto un distacco in modo ambivalente".⁴¹



35.



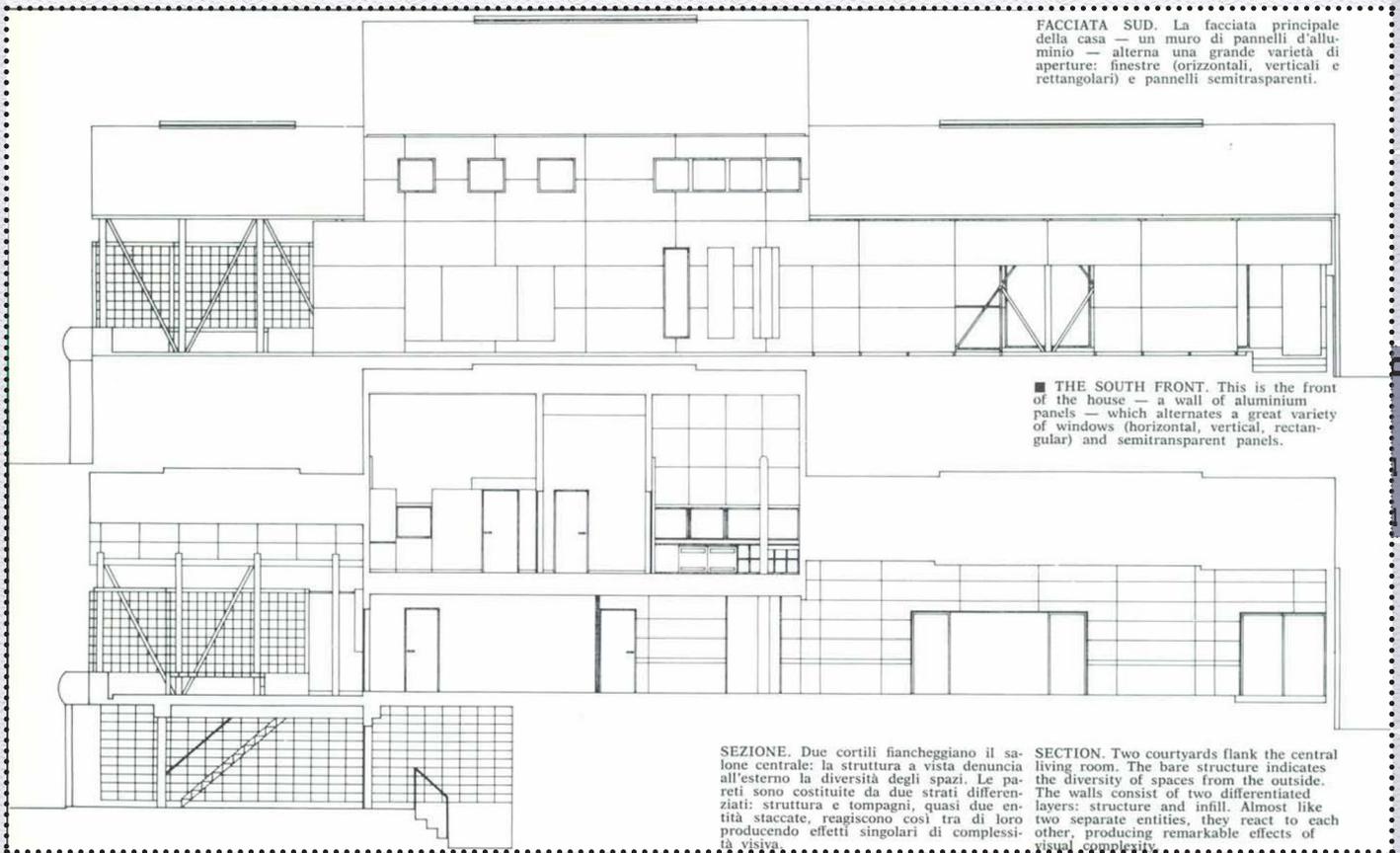
36.

33. KIJŌ ROKKAKU, *House of the tree root*, spaccato prospettico, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 16.

34. KIJŌ ROKKAKU, *House of the tree root*, vista interna verso l'entrata, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 16.

35. KAZUO SHINOHARA, *Hayanama House n.4*, viste assonometrica e sezione-prospetto, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 18.

36. KAZUO SHINOHARA, *Hayanama House n.4*, vista esterna, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 19.



37.

Stewart propone poi un esempio che fa dei materiali la propria identità: la "casa a Matsuyama/Kuwabara" di Itsuko Hasegawa nasce infatti dal voler incorporare l'intero campionario dei materiali prodotti dal committente, che è industriale edile.⁴² Il risultato va quindi oltre la destinazione d'uso abitativa: il manufatto si trasforma "quasi in un unico, vivibile *show-room*",⁴³ e la morfologia della struttura "composita e dissonante" ha nell'eterogeneità dei materiali "espressione di relazioni molteplici".⁴⁴ Anche qui l'architettura è quindi convivenza di contrasti, in quanto l'accostamento dei diversi elementi provoca "quasi una sorta di *patch-work* tecnologico",⁴⁵ con facciate ed aperture ad adattarsi di conseguenza.⁴⁶

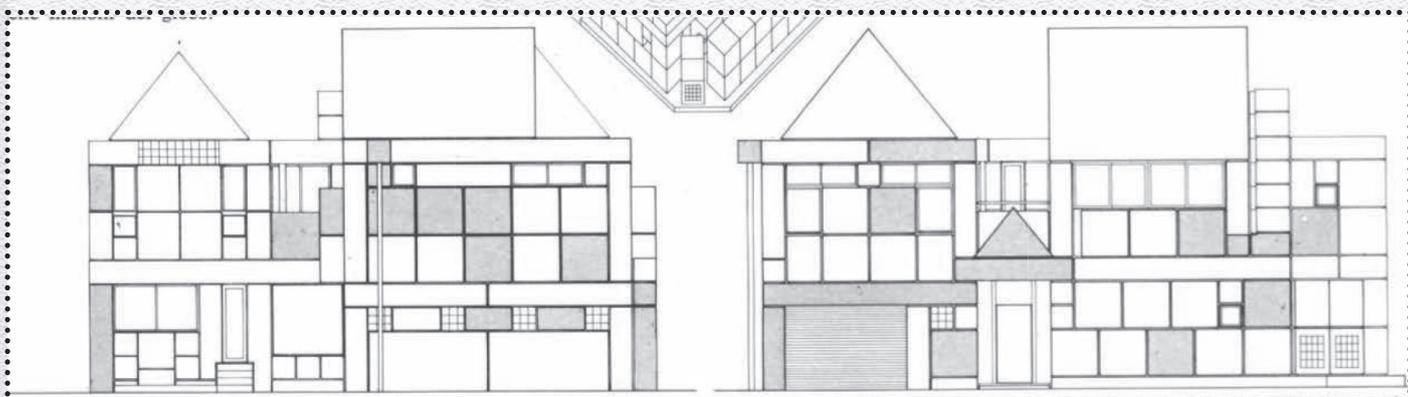


38.

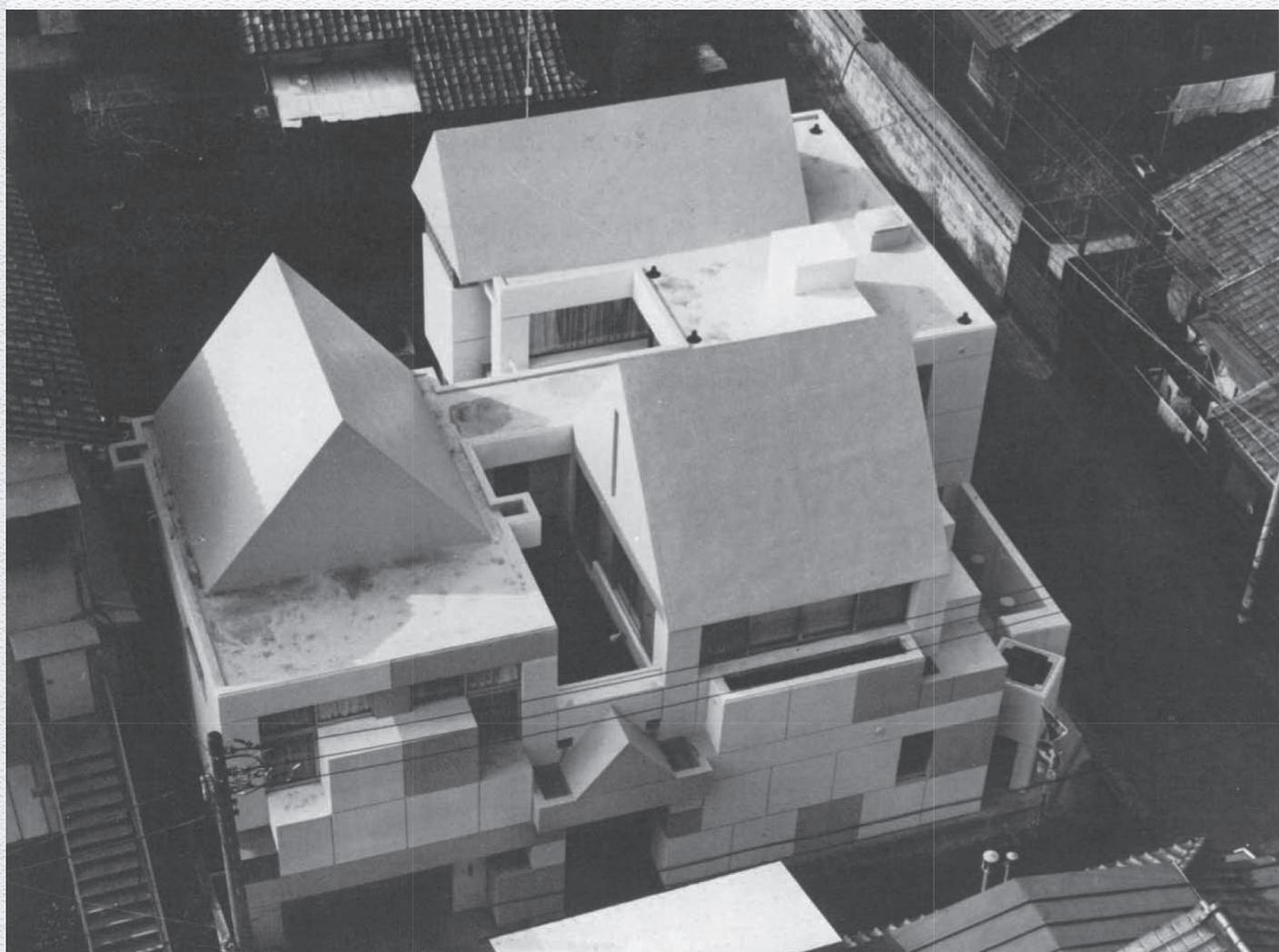
37. ITSUKO HASEGAWA, casa a Matsuyama/Kuwabara, prospetto e sezione, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 30.

38. ITSUKO HASEGAWA, casa a Matsuyama/Kuwabara, vista esterna del fronte sud, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 30.

L'ultimo esempio della rassegna sembra invece avvicinarsi al recente trascorso metabolista, in un'ottica però di scomposizione materica: la *Toy Block House n.3* di Takefumi Aida è un sistema in cui i blocchi sono assemblati in modo solo apparentemente casuale;⁴⁷ il risultato progettuale è invece composto su "schemi rigidamente calcolati", sembrando quindi un' "infantile costruzione Froebeliana" per "convertire il gioco delle funzioni nelle finzioni del gioco", sintetizzato nel motto "form follows fiction".⁴⁸



39.

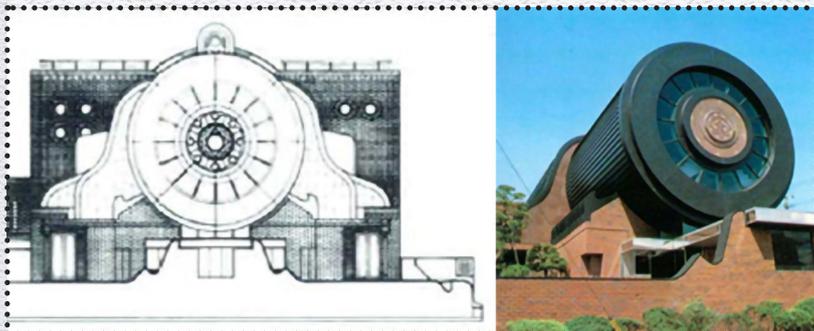


40.

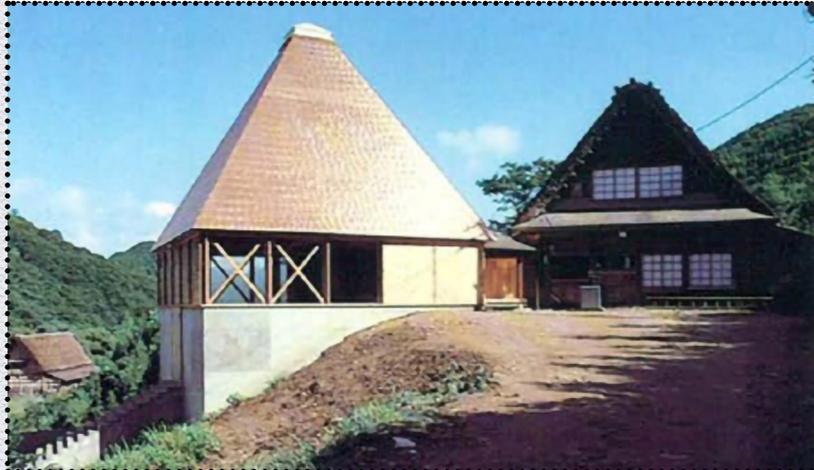
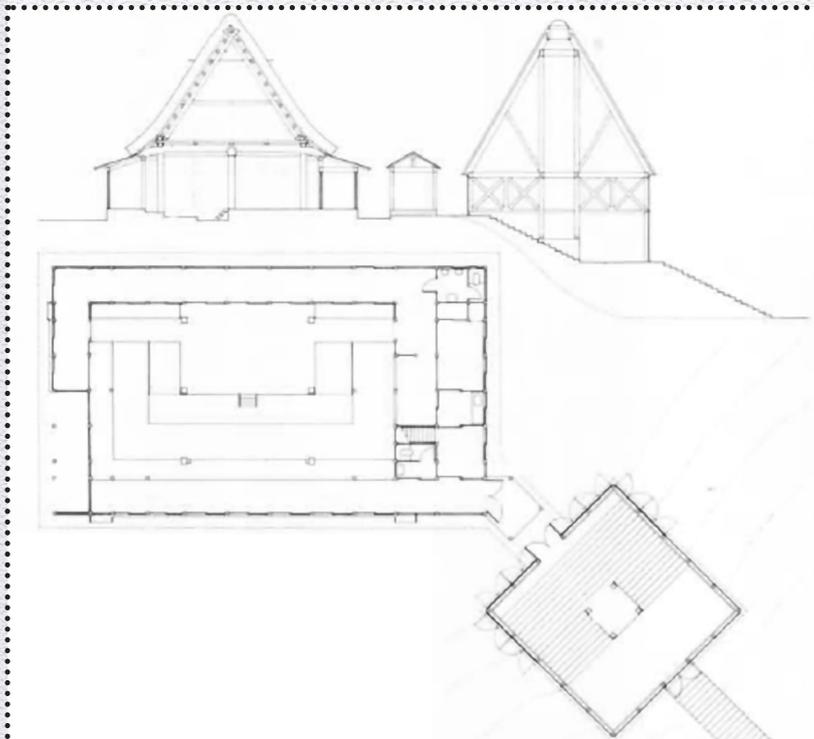
39. TAKEFUMI AIDA, *Toy Block House n.3*, prospetti, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 26.

40. TAKEFUMI AIDA, *Toy Block House n.3*, vista esterna, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 26.

Anche in ambiti non residenziali la ricerca architettonica giapponese viaggia in direzioni diverse, verso diversi obiettivi; oltre a casistiche singole (Stewart inserisce qui la *Cylindrical Church* di Kijo Rokkaku, dove l'immagine naturale del cerchio è sviluppata in una metallica figura cilindrica)⁴⁹ si incontrano considerazioni dei massimi esponenti della scena, come Isozaki, Fumihiko Maki e Tadao Ando.



41.



42.

41. KIJŌ ROKKAKU, *Cylindrical Church*, prospetto e vista esterna, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 17.

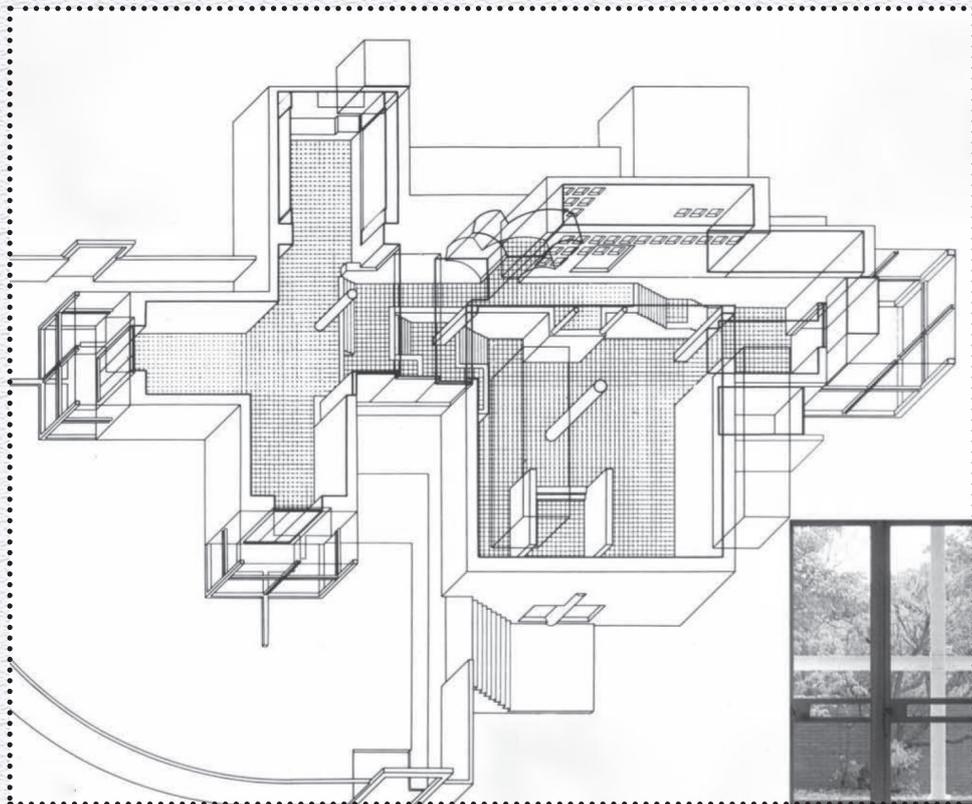
42. ARATA ISOZAKI, *Teatro a Toga*, pianta, sezione e vista esterna, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 20.

Destinazioni d'uso
P u b b l i c h e

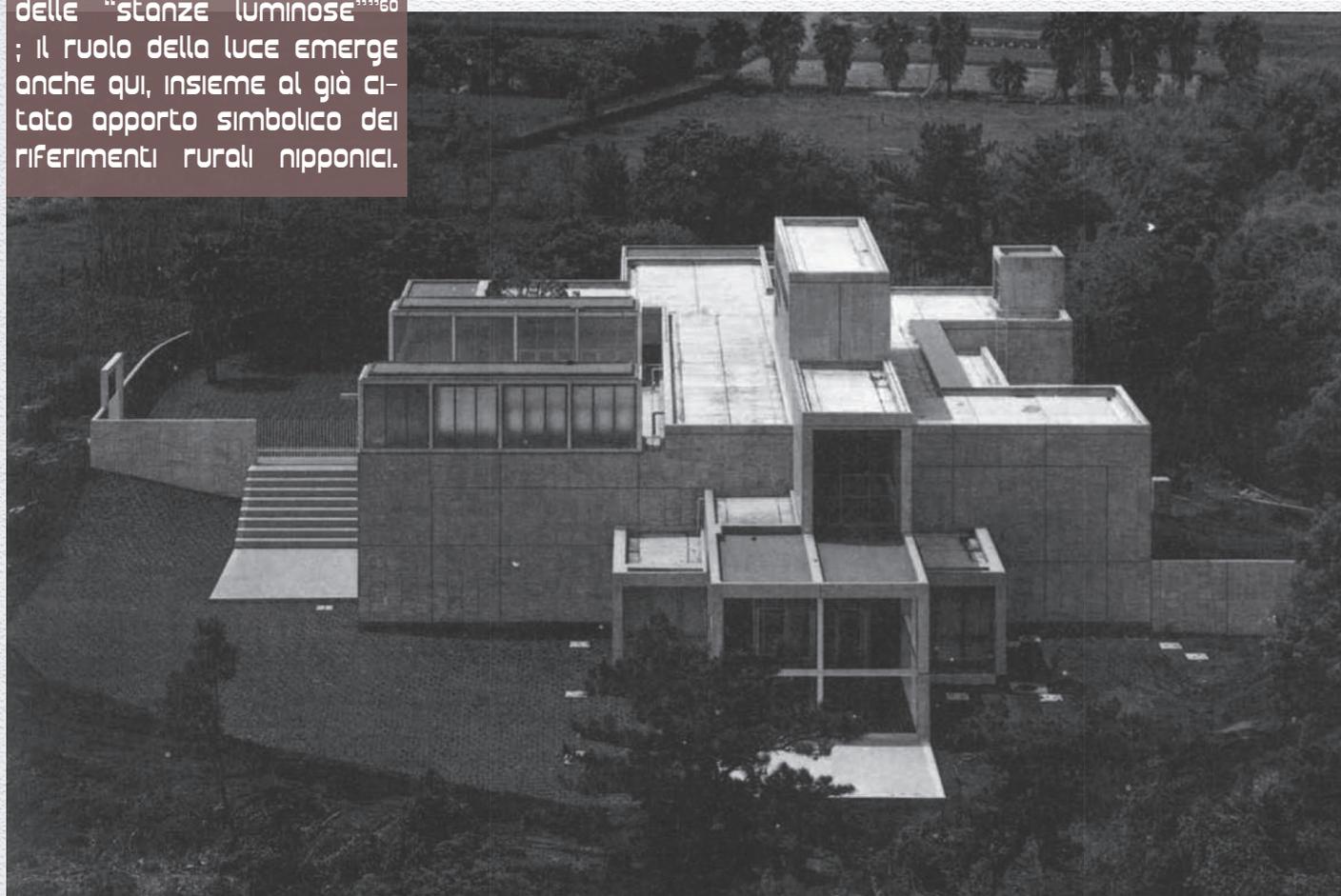
Il primo dei tre realizza, a Toyama, il "Teatro a Toga": si ripete qui la contrapposizione con la tradizione, essendo uno dei due manufatti una tipica fattoria giapponese, lignea, precedentemente trasformata in teatro.⁵⁰ Con la sala di ingresso di Isozaki si opera una "sorta di contrapposizione concettuale fra gli archetipi spaziali della "luce" e dell' "ombra":⁵¹ entra in gioco la forza della luce, qui intesa esteriormente come luminosità dalla quale "risalire" verso una percezione interna;⁵² si passa quindi dalla chiarezza "all'oscuro spazio sacrale del mito e dell'inconscio",⁵³ fine contenutistico del manufatto architettonico. Isozaki contrappone quindi (anche spazialmente, in diagonale) allo "spazio misterico" della sala teatrale alla sua struttura d'ingresso. Qui i visitatori sono chiamati a lasciare le scarpe prima dell'accesso al teatro, e tale passaggio è "drammaticizzato" dall'autore con l'uso di diversi elementi:⁵⁴ la lunga scala che costituisce interamente l'interno (che è anche possibile gradonata per un altro spettacolo), l'edicola centrale e la copertura a spioventi del tetto concorrono a produrre una misticità alla nuova costruzione;⁵⁵ dei tre, l'edicola lignea sorretta da pilastri è poi un rimando all'antica struttura a torre di cui erano dotati i tradizionali teatri giapponesi di campagna.⁵⁶ Il teatro di Toyama è per Isozaki il modo di rappresentare la sua idea di spazio: "Se la percezione dello spazio potesse raffigurarsi come un'asse, troveremmo a un'estremità l'immagine dell'oscurità, la profondità psicologica, magica, simbolica; all'altra un ordine di spazi astratti ed ambigui, che suggeriscono l'idea di vuoto e di illusione".⁵⁷ SCRIVE l'autore in relazione al progetto.

Cap. 3
1970
1980

Fumihiko Maki rientra nella rassegna di Stewart con la realizzazione dell' *Iwasaki Museum* di Ibusuki: l'intento dell'autore è simile a quello di Isozaki e Rokkaku, essendo questa un'architettura che ha, per i giapponesi, i tratti somatici di una villa rustica.⁵⁸ Traendo spunto "dalla singolarità di un sito prevalentemente agreste", infatti, Maki mira all'edificazione di un corpo che possa trasmettere "immediata riconoscibilità psicologica degli elementi ricorrenti".⁵⁹ La scelta di soluzioni su elementi come le coperture, con la progettazione di lucernari per la luce zenitale, porta all'"alternanza dimensionale delle "stanze luminose"⁶⁰; il ruolo della luce emerge anche qui, insieme al già citato apporto simbolico dei riferimenti rurali nipponici.



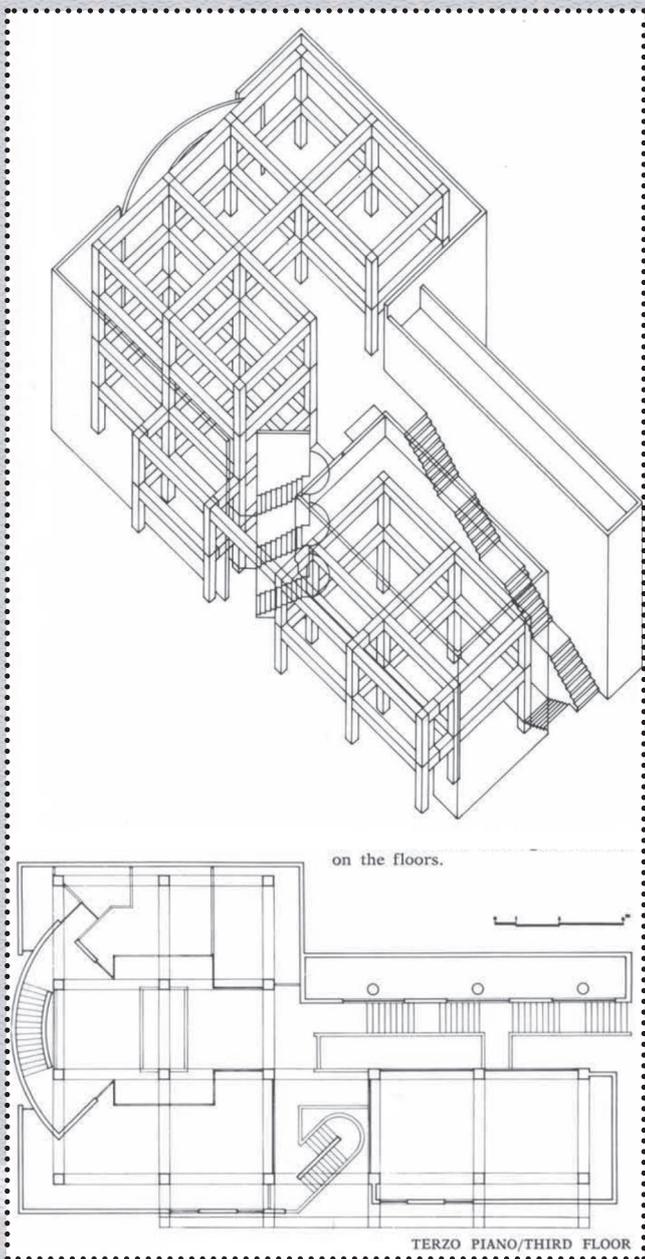
43.



44.

43. FUMIHIKO MAKI, *Iwasaki Museum*, esploso assometrico e vista del giardino, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 32.

44. FUMIHIKO MAKI, *Iwasaki Museum*, vista esterna, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p.



45.



46.

45. TADAO ANDO, *STEP Shopping Building*, pianta ed alzato assometrico, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 22.

46. TADAO ANDO, *STEP Shopping Building*, vista interna, da DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, p. 23.

Note bibliografiche del capitolo

di seguito elencate tramite il metodo autore-data,
visibili quindi interamente nell'apparato bibliografico conclusivo
(da pagina 188)

1. GRESLERI, GRESLERI 2010
2. RIANI 1968.
3. *ibidem*.
4. *ibidem*.
5. RIANI 1969.
6. *ibidem* Fino a 8.
9. (anonimo) 1971.
10. RIANI 1969.
11. *ibidem*.
12. RIANI 1968.
13. *ibidem*.
14. VOLTA 1987.
15. RIANI 1970.
16. *ibidem*.
17. DAL CO, TAFURI 1979.
18. TENTORI 1979.
19. ACQUARONE 1971
20. *ibidem*.
21. STEWART 1981.
22. (anonimo) 1971.
23. RIANI (a cura di) 1969.
24. *ibidem* Fino a 26.
27. CONTI 1985.
28. *ibidem*.
29. M.B., 1977.
30. *ibidem*.
31. *ibidem*.
32. TAFURI 1964.
33. STEWART 1981.
34. *ibidem* Fino a 66.

Cap.

3

1970

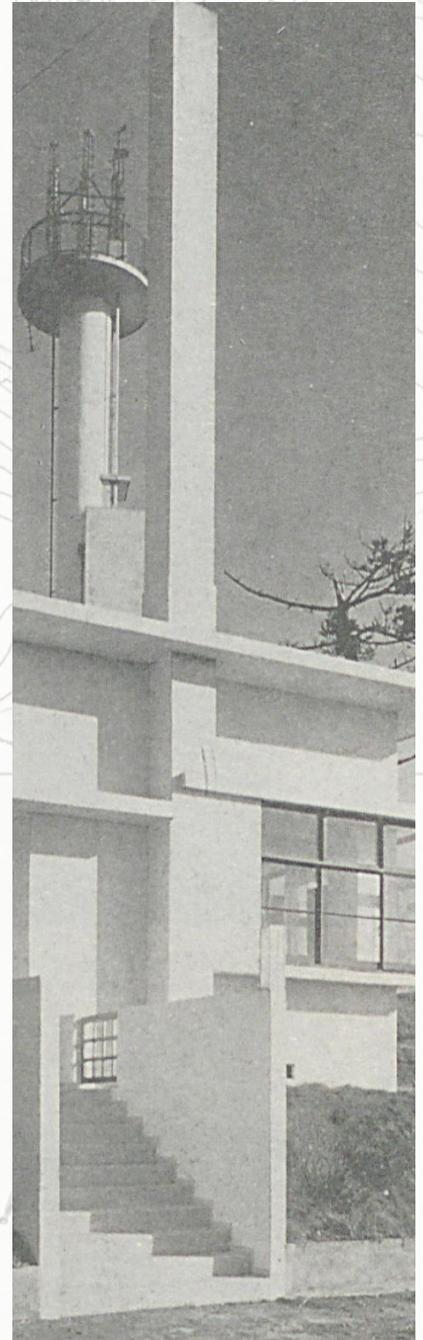
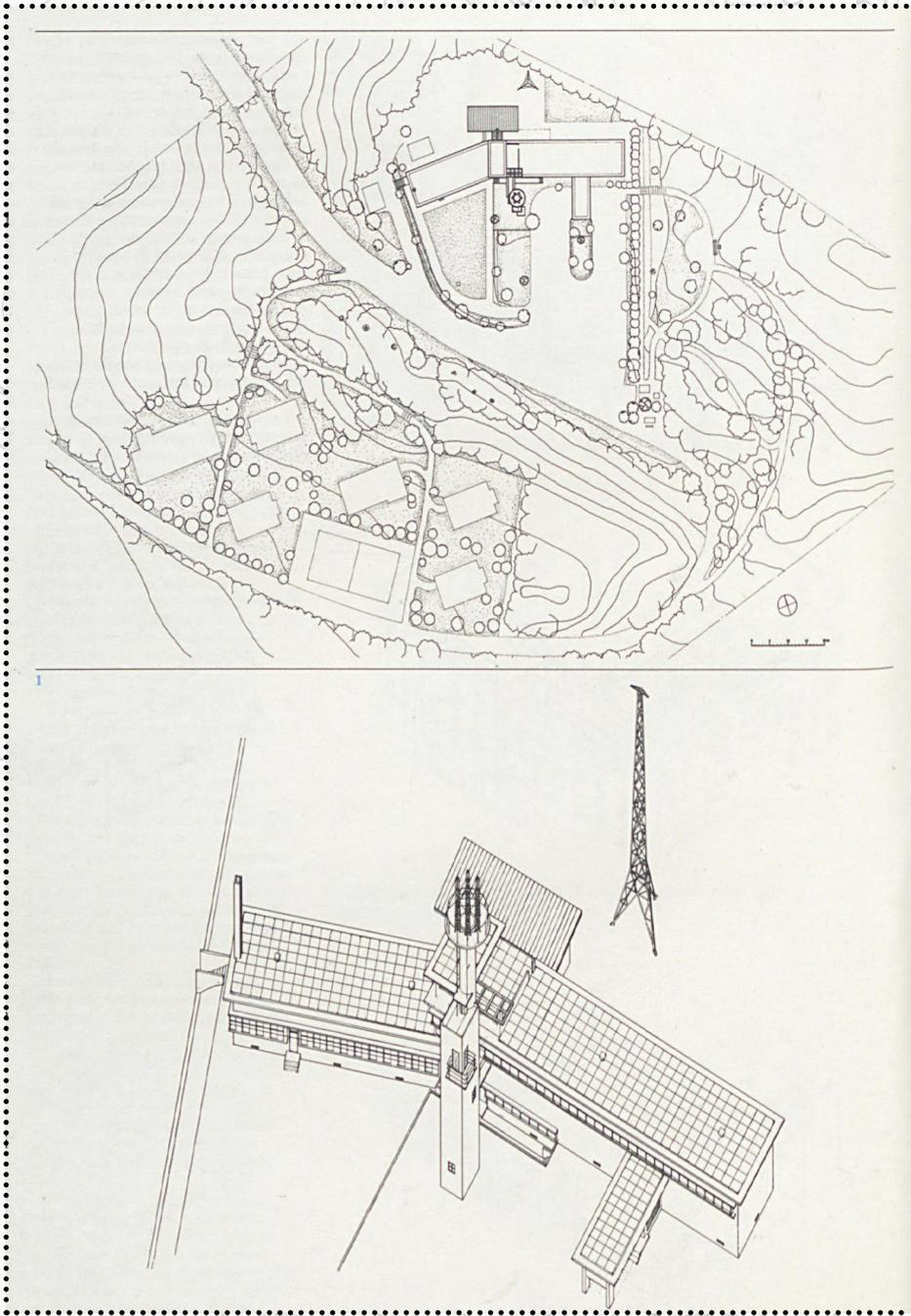
1980

Cap.

3

1970

1980



1.

1. Stazione meteorologica dell'isola di Ohshima, estrapolazione e riproposizione, da MASATO KAWAMUKAI, *Un razionalista giapponese*, in «Casabella» 546, Maggio 1988, pp 34, 37.

C A P I T O L O

44

四

ESPRESSIONI DI UNA STAGIONE DI CRISI

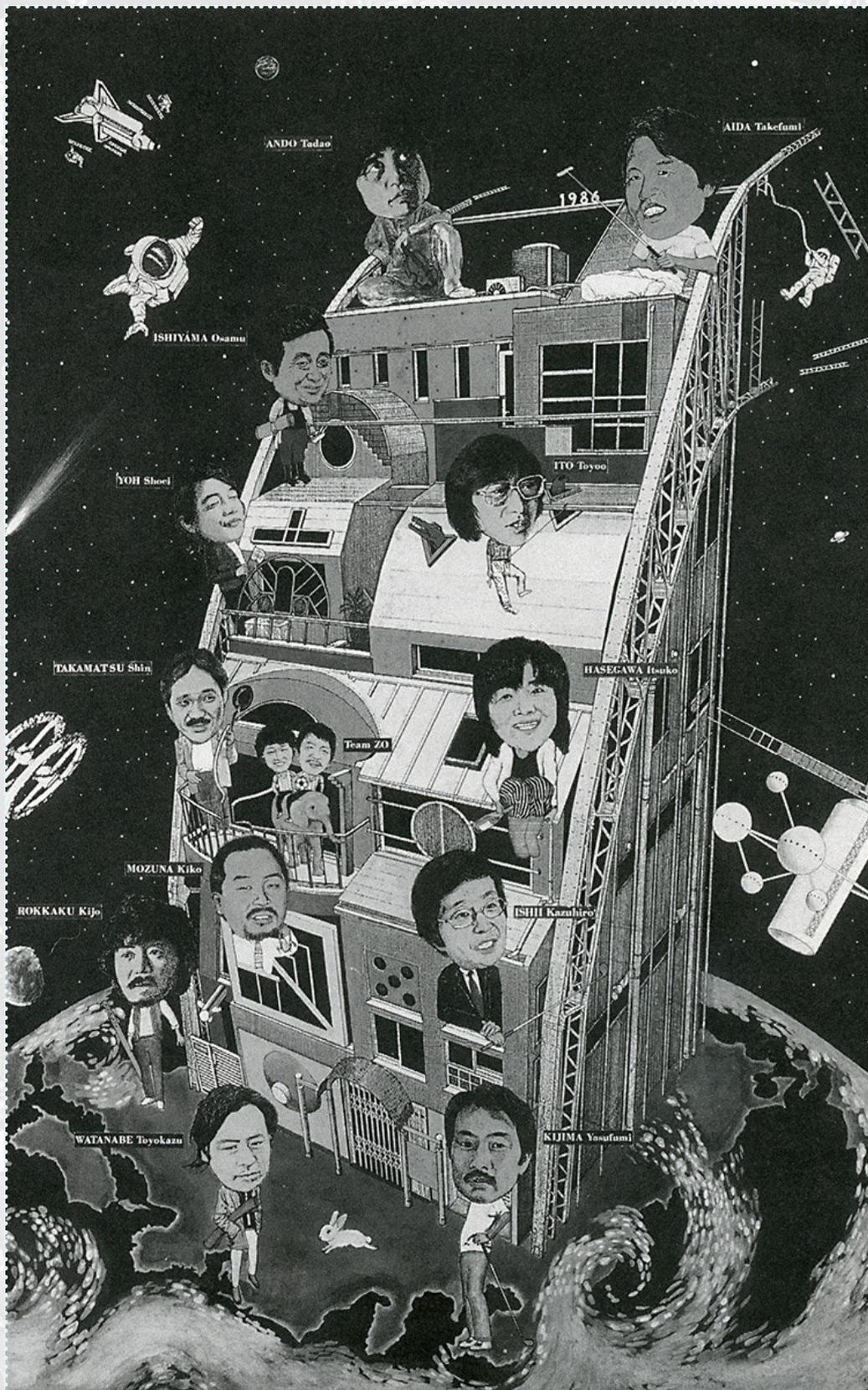
1980

architettura - quale
futuro? (*ipotesi,
proposte, tendenze*)

1990

2.

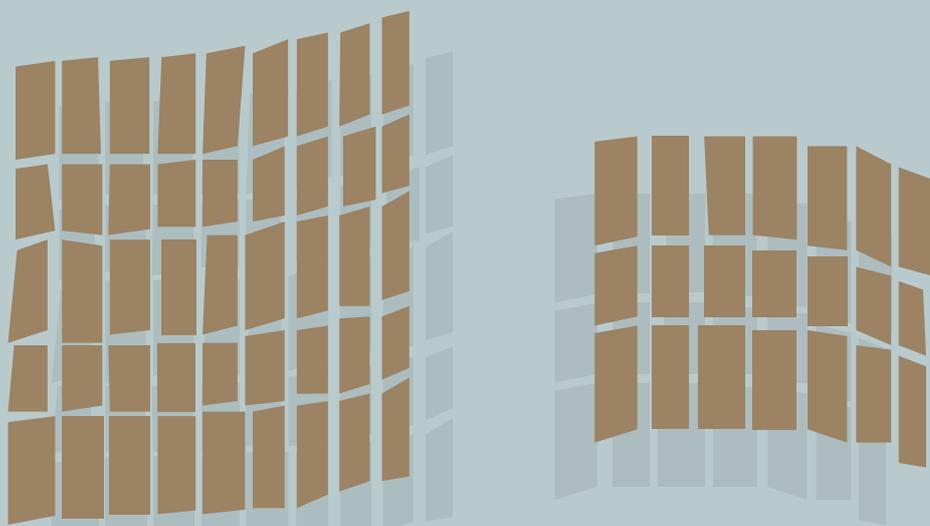
ESPRESSIONI DI UNA STAGIONE DI CRISI



3.

3. KAZUHIRO ISHII, tributo alla scena giapponese ed "omaggio alla nostra ideale città dell'oggi"; i maggiori esponenti sono, in ordine alfabetico, competitori e collaboratori nella costruzione di un unico "ponte", in «Japan Architect», Agosto 1987, p. 49.

4.



FRA INCERTEZZE E riflessioni identitarie



4.

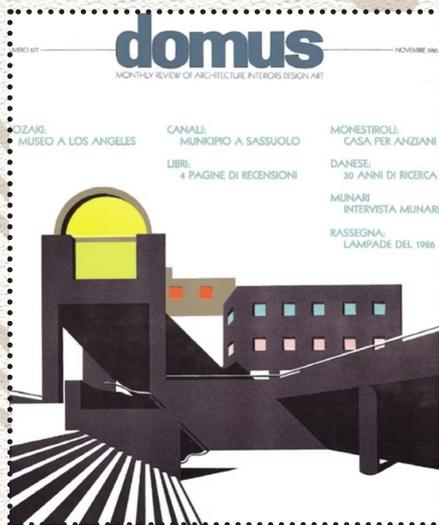
4. TOSHIYUKI KITA, poltrona *Wink*, estrapolazione e riproposizione, in «Domus» 629, Giugno 1982, copertina.

4.1: Fra incertezze e riflessioni identitarie (1980-1990)

Anche a distanza di un decennio le incertezze degli anni Settanta si ripropongono in una costante situazione di crisi identitaria e stilistica: Arata Isozaki attribuirà tale condizione non a singoli episodi ma all'intera generazione,¹ ribadendo come solo il ripartire da zero possa favorirne il superamento; e' lui stesso a richiamare i concetti storici in aiuto al problema, per una ripartenza "dalle fondamenta" della sua architettura.²

Considerazioni di questo tipo giungono sulle pagine dell'editoria italiana, ad esempio con la proposizione dei ragionamenti di Yoshinobu Ashihara su *Casabella*: l'architetto giapponese esprime il proprio dubbio ammettendo che non può "far a meno di rimanere sbalordito davanti alla stranezza incomprensibile della mia terra natale, il Giappone".³ La sua è una posizione singolare nei confronti dei suoi concittadini che vivono nella Tokyo "assurdamente gigantesca":⁴ condizioni spaziali di vita o di trasporto per il lavoro come quelle nipponiche provocherebbero, dice Ashihara, tumulti in occidente, mentre sembra che i giapponesi "si fossero rassegnati al proprio destino, in qualche modo riescono a godersi la vita così com'è".⁵ Egli colloca tali differenze in un discorso più ampio sulla società (e sull'urbanistica) giapponese, contrapposta a quella occidentale impostata su un "nucleo centrale".⁶ In Giappone tutto si mischia in un generale "sfondo" dove ora abbondano forme di "metabolismo, manierismo, post-modern e metafore di ogni sorta";⁷ conseguenze di tali caratteri producono "case di cemento vuote che creano spazi senza valore, strutture palladiane, inutilmente bisimmetriche, ecc."⁸ Anche nella testimonianza di Ashihara, quindi, si percepisce un ambito di incertezza e smarrimento. Lo spettacolo offerto dalla situazione del suo paese è ritenuto "decisamente scandaloso"⁹ e i "fiori mal riusciti" descritti dall'architetto vengono "tutti assorbiti nell'immenso "sfondo" del Giappone, e subiscono mutamenti, inevitabili per ogni oggetto transitorio".¹⁰

Cap.
4
1980
1990



5.



6.



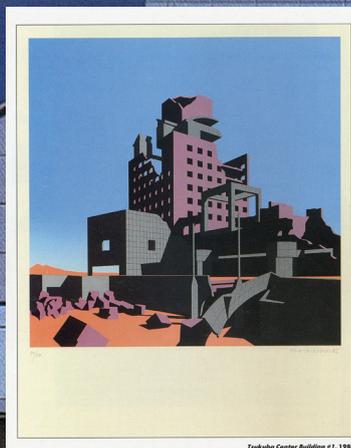
7.

5. ARATA ISOZAKI, prospettiva trasposta su copertina, in «Domus» 677, Novembre 1986, copertina.

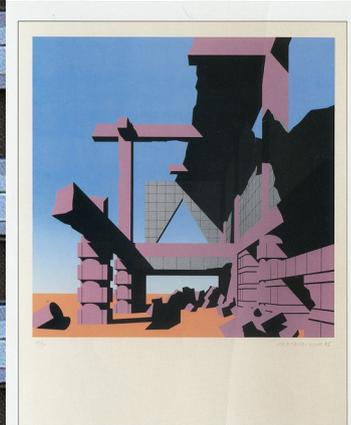
6. ARATA ISOZAKI, prospettiva di un manufatto architettonico, in «GA Document» 8, 1983, p.60.

7. ARATA ISOZAKI, prospettiva dall'interno di un manufatto architettonico, in «GA Document» 8, 1983, p.57.

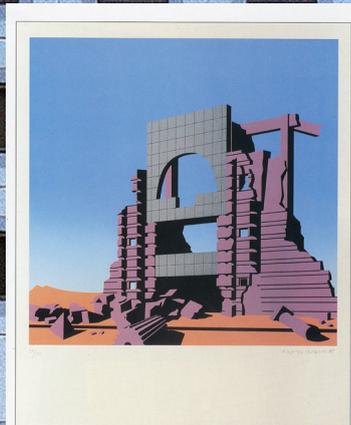
La piu' o meno forte presenza delle "nuove" realta' architettoniche, figlie del recente passato nipponico, e' descritto anche da Fumihiko Maki nuovamente sulle pagine di *Casabella*. L'architetto di Tokyo osserva infatti come, una volta caduta l'immagine della citta' portatrice di modernita' trascinata dall'industrializzazione,¹¹ i manufatti architettonici della prima parte di secolo abbiano ora assunto dimensione storica:¹² cio' che trasmetteva il "senso del futuro" propone oggi sensazioni quasi nostalgiche,¹³ di rimando ad un passato che e' diverso da quello tradizionale. Cio' che per Ashihara era disastroso e' pero' per Maki tutt'altro che negativo, in quanto tali architetture non fanno (per lui) che arricchire ancor di piu' la contemporaneita'.¹⁴ Cio' che si puo' intravedere della situazione architettonica giapponese e' descritto da Maki, in sostanza, con percezione di "leggerezza e fragile ottimismo":¹⁵ se ne deduce che, sicuramente, non si puo' piu' considerare la forza della modernita' architettonica come traino e raggio d'azione, concezione che ha perso di significato rispetto alle fasi precedenti (ad esempio con lo sviluppo prodotto dall' *International Style*).¹⁶



Tsukuba Center Building #1, 1985



Tsukuba Center Building #3, 1985



Tsukuba Center Building #2, 1985

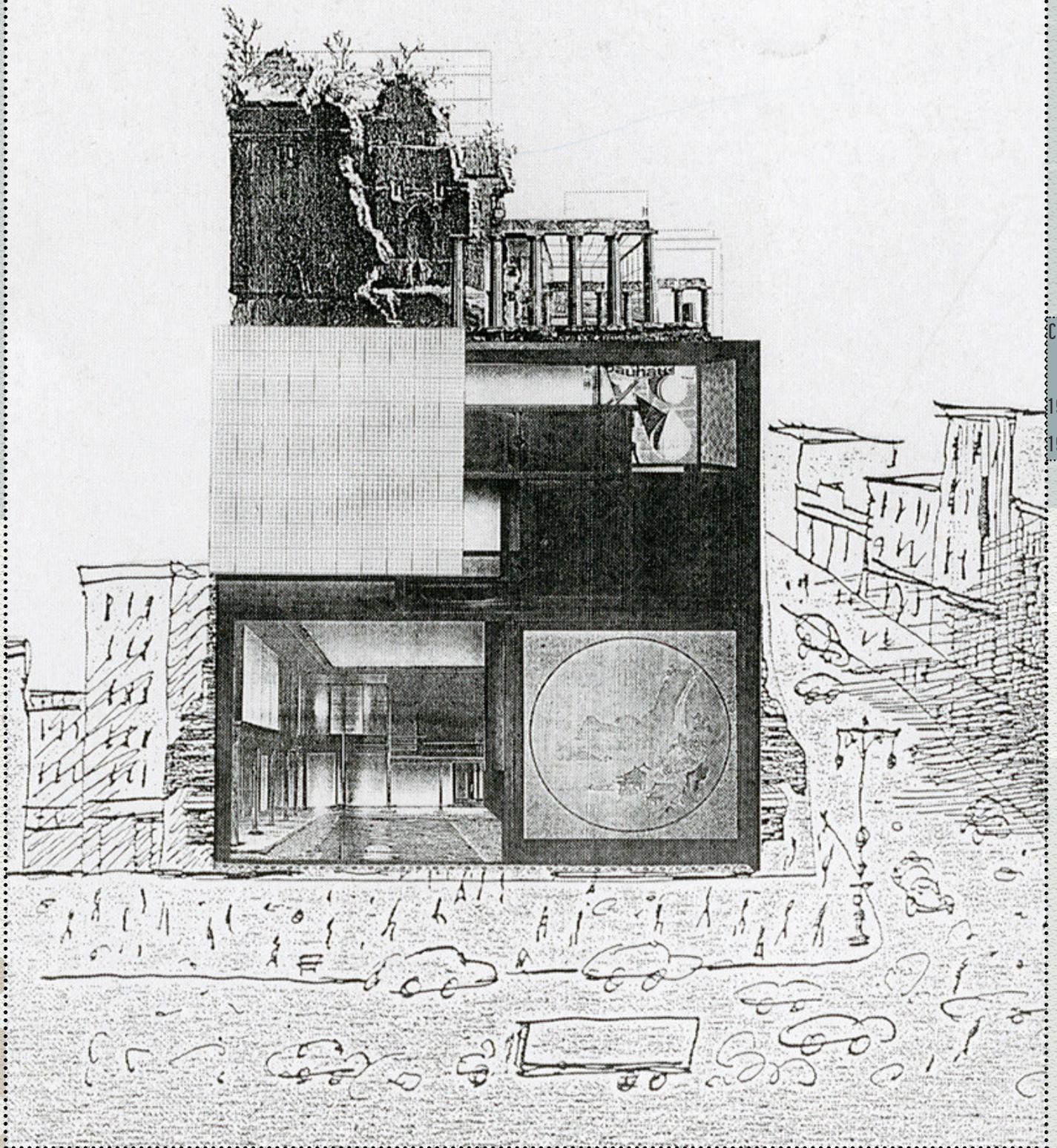
8.

Le opinioni dei due architetti incontrano quelle, in parte non nuove, del gia' citato Isozaki. In modo consono a come aveva descritto gli anni Settanta, il maestro di Oita e' infatti puntuale nel descrivere come "viviamo in un'epoca di contraddizioni e non si puo' ignorarle, ci si deve riflettere".¹⁷ Il suo percorso lungo gli anni Ottanta, soprattutto, affrontera' un altro grande, sempre costante aspetto dell'architettura giapponese: nella testimonianza raccolta sulle pagine di *Vogue* (datata 1987) parlera' infatti di "impossibilita' di sfuggire alla storia",¹⁸ e non alla storia del suo popolo, soprattutto. Oltre a testimoniare una nuova fase della propria carriera architettonica, nella sua "ricerca degli antenati" cita infatti di personalita' storiche italiane quali Palladio e Michelangelo:¹⁹ con la progettazione del *Tsukuba Centre Building* Isozaki ha l'occasione di rendere tributo a tali maestri del nostro passato, ritenendo letteralmente "doveroso rendere loro omaggio".²⁰

9.

8. ARATA ISOZAKI, trittico di suggestioni architettoniche per il *Tsukuba Centre Building*, in «Arts and Architecture», 1985.
9. ARATA ISOZAKI, *Tsukuba Centre Building*, prospetto principale, da CHRIS FAWCETT, *SIX CONTEXTS-Arata Isozaki-Tsukuba: the hunter and the hunted*, in «The Architects' Journal» 176, 1982, p. 38.

Cap.
4
1980
1990

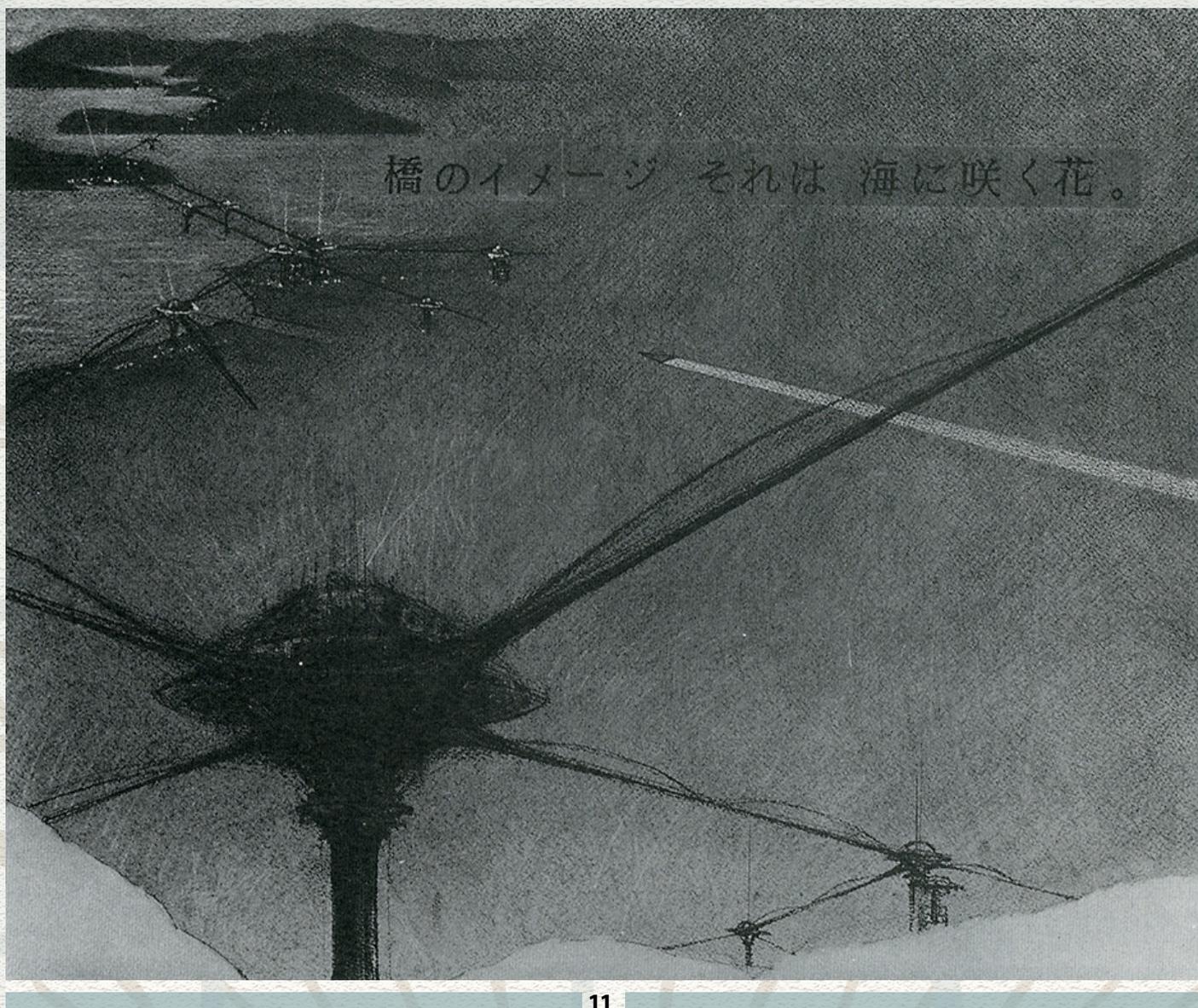


Cap.
4
1980
1990

10.

10. FUMIHIKO MAKI, suggestione per un centro artistico fulcro di attività culturali, in «Japan Architect», Marzo 1987, p. 30.

ESPANSIONE TECNOLOGICA PER interventi a scala di edificio



11.

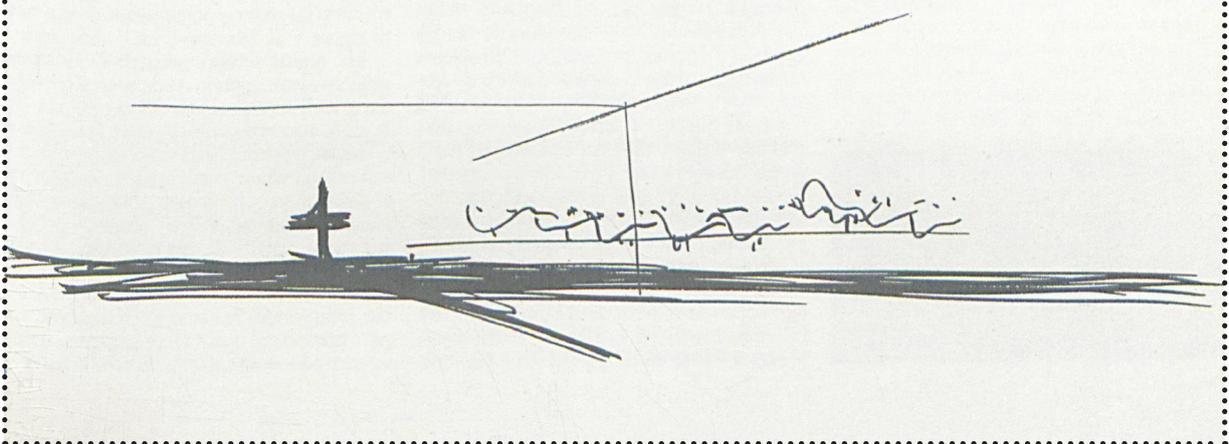
Gli anni Ottanta stabiliscono per il Giappone un primato mondiale in ambito tecnologico. La formula del progresso, per il paese del Sol Levante, si e' sintetizzata nella via della "miniaturizzazione":²¹ non solo, ma si assiste come dalla produttività dei microprocessori si tende, ora, a passare "alle microazioni del quotidiano".²² Se da sempre la spazialità ha dimensioni per noi ridotte, si contestualizza ora in una visione di miniaturizzazione anche architettonica (un esempio che traspare affrontando l'argomento e' quello del giardino, sempre più piccolo e spezzettato nel circondare le abitazioni).²³ Si denota poi la presenza degli schermi, dai più grandi e sempre accesi di *Shinjuku* a quelli portatili di ogni cittadino, come di cuffie per l'audio o "video da polso"; elementi nuovi della vita orientale, tecnologie sempre pronte a "lanciare messaggi ovunque e comunque".²⁴ L'ambito tecnologico e' messo a disposizione di una tendenza progettuale che, come nel decennio trascorso, si focalizza sull'ordine di grandezza dell'edificio. A godere di autonomia sono quindi ora questi ultimi,²⁵ la varietà di approcci e ambiti progettuali e' sempre maggiore e sui periodici di settore nostrani si collezionano, ormai in modo consolidato, esempi sempre più differenti fra loro che lavorano su aspetti altrettanto variegati.



12.

11. GENJI TSUTSUI, KAZUO SHIMIZU, prospettiva urbana per la rete di un sistema, in «Japan Architect», Febbraio 1988, p. 63.

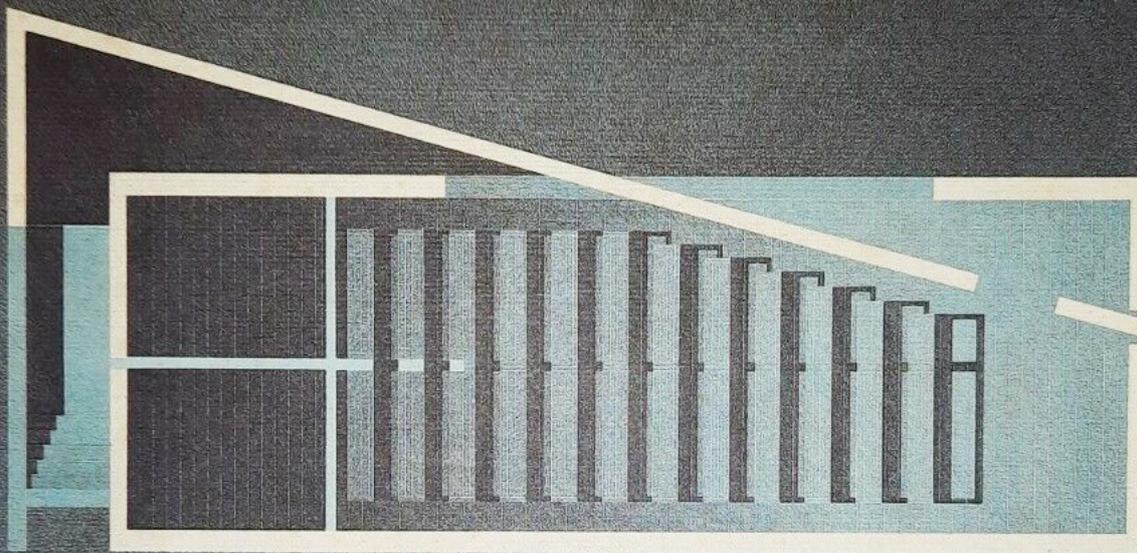
12. TOSHIKAZU ISHIDA, DIANA JURANOVIC, composizione sul dinamismo, in «Japan Architect», Marzo 1989, p. 11.



13.

13. "Cappella sull'acqua" di Tadao Ando a Tomamu, veduta esterna e concept progettuale, da GIORDANO TIRONI, *Architetture sacrali di Tadao Ando*, in «Casabella» 558, Giugno 1989, p. 5.

4.2 NOTIZIE DAL DECENNIO



14.

PERCEPIRE LA
CONTINUA VARIETA' PROGETTUALE
FRA LE PAGINE DI SETTORE NAZIONALI

15.

14. TADAO ANDO, edificio religioso, in «Casabella» 558, Giugno 1989, copertina.

15. TADAO ANDO, edificio religioso, in «Japan Architect», Novembre 1989, p. 25.

4.2: Notizie dal decennio: percepire la continua varietà progettuale fra le pagine di settore nazionale (1980-1990)

Ambito residenziale e nuovi
r a p p o r t i
con la città

Fra le pagine dei mensili italiani si parla di ricerca in ambito residenziale nella rassegna che è dedicata, sulle pagine di *Casabella* del 1987, all'architetto Riken Yamamoto: fresco esponente della nuova generazione, con il clima sperimentale (e soprattutto sfaccettato, come visto) che essa ha assunto,²⁶ viene infatti incoronato del merito di essersi focalizzato sul tema della casa, in particolare reinterpretando la tradizione giapponese dell'abitare.²⁷ Yamamoto progetta gli spazi domestici allontanandosi dall'idea di grandi ambienti comuni, organizzandoli anzi in maniera separata: elementi fisici, contrasto fra materiali o livelli d'altezza hanno il compito di differenziare i locali diversi fra loro.²⁸ L'accostare poi componenti abitative al di sopra di altre destinazioni d'uso permette all'architetto di focalizzare la ricerca sull'organizzazione dello spazio interno in chiave più generale, al contempo movimentando i volumi per produrre compenetrazione, divisione e maggior distacco fra i due poli²⁹ (tratto comune ad altre firme nipponiche del periodo, come si vedrà in seguito). "I negozi, gli uffici, gli appartamenti in affitto ai piani inferiori sono tutti articolati secondo un principio urbano, mentre il luogo dell'abitare sta in cima a tutte queste cose",³⁰ spiega Yamamoto; il voler differenziare la componente residenziale applicata sopra essi rende l'idea di un "secondo terreno" artificiale, "qualcosa di simile, cioè, a una topografia".³¹ La capacità di dichiarare volontariamente tale diversità è resa da forme ma anche dal "gioco dei materiali", ossia dalla contrapposizione fra calcestruzzo e struttura metallica che appaiono come due diverse parti sovrapposte una sull'altra.³² Negli interventi di Yamamoto, oltre a ciò, traspare significativamente il dialogare con l'intorno urbano e naturale: con la copertura usata come elemento di unitarietà, tutto dialoga col paesaggio "ritagliandolo" e appropriandosene, in modo che "il carattere della via, il paesaggio stradale e la composizione dell'edificio sono la stessa cosa".³³



Cap.
4
1980
1990

17.

L'ambito col quale si confronta Yamamoto può essere quindi, oltre che incentrato sul residenziale, allargato al quadro delle relazioni con la città giapponese.³⁴ Si nota infatti come tale tipo di correlazione fra manufatto e contesto sia caratteristico di tutta la nuova generazione di architetti³⁵ che nei confronti della situazione urbanistica riescono, più che a prefigurare nuove realtà, a comprendere al meglio i caratteri delle attuali.³⁶ Frammentazione, fluidità e irregolarità sono concetti molto sentiti nel decennio (lo testimonia anche Fumihiko Maki a proposito dell'autonomia degli edifici prima citata),³⁷ mentre nel caso di Yamamoto l'articolazione urbana è addirittura presente anche nello stesso, singolo manufatto.³⁸ Se tale dissonanza è appunto dichiarata, tuttavia, è allo stesso tempo vero come egli riesca a bilanciare tali concetti in un'unitarietà dell'edificio comunque persistente e visibile, progettando "la grande tenda che delimita il territorio proprio dell'abitare"³⁹ (altro aspetto, quello del riuscire a far convivere diverse entità fra esse, comune agli altri architetti suoi compatrioti).



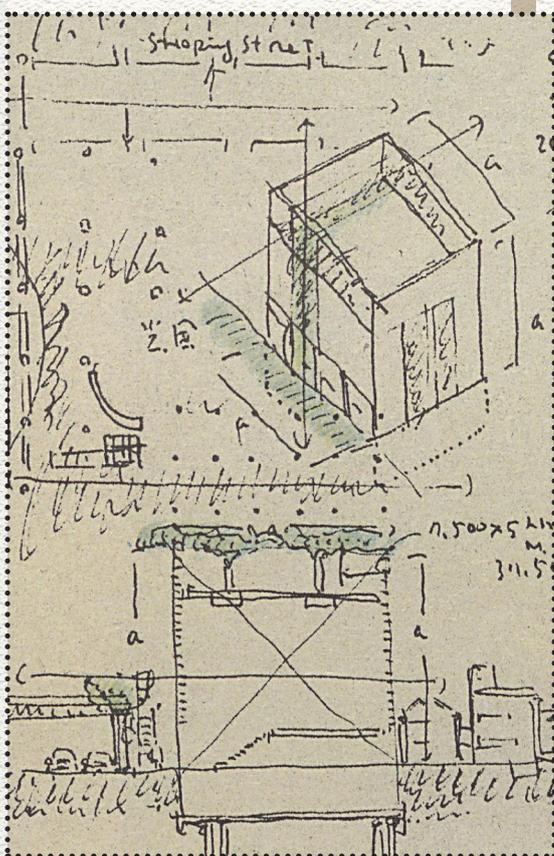
16.

16. RIKEN YAMAMOTO, *Gazebo*, vista esterna, reperita via web (<http://www.riken-yamamoto.co.jp/>).

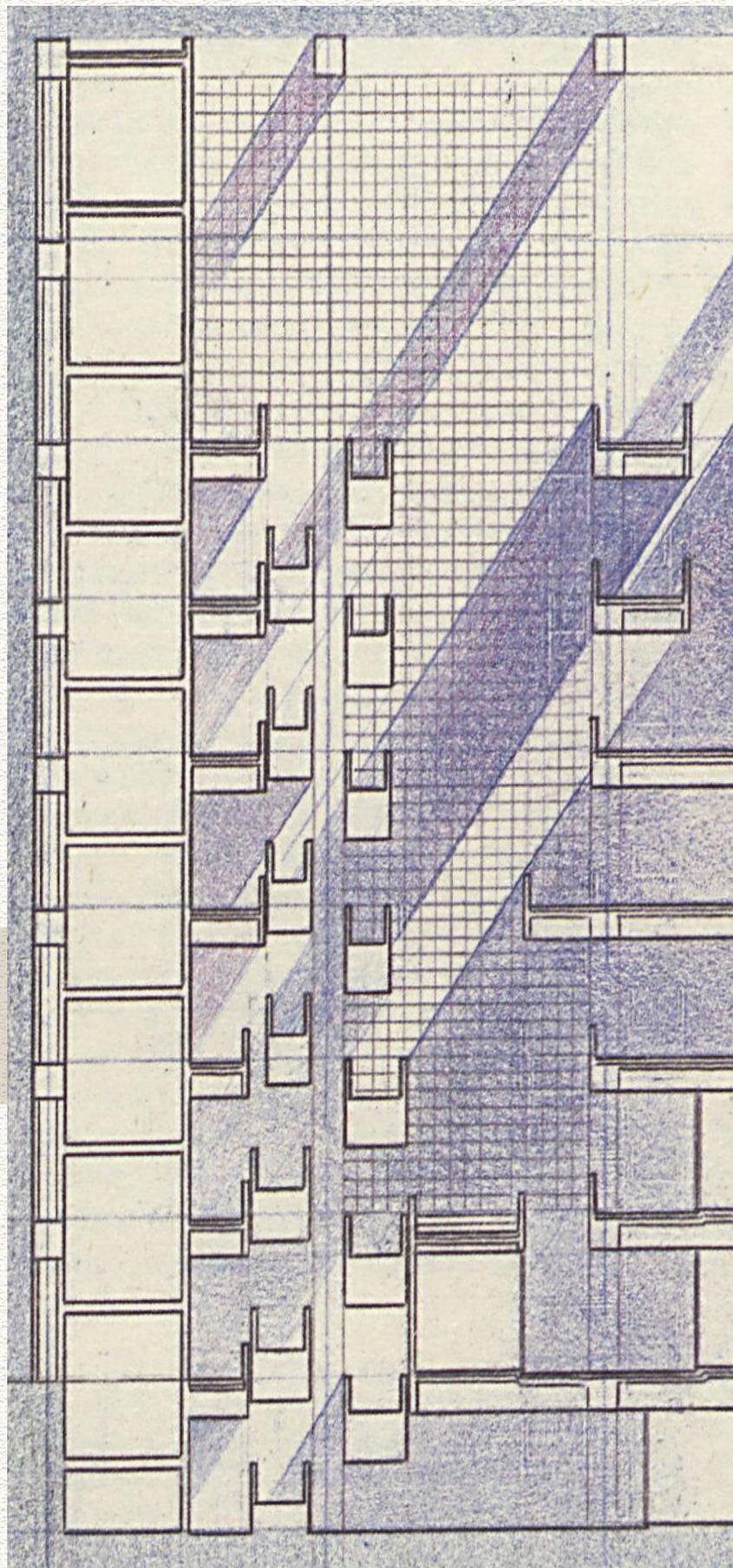
17. RIKEN YAMAMOTO, *Hotakubo Housing*, viste esterne, reperita via web (<http://www.riken-yamamoto.co.jp/>).

**D e s t i n a z i o n i
d ' u s o
p u b b l i c h e**

Tanto qui come in ambito residenziale la varietà contenutistica non è, come non lo è stata negli anni Settanta, solo legata a forme o elementi. Fra le destinazioni d'uso pubbliche il primo intervento riportato trasmette (riproponendo quindi il tema anche durante questo decennio) la compresenza fra tradizione ed innovazione: nell'analizzare un edificio commerciale di Tadao Ando ad Okinawa, infatti, si osserva come tale "scissione" che i giapponesi compiono si presenti continuamente nella loro vita quotidiana anche negli aspetti più minuti,⁴⁰ cioè è possibile attraverso una radicalizzazione dei due apporti, dice l'autore, che permette la convivenza dei due mondi "senza trovare mai il luogo della sintesi".⁴¹ Tale preambolo è per spiegare come l'architettura nipponica finisca per riflettere tale ambivalenza, e come essa si muova nel far prevalere l'una o l'altra parte, o ancora nel cercarne una sintesi, come nel caso di Ando.



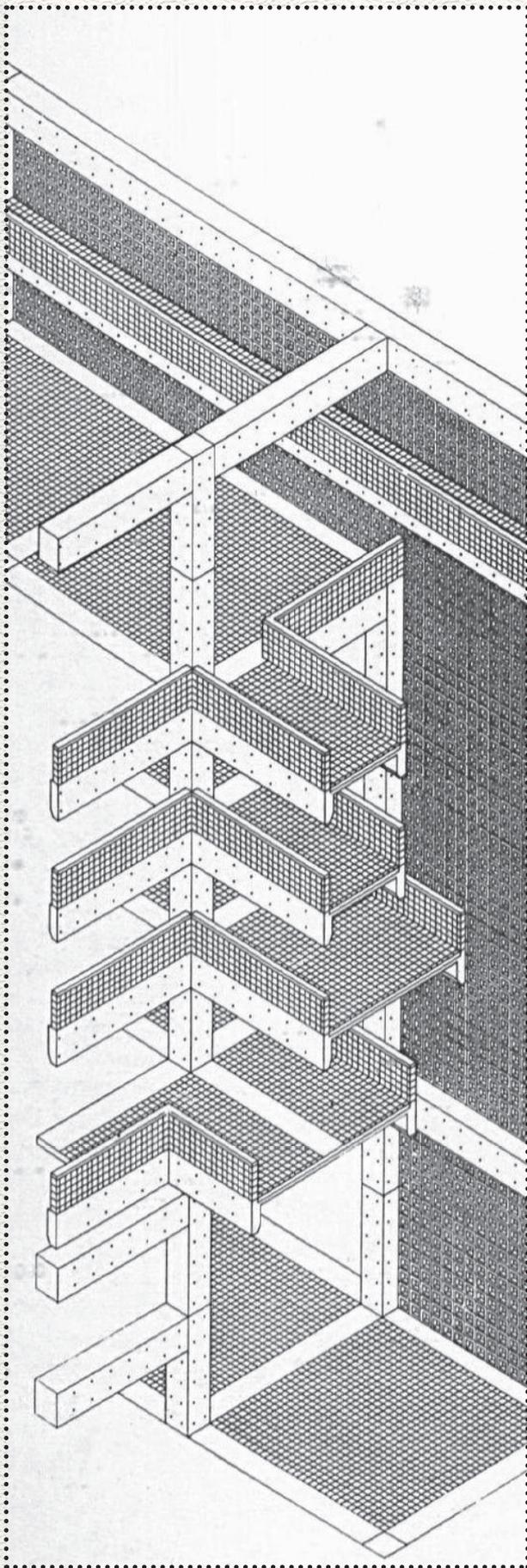
18.



19.

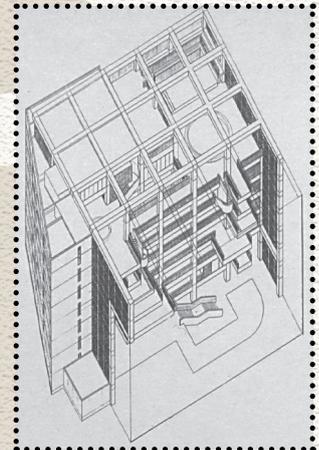
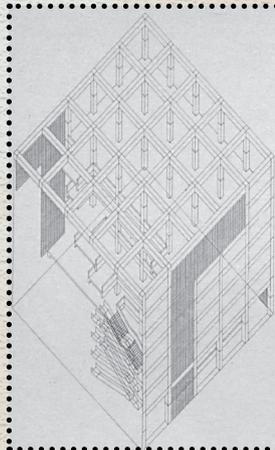
18. TADAO ANDO, edificio per attività commerciali ad Okinawa, concept progettuale, da GIACOMO POLIN, *Tadao Ando - Edificio per attività progettuali a Okinawa*, in «Casabella» 511, Marzo 1985, p. 7.

19. TADAO ANDO, edificio per attività commerciali ad Okinawa, sezione progettuale, da GIACOMO POLIN, *Tadao Ando - Edificio per attività progettuali a Okinawa*, in «Casabella» 511, Marzo 1985, p. 11.



20.

Fra le sue progettazioni, l'edificio commerciale ad Okinawa e' sintesi di diversi aspetti della sua idea architettonica, su tutti (e piu' importante) il rapporto con il sito.⁴² Adempiendo alla richiesta di "differenziazione" del manufatto dal contesto Ando progetta il proprio linguaggio attraverso tre aspetti: la divisione strutturale rigorosa e geometrica dell'interno sembra nascere da una logica permeata proprio dall'intorno urbano,⁴³ con allo stesso tempo perfetta comunicazione fra esso e il vuoto interno della piazza interiore.⁴⁴ Con quest'ultima come fulcro funzionale e percettivo, l'intero complesso diventa un sistema volumetrico arricchito da un "raffinato quanto concettuale traforo di luce ed ombra".⁴⁵ Ando (anche attraverso la progettazione di un edificio commerciale) rappresenta quindi uno spazio simbolico, tridimensionalmente complesso fra percorsi e dislivelli, mentre comincia a trasparire la valenza del suo apporto all'architettura giapponese: la progettazione di uno degli architetti che opereranno su suolo italiano (come si analizzerà in apposito capitolo) e' qui descritta sottolineando come "ovunque afferma quella levigata saggezza del costruire che deriva dalla tradizione, trasformata in maniera solo apparentemente brutale".⁴⁶

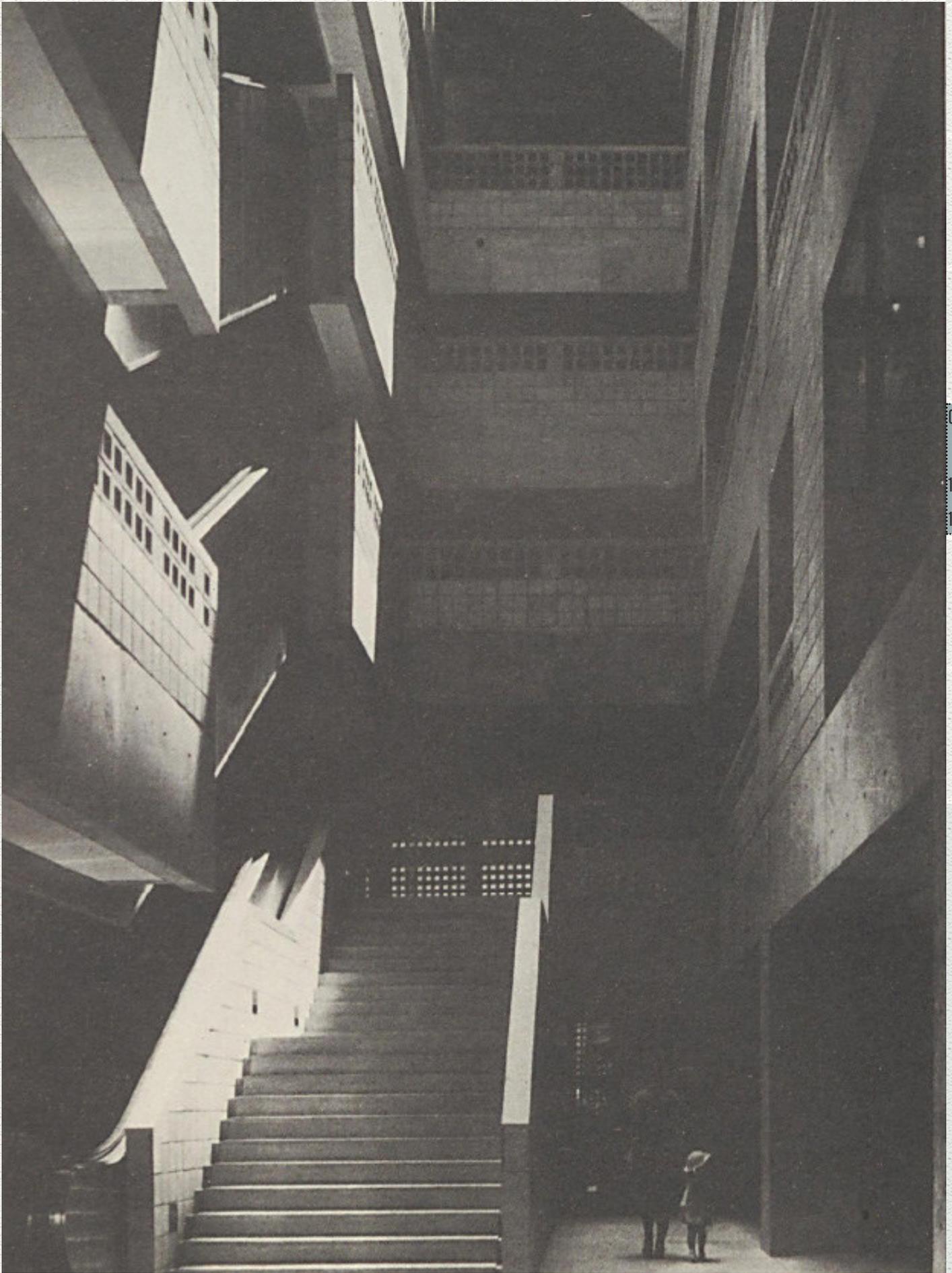


21.

Apporto verbale di Ando e' materialmente riportato in coda all'articolo su Okinawa, in modo da dar voce alla sua visione anche alla scena nostrana. Nel suo intervento egli parla di equilibrio fra "architettura autonoma, rigorosamente logica" ed "armonia con il carattere locale";⁴⁷ descrive quindi un'architettura fondata sulla logica che si basa a sua volta su un concetto altrettanto primario quale la quotidianità.⁴⁸ "Raffinare gli spazi quotidiani fino a farli diventare simbolici":⁴⁹ in tal modo Ando introduce l'aspetto evocativo delle sue opere coadiuvandolo all'altro grande ambito della cultura nipponica, la natura, tutto all'interno di un sistema artificiale.⁵⁰ E' questo il suo approccio per tentare "di dare vita a spazi d'incontro", spazi che ciascun individuo "puo' rendere suoi propri".⁵¹ Nel caso specifico di Okinawa, infine, e' volonta' progettuale il rendere l'edificio, col passare del tempo, uno "stimolo per la zona", sino a concepirlo come "punto di riferimento nella percezione della gente".⁵² Quando cio' avverrà, spiega Ando, l'edificio avrà mutato il proprio status nei confronti degli abitanti e fruitori, diventando "proprietà condivisa della gente" e rappresentanza di quella porzione di città.⁵³

20. TADA0 ANDO, edificio per attività commerciali ad Okinawa, spaccato assometrico della struttura portante, da GIACOMO POLIN, *Tadao Ando - Edificio per attività progettuali a Okinawa*, in «Casabella» 511, Marzo 1985, p. 8.

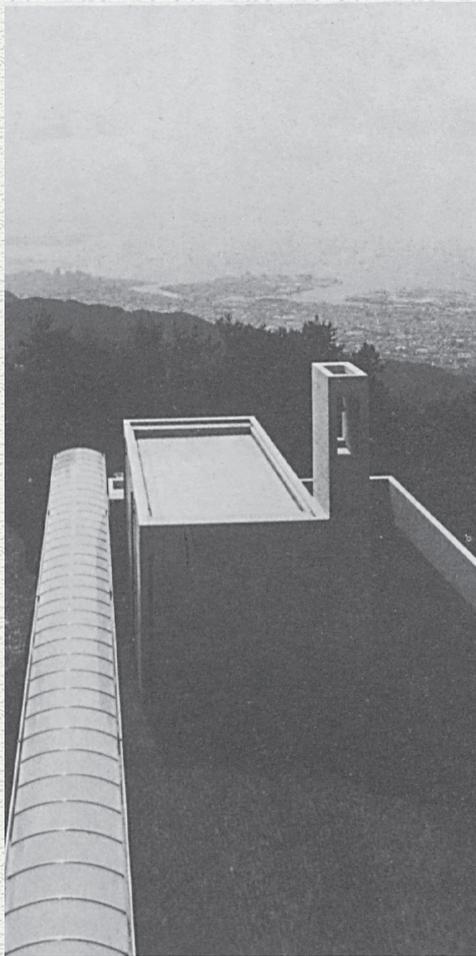
21. TADA0 ANDO, edificio per attività commerciali ad Okinawa, altre assometrie che mostrano la struttura, da GIACOMO POLIN, *Tadao Ando - Edificio per attività progettuali a Okinawa*, in «Casabella» 511, Marzo 1985, p. 6.



Cap.
4
1980
1990

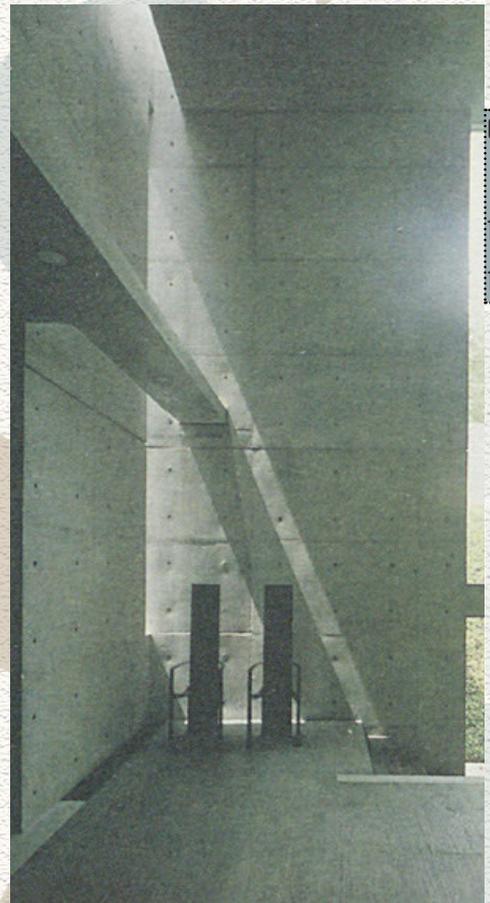
22.

22. TADAO ANDO, edificio per attività commerciali ad Okinawa, vista interna, da GIACOMO POLIN, *Tadao Ando - Edificio per attività progettuali a Okinawa*, in «Casabella» 511, Marzo 1985, p. 8.



23.

Seconda esperienza architettonica dell'architetto di Osaka negli anni Ottanta e' rintracciabile in ambito sacrale e religioso, suo sentito campo progettuale. Nell'esplicare (di nuovo scrivendo personalmente) la sua progettazione di una cappella sul monte *Rokko* l'autore effettua un interessante accostamento con un monastero del sud della Francia, visitato ed assunto come ispirazione;⁵⁴ confrontandosi con architetture occidentali, quindi, osserva la relazione che esse hanno con la natura descrivendo il manufatto "come se la natura del luogo lo avesse voluto."⁵⁵ L'esempio francese, scrive Ando, diventa "chiesa archetipica" nella sua mente⁵⁶ e teatro d'applicazione di un rigoroso controllo della luce, che e' cio' che conferisce sacralita' a quel luogo.⁵⁷ Le influenze per la progettazione sul monte *Rokko* sono quindi quantomeno in parte non orientali: in questo intervento Ando sviluppa il complesso con un porticato vitreo, che oltre ad accostarsi ai massicci corpi (in calcestruzzo) di cappella e torre campanaria incornicia la vista di verde e mare visibili alla fine dell'asse rettilineo.⁵⁸ "Si puo' percepire la presenza del cielo, la luce e il verde intorno attraverso lo schermo in vetro colorato che ammorbidisce la luce del sole".⁵⁹ Ando progetta una "galleria di luce"⁶⁰ che conduce i fruitori "nella fluttuante e calda luce" sino alla cappella, posta in una delle due estremita'.



24.

Anche descrivendo quest'ultimo caso l'architetto riporta i propri ragionamenti sull'illuminazione interna, che ha stavolta preciso orientamento: al contrario dell'uniformita' del porticato si vuole qui produrre "passaggio dalla luce all'ombra o meglio del loro contrasto",⁶¹ illuminando da un lato con l'ombra della struttura a costruire una croce sul pavimento. Ando illustra, infine, le proprie scelte materiche e cromatiche, naturalmente anch'esse prese in funzione della luce: cemento, pietra, acciaio e vetro si compongono in una relazione monocromatica con lo scopo di "purificare lo spazio riducendo i materiali architettonici all'essenziale per far rivivere il mondo spirituale del monastero romanico in una chiesa contemporanea".⁶² Entrambe le progettazioni testimoniano un apporto all'architettura giapponese pieno di simbolismo ed evocativita': Ando concludera' l'intervento scrivendo come egli spera "che questo spazio silenzioso [...] viva attraverso la luce ed abbia un impatto sulla gente".⁶³

23. Il corpo di collegamento alla cappella, da TADAO ANDO, *Sul monte Rokko-Una cappella di Tadao Ando*, in «Casabella» 530, Dicembre 1986, p. 37.

24. Viste interne della cappella, da TADAO ANDO, *Sul monte Rokko-Una cappella di Tadao Ando*, in «Casabella» 530, Dicembre 1986, p. 38.

Diversi concetti, stavolta di carattere piu' generale, sono analizzati in relazione ad una conferenza con architetti occidentali presieduta da Arata Isozaki, a Fukuoka, nel 1989. Si riportano sulle pagine di *Domus* le opinioni di Michele De Lucchi, all'epoca operante in Giappone, sulla situazione architettonica del paese: cio' che traspare da questa rilettura e' come egli consideri l'architettura giapponese impossibile da sintetizzare,⁶⁴ in quanto appartenente alla sfera del design in modo opposto a come si considera la priorita' in occidente (dove invece e' il design ad essere sotto-disciplina architettonica).⁶⁵

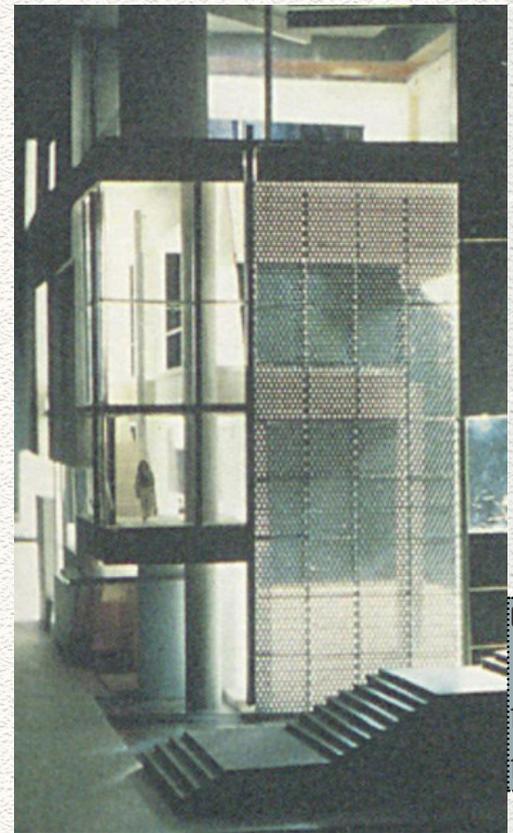


25.

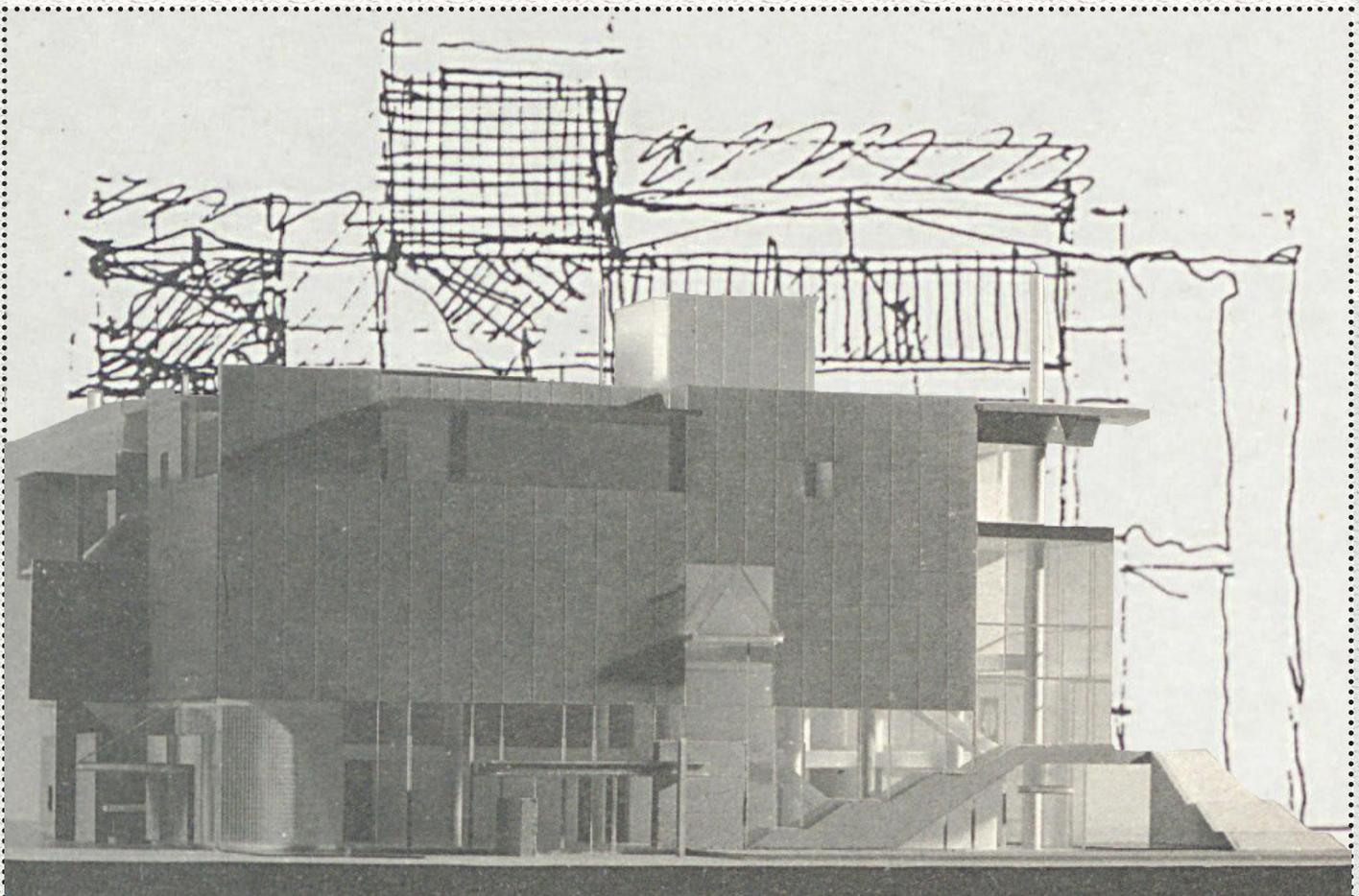
Mentre si osserva come la questione interna sia ancora in parte legata alla ricerca di identita', si riconosce al paese del Sol Levante la capacita' di essere "in crescita continua e costante"⁶⁶ a causa dell'estrema caducita' che i propri edifici da sempre portano con se'. Riportare come Kenzo Tange abbia gia' progettato per due volte il palazzo del Comune a Tokyo e' emblematico esempio che descrive questo tratto di cultura architettonica giapponese,⁶⁷ una (se non l'unica) ragione dell'estrema varieta' di elementi nell'architettura del paese del Sol Levante. Essa e', a detta di De Lucchi, "talmente variata che puo' sembrare tutta uguale":⁶⁸ precisando che e' invece la varieta' a premiare gli architetti giapponesi, si analizza come l'architettura abbia subito cali qualitativi a causa della "frenesia" dei periodi storici.⁶⁹ Cio' nonostante, la contemporaneita' degli anni Ottanta ha nei giapponesi esponenti architettonici di primo piano nella scena mondiale, mentre "semplicemente" non e' piu' possibile cercare coerenza nel panorama architettonico del proprio paese.⁷⁰ "Non c'e' consequenzialita' fra un progetto ed un altro, inutile ricercare una matrice di sviluppo figurativo":⁷¹ per De Lucchi una delle ragioni sta nel fatto che "tutto e' fatto per il tempo reale, per il preciso momento storico e ad uso del costume in vigore. In Giappone l'architettura non e' mai fatta per l'eternita'".⁷²

25. FUMITAKA HASHIMOTO, collage con riferimenti architettonici, in «GA Houses» 14, 1983, p. 116.

In merito a tipologie favorevoli alla comunicazione del linguaggio architettonico e' reso noto come il Giappone stesso abbia pensato a come raccontarlo, e raccontarsi: nel 1988 Fumihiko Maki progetta nel centro di Tokyo un Padiglione delle Scienze che, per volonta' progettuale e di committenza, e' destinato ad ospitare spazi espositivi per i migliori prodotti nipponici nei campi di "tecnologie elettroniche e meccaniche avanzate".⁷³ Quella commissionata a Maki e' quindi una vera e propria "vetrina sul *made in Japan*",⁷⁴ con l'architettura non solo contenitore ma promotrice di tale esposizione: l'architetto di Tokyo concepisce lo spazio secondo un suo peculiare linguaggio progettuale conosciuto come "light-weighted",⁷⁵ per cui l'architettura finisce per essere trasparenza e solidita' allo stesso tempo.⁷⁶ Cio' che ha colpito dell'intervento, nel riproporlo alla scena italiana, e' stata quindi una sorta di contrapposizione che Maki riesce ad instaurare "tra l'astrazione dell'idea architettonica e la solida realta' della costruzione".⁷⁷ L'uso di materiali (vetro con telai in acciaio, pannelli di alluminio o granito) e di tali principi di leggerezza, oltre che per funzionalita' espositive, vogliono anche rimandare alla componente astratta gia' vista in Ando e altrove nel periodo: si legge come l'architettura sia "un fenomeno mentale e manuale che rimanda sempre ad un archetipo spirituale",⁷⁸ al pari delle opere prima analizzate. Nella relazione progettuale si nomineranno, in merito alle influenze a cui ricondursi, un poco chiaro riferimento a *De Stijl* e alla *Schroeder House* di Rietveld,⁷⁹ sebbene tali collegamenti lascino perplessita' in chi, anonimo, riporta il caso-studio; colpisce invece "l'astratta e coltivata presenza dell'edificio finito, nel caos di Tokio",⁸⁰ e la valenza contenutistica di un progetto che vuole raccontare il Giappone nella sua ascesa tecnologica e non.



26.

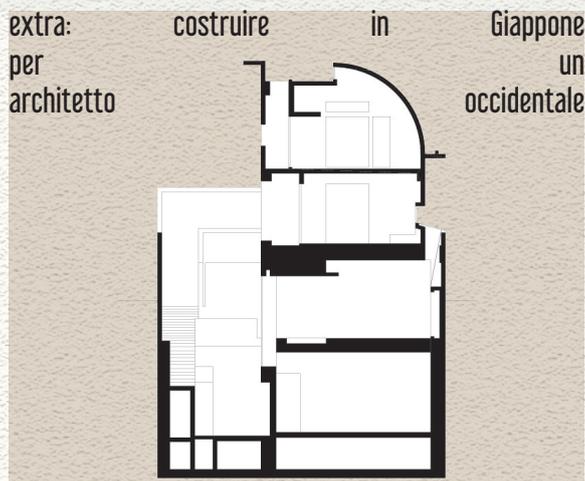


27.

26. Padiglione delle scienze a Tokyo, plastico illuminato, da (anonimo), *Maki and Associates - Padiglione delle Scienze a Tokio*, in «Casabella» 546, Maggio 1988, p. 59.
27. Composizione del concept e del modello progettuale, estrapolazione e riproposizione, da (anonimo), *Maki and Associates - Padiglione delle Scienze a Tokio*, in «Casabella» 546, Maggio 1988, p. 56-57.



29.



28.

Tratti del variegato panorama vengono poi osservati anche in altre destinazioni d'uso, sempre di ambito pubblico. Fra essi e' significativo (e in parte e' per definizione propenso a cio') l'ambito museale, analizzato con la progettazione del museo *Gotoh* di Tokyo, occasione per analizzare un'architettura progettata in Giappone da un architetto inglese, David Chipperfield. Anche in questo caso il tema progettuale e' il rapporto fra spazi esterni ed interni inteso pero' soprattutto nell'ambiguita' dei primi, parte importante del manufatto.⁸¹ Come per il progetto di Ando ad Okinawa, infatti, la rigidita' da un lato dei regolamenti su densita' ed altezze, dall'altro di proporzioni col contesto urbano fanno si' che l'edificio si sviluppi internamente e, in questo caso, anche a livelli sotterranei.⁸² Gli aspetti analizzati per l'intervento sono la scelta materica del calcestruzzo, dichiaratamente voluto in quanto "costituisce una sorta di vernacolo giapponese del ventesimo secolo"⁸³ e soprattutto in relazione alla morfologia della copertura: quest'ultima ha forma curva, liberta progettuale in risposta all'architettura moderna che "nel tentativo di diventare piu' astratta e geometrica ha negato la forte caratteristica del tetto" (nonche' tratto peculiare di altri progetti dell'autore).⁸⁴ Come gia' accennato l'interno e' invece composizione di volumi interconnessi, in parte anche uscenti per richiamare quell'ambiguita' prima introdotta soprattutto in funzione della ricerca di luce naturale di galleria principale e cortili privati.⁸⁵



30.



31.

28. DAVID CHIPPERFIELD, museo Gotoh a Tokyo, sezione progettuale, reperita via web (<https://davidchipperfield.com>).
29.30.31. DAVID CHIPPERFIELD, museo Gotoh a Tokyo, scorci esterni, reperita via web (<https://davidchipperfield.com>).

Note bibliografiche del capitolo

di seguito elencate tramite il metodo autore-data,
visibili quindi interamente nell'apparato bibliografico conclusivo
(da pagina 188)

1. VOLTA 1987.
2. *ibidem*.
3. (anonimo) 1981.
4. *ibidem* fino a 10.
11. MAKI 1987.
12. *ibidem* fino a 16.
17. VOLTA 1987.
18. *ibidem* fino a 20.
21. CLEMENCIGH 1983.
22. *ibidem* fino a 24.
25. ZARKINI 1987.
26. *ibidem* fino a 39.
40. ANDO, POLIN 1985.
41. *ibidem* fino a 53.
54. ANDO 1986.
55. *ibidem* fino a 63.
64. DE LUCCHI 1989.
65. *ibidem* fino a 72.
73. G.P. 1988.
74. *ibidem* fino a 80.
81. TAFURI, BELLUZZI, FORSTER 1989.
82. *ibidem* fino a 85.



1.

1. Due dei simboli del Giappone alla mostra *I cinquant'anni della Triennale*, da Triennale di Milano, XVI Triennale, archivio fotografico, reperita via web (<https://archivi.triennale.org/>), 1979-82.

五

CAPITOLO 5
Materializzare
la ricerca
esporre il
Giappone

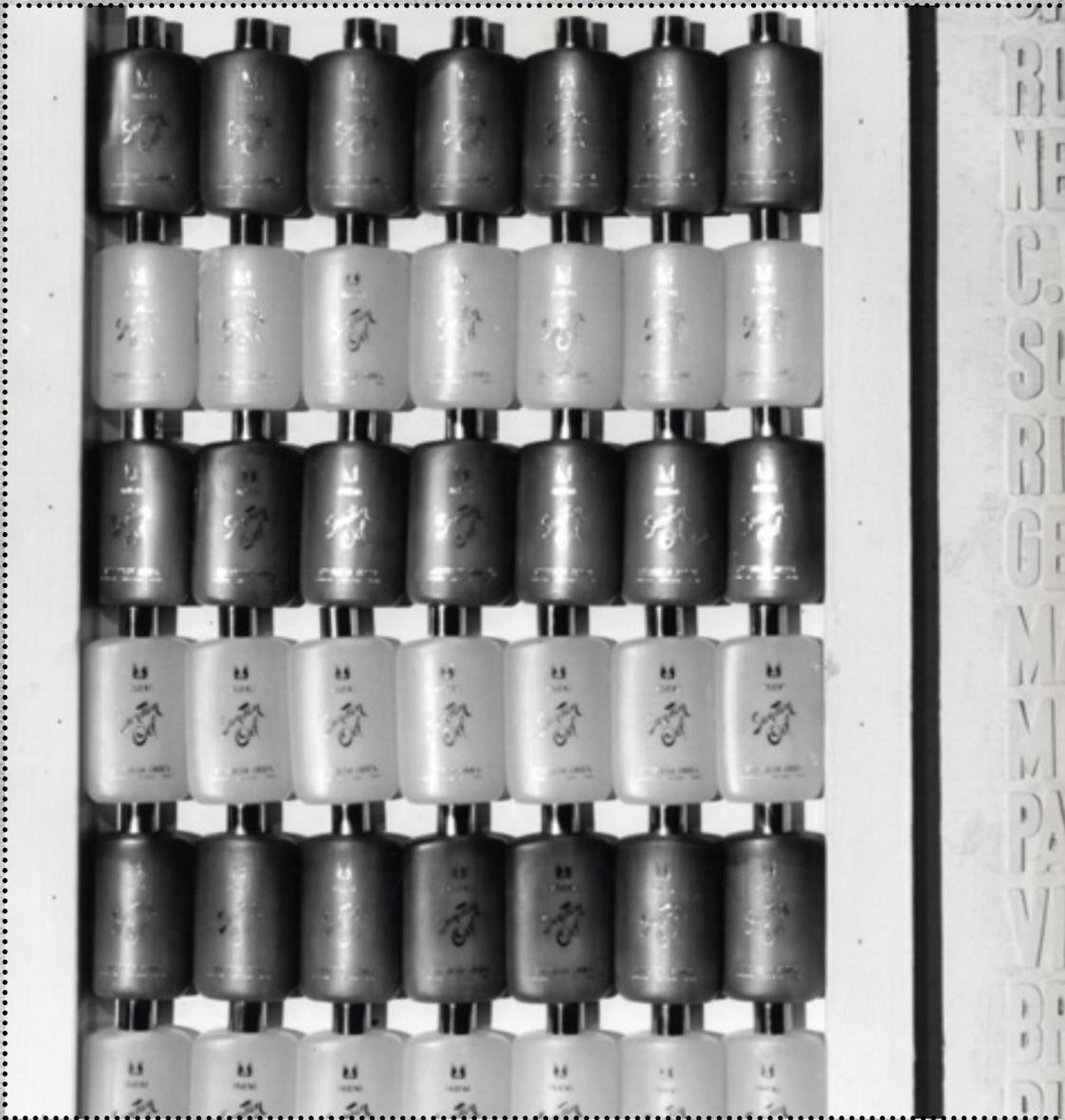
2.

3.

**DECIMA
TRIENNALE
DI MILANO**

2. Riproposizione di parte del manifesto della mostra, da Triennale di Milano, X Triennale, manifesto dell'edizione, 1954.

3. Riproposizione di parte del manifesto della mostra, da Biennale di Venezia, XXVIII Biennale, manifesto dell'edizione, 1956.



4.

4. Particolare di uno spazio della sezione italiana con inserti orientali, da Triennale di Milano, XIII Triennale, archivio fotografico, reperita via web (<https://archivi.triennale.org/>), 1964.

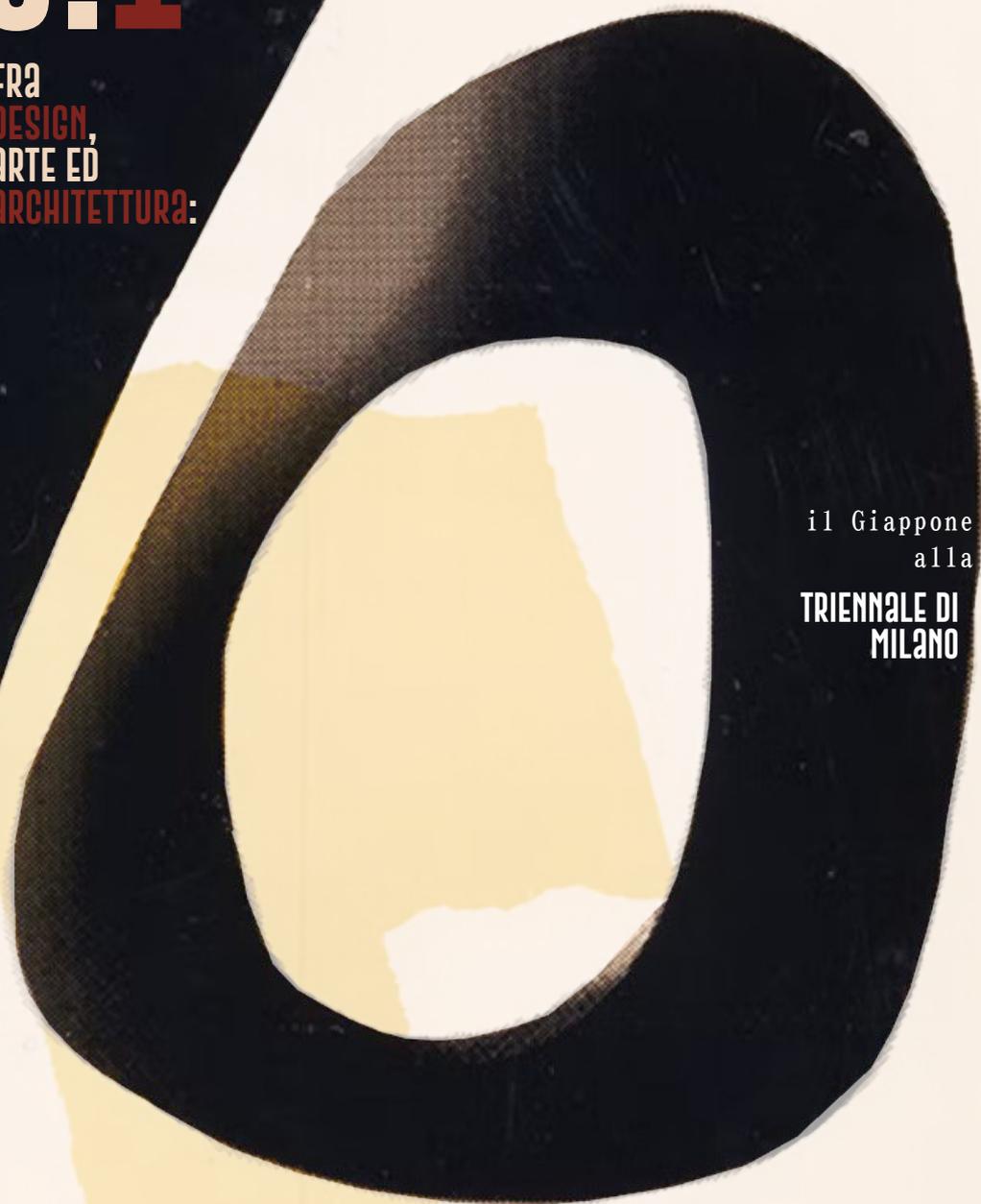
Il percorso di ricerca, partito col definire una base editoriale che raggruppasse gli elementi giapponesi giunti in Italia, verte ora sull'analisi di ciò che i giapponesi stessi hanno concepito per la scena nostrana. Il primo passo in questa direzione è dato dal considerare ambienti e rassegne strettamente correlate alla trasmissione di ideali o rappresentazioni, per certi versi fatte apposta per ciò: ripartendo dal dopoguerra, si ripercorre ora l'apporto contenutistico dato da ciò che il Giappone progetta appositamente per le esposizioni italiane, nei due contesti della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia.



5.

5.1

FRA
DESIGN,
ARTE ED
ARCHITETTURA:



il Giappone
alla
**TRIENNALE DI
MILANO**

6.

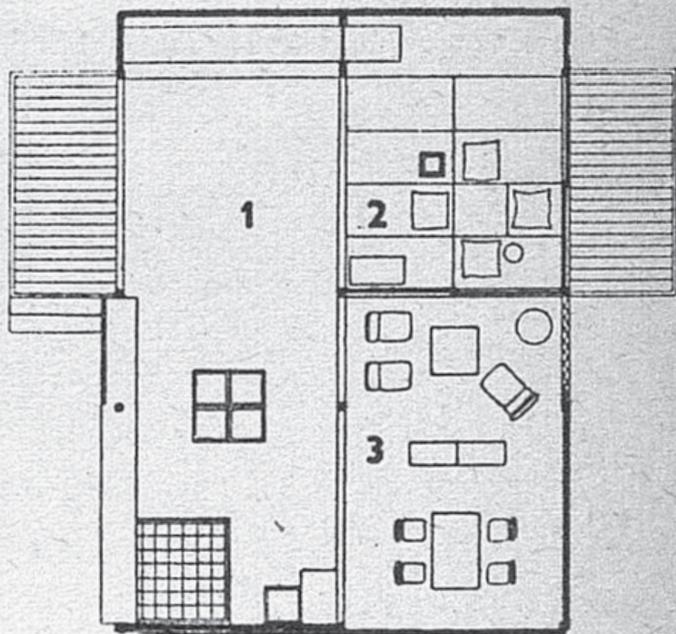
**DECIMA
TRIENNALE
DI MILANO**

6. Riproposizione di parte del manifesto della mostra, da Triennale di Milano, X Triennale, manifesto dell'edizione, 1954.

5.1: Fra design, arte ed architettura: il Giappone alla Triennale di Milano (1950-1990)

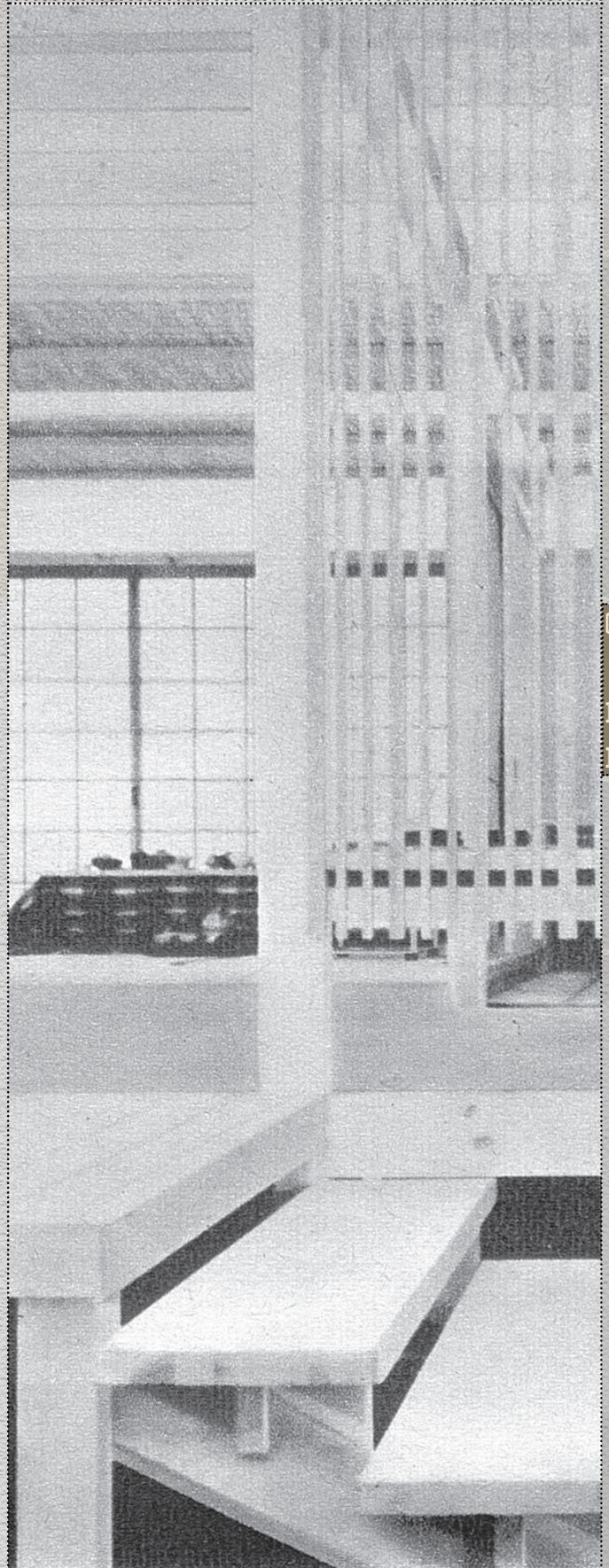
Dai primi approcci
alla sezione giapponese (1935-1960)

“Quella inconfondibile linearità di stile che fa sì che la partecipazione di questo paese alla Triennale sia motivo di attrazione e richiamo per il visitatore”¹. Parole di Paolo Riani, che testimoniano l’interesse della scena verso il paese del Sol Levante voluto nelle manifestazioni italiane già prima del secondo dopoguerra: la prima apparizione alla Triennale di un’architettura nipponica risale infatti al 1936, con la proposizione di Antonin Raymond nella quale si inserisce un’abitazione tradizionale giapponese.² Prima degli architetti sono quindi le opere a giungere, e fu l’ambito residenziale (come visto) il più ricercato dagli occidentali. La storia del Giappone alla Triennale comincia infatti con partecipazioni, inviti o accostamenti (all’interno quindi di spazi di altri paesi) sino a metà degli anni Cinquanta.



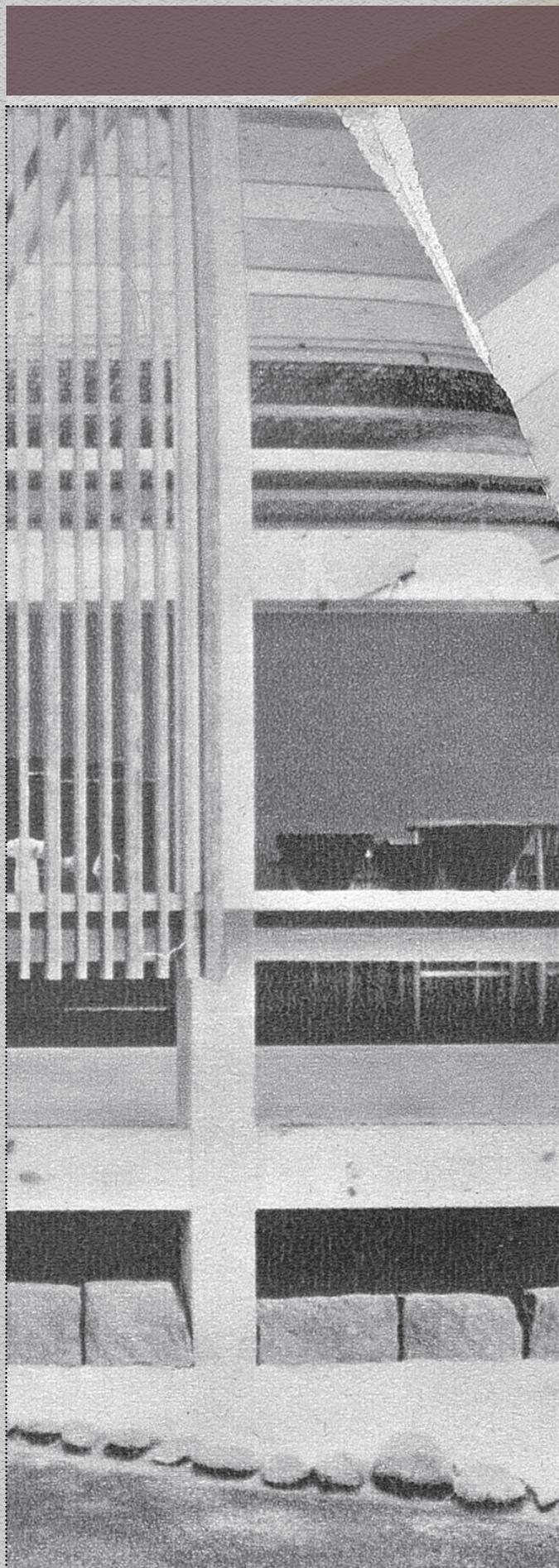
Pianta del padiglione, costruito in legno, canna e carta

7.



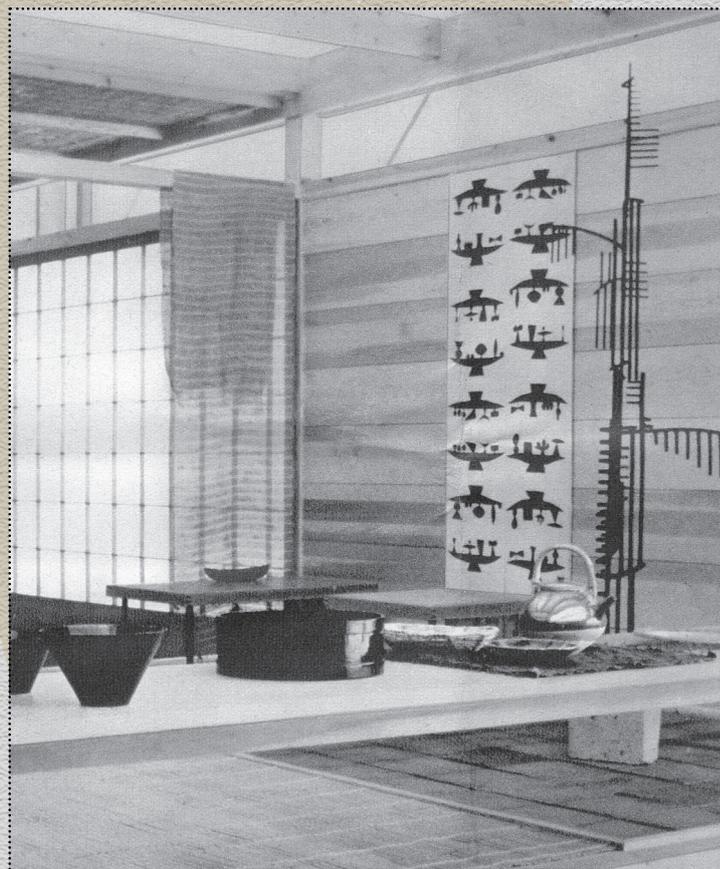
8.

7. Pianta dell’allestimento della sezione giapponese, da Triennale di Milano, X Triennale, catalogo della mostra, 1954.
8. La metà tradizionale della sezione giapponese, da Triennale di Milano, X Triennale, catalogo della mostra, 1954.



9.

E' infatti con la decima edizione della *kermesse*, datata 1954, che si può assistere alla prima, embrionale, sezione giapponese:³ seppur in uno spazio che sarà proprio solo con l'edizione successiva, ciò che i giapponesi rappresentano ha già tutti i tratti che contraddistinguono un partecipante di primario spessore, soprattutto in termini di contenuto. L'allestimento di Yoji Kasajima ripropone il dibattito fra antico e moderno centrale, come appurato, nel contesto del suo paese in quegli anni: si decide di proporre la compresenza delle due correnti dividendo letteralmente in due lo spazio concesso, producendo solo apparentemente un netto contrasto.⁴ Dall'analisi dell'intervento, infatti, si osserva come i giapponesi sembrano aver già fornito un'interpretazione delle influenze occidentali: tale parte dell'allestimento è ibrido fra elementi propri e non, come nell'uso di divisori scorrevoli semi-trasparenti in tela, nelle porcellane o ceramiche degli arredi o nelle stuoie e stoffe rispettivamente usate su pavimento e pareti.⁵



10.

9. La metà occidentalizzata della sezione giapponese, da Triennale di Milano, X Triennale, catalogo della mostra, 1954.
10. Altra prospettiva della porzione occidentalizzata, da Triennale di Milano, X Triennale, catalogo della mostra, 1954.

Quello fra giapponesi e Triennale è tuttavia un rapporto che sin da subito si forma sul volersi raccontare senza fare gioco-forza sulle "cose esotiche" che affascinano gli occidentali,⁶ senza quindi allestire una "sala modello".⁷ Già permeabile nella decima edizione, tale concetto è ancor più valido tre anni più tardi nell'inaugurazione formale di una sezione giapponese: nell'undicesima Triennale del 1957 Masaru Katsumi (con Junzo Sakakura) dirà come "da tempo nutriamo simpatia per gli scopi della Triennale, che cerca di trovare accordo fra esigenze della vita quotidiana, arte, tecnica, ed industria dell'età contemporanea".⁸ Gli artisti giapponesi, in ogni campo culturale, sono disposti infatti ad esprimere i propri concetti in uno scenario che, sempre a detta loro, "studia le relazioni e i rapporti fra i vari campi nel tentativo di creare un nuovo stile del XX secolo"⁹ stesso fine della ricerca nipponica. L'ambito che il Giappone abbraccia nella sua prima partecipazione formale è, curiosamente, quello ceramico e maiolico: anche qui, infatti, è possibile operare ragionamenti sulla differenza fra arte tradizionale-storica o moderna-industrializza;¹⁰ Sakakura e Katsumi affermano come manufatti di tal tipo siano esplicatori da un lato dei vari gradi di industrializzazione, dall'altro del dualismo con il mondo artigiano vivo e sempre significativo per gli occidentali.¹¹ Così facendo si può considerare la capacità giapponese di coniugare "le due dimensioni della tecnica e delle belle arti"¹² con approccio non troppo dissimile a quello letterario degli *haiku*, del "massimo effetto con minima spesa".¹³



11.



12.



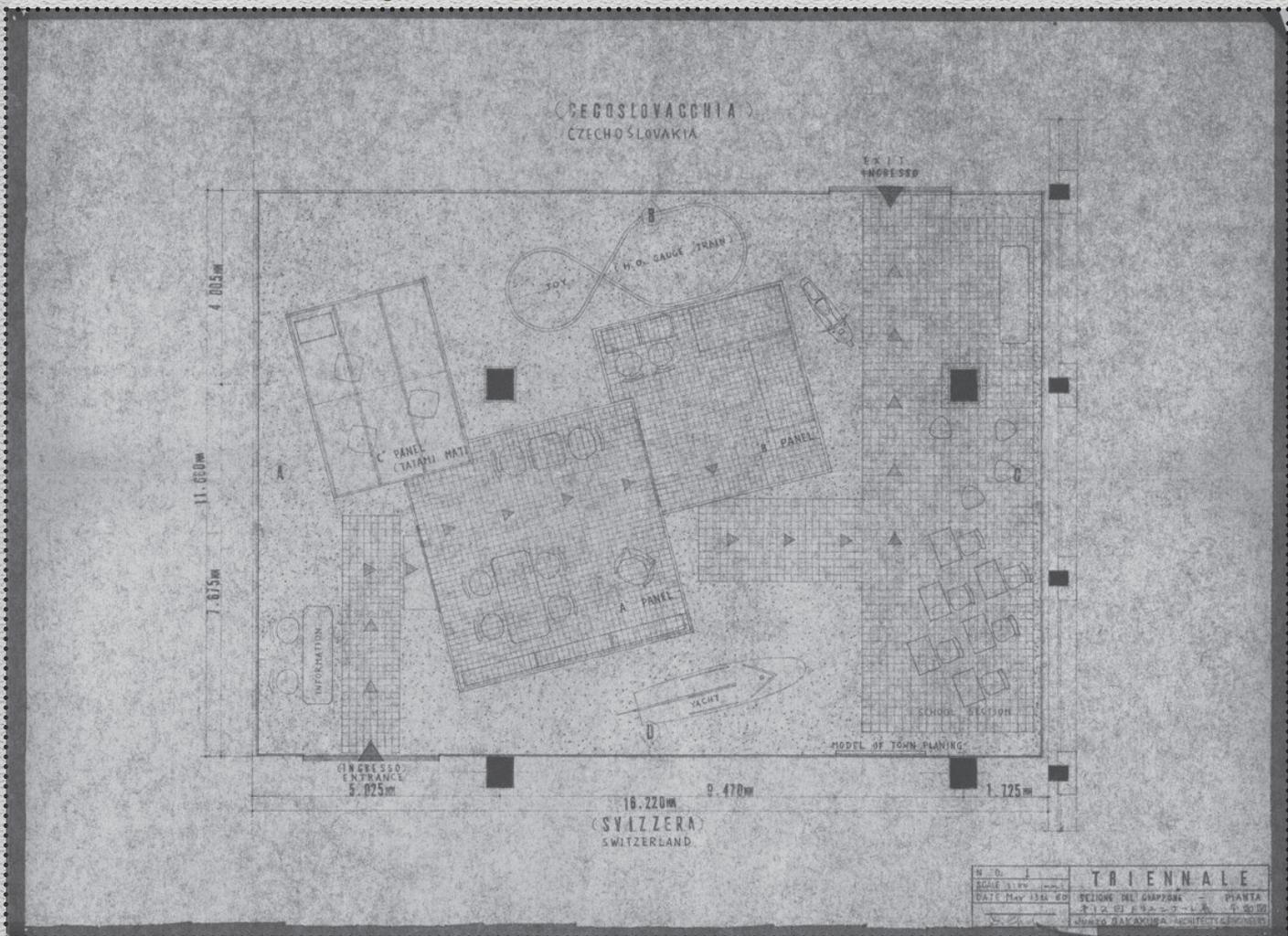
13.

11.12.13. La sezione giapponese del 1957, da Triennale di Milano, XI Triennale, catalogo della mostra, 1957.

Cap.
5
1945
1990

Dalla casa al cambiamento urbano: nelle Triennali degli anni Sessanta
(1960-1970)

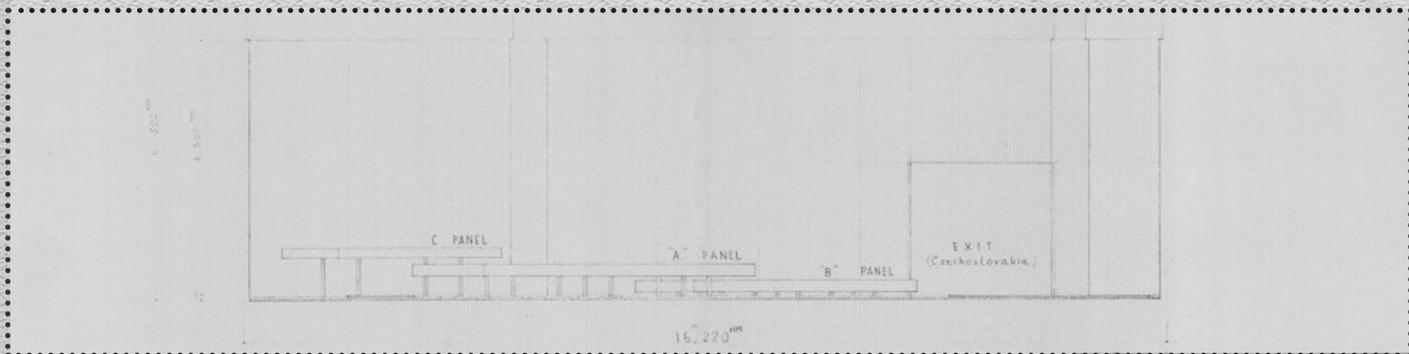
Nella dodicesima edizione della *kermesse* del 1960 le tematiche della sezione si accordano con i temi generali di una Triennale stavolta incentrata su casa e scuola.



Cap.
5
1945
1990

14.

Nel rappresentare più ambienti nello stesso spazio, all'interno della porzione dedicata all'abitazione, si nota come l'allestimento progettato da Junzo Sakakura presenti differenze ancora più attenuate rispetto al 1954 e al 1957:¹⁴ concependo un soggiorno in stile tradizionale e una sala da pranzo-soggiorno occidentalizzata Sakakura e i giapponesi producono un unico ambiente, senza quindi la divisione di sei anni prima,¹⁵ allo stesso tempo, portando avanti in parallelo la fusione fra i due stili, dimostrano nel secondo dei due locali "flessibilità negli spazi tutta nipponica".¹⁶



15.

¹⁴ Pianta dell'allestimento della sezione giapponese, da Triennale di Milano, XII Triennale, archivio storico, 1960.

¹⁵ Sezione dell'allestimento della sezione giapponese, da Triennale di Milano, XII Triennale, archivio storico, 1960.



16.

Se la scena milanese è quindi teatro d'applicazione di tre diversi stadi di un'evoluzione residenziale, gli autori orientali non mancano (sin dalla Triennale d'inizio decennio) di considerare il salto di scala metabolista. Caso-studio presentato per unire i due macroambiti è quello di un complesso casa-scuola sulla collina *Toyama*: il più grande caso di abitazione collettiva visto in Giappone comprende alloggi per millecinquecento persone e funzioni scolastiche dall'infanzia all'adolescenza,¹⁷ unendo i due temi *incipit* della rassegna (anche se non è chiaro se sia stato intenzionalmente progettato per tale rassegna, quindi solo a livello di suggestione).



17.



18.



20.



19.



21.

Cap.
5
1945
1990

16. Soggiorno tradizionale, da Triennale di Milano, XII Triennale, archivio fotografico, 1960.
17. Ambiente ibrido ed occidentalizzato dell'allestimento, da Triennale di Milano, XII Triennale, archivio fotografico, 1960.
18. Soggiorno in stile giapponese, da Triennale di Milano, XII Triennale, archivio fotografico, 1960.
19. Arredi tradizionali, da Triennale di Milano, XII Triennale, archivio fotografico, 1960.
20.21. Area-gioco, da Triennale di Milano, XII Triennale, archivio fotografico, 1960.

Il secondo significativo apporto contenutistico arriva con la Triennale di fine decennio, nella quattordicesima edizione del 1968. In merito all'analisi di Arata Isozaki sulle macrotrasformazioni del territorio, già analizzata nella sua idea di ripartenza dalla rovina,¹⁸ si discute sul ruolo dell'urbanistica: per Isozaki essa deve raccogliere tali stimoli e interpretarli per cercare di dare via di sviluppo al cambiamento,¹⁹ nella concezione che "le rovine sono la matrice della città del futuro".²⁰



22.



23.



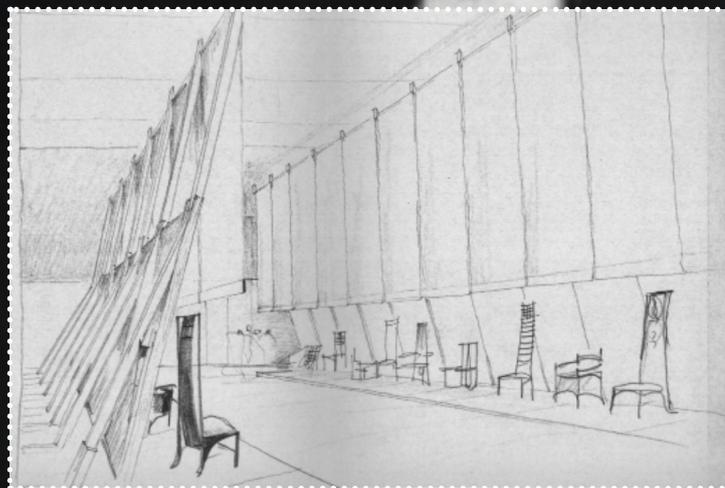
24.

Parallelamente al livello concettuale, la sezione giapponese trasmette tali pensieri, come sempre, con la rappresentazione: un tortuoso percorso fra pannelli conduce allo spazio espositivo, con la riproposizione su di essi di tradizionali raffigurazioni della morte, dell'inferno e del male.²¹ Giunti alla sala vera e propria, una macrofotografia delle aree bombardate di Hiroshima e Nagasaki funge da sfondo sul quale proiettare gli schemi della città del futuro, l'insieme degli studi metabolisti di tutto il decennio.²² La metamorfosi scenicamente proposta si pone quindi su una visione di totale ripartenza: "La trasfigurazione della città ha inizio dalla sua stessa rovina"²³ e l'inghiottimento dell'esistente in favore di una radicale metamorfosi, dice Isozaki, "spaventa e uccide".²⁴

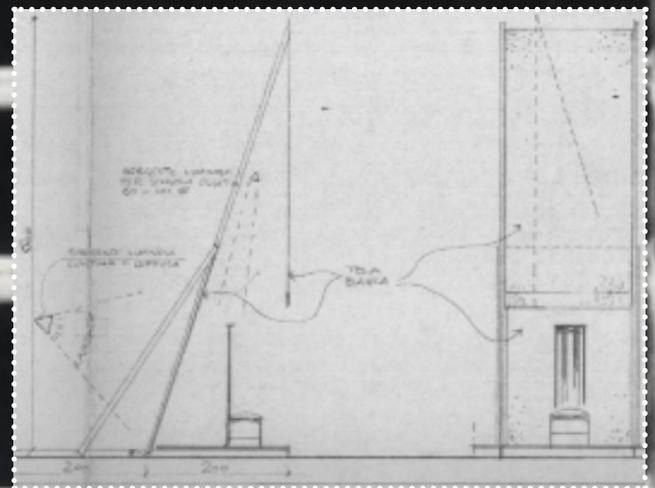
22.23.24. Porzioni di allestimento della mostra *Grande numero: le macrotrasformazioni del territorio*, da Triennale di Milano, XIV Triennale, archivio fotografico, 1968.

Vuoto e dimensione umana: Triennali degli anni Settanta (1970-1980)

L'inversione di rotta che il Giappone compie nel decennio successivo è naturalmente testimoniata anche nelle partecipazioni milanesi. Con la quindicesima edizione della *kermesse*, datata 1973, gli architetti giapponesi mettono in scena la ricerca di un diverso, importante elemento dello spazio: nel resoconto di Kakuzo Okakura si coglie la volontà di cercare una realtà che "va trovata nello spazio vuoto definito dal tetto e dalle pareti, non nel tetto e nelle pareti in sé stessi".²⁵ il vuoto è quindi elemento tanto presente quanto vivo, considerando che è tra i maggiori fattori coi quali confrontarsi nella progettazione. Riprendendo la relazione testuale si ricerca "l'utilità della brocca che sta nella sua vacuità che si può riempire d'acqua e non nella forma della brocca",²⁶ e lo spazio in cui il movimento diviene possibile.²⁷ L'allestimento nipponico è poi testimonianza, al contempo, della fine non solo di una stagione architettonica, ma dello sviluppo della città industriale: le cinque scale che si inseriscono nello spazio poggiano nell'ambiente buio, come in un percorso senza nota destinazione; non si può sapere cosa si troverà in cima ad esse, se un "oscuro precipizio o il segno di una nuova fioritura dell'intelligenza degli uomini".²⁸ Al di sopra delle scale, cinque orologi mostrano la stessa ora, e un canto monaco buddhista di sottofondo riecheggia nel "vero", nel vuoto definito.²⁹



25.

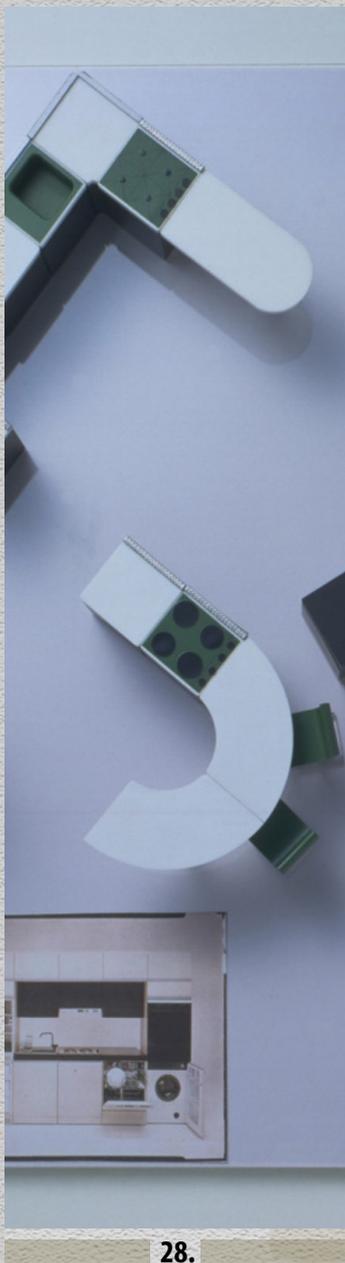


26.

27.

25.26. Primo progetto per la sezione giapponese del 1973, da Triennale di Milano, XV Triennale, archivio storico, 1973.

27. dettaglio di una delle scale dell'allestimento, da Triennale di Milano, XV Triennale, archivio fotografico, 1973.

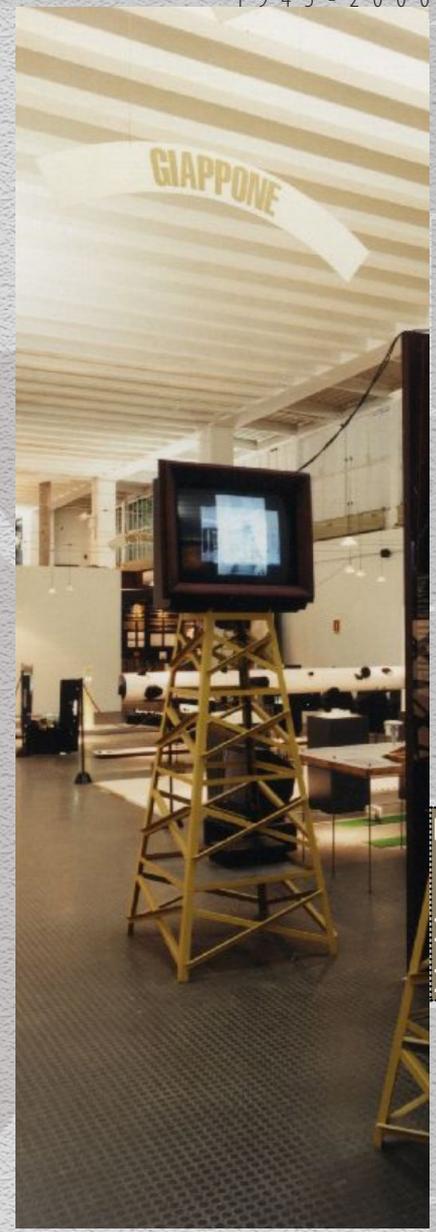


28.

A tali esempi espositivi si susseguono, negli anni Settanta e Ottanta, rappresentazioni nei campi del design, della moda e dell'arredamento interno, ma non mancano ulteriori casi di ricerca sociale e/o urbanistica. Due decenni dopo, durante la Triennale del 1996, gli architetti orientali punteranno nuovamente il dito contro la propria situazione culturale, che vedrà applicati gli effetti di un concetto troppo rigido della dimensione umana: nella diciannovesima edizione della rassegna si puntualizzerà come l'identità anonima della città contemporanea sia legata alle tendenze individualiste ormai instaurate,³⁰ con il ritorno al concetto di comunità come unica soluzione auspicata.³¹



L'esperienza del Giappone alla Triennale di Milano, così come nella controparte veneta di seguito affrontata, è quindi un percorso che interroga molto la cultura nipponica, per mano diretta dei propri esponenti, con la dimensione italiana come scenario che sempre gradisce la presenza del paese del Sol Levante, constatando che "non c'è forse nessun popolo che, come quello giapponese, si renda conto dei contributi degli altri paesi e quindi che abbia un desiderio così vivo di scambi e relazioni con il mondo dell'arte figurativa internazionale".³²



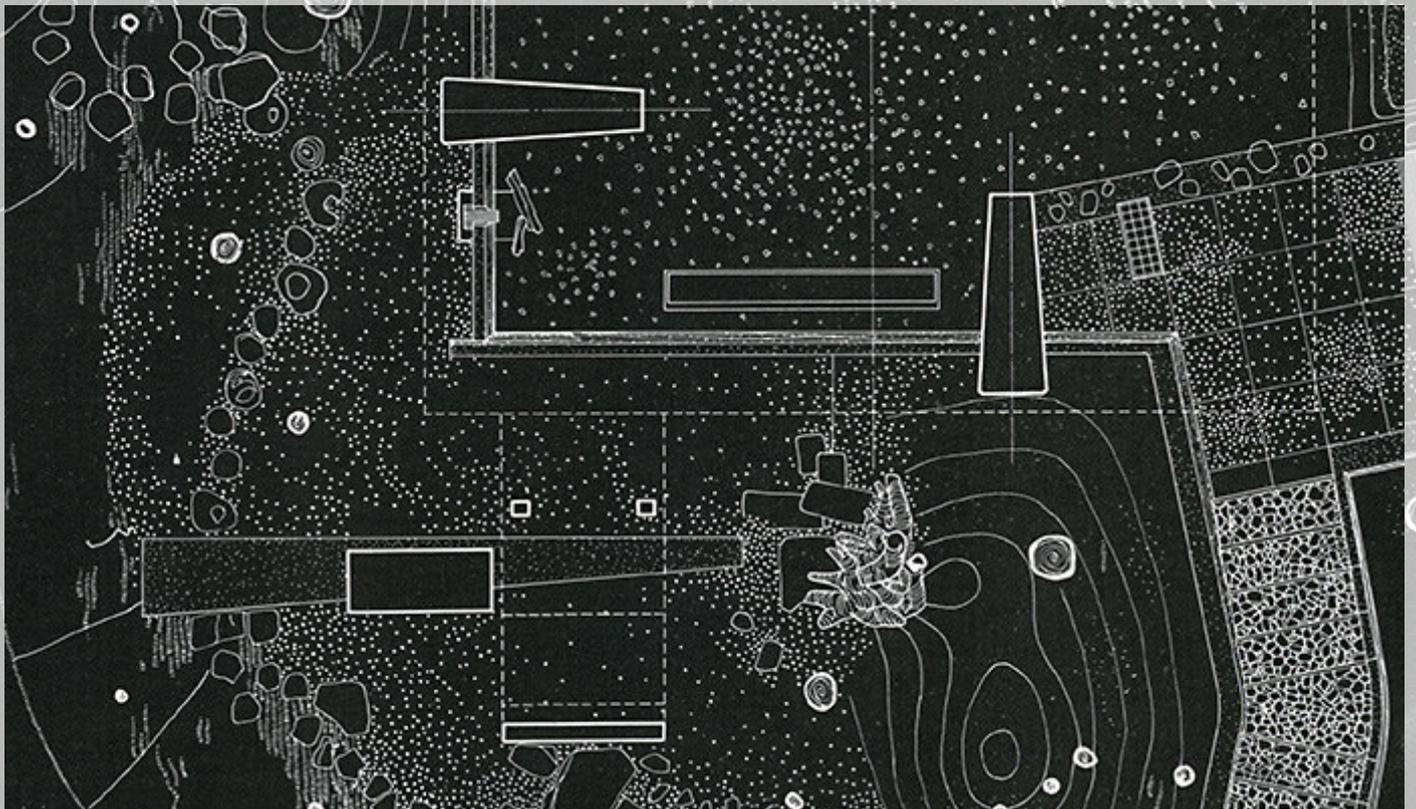
29.



30.

28. MAKIO HASUIKE, modello di cucina componibile, da Triennale di Milano, XV Triennale, archivio fotografico, 1977.

29. Porzioni dell'allestimento giapponese del 1996, da Triennale di Milano, XIX Triennale, archivio fotografico, 1996.



31.

5.2

Costruire a Venezia

IL GIAPPONE E
LA BIENNALE

venezia



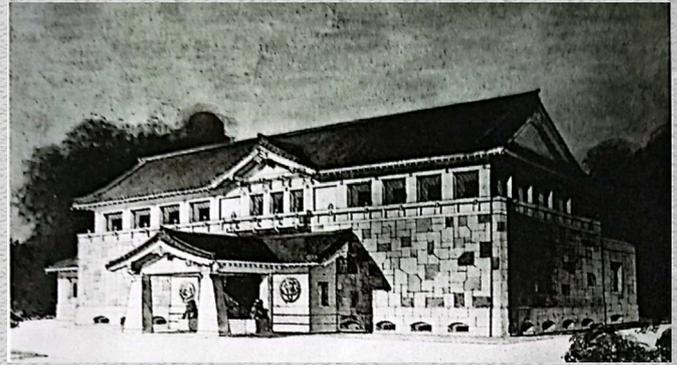
32.

32. Riproposizione di parte del manifesto della mostra, da Biennale di Venezia, XXVIII Biennale, manifesto dell'edizione, 1956.

5.2: Costruire a Venezia: Il Giappone e la Biennale (1950-1990)

Volontà di partecipazione: Giappone e Biennale fra gli anni Trenta e Cinquanta

Quello tra il Giappone e la Biennale è un intricato rapporto di interessi e vicissitudini che comincia ben prima dell'effettiva esposizione "inaugurale" del 1952. La volontà di includere esponenti nipponici fra i paesi invitati precede tale data di due decenni: nel 1931 l'associazione culturale *Kokusai Bijitō* muove i primi passi nell'obiettivo di avere, il prima possibile, un manufatto architettonico concreto a Venezia;³³ Viene fondato a Tokyo, negli stessi anni, un circolo culturale denominato "Dante Alighieri", con tal scopo fra gli altri.³⁴ L'anno successivo approda nella sede della Biennale il progetto per un padiglione architettonico che ricalca uno stile pienamente tradizionale, nonostante i già avviati ragionamenti sulla modernità della sfera giapponese.³⁵ Vicende politiche (ma soprattutto la crisi economica interna al Giappone di poco tempo dopo) rimandano le proposte alla fine del decennio, quando l'ente veneto offre prima l'acquisto, poi la cessione anche a titolo gratuito di un vecchio padiglione di proprietà austriaca, dismesso e non più utilizzato.³⁶



33.



34.



35.

La volontà di presenziare è forte in entrambe le parti, viste le fitte corrispondenze che si susseguono, sia ciò volontà propagandistica (per il "nuovo amico" nipponico già citato) o mero interesse culturale. Tale volontà diverrà concreta soltanto, come detto, con la ventiseiesima edizione del 1952: mentre Carlo Scarpa progetta la biglietteria sulle forme della casa del *the* (capitolo 2) il Giappone trova collocazione in una delle sale del padiglione centrale, come anche due anni più tardi.³⁷

33. Primo progetto per il padiglione giapponese, da MARCO MULAZZANI, *guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Electa, Milano 2022.

34.35. La sezione giapponese del 1952, da Biennale di Venezia, XXVI Biennale, archivio storico, 1952.

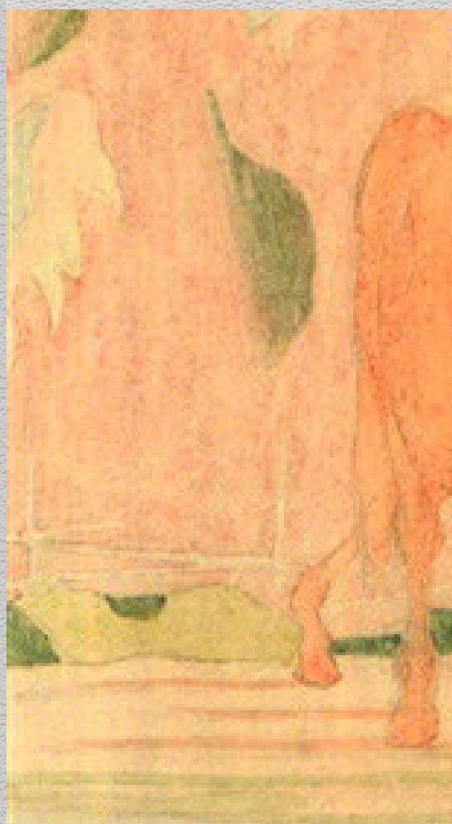


Gli artisti giapponesi presenti alla *kermesse* del 1952, con riferimento esclusivo all'ambito pittorico, ripropongono il bivio culturale della propria contemporaneità: le due correnti mostrate si distinguono nell'uso di tecnica totalmente tradizionale o con riferimenti olistici di chiara (e dichiarata) ispirazione europea.³⁸ E' nella già citata edizione successiva che si assiste, sebbene a distanza di soli due anni, ad un'evoluzione di tale binomio. I lavori di Hanjiro Sakamoto e Taro Okamoto del 1954, infatti, trasmettono un'indirizzata tendenza che porta alla seconda delle due correnti prima introdotte: mentre il primo dei due ne è un perfetto interprete (bravo a mescolarla con profondità e serenità tipiche orientali),³⁹ il secondo introduce concetti che diverranno fondamentali anche in campo architettonico, confrontandosi con lo studio dinamico del tempo.⁴⁰



Cap.
5
1945
1990

36.



E' proprio verso l'architettura che ci si muove, a Venezia più che altrove: l'esito dei rapporti e delle corrispondenze di decenni sfocia, a soli quattro anni dall'entrata nella rassegna, nel primo esempio architettonico giapponese su suolo italiano.



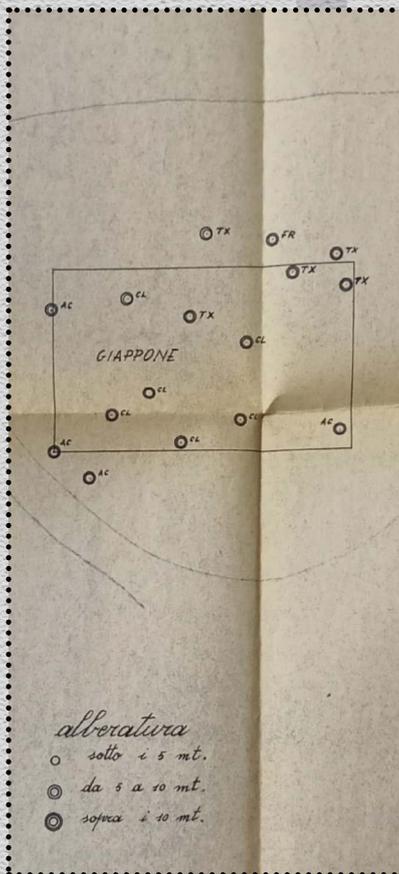
37.

36. TARO OKAMOTO, *Law of the jungle*, esposto nella sezione giapponese alla Biennale del 1952, riproposizione, reperita via web (<https://www.japantimes.co.jp>).

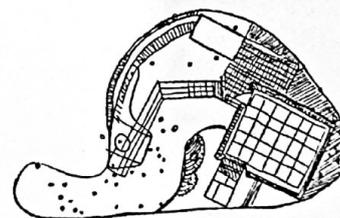
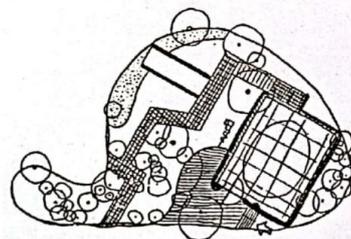
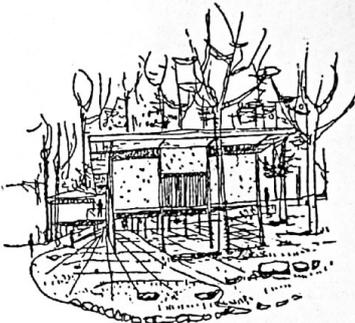
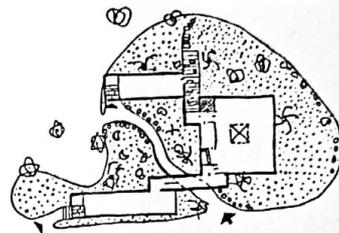
37. HANJIRO SAKAMOTO, *Horses*, esposto nella sezione giapponese alla Biennale del 1952, riproposizione, reperita via web (<https://www.artnet.com>).

Architettura da (e dove) esporre: il padiglione giapponese per la Biennale

Al di là del partecipare da espositori, al pari degli altri paesi, c'è volontà da entrambe le parti di costituire una sede fissa, ad opera (e quindi testimonianza) degli architetti giapponesi. Lo spazio concesso dall'ente veneto è una soluzione di risulta fra i due padiglioni di Germania ed URSS,⁴¹ ma convince i giapponesi per la sua posizione all'interno del parco;⁴² con un minimo sacrificio in termini di verde arboreo, infatti, essi trovano nella proposta sufficiente quantità di superficie edificabile per come sarebbe dovuto essere il proprio padiglione.⁴³ I fondi economici per la sua realizzazione sono reperiti da enti sia pubblici che privati: Ministeri degli affari esteri e della pubblica istruzione si uniscono a musei nazionali nipponici di vario ambito, insieme alle associazioni italo-giapponese e di cultura giapponese;⁴⁴ quote private arrivano invece da mecenati come Shojiro Ishibashi, allora direttore di gallerie d'arte moderna a Tokyo.⁴⁵



38.



PADIGLIONE DEL GIAPPONE

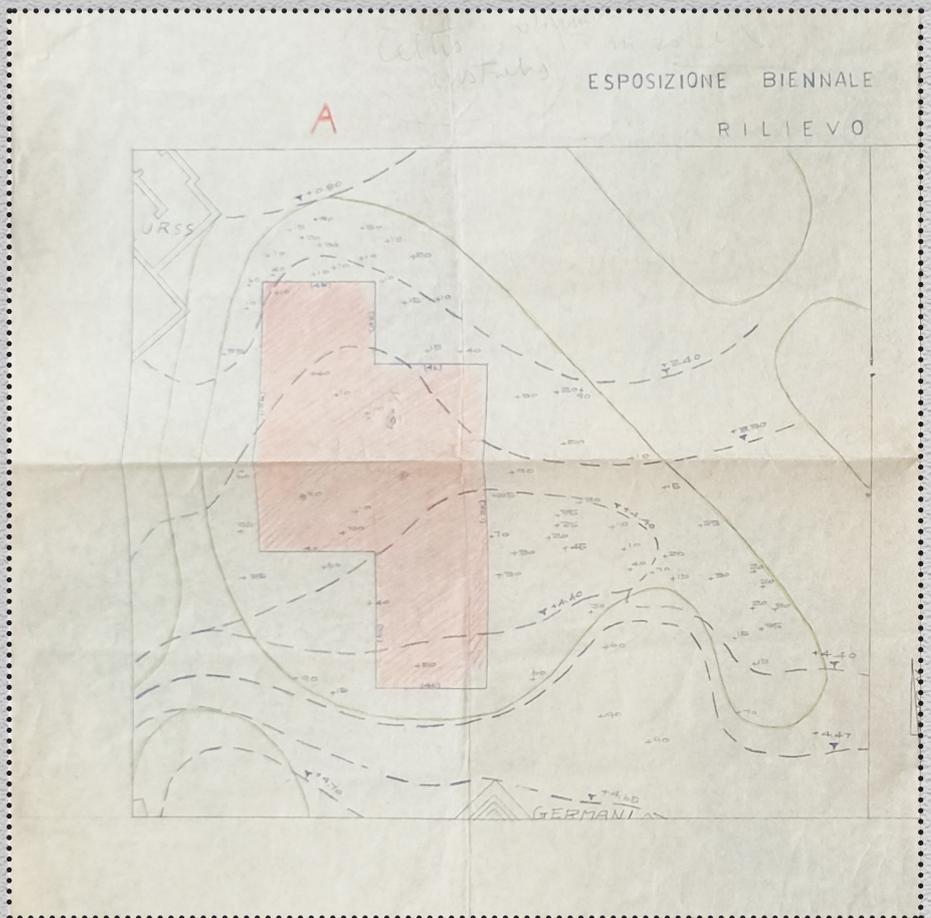
39.

40.

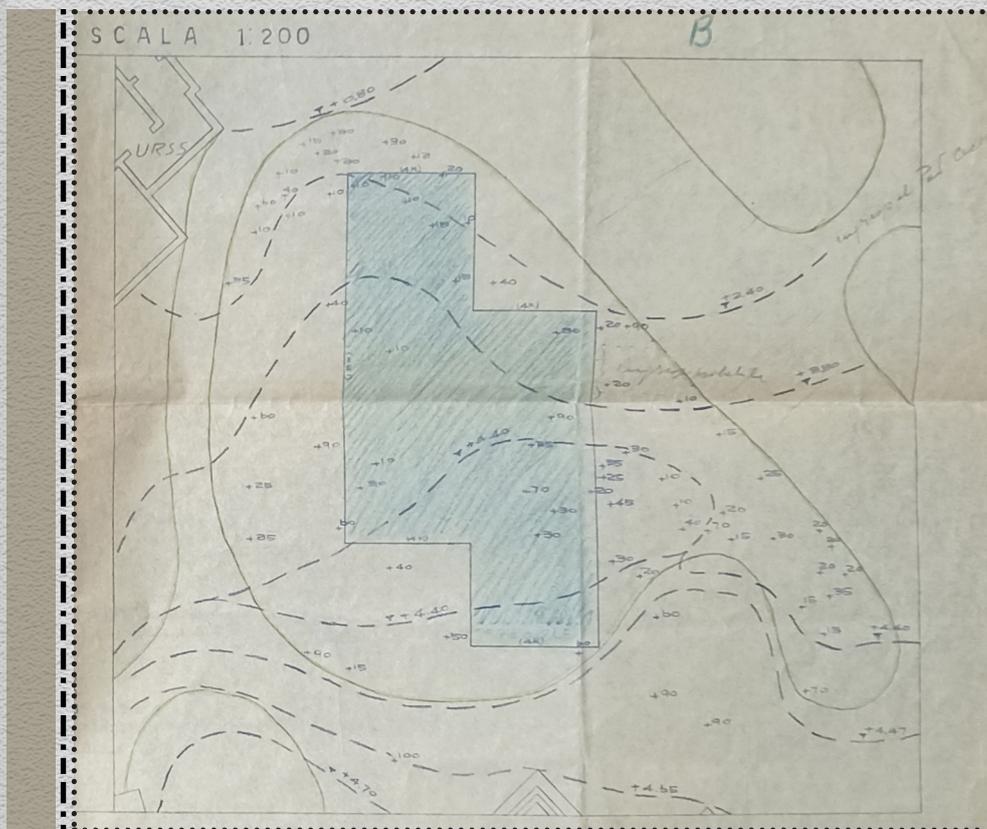
38. Pianta dell'ingombro con indicazione delle diverse altezze, da Biennale di Venezia, XXVIII Biennale, archivio storico, 1956.

39. YOSHIKAZU TAKAMASA, schizzo inviato a Venezia in via epistolare, da Biennale di Venezia, XXVIII Biennale, archivio storico, 1956.

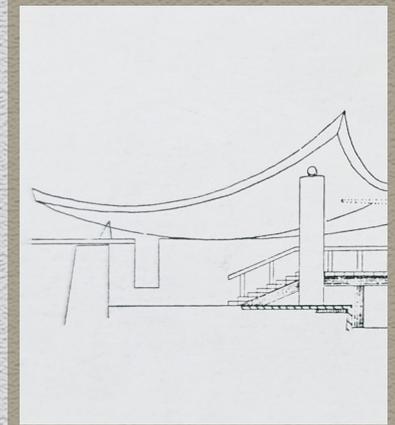
40. Concept progettuali, da MARCO MULAZZANI, guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887, Electa, Milano 2022.



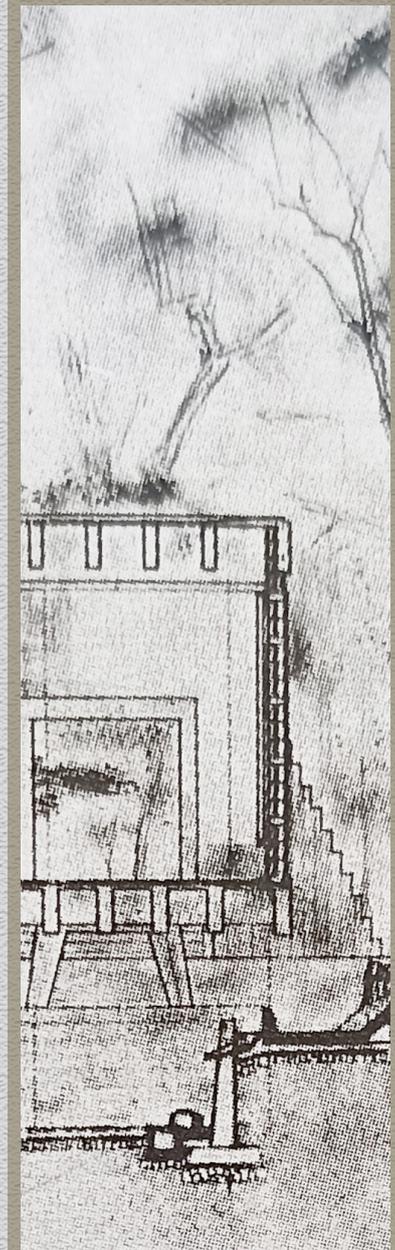
41.



42.



43.



44.

41.42. Rilievo in scala 1:200 per due possibili posizionamenti del padiglione (ingombri in blu e rosso), riproposizione divisa in due parti, da Biennale di Venezia, archivio storico, 1956.

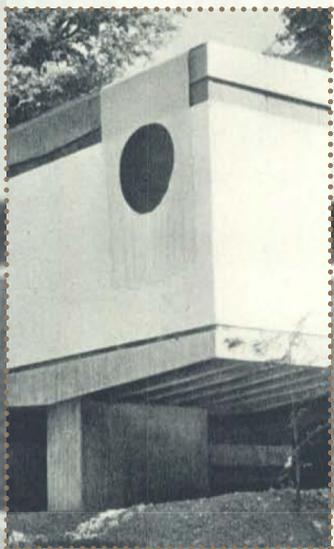
43. Il progetto originale per la copertura a vela, poi scartato, da MARCO MULAZZANI, *guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Electa, Milano 2022.

44. Sezione progettuale, da MARCO MULAZZANI, *guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Electa, Milano 2022.

L'architetto designato a rappresentare il proprio paese è Yoshizaka Takamasa, che vuole rispecchiare il dibattito sempre forte nella sfera culturale giapponese. Egli propone tre soluzioni, che affrontano diversamente la questione identitaria: in un primo momento il padiglione è un diretto riferimento a Le Corbusier, con un'immagine di "organica caverna" che vuole legarsi al maestro svizzero (col quale Yoshizaka stesso avrà concretamente a che fare successivamente);⁴⁶ da tale primo approccio tributario si passa poi ad una totale rivisitazione in chiave moderna dell'architettura nipponica tradizionale, nell'ottica di avere un binomio fra tradizione esterna e contemporaneità in continua esposizione all'interno.⁴⁷ La soluzione finale è un punto di incontro fra le due visioni, ed è lo stesso Yoshizaka ad ammettere la complessità del trovarlo: dichiara infatti che il dibattito non avrebbe mai trovato una conclusione, se non fosse stata la fretta (di progettare il padiglione in sole due settimane circa) a costringere la committenza ad arrivare ad un dunque.⁴⁸



47.



45.



46.

Il padiglione ancora oggi presente è realizzato in un quadrato di quindici metri per lato, circoscrivendo un unico ambiente interno illuminato in maniera zenitale;⁴⁹ il pozzetto centrale è ideale "congiunzione fra cielo e terra",⁵⁰ legando architettura ed elementi naturali. L'impronta lecorbusiana ancora traspare, nella scelta di rialzare da terra il padiglione (anche un'idea di copertura "a vela" fu presa in considerazione, anch'essa scartata);⁵¹ sono però setti portanti ad occuparsi della parte strutturale, non pilastri. Un'area esterna circonda il manufatto, anch'essa fatta di richiami al mondo del giardino orientale: pavimentazione in ghiaia bianca, specchi d'acqua con fontane e ingresso sopraelevato (a modi ponticello) tessono i collegamenti con il giardino del mondo nipponico circondando il padiglione che in esso si inserisce.⁵²

Cap. 5
1945
1990



48.

45.46. Porzioni esterne, riproposizione, da YOSHIZAKA TAKAMASA, Il padiglione del Giappone alla Biennale, in «Domus» 322, Settembre 1956, pp. 6,7.
47. Dettaglio della messa a terra e del rapporto col giardino, da YOSHIZAKA TAKAMASA, Il padiglione del Giappone alla Biennale, in «Domus» 322, Settembre 1956, p. 8.
48. Utilizzi della parte fra suolo e padiglione, estrapolazione e riproposizione, da YOSHIZAKA TAKAMASA, Il padiglione del Giappone alla Biennale, in «Domus» 322, Settembre 1956, p. 7.

L'inaugurale esposizione all'interno del nuovo spazio è nuovamente affidata ad autori che prediligono tendenze europeizzanti, a miscelare i propri tratti culturali.⁵³ si denota tuttavia come essi siano comunque efficaci nel trasmettere tecniche, approcci o soggetti di evidente ordine tradizionale,⁵⁴ fra pittura, scultura ed incisioni (quest'ultima "la più giapponese delle rappresentazioni").⁵⁵ Ci si snoda quindi fra il rappresentare situazioni ancora tradizionali e il muoversi verso tendenze astrattiste: fra le altre, le forme di Takeo Yamaguchi sono testimoni di quel volere tutto nipponico di far conoscere l'aspirazione della sua arte.⁵⁶

La prima architettura giapponese in Italia, testimone esternamente con le sue forme e internamente con l'arte in continuo aggiornamento, è per dire dello stesso Takamasa uno dei possibili punti d'arrivo di una continua ricerca sul più idoneo modo di identificarsi. Nell'intervista che riserva sulle pagine di *Domus* è puntuale nel constatare che "il Giappone non è più al tempo dei Samurai",⁵⁷ concludendo il ragionamento con una precisa deduzione logica: "Ammiro le leggi dei nostri antenati, amo il Giappone, vivo in Giappone e sono giapponese; che altro ci vuole perché la mia opera risulti giapponese?..."⁵⁸



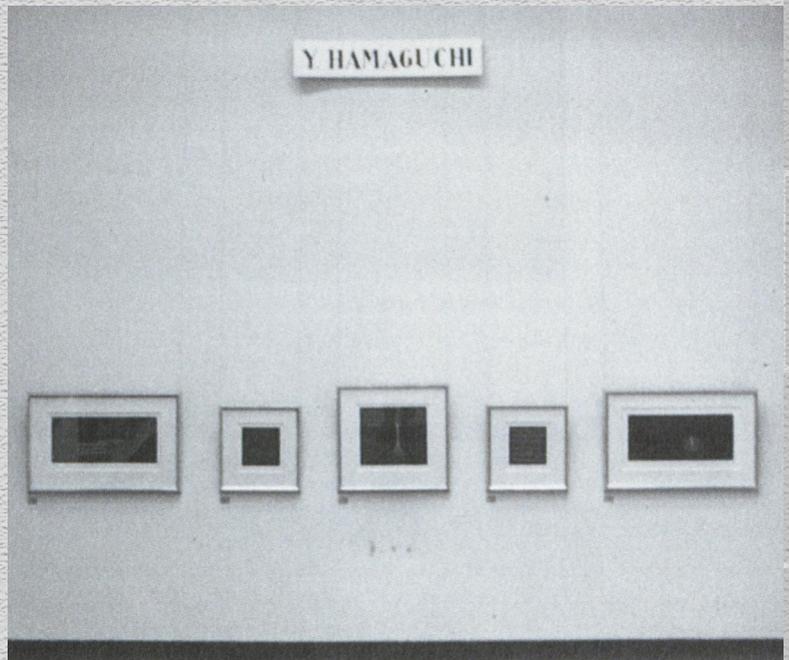
Cap.
5
1945
1990

49.

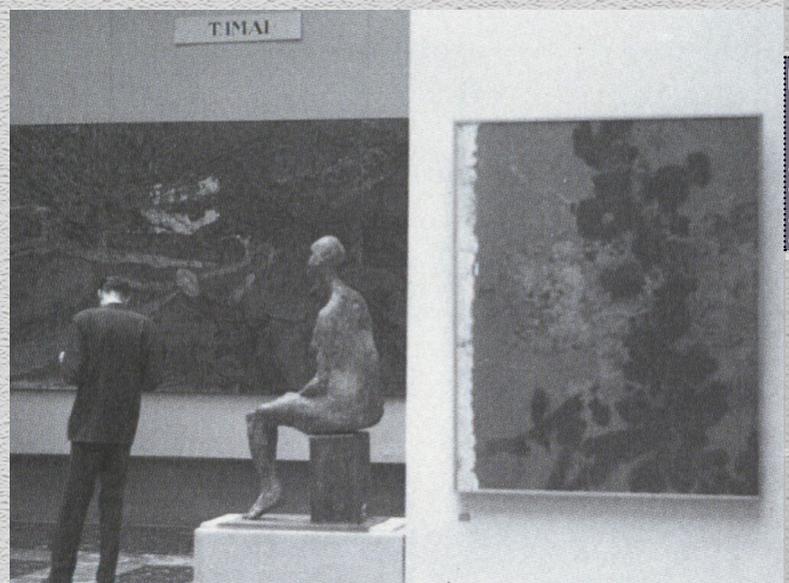
49. L'interno del padiglione nel 1956, riproposizione di più immagini, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website* - *La Biennale di Venezia*, reperita via web (<https://venezia-biennale-japan.jpf.go.jp/>).

Anticipare i cambiamenti: il Giappone nelle Biennali degli anni Sessanta

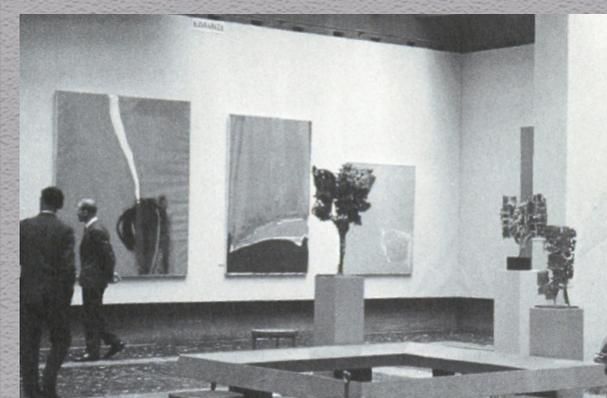
Sul piano dei contenuti l'esperienza giapponese a Venezia traccia quindi un percorso evolutivo che, dall'accostamento di un binomio del 1952-54, si muove sempre più verso proposte concettuali. Le Biennali del decennio successivo non sono eccezione, a cominciare dalla trentesima edizione del 1960: la relazione curata da Soichi Tominaga la descrive come un "nuovo, vivo e infiammato spirito di espressione",⁵⁹ ora intesa soprattutto come nuovo cambiamento; sull'onda del decennio Tominaga insiste nell'uscire dalla precedente "epoca di ristagno" per camminare "in pieno spirito internazionale".⁶⁰ Se viene quindi precisata la volontà di espressione di un proprio linguaggio sulla scena mondiale è pur vero che, al contempo, anche la nuova generazione non rigetta totalmente l'apparato storico: viene infatti riconosciuto come la tradizione sopravviva in piena coesistenza e con fare quasi indivisibile, complice anch'essa (stavolta in minor proporzione) della creazione di una nuova identità.⁶¹ "Le visioni ora si cercano in campo astratto, e la mentalità giapponese è ben disposta sia nella pittura che altrove, come nell'architettura",⁶² sostengono Tominaga e tutta la sezione giapponese; è proprio la svolta degli anni Sessanta (già percepita anche a inizio decennio) che è servita ai nipponici per far ritrovare loro sensibilità nazionale;⁶³ anche la sede veneta è quindi campo d'applicazione per la nuova generazione, desiderosa di "mettersi in cammino assieme alla corrente internazionale".⁶⁴



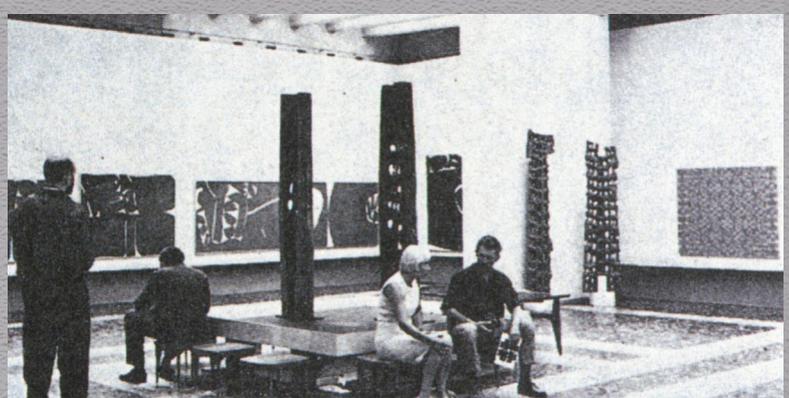
50.



51.

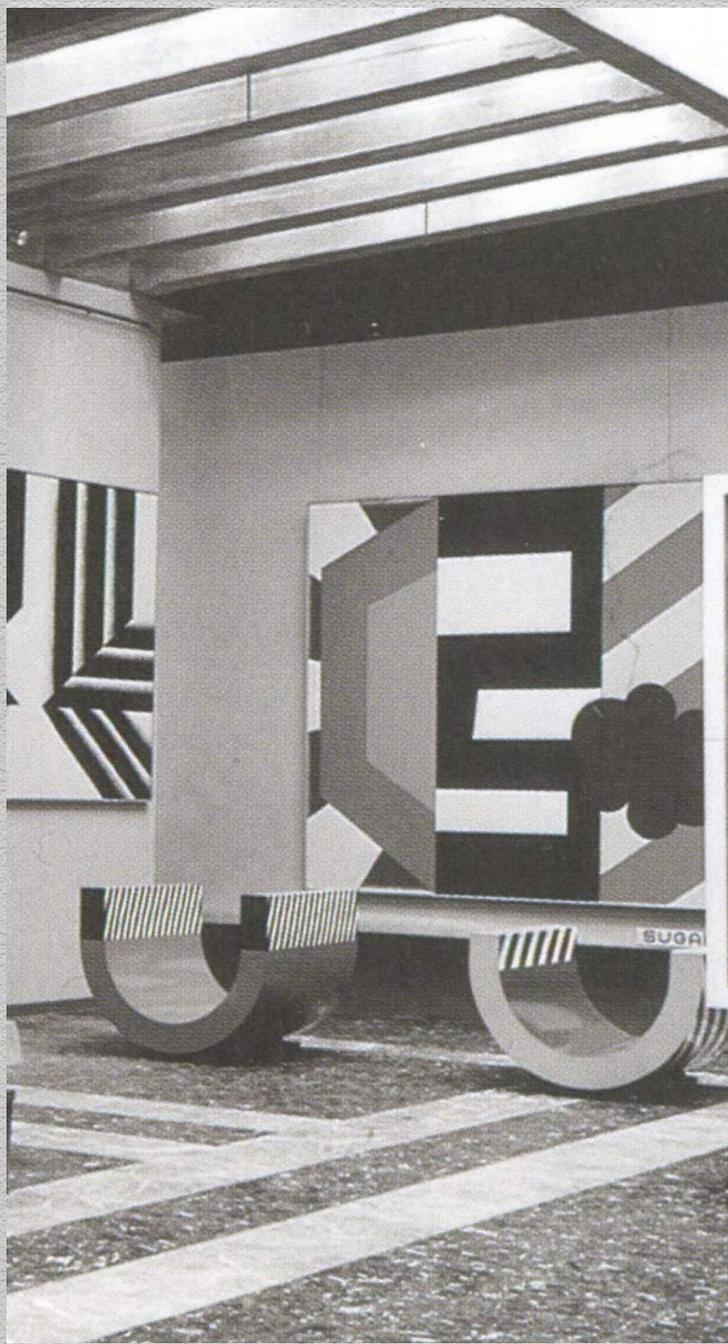


52.



53.

- 50.51. L'allestimento giapponese nel 1960, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperita via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/go.jp/>).
52. Allestimento del 1962, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperita via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/go.jp/>).
53. Allestimento del 1964, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperita via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/go.jp/>).



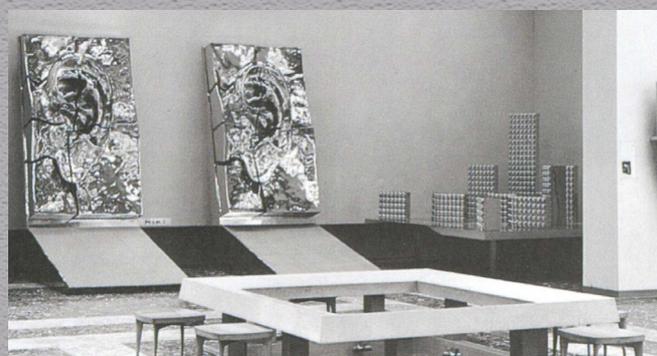
54.

All'edizione del 1960 è contrapposta quella di fine decennio, datata 1968, in quanto si riprendono concetti e volontà nel primo caso introdotti. Ichiro Hariu, portavoce nella relazione di sezione, ripropone gli atteggiamenti di rottura con tono ancora più incisivo, demarcando come sia ora indispensabile opporsi alla concezione tradizionale delle belle arti, per "attaccare frontalmente la civiltà moderna".⁶⁵ Allo stesso tempo, tuttavia, si colgono ricerche che, più che a scala metabolica, si riferiscono ad una dimensione umana: i ragionamenti dei giapponesi sono qui (come a Milano) incentrati sul concetto del "vuoto", estremizzato sino al lasciare vuote alcune porzioni espositive.⁶⁶ Hariu spiega infatti come i nipponici riescano a concepire un rapporto fra materia e qualcosa di non tangibile,⁶⁷ finendo per "produrre" del vuoto che non è nemmeno totalmente tale. Seguendo tali concezioni, infatti, c'è comunque sempre qualcosa da esporre, ma la parte significativa sta nell'attribuire agli artisti della sezione (grazie quindi alla loro sensibilità) il voler far rinascere in quella declinazione la loro tradizione sotto nuova forma.⁶⁸ In un "nuovo" ambiente che è "costitutivo in quanto vi è possibilità di apertura in ogni direzione"⁶⁹ gli espositori declinano nuovamente l'eterno rapporto col loro passato sragionando su elementi astratti e riconoscendosi l'unicità nel farlo (in quanto Hariu considera come tale ricerca avvenga parallelamente allo sviluppo "dell'era dei mezzi di comunicazione e delle tecniche di informazione").⁷⁰

Cap. 5
1945
1990



55.

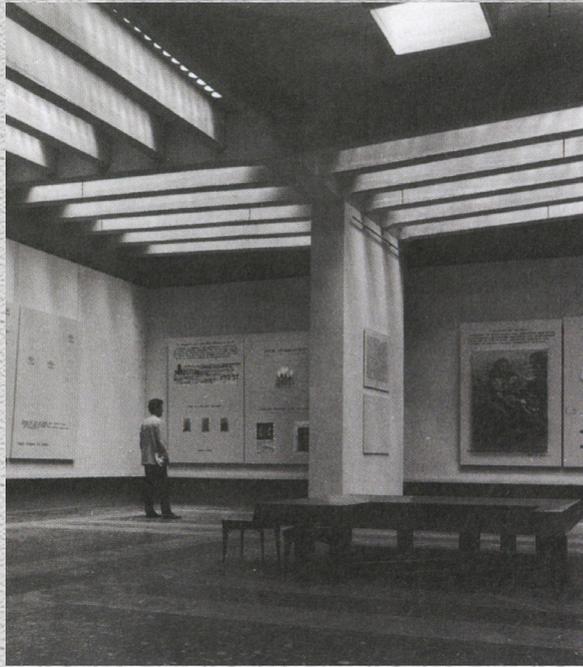


56.

54. Porzione dell'allestimento del 1968, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperita via web (<https://venezia-biennale-japan.jpf.go.jp/>).
55. Allestimento del 1966, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperita via web (<https://venezia-biennale-japan.jpf.go.jp/>).
56. Porzione dell'allestimento del 1968, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperita via web (<https://venezia-biennale-japan.jpf.go.jp/>).

Ragionare su concetti empatizzati: le esposizioni degli anni Settanta

Fra le partecipazioni del decennio successivo, a proposito di riproposizione di temi tradizionali, si denota il lavoro di ricerca per la Biennale del 1976. Nella mostra prettamente fotografica curata da Kishin Shinoyama si affiancano decine di manufatti tradizionali e non, con prospettive esterne e soprattutto interne: lo scopo della composizione è infatti quello di ragionare intorno al concetto di "linguaggio della casa", inteso come il risultato (che assume forme quasi mistiche) di tutto ciò che rende tale ambiente vissuto;⁷¹ in modo opposto a ciò che viene progettato, modulato e ragionato, si analizza un sistema di parti comunque percepibile in quanto toccante la nostra sensibilità.⁷² Rispecchiando (com'è naturale) ogni possibile situazione, non si transigono quindi spazi che comunicano sensazioni come la solitudine, in un dialogo con vuoto e astrattismi non dissimile dal tradizionale rapporto con la natura (intesa anch'essa in forma spirituale).



57.



58.



59.

Cap.
5
1945
1990

57.58. Parti interne ed esterne dell'allestimento del 1970, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperite via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/>).

59. Nobuo Sekine durante l'allestimento del 1970, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperite via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/>).

Oltre a tali apporti, poi, si affiancano considerazioni su come i giapponesi considerano il fruitore. Alla base della ricerca, infatti, vi è la concezione dell'abitante in posizione superiore rispetto a quella dell'architetto: chi vive l'abitazione in modo quotidiano è infatti il più puro utilizzatore del manufatto, l'unico che limerà a suo piacimento ogni dettaglio e, nel tempo, perfezionerà sempre di più l'architettura (definendo, appunto, il suo linguaggio).⁷³



Diventando egli stesso parte di quest'ultimo, giungerà dove l'architetto non può arrivare, in quanto "semplice" progettista che non può che limitarsi a svolgere al meglio il proprio compito.⁷⁴ L'architetto getterà comunque le basi (Koji denota la differenza fra il progettare una villa aristocratica o un complesso operaio, con gli opportuni e declinati linguaggi progettuali)⁷⁵, ma l'ultimo vero progettista è proprio l'abitante stesso:⁷⁶ è lui che comunica con l'edificio e con la propria "anima che vive e va vissuta".⁷⁷ Tale concezione ingloba anche in parte la relazione antico-nuovo: nelle fotografie esposte, molte delle quali di abitazioni tradizionali, si vuole osservare come, nell'interno delle architetture (disposto col concetto di "unico ambiente")⁷⁸ si affianchino oggetti antichi o datati ad altri domestici contemporanei, o in ambienti con morfologia odierna;⁷⁹ si ragiona qui su come tale binomio stia andando scomparendo, nella società "consumista che vira nel mondialismo".⁸⁰

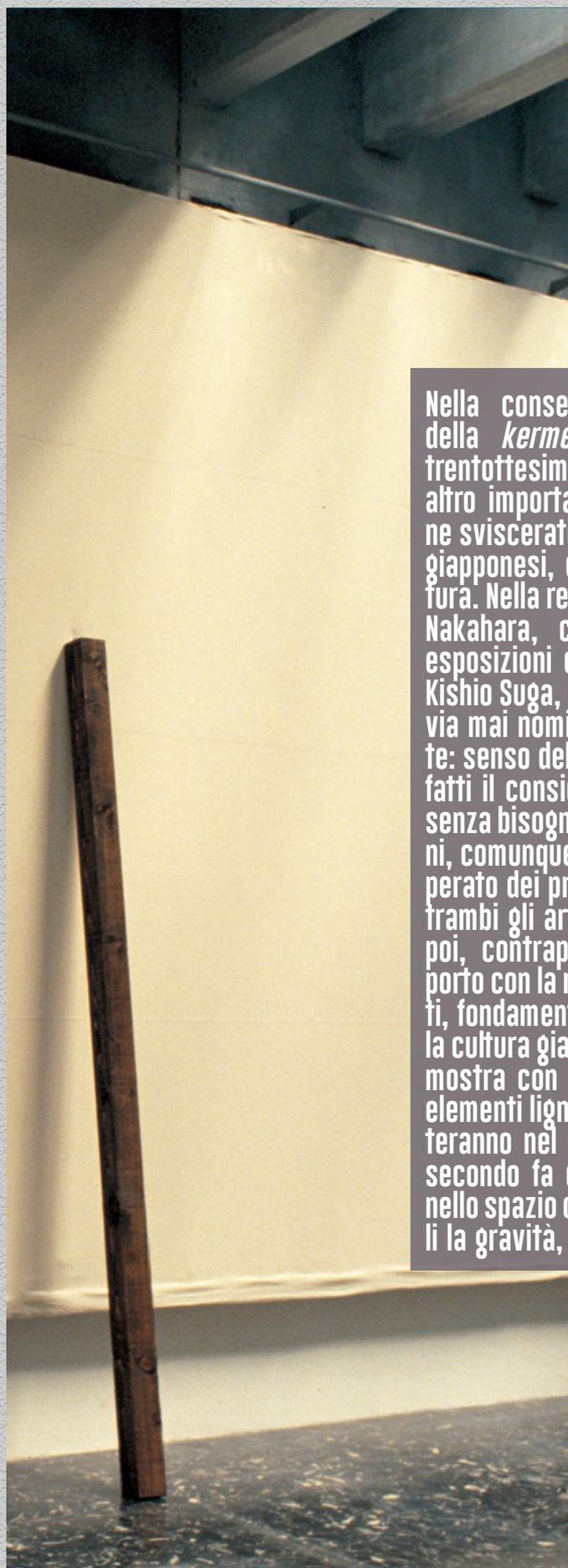
Cap. 5
1945
1990



60.

61.

60.61. L'allestimento per la Biennale del 1976 da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperite via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/>).



62.

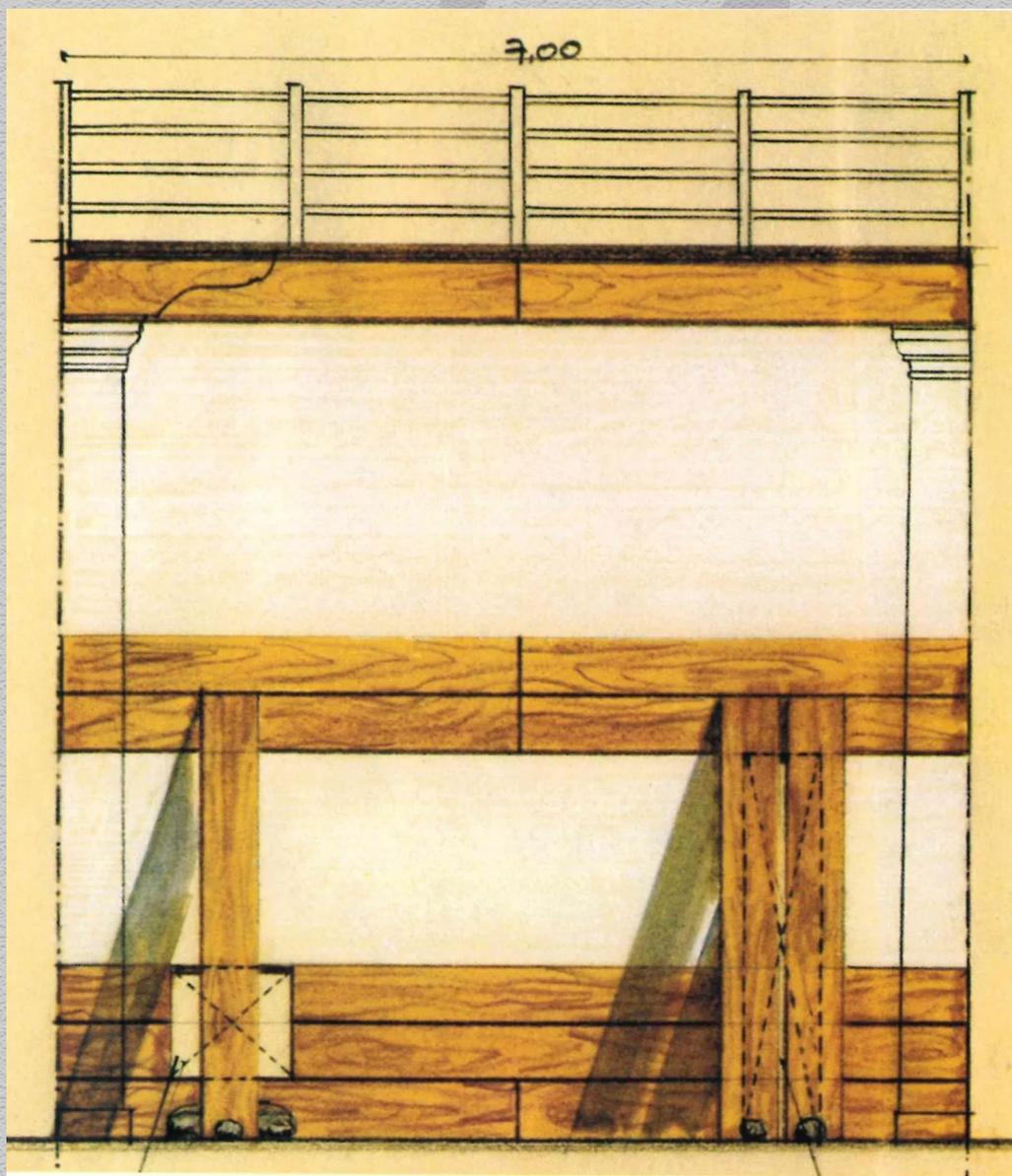


63.

Nella conseguente edizione della *kermesse* veneta, la trentottesima del 1978, un altro importante legame viene sviscerato dagli espositori giapponesi, quello con la natura. Nella relazione di Yusuke Nakahara, così come nelle esposizioni di Koji Enokura e Kishio Suga, essa non è tuttavia mai nominata apertamente: senso della rassegna è infatti il considerare come sia, senza bisogno di specificazioni, comunque fondante nell'operato dei propri lavori.⁸¹ Entrambi gli artisti prima citati, poi, contrappongono al rapporto con la natura due distinti, fondamentali elementi della cultura giapponese: il primo mostra con il trattamento di elementi lignei come essi muteranno nel tempo, mentre il secondo fa dialogare oggetti nello spazio con elementi quali la gravità, che li modifica.⁸²

Cap.
5
1945
1990

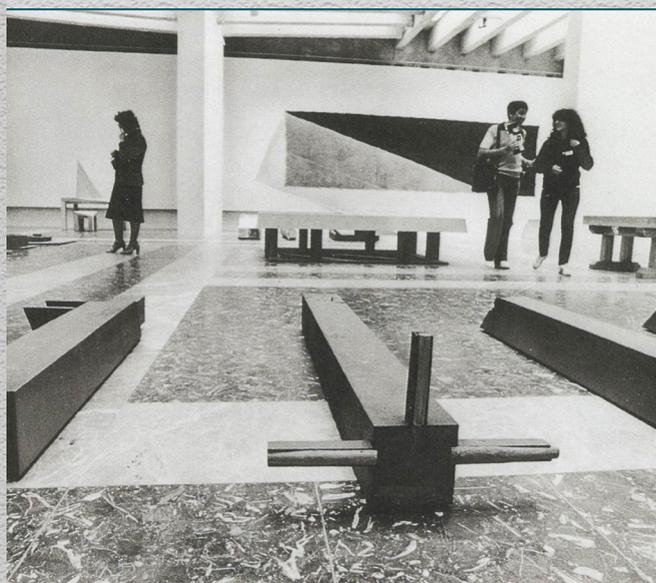
60.61. L'allestimento per la Biennale del 1978 da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperite via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/>).



64.

Due anni più tardi, infine, vi è l'apporto di Arata Isozaki alla Biennale del 1980. Esso è occasione di progettazione di uno stesso tema in contemporanea ad altri architetti da tutto il mondo: il modo in cui Isozaki interviene nella *strada novissima*, la visione globale della contemporaneità, è con una tipica facciata lignea tradizionale.⁸³ Curioso punto d'arrivo dopo due decenni come quelli descritti, non può che essere diretto rimando al patrimonio nipponico, anche se colmato da parallelismi al mondo occidentale: l'arretramento del fronte concede infatti spazio all'ingresso, accortezza ritenuta vicina alle corti interne europee,⁸⁴ e le entrate stesse non sono rigidamente tali ma concepite come "aperture", varchi.⁸⁵

Cap. 5
1945
1990



65.



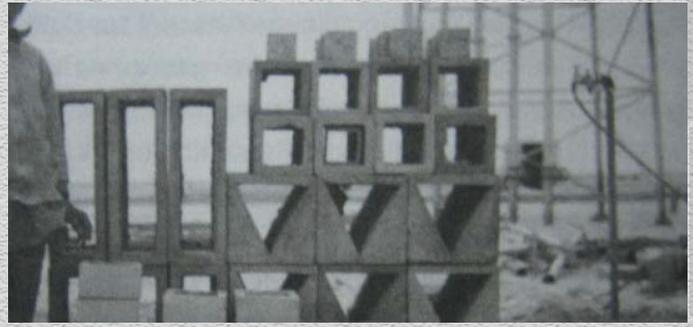
66.

64. ARATA ISOZAKI, concept progettuale per la strada novissima, da Biennale di Venezia, XXXIX Biennale, catalogo della mostra, Venezia 1980.

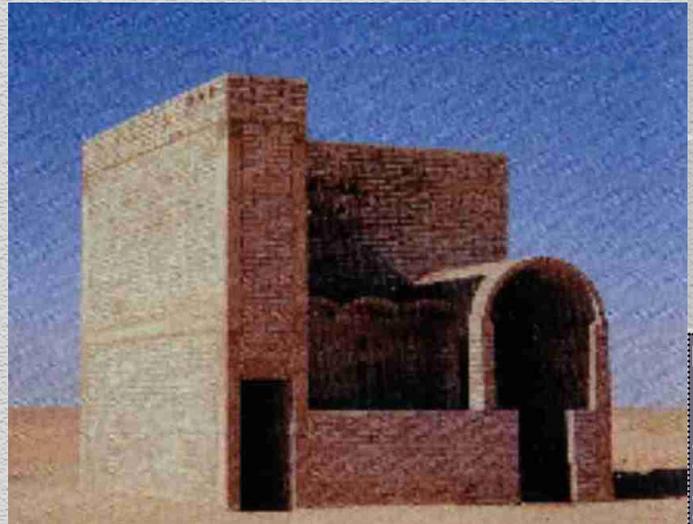
65. 66. Allestimento della sezione giapponese per la Biennale del 1980, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperite via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/>).

Le Biennali degli anni Ottanta

Anche le partecipazioni giapponesi di questo decennio riflettono una serie di casi-studio molto diversi fra loro, tanto per soluzioni quanto per ambiti in cui si applicano. A due anni dalla Biennale di inizio decennio, per l'edizione del 1982, la sezione giapponese presenta gli interventi di Kisho Kurokawa che si trova a progettare in un contesto totalmente differente dal suo, quello mediorientale. Il suo Istituto Superiore per la Direzione Aziendale e i Servizi Bancari a Tripoli è nuovamente legato al mondo naturale, anche in un diverso frangente: la sua morfologia è plasmata dalla natura, con un asse alberato che la limita da un lato e le volte dichiaratamente comunicanti con essa "per conquistare una sua autonomia";⁸⁶ come per gli altri casi non solo architettura e natura possono quindi convivere, ma sono in stretto dialogo fra loro.⁸⁷ La Città dei Congressi di Abu Dhabi, secondo esempio proposto, presenta un complesso sistema di corridoi coperti che amalgamano gli edifici come accade "nelle cinte circostanti i templi giapponesi".⁸⁸ Con un intervento urbanistico ad As-Sarir, infine, si ricerca simbiosi fra tradizione islamica e la più avanzata tecnologia: l'uso della tradizione da parte di un giapponese si sposta quindi in una sfera culturale per lui estranea, per una realizzazione che, tramite l'uso di materiali locali (specificatamente per i mattoni) permette un complesso "che si può costruire da soli".⁸⁹

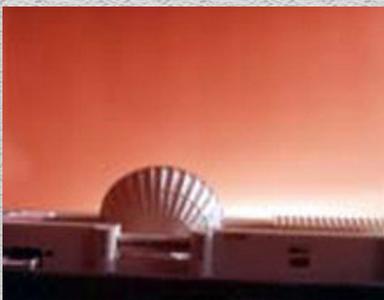


68.



69.

Parallelamente alla Biennale vera e propria, nella terza edizione della *Mostra Internazionale di Architettura* del 1985, il gruppo giapponese composto da Toru Uehara, Yoshiharu Kabe, Tomokazu Seki e Rikuo Nishimori rivendica il potere teatrale dell'architettura col fine che essa possa attirare la gente nel "mondo attuale, dove si rimpiange da tanto tempo il crollo del mito architettonico".⁹⁰ Secondo i nipponici, in un'epoca in cui "si è persa la coscienza della perennità dell'architettura divina, il segreto affinché l'architettura recuperi la sua divinità stia nell'anticipare il cambiamento della sensibilità della gente".⁹¹ Le proposte di strutture che il gruppo espone abbracciano tale concetto di teatralità in modo letterale: gli spazi hanno gerarchia nel susseguirsi di scene, ogni esperienza del singolo è diversificata proprio al variare dello spazio (moltiplicando quindi le percezioni).⁹² Gli ambienti sono molteplici e diversi fra loro, ma allo stesso tempo funzionano appieno solo completandosi reciprocamente.⁹³



67.

67. KISHO KUROKAWA, modelli progettuali per gli interventi ad Abu Dhabi, reperiti via web (<https://www.kisho.co.jp>).
68. KISHO KUROKAWA, esempi di mattoni autoprodotti *in loco* ed utilizzabili per gli interventi medio-orientali, reperita via web (<https://www.kisho.co.jp>).
69. KISHO KUROKAWA, proposta abitativa per As-Sarir, reperita via web (<https://www.kisho.co.jp>).

Applicazioni su
suolo italiano:
interventi progettuali
fra Venezia e beni storici

A confrontarsi col patrimonio storico italiano è, primo nell'ordine proposto dal catalogo, un gruppo di undici architetti con (fra gli altri) Takefumi Aida. L'*equipe* opera sui resti storici del complesso dei castelli "Villa" e "Bella Guardia", luoghi della provincia di Vicenza famosi per l'accostamento con *Giulietta e Romeo*. Il tema è il riuso delle rovine tramite la progettazione di un complesso suggestivo che le inglobi, delineando così il "profilo storico dei due castelli".⁹⁴ Non manca la progettualità relativa agli ambiti sempre indagati: la relazione con la natura è testimoniata dalla volontà di considerare l'andamento annuale del contesto, "per collegare i cambiamenti di stagione con la composizione della scena";⁹⁵ anche l'apporto delle ombre è regolato, addirittura con la funzione scenografica di proiettare la morfologia originaria dei castelli, collegando poi in modo naturale questi ultimi con la natura stessa.⁹⁶

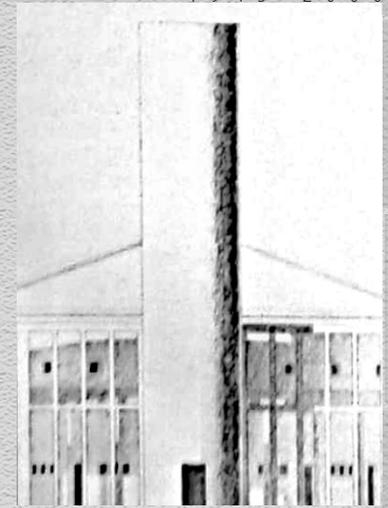


70.

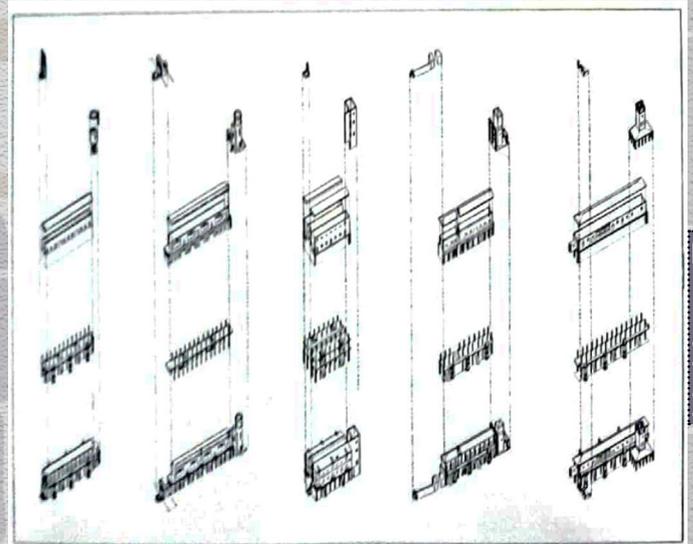
Gli autori uniscono modularmente i due siti (ispirandosi al gioco di carte giapponese *Hanafuda*) "per collegare le bellezze della natura relative al calendario lunare giapponese con la composizione della scena",⁹⁷ accostando quindi elementi del proprio ambito naturale-tradizionale. Proprio i resti e l'ombra immaginaria formano la "piattaforma fittizia", che muta all'atto della rappresentazione del dramma (quest'ultimo previsto in ogni mese dell'anno, per una costante diversità).⁹⁸ Costituendo un palco mutevole si è osservato come nei mesi finali dell'anno l'ombra segua la successione degli eventi della storia, perché porta la rappresentazione verso i manufatti storici in una sorta di "evoluzione della scena".⁹⁹ A Dicembre l'ombra è al centro dei castelli per il finale, durante i mesi estivi-autunnali si dispone verso un castello o l'altro; il pubblico stesso si siederà in posizioni differenti, in un costante flusso che sembra fluire con il procedere della vicenda shakespeariana.¹⁰⁰

70. Sezione giapponese, studio delle ombre per il complesso dei castelli "Villa" e "Bella Guardia", in III Mostra internazionale di Architettura, archivio fotografico, Venezia 1985, sovrapposta ad estrapolazione del presente (via Google Earth).

Aumentando l'ordine di grandezza progettuale, architetti come Fumihiko Hirayama ragionano su realtà urbane del tessuto italiano per, parafrasando quest'ultimo, "una proposta su come riferirsi all'architettura della città".¹⁰¹ L'architetto nipponico opera sulla città di Noale, comune della città metropolitana di Venezia: analizzando l'antica storia del sito, "con la sua memoria topografica e geografica"¹⁰² tenta di sviluppare la città verso il presente e l'"esterno";¹⁰³ egli ricalca il pensiero del poeta Rilke, che attraverso l'immagine della finestra (veicolo di rumori, odori e visuali), tenta di portare l'intimità di chi vive uno spazio proprio e chiuso al di fuori di esso.¹⁰⁴ "La tranquillità, che chi sta nello spazio interno può ottenere, è essere cosciente della propria presenza nello spazio interno".¹⁰⁵ Sovrapponendo memoria e caratteristiche odierne Hirayama proietta uno sviluppo della città che è quindi comunque legato al suo passato storico (anzi si fonda su esso). Materialmente, l'ambito predisposto per tali compiti è, come prima, quello teatrale: Hirayama proietta infatti un teatro all'aperto utilizzando il muro del castello cittadino, con copertura a falda ma pareti vuote, gioco di aperture verso l'esterno che si ripete nel binomio vuoto-pieno di galleria e "torre della scala".¹⁰⁶ Il teatro (e il castello che lo contiene) "conserva e protegge la memoria collettiva attraverso l'attività teatrale".¹⁰⁷ la destinazione d'uso muta poi in continuo binomio interno-esterno, divenendo piazza aperta con manufatti a circondarla (la rampa circostante e terminante in un podio sulla rocca di Noale può rendere il sito luogo espositivo, biblioteca ad un piano e galleria a due piani).¹⁰⁸ Anche i prospetti sono progettati per collegarsi all'immagine cittadina, in modo che anche l'alzato sia "costruito dalla memoria collettiva della città di Noale".¹⁰⁹



71.



72.

Diversi interventi, poi, si inseriscono nella città che ospita la *kermesse*. L'architetto nipponico-americano Grace Kobayashi, ad esempio, concentra le sue attività progettuali nel quartiere storico di Rialto, a scopo di gettare linee-guida per la crescita dell'area:¹¹⁰ in conseguenza ad una domanda di spazi commerciali e di servizio, con rimozioni o aggiunte di blocchi, si prendono i tratti identitari delle architetture del quartiere per aggiungervi le funzioni mancanti;¹¹¹ le caratteristiche dell'intorno sono impiegate nelle nuove aggiunte con edifici lineari e dai fronti rigidamente definiti.¹¹² Forza dell'intervento è l'inserirsi in un variegato tessuto che presenta porzioni di diversa età, essendo quindi semplicemente l'ennesimo innesto, rappresentante del presente.¹¹³ Un altro gruppo di esponenti nipponici, fra i quali Shin Takamatsu, studia un sistema portuale modulare e ruotabile che, sfruttando il più possibile soluzioni tecnologiche d'avanguardia, può "suggerire il futuro per le aree inondate di Venezia".¹¹⁴ In relazione a tal tipo di interventi, progettazioni di ponti (di Izumi Oki, Minoru Takeyama, Yasufumi Kijima ed altri)¹¹⁵ si innestano in varie porzioni urbane ricercando estetica, relazione col paesaggio e ricerca di scorci o prospettive.¹¹⁶

71. FUMIHIKO HIRAYAMA, intervento a Noale, da Biennale di Venezia, III Mostra Internazionale di Architettura, archivio fotografico, Venezia 1985.

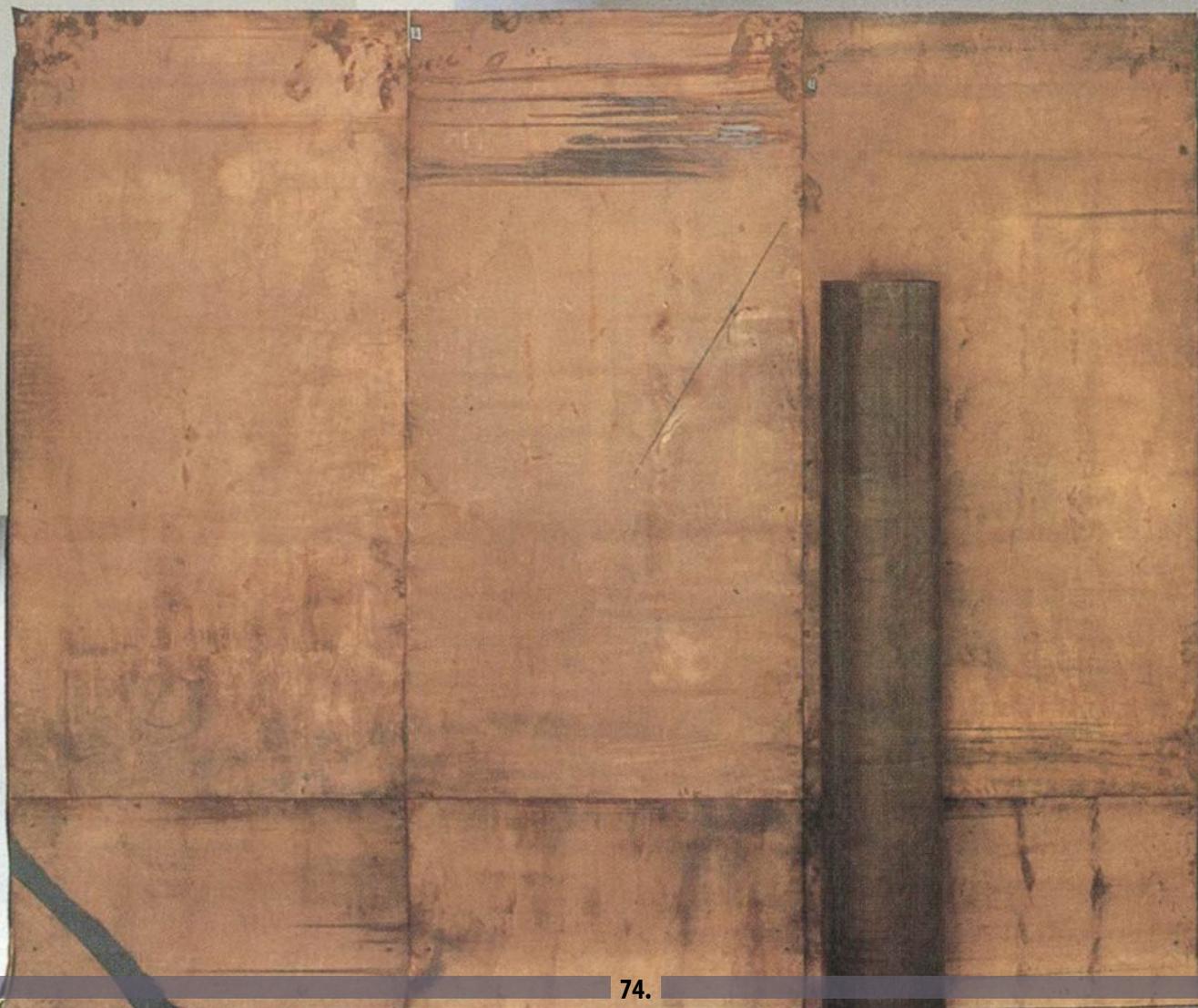
72. GRACE KOBAYASHI, studio e modello del quartiere di Rialto, da Biennale di Venezia, III Mostra Internazionale di Architettura, archivio fotografico, Venezia 1985.

In campo artistico: nuovi dialoghi con natura e tradizione

Con le esposizioni che chiudono il decennio il rapporto fra cultura giapponese e i due temi-cardine di natura e tradizione continua ad infoltirsi. Nell'edizione del 1986 Tadayasu Sakai, introducendo due esponenti scultorei, osserva come l'arte contemporanea si stia avvicinando alla "risposta della natura con nuova simpatia".¹¹⁷ Allestendo contemporaneamente un'opera interna ed una all'esterno egli ragiona inoltre sul consueto e comune modo di pensare secondo il quale molte persone (anche giapponesi stessi) definiscono il popolo del Sol Levante come quello che più di altri si avvicina all'elemento naturale: Sakai contesta infatti tale pensiero comune evidenziando come durante il periodo di "miracolo economico" la natura venne tutt'altro che rispettata, in quella situazione di sviluppo massivo sul territorio.¹¹⁸



73.



74.

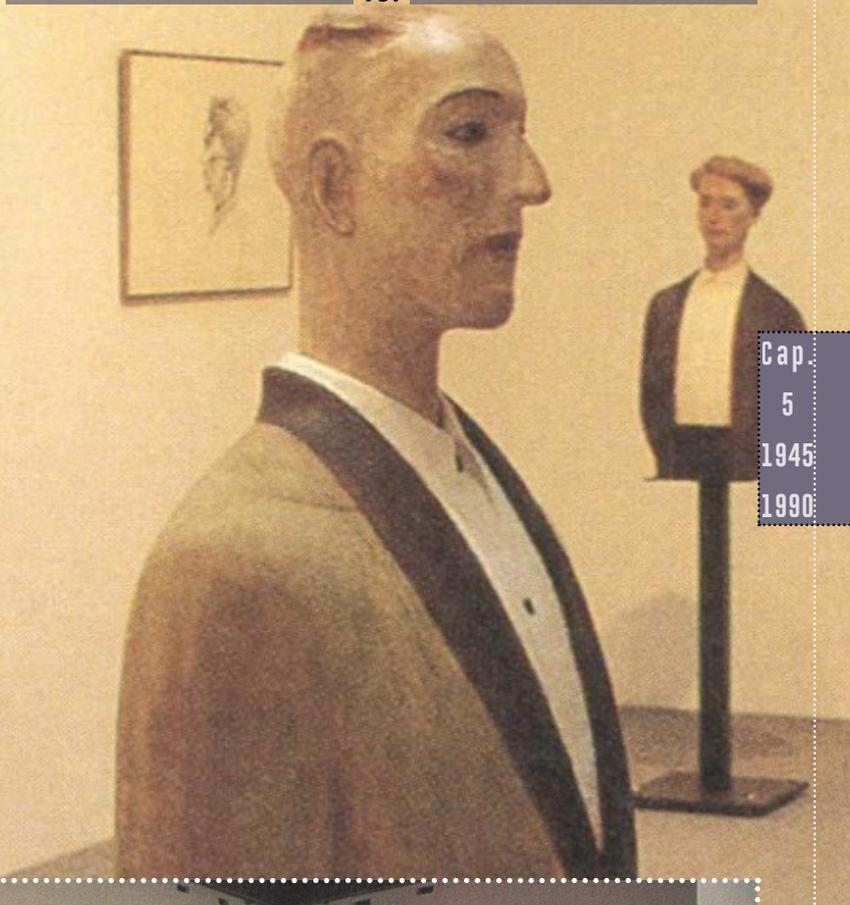
73. Parte dell'allestimento esterno per la rassegna del 1986, da da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperite via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/go.jp/>).

74. L'allestimento per la rassegna del 1986, da da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperite via web (<https://venezia-biennale-japan.jp/go.jp/>).

Due anni più tardi è sempre Sakai che, parafrasando vita e pensieri del monaco buddhista Enku, collega nuovamente presente e passato sostenendo che “l’impeto della trasformazione nell’arte moderna è costantemente scoperto nell’energia creativa trovata nel legame culturale col passato”.¹¹⁹ Natura e tradizione sono agganciate, in questa edizione della Biennale, dall’ambito del materiale ligneo nell’architettura ed arte nipponica: nel “dialogo col legno” Sakai riprende lo scultore Hasimoto Heihachi riportando come quest’ultimo fosse in grado di percepire purezza e sacralità nel lavorare con il legno, quasi intraprendendo “un tipo di esperienza mistica”;¹²⁰ punto del ragionamento è come i fruitori, quindi anche noi, non dovrebbero semplicemente prendere le forme finali per quello che sono, ma ricevere anzi il messaggio del “creare uno spazio per contemplare cos’è sacro e giace nel reame dello spirito”.¹²¹ Ragionando sull’attuale stato di arte e cultura, infine, si sostiene qui come gli artisti (esposti ma non solo) non rientrino più in nessuna classificazione, e come essi possano interessarsi alla tradizione che nonostante tutto “giace come un’ombra ai loro piedi e dovrebbe essere rivissuta”.¹²² Se il mondo odierno appartiene infatti ai tempi presente e (soprattutto) futuro, esso è allo stesso tempo aperto al passato vivente:¹²³ è in questo contesto che un dialogo con la tradizione diviene possibile, ed a costo di sembrare ovvio (come è puntualizzato da Sakai e dai giapponesi) bisogna comunque ribadirlo alla nuova generazione di artisti.¹²⁴



75.



Cap.
5
1945
1990



76.

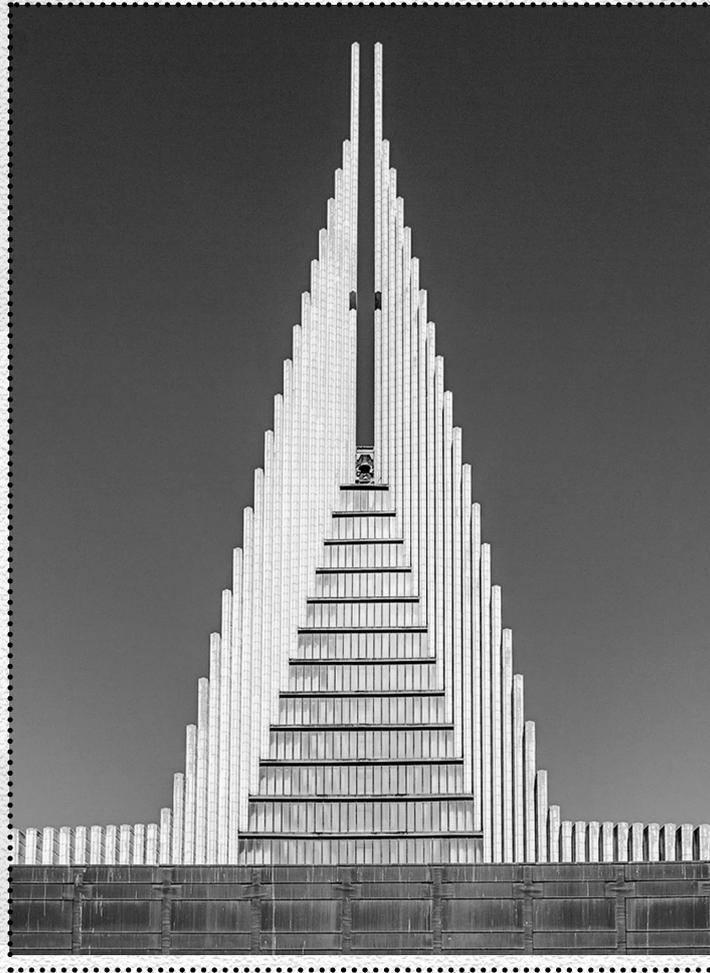
77.

75.76. Sculture della rassegna per la Biennale del 1988, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperite via web (<https://venezia-biennale-japan.jpif.go.jp/>).
77. Porzione della sezione giapponese nella Biennale del 1988, da Japan Foundation, *the Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia*, reperite via web (<https://venezia-biennale-japan.jpif.go.jp/>).

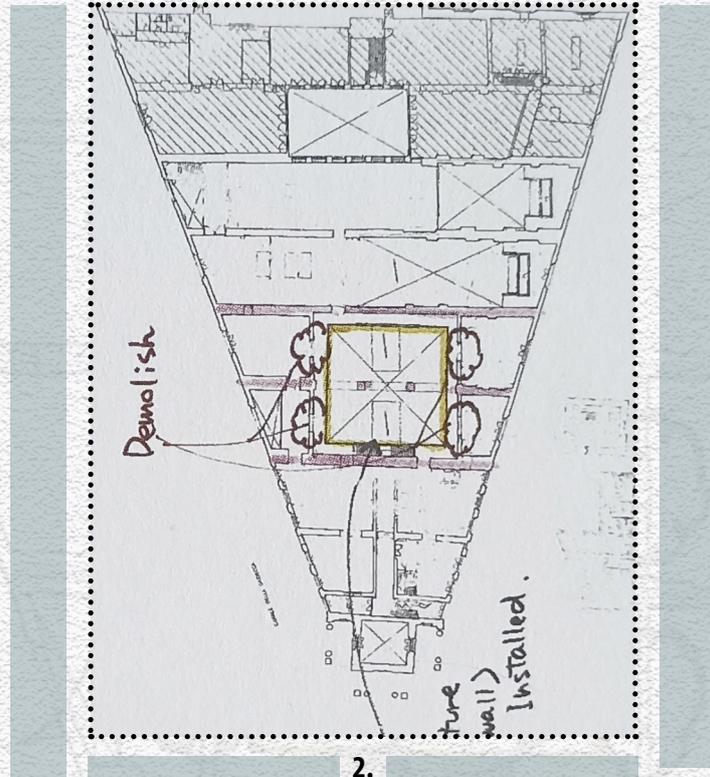
Note bibliografiche del capitolo

di seguito elencate tramite il metodo autore-data,
visibili quindi interamente nell'apparato bibliografico conclusivo
(da pagina 188)

1. RIANI 1969.
2. TRIENNALE DI MILANO 1936.
3. TRIENNALE DI MILANO 1954.
4. *ibidem*.
5. *ibidem*.
6. TRIENNALE DI MILANO 1957.
7. *ibidem* fino a 13.
14. TRIENNALE DI MILANO, XII Triennale, catalogo della mostra, Milano 1960.
15. *ibidem* fino a 17.
18. TRIENNALE DI MILANO, XIV Triennale, catalogo della mostra, Milano 1968.
19. *ibidem* fino a 24.
25. TRIENNALE DI MILANO 1973.
26. *ibidem* fino a 29.
30. TRIENNALE DI MILANO 1996.
31. *ibidem*.
32. TRIENNALE DI MILANO 1957.
33. MULAZZANI 2022.
34. *ibidem*.
35. *ibidem*.
36. BIENNALE DI VENEZIA 1939.
37. MULAZZANI 2022.
38. BIENNALE DI VENEZIA 1952.
39. BIENNALE DI VENEZIA 1954.
40. *ibidem*.
41. BIENNALE DI VENEZIA 1956.
42. *ibidem* fino a 44.
45. MULAZZANI 2022.
46. *ibidem* fino a 1952.
53. BIENNALE DI VENEZIA 1956.
54. *ibidem* fino a 56.
57. TAKAMASA 1956.
58. *ibidem*.
59. BIENNALE DI VENEZIA 1960.
60. *ibidem* fino a 64.
65. BIENNALE DI VENEZIA 1968.
66. *ibidem* fino a 70.
71. BIENNALE DI VENEZIA 1976.
72. *ibidem* fino a 80.
81. BIENNALE DI VENEZIA 1978.
82. *ibidem*.
83. BIENNALE DI VENEZIA 1980.
84. *ibidem*.
85. *ibidem*.
86. BIENNALE DI VENEZIA 1982.
87. *ibidem* fino a 89.
90. BIENNALE DI VENEZIA 1985.
91. *ibidem* fino a 116.
117. BIENNALE DI VENEZIA 1986.
118. *ibidem*.
119. BIENNALE DI VENEZIA 1988.
120. *ibidem* fino a 124.

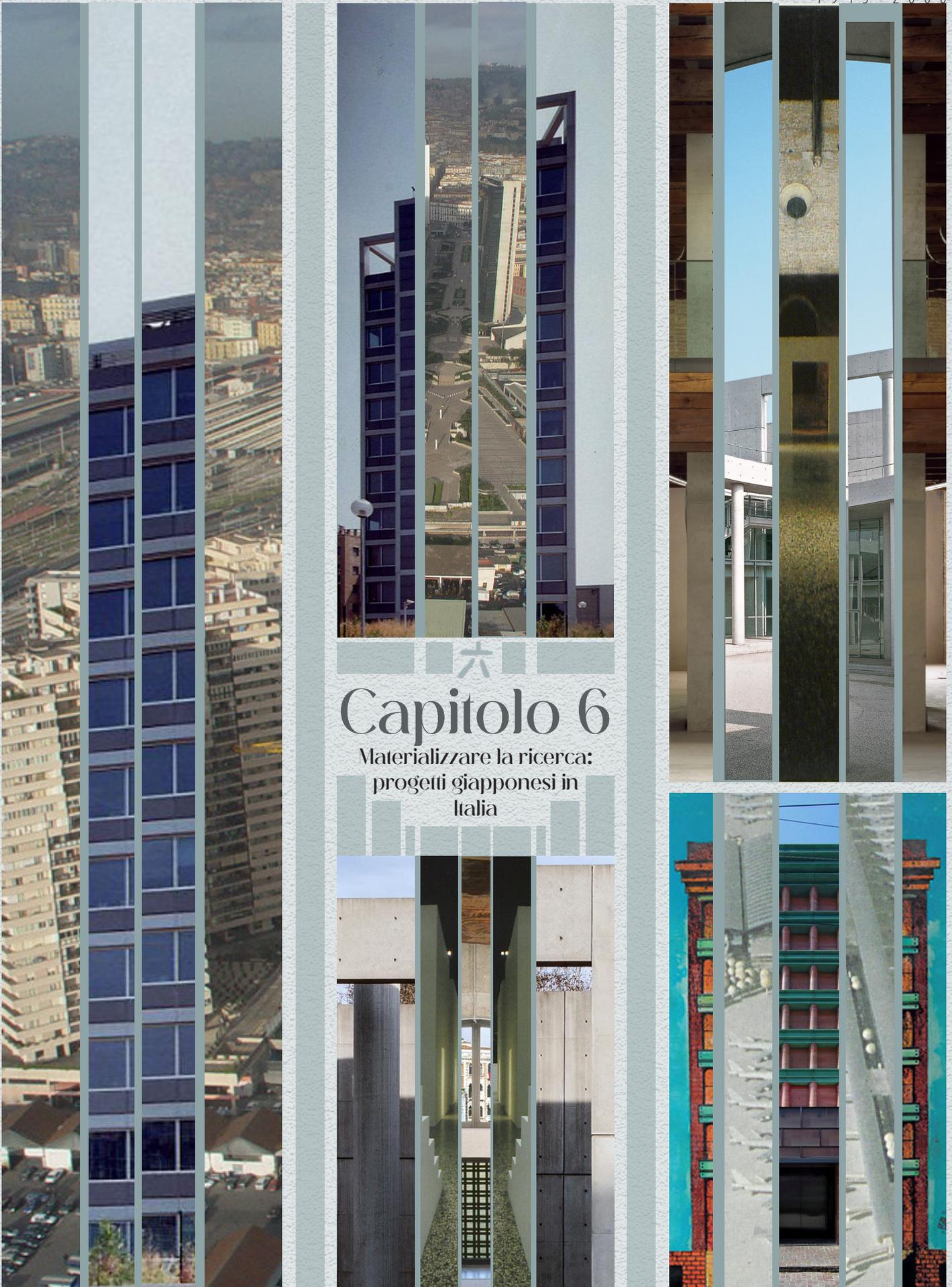


1.



2.

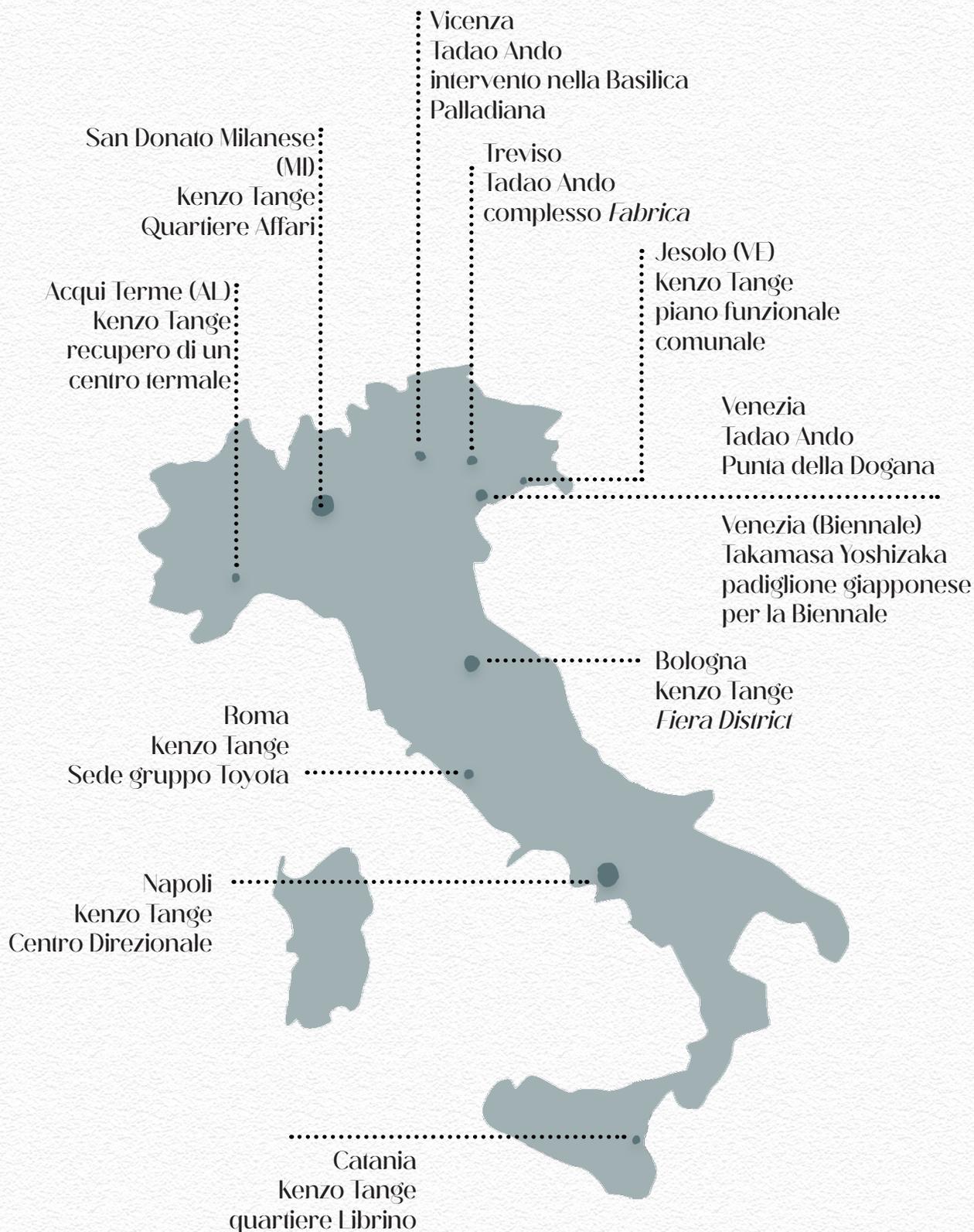
1. Prospettiva del Centro Direzionale di Napoli oggi, da SOSSIO MORMILE, *Il mio racconto fotografico del Centro Direzionale di Napoli*, reperita via web (<https://www.sossiomormile.it/>).
2. Una delle tavole preliminari del progetto di Tadao Ando per Punta della Dogana a Venezia, da FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando per Francois Pinault, dall'Île Seguin a Punta della Dogana*, Electarchitettura, Milano 2009.



3.

3. In questa pagina: collage degli interventi di Kenzo Tange e Tadao Ando in Italia, uniti a progettazioni di Renzo Piano ed Aldo Rossi in Giappone, composizione di immagini presenti all'interno del capitolo.

Più delle analisi editoriali e dell'ambito espositivo, per sua natura predisposto alla trasmissione di contenuti, la rete di legami culturali fra i due paesi si espande in molteplici direzioni anche concrete. Sin dal secondo dopoguerra città italiane e nipponiche stipulano gemellaggi istituzionali, come fra Napoli e Kagoshima (1960) o Milano ed Osaka; architetti giapponesi compiono viaggi in Italia ed Europa anche con finalità di studio (fra gli altri Fumihiko Maki e Yoshinobu Ashihara, rispettivamente nel 1958 e 1960). Sin da inizio secolo l'ambito museale in materia nipponica continua poi a svilupparsi, passando dalle collezioni private alle più importanti istituzioni in materia: uno su tutti il museo Chiossone di Genova, che raccoglie l'operato del suo fondatore e ne mantiene viva la passione per la terra del Sol Levante con i suoi circa quindicimila pezzi raccolti.¹ Lungo i decenni finora analizzati ci si muove in ogni ambito artistico, ma è nell'ultima decade del ventesimo secolo che si concentra l'apporto architettonico vero e proprio: dopo i primi interventi già analizzati si incontrano nuovamente progetti di importanti firme orientali, ma anche se l'ambito progettuale è legato alla committenza (e fine ad essa) non mancano comunque ragionamenti per la collettività.



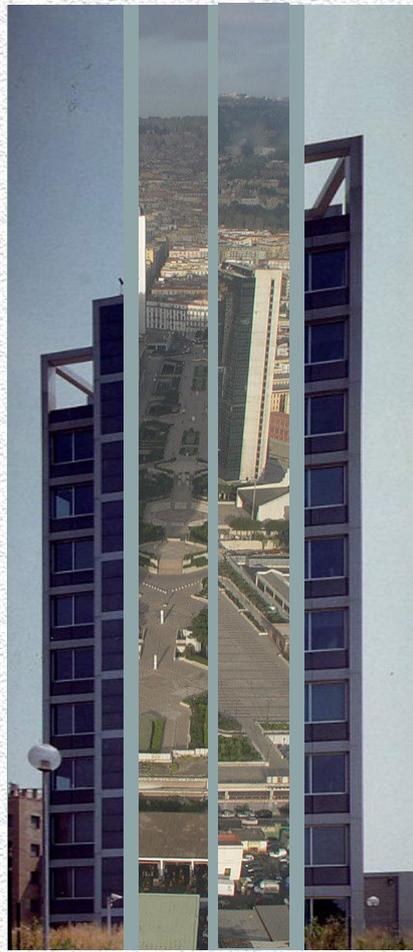
Cap.
6
1990
2000

Mappa degli interventi di architetti giapponesi in Italia, nei decenni di riferimento: accanto a progettazioni nei maggiori centri urbani si aggiungono esperienze in città "minori", almeno dal punto di vista demografico o socio-politico; riguardo ai due architetti analizzati nel capitolo, è osservabile come l'operato di Kenzo Tange in Italia abbracci ambiti più urbani e di progettazione a larga scala, mentre Tadao Ando localizza progettazioni puntuali nella dimensione architettonica.



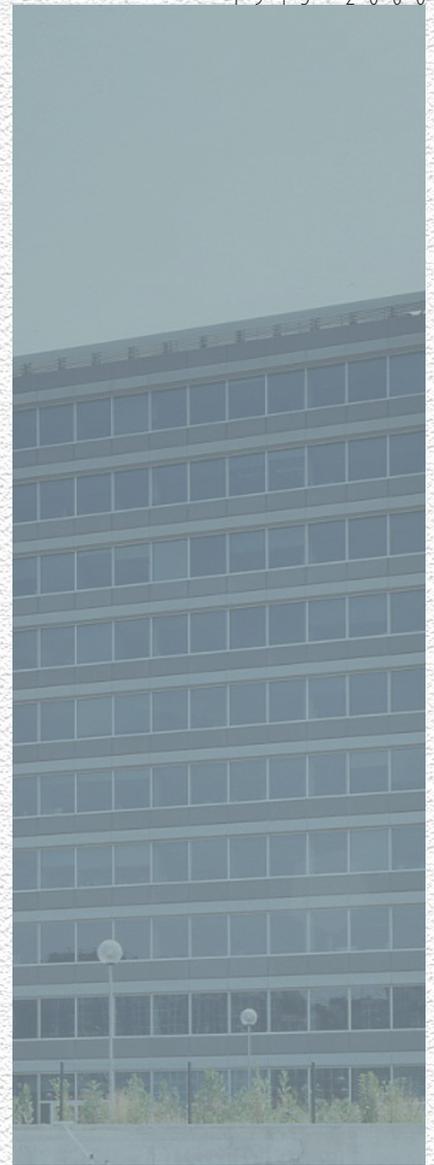
4.

4. Scorcio di parte del Centro Direzionale di Napoli oggi, da SOSSIO MORMILE, *Il mio racconto fotografico del Centro Direzionale di Napoli*, reperita via web (<https://www.sossiomormile.it/>).



Nuove concezioni
metodologiche:

6 . 1
gli interventi di kenzo Tange



5.

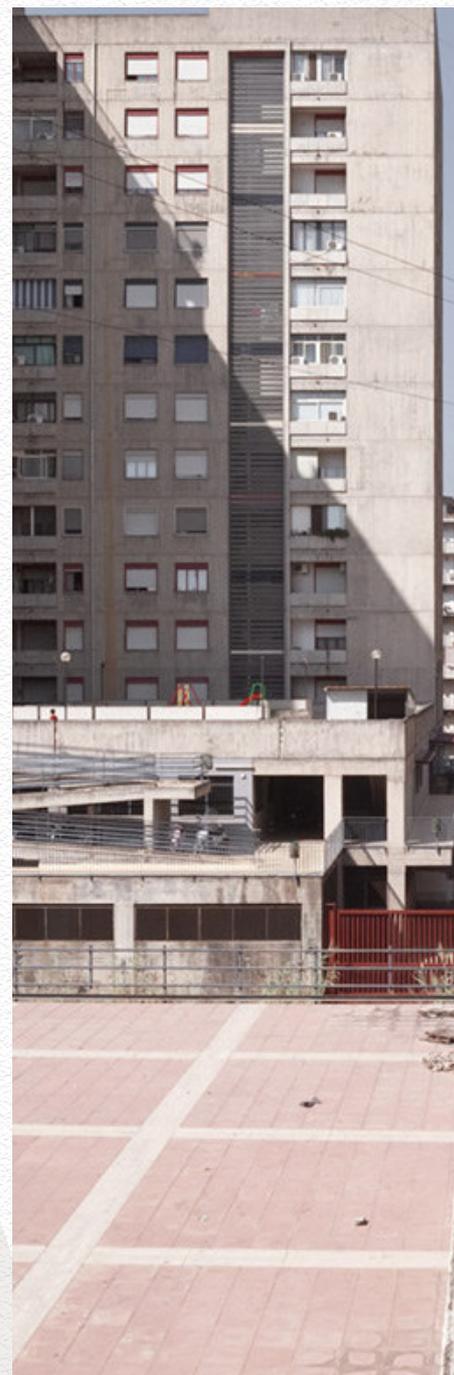
3. In questa pagina: collage degli interventi di Kenzo Tange in Italia, composizione di immagini presenti all'interno del capitolo.

6.1: Nuove concezioni metodologiche: Gli interventi di Kenzo Tange (1990-2000)

In conseguenza agli interventi di fine anni Sessanta, riportati nel secondo capitolo, si analizzano brevemente le conseguenze di tali opere a tre decenni di distanza. A Bologna sono state realizzate solo le "torri" del *Fiera District*, mentre a Catania il Quartiere Librino è divenuto polo di malessere e degrado. In quest'ultimo caso si prova ad introdurre una riforma urbana con la stipula del nuovo Piano Regolatore Generale del 1993: con tale manovra si affianca alla preesistenza tangeiana un tipo di manufatti sempre residenziali, per un tipo di fruitori di ceto alto e in concomitanza con un concorso per gli spazi verdi agricoli esistenti considerati elemento qualificante dell'area urbana.² Come a Bologna, quindi, il programma originale di Tange viene modificato, allontanandosi dalla sua idea di realizzare un insediamento universitario, un ospedale e un centro per uffici,³ fra le altre architetture; ciò non impedisce comunque a committenze private di richiedere l'intervento di Tange, prima a Napoli con il Centro Direzionale e poi a Milano col Quartiere Affari.



6.



7.



8.

6.7.8. GIOVANNI HANNINEN, quartiere Librino oggi, reperite via web (<https://hanninen.it/librino/>).

Il Centro Direzionale di Napoli

Con un progetto che risale al 1982,⁴ il complesso di Tange per Napoli era all'epoca il primo apparato urbano con grattacieli dell'Europa meridionale.⁵ In modo analogo a quanto avverrà in ambito lombardo, uno degli elementi prioritari della progettazione è la suddivisione in livelli che separa il flusso automobilistico sotterraneo da quello pedonale superficiale.⁶

Con l'intervento di Tange si vuole revitalizzare una porzione urbana di Napoli progettando una fruizione futura di quarantacinquemila persone (con dodicimila residenti all'interno di esso):⁷ la committenza stessa usa tale approccio per pubblicizzare l'intervento,⁸ ancor più apostrofando la nuova porzione urbana come "città del futuro"⁹ (forte anche del primato europeo prima citato). Al di là di ciò, tale suddivisione favorisce comunque il rapporto con l'intorno: la rete viaria ad alta velocità adiacente al lotto comporta infatti una riduzione di scala dei percorsi interni, resa possibile dallo smistamento veicoli-pedoni.¹⁰ Come accadde per Bologna, Tange è nuovamente protagonista nella definizione di un metodo progettuale innovativo, perché nuovo approccio metodologico dell'inserirsi in un tessuto urbano:¹¹ il sistema sviluppato è reticolare e ripartito fra interventi di Tange e commissioni ad altri architetti, coordinati naturalmente dal maestro di Osaka per un'uniformità complessiva.¹² La suddivisione del lotto avviene organizzando unità singole con lato di 7,2 metri, scindibile a sua volta in porzioni di 1,2 metri quando qualcosa va ricordato con l'intorno.¹³ Tale valore decimale, ovviamente non casuale ma quantomeno curioso, è ricavato da un'analisi condotta sulle tendenze architettoniche italiane; Tange sceglie quindi un valore medio e riassuntivo verosimilmente più preciso rispetto ad un arrotondamento esclusivamente comodo per la progettazione.¹⁴



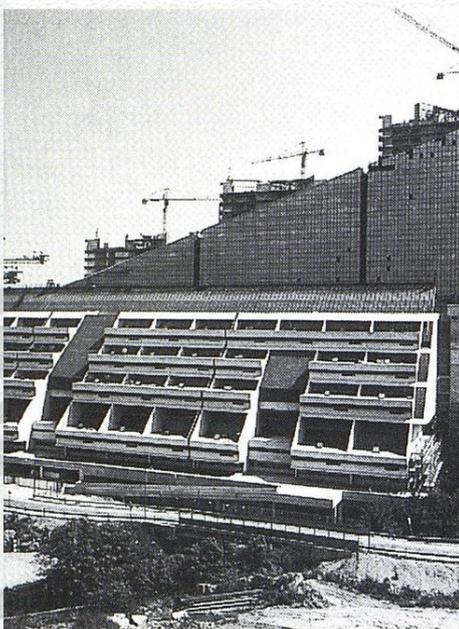
9.



10.

9. Porzioni del Centro Direzionale in costruzione, 1990, da AGOSTINO ROSSI, *Impresa pubblica: strategie e progetto per la riqualificazione urbana*, in «Casabella» 585, Dicembre 1991, pp. 37,38.
10. Modello progettuale del masterplan napoletano, da ARNAPOLIS, *C.D.N.- Centro Direzionale di Napoli*, Mededil, documentario video, reperito via web (<https://www.youtube.com/>).

Il complesso è strutturato, oltre che dalla modularità in pianta, anche nella terza dimensione: fissando un limite di sviluppo volumetrico ed allineando i fronti il complesso mantiene caratteristiche di uniformità esponendo al contempo variabilità fra i diversi edifici, dovuta ai diversi progettisti che intervengono.¹⁵ Tale approccio alla scala architettonica si inserisce poi in un più ampio apparato di assi urbani, altro nodo significativo della progettazione.¹⁶



11.



12.

Le tre direttrici suddividono infatti le destinazioni d'uso delle porzioni adiacenti: mentre l'asse sud raggruppa i grandi accessi pedonali quello nord è dedicato ad ambiti sportivi e di svago (e le architetture ad esso relative si adeguano con le funzioni), mentre lungo l'asse centrale si distribuiscono le funzioni pubbliche ed amministrative, in ottica di maggior rilevanza.¹⁷ Se ciò è favorito dalla prima citata distribuzione dei flussi nel sottosuolo, sono tuttavia previste strade a senso unico per la parte centrale, che con una stazione ferroviaria interna possa ben servire le funzioni pubbliche e rapportarsi con la rete autostradale (la quale avrà nuova uscita dedicata).¹⁸ Infine, inserendo piazze e raccordi a connettere le porzioni, Tange predispone l'intera base per una crescita quasi autonoma di ogni isolato:¹⁹ operando anche sull'aspetto materico e tecnologico, sceglie facciate in *curtain wall* che possano lavorare con la luce e riflettere l'intorno al di là del complesso per aumentare le prospettive.²⁰



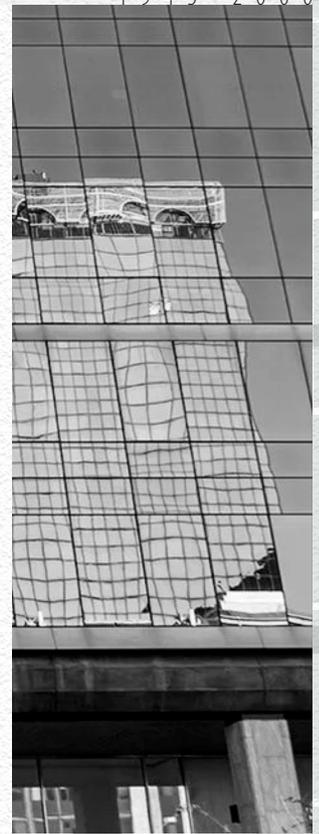
13.

11. il Palazzo di Giustizia all'interno del complesso, da PENNY MCGUIRE, PS, in «Architectural Review» 1150, Dicembre 1992, p.80.
12. Tre scorci esterni del Centro Direzionale al termine dei lavori, reperiti via web (<http://www.danpiz.net/>).
13. Il rapporto fra Centro Direzionale e l'intorno urbano, da DAEDALUS OPERA, *La grande dimensione in architettura: Kenzo Tange e Napoli, storia di un progetto*, reperita via web (<https://www.daedalusopera.it/>).



14.

A livello contenutistico, più che un rilancio o una riqualificazione dell'area, l'intervento è mirato a produrre un alleggerimento, una "decongestione" del centro storico napoletano²¹ esattamente analogo a come si pensava a Bologna più di vent'anni prima. Oltre che con la firma di Tange, il progetto era pubblicizzato con una prevista funzione centrale non solo per la città ma per l'intera regione campana,²² nonché come il concepire "il più grande esempio di progetto urbano d'Europa".²³ La realtà si accomuna purtroppo ai casi precedenti di Bologna e soprattutto Catania. Ciò che si crea a Napoli, a poco più di un decennio dall'inaugurazione, è un tristemente curioso binomio fra superficie e sottosuolo: si contrappongono infatti alle funzioni "alla luce del sole" situazioni di tossicodipendenza, prostituzione e malasanità, fra randagi e bivacchi per senzatetto che trovano appunto sviluppo prettamente nelle zone interrate.²⁴ Critiche e dubbi furono già mossi all'epoca della progettazione, non solo per gli ambienti sotterranei ma anche per i vuoti in superficie e per i collegamenti, forse anche in relazione alla quantità d'utenza stimata.²⁵



15.

Fuori terra si denunciano criticità riguardanti soprattutto una mancata manutenzione (di natura straordinaria, soprattutto nei collegamenti col sottosuolo stesso),²⁶ problematiche comunque meno gravi di quelle prima citate; si parla qui di drenaggio idrico o rotture del manto pedonale sottoposte ad una non costante manutenzione stavolta ordinaria.²⁷ Tali osservazioni sono condotte da un'indagine apparsa su *La Repubblica* nel Luglio del 2008, distante quindi più di un decennio da oggi: ricercando una più recente testimonianza non si trovano sviluppi chiave che abbiano modificato la situazione di allora, se non un peggioramento causato dalla pandemia che, tredici anni dopo, causava abbandoni e cessioni nella zona.²⁸ Tornando tuttavia alle testimonianze del 2008, si riscontra come a fronte dei problemi giustamente testimoniati parte di una porzione di intervistati abbia dichiarato che la situazione non era da percepire come irrimediabile o peggiore rispetto ad altri contesti, e come anzi venga respirato, oltre alle criticità, anche un minimo senso di comunità.²⁹



16.

Cap.
6
1990
2000

14.15. La riflessività dei fronti architettonici del Centro Direzionale di Napoli oggi, da SOSSIO MORMILE, *Il mio racconto fotografico del Centro Direzionale di Napoli*, reperita via web (<https://www.sossiomormile.it/>).
16. Prospettive del Centro Direzionale oggi, da SOSSIO MORMILE, *Il mio racconto fotografico del Centro Direzionale di Napoli*, reperita via web (<https://www.sossiomormile.it/>).



17.



18.



19.

17. Collegamenti con l'interrato oggi, da Sossio MORMILE, *Il mio racconto fotografico del Centro Direzionale di Napoli*, reperita via web (<https://www.sossiomormile.it/>).
18. Situazione dei collegamenti con l'interrato nel 2020, da Tiziana Cozzi, Napoli, Centro Direzionale in ginocchio dopo il Covid: "C'è poca gente e i negozi chiudono", in «LaRepubblica», 22 Luglio 2020.
19. Asse principale oggi, da Sossio MORMILE, *Il mio racconto fotografico del Centro Direzionale di Napoli*, reperita via web (<https://www.sossiomormile.it/>).

onale di Napoli:
rilanciare la City

«Napoli, il Centro Direzionale ripal dagli studenti»

IL MATTINO

Ottopagine.it Napoli

Martedì 7 Marzo 2023 | Direttore Editoriale: Oreste Vigorito

HOME SPECIALI POLITICA CRONACA ATTUALITÀ DAI COMUNI SPORT CUCINA

Napoli Porta Est, il piano del Manfredi: «Ok al rilancio del

Spazzatura, degrado, violenza allarme dal Centro direzionale

NAPOLI.it

Sabato 30.07.2022 Ore 09.10

ronaca Sport Foto Video Annunci Aste-Appalti Lavoro

Il Centro Direzionale abbandonato. La Napoli mai realizzata

La cittadella di grattacieli che doveva essere un luogo moderno, oggi è un deserto urbano.

NTA IN ALTO.

Università d

FOTO VIDEO ANN

CONDIVIDI: VERSIONE STAMPABILE INVIA

Spazzatura, degrado, violenza allarme dal Centro direzionale

Incuria e degrado nei sottopassaggi, rifugio di tossici e prostitute. Un luogo diviso in due: da una parte uffici, dall'altra zone abbandonate e mai curate. I residenti: "Inizialmente ci avevano promesso persino le piscine"

di Stefania Persico e Lilly Viccaro Theo

Centro direzionale di Napoli: i grattacieli svuotati dalla pandemia

di Antonio di Gennaro, Giuseppe Guida

IL MATTINO

CORRIERE DEL MEZZOGIORNO / CRONACA

- IL REPORTAGE
- Facebook icon
- Twitter icon
- Telegram icon
- Email icon

Degrado e incuria tra le torri ideate dall'archistar Tange. Dopo le 18 è il deserto al Centro direzionale

Serrande abbassate e molti cartelli affittasi. I commercianti: si lavora solo di mattina

di Walter Medolla

Il Centro Direzionale d paludi della leggenda

di Maestro Tange alla nascita della città

Centro Direzionale di Napoli, la morte del verde e progetto dell'archistar giapponese

IL MATTINO

NAPOLI | CITTÀ

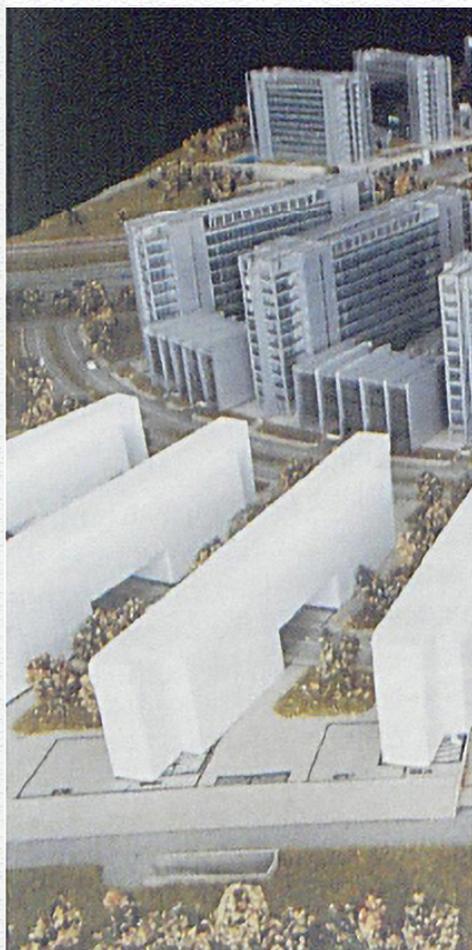
«Centro direzionale di Napoli, torniamo al progetto originale di Tange»

«Tange è stato fondamentale nella definizione del concetto di Centro direzionale»



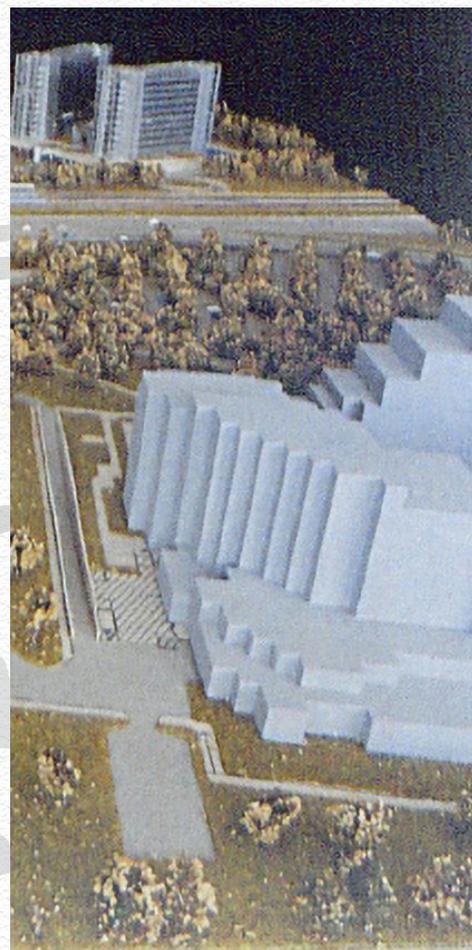
In questa pagina: composizione di una vista del Centro Direzionale nell'intorno urbano, reperita via web (https://corriere-di-napoli.com/) e l'insieme di articoli riguardanti il progetto di Tange negli ultimi anni, reperiti via web sui siti delle varie testate.

Il Quartiere Affari a San Donato Milanese



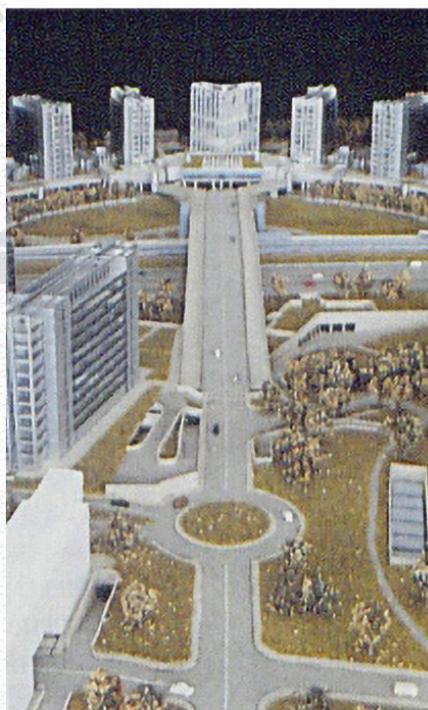
20.

L'intervento di Tange nel milanese si instaura in un contesto di espansione urbanistica attuata dal complesso SNAM, che da cinquant'anni sviluppa a San Donato Milanese un polo industriale noto come "Metanopoli".³⁰ Dalla seconda metà degli anni Quaranta, infatti, la scoperta di giacimenti di metano produce nell'area uno sviluppo urbanistico legato non esclusivamente al mondo industriale:³¹ la sua posizione strategica e la disponibilità di terreni a basso costo permisero infatti sin dal 1956 uno sviluppo urbanistico intorno al complesso vero e proprio, sviluppando servizi e residenze attorno ad esso;³² grandi firme partecipano alla progettazione, come Nizzoli, Oliveri o Gabetti ed Isola, e tre decenni dopo il maestro di Osaka.³³



21.

Ciò che a Tange viene commissionato è un nuovo sviluppo della zona con la realizzazione di due nuovi quartieri, dovuto ad un nuovo snodo del tracciato autostradale AI (comunque a ridosso anche della preesistente Via Emilia):³⁴ come a Napoli, oltre che alla progettazione urbanistica complessiva sono commissionati a Tange singoli edifici all'interno del suo sistema.³⁵ A livello urbanistico viene scelta la forma a raggiera, solo apparentemente contrastante con la realtà di Metanopoli (le cui parti sono perpendicolari fra loro),³⁶ tale forma è usata infatti per poter dialogare al meglio con molteplici realtà circostanti,



22.

dalla metropoli milanese alla rete autostradale, in un collegamento industriale con Roma da una parte e con l'Europa dall'altra.³⁷ Come nel Centro Direzionale campano centralità nel sistema è data da un nuovo snodo ferroviario, ancor meglio collegabile con i già citati poli;³⁸ interessante dunque come tale disposizione circolare, contrastante a livello morfologico con l'intorno, sia particolarmente funzionale, forse anche grazie a questo concetto stesso di contrapposizione.³⁹

20.21.22. Porzione di modello per il masterplan progettuale, da (anonimo), *Quartiere Affari SNAM di San Donato Milanese*, in «Casabella» 616, Ottobre 1994, p. 47.



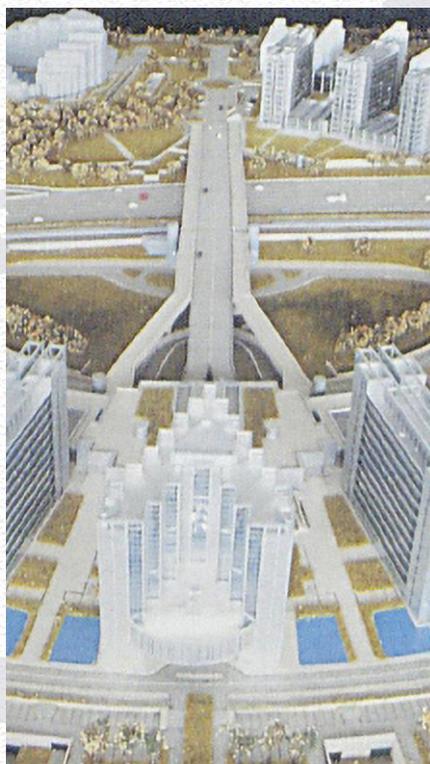
23.

A livello quantitativo l'intero complesso vuole essere anche qui punto di forza per una nuova concezione dell'urbanistica di quella zona:⁴⁰ quasi duecentomila metri quadri sono progettati per il nuovo sistema urbano, più della metà di essi di natura terziaria.⁴¹ Le linee guida per la progettazione degli spazi interni al sistema è, come a Napoli, guidata da Tange stesso non in quantità eccessiva ma in modo che siano "vari ed articolati da contrapporre alla rigidità dello schema generale".⁴² Zone d'aree verdi si innestano in modo da confrontarsi con la controparte esistente di Metanopoli,⁴³ mentre come nell'esperienza napoletana il sottosuolo diviene spazio costruibile per parcheggi e fruizione veicolare.⁴⁴



24.

Tange costituisce quindi due sistemi diversi in due esperienze diverse, la differenza fra i due casi studio non sta solo nell'ovvio diverso contesto, ma anche nell'ambito dei riferimenti progettuali: la morfologia del sistema lombardo è associata infatti a quella dell'originario foro Bonaparte, che qui determina "dimensioni, raggio e corona fra foro e piazza".⁴⁵



25.



26.

23.24.25.26. Porzione di modello per il masterplan progettuale, da (anonimo), *Quartiere Affari SNAM di San Donato Milanese*, in «Casabella» 616, Ottobre 1994, p. 47.

Torri-uffici e sede BMW all'interno del Quartiere Affari



Esempi di manufatti architettonici progettati all'interno del proprio sistema urbano, le tre torri sono costituite da dieci piani fuori terra (per ciascuna) ai quali si aggiungono quattro piani interrati;⁴⁶ questi ultimi, oltre che a collegarsi col sistema sotterraneo prima descritto, contengono tutti i locali di servizio necessari alla torre corrispondente, permettendo di riservare all'interno di essa la quasi totale metratura alla funzione degli uffici;⁴⁷ è infatti l'ottanta per cento circa di un piano tipo a ricevere tale destinazione, con un restante venti per cento per corridoi ed accessi, il tutto agevolato dai corpi di collegamento esterni alle torri.⁴⁸ Questi ultimi, che si sviluppano tuttavia per un'altezza minore della totale, compattano i tre manufatti ed ospitano funzioni quali sale riunioni, ricevimenti ed affini.⁴⁹ Principi di modularità sono quindi costituenti di ogni ambito (spaziale, funzionale, strutturale ed impiantistico)⁵⁰ e i sistemi tecnologici adottati rappresentavano l'avanguardia di quella contemporaneità: pannelli di rivestimento in *alucobond* determinano estetica e soprattutto netto contrasto con l'intorno, nella porzione di tessuto che lo ingloba.⁵¹ Ogni torre è poi autonoma ed autosufficiente sotto l'aspetto tecnologico ed impiantistico, ed elementi quali facciate continue organizzate su fasce, serramenti a nastro anche non apribili (a taglio termico con vetrocamera) e tamponamenti in pannelli *sandwich* di lamiera d'alluminio e materiale coibentante costituiscono le architetture definendone l'immagine.⁵²

Cap.
6
1990
2000

27.

27. Le torri-uffici al termine dei lavori, composizione, dal catalogo relativo alla parte serramentistica utilizzata, reperite via web (<https://www.isainfissi.com>).

Una delle figurative porte d'ingresso al complesso (da sud-est) è rappresentata dalla sede BMW Italia, che mostra un fronte liscio e curvo lungo l'affaccio autostradale.⁵³ Di otto piani fuori terra, con gestione dell'interrato conforme al resto del sistema, il manufatto racchiude tre macro-unità funzionali suddivise fra uffici, area espositiva e centro vendite-manutenzione. Qui è ancora più visibile la ricerca tecnologica della massima qualità possibile: tanto nei materiali esterni (facciate in sistema d'acciaio e vetrate a nastro, comunque garanti dell'isolamento acustico oltre che della trasmissione luminosa)⁵⁴ quanto nei volumi interni, nei quali si ricerca avanguardia e flessibilità.



29.



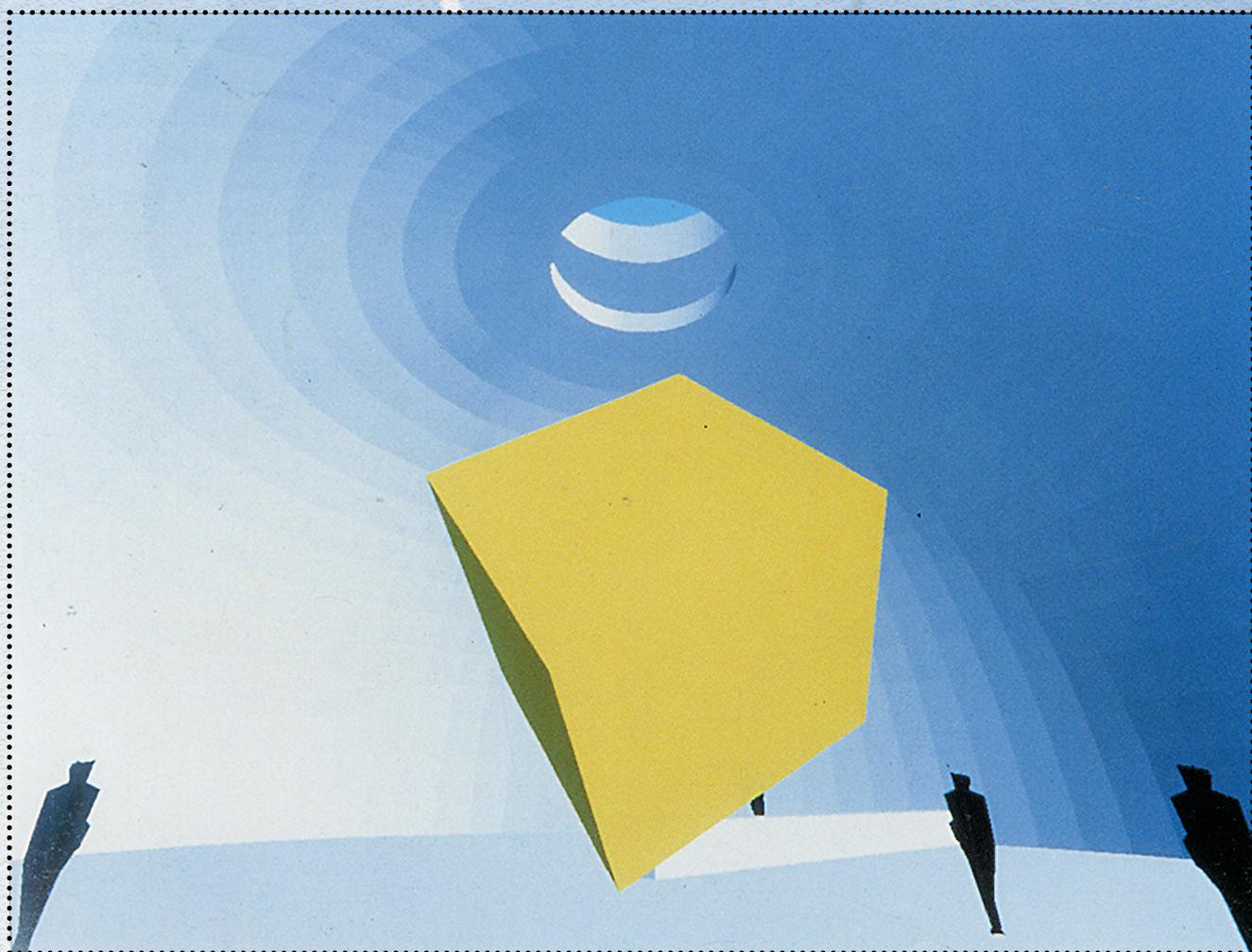
28.

La parte dello *showroom* è infatti una dinamica ricerca d'armonia fra *textures*, cromie ed arredi interni (anch'essi curvi o intersecanti fra loro).⁵⁵ Proprio sugli elementi che compongono l'arredamento si concentra la maggiore innovazione, essendo essi liberamente gestibili con estremo piacimento dall'utente. Indipendenti tecnologicamente, in ogni parte componibili o modificabili, sono vincolati esclusivamente nel design progettato, che trova nell'unione delle sue parti una "sobria armonia finale";⁵⁶ con un modello applicativo denominato *USM-Haller*,⁵⁷ dona al manufatto di Tange (e non solo a questo) un'immagine "netta, pulita, che nulla concede al superfluo".⁵⁸

Altri progetti dell'architetto giapponese si susseguono negli anni, in campo architettonico ad esempio nell'hotel "Il Palazzo" di Napoli, primo hotel di lusso del centro storico,⁵⁹ o con la sede Toyota di Roma della quale è supervisore, ma soprattutto con altri interventi urbanistici: in centri minori rispetto a Milano e Napoli come Jesolo o Acqui Terme si inseriscono ulteriori applicazioni della visione di Tange che, almeno su suolo italiano, in tale ambito compie i propri ragionamenti. A priori di ogni criticità o fallimento, qui solo citati, è quindi riportato l'approccio che Tange applica nelle sue esperienze italiane, come detto quantomeno inedita nella sua "ricerca di una qualità urbana totale".⁶⁰

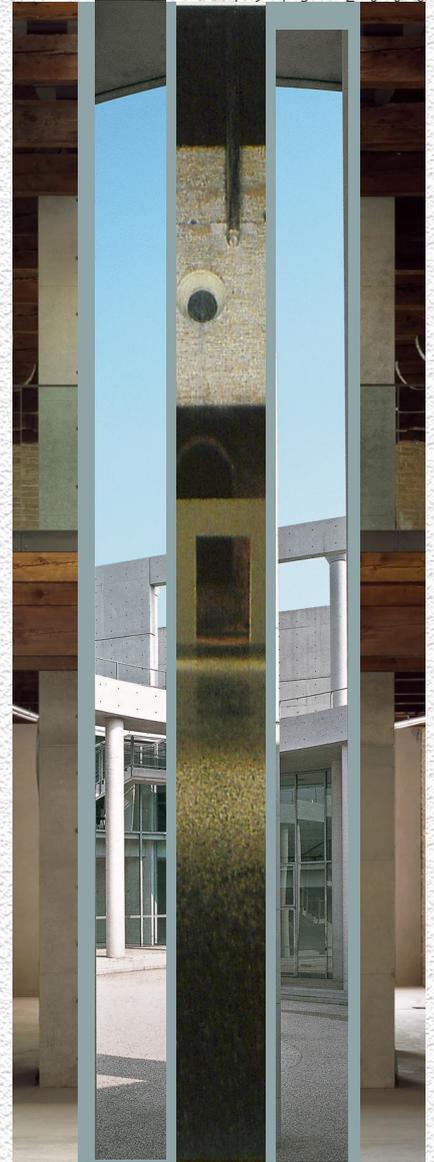
28. Vista della sede dall'apparato autostradale a fine lavori, da LombardiaBeniCulturali, reperita via web (<https://www.lombardiabeniculturali.it/>).

29. Vista esterna a fine lavori, da Studio Genovesi-studio di Ingegneria Strutturale, reperita via web (<http://www.studio-genovesi.it/>).



30.

30. Tadao Ando, suggestione concettuale con probabile riferimento al *Pantheon*, in «Architectural Design» 62, Luglio 1992, p. 86.



Patrimoni storici
a diretto confronto:

6 . 2

le architetture di Tadao Ando



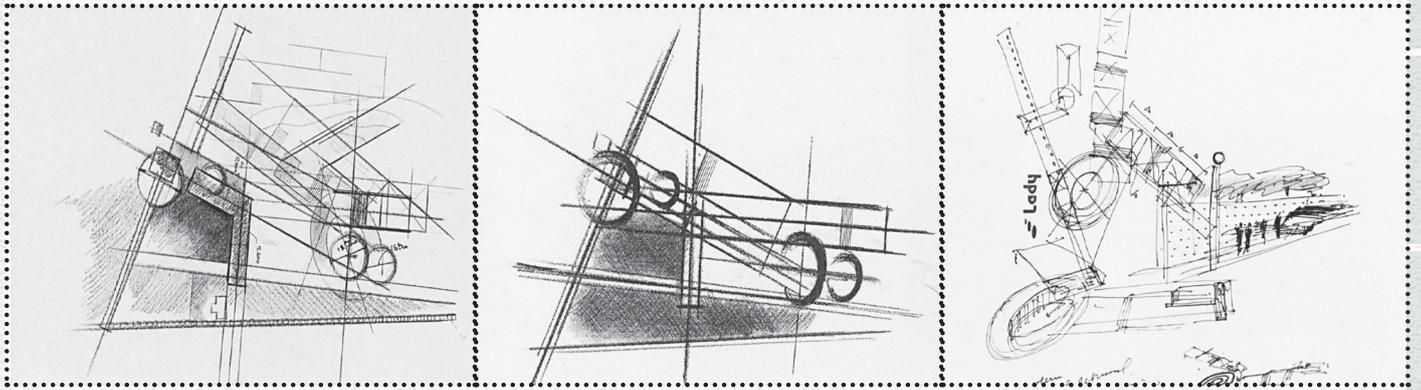
31.

31. In questa pagina: collage degli interventi di Tadao Ando in Italia, composizione di immagini presenti all'interno del capitolo.

6.2: Patrimoni storici a diretto confronto: Le architetture di Tadao Ando (1990-2000)

Il complesso *Fabrica* a Treviso

L'apparato architettonico richiesto da Benetton in provincia di Treviso mira alla produzione di un centro didattico e di ricerca strettamente relazionato alle grandi realtà industriali nazionali: per la fruizione di trenta partecipanti provenienti da tutto il mondo il progetto, con la collaborazione di Oliviero Toscani, mira all'apprendimento nei campi del *business* e dell'avanguardia tecnologica.⁶¹



31.

Affidato a Tadao Ando, è per parte della critica l'eccezione in una realtà non favorevole a tali interventi, essendo complicato in Italia svolgere tali tipi di commissioni per complicazione nei processi delle pubbliche amministrazioni e superficialità o noncuranza da parte dell'iniziativa politica.⁶² Al contrario, a Benetton viene riconosciuto il merito di fornire all'architettura un ruolo centrale negli interventi, come testimonia anche la collaborazione con Carlo e Tobia Scarpa,⁶³ e viene scelta la figura di Ando in un ambito singolare: il sistema di *Fabrica* non solo si confronta con un contesto particolare, ma impone all'architetto giapponese il riuso e la rifunzionalizzazione di una villa seicentesca, anche se priva di una significativa importanza storica e quindi modificabile *in toto*.⁶⁴ Concedendo accanto ad essa i nuovi manufatti viene commissionato ad Ando un laboratorio creativo ed istruttivo ispirato in maniera neanche troppo celata alle grandi istituzioni di inizio secolo, stile *Bauhaus*.⁶⁵ I settori in cui il gruppo di ricerca si applicherà spazieranno fra design e grafica, ma anche lavorazioni foto-video o ambiti più tradizionali come la lavorazione tessile, lignea o ceramica.⁶⁶ Il tutto in relazione al mondo della città industriale, con l'approccio al *business* come nucleo fondante e nella ricerca dell'avanguardia tecnologica:⁶⁷ fra i primi esempi dell'epoca, la diretta collaborazione con personalità industriale (che creò anche perplessità sull'opinione pubblica) era intesa dalla committenza come utile opportunità di lavorare con la pratica di settore, nella sua concretezza.⁶⁸

32.



31. TADAO ANDO, concept progettuali, da (anonimo), *Tadao Ando*, in «Casabella» 682, Ottobre 2000, pp. 66-67.

32. Composizione di due immagini: prospetto progettuale, da (anonimo), *Tadao Ando*, in «Casabella» 682, Ottobre 2000, p. 68 (dietro), prospettiva del colonnato oggi, da Altrospazio, reperita via web (<https://divisare.com>) (davanti).

33.



34.



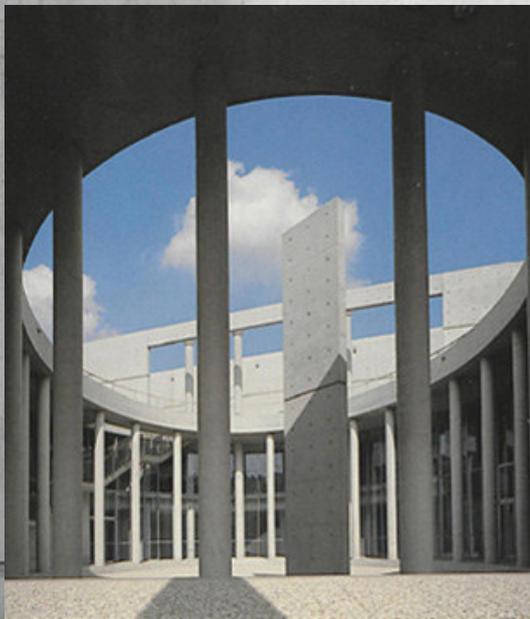
Il complesso trevisano è concepito quindi come un polo di fruizione a livello universale, come dichiarato da progettista e committenza:⁶⁹ auditorium, laboratori, centri di ricerca e comunicazione trovano posto nei nuovi innesti mentre la parte “residenziale” per i partecipanti è riservata alla preesistenza, con luoghi comuni per la collettività.⁷⁰ Ando concepisce il sistema architettonico considerandolo quasi una piccola “città”,⁷¹ un nuovo nucleo a sé stante all’interno del lotto che ingloba villa e giardino.⁷² La scelta progettuale è tuttavia quella di non dialogare con il paesaggio che circonda il lotto, anche decontestualizzando la centralità della villa;⁷³ sia quest’ultima sia l’intorno (agricolo) di sua pertinenza cessano di essere polo centrale per il contesto, in funzione della nuova architettura di Ando che progetta un nuovo fulcro spostato, che rivolge verso l’interno il complesso.⁷⁴ Il fronte è ruotato di centottanta gradi, i nuovi corpi architettonici si affacciano verso lo spazio aperto e il vecchio rapporto con la ferrovia assume posizione retrostante, con la preesistenza che rimane.⁷⁵

35.

33.34. Scorci esterni dell'esistente e delle nuove aggiunte, da (anonimo), *Tadao Ando*, in «Casabella» 682, Ottobre 2000, p. 60.
35. Vista del colonnato, estrapolazione e riproposizione, da Fabrica, archivio fotografico, reperito via web (<https://www.fabrica.it>).

Cap.
6
1990
2000

36.



37.

Ispirazione progettuale è il voler rendere un tributo alle opere di Palladio, Ando lo sottolineerà apertamente.⁷⁶ Colonnati e diaframmi murari delimitano in modo leggero gli spazi, scorci di cielo e contesto sono impiegati (come per Tange) per aumentare le percezioni interne e ampliare l'orizzonte astratto, con le conseguenti riflessioni su materiali e spazi (in *primis* sugli specchi d'acqua).⁷⁷ Grazie alla rigidità degli assi centrale e laterale, poi, si delineano e regolano gli spazi colonnati⁷⁸ in un binomio fra rigido e astratto che, come sottolineato dalla critica, produce (insieme alla chiusura verso l'interno) un risultato "ambiguo, ma interessante per questo".⁷⁹ Per parte dell'opinione di settore alcuni elementi sembreranno addirittura eccessivi, perlopiù internamente agli edifici: l'uso di forme a spirale, ad esempio, è "virtuosismo stilistico" nelle sue naturali ispirazioni classiche.⁸⁰ Gli spazi interni di *Fabrica* sono, più in generale, il prodotto di uno svuotamento che vuole confrontarsi con l'esterno più frastagliato;⁸¹ qui la progettazione su più livelli c'è comunque, ma in modi alleggeriti e più delineati, ad esempio nelle funzioni di uffici, auditorium e luoghi comuni.⁸² La protagonista dell'architettura interna è però la luce, che ha ruolo centrale in tutti i progetti dell'architetto di Osaka; l'illuminazione zenitale può ricondursi ad un grande esempio passato del quale si conosce l'amore di Ando, il *Pantheon* (vedi pag. 167), ed è curioso come sia stato riconosciuto che i suoi apporti sullo studio di tale bene siano praticamente identici a quelli di un architetto molto caro ai nipponici, Le Corbusier.⁸³ Il ruolo della luce è prioritario anche nei diversi livelli della piazza centrale, quest'ultima intesa come "misuratore dell'intorno".⁸⁴ Seppur nella complessità che si nota nel insieme, Ando progetta infatti ogni porzione del sistema e il suo pensiero giunge alla critica italiana, che anche nel suo "progettare verso l'interno" coglie un rapporto col contesto "rispettoso di quest'ultimo".⁸⁵

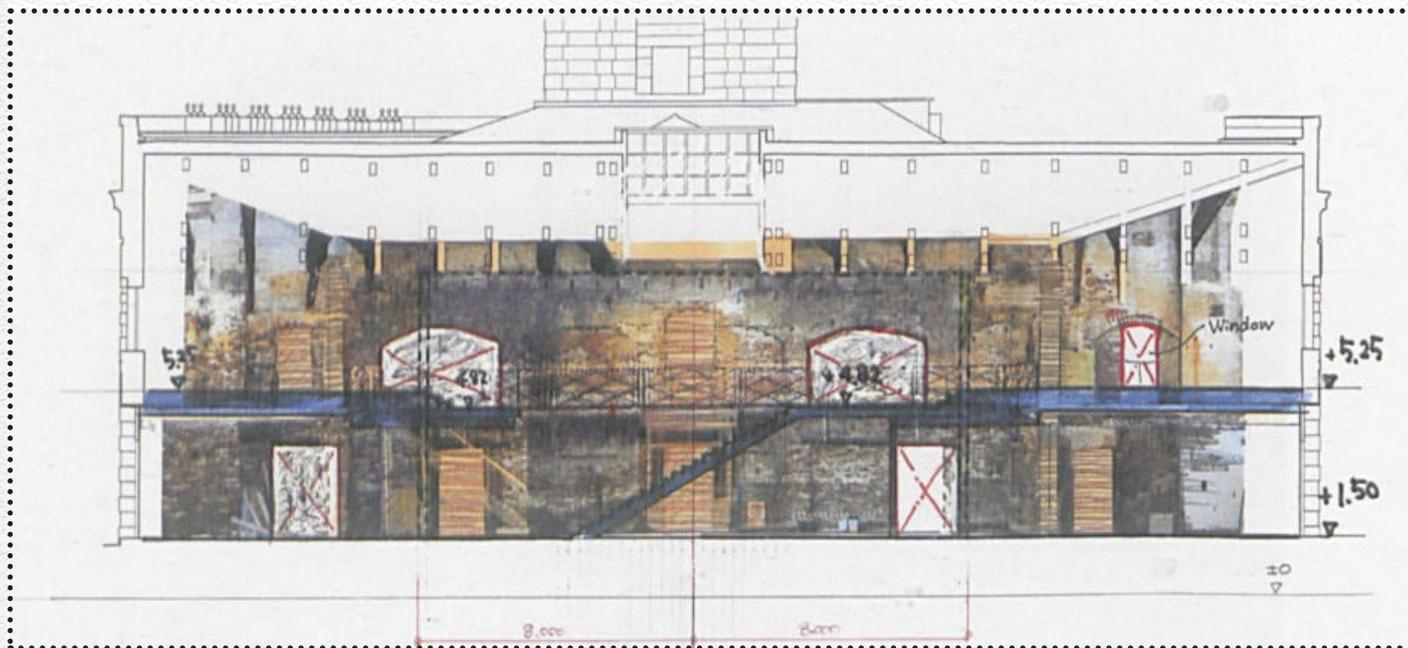
Cap. 6
1990
2000



38.

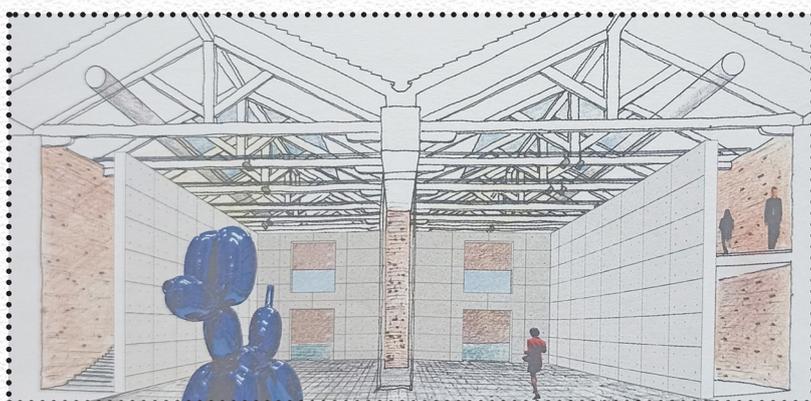
- 36. Parete divisoria esterna, reperita via web (<https://divisare.com>).
- 37. Scorci della quote inferiore della piazza, da (anonimo), *Tadao Ando*, in «Casabella» 682, Ottobre 2000, pp. 62-63.
- 38. Prospettiva esterna dei due livelli, estrapolazione, da *Fabrica*, archivio fotografico, reperito via web (<https://www.fabrica.it>).

il restauro di Punta della Dogana a Venezia

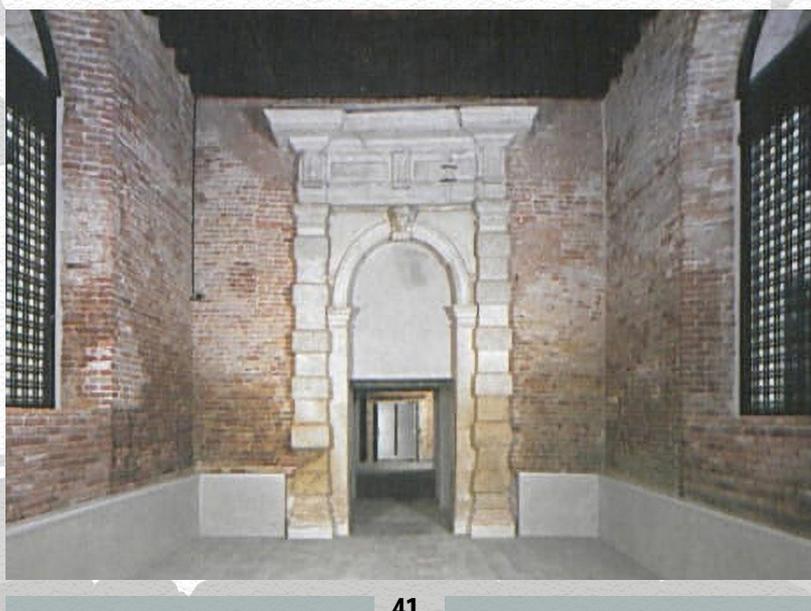


39.

Cooperando con maestranze familiari dopo l'esperienza di Treviso,⁸⁶ Ando riceve l'incarico per il restauro di parte delle sale di Palazzo Grassi, con ricostruzione degli spazi dell'antico teatro e la nuova edificazione di uno spazio espositivo adiacente;⁸⁷ contesto urbano è quello dei magazzini portuali, che plasmano il manufatto definendone la direzionalità, mantenuta e proposta in continuità. Ando inserisce nello spazio predisposto un volume a tutta altezza che si allinea sull'ipotetico baricentro tracciato dalla preesistenza stessa, come fosse un perno che lega e tiene unito il tutto;⁸⁸ come nell'esperienza di *Fabrica*, viene utilizzato il calcestruzzo armato per creare contrasto materico; è qui lavorato a tal punto da sembrare levigato, capace persino quasi di rapportarsi con l'altro grande elemento, la luce.⁸⁹ Essa viene anche qui regolata con un intervento a ridosso delle finestre esistenti, che vengono "filtrate" da sbarrature protettive; tale elemento rimanda, secondo Francesco Dal Co, al progetto di Carlo Scarpa per Adriano Olivetti in piazza San Marco⁹⁰ (due nomi già incontrati nella ricerca).



40.

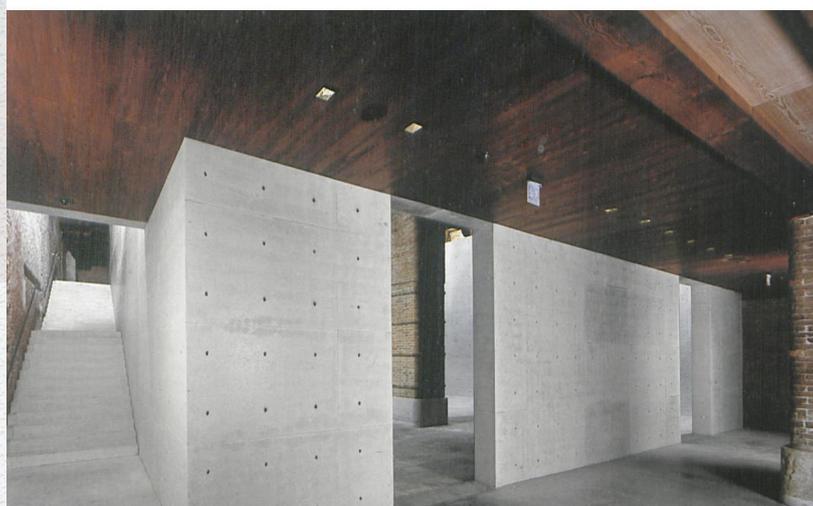
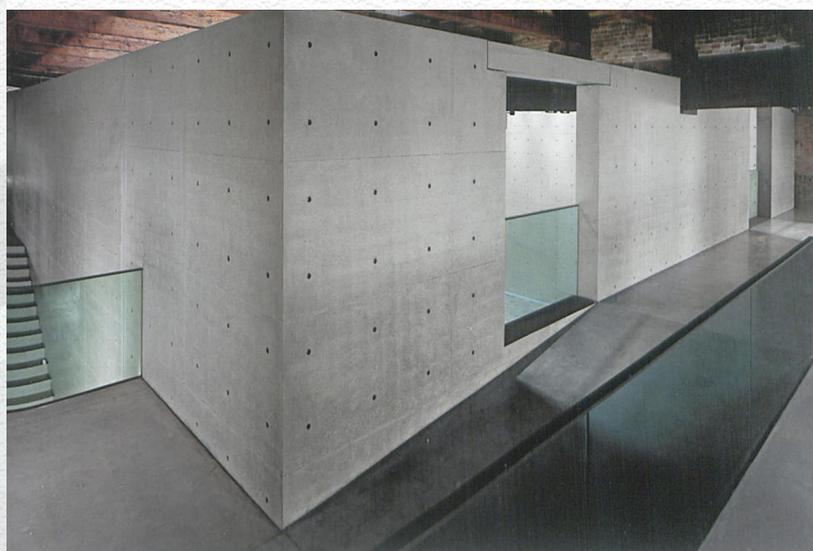
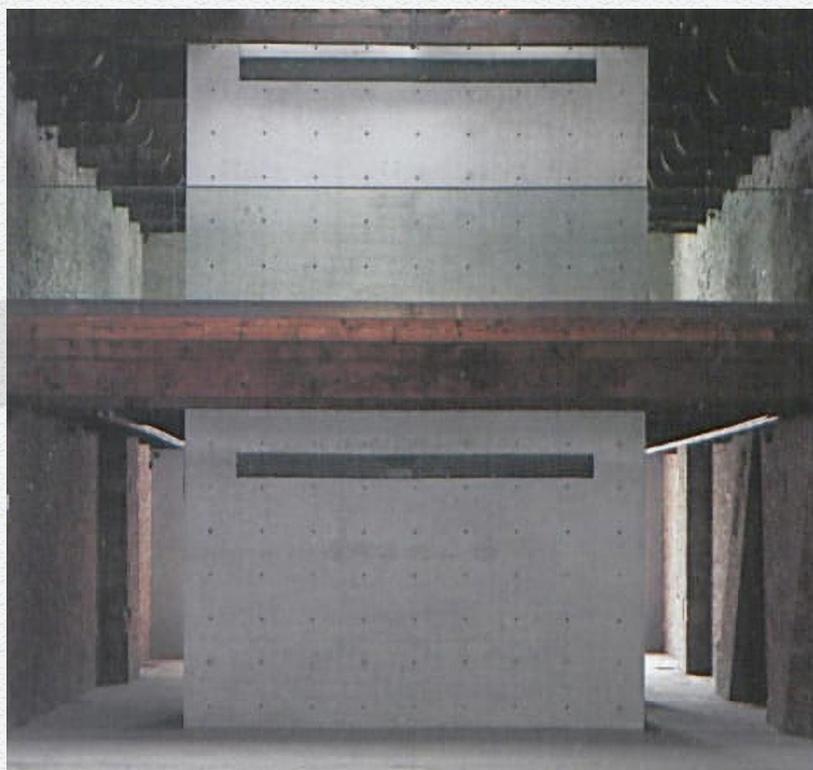


41.

39. Parte dell'intervento inserito nella preesistenza, da FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando e l'eredità del tempo*, in «Casabella» 778, Giugno 2009, p. 24.

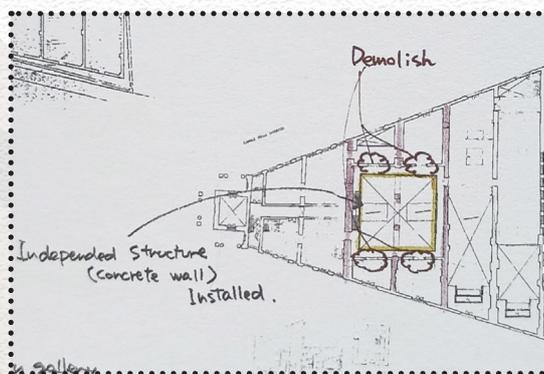
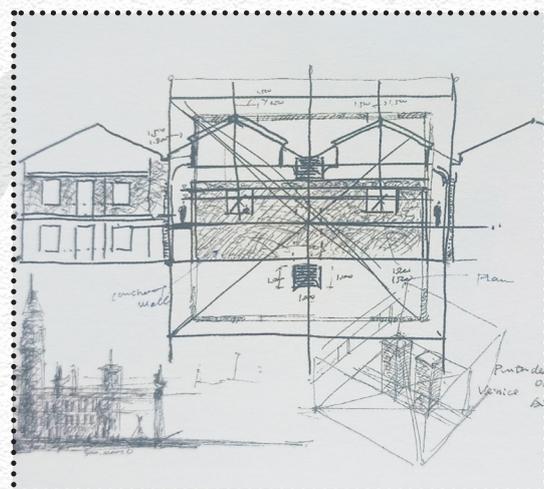
40. Concept progettuale, da FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando per Francois Pinault, dall'Ile Seguin a Punta della Dogana*, Electarchitettura, Firenze 2009.

41. Una delle aperture preesistenti nelle sue stratificazioni, da FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando per Francois Pinault, dall'Ile Seguin a Punta della Dogana*, Electarchitettura, Firenze 2009.



42.

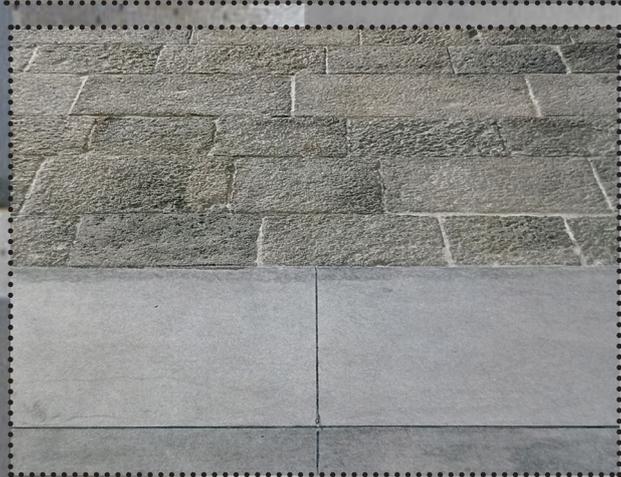
Seppur introducendo anche qui nuovi volumi in preesistenze comunque storiche, le aggiunte di Ando sono ritenute dalla critica discrete,⁹¹ ed è significativo come in questo specifico intervento egli abbia a che fare anche con aspetti restaurativi: oltre a trattare ogni componente dell'esistente contro umidità e maree, nuovi elementi per l'apparato tecnologico sono installati a ridosso delle murature, ma creano dovuto contrasto e non invadono con la loro leggerezza (finiscono per essere, anzi, anche una sorta di traccia funzionale per il percorso di visita).⁹² Riguardo alle componenti murarie, poi, Ando decide di preservare integralmente i segni delle stratificazioni del tempo, ben visibili anche a causa dei mutamenti di funzione nei secoli;⁹³ sono essi per l'architetto una perfetta occasione per osservare la "conservazione di quanto lascia il nostro tempo in eredità".⁹⁴



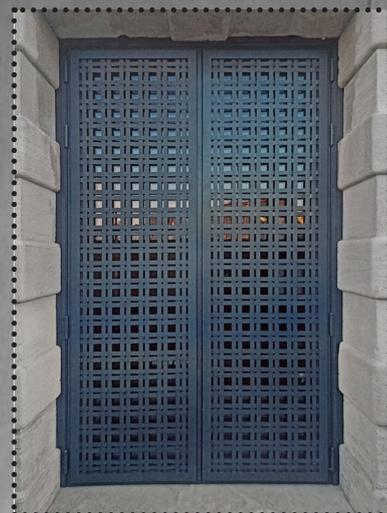
43.

42. Rapporto fra il nuovo volume e l'edificio storico, da FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando e l'eredità del tempo*, in «Casabella» 778, Giugno 2009, pp. 25, 30, 31.

43. Concept progettuali, da FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando per Francois Pinault, dall'île Seguin a Punta della Dogana*, Electarchitettura, Firenze 2009.



45.



46.

Anche grazie alla rinnovata identità architettonica il nuovo complesso di Punta della Dogana diverrà in breve punto d'arrivo di un percorso artistico, denominato "chilometro dell'arte", che lo collegherà a Ca' Rezzonico e la Grande Accademia e la Peggy Guggenheim Collection.⁹⁵ Esso è quindi un esempio, oltre che di approccio al restauro di un bene storico italiano, anche di una funzionale riqualificazione di esso in un tessuto storico-culturale.

Cap.
6
1990
2000

44. Prospetto del nuovo volume, da FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando e l'eredità del tempo*, in «Casabella» 778, Giugno 2009, p. 32.
45.46. Rapporto fra l'edificio preesistente e le nuove aggiunte, da FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando per Francois Pinault, dall'île Seguin a Punta della Dogana*, Electarchitettura, Firenze 2009.

“Palladio ha costruito l'esterno, io ho tentato di costruire l'interno”:⁹⁶ in occasione dell'arrivo a Vicenza della mostra proprio sulla carriera di Ando (organizzata dal Centre Pompidou di Parigi) il maestro nipponico ha l'occasione di progettare l'allestimento all'interno della Basilica Palladiana. Confrontandosi quindi con simmetrie e proporzioni che sempre lo hanno influenzato senza rinunciare però al suo linguaggio che le mitiga e sfuma,⁹⁷ Ando può offrire ai fruitori l'esperienza unica di avere un effettivo elemento in più nella mostra.⁹⁸

L'allestimento nella Basilica Palladiana a Vicenza

Cap.
6
1990
2000

47.

47. Modello progettuale illuminato, da LIVIO SALVADORI, *Progettare con la luce-Tadao Ando alla Basilica Palladiana*, in «Casabella» 623, Maggio 1995, p. 26.

L'allestimento di Ando è costituito da due torri, che sebbene raggiungano i sette metri d'altezza trovano spazio nell'involucro palladiano (alto venticinque metri):⁹⁹ una coppia di scalinate, poi, racchiudono un fondale chiaro come il resto dei manufatti, a delimitare le sezioni della mostra. Esso diviene anche "adattatore" di parte della luce, che agisce diversamente a seconda delle sezioni e dei temi affrontati in esse.¹⁰⁰ Ando la utilizza qui sia come guida verso l'esposto sia come dissuasore ed elemento di dissenso:¹⁰¹ mentre nello spazio fra scalinate e fondale essa è perenne e non familiare (ma avvicina tale ambiente ad un'idea di "piazza"), lungo il percorso l'illuminazione si intensifica per poi riattenuarsi attraverso apparecchi posti a dodici metri di altezza.¹⁰² Grazie anche alla componente indiretta che arriva dalle pareti bianche si produce una guida luminosa verso le aperture con gli elementi esposti,¹⁰³ fra i quali significativa importanza è riservata proprio al complesso *Fabrica* prima analizzato.¹⁰⁴ la luce è elemento costitutivo di comunanza ed annullamento temporale in ogni porzione dell'intervento.¹⁰⁵



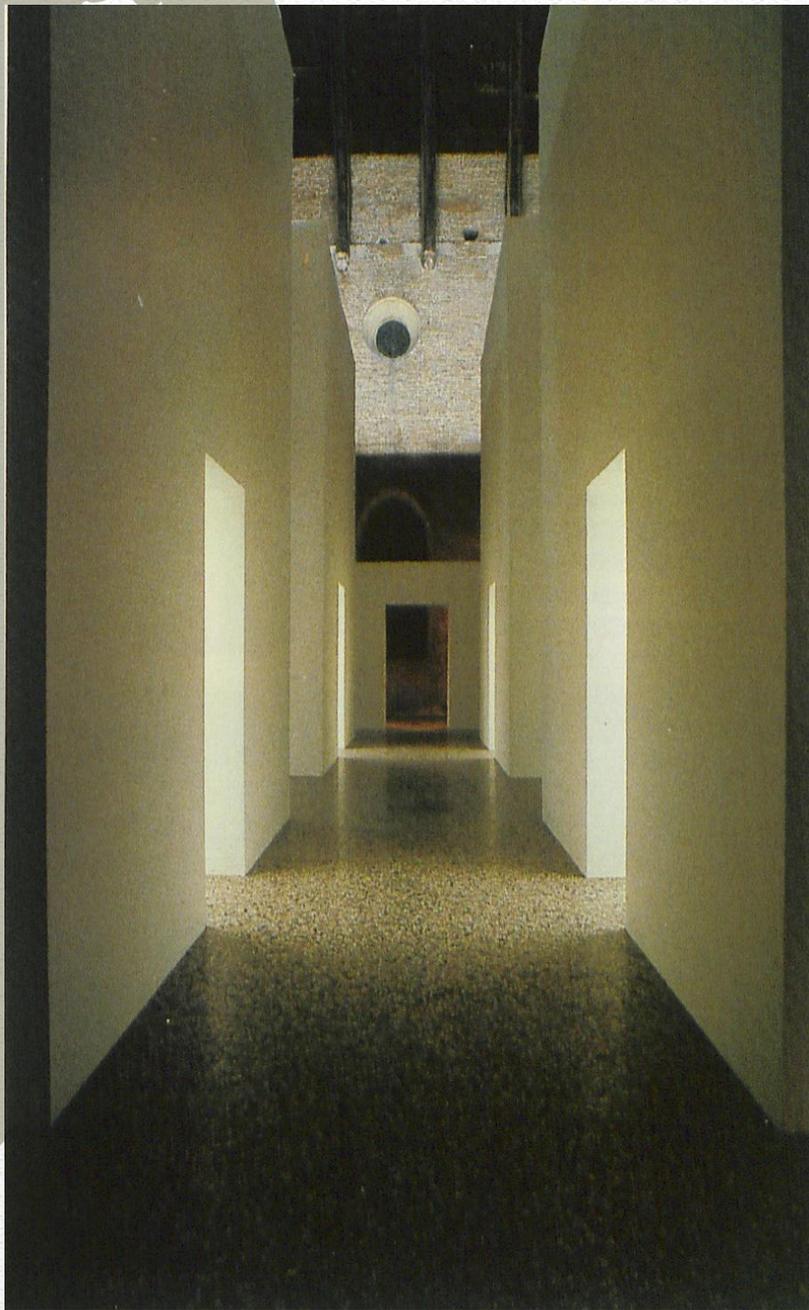
48.



49.

48. Rapporto con l'intorno, da LIVIO SALVADORI, *Progettare con la luce-Tadao Ando alla Basilica Palladiana*, in «Casabella» 623, Maggio 1995, p. 28.

49. Il percorso di visita illuminato con diversi approcci, da LIVIO SALVADORI, *Progettare con la luce-Tadao Ando alla Basilica Palladiana*, in «Casabella» 623, Maggio 1995, pp. 27, 28.



50.



51.

Riferimenti architettonici vengono, come accennato in precedenza, dallo studio di Ando per alcune architetture classiche nostrane: egli dichiara come "all'interno del *Pantheon* ho vissuto per la prima volta l'esperienza dello spazio",¹⁰⁶ denotando in tale esempio un modo di usare la luce che fa sì, a detta sua, che lo spazio "risplenda".¹⁰⁷ Non mancano naturalmente altri esempi, uno su tutti le Carceri di Piranesi, a suscitare l'interesse di Ando per la tradizione italiana.¹⁰⁸ E' quindi con tale riverenza che l'architetto giapponese interviene a Vicenza, coniugando al presente aspetti del patrimonio storico nostrano:¹⁰⁹ in modo opposto a come hanno operato i giapponesi finora, quindi, Ando fornisce la propria visione in materia per una sfera architettonica che è "meravigliosamente in contrasto con la tradizione dell'architettura giapponese".¹¹⁰

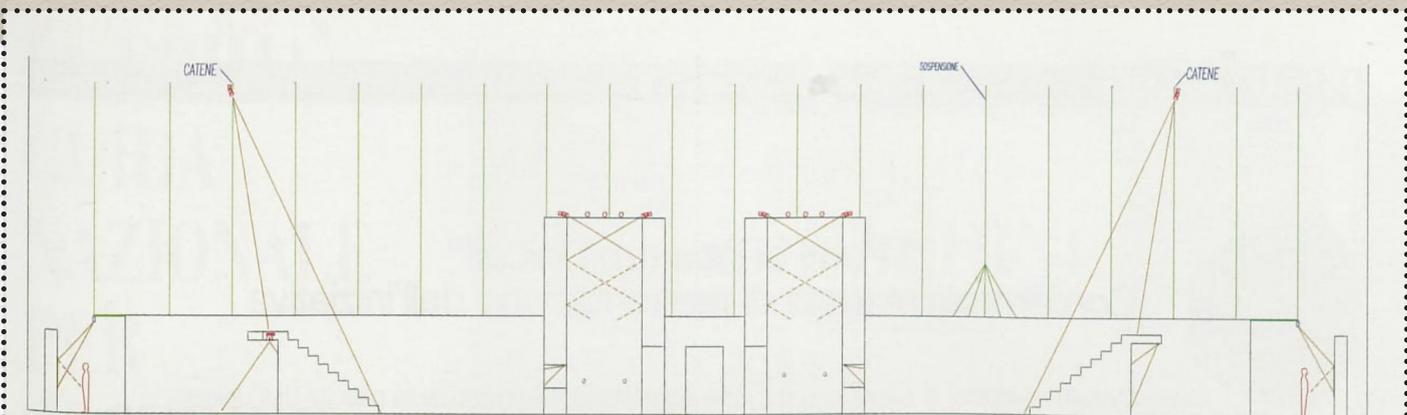
Influenzato in particolare dalla predo-
minanza della direzione verticale op-
posta alla dominazione dell'orizzontali-
tà propria del suo paese,¹¹¹ si assume tale
compito dichiarando come "il mio la-
voro mira a coniugare queste opposte
concezioni spaziali";¹¹² egli è quindi at-
tento a non internazionalizzare il pro-
prio operato, ma anzi a fonderlo con
ciò che lo circonda per tirarne fuori
"la vera ricchezza dell'uomo".¹¹³ Infine,
l'architetto nipponico è, al pari dei suoi
conterranei, affine al tema del vuo-
to architettonico, negli esempi prima
esposti come in tutte le altre sue opere.
E' proprio Ando a parlare sulle pagine
di *Casabella* del concetto di *kenai*, "pre-
monizione":¹¹⁴ "nel caso di un muro, ad
esempio, bisogna che le persone sen-
tano che cosa c'è dietro quel muro";¹¹⁵
se l'importante è poi tutto ciò che non
si vede, è l'architettura a fornire i mezzi
per poter suggerire ciò che sta dietro.¹¹⁶

Cap.
6
1990
2000

50.51. Due parti diverse della mostra, illuminate quindi in maniera differente, da LIVIO SALVADORI, *Progettare con la luce-Tadao Ando alla Basilica Palladiana*, in «Casabella» 623, Maggio 1995, pp. 28, 30.



52.

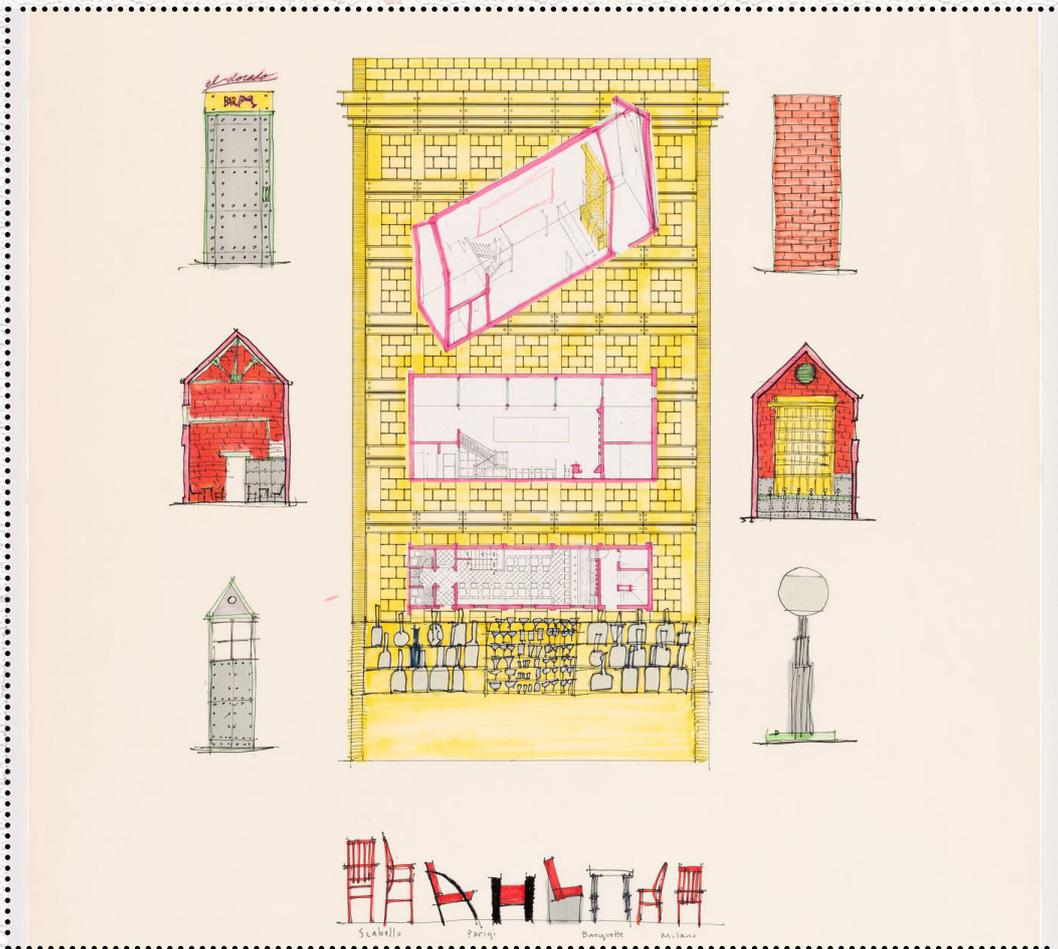


53.

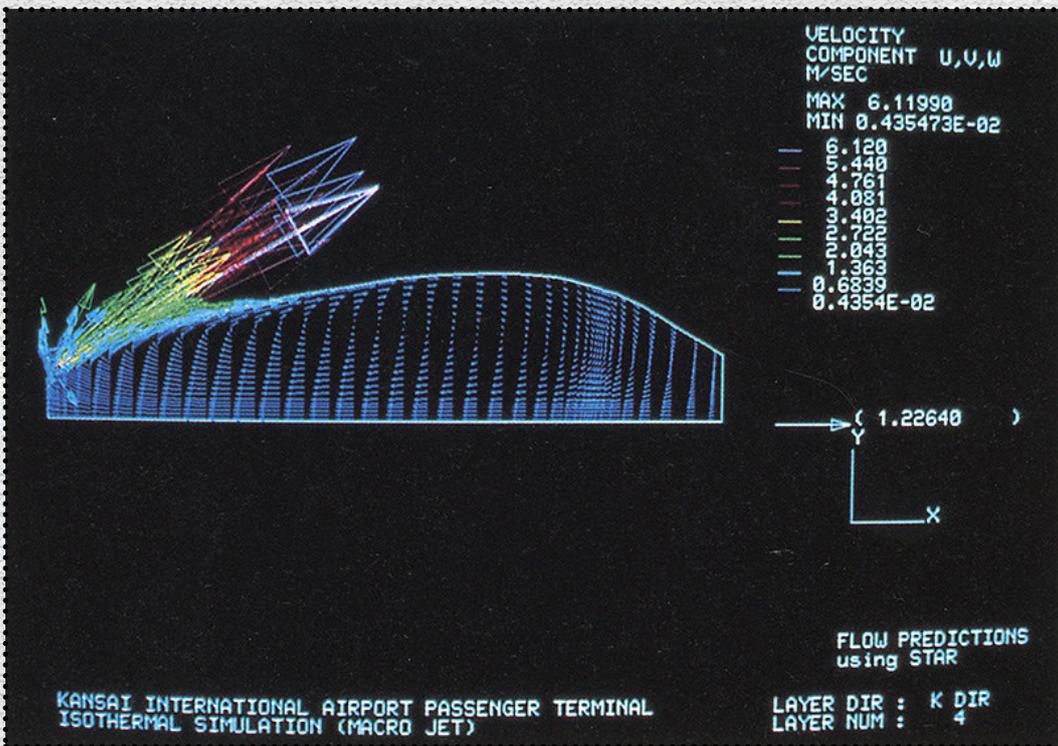


54.

52. Esposizione del complesso *Fabbrica*, da LIVIO SALVADORI, *Progettare con la luce-Tadao Ando alla Basilica Palladiana*, in «Casabella» 623, Maggio 1995, p. 30.
53. Sezione progettuale, da LIVIO SALVADORI, *Progettare con la luce-Tadao Ando alla Basilica Palladiana*, in «Casabella» 623, Maggio 1995, p. 30.
54. Esposizione del complesso *Fabbrica*, da LIVIO SALVADORI, *Progettare con la luce-Tadao Ando alla Basilica Palladiana*, in «Casabella» 623, Maggio 1995, p. 29.

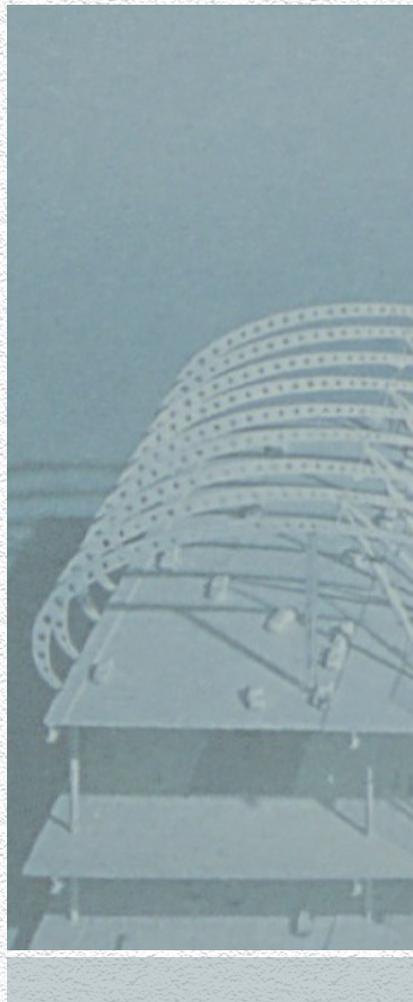


55.



56.

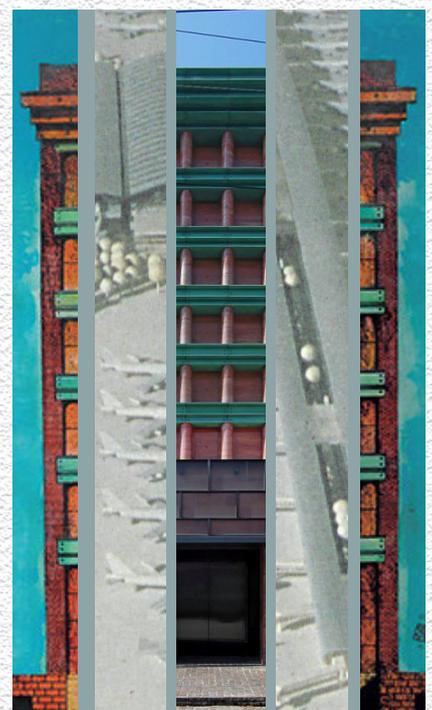
55. Pubblicità per il locale *El Dorado* interno all'hotel *Il Palazzo*, 1987/89, reperita via web (<https://www.cca.qc.ca/>).
56. Modello di calcolo informatico per l'aeroporto del *Kansai*, in «Japan Architect» 11, 1993, p. 68.



Legami nella
contemporaneità:

6 . 3

gli interventi
italiani in Giappone



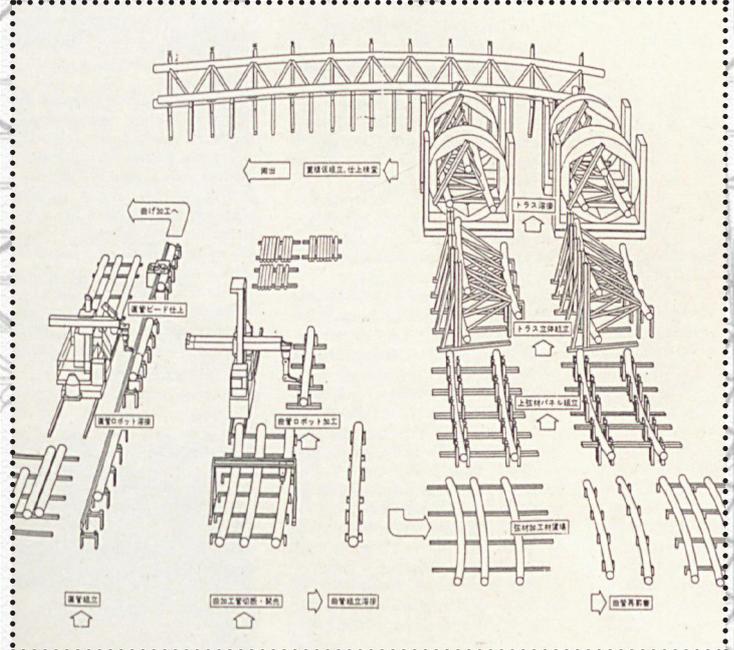
57.

57. In questa pagina: collage degli interventi di Renzo Piano ed Aldo Rossi in Giappone, composizione di immagini presenti all'interno del capitolo.

6.3: Legami nella contemporaneità: gli interventi italiani in Giappone (1990-2000)

L'aeroporto del Kansai di Renzo Piano

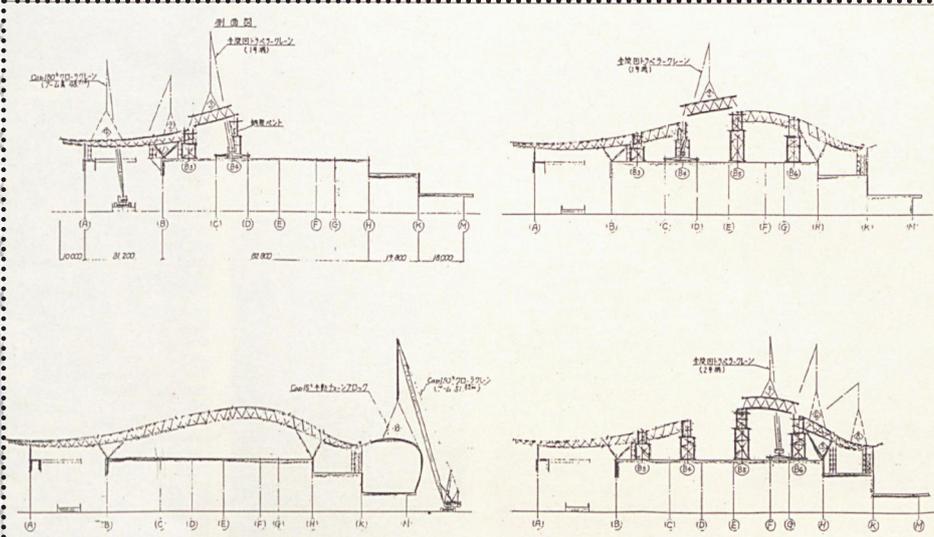
Ciò che il Giappone commissiona a Renzo Piano è massivo sia per importanza sia per mole progettuale: il terzo aeroporto del paese è maggiore dei precedenti per dimensioni e rilevanza, in quanto deve imporsi come prioritario polo d'attrazione della zona del *Kansai*, area economicamente più valente che comprende Kyoto, Osaka e Kobe.¹¹⁷ Nell'ordine di grandezza dei chilometri, su un'isola artificiale appositamente edificata, Piano progetta una copertura ad onda che diviene il fronte, la facciata principale:¹¹⁸ occorre infatti considerare come prioritario proprio l'affaccio aereo, quello da cui proverranno i maggiori flussi.¹¹⁹ Il voler caratterizzare la porzione di terreno insulare con un segno tangibile è l'unico modo, secondo lo stesso Piano, per approcciarsi a tale scala di intervento:¹²⁰ progettare "un pezzo di crosta terrestre", un ambito topografico più che urbano, è interpretato dal più leggero possibile uso di una "linea", che è ciò che rimane in prospetto dell'intervento (considerando la sottostante parte vierea che alleggerisce).¹²¹



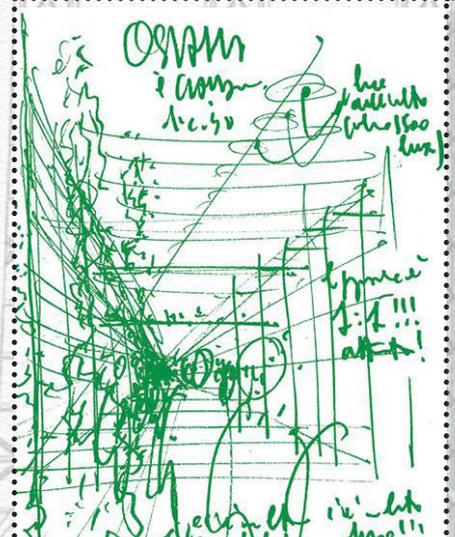
58.



59.



60.



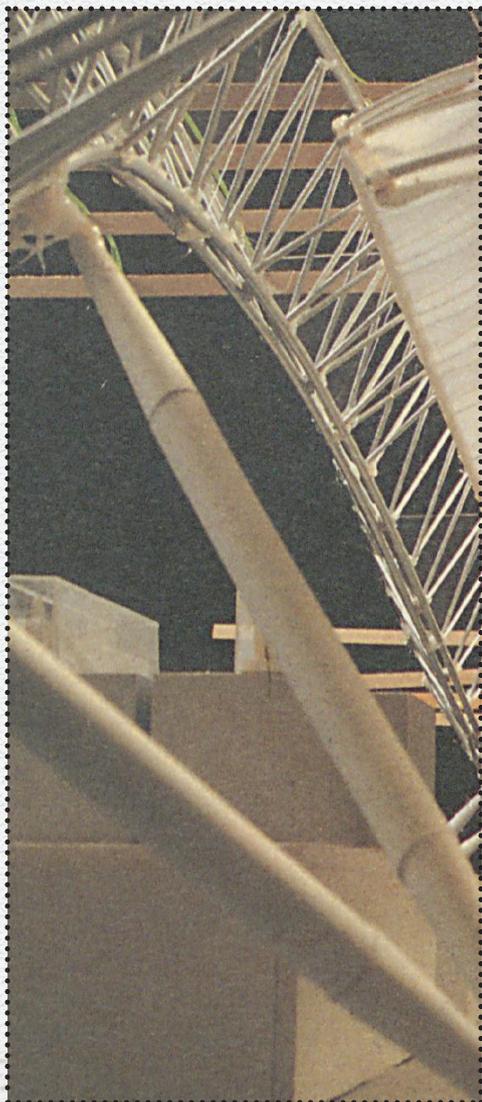
61.

58. Disposizione a terra delle componenti del trave principale, disegno dell'impresa di costruzioni, da SEBASTIANO BRANDOLINI, *Il terminal passeggeri del Kansai International Airport nella baia di Osaka di Renzo Piano Building Workshop*, in «Casabella» 601, Marzo 1993, p. 19.

59. Modello progettuale, da SEBASTIANO BRANDOLINI, *Il terminal passeggeri del Kansai International Airport nella baia di Osaka di Renzo Piano Building Workshop*, in «Casabella» 601, Marzo 1993, p. 6.

60. Sequenza costruttiva della copertura, disegno dell'impresa costruttiva, da SEBASTIANO BRANDOLINI, *Il terminal passeggeri del Kansai International Airport nella baia di Osaka di Renzo Piano Building Workshop*, in «Casabella» 601, Marzo 1993, p. 19.

61. RENZO PIANO, schizzi progettuali, reperiti via web (<https://arquitecturaviva.com>).



62.

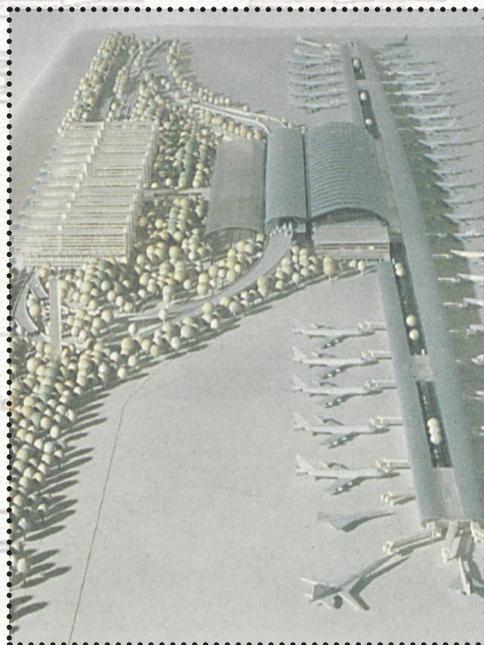
Mentre il prospetto dovrà confrontarsi con decine di aerei allineati in fronte ad esso, l'interno dovrà gestire la densità di flussi che ne deriva:¹²² l'eterogeneità caotica che un complesso del genere inevitabilmente comporta non può che essere quindi compensata da una forma sinuosa e il più possibile omogenea, ancor più se disegnata dall'aria stessa del luogo.¹²³ Internamente, oltre che a percepire la copertura che sale (senza vederne i bordi materici), non si ha percezione di smarrimento:¹²⁴ nonostante le grandi dimensioni, infatti, l'architettura comunica all'utente quali sono i flussi e le direzioni, guidandolo verso un costante avanzamento che progredisce con la "salita" della curvatura (si vorrebbe addirittura omettere la segnaletica, secondo le indicazioni progettuali).¹²⁵



63.



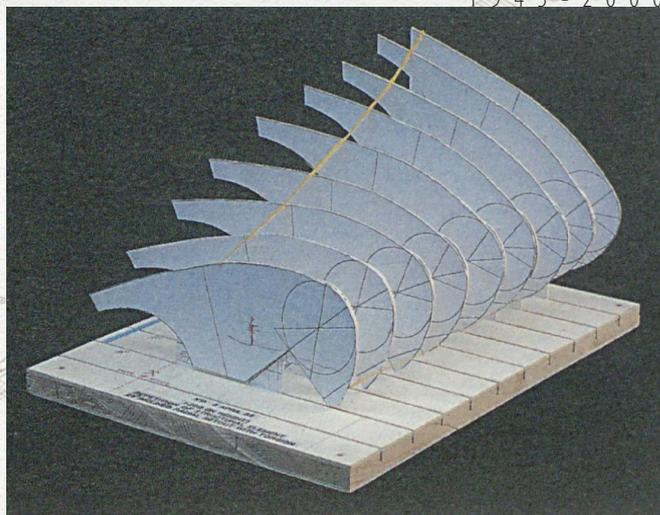
64.



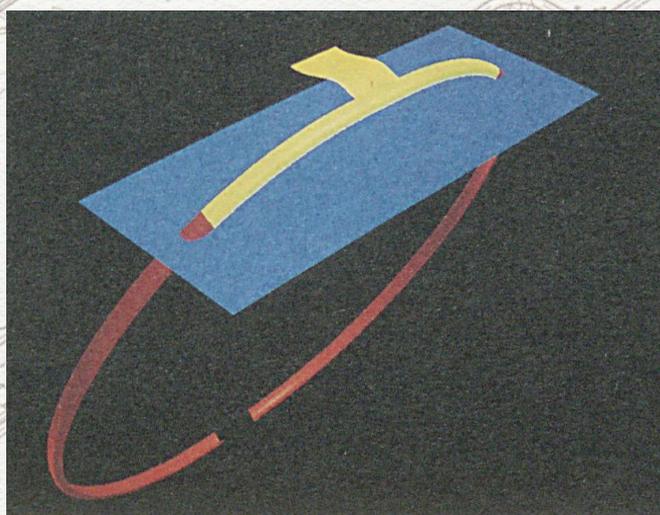
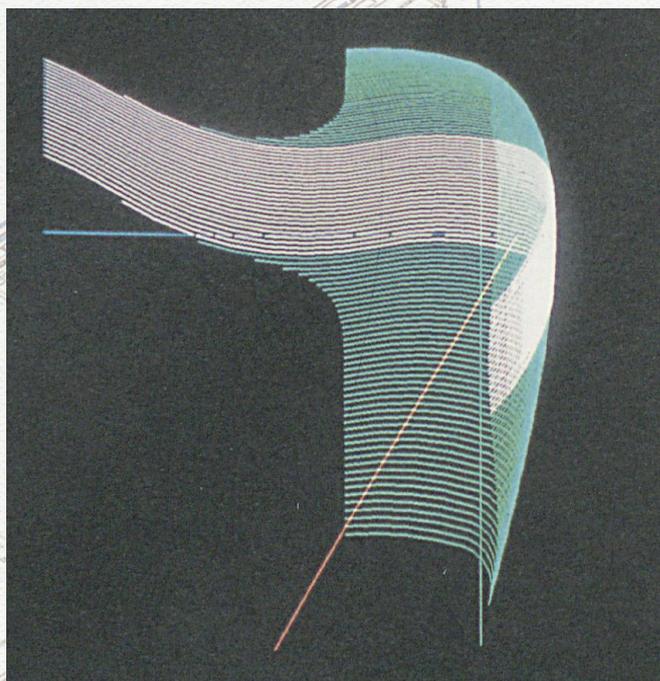
65.

- 62.63. Scorcio del modello per la copertura, riproposizione, da SEBASTIANO BRANDOLINI, *Il terminal passeggeri del Kansai International Airport nella baia di Osaka di Renzo Piano Building Workshop*, in «Casabella» 601, Marzo 1993, p. 11.
64. Modello progettuale della parte del giardino interno, da SEBASTIANO BRANDOLINI, *Il terminal passeggeri del Kansai International Airport nella baia di Osaka di Renzo Piano Building Workshop*, in «Casabella» 601, Marzo 1993, p. 12.
65. Modello progettuale, da SEBASTIANO BRANDOLINI, *Il terminal passeggeri del Kansai International Airport nella baia di Osaka di Renzo Piano Building Workshop*, in «Casabella» 601, Marzo 1993, p. 7.

E' naturale che un tale intervento porti con sé un'elevata ricerca tecnologica, specialmente per un aeroporto che, sebbene le rigide normative, vuole essere il più possibile trasparente: la corretta miscelazione della composizione vitrea può infatti garantire leggerezza senza causare abbagliamento, mantenendo anche il concetto di copertura-facciata per chi atterra;¹²⁶ insieme alle parti vetrate, la suddivisione modulare e a spicchi dei telai metallici compone le ingenti dimensioni del complesso attraverso l'accostamento di archi di cerchio.¹²⁷



Tale concezione modulare avvicina, a livello di influenze, l'architettura di Piano alla tradizione nipponica, e l'opera incarna ancor di più l'ambito del rapporto con la natura.¹²⁸ tanto nel *canyon* centrale (e nell'essere ibrido interno-esterno delle aree verdi) quanto soprattutto nella forma plasmata dall'aria Piano associa il progetto a concetti puramente giapponesi, mettendo in relazione riferimenti occidentali nel rifarsi alle grandi stazioni di fine secolo precedente (viene assunto come ideale continuatore di tale tendenza occidentale).¹²⁹ Il grande ambiente verde centrale guida nello smistamento delle funzioni sui piani, ma è soprattutto luogo di riposo reso confortevole, oltre che dalla natura, dal contributo di luce ed illuminazione.¹³⁰ Piano connette tali aspetti alla propria visione dell'immaterialità, che rende viva questa ed altre opere proprio nel riuscire a donare familiarità ad un ambiente aeroportuale.¹³¹



Cap.
6
1990
2000

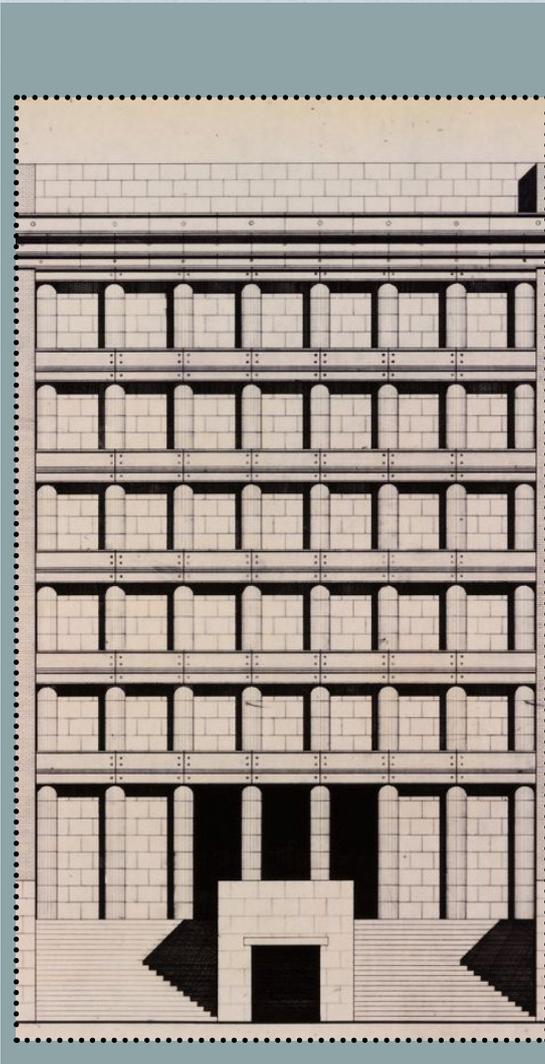
66.

66. Modelli informatici di calcolo per la progettazione, da SEBASTIANO BRANDOLINI, *Il terminal passeggeri del Kansai International Airport nella baia di Osaka di Renzo Piano Building Workshop*, in «Casabella» 601, Marzo 1993, pp. 8,9.

L'Hotel Il Palazzo di Aldo Rossi a Fukuoka



67.



68.



69.

Come per la commissione a Renzo Piano, il progetto affidato a Rossi per Fukuoka non è solo un hotel, ma è parte prioritaria di un piano di nuovo sviluppo dell'intorno come punto di collegamento fra zona commerciale e parte di svago-ricreativa di quella porzione urbana.¹³² Datato 1989, l'intervento di Rossi è un esempio di canoni occidentali impiantati in un tessuto nipponico: l'esterno dell'edificio contiene, infatti, ogni elemento compositivo e caratteriale di un edificio di stampo europeo, ancor più di parte della dimensione italiana.¹³³

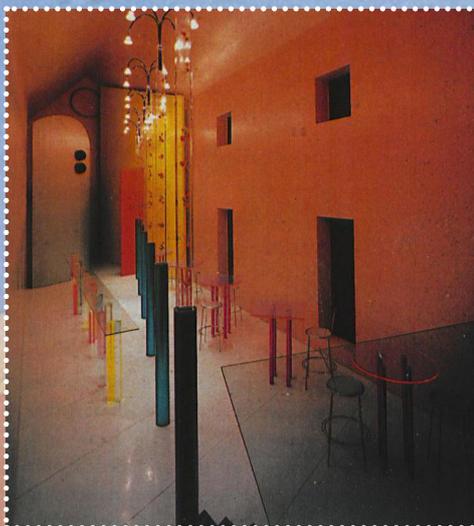
I fronti esterni colpiscono sin da subito grazie all'uso di travertino (seppur di provenienza iraniana), rame opportunamente trattato e soprattutto mattoni:¹³⁴ è volontà progettuale, infatti, che l'edificio non si perda nell'intorno, ma rimanga riconoscibile in esso (che con caratteristiche diverse continua a svilupparsi).¹³⁵ Usare un linguaggio estraneo al contesto perché appartenente ad una diversa sfera architettonica adempie pienamente a questa decisione progettuale:¹³⁶ anche esternamente all'edificio i riferimenti si innestano, in una piazza che, delimitata su tre lati da hotel e due corpi annessi, rimanda ad esempi lontani dal mondo orientale.¹³⁷

I due corpi adiacenti ad essa contengono ristoranti e locali di servizio, in modo da differenziare tali destinazioni d'uso come anche al piano terra dell'hotel che crea distacco dalle camere;¹³⁸ nel complesso principale è una lobby a fungere da filtro, perché è volontà di Rossi il definire una gerarchia fra le parti di tutto l'intervento.¹³⁹

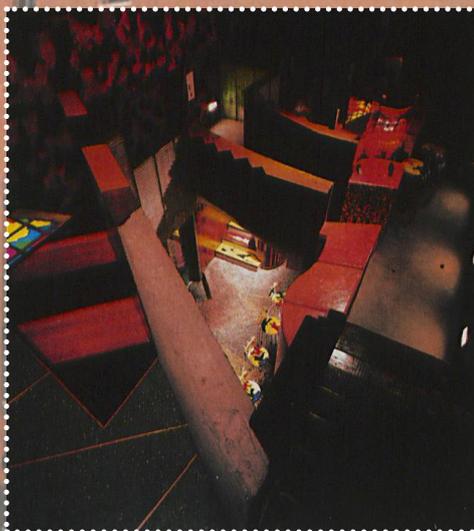
67. ALDO ROSSI, prospetto progettuale colorato, da Fondazione Aldo Rossi, archivio dell'autore, reperito via web (<https://www.fondazionealdorossi.org>).

68. ALDO ROSSI, prospetto progettuale, reperito via web (<https://www.cca.qc.ca>).

69. L'edificio nel 2012, reperito via web (<https://www.archiweb.cz>).

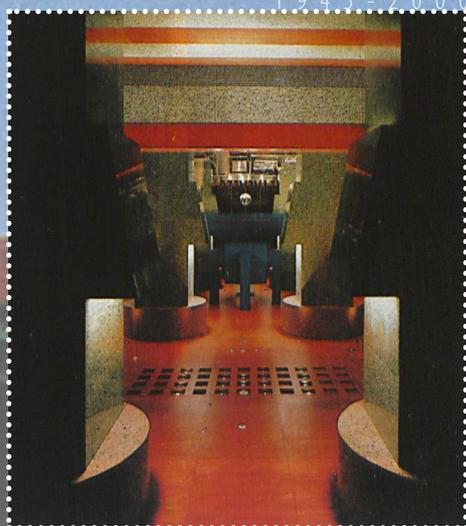


70.

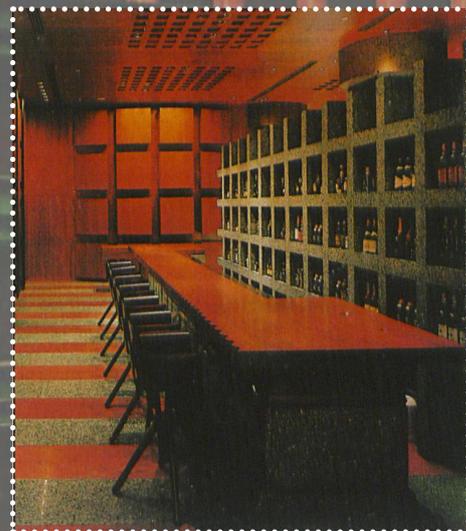


71.

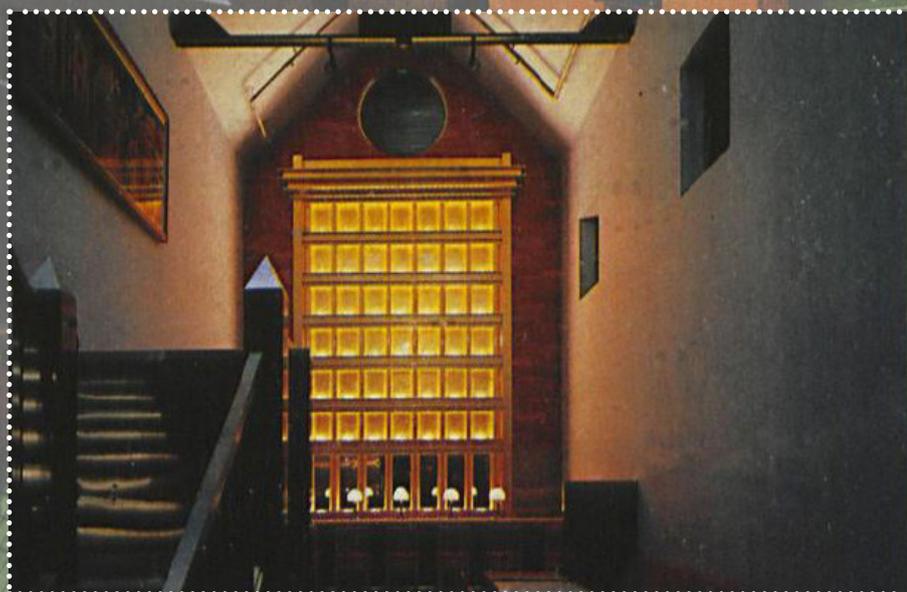
L'opera di Fukuoka non è tuttavia esente da influenze nipponiche. Quello di Rossi è dichiaratamente un contenitore, da egli stesso definito "scudo per gli *interior designers*":¹¹⁰ all'interno dell'edificio si trova una sfaccettatura di allestimenti progettati sia da personalità giapponesi (come Shiro Kuramata) sia italiane (Ettore Sottsass o Gaetano Pesce).¹¹¹ Le porzioni interne presentano quindi spazi estremamente diversi fra loro, orientali ed occidentali, tenuti insieme dal "rivestimento" progettato da Rossi.¹¹² L'architetto milanese associa tale mosaico all'ispirarsi "all'eterogeneità di una città giapponese"; l'unione fra interno ed esterno produce un complesso che sfuma anche nel post-moderno appena trascorso, come constaterà parte della critica, che lo definirà affascinante proprio per questo.¹¹³



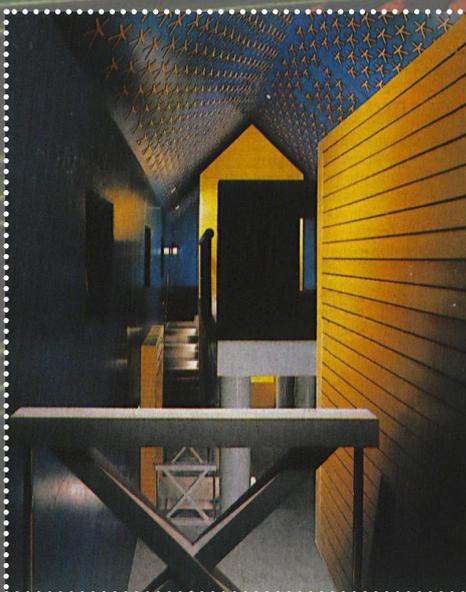
72.



73.



74.



75.

70. SHIRO KURAMATA, *Oblomova bar*, da JOHN WELSH, *Turning Japanese*, in «Building Design» 977, Marzo 1990, p. 24.

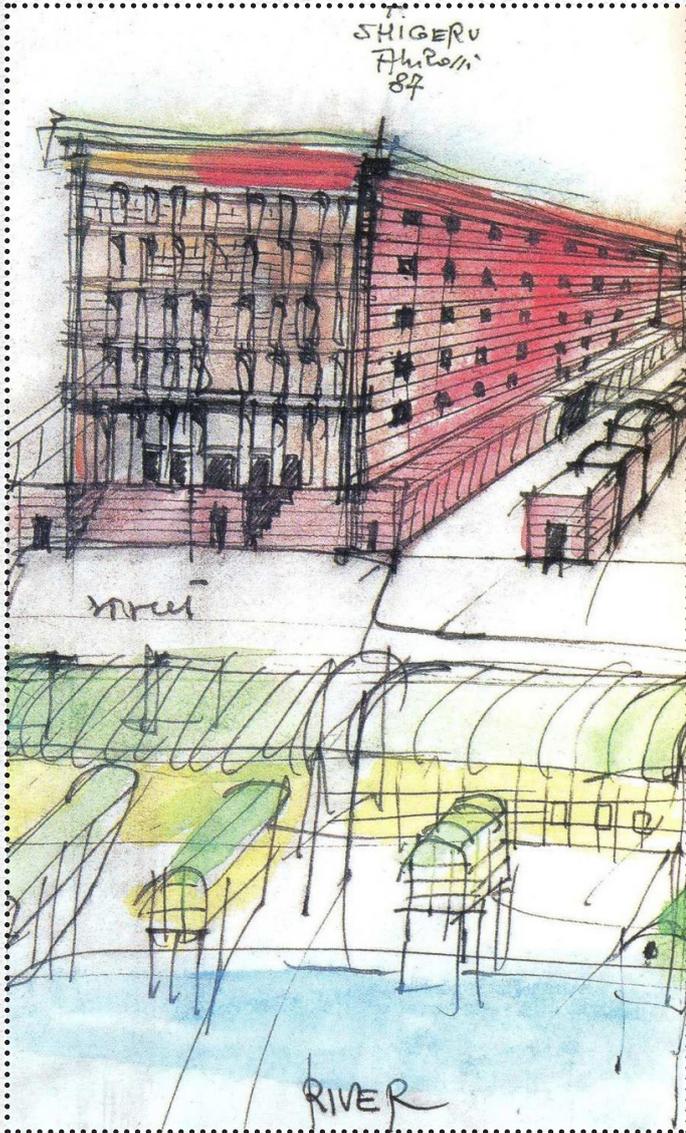
71. GAETANO PESCE, *El Liston bar*, da JOHN WELSH, *Turning Japanese*, in «Building Design» 977, Marzo 1990, p. 24.

72. Entrata al ristorante principale, da JOHN WELSH, *Turning Japanese*, in «Building Design» 977, Marzo 1990, p. 25.

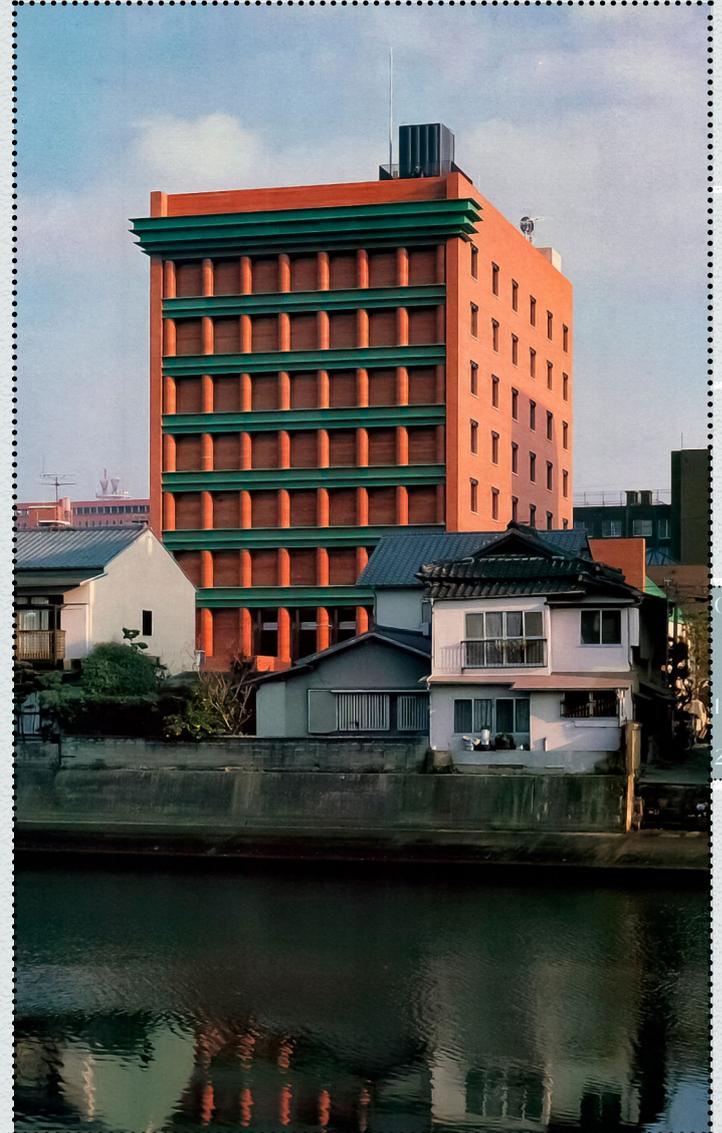
73. SHIGERU UCHIDA, IKUYO MITSUHASHI, bar del ristorante principale, da JOHN WELSH, *Turning Japanese*, in «Building Design» 977, Marzo 1990, p. 25.

74. ALDO ROSSI, *El Dorado bar*, da JOHN WELSH, *Turning Japanese*, in «Building Design» 977, Marzo 1990, p. 25.

75. ETTORE SOTTASS, *Zibibbo bar*, da JOHN WELSH, *Turning Japanese*, in «Building Design» 977, Marzo 1990, p. 24.



76.



77.

76. ALDO ROSSI, schizzo progettuale, da PAOLO PORTOGHESI (a cura di), *Aldo Rossi: The Sketchbooks 1990-1997*, Thames & Hudson, Londra 2000.

77. Il Palazzo oggi in una prospettiva simile, reperito via web (<https://revistaprojeto.com.br>).

Note bibliografiche del capitolo

di seguito elencate tramite il metodo autore-data,
visibili quindi interamente nell'apparato bibliografico conclusivo
(da pagina 188)

1. ZEVÌ 1970.
2. LEONE 1995.
3. *ibidem*.
4. (anonimo) 1987.
5. MILANOFIORI, Milano leggera, dossier sugli interventi realizzati.
6. *ibidem*.
7. (anonimo) 1988.
8. *ibidem*.
9. *ibidem*.
10. MILANOFIORI, Milano leggera, cit.
11. ROSSI 1991.
12. (anonimo) 1987.
13. *ibidem* fino a 21.
22. PERSICO 2008.
23. (anonimo) 1987.
24. PERSICO 2008.
25. (anonimo) 1987.
26. PERSICO 2008.
27. *ibidem*.
28. DI GENNARO, GUIDA 2021.
29. PERSICO 2008.
30. COMUNE DI MILANO-URBAN CENTER 2022.
31. *ibidem* fino a 35.
36. (anonimo) 1994.
37. *ibidem* fino a 40.
41. COMUNE DI MILANO-URBAN CENTER 2022.
42. (anonimo) 1994.
43. *ibidem* fino a 49.
50. COMUNE DI MILANO-URBAN CENTER 2022.
51. *ibidem*.
52. (anonimo) 1994.
53. COMUNE DI MILANO-URBAN CENTER 2022.
54. *ibidem*.
55. (anonimo) 1999.
56. *ibidem* fino a 58.
59. (anonimo) 1987.
60. (anonimo) 1994.

61. TRIGGS 2001.
62. MARTIN 2000.
63. *ibidem*.
64. *ibidem*.
65. TRIGGS 2001.
66. *ibidem* fino a 70.
71. MARTIN 2000.
72. VALENTE 1993.
73. *ibidem*.
74. *ibidem*.
75. MARTIN 2000.
76. VALENTE 1993.
77. *ibidem* fino a 79.
80. MARTIN 2000.
81. *ibidem*.
82. *ibidem*.
83. VALENTE 1993.
84. *ibidem*.
85. *ibidem*.
86. DAL CO 2009.
87. *ibidem* fino a 95.
96. ANGELILLO 1994.
97. SALVADORI 1995.
98. *ibidem*.
99. ANGELILLO 1994.
100. SALVADORI 1995.
101. *ibidem* fino a 103.
104. ANGELILLO 1994.
105. SALVADORI 1995.
106. *ibidem* fino a 112.
113. (anonimo) 1996.
114. TIRONI 1989.
115. *ibidem*.
116. *ibidem*.
117. BRANDOLINI 1993.
118. *ibidem* fino a 131.
132. FONDAZIONE ALDO ROSSI, Complesso alberghiero e ristorante Il Palazzo, reperito via web (fondazionealdorossi.org).
133. SWENARTON 1988.
134. WELSH 1990.
136. *ibidem* fino a 143.

Cap.
6
1990
2000

Conclusioni

Sul materiale raccolto e prodotto

In conclusione della stesura del progetto di tesi non resta che effettuare giudizio critico su ciò che è stato fatto e sulla sua potenziale valenza. Per far ciò un buon punto di partenza può essere il riconsiderare gli obiettivi prefissati ad inizio ricerca: il *modus operandi* è stato infatti quello di tentare di ricostruire parte della maglia di legami, in ambito architettonico e con larghe vedute, fra le sfere culturali dei due paesi per tentare di "arricchirla" con eventuali tasselli di influenze non troppo visibili o perse nel tempo. Ragionando con obiettività è doveroso constatare come tali "scoperte" non siano presenti all'interno del progetto di tesi, che è privo di nuovi elementi della maglia; il resoconto prodotto diventa perciò un *revival* di porzioni della storia editoriale italiana di settore, non per forza privo di ragion d'essere, naturalmente. Tale approccio ha infatti potuto rilevare diverse esperienze di *reportage* svolte nei decenni, anche e soprattutto su architetture nipponiche meno conosciute: l'analisi di Vittorio Gandolfi per *Domus* del 1946, ad esempio, riesce a delineare un quadro tipologico dell'architettura nipponica dell'immediato dopoguerra in modo tempestivo ed estremamente dettagliato; allo stesso modo i lavori di Paolo Riani sui *Casabella* di fine anni Sessanta ricostruiscono il decennio metabolista addirittura aggiungendo proposte proprie, toccando quindi con mano il problema.

Uniti a tali interventi di personalità conosciute si compone poi il variegato mosaico di singoli casi-studio riportati nei paragrafi delle "notizie dal decennio", come a voler produrre un piccolo archivio di ogni decade: così facendo si ripropongono le sperimentazioni architettoniche degli anni Settanta e Ottanta, o il modo di muoversi che conduce la nascente identità architettonica giapponese lungo gli anni Cinquanta. Ciò che emerge da questa prima parte di lavoro è la varietà delle soluzioni sia in ambito applicativo (da sistemi urbani a soluzioni di design) che contenutistico: la diversità fra gli esempi riportati soprattutto negli anni Settanta e Ottanta ben esprimono le diramazioni che l'architettura giapponese prende nel tempo, usando qui esempi meno noti, caratteristica tutt'altro che sfavorevole. Il ritorno a due macro-argomenti continuamente riproposti, natura e tradizione, si mescola a soluzioni di sperimentazione e muta conseguentemente negli anni, ripresentandosi: l'editoria architettonica italiana è tempestiva a raccogliere uno spettro di esempi più ampio possibile, in modo da far uscire un quadro quantomeno arricchito di casistiche.

1945

1948 : Mostra sulla pittura giapponese contemporanea, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Roma

1950

1954 : Nuovo accordo culturale italo-giapponese: Istituto italiano di cultura a Tokyo e istituto giapponese a Roma

1958 : Fumihiko Maki, viaggio in Europa

1959 : Mostra del gruppo Gutai, Torino

1960

1960 : Gemellaggio Napoli-Kagoshima
Yoshinobu Ashihara, viaggio in Europa

1961 : "Settimana Giapponese" a Milano
Maestranze giapponesi alla XXI Mostra dell'Artigianato di Firenze

1962 : Inaugurazione Istituto Giapponese di Cultura, Roma

1963 : Maestranze giapponesi alla XVIII Mostra Internazionale dell'Arredamento di Monza

1964 : Giappone al XIII Convegno Internazionale Artistici, critici e studiosi d'arte a Rimini

1966 : Mostra dell'Avanguardia Giapponese dalla Tokyo Gallery, Venezia

In questa pagina e nella seguente: Timeline di altri eventi riguardanti il Giappone in Italia, non presenti all'interno dei capitoli della tesi.

1970

- 1970** Tange espone il progetto per Bologna alla prima Biennale internazionale di Rimini
- 1972** Premio assegnato a Tsuto Kimura dal Centro Direzionale di Perugia per il suo progetto di un nuovo centro urbano
- 1977** Istituto Universitario Orientale di Napoli, inizio programma "Le collezioni d'arte estremo-orientale in Italia: schedatura, catalogazione, pubblicazione delle opere"
Mostra "Assenza-Presenza" a Bologna, dove fra i temi vi è il lavoro di Isozaki come opposizione alle avanguardie radicali

1980

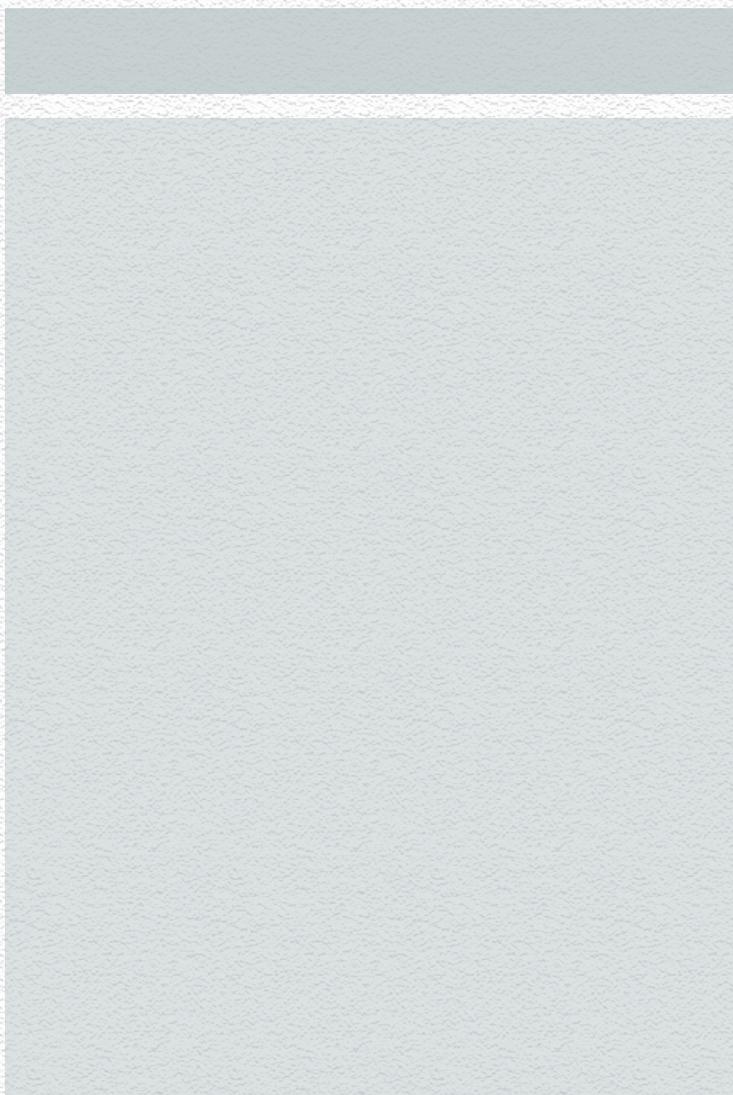
- 1981** Gemellaggio Milano-Osaka
- 1983** a Milano, Bologna, Reggio Emilia "la più ampia rassegna di cultura generale giapponese mai mostrata" (fonte: Vogue)
- 1986** Toyo Ito, mostra "Architetture per una città argentata" a Fiesole
Giuseppe Niccoli, mostra "Japan in Parma-il Giappone a Parma"
- 1988** Firenze, mostra "Il polo espositivo, un tema due architetti - Arata Isozaki e Oswald Mathias Ungers"

1990

- 1991** Roma, mostra dei progetti italiani per Nara, Istituto Giapponese di Cultura
- 1993** Milano, sede Idea Books, mostra "Linguaggio invisibile-Tokio 1990. Un dialogo con cinque architetti giapponesi" (Taro Ashimara, Hisashi Hara, Shinichi Ogawa, Tao Architects, Workshop)
- 1995** Rassegna "Giappone in Italia '95-'96" promossa dal governo giapponese

2000

Il tentativo di "tracciamento" di questa maglia culturale avviene in modo analogo, e con analoghe conseguenze, nella seconda parte dell'analisi, nel "materializzare la ricerca". In questa fase della stesura si inseriscono un capitolo di ambito nuovamente editoriale-monografico, incentrato sugli interventi degli architetti giapponesi in Italia, ma soprattutto l'intera esperienza nipponica nella Biennale di Venezia e nella Triennale di Milano. E' in questa macro-sfera che l'apporto nella cultura italiana diventa rilevante, non solo perché appositamente progettato per tali rassegne: ripercorrendo le tracce culturali che il Giappone lascia nelle due sedi si ricostruisce infatti un panorama a sé, dove si centrano i punti del dibattito architettonico in forme prodotte appositamente per occasioni italiane. A Venezia e a Milano si sono potuti fruire materialmente dei punti di contatto fra le due sfere, visionando elementi che gli architetti giapponesi hanno preparato esclusivamente per tal fine. Non secondariamente, poi, si osserva facilmente come le due scene non si rapportino per caso: i giapponesi hanno voluto prendere parte a tali esposizioni nel modo più ricco e personale possibile, progettando i propri spazi e non mancando mai di testimoniare la significatività provata nel far parte di tali rassegne italiane.



Sul tema affrontato: il rapporto culturale italo-giapponese nella cultura architettonica nostrana

Proprio da qui occorre partire per definire con chiarezza una risposta alle domande: esiste tale rapporto e in che proporzioni? E come funziona, con che ossatura si è formato nel tempo? Per rispondere occorre sviscerare la questione in più sottotemi, posizionandosi prima da un lato e poi dall'altro delle due parti in causa.



Si potrebbe infatti cominciare col chiedersi perché, in caso vi sia un motivo particolare, il Giappone esponga in Italia, se con più o meno interesse rispetto ad altri paesi. Parte della risposta è già stata riportata proprio nell'ambito delle due rassegne milanese e veneziana, dove non è mancato (come visto) un dichiarato interesse da parte dei nipponici, anche esplicitato "testualmente" in cataloghi o interventi: complice anche la valenza che tali appuntamenti avevano nella scena quantomeno europea, può essere comprensibile il voler scegliere tali occasioni per relazionarsi con l'Occidente nel modo più significativo possibile, non a caso anche realizzando un'architettura contenitrice, in uno dei due casi. In aggiunta a ciò, anche qui come già analizzato nel capitolo dedicato, l'unire le singole partecipazioni modella un riassunto di mezzo secolo di storia architettonica giapponese: sembra quindi che i nipponici abbiano voluto quantomeno "rendere nota" di ogni sviluppo delle proprie questioni, ogni ritorno alla tradizione ed ogni slancio verso il futuro, portando esempi concreti in Italia ed ottenendo, inevitabilmente, pareri o osservazioni in risposta; farlo a Venezia e a Milano può essere sintomo del voler apprendere tali considerazioni delle culture occidentali, magari proprio usando l'importanza dei due eventi nostrani come fulcro europeo più che strettamente italiano.



L'altra porzione di analisi, prettamente editoriale ma non solo, può aiutare ad effettuare considerazioni sulla questione speculare a quella appena affrontata: perché, forse allo stesso modo, ricerchiamo ed esponiamo materiale dell'architettura giapponese? Ciò che si è potuto comprendere è come ogni singolo intervento sia stato meticolosamente descritto ed analizzato, anche per casi-studio meno noti: l'estrema diversificazione degli esempi che emergono dai decenni editoriali è da un lato la forza del tessuto qui ricostruito, dall'altro prova di un interesse totale e sinceramente curioso. Tale metodo di analisi per singole architetture pare aumentare nel corso del tempo, stando al numero degli elementi provenienti soprattutto dagli anni Settanta ed Ottanta, sia esso sintomo di una crescita di interessamento o meno. Provando a comprenderne le motivazioni, ciò che si può dedurre è che, sebbene il Giappone abbia elementi che trainano l'interesse degli occidentali da quasi un secolo prima del 1945, il percorso dei due paesi in questi cinque decenni ha conosciuto fasi che, con le dovute semplificazioni, sembrano somigliarsi l'una con l'altra: nonostante Italia e Giappone non siano stati gli unici paesi a dover riassetare il proprio patrimonio architettonico dopo la guerra è pur vero che proprio in Italia ragionamenti su standardizzazione e modularità vengono presentati anche in lingua nipponica, come per la mostra del progetto *Ina-Casa* alla Triennale del 1948 (si notino pannelli giapponesi nel dettaglio fotografico a pagina 20). L'architettura giapponese è un "traino", soprattutto due decenni dopo, dove sono i nipponici ad affermare gran parte del linguaggio metabolista, volendo loro stessi un dialogo con gli europei (italiani e inglesi soprattutto) in rassegne organizzate a fine anni Sessanta; nella fase post-moderna c'è posto per Isozaki nella *via novissima* della Biennale del 1980, mentre sta scoppiando la cultura *pop* e mentre i giapponesi fanno passi da gigante con la tecnologia, protagonista della fase *high-tech* delle architetture degli anni Ottanta. Unire tali apporti che la dimensione giapponese comunica nella seconda metà del Novecento ad un già vivo interesse (che ha oltretutto ottenuto, col ventennio fascista, slancio esponenziale per fini propagandistici) testimonia l'importanza che la scena nipponica ricopre nel mondo e verso il mondo occidentale, alla quale non può che corrispondere il più sincero fra gli interessi.

Tale risposta riconduce quindi all'ultima delle domande da porsi: che tracce lascia la cultura giapponese nella dimensione italiana? Quanto è permeata e in che modi? Ai fini della specificazione ci si deve collegare alle considerazioni appena effettuate, sottolineando come gli elementi nipponici che hanno formato la modernità nella prima metà del Novecento siano giunti a noi successivamente all'interessamento di altre personalità occidentali, come Bruno Taut o Frank Lloyd Wright: lavori di analisi come quelli dei due maestri sono sicuramente stati apprezzati dalla sfera italiana, facendo arrivare principi ed elementi orientali "per via indiretta", in fase anche solo lievemente successiva. Allo stesso tempo, però, personalità italiane hanno saputo fondere quei concetti nella loro visione architettonica: i progetti di Carlo Scarpa, analizzati nell'apposita sezione del secondo capitolo, hanno saputo rendere onore all'architettura giapponese traslata in un architetto italiano che, ad esempio, soleva indossare il *kimono* e presenziare con esso. L'analisi delle architetture giapponesi realizzate in Italia può oltremodo contribuire alla risposta, soprattutto se si pensa a dov'è collocata nel percorso: non è forse un caso che il corrispettivo capitolo sia l'ultimo della stesura, quasi come se fosse conseguenza (o meglio una delle conseguenze) di ogni apporto che è avvenuto nei precedenti; arriva dopo decenni di incontri, che come visto comprendono singole esperienze architettoniche, concentrandosi però nella decade che chiude il secolo e in parte della successiva. Ciò che lasciano gli interventi analizzati ha molteplici chiavi di lettura: se i progetti di Kenzo Tange devono avere a che fare con le conseguenze della realtà hanno rappresentato metodi innovativi di concepimento urbanistico, mentre l'identità degli interventi di Tadao Ando racchiude tutta la cifra stilistica giapponese che si poteva traslare su suolo nostrano.



Il progetto di tesi aveva l'iniziale obiettivo di cercare qualche porzione del tessuto nascosta o non ancora completamente sviscerata: se gli effetti di tale compenetrazione non sono facili da notare, non avendo esempi che testimonino diretta ispirazione con una o più influenze nipponiche, ciò che si ottiene al termine della redazione non è una risposta innovativa o un buono spunto da aggiungere alla maglia, ma una ricca ossatura di singole, disseminate testimonianze degli anni. Queste ultime, magari anche "perse" nella quantità di elementi del mondo editoriale, hanno nella particolarità il loro punto di forza: rappresentano una visione dell'Architettura sempre rinnovata, mai totalmente ripetitiva, soprattutto testimoniano come qualunque esponente del mondo architettonico giapponese possa, in modo diverso dagli altri, progettare architetture colme di significati ed identità. Oltre a ciò, l'aver tentato di riconnetterle l'una con l'altra nella cronologia di mezzo secolo ha permesso, soprattutto col tentativo di interfacciarsi più attivamente possibile con grafica ed estetica, di considerare il Giappone nelle identità che ha comunicato decennio dopo decennio. Scandendo tali porzioni di tempo si restituisce una caratterizzazione che cambia e si raffina sempre di più, aumentando di definizione proprio come nel rapporto fra le due sfere culturali, fra due paesi che sempre più si sono avvicinati l'uno all'altro.

Bibliografia

In ordine cronologico:

(anonimo) 1935

(autore non specificato), *L'architettura mondiale*, in «Casabella» 88, Aprile 1935, pp. 45-47.

(anonimo) 1936

(autore non specificato), *L'architettura mondiale*, in «Casabella» 105, Settembre 1936, pp. 30-33.

TRIENNALE DI MILANO 1936

TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1936.

(anonimo) 1937

(autore non specificato), *L'architettura mondiale*, in «Casabella» 110, Febbraio 1937, pp. 36-39.

(anonimo) 1937

(autore non specificato), *L'architettura mondiale*, in «Casabella» 118, Ottobre 1937, pp. 32-37.

(anonimo) 1937

(autore non specificato), *L'architettura mondiale*, in «Casabella» 119, Novembre 1937, pp. 30-35.

MURATORI 1937

S. MURATORI, *L'architettura giapponese-in uno studio di Jiro Harada*, in «Architettura (rivista del sindacato nazionale fascista architetti)», 1937, pp. 36-41.

(anonimo) 1941

(autore non specificato), *notiziario*, in «Casabella» 160, Marzo 1941, pp. 100-104.

TODDI 1941

(anonimo) TODDI, *Bellezze e curiosità della lingua nipponica - Il Vicino*, in «Yamato-mensile italo-giapponese» 10, Ottobre 1941, p.300.

GANDOLFI 1946

VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, in «Domus» 209, Maggio 1946, pp. 3-8.

- (anonimo) 1947 (autore non specificato), *Charlotte Perriand in Giappone*, in «Domus» 219, 1947, pp. 55-58.
- TRIENNALE DI MILANO 1947 TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1947.
- TRIENNALE DI MILANO 1951 TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1951.
- BIENNALE DI VENEZIA 1952 BIENNALE DI VENEZIA (archivio storico), catalogo della mostra, Venezia 1952.
- PONTI 1952 GIO' PONTI, *Giappone modernissimo*, in «Domus» 269, 1952, pp. 2-11 .
- BIENNALE DI VENEZIA 1954 BIENNALE DI VENEZIA (archivio storico), catalogo della mostra, Venezia 1954.
- TRIENNALE DI MILANO 1954 TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1954.
- BIENNALE DI VENEZIA 1956 BIENNALE DI VENEZIA (archivio storico), catalogo della mostra, Venezia 1956.
- TAKAMASA 1956 YOSHIZAKA TAKAMASA, *Il padiglione del Giappone alla Biennale*, in «Domus» 322, 1956, pp. 6-8.
- ANDOW 1956 KATUO ANDOW, *in un quartiere fiorito di Tokio*, in «Domus» 320, 1956, pp. 5-8.
- PERRIAND 1956 CHARLOTTE PERRIAND, *Crisi del gesto in Giappone*, in «Casabella» 210, Aprile 1956, pp. 54-66.
- V.G. 1956 V.G., *il centro della pace ad Hiroshima*, in «Casabella» 212, Settembre 1956, pp. 14-18.
- TRIENNALE DI MILANO 1957 TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1957.

(anonimo) 1958

(autore non specificato), *dai giornali e dalle riviste*, in «Casabella» 219, Maggio 1958, pp. 52-53.

MARAINI 1958

FOSCO MARAINI, *Ore giapponesi*, 1958.

BIENNALE DI VENEZIA 1960

BIENNALE DI VENEZIA (archivio storico), catalogo della mostra, Venezia 1960.

KENMOCHI 1960

ISAMU KENMOCHI, *un albergo giapponese*, in «Domus» 372, 1960, pp. 31-34.

TRIENNALE DI MILANO 1960

TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1960.

(anonimo) 1961

(autore non specificato), *Cronache*, in «Emporium» 802, 1961, p. 158.

TAFURI 1964

MANFREDO TAFURI, *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli, Bologna 1964.

TRIENNALE DI MILANO 1964

TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1964.

TANGE 1965

KENZO TANGE, *Kenzo Tange per Tokio*, in «Domus» 424, Marzo 1965, pp. 4-13.

GIANOTTI 1966

C. GIANOTTI, *Convegni*, in «Casabella» 309, Settembre 1966, p. 68.

BLACKOMON 1967

ROSEMARY BLACKOMON, *Nuovo Giappone*, in «Vogue» 194, Luglio 1967, pp. 70-77, 84.

KULTERMANN 1967

UDO KULTERMANN, *Metabolism oggi*, in «Casabella» 318, Settembre 1967, pp. 50-55.

SCHEICHENBAUER 1967

MARIO SCHEICHENBAUER, *Progettare con le materie plastiche*, in «Casabella» 319, Ottobre 1967, pp. 40-47.

TRIENNALE DI MILANO 1967

TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1967.

BIENNALE DI VENEZIA 1968

BIENNALE DI VENEZIA (archivio storico), catalogo della mostra, Venezia 1968.

ISOZAKI 1968

ARATA ISOZAKI, *Le grandi trasformazioni del territorio*, in Triennale di Milano, catalogo della mostra, 1968.

RIANI 1968

PAOLO RIANI, *Proposta per Kyoto*, in «Casabella» 326, Luglio 1968, pp. 12-13.

TRIENNALE DI MILANO 1968

TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1968

B.A. 1969

B.A., *Japanese modular units*, in «Industrial Design» 16, Ottobre 1969, pp. 56-57.

BOYD 1969

ROBIN BOYD, *Orientamenti nuovi nell'architettura giapponese*, Electa, Milano 1969.

RIANI (a cura di) 1969

PAOLO RIANI (a cura di), *Architettura giapponese contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, 15 Marzo-15 Aprile 1969), Centro Di, Firenze 1969.

RIANI 1969

PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, in «Casabella» 334, Marzo 1969, pp. 4-19.

TEMPEL, EGON 1969

TEMPEL, EGON, *Nuova architettura giapponese*, Edizioni di Comunità, Milano 1969.

(anonimo) 1970

(autore non specificato), *L'Italia ad Osaka*, in «Domus» 484, 1970, pp. 2-4.

KURAMATA 1970

SHIRO KURAMATA, *a Tokio-boutique "Edwards"*, in «Domus» 489, 1970, pp. 26-27.

RIANI 1970

PAOLO RIANI, *Expo '70: meglio Neanderthal*, in «Casabella» 348, Maggio 1970, pp. 6-8.

TRIENNALE DI MILANO 1970

TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1970.

ZEVI 1970

BRUNO ZEVI, *Cronache di Architettura*, Laterza, Bari
1970.

LANZUOLO 1971

ANNA LANZUOLO, *Una passeggiata nella Milano artistica*, in «Vogue» 232, Gennaio 1971, p. 88.

ACQUARONE 1971

LELE ACQUARONE, *Giappone chi sei?*, in «Vogue» 237,
Giugno 1971, pp. 84-87, 133.

(anonimo) 1971

(autore non specificato), *Kurokawa meta morphose*, in
«Casabella» 358, Novembre 1971, pp. 49-53.

(anonimo) 1973

(autore non specificato), *AWAZU HOUSE*, in «Casabel-
la» 374, Febbraio 1973, p. 4.

TRIENNALE DI MILANO 1973

TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo
della mostra, Milano 1973.

(anonimo) 1975

(autore non specificato), *Gli altri mondi di Tiger Tatei-
shi*, in «Casabella» 406, Ottobre 1975, p. 4.

BIENNALE DI VENEZIA 1976

BIENNALE DI VENEZIA (archivio storico), catalogo della
mostra, Venezia 1976.

M.B. 1977

M.B., *il paradiso via cavo*, in «Casabella» 421, Gennaio
1977, p. 3.

TRIENNALE DI MILANO 1977

TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo
della mostra, Milano 1977.

BIENNALE DI VENEZIA 1978

BIENNALE DI VENEZIA (archivio storico), catalogo della
mostra, Venezia 1978.

DAL CO, TAFURI 1979

FRANCESCO DAL CO, MANFREDO TAFURI, *Architettura
contemporanea*, Electa, Milano 1979.

TENTORI 1979

FRANCESCO TENTORI, *Cronache-Carlo Scarpa (Venezia
2 Giugno 1906-Tokio 27 Novembre 1978)*, in «Casabel-
la» 443, Gennaio 1979, p. 2.

TRIENNALE DI MILANO 1979

TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo
della mostra, Milano 1979.

- BIENNALE DI VENEZIA 1980
- (anonimo) 1981
- BUSSAGLI, MORTARI, SANTORO 1981
- STEWART 1981
- BIENNALE DI VENEZIA 1982
- CLEMENCIGH 1983
- ANDO, POLIN 1985
- BIENNALE DI VENEZIA 1985
- CONTI 1985
- INUMARU 1985
- ANDO 1986
- (anonimo) 1987
- ARZENI 1987
- BIENNALE DI VENEZIA (archivio storico), catalogo della mostra, Venezia 1980.
- (anonimo), *Sul futuro dell'architettura – Risposte a un questionario*, in «Casabella» 474/475, Novembre 1981, pp. 86-105.
- MARIO BUSSAGLI, PAOLA VERGARA MORTARI, ARCANGELA SANTORO, *Architettura orientale*, Electa, Milano 1981.
- DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, in «Domus» 618, Giugno 1981, pp. 8-40.
- BIENNALE DI VENEZIA (archivio storico), catalogo della mostra, Venezia 1982.
- MIRELLA CLEMENCIGH, *TOKYO specials*, in «Vogue» 397, Aprile 1983, pp. 318-325, 358.
- TADAO ANDO, GIACOMO POLIN, *Edificio per attività commerciali a Okinawa*, in «Casabella» 511, Marzo 1985, pp. 4-11.
- BIENNALE DI VENEZIA, *III Mostra Internazionale di Architettura*, catalogo della mostra, Venezia 1985.
- intervento di VIVIANA CONTI in *Giappone avanguardia del futuro*, catalogo della mostra (Genova, 26 Aprile-31 Maggio 1985), Electa, Milano 1985.
- intervento di KAZUO INUMARU in *Giappone avanguardia del futuro*, catalogo della mostra (Genova, 26 Aprile-31 Maggio 1985), Electa, Milano 1985.
- TADAO ANDO, *Una cappella di Tadao Ando – Sul monte Rokko*, in «Casabella» 530, Dicembre 1986, pp. 36-38.
- (anonimo), *Naples revival*, in «Building Design» 836, Maggio 1987, pp. 16-18.
- FLAVIA ARZENI, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Mulino, Bologna 1987.

- MAKI 1987 FUMIHIKO MAKI, *Città, immagine, materialità*, in «Casabella» 539, Ottobre 1987, pp. 52-53.
- VOLTA 1987 ORNELLA VOLTA, *Arata Isozaki*, in «Vogue» 18, Marzo 1987, pp. 504-505, 522.
- ZARKINI 1987 MIRKO ZARKINI, *Riken Yamamoto, un nuovo architetto giapponese*, in «Casabella» 537, Luglio 1987, pp. 4-15.
- (anonimo) 1988 (anonimo), *De Mita inaugura il Centro Direzionale di Napoli*, in «LaRepubblica», 24 Maggio 1988.
- G.P. 1988 G.P., *Maki and Associates - Padiglione delle Scienze a Tokio*, in «Casabella» 546, Maggio 1988, pp. 56-59.
- KAWAMUKAI 1988 MASATO KAWAMUKAI, *Un razionalista giapponese*, in «Casabella» 546, Maggio 1988, pp. 34-37.
- SWENARTON 1988 MARK SWENARTON, *all about Aldo*, in «Building Design» 875, Marzo 1988, p. 10.
- DE LUCCHI 1989 MICHELE DE LUCCHI, *Export di cultura del progetto-esperienze giapponesi*, in «Domus» 710, Settembre 1989, pp. 17-21.
- TAFURI, BELLUZZI, FORSTER 1989 MANFREDO TAFURI, AMEDEO BELLUZZI, KURT W. FORSTER, *Argomenti - Il museo privato Gotoh a Tokio*, in «Casabella» 559, Luglio 1989, pp. 27-43.
- TIRONI 1989 GIORDANO TIRONI, *Resistere al caos - un colloquio con Tadao Ando*, in «Casabella» 555, Marzo 1989, pp. 29-30.
- GIORDANO TIRONI, *Architetture sacrali di Tadao Ando*, in «Casabella» 558, Giugno 1989, pp. 4-20.
- WELSH 1990 JOHN WELSH, *Turning japanese*, in «Building Design» 977, Marzo 1990, pp. 24-25.
- ROSSI 1991 AGOSTINO ROSSI, *Impresa pubblica: strategie e progetto per la riqualificazione urbana*, in «Casabella» 585, Dicembre 1991, pp. 36-38.

- McGUIRE 1992 PENNY McGUIRE, *PS*, in «Architectural Review» 1150, Dicembre 1992, pp. 79-86.
- BRANDOLINI 1993 SEBASTIANO BRANDOLINI, *il terminal passeggeri del Kansai international airport nella baia di Osaka di Renzo Piano Building Workshop*, in «Casabella» 601, Marzo 1993, pp. 4-19.
- VALENTE 1993 ILARIA VALENTE, *Fabrica, un progetto italiano di Tadao Ando*, in «Casabella» 600, Aprile 1993, p. 23.
- ANGELILLO 1994 ANTONIO ANGELILLO, *Omaggio a Tadao Ando*, in «Casabella» 618, Dicembre 1994, p. 52.
- (anonimo) 1994 (anonimo), *Quartiere Affari SNAM di San Donato Milanese*, in «Casabella» 616, Ottobre 1994, pp. 46-49.
- LEONE 1995 GIOVANNI LEONE, *Note sul nuovo PRG di Catania*, in «Casabella» 628, Novembre 1995, pp. 45-47.
- SALVADORI 1995 LIVIO SALVADORI, *Progettare con la luce - Tadao Ando alla Basilica Palladiana*, in «Casabella» 623, Maggio 1995, pp. 26-30.
- (anonimo) 1996 (anonimo), *Tadao Ando*, in «Casabella» 631, Gennaio 1996, pp. 38-49.
- TRIENNALE DI MILANO 1996 TRIENNALE DI MILANO (archivio storico), catalogo della mostra, Milano 1996.
- (anonimo) 1999 (anonimo), *La nuova concessionaria BMW di Milano*, in «Casabella» 670, Settembre 1999, pp. 0-32.
- MARTIN 2000 JEAN-MARIE MARTIN, *Il committente e l'architetto*, in «Casabella» 682, Ottobre 2000, p. 69.
- TRIGGS 2001 TEAL TRIGGS, *Fabrica - The Corporation in the Classroom*, in «PRINT» 55, Marzo-Aprile 2001, pp. 150-153.
- COMUNE DI MILANO-URBAN CENTER 2002 COMUNE DI MILANO-URBAN CENTER, *Conoscere Milano - i luoghi della trasformazione, itinerario n.4 - Metropolitan Quartiere Affari, San Donato Milanese, Urban Center-AIM*, Milano 2002.

- (anonimo) 2005 (autore non specificato), *è morto l'architetto Kenzo Tange*, in «Corriere della sera», 22 Maggio 2005.
- PIERCONTI 2007 J.K. MAURO PIERCONTI, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007.
- PERSICO 2008 STEFANIA PERSICO, *Spazzatura, degrado, violenza allarme dal Centro Direzionale*, in «LaRepubblicaNapoli», 18 Luglio 2008.
- DAL CO 2009 FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando e l'eredità del tempo*, in «Casabella» 778, Giugno 2009, pp. 16-35.
- FRANCESCO DAL CO, *Venezia – il chilometro dell'arte*, in «Casabella» 778, Giugno 2009, pp. 2-5.
- FRANCESCO DAL CO, *Tadao Ando per Francois Pinault, dall'Île Seguin a Punta della Dogana*, Electarchitettura, Firenze 2009.
- GRESLERI, GRESLERI 2010 GIULIANO GRESLERI, GLAUCO GRESLERI, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna: Bologna Nord, Centro Ecumenico, Fiera District*, Bononia university press, 2010.
- OSHIMA 2012 KEN TADASHI OSHIMA, *Metabolist Trajectories*, in «log», n.24, 2012, pp. 28-32.
- ALABISO 2014 ALIDA ALABISO, *Architettura giapponese e architetti occidentali*, novalogos, Aprilia 2014.
- FRANCHINI 2015 CATERINA FRANCHINI, *Gesto e progetto: Charlotte Perriand racconta il Giappone*, in «AIS/DESIGN», Settembre 2015.
- MAXXI 2017 (autore non specificato), *Carlo Scarpa e il Giappone*, catalogo della mostra (Novembre 2016-Febbraio 2017), Roma 2017.
- DI GENNARO, GUIDA 2021 ANTONIO DI GENNARO, GIUSEPPE GUIDA, *Centro Direzionale di Napoli: i grattacieli svuotati dalla pandemia*, in «LaRepubblicaNapoli», 2 Gennaio 2021.
- MULAZZANI 2022 MARCO MULAZZANI, *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Electa, Milano 2022

Sitografia

O'BRIEN 2021

JOSEPH V. O'BRIEN, Dipartimento di Storia – John Jay College of Criminal Justice, New York, <https://www.documentazione.info/> (consultato in data 25 Agosto 2021).

JAPAN PAVILION

JAPAN FOUNDATION, *Giappone – The Japan Pavilion official website*, <https://venezia-biennale-japan.jp.go.jp/e/>, consultato in data 20 Giugno 2022).

FONDAZIONE ALDO ROSSI

FONDAZIONE ALDO ROSSI, *complesso alberghiero e ristorante il Palazzo*, reperito via web (<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1980-1989/complesso-alberghiero-e-ristorante-ilpalazzo/>, consultato in data 31 Agosto 2022).

RNDRD

RNDRD, *a partial index of published architectural rendering*, reperito via web (<https://rndrd.com/select/year>, consultato in data 25 Novembre 2022).

SENSES ATLAS 2021

SENSES ATLAS, *Japan Architect, Theoretical Architecture and Graphic Representation*, 12 Marzo 2021, reperito via web (<https://www.sensesatlas.com/illustration/the-japan-architect-theoretical-architecture/>, consultato in data 18 Settembre 2022).

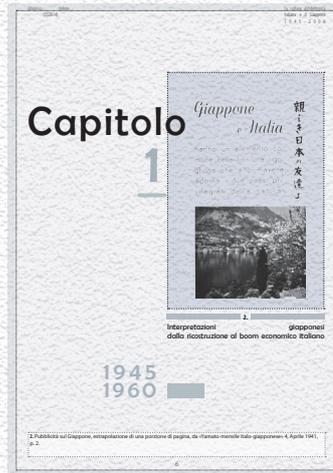
POLITECNICO DI TORINO 2022

POLITECNICO DI TORINO (PoliTo Culture), *Giappone: appunti sulla bellezza. Cinque libri scelti da Rossella Menegazzo*, 20 Gennaio 2022, reperito via web (https://www.youtube.com/watch?v=fltHrYCaCE&ab_channel=PolitoCulture, consultato in data 15 Maggio 2023).

Appendice A

riferimenti grafici utilizzati nelle copertine dei capitoli
Capitoli 1, 2, 3, 4 e copertine delle testate del decennio corrispondente

copertine rielaborate
per le introduzioni
del capitolo 1



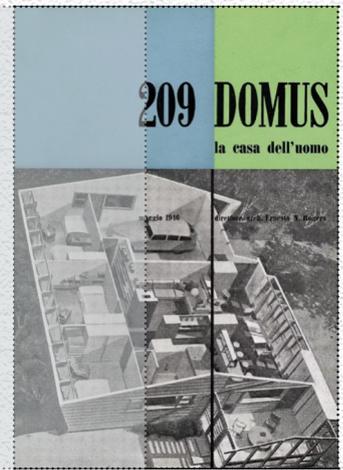
Casabella
159-160,
Marzo-Aprile 1941.



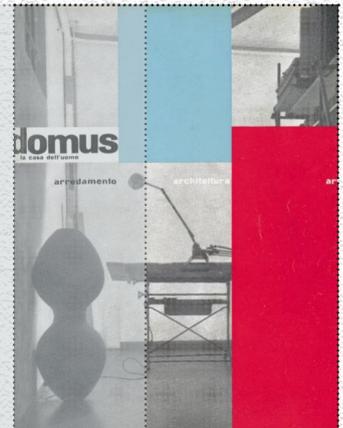
Casabella 88,
Aprile 1935.



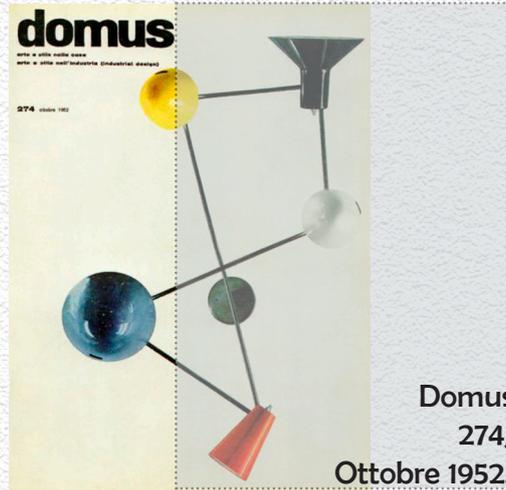
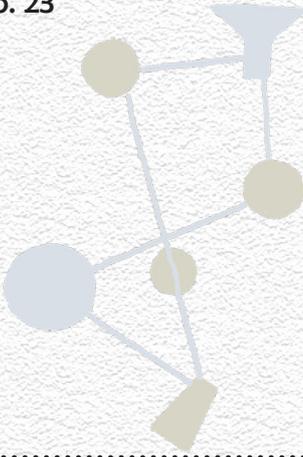
Domus 209,
Maggio 1946.



Domus 219,
Maggio 1947.

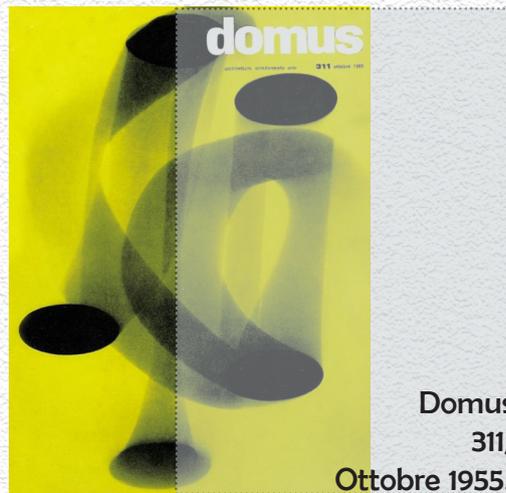


p. 23



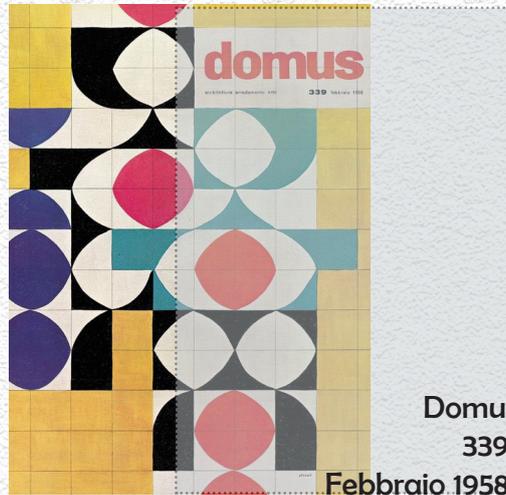
Domus
274,
Ottobre 1952.

p. 24



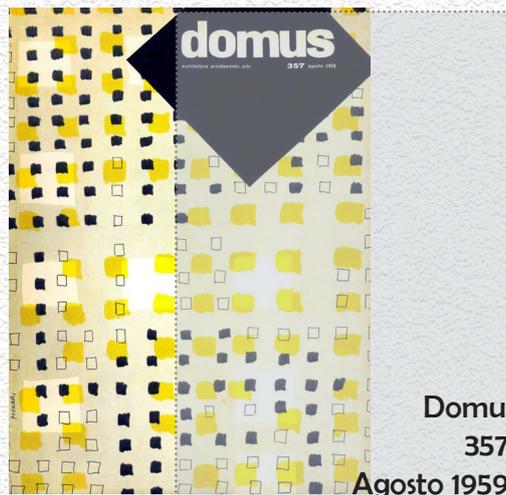
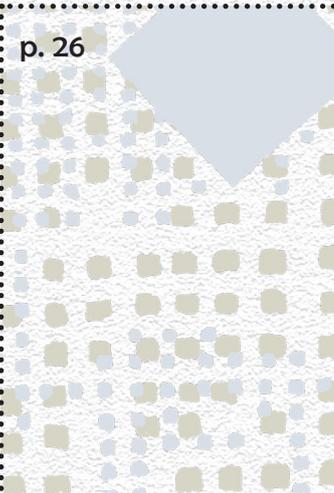
Domus
311,
Ottobre 1955.

p. 25



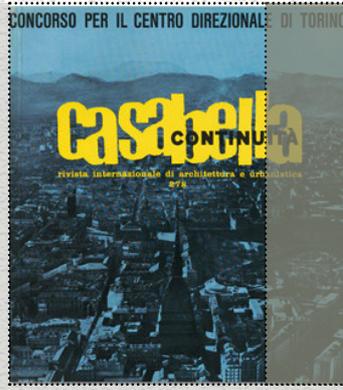
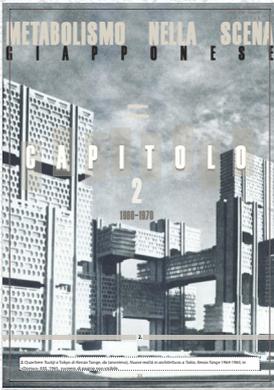
Domus
339,
Febbraio 1958.

p. 26

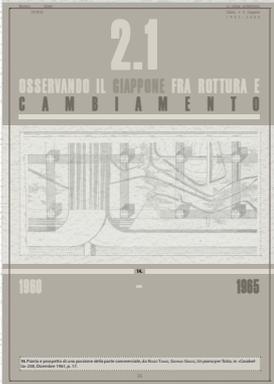


Domus
357,
Agosto 1959.

copertine rielaborate
per i background del
capitolo 1



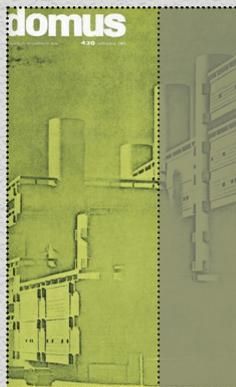
Casabella
278
Agosto
1963



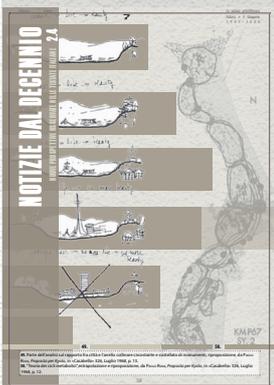
Casabella
241
Luglio
1960



Casabella
258
Dicembre
1961



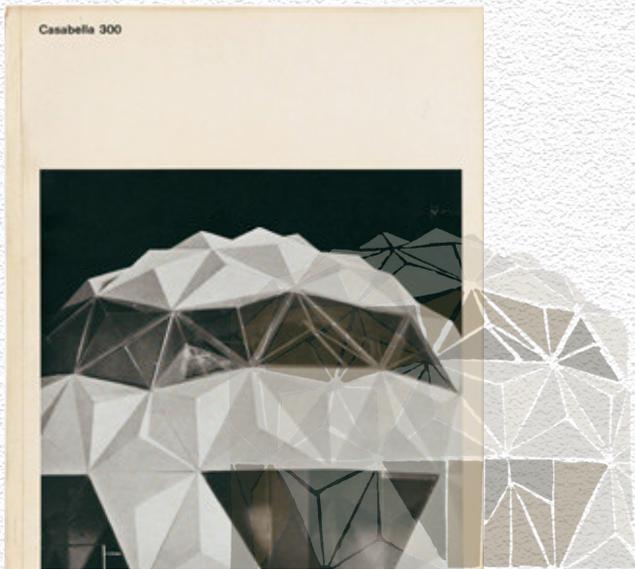
Domus 430
Settembre
1965



Domus 484
Marzo
1970

copertine rielaborate
per le introduzioni del
capitolo 2

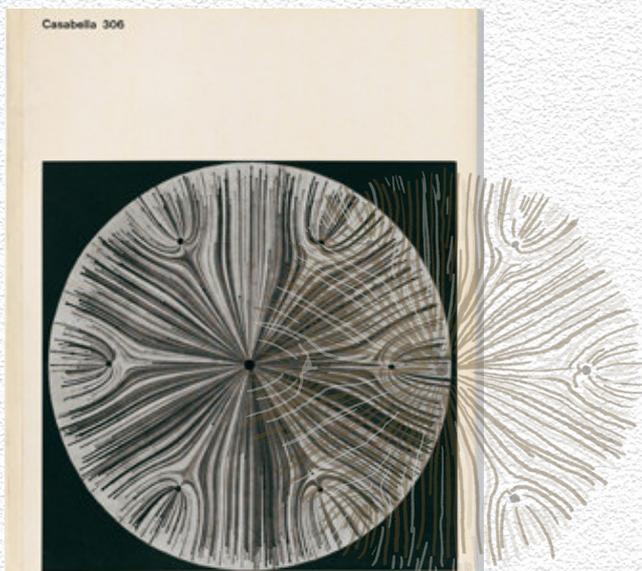
copertine rielaborate
per i background del
capitolo 2



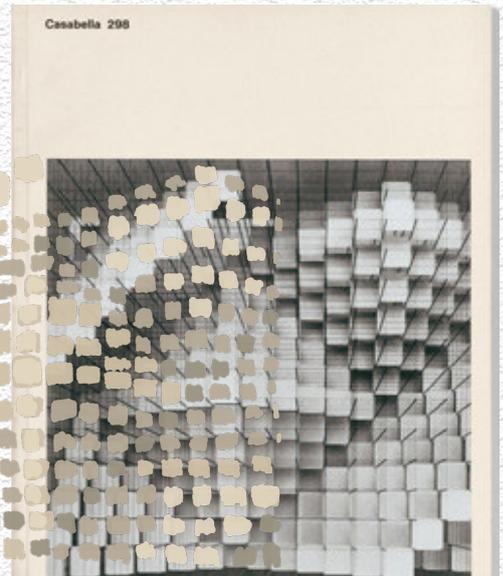
Casabella 300, 1965 (p. 45)



Casabella 304, 1966 (p. 55)



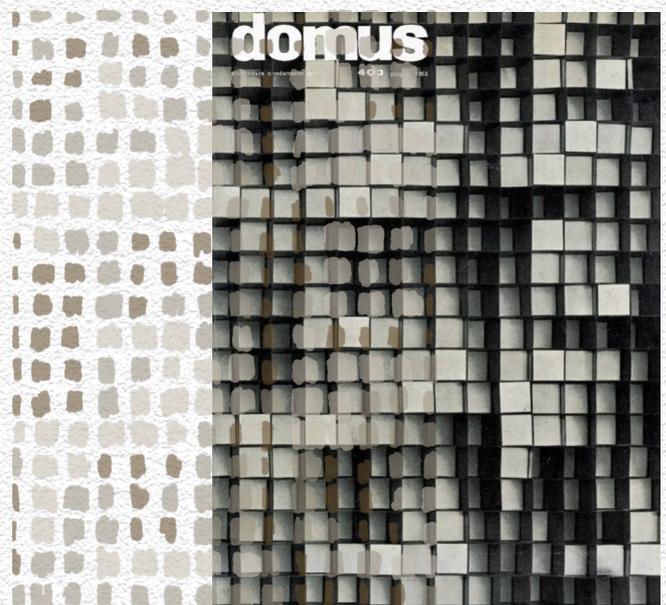
Casabella 306, 1966 (p. 42)



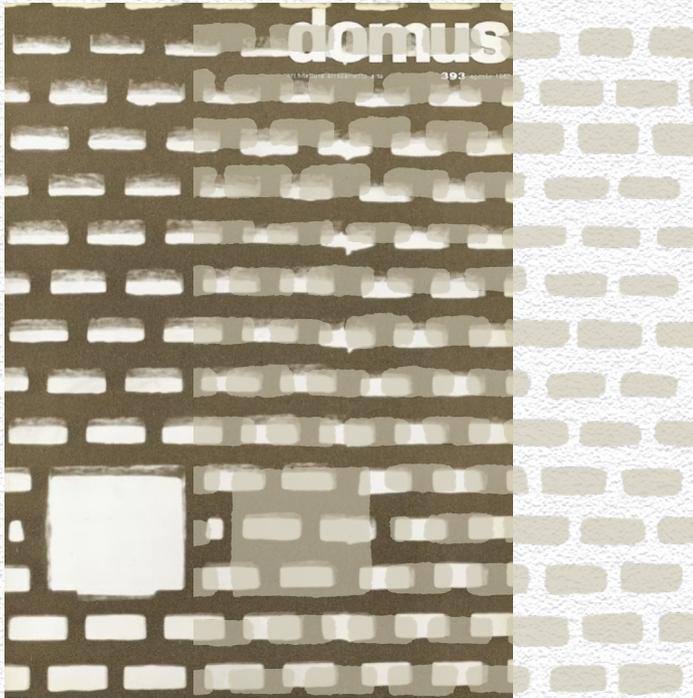
Casabella 298, 1965 (p. 52)



Casabella 301, 1966 (p. 46)



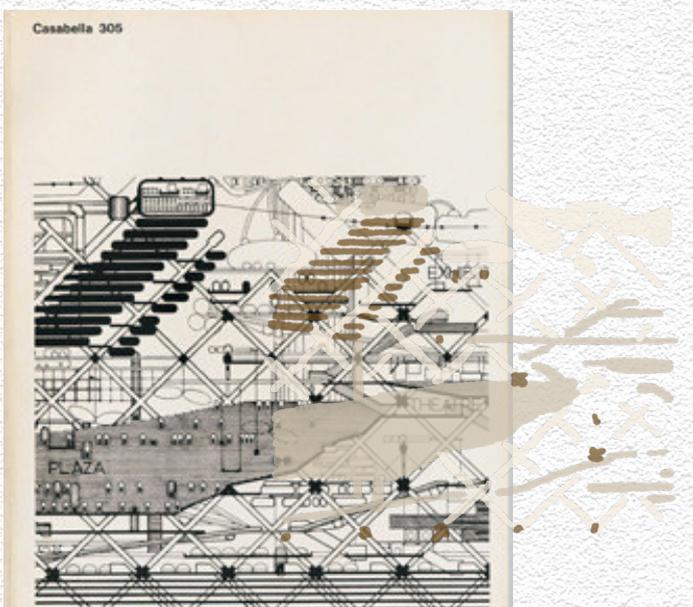
Domus 403, 1963 (p. 41)



Domus 393, 1962 (p. 56)



Casabella 309, 1966 (p. 61)



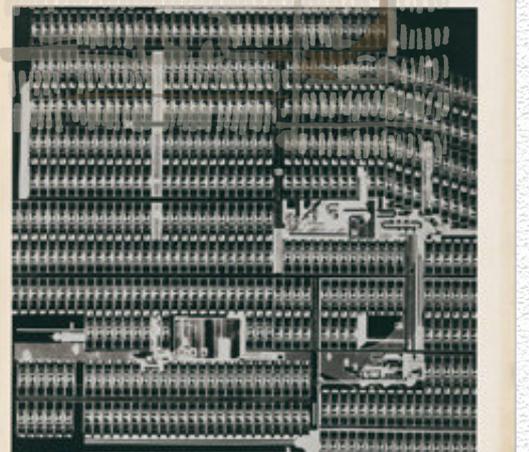
Casabella 305, 1966 (p. 54)

Casabella 324

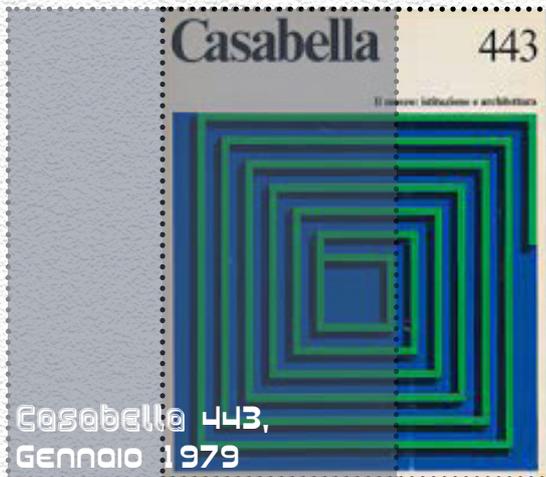
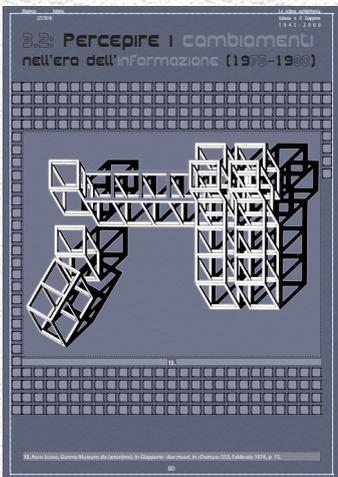
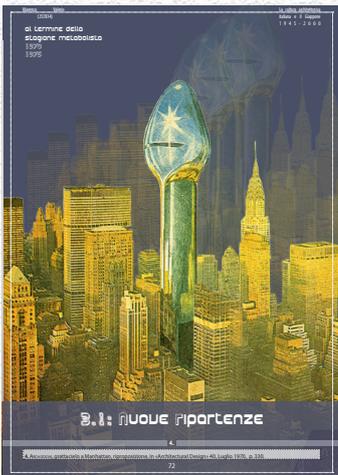


Casabella 324, 1968 (p. 64)

Casabella 317



Casabella 317, 1967 (p. 51)



copertine rielaborate
per le introduzioni del
capitolo 3





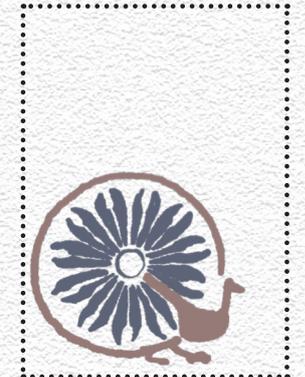
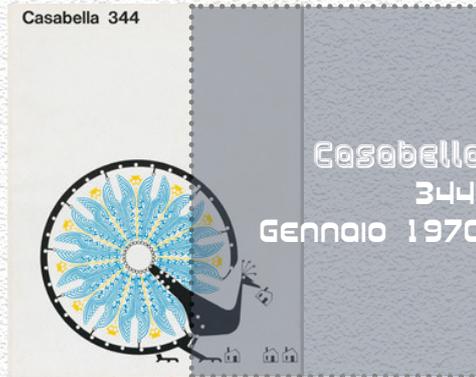
**copertine rielaborate
per i background del
capitolo 3**



p.88



p.76



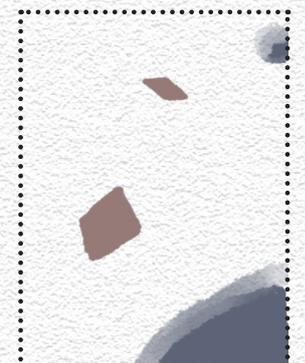
p.81

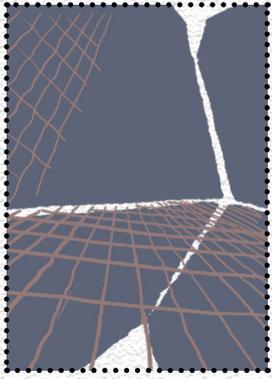


p.77



p.87





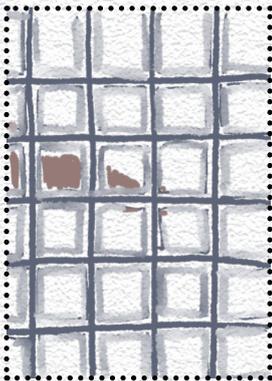
Domus
577, p.94
Dicembre 1977



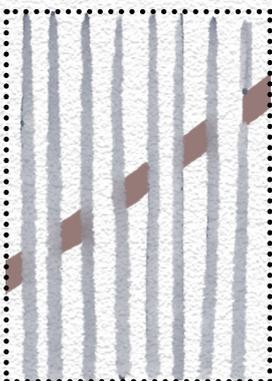
Casabella
427, p.82
Luglio-Agosto
1977



Domus
578, p.89
Gennaio 1978



Domus
574, p.74
Settembre 1977



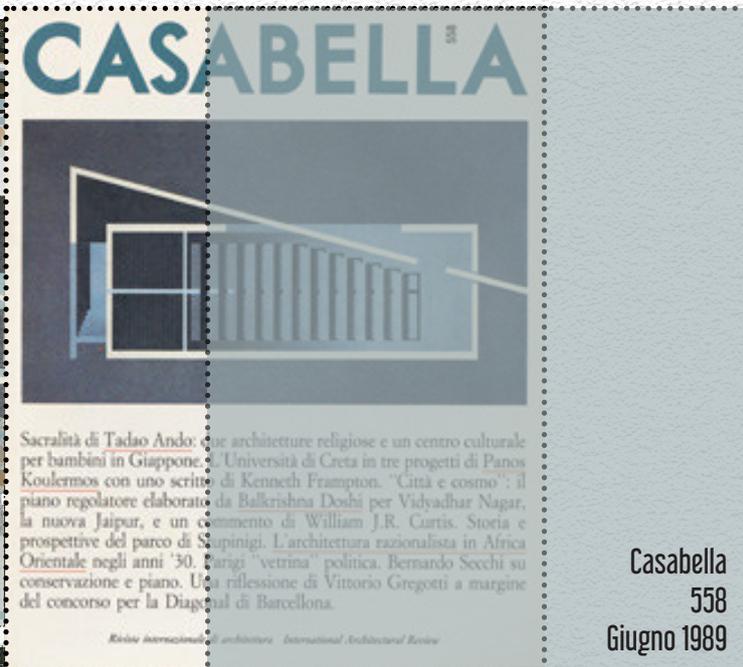
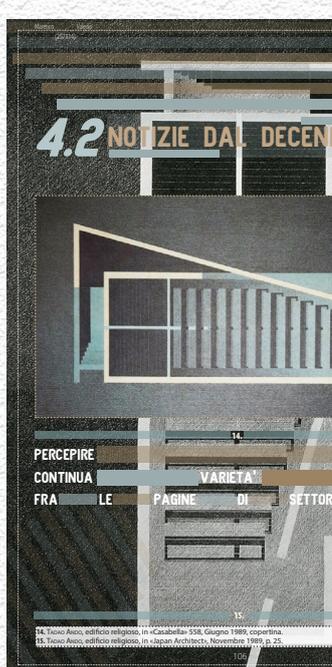
Domus
601, p.73
Dicembre 1979



Casabella
474/475
Novembre/Dicembre 1981



Domus
629
Giugno 1982



Casabella
558
Giugno 1989

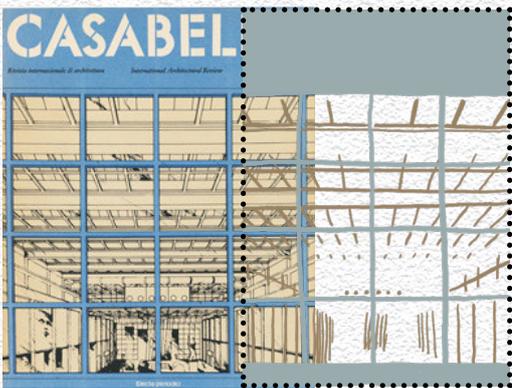
Copertine rielaborate per
le introduzioni del
capitolo 4



p.101
Casabella 505
Settembre
1984



p.109
Domus 690
Gennaio 1988



p.103
Casabella 486
Dicembre
1982

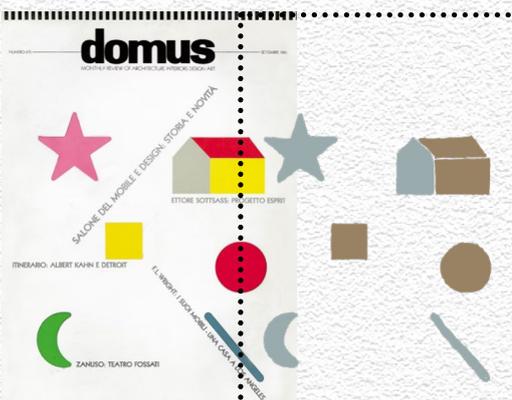
p.111
Domus 707
Luglio 1989



Copertine rielaborate per
i background del
capitolo 4

p.104
Casabella 512
Aprile
1985

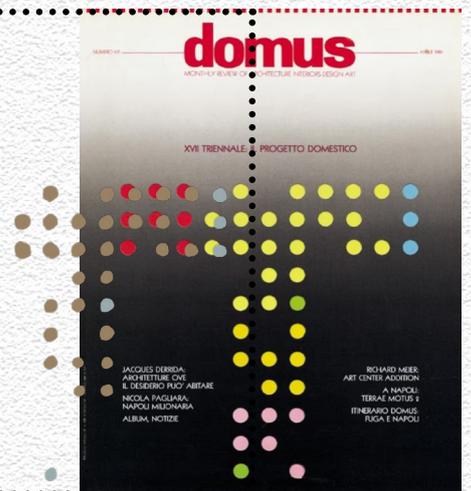
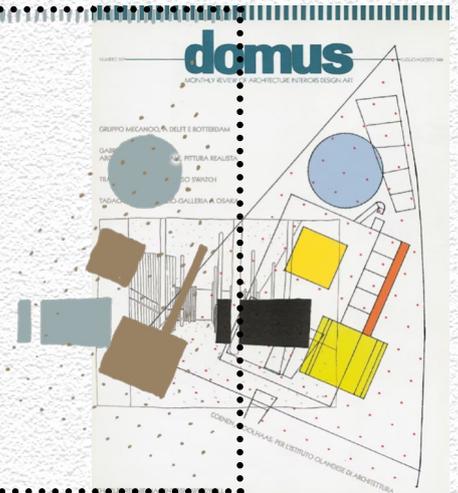
p.112
Casabella 511
Marzo 1985



p.107
Casabella 459
Giugno 1980

p.114
Domus 671
Aprile 1986

p.108
Domus 675
Settembre 1986



Appendice B

Indice delle fonti a stampa

Elenco delle fonti reperite ed organizzate in archivio digitale (via Google Drive)

Il presente indice, differentemente dalla ricerca bibliografica, è da intendersi come diretta conseguenza di quest'ultima: ogni fonte derivante da tale ricerca è codificato e posizionato, in un ordine che raggruppa gli elementi prima per ambito e successivamente per singoli esempi.

1. PERIODICI E RIVISTE

1.A: Architectural Theory Review

- 1.A.1. **1952**, KOKUSAI KENTIKO, *World: Hiroshima peace memorial museum*, 111, 663, p. 204.
- 1.A.2. **2003**, KEN TADASHI OSHIMA, *Manfredo Tafuri and Japan: An incomplete project*, Vol.8, No.1, pp. 15-29.
- 1.A.3. **1992**, PENNY MCGUIRE, *PS*, 1150, Dicembre 1992, pp. 79-83.

1.B: Architettura-rivista del sindacato nazionale fascista architetti

- 1.B.1. **1935**, LUCIO SAVORGNAN, *Urbanistica: ricostruzione di Tokyo dopo il terremoto del 1923*, 13, fascicolo 6, pp. 357-370.
- 1.B.2. **1937**, S.MURATORI, *L'architettura giapponese: in uno studio di Jiro Harada*, 15, fascicolo 1, pp. 36-40.
- 1.B.3. **1941**, (anonimo), *l'espansione italiana in oriente: arch. Giorgio Calza-Bini*, 19, fascicolo 1, pp. 55-57.

1.C: Casabella

- 1.C.1. **1928**, MATITA VERDE, *Cronache del libro bello*, Vol. 6, fascicolo 2, pp. 63-67.
- 1.C.2. **1928**, POMPEO MOLMENTI, *Settecento veneziano: l'arte nella casa*, Vol. 6, fascicolo 2, pp. 12-15.
- 1.C.3. **1929**, (anonimo), *Echi riflessi chiose*, fascicolo 6, p.64.
- 1.C.4. **1930**, G.M., *La villa augusta a Gardone*, 6, fascicolo 10, pp. 30-31.
- 1.C.5. **1931**, RICHARD ROTHSCHILD, *"La casa bella" - parte tecnica (dalla stampa di tutto il mondo)*, 9, fascicolo 41, pp. 75-82.
- 1.C.6. **1931**, F.C. SCHMIDT, *"La casa bella" - parte tecnica (dalla stampa di tutto il mondo)*, pp. 73-80.
- 1.C.7. **1932**, PIERO TORRIANO, *Antonio Fontanesi*, 11, fascicolo 59, pp. 49-52.
- 1.C.8. **1932**, (anonimo), *"La casa bella" - parte tecnica*, 10, fascicolo 52, pp. 67-69.
- 1.C.9. **1934**, G.G.A., *Marmi, alabaste e graniti alla fiera del Levante*, 12, fascicolo 81, pp. 40-41.
- 1.C.10. **1934**, (anonimo), *L'architettura mondiale*, 12, fascicolo 79, pp. 38-40.
- 1.C.11. **1934**, (anonimo), *L'architettura mondiale*, 12, fascicolo 81, pp. 36-39.
- 1.C.12. **1935**, (anonimo), *L'architettura mondiale*, 13, fascicolo 88, pp. 45-47.
- 1.C.13. **1936**, R.G., *L'architettura mondiale*, 14, fascicolo 105, pp. 30-33.
- 1.C.14. **1937**, R.G., *L'architettura mondiale*, 15, fascicolo 116, pp. 30-33.
- 1.C.15. **1937**, R.G., *L'architettura mondiale*, 15, fascicolo 112, pp. 32-35.
- 1.C.16. **1937**, R.G., *L'architettura mondiale*, 15, fascicolo 110, pp. 36-39.
- 1.C.17. **1937**, R.G., *L'architettura mondiale*, 15, fascicolo 114, pp. 34-37.
- 1.C.18. **1937**, R.G., *L'architettura mondiale*, 16, fascicolo 119, pp. 30-35.
- 1.C.19. **1937**, R.G., *L'architettura mondiale*, 15, fascicolo 118, pp. 32-37.
- 1.C.20. **1937**, R.G., *L'architettura mondiale*, 15, fascicolo 117, pp. 28-33.
- 1.C.21. **1937**, GIUSEPPE PAGANO, *Una lezione di modestia*, 15, fascicolo 111, pp. 2-5.
- 1.C.22. **1941**, (anonimo), *Notiziario*, 19, fascicolo 159-160, pp. 100-104.
- 1.C.23. **1956**, CHARLOTTE PERRIAND, *Crisi del gesto in Giappone*, fascicolo 210, pp. 54-66.
- 1.C.24. **1958**, MATILDE BAFFA, *Dai giornali e dalle riviste*, fascicolo 219, pp. 52-53.
- 1.C.25. **1960**, MATILDE BAFFA, *Dai giornali e dalle riviste*, fascicolo 241, p. 58.
- 1.C.26. **1961**, ROBIN BOYD, *Carlo Aymonino, Leonardo Benevolo*, fascicolo 251, pp. 3-12.
- 1.C.27. **1961**, MATILDE BAFFA, *Dai giornali e dalle riviste*, fascicolo 247, p. 58-59.
- 1.C.28. **1961**, GIORGIO GRASSI, KENZO TANGE, *Un piano per Tokio*, fascicolo 258, pp. 3-21.
- 1.C.29. **1963**, (anonimo), *Indagine alle officine Ceccoli*, fascicolo 279, pp. 61-64.

- 1.C.30. **1963**, PAOLO CECCARELLI, *Urbanistica opulenta*, fascicolo 278, pp. 5-8.
- 1.C.31. **1966**, (anonimo), *informazioni (sulla pubblicazione)*, 30, fascicolo 304, pp. 84-88.
- 1.C.32. **1966**, C.GIANOTTI, *Convegni*, 30, fascicolo 309, p. 68.
- 1.C.33. **1966**, (anonimo), *Dalle riviste*, 30, fascicolo 303, pp. 62-66.
- 1.C.34. **1966**, (anonimo), *Dalle riviste*, 30, fascicolo 309, pp. 71-72.
- 1.C.35. **1966**, (anonimo), *Dalle riviste*, 30, fascicolo 302, pp. 75-79.
- 1.C.36. **1966**, (anonimo), *Dalle riviste*, 30, fascicolo 305, pp. 74-77.
- 1.C.37. **1966**, G. CELANT, *Esposizioni*, fascicolo 308, pp. 64-66.
- 1.C.38. **1966**, L.M.BOSCHINI, M.MITROVIC, *Il concorso per il centro di Skopje*, 30, fascicolo 307, pp. 24-29.
- 1.C.39. **1966**, (anonimo), *Neues Bauen in Japan (libri)*, 30, 306, p.77.
- 1.C.40. **1966**, F. DE MIRANDA, *Strada sopraelevata a Genova*, fascicolo 308, pp. 52-61.
- 1.C.41. **1966**, G. CELANT, *L'architettura giapponese*, 30, fascicolo 301, pp. 73-74.
- 1.C.42. **1966**, A.MANGIAROTTI, E.D.BONA, *Un esempio di metodo e di figuratività*, 30, fascicolo 302, pp. 48-61.
- 1.C.43. **1966**, L.M.BOSCHINI, *Utopia come ipotesi di lavoro*, 30, fascicolo 305, pp. 16-25.
- 1.C.44. **1966**, A. MENDINI, *Limiti nell'architettura americana*, 30, fascicolo 301, pp. 42-51.
- 1.C.45. **1967**, (anonimo), *Cronache*, 31, fascicolo 314, pp. 68-71.
- 1.C.46. **1967**, UDO KULTERMANN, *Metabolism oggi*, 31, fascicolo 318, pp. 50-55.
- 1.C.47. **1967**, MARIO SCHEICHENBAUER, *Progettare con le materie plastiche*, 31, fascicolo 319, pp. 40-47.
- 1.C.48. **1968**, (anonimo), *Expo '70*, 32, fascicolo 331, pp. 63-64.
- 1.C.49. **1968**, RAIMO VALJAKKA, *Nuove esperienze di morfologia urbana*, 32, fascicolo 323, pp. 4-9.
- 1.C.50. **1968**, PAOLO RIANI, *Proposta per Kyoto*, 32, fascicolo 326, pp. 12-13.
- 1.C.51. **1968**, VITTORIO CHIAIA, *Vent'anni di edilizia sovvenzionata*, 32, fascicolo 323, pp. 20-25.
- 1.C.52. **1969**, MARESIN CAVAGNA, «*Casabella e le riviste straniere*», 33, fascicolo 337, pp. 4-5.
- 1.C.53. **1969**, (anonimo), *Casabella schede*, 33, fascicolo 343, pp. 16, 18, 20, 22.
- 1.C.54. **1969**, (anonimo), *Cultura fuori casa*, 33, fascicolo 334, pp. 2-3.
- 1.C.55. **1969**, G.K.K., *Esposizioni*, 33, fascicolo 333, pp. 61-62.
- 1.C.56. **1969**, CARLO GUENZI, *Prigione del design*, 33, fascicolo 336, pp. 46-54.
- 1.C.57. **1969**, PAOLO RIANI, *Esperimenti dal Giappone*, 33, fascicolo 334, pp. 4-19.
- 1.C.58. **1970**, PAOLO RIANI, *L'Inghilterra per un design sociale*, 34, fascicolo 348, pp. 6-8.
- 1.C.59. **1970**, (anonimo), *Casabella schede*, 34, fascicolo 346, pp. 8, 10.
- 1.C.60. **1970**, GERMANO CELANT, *Un'ora per vederla, un'ora per dimenticarla*, 34, fascicoli 350-351, pp. 7-8.
- 1.C.61. **1971**, (anonimo), *Concorsi*, 35, fascicolo 358, p. 80.
- 1.C.62. **1971**, (anonimo), *Kurokawa meta morphose*, 35, fascicolo 358, pp. 49-53.
- 1.C.63. **1972**, (anonimo), *Centro direzionale di Perugia: i premi*, 36, fascicolo 362, p. 8.
- 1.C.64. **1972**, GIULIO PONTI, *Quando i comuni competono*, 36, fascicolo 363, p. 6.
- 1.C.65. **1972**, MARIO MICCINESI, *Tecnologia acciaio*, 36, fascicolo 371, pp. 57-61.
- 1.C.66. **1973**, (anonimo), *Awazu house*, 37, fascicolo 374, p. 4.
- 1.C.67. **1973**, (anonimo), *Clinica dentistica a Hara Touka-Shi Kanagawa-Kena*, 37, fascicolo 384, p. 6.
- 1.C.68. **1973**, (anonimo), *Concorsi*, 37, fascicoli 380-381, pp. 95-99.
- 1.C.69. **1973**, (anonimo), *Informazioni: tecnologia-libri-riviste-convegni-calendario*, 37, fascicolo 384, pp. 51-55.
- 1.C.70. **1974**, FRANCO RAGGI, ALDO ROSSI, PAOLO DEGANELLO, ANDREA BRANZI, EDUARDO VITTORIA, *15 Triennale 15*, 38, fascicolo 385, pp. 17-41.
- 1.C.71. **1974**, CARLO GUENZI, *Futurismo*, 38, fascicolo 388, pp. 6-12.
- 1.C.72. **1974**, (anonimo), *Questa megastruttura è repressiva?*, 38, fascicolo 388, pp. 2-4.
- 1.C.73. **1975**, ANDRE' PIEYRE DE MANDIARGUES, «*Concorso internazionale dell'illuminazione a Tokio*», 39, fascicoli 404-405, p. 85.
- 1.C.74. **1975**, (anonimo), *Advertisement: CI C. ITOH*, 39, fascicoli 404-405, p. 17.
- 1.C.75. **1975**, PIERO SARTOGO, *Cesar Pelli superstar*, 39, fascicolo 406, pp. 20-21.

- 1.C.76. **1975**, (anonimo), *Geometrizzazione delle curve di livello*, 39, fascicolo 407, pp. 8-9.
- 1.C.77. **1975**, G.K.K., *Stirling*, 39, fascicolo 399, pp. 20-48.
- 1.C.78. **1975**, (anonimo), *Gli altri mondi di Tiger Tateishi*, 39, fascicolo 406, pp. 4-5.
- 1.C.79. **1975**, (anonimo), *Un pezzo di astro*, 39, fascicolo 406, p. 13.
- 1.C.80. **1976**, (anonimo), *Advertisement: DESIGN CENTRE*, 40, fascicolo 411, p.12.
- 1.C.81. **1976**, (anonimo), *Frammento cosmologico*, 40, fascicolo 413, p. 15.
- 1.C.82. **1976**, (anonimo), *Le scatole giapponesi*, 40, fascicolo 412, pp. 8-9.
- 1.C.83. **1977**, (anonimo), *Cronache*, 41, fascicolo 421, pp. 2-5.
- 1.C.84. **1978**, GIORGIO MURATORE, *Tra ipotesi tecnologica e crisi della progettazione - "Casabella" 1965-1975*, 42, fascicoli 440/441, pp. 92-96.
- 1.C.85. **1979**, (anonimo), *Cronache: Carlo Scarpa*, vol. 43, fascicolo 443, pp. 2-8.
- 1.C.86. **1979**, (anonimo), *Cronache: Oltre la foglia di fico*, vol. 43, fascicolo 446, pp.2-8.
- 1.C.87. **1980**, FRANCESCO DAL CO, *Bruno Taut (1880-1938): l'utopia e la speranza*, vol. 44, fascicolo 460, pp. 26-32.
- 1.C.88. **1981**, (anonimo), *Gio Ponti ci arriva dal Giappone*, vol. 45, fascicoli 474/475, p. 3.
- 1.C.89. **1981**, RENATO GIOVANNOLI, GIUSEPPE CINA, *Cronache: Sergio Asti al Japan Design Committee a Tokio*, vol. 45, fascicolo 472, pp. 2-8.
- 1.C.90. **1981**, (anonimo), *Sul futuro dell'architettura - risposte a un questionario*, vol. 45, fascicoli 474/475, pp. 86-105.
- 1.C.91. **1983**, M.Z., *La luce e il vento: un edificio commerciale di Tadao Ando a Nara, Okinawa*, vol. 47, fascicolo 495, pp. 32-33.
- 1.C.92. **1985**, TADAO ANDO, GIACOMO POLIN, *Edificio per attività commerciali a Okinawa*, vol. 49, fascicolo 511, pp. 4-11.
- 1.C.93. **1986**, TADAO ANDO, *Una cappella di Tadao Ando*, vol. 50, fascicolo 530, pp. 36-38.
- 1.C.94. **1987**, TADAO ANDO, MIRKO ZARDINI, *Due opere recenti*, vol. 51, fascicolo 539, pp. 54-63.
- 1.C.95. **1987**, MIRKO ZARDINI, *Riken Yamamoto, un nuovo architetto giapponese*, vol. 51, fascicolo 537, pp. 4-15.
- 1.C.96. **1987**, FUMIHIKO MAKI, *città, immagine, materialità*, vol. 51, fascicolo 539, pp. 52-53.
- 1.C.97. **1988**, (anonimo), *Un razionalista giapponese*, vol. 52, fascicolo 546, pp. 34-37.
- 1.C.98. **1988**, (anonimo), *Maki and Associates - Padiglione delle Scienze a Tokio*, vol. 52, fascicolo 546, pp. 56-59.
- 1.C.99. **1989**, NICO VENTURA, *Lo spazio del moto: specificità e integrazione*, vol. 53, fascicolo 554, pp. 12-27.
- 1.C.100. **1989**, (anonimo), *Il concorso per il nuovo aeroporto di Osaka*, vol. 53, fascicolo 555, pp. 22-23.
- 1.C.101. **1989**, GIORDANO TIRONI, *Resistere al caos - Un colloquio con Tadao Ando*, vol. 53, fascicolo 555, pp. 29-30.
- 1.C.102. **1989**, GIORDANO TIRONI, *Architetture sacrali di Tadao Ando*, vol. 53 fascicolo 558, pp. 4-20.
- 1.C.103. **1989**, (anonimo), *Covers*, vol. 53, fascicolo 558, pp. 0-1.
- 1.C.104. **1989**, MANFREDO TAFURI, AMEDEO BELLUZZI, KURT FORSTER, *Argomenti - il museo privato Gotoh a Tokio*, vol. 53, fascicolo 559, pp. 27-28.
- 1.C.105. **1990**, SANDRO MARPILLERO, *New York vince a Tokio?*, vol. 54, fascicolo 565, pp. 38-39.
- 1.C.106. **1970**, PAOLO RIANI, *Bologna bis*, vol. 34, fascicolo 345, pp. 4-5.
- 1.C.107. **1981**, MARINA WAISMAN, *Futuro senza nostalgia*, vol. 45, fascicolo 475, pp. 48-51.
- 1.C.108. **1992**, (anonimo), *in breve - Le manifestazioni di Nara, in Giappone*, vol. 56, fascicolo 592, p. 18.
- 1.C.109. **1993**, (anonimo), *Il museo della Letteratura a Himeji di Tadao Ando*, vol. 57, fascicolo 599, pp. 52-55, 70.
- 1.C.110. **1993**, ROBERTO MASIERO, *Dalla parte del mostro*, vol. 57, fascicolo 601, p. 30.
- 1.C.111. **1993**, (anonimo), *Idea Books nipponica*, vol. 57, fascicolo 601, pp. 20-21.
- 1.C.112. **1993**, SEBASTIANO BRANDOLINI, *Il Terminal passeggeri del Kansai International Airport nella baia di Osaka di Renzo Piano Building Workshop*, vol. 57, fascicolo 601, pp. 4-19.
- 1.C.113. **1994**, VALERIO TRAVI, *Alcune esperienze giapponesi*, vol. 58, fascicoli 608-609, pp. II, III, IV.
- 1.C.114. **1994**, HIDENOBU JINNAI, *Alla scoperta di Edo-Tokyo. Un futuro sulle tracce del passato*, vol. 58, fascicoli 608-609, pp. 94-99.
- 1.C.115. **1994**, TAKASHI YANAI, *Architettura pubblica, monumento locale*, vol. 58, fascicoli 608-609, pp. 38-45.
- 1.C.116. **1994**, WILLIAM COALDRAKE, *Componenti nuovi, assemblaggi antichi*, vol. 58, fascicoli 608-609, pp. 68-71.
- 1.C.117. **1994**, C.B, F.M, *II. Identità decentrate*, vol.58, fascicoli 608-609, pp. 28-29.
- 1.C.118. **1994**, (anonimo), *I collaboratori a questo numero*, vol.58, fascicoli 608-609, p. 128.
- 1.C.119. **1994**, C.B, F.M, *III. Dal progetto al cantiere*, vol.58, fascicoli 608-609, pp. 60-61.
- 1.C.120. **1994**, CLAIRE GALLIAN, *L'era delle province*, vol.58, fascicoli 608-609, pp. 30-37.
- 1.C.121. **1989**, GIORDANO TIRONI, *Un colloquio con Tadao Ando - Resistere al caos*, 555, pp. 29-30.
- 1.C.122. **1993**, ILARIA VALENTE, *Fabrica, un progetto italiano di Tadao Ando*, 600, p.23.

- 1.C.123. **1991**, AGOSTINO ROSSI, *Impresa pubblica: strategie e progetto per la riqualificazione urbana*, 585, pp 36-38.
- 1.C.124. **1994**, ANTONIO ANGELILLO, *Omaggio a Tadao Ando*, 618, p. 52.
- 1.C.125. **1995**, LIVIO SALVADORI, *Progettare con la luce - Tadao Ando alla Basilica Palladiana*, 623, pp. 26-30.
- 1.C.126. **1993**, SEBASTIANO BRANDOLINI, *Il Terminal passeggeri del Kansai International Airport nella baia di Osaka - di Renzo Piano Building Workshop*, 601, pp.4-19.
- 1.C.127. **1996**, (anonimo), *Tadao Ando*, 630, p. 38.
- 1.C.128. **1994**, (anonimo), *Quartiere Affari SNAM di San Donato Milanese*, 616, pp. 46-49.
- 1.C.129. **1995**, GIOVANNI LEONE, *Note sul nuovo PRG di Catania*, 628, pp. 45-47.
- 1.C.130. **1994**, HAJIME YATSUKA, *Ecologia dei nuovi sobborghi di Tokyo. Tama New Town*, 609-609, pp. 46-51.
- 1.C.131. **1999**, (anonimo), *Primo piano - La nuova concessionaria BMW di Milano*, 670, p.32.
- 1.C.132. **1966**, G.M. OLIVERI, *Industrializzazione dell'edilizia*, 301, Gennaio 1966, pp. 22-33.
- 1.C.133. **1956**, V.G., *Il centro della Pace ad Hiroshima*, 212, Settembre 1956, 13-18.
- 1.C.134. **1980**, PIERO G. TANCA, *L'architettura dei quotidiani*, 462, Ottobre 1980, pp. 30-45.
- 1.C.135. **1996**, FRANCESCO CELLINI, *Dossier Roma*, 639, Novembre 1996, pp. 40-73.

1.D: Domus

- 1.D.1. **1935**, (anonimo), *Le lettere - il Giappone e l'Europa*, n. 89, p. 26.
- 1.D.2. **1946**, VITTORIO GANDOLFI, *Esperienze giapponesi*, n. 209, pp. 3-8.
- 1.D.3. **1947**, (anonimo), *Charlotte Perriand in Giappone*, n. 219, pp. 55-58.
- 1.D.4. **1952**, KENZO TANGE, *Giappone modernissimo*, n. 269, pp. 2-7.
- 1.D.5. **1956**, GILLO DORFLES, *Gli insegnamenti del Giappone*, n. 314, pp. 7-12.
- 1.D.6. **1956**, BERNARDO RUDOLFSKY, *Introduzione al Giappone*, n. 319, pp. 45-49.
- 1.D.7. **1956**, KATUO ANDOW, *In un quartiere fiorito di Tokio*, n. 320, p. 5.
- 1.D.8. **1956**, YOSIZAKA TAKAMASA, *Il padiglione del Giappone alla Biennale*, n. 322, pp. 6-8.
- 1.D.9. **1959**, ISAMU NOGUCHI, *Il giardino giapponese all'Unesco di Parigi*, n. 352, p. 5.
- 1.D.10. **1960**, E.R., *Scritte e bambù*, n. 370, pp. 37-43.
- 1.D.11. **1960**, ISAMU KENMOCHI, *Un albergo giapponese*, n. 372, pp. 31-34.
- 1.D.12. **1960**, GIO' PONTI, *I padiglioni stranieri alla XII Triennale di Milano*, n. 372, pp. 23-30.
- 1.D.13. **1965**, KENZO TANGE, *Kenzo Tange per Tokio*, n. 424, pp. 4-13.
- 1.D.14. **1965**, (anonimo), *Italia 1965 a Tokio*, n. 430, pp. 2, 55.
- 1.D.15. **1965**, (anonimo), *Nuove realtà in architettura: a Tokio, Kenzo Tange 1964-1965*, n. 430, pp. 68-69.
- 1.D.16. **1968**, (anonimo), *Tokio: Imperial Hotel, 1922*, n. 459, pp. 42-51.
- 1.D.17. **1968**, (anonimo), *Per Tajiri, un ambiente di carta*, n. 460, pp. 80-83.
- 1.D.18. **1968**, (anonimo), *Flash segnalazioni - Tokio*, n. 463, pp. 65-67.
- 1.D.19. **1968**, (anonimo), *In Giappone - Arata Isozaki, architetto: la banca Fukuoka ad Oita*, n. 469, pp. 67-71.
- 1.D.20. **1969**, ARCHIZOOM, *Per Osaka - progetto non vincente al Concorso Nazionale per il Padiglione Italiano alla Esposizione Universale di Osaka 1970: Gruppo Archizoom, Firenze*, n. 471, pp. 33-37.
- 1.D.21. **1969**, ADOLFO NATALINI, CRISTIANO TORALDO, PIERO FRASSINELLI, ROBERTO MAGRIS, *Superstudio: tre architetture nascoste*, n. 473, pp. 91-96.
- 1.D.22. **1969**, GRUPPO SACRIPANTI, *Per Osaka: l'idea di uno spazio in movimento, uno spazio pulsante*, n. 473, pp. 62-69.
- 1.D.23. **1969**, (anonimo), *Ponti pedonali a Tokyo*, n. 474, pp. 69-72.
- 1.D.24. **1969**, AGNOLDOMENICO PICA, *Architettura giapponese contemporanea - un convegno e una mostra a Firenze*, n. 474, p. 73.
- 1.D.25. **1969**, FABRIZIO COCCHIA, GIANFRANCO FINI, *Per Osaka - progetti di concorso per il padiglione italiano*, n. 476, pp. 56-67.
- 1.D.26. **1969**, (anonimo), *Superstudio - progetti e pensieri*, n. 479, pp. 106-113.
- 1.D.27. **1970**, (anonimo), *La expo di Osaka in costruzione*, n. 482, pp. 32-35.
- 1.D.28. **1970**, (anonimo), *L'Italia a Osaka - il padiglione nazionale italiano*, n. 484, pp. 30-32.
- 1.D.29. **1970**, ARCHIZOOM, *Archizoom: due allestimenti*, n. 486, pp. 105-107, 142.
- 1.D.30. **1970**, (anonimo), *Club a Tokio*, n. 487, pp. 78-79.
- 1.D.31. **1970**, (anonimo), *Partiti in ottocento per Osaka - i "Bouloums" di Oliver Mourgue*, n. 487, pp. 80-81.

- 1.D.32. **1970**, (anonimo), *A Tokio - la boutique "Edwards": Shiro Kuramata, architetto*, n. 489, pp. 46-47.
- 1.D.33. **1970**, AGNOLDOMENICO PICA, *Isamu Noguchi - Ad Osaka: acqua in movimento*, n. 490, pp. 20-21.
- 1.D.34. **1970**, (anonimo), *Shiro Kuramata: due negozi a Tokio*, n. 493, pp. 74-76.
- 1.D.35. **1972**, SHIRO KURAMATA, *Tokio: scatola chiusa*, n. 509, p. 79.
- 1.D.36. **1972**, AGNOLDOMENICO PICA, *Nuova architettura genovese per l'antica arte nipponica*, n. 513, pp. 78-79.
- 1.D.37. **1972**, SAKAIZAWA DESIGN, *Mini house*, n. 517, p. 98.
- 1.D.38. **1973**, (anonimo), *Japan - Arata Isozaki 4 progetti*, n. 518, pp. 38-47.
- 1.D.39. **1973**, (anonimo), *Le capsule di Kurokawa*, n. 520, pp. 73-75.
- 1.D.40. **1973**, KENZO TANGE & URTEC, *Kenzo Tange: un edificio industriale in Giappone*, n. 521, pp. 91-97.
- 1.D.41. **1975**, (anonimo), *In Giappone - forma primaria*, n. 550, p. 91.
- 1.D.42. **1976**, (anonimo), *In Giappone - due musei*, n. 555, pp. 36-41.
- 1.D.43. **1976**, (anonimo), *Università giapponese - due facoltà + ambienti di incontro*, n. 556, pp. 56-59.
- 1.D.44. **1977**, AGNOLDOMENICO PICA, *Kurokawa e il metabolismo*, n. 577, pp. 53-59.
- 1.D.44. **1978**, (anonimo), *Coffee shop in Giappone*, n. 584, pp. 40-41.
- 1.D.45. **1981**, DAVID STEWART, *Giappone: oltre lo specchio*, n. 618, pp. 86-109.
- 1.D.46. **1981**, YASUFUMI KIJIMA, *A portrait of the architect as a young japanese*, n. 618, pp. 110-117.
- 1.D.47. **1989**, MICHELE DE LUCCHI, *Export di cultura del progetto: esperienze giapponesi*, n. 710, pp. 172-177.
- 1.D.48. **1994**, n. 759, volume completo.
- 1.D.49. **1996**, SHIN TAKAMATSU, *Centro civico di Gotsu, Giappone*, n. 783, pp. 38-43.
- 1.D.50. **1996**, FRANCOIS BURKHARDT, *L'ora dell'utopia*, n. 784, pp. 2-3.
- 1.D.51. **2002**, ANDREA BRANZI, *Italia e Giappone: nuovi paesaggi del design*, n. 846, pp. 116-123.
- 1.D.52. **2008**, MARCO WOLFER CALVO, *Utopie radicali*, n. 917, pp. 153-155.
- 1.D.53. **2011**, MANUEL ORAZI, *Lepica Metabolista*, n. 951, pp. 170-177.
- 1.D.54. **2011**, (anonimo), *Takeyama Superurban*, n. 953, pp. 40-47.
- 1.D.55. **2013**, FILIPE MAGALHAES, *Routine metabolista*, n. 969, pp. 76-83.
- 1.D.56. **2016**, PIPPO CIORRA, *"I Love Japanese culture"*, n. 1008, pp. 26-31.
- 1.D.57. **2017**, FREDERIC MIGYROU, *L'identità elusiva dell'architettura giapponese*, n. 1017, pp. 32-35.
- 1.D.58. **2018**, GUIDO MUSANTE, *19/12/1972: prenotazione effettuata*, n. 1028, p. 31.

1.E: Emporium

- 1.E.1. **1924**, (anonimo), *Le Quattordicesima Biennale Veneziana: Giappone*, vol. 60, n. 356, pp. 476-477.
- 1.E.2. **1930**, RENATO PACINI, *La prima mostra d'arte giapponese a Roma*, vol. 71, n. 425, pp. 302-311.
- 1.E.3. **1930**, AMBROGIO ANNONI, *L'architettura in Giappone*, vol. 72, n. 429, pp. 167-178.
- 1.E.4. **1960**, GIULIANO FRABETTI, *Rassegna Bibliografica: Museo Chiossone*, vol. 131, n. 784, pp. 190-192.
- 1.E.5. **1961**, (anonimo), *Cronache-Milano: La settimana giapponese*, vol. 134, n.802, p. 158.

1.F: Il Giappone

- 1.F.1. **1961**, LUIGI DURANTE, *Uno sguardo al Giappone d'oggi*, n. 1, pp. 4-14.
- 1.F.2. **1961**, VINICIO MARINUCCI, *Il film giapponese in Italia*, n. 2, pp. 37-41.
- 1.F.3. **1961**, (anonimo), *Notizie del trimestre*, n. 2, p. 48.
- 1.F.4. **1961**, ANNA MARIA BORGHINI, *L'influenza Occidentale nella vita culturale ed artistica del moderno Giappone*, n. 2, pp. 25-32.
- 1.F.5. **1961**, TOSHIO MUTO, *Il contributo dell'Italia alla Cultura giapponese nell'epoca moderna*, n. 3, pp. 18-24.
- 1.F.6. **1961**, (anonimo), *Notizie del trimestre*, n. 3, p. 48.
- 1.F.7. **1961**, (anonimo), *Notizie del trimestre*, n. 4, pp. 47-48.
- 1.F.8. **1962**, (anonimo), *L'inaugurazione dell'Istituto Giapponese di Cultura di Roma*, n. 4, vol. 2, pp. 6-8.
- 1.F.9. **1962**, LIONELLO LANCIOTTI, *In margine alla partecipazione del Giappone alla XXXI Biennale Internazionale di Venezia*, n. 3, vol. 2, pp. 30-32.
- 1.F.10. **1962**, (anonimo), *Notiziario: Giappone-Italia*, n. 2, vol. 2, pp. 43-45.
- 1.F.11. **1962**, (anonimo), *Notiziario: Giappone-Italia*, n. 1, vol. 2, pp. 37-39.

- 1.F.12. **1962**, (anonimo), *Notiziario: Giappone-Italia*, n. 3, vol. 2, pp. 37-39.
- 1.F.13. **1962**, (anonimo), *Notiziario: Giappone-Italia*, n. 4, vol. 2, pp. 41-45.
- 1.F.14. **1962**, ADOLFO TAMBURELLO, *Sviluppi dell'architettura moderna giapponese*, vol. 2, n. 3, pp. 16-20.
- 1.F.15. **1975**, (anonimo), *Guglielmo Scalise (1881-1975)*, vol. 15, pp. 101-103.
- 1.F.16. **1976**, ADOLFO TAMBURELLO, *Lo sviluppo giapponese pre-contemporaneo*, vol. 16, pp. 41-64.
- 1.F.17. **1977**, ADOLFO TAMBURELLO, *L'arte estremorientale in Italia*, vol. 17, pp. 17-18.
- 1.F.18. **1977**, ADOLFO TAMBURELLO e LUCIA CATERINA, *La formazione del patrimonio artistico estremorientale in Italia*, vol. 17, pp. 19-37.
- 1.F.19. **1978**, ADOLFO TAMBURELLO e LUCIA CATERINA, *L'arte estremorientale in Italia: mostre e cataloghi*, vol. 18, pp. 5-18.
- 1.F.20. **1989**, ANGELA ANGORETTO, *Opere d'arte giapponesi di era Meiji (1868-1912) conservate presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma*, vol. 29, pp. 237-248.
- 1.F.21. **1996**, ADELE LEONE, *La città giapponese: una realtà che vive tra passato e presente*, vol. 36, pp. 137-167.
- 1.F.22. **1998**, ROBERTO BOGLIONE, *Le Japonisme in Italia: parte prima (1869-1900)*, vol. 38, pp. 85-113.
- 1.F.23. **1999**, ROBERTO BOGLIONE, *Le Japonisme in Italia: parte seconda (1900-1930)*, vol. 39, pp. 15-47.
- 1.F.24. **2002**, ROSARIA GAMMELLA, *Il fenomeno del Giapponismo in Campania*, vol. 42, pp. 103-116.
- 1.F.25. **2003**, FRANCESCO ZAVARESE, *Commercio e diplomazia: le occasioni perse dall'Italia con il Giappone negli anni 1873-1889 (Parte I)*, vol. 43, pp. 57-81.
- 1.F.26. **2004**, FRANCESCO ZAVARESE, *Commercio e diplomazia: le occasioni perse dall'Italia con il Giappone negli anni 1873-1889 (Parte II)*, vol. 44, pp. 135-161.

1.G: Indici

- 1.G.1. **1996**, MONICA MAIORANO, *Indice delle annate di "Il Giappone" I-XXXV*, vol. 36, pp. 169-195.
- 1.G.2. **1996**, (anonimo), *Casabella indici - 1996-2019*, inserto redazionale.

1.H: Industrial Design

- 1.H.1. **1969**, B.A., *Japanese modular units*, vol. 16, fascicolo 8, pp. 56-57.

1.I: Log

- 1.I.1. **2012**, KENTADASHI OSHIMA, *Metabolist Trajectories*, n. 24, pp. 29-32.

1.J: Spazio Architettura

- 1.J.1. **2003**, LORENA ALESSIO, *Intervista a Shigeru Baru*, n. 64, pp. 48-50.

1.K: The Architects' Journal

- 1.K.1. **1951**, H.T. CADBURY-BROWN, *Ciam* 8, 114, pp. 66-69.
- 1.K.2. **1979**, (anonimo), *Building at Bologna*, 170, pp. 1221-1225.
- 1.K.3. **1982**, CHRIS FAWCETT, *Arata Isozaki - Tsukuba: the hunter and the hunted*, 176, pp. 36-39.
- 1.K.4. **2002**, ANDREW MEAD, *Review: Window of the future*, 216, p. 42.

1.L: Vogue

- 1.L.1. 1964, (anonimo), *Carnet di novità*, fascicolo 164, pp. 16-18.
- 1.L.2. 1966, (anonimo), *Advertisement: (Japan Air Lines)*, fascicolo 182, p. 98.
- 1.L.3. 1967, (anonimo), *Advertisement: (Japan Air Lines)*, fascicolo 195, p. 22.
- 1.L.4. 1967, (anonimo), *Advertisement: (Japan Air Lines)*, fascicolo 194, p. 14.
- 1.L.5. 1967, ROSEMARY BLACKOMON, *Nuovo Giappone*, fascicolo 194, pp. 70-77, 84.
- 1.L.6. 1970, (anonimo), *Se ne parla*, fascicolo 222, pp. 104-107.
- 1.L.7. 1970, (anonimo), *Se ne parla*, fascicolo 228, pp. 484-485.
- 1.L.8. 1971, LELE ACQUARONE, *Giappone chi sei?*, fascicolo 237, pp. 84-87, 133.
- 1.L.9. 1971, (anonimo), *Il punto di vista di Vogue: un salto e si è in Giappone*, fascicolo 237, p. 61.
- 1.L.10. 1971, (anonimo), *Advertisement: (The New Otani)*, fascicolo 237, p. 44.
- 1.L.11. 1971, (anonimo), *Una passeggiata nella Milano artistica*, fascicolo 237, p. 88.
- 1.L.12. 1974, (anonimo), *Cominciato con un Jap, è diventato il "boom des Japonais"*, fascicoli 273-274, pp. 94-95.
- 1.L.13. 1975, SILVANA BERNASCONI, *La difesa che viene dall'Oriente*, fascicolo 283, pp. 140-141, 182.
- 1.L.14. 1975, (anonimo), *Vestirsi al colorificio Jap*, fascicolo 290, 132-137.
- 1.L.15. 1976, (anonimo), *Carnet di Vogue - italiani in Giappone*, fascicolo 295, p. 214.
- 1.L.16. 1976, SILVANA BERNASCONI, *Nel paese del look levante*, fascicoli 297-298, pp. 166-167, 194.
- 1.L.17. 1976, SILVANA BERNASCONI, *Un tranquillo weekend di meditazione*, fascicolo 294, pp. 244-245.
- 1.L.18. 1978, SILVANA BERNASCONI, *Dal Giappone una lezione di "bellezza totale"*, fascicolo 322, pp. 566-567.
- 1.L.19. 1979, (anonimo), *Donne come samurai del futuro: idea di Versace per Callaghan*, fascicolo 339, pp. 668-673.
- 1.L.20. 1979, (anonimo), *L'esotismo non manca ma è ridotto all'essenziale*, fascicolo 335, pp. 178-187.
- 1.L.21. 1980, MORANDO MORANDINI, *Akira Kurosawa*, fascicolo 364, pp. 482-483.
- 1.L.22. 1981, CHRISTIANE COLLANGE, *Educazione: ritornano I metodi repressivi*, fascicolo 370, pp. 186-187, 206.
- 1.L.23. 1981, (anonimo), *Innovare guardando al Giappone*, fascicoli 378-379, pp. 246-253.
- 1.L.24. 1982, SILVIA EVANGELISTI, *Aperta a Roma una straordinaria mostra sul Giappone*, fascicolo 385/I, p. 240.
- 1.L.25. 1982, (anonimo), *East Meets West (Ultima II)*, fascicolo 391/II, pp. 1-2.
- 1.L.26. 1983, MARIA GRAZIA GREGORI, *Il Giappone è di moda*, fascicolo 3, pp. 590-591.
- 1.L.27. 1983, MIRELLA CLEMENCIGH, *TOKYO specials*, fascicolo 397, pp. 318-325, 358.
- 1.L.28. 1985, ALESSANDRA BATTISTELLO, *Genova: Giappone, avanguardia del futuro*, fascicolo 422, p. 215.
- 1.L.29. 1985, ANTONELLA BORALEVI, *L'era degli Shogun*, fascicolo 10, p. 680.
- 1.L.30. 1987, ORNELLA VOLTA, *Arata Isozaki*, fascicolo 18, pp. 504-505.
- 1.L.31. 1987, (anonimo), *Parigi: il Giappone al Beaubourg*, fascicolo 444, p. 284.
- 1.L.32. 1987, ORNELLA VOLTA, *Arata Isozaki (parte 2)*, fascicolo 18, p. 522.
- 1.L.33. 1987, LISA MORPURGO, *L'immagine è tutto*, fascicolo 443, p. 238.
- 1.L.34. 1987, SILVANA BERNASCONI, *Lo shogun del cashmere*, fascicolo 453, p. 67.
- 1.L.35. 1987, LEA VERGINE, *Nagasawa*, fascicolo 448, pp. 140-143.

1.M: YAMATO Mensile italo-giapponese

- 1.M.1. 1941, (autori vari), *Yamato - mensile italo-giapponese*, tiratura completa.

1.N: Between

- 1.N.1. 2011, PASQUA GASPARRO, *Il signor Palomar in Giappone*, vol. I, n. 2, pp. 1-14.

1.O: Rivista di studi politici internazionali

- 1.O.1. 1969, ALFONSO FERRARI, *Giappone: Estremo Occidente*, vol. 36, n. 2, pp. 193-198.
- 1.O.2. 1981, UMEO KAGEI, *Sviluppo economico del Giappone e sue relazioni con l'Italia*, vol. 48, n. 3, pp. 337-342.

1.P: LIGEIA dossiers sur l'art

- 1.P.1. **2011**, ELENA LAZZARINI, *La fortune critique du japonisme en Italie entre XIX et XX siècle: une ligne de recherche*, fascicolo 2, pp. 5-27.

1.Q: La Lettura-rivista mensile del Corriere della sera

- 1.Q.1. **1912**, (anonimo), *La Lettura-rivista mensile del Corriere della sera*, vol.12, tiratura annuale completa.

1.R: Corriere della sera

- 1.R.1. **2005**, (anonimo), *E' morto l'architetto Kenzo Tange*, 22 Marzo 2005.
1.R.2. **2014**, FONTE ITALPRESS, *Librino, esplose l'emergenza casa: abitanti chiedono interventi urgenti per alloggi popolari*, Corriere del Mezzogiorno, 1 Dicembre 2014.

1.S: Building Design

- 1.S.1. **1976**, (anonimo), *Spanning the arts*, 304, p. 18.
1.S.2. **1990**, JOHN WELSH, *Turning Japanese*, 977, pp. 24-25.
1.S.3. **1988**, MARK SWENARTON, *All about Aldo*, 875, p. 10.
1.S.4. **1987**, (anonimo), *Naples revival*, 836, pp.16-18.

1.T: Graphics

- 1.T.1. **1990**, BILL LACY, *The 1990 Pritzker Architecture Prize: Laurels to Aldo Rossi*, 270, pp. 105-106.

1.U: LaRepubblica

- 1.U.1. **2021**, ANTONIO DI GENNARO, GIUSEPPE GUIDA, *Centro Direzionale di Napoli: i grattacieli svuotati dalla pandemia*, 2 Gennaio 2021.
1.U.2. **1988**, (anonimo), *De Mita inaugura il Centro Direzionale di Napoli*, 24 Maggio 1988.
1.U.3. **2008**, STEFANIA PERSICO, LILLY VICCARO THEO, *Spazzatura, degrado, violenza - allarme dal Centro Direzionale*, 18 Luglio 2008.

1.V: Print

- 1.V.1. **2001**, TEAL TRIGGS, *FABRICA: The Corporation in the Classroom*, 55, p. 150.

1.W: Valori e Valutazioni

- 1.W.1. **2020**, FABIANA FORTE, PIERFRANCESCO DE PAOLA, *The "future" of urban rent from the perspective of the Metropolitan Territorial Plan of Naples*, 27, pp. 29-38.

1.X: The Canadian Architect

- 1.X.1. **1961**, DENIS BOWMAN, *MAG. RACK*, Maggio 1961, pp. 73-74.

1.Y: EKISTICS

- 1.Y.1. **1961**, CHARLES S. TERRY (traduzione di), *KENZO TANGE TEAM - A PLAN FOR TOKYO*, 1960, 69, Luglio 1961, 9-19.

2. SAGGISTICA

2.A: Saggi

- 2.A.1. **1969**, ALFONSO FERRARI, *Giappone: Estremo Occidente*, in *Rivista di Studi Politici Internazionali*, vol. 36, n. 2, pp. 193-198.
- 2.A.2. **1981**, UMEO KAGEI, *Sviluppo economico del Giappone e sue relazioni con l'Italia*, in *Rivista di Studi Politici Internazionali*, vol. 48, n. 3, pp. 337-342.
- 2.A.3. **1983**, ZAMBONINI GIUSEPPE, *Process and Theme in the Work of Carlo Scarpa*, in *Perspecta*, vol. 20, pp. 21-42.
- 2.A.4. **2002**, MARIE THERES STAUFFER, *Utopian Reflections, Reflected Utopias: Urban Design by Archizoom and Superstudio*, in *Architectural Association School of Architecture*, n. 47, pp. 23-36.
- 2.A.5. **2003**, CATERINA GEMMA BREZONI, *Un'esperienza di didattica museale sull'architettura di Carlo Scarpa*, in *Arte Lombarda*, n. 137, pp. 134-140.
- 2.A.6. **2004**, FILIPPO DE PIERI e PAOLO SCRIVANO, *Representing the "Historical Centre" of Bologna: Preservation Policies and Reinvention of an Urban Identity*, in *Urban History Review*, vol. 33, n. 1, pp. 34-45.
- 2.A.7. **2011**, DANA BUNTROCK, *Metabolism: The City of the Future*, in *Journal of the Society of Architectural*, pp. 408-409.
- 2.A.8. **2015**, CATERINA FRANCHINI, *Gesto e progetto: Charlotte Perriand racconta il Giappone*, Politecnico di Torino, pp. 69-83.
- 2.A.9. **2015**, MARTINA MARIANI, *Arte Import/Export. Il caso della Galleria Niccoli e l'attività espositiva del Centro per l'Arte Contemporanea Italia Giappone*, in *Ricerche di S/Confine*, vol. 6, n. 1, pp. 120-142.
- 2.A.10. **2016**, LORENA ALESSIO, *Giappone: "Art of Nexus"*, in *Il Giornale dell'Architettura*, pp. 1-5.
- 2.A.11. **2016**, OLIMPIA NIGLIO, *Avvicinamenti alla storia dell'architettura giapponese*, collana *Esempi di Architettura*, indice e premessa.
- 2.A.12. **2018**, PAOLO SCRIVANO e MARCO CAPITANIO, *West of Japan/East of Europe: Translating Architectural Legacies and the Case of Bruno Taut's Hyuga Villa*, per *Department of Architecture at Xi'an Jiaotong-Liverpool University*, pp. 50-61.
- 2.A.13. **2013**, MARIA IDA BIGGI, FRANCESCA CASTELLANI, *Il giapponismo fra teatro, cinema e pittura - viaggio nelle fonti del primo adattamento cinematografico di Madame Butterfly*, *Cinergie - il cinema e le altre arti*, pp. 31-39.
- 2.A.14. **2017**, MASSIMILIANO MARAFON PECORARO, *Japonisme e Art nouveau: la donna e le arti in Europa tra XIX e XX secolo, un ponte tra Tokyo e Palermo*, pp. 89-94.
- 2.A.15. **2013-2014**, RITA LADOGNA, *Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi de contemporaneo*, in « *LOCVS AMOENVS* » 12, 2013-2014, pp. 231-244.

2.B: Esposizioni internazionali

- 2.B.1. **1902**, (anonimo), *Torino e l'Esposizione Internazionale d'Arte decorativa moderna*, completo, 36 pagine.
- 2.B.2. **1911**, (anonimo), *Guida ufficiale dell'esposizione internazionale - Torino 1911*, completa, 366 pagine.
- 2.B.3. **1911**, (anonimo), *Esposizione internazionale Torino 1911: Il Giappone - industria e commercio*, completo, 92 pagine.

2.C: Triennale di Milano: cataloghi delle mostre

- 2.C.1. **1936**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.2. **1947**, TRIENNALE DI MILANO, mostra sull'abitazione, catalogo della mostra.
- 2.C.3. **1951**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.4. **1954**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.5. **1957**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.6. **1960**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra e progetto degli spazi.
- 2.C.7. **1964**, TRIENNALE DI MILANO, Sezione italiana, catalogo della mostra.
- 2.C.8. **1967**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.9. **1968**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.10. **1970**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.11. **1972**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.12. **1973**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra e progetto degli spazi.

- 2.C.13. **1977**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.14. **1979-82**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.15. **1980**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.16. **1983**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.17. **1988**, TRIENNALE DI MILANO, planimetrie progettuali.
- 2.C.18. **1996**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.19. **2009**, TRIENNALE DI MILANO, catalogo della mostra.
- 2.C.20. **1994**, F.HIESINGER, *Design Giapponese - Una storia dal 1950*, octavo, 1994.
- 2.C.21. **2009**, FONDAZIONE ITALIA-GIAPPONE, *I primi dieci anni*, Gangemi editore, 2009.
- 2.C.22. **1996**, GIAN CARLO CALZA, *Giappone segno e colore - 500 manifesti di grafica contemporanea*, Electa, 1996.
- 2.C.23. **2016**, RENATO BESANA, *La grande Trossa*, Triennale di Milano ervizi, 2016.
- 2.C.24. **1978**, ANTY PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi&C., 1978.
- 2.C.25. **1966**, THE MUSEUM OF MODERN ART, *The Architecture of Japan*, 1966.

2.D: Biennale di Venezia

- 2.D.1. **1939**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari.
- 2.D.2. **1940**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari.
- 2.D.3. **1942**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari.
- 2.D.4. **1952**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari e catalogo.
- 2.D.5. **1953**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari.
- 2.D.6. **1954**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari e catalogo.
- 2.D.7. **1955**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari.
- 2.D.8. **1956**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari e progettuali.
- 2.D.9. **1958**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari e catalogo.
- 2.D.10. **1960**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari.
- 2.D.11. **1962**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari.
- 2.D.12. **1964**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari.
- 2.D.13. **1966**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici progettuali e fotografici.
- 2.D.14. **1968**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari e catalogo.
- 2.D.15. **1970**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari, progettuali e catalogo.
- 2.D.16. **1972**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici epistolari e catalogo.
- 2.D.17. **1976**, BIENNALE DI VENEZIA, documenti archivistici progettuali e catalogo.
- 2.D.18. **1978**, BIENNALE DI VENEZIA, catalogo.
- 2.D.19. **1980**, BIENNALE DI VENEZIA, catalogo.
- 2.D.20. **1982**, BIENNALE DI VENEZIA, catalogo.
- 2.D.21. **1985**, BIENNALE DI VENEZIA, materiale fotografico dell'allestimento.
- 2.D.22. **1986**, BIENNALE DI VENEZIA, materiale fotografico dell'allestimento.
- 2.D.23. **1988**, BIENNALE DI VENEZIA, materiale fotografico dell'allestimento.
- 2.D.24. **1991**, BIENNALE DI VENEZIA, materiale fotografico dell'allestimento.
- 2.D.25. **2002**, BIENNALE DI VENEZIA, materiale fotografico dell'allestimento.
- 2.D.26. **2004**, BIENNALE DI VENEZIA, materiale fotografico dell'allestimento.
- 2.D.27. **2006**, BIENNALE DI VENEZIA, materiale fotografico dell'allestimento.
- 2.D.28. **2021**, ISTITUTO GIAPPONESE DI CULTURA, Padiglione Giappone Ila 17. Mostra Internazionale di Architettura, schema costitutivo del padiglione.

2.E: Mostre e convegni

- 2.E.1. **2006**, FABIO BIANCONI, MARCO FILIPPUCCI, PAOLO VERDUCCI, *Architetture dal Giappone - disegno, progetto e tecnica*, catalogo della mostra, premessa e introduzione.
- 2.E.2. **2016**, SCUOLA SUPERIORE DI STUDI UMANISTICI BOLOGNA, *Italia-Giappone, influenze e scambi dalla storia alla letteratura, dal cibo alla moda e all'arte*, manifesto della mostra.
- 2.E.3. **2016**, UNIVERSITA' DEGLI STUDI DELL'INSUBRIA, *L'immagine del Giappone nella cultura italiana fra Otto e Novecento*, programma e introduzione.
- 2.E.4. **2016**, MAXXI, *Carlo Scarpa e il Giappone*, introduzione alla mostra.
- 2.E.5. **2017**, MARIA ANTONIETTA SPADARO, *L'utopia del Giappone in Europa*, programma della mostra.
- 2.E.6. **2018**, MORI ART MUSEUM, *Japan in architecture*, elenco dei manufatti esposti.
- 2.E.7. **2018**, MORI ART MUSEUM, *Japan in architecture*, introduzione al catalogo della mostra.

2.F: Documentazione di enti/associazioni

- 2.F.1. **1941**, SOCIETA' AMICI DEL GIAPPONE, statuto associativo.
- 2.F.2. **2007**, ISTITUTO GIAPPONESE DI CULTURA, *Relazioni Italia-Giappone*, dossier esplicativo.
- 2.F.3. (non specificato), MILANOFIORI, *Milano leggera*, relazioni urbanistiche-esplicative.
- 2.F.4. **2002**, COMUNE DI MILANO, MILANO URBAN CENTER, *Conoscere Milano 4 - Metanopoli-Quartiere Affari di San Donato Mil.*, dossier esplicativo.

2.G: Tesi di laurea/dottorato

- 2.G.1. **2013**, VITTORIA D'AVILA, *Il ruolo della Kobu bijutsu gakko nei rapporti artistici fra Italia e Giappone tra Otto e Novecento*, tesi di laurea magistrale in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea, Università Ca' Foscari, Venezia.
- 2.G.2. **2018**, CHIARA CODETTA RAITERI, *Il Giappone nell'immaginario dell'Italia fascista: Rappresentazione dell'impero del Sol levante nelle pellicole dei cinegiornali LUCE (1927-1943)*, tesi di laurea magistrale in Scienze politiche, Università degli studi di Milano.
- 2.G.3. **2015/2016**, GIOVANNI DE FLEGO, *La fine della storia - utopia critica nelle 12 città ideali di superstudio*, dottorato di ricerca in ingegneria e architettura indirizzo architettura, a.a. 2015/2016.

2.H: Monografie

- 2.H.1. **1882**, CHRISTOPHER DRESSER, *Japan - its architecture, art, and art manufactures*, Longmans, Green and co. - Scribner and Welford, Londra-New York 1882.
- 2.H.2. **1907**, VITTORIO PICA, *L'arte giapponese - al museo Chiossone di Genova*, istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1907.
- 2.H.3. **1995**, JINNAI HIDENOBU, *Tokyo - A Spatial Anthropology*, University of California Press, Berkeley 1995.
- 2.H.4. **2002**, ANDRE' SORENSEN, *The making of Urban Japan - Cities and planning from Edo to the twenty-first century*, Taylor & Francis Group, Londra-New York 2002.
- 2.H.5. **2003**, JORDAN SAND, *House and Home in Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge-Londra 2003.

2.I: Sitografia

- 2.I.1. **2000-2001**, MPA ARCHITECTS, *Italy+Japan - Design as a lifestyle*, <https://www.mparchitects.it/en/work/type/research/italy-japan-design-as-a-lifestyle/> (consultato il giorno 23/05/2022).
- 2.I.2. **2004-2006**, MPA ARCHITECTS, *Japly Masterplan*, <https://www.mparchitects.it/en/work/type/architecture/japly-masterplan/> (consultato il giorno 23/05/2022).
- 2.I.3. **2006**, MPA ARCHITECTS, *Triennale di Milano a Tokyo*, <https://www.mparchitects.it/it/progetti/tipo/interni/triennale-di-milano-a-tokyo/?> (consultato il giorno 23/05/2022).

3. APPARATO ICONOGRAFICO

Ulteriore iconografia non tratta dalle fonti già citate

3.A: Immagini reperite via web

- 3.A.1. **1946**, KUNIO MAEKAWA, *Complesso Premos*, reperito via web (link: <https://medium.com>).
- 3.A.2. **1971**, (anonimo), *complesso Tama New Town*, reperito via web (link: <https://www.semanticscholar.org/>).
- 3.A.3. **2016**, MAXXI ROMA, *Carlo Scarpa e il Giappone*, prospettiva della mostra, reperito via web (link: <https://www.maxxi.art>).
- 3.A.4. **2016**, MAXXI ROMA, *Carlo Scarpa e il Giappone*, prospettiva della mostra, reperito via web (link: <https://www.maxxi.art>).
- 3.A.5. **2016**, MAXXI ROMA, *Carlo Scarpa e il Giappone*, porzione del catalogo della mostra, reperito via web (link: <https://www.maxxi.art>).
- 3.A.6. **2016**, MAXXI ROMA, *Carlo Scarpa e il Giappone*, fotografia in mostra, reperito via web (link: <https://www.maxxi.art>).
- 3.A.7. **2018**, (anonimo), *Dentro La Strada Novissima*, reperito via web (link: <https://www.archiportale.com/>).
- 3.A.8. **2017**, ARATA ISOZAKI, progetto per Expo '70, reperito via web (link: <https://www.domusweb.it/>).
- 3.A.9. **2000**, (anonimo), Quartiere Affari Milano, reperito via web (link: <https://www.isainfissi.com/>).
- 3.A.10. **2000**, (anonimo), Quartiere Affari Milano, reperito via web (link: <https://www.isainfissi.com/>).
- 3.A.11. **2000**, (anonimo), Quartiere Affari Milano, reperito via web (link: <https://www.isainfissi.com/>).
- 3.A.12. **2000**, (anonimo), Quartiere Affari Milano, reperito via web (link: <https://www.isainfissi.com/>).
- 3.A.13. **1998**, (anonimo), Sede BMW Italia a San Donato Milanese, reperito via web (link: <http://www.studio-genovesi.it/>).
- 3.A.14. **1998**, (anonimo), Sede BMW Italia a San Donato Milanese, reperito via web (link: <http://www.studio-genovesi.it/>).
- 3.A.15. **1998**, (anonimo), Sede BMW Italia a San Donato Milanese, reperito via web (link: <http://www.studio-genovesi.it/>).
- 3.A.16. **2018**, (anonimo), Sede BMW Italia a San Donato Milanese, reperito via web (link: <https://www.bmwmeetingclub.it>).
- 3.A.17. (non specificato), DANIELE PIZZO, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <http://www.danpiz.net/>).
- 3.A.18. (non specificato), DANIELE PIZZO, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <http://www.danpiz.net/>).
- 3.A.19. (non specificato), DANIELE PIZZO, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <http://www.danpiz.net/>).
- 3.A.20. **2020**, RICCARDO SIANO, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://napoli.repubblica.it/>).
- 3.A.21. **2020**, RICCARDO SIANO, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://napoli.repubblica.it/>).
- 3.A.22. **2016**, (anonimo), Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://www.daedalusopera.it/>).
- 3.A.23. (non specificato), SOSSIO MORMILE, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://www.sossiomormile.it/>).
- 3.A.24. (non specificato), SOSSIO MORMILE, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://www.sossiomormile.it/>).
- 3.A.25. (non specificato), SOSSIO MORMILE, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://www.sossiomormile.it/>).
- 3.A.26. (non specificato), SOSSIO MORMILE, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://www.sossiomormile.it/>).
- 3.A.27. (non specificato), SOSSIO MORMILE, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://www.sossiomormile.it/>).
- 3.A.28. (non specificato), SOSSIO MORMILE, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://www.sossiomormile.it/>).
- 3.A.29. (non specificato), (anonimo), Hotel *Il Palazzo* a Fukuoka, reperito via web (link: <https://www.archiweb.cz/>).
- 3.A.30. **1987-89**, FONDAZIONE ALDO ROSSI, Hotel *Il Palazzo* a Fukuoka, reperito via web (link: <https://www.fondazionealdorossi.org/>).
- 3.A.31. **1991**, RIKEN YAMAMOTO, *Hotakubo Housing*, reperito via web (link: <http://www.riken-yamamoto.co.jp/>).
- 3.A.32. **1991**, RIKEN YAMAMOTO, *Hotakubo Housing*, reperito via web (link: <http://www.riken-yamamoto.co.jp/>).
- 3.A.33. **1986**, RIKEN YAMAMOTO, *GAZEBO*, reperito via web (link: <http://www.riken-yamamoto.co.jp/>).
- 3.A.34. **1986**, RIKEN YAMAMOTO, *GAZEBO*, reperito via web (link: <http://www.riken-yamamoto.co.jp/>).
- 3.A.35. **1965**, ENZO MARI, prospettiva, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.36. **1964**, MICHELE ACHILLI, GUIDO CANELLA, LUCIO S. DANGIOLINI, LAURA LAZZARI, planimetria, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.37. **1963**, HIROSHI SASAKI, IROKI ONOBAYASHI, HIROYASU YAMADA, prospettiva, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.38. **1963**, HIROSHI SASAKI, IROKI ONOBAYASHI, HIROYASU YAMADA, prospettiva, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.39. **1963**, KIYONORI KIKUTAKE, prospettiva, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.40. **1963**, ARATA ISOZAKI, prospettiva, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.41. **1963**, KIYONORI KIKUTAKE, prospettiva, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.42. **1963**, KIYONORI KIKUTAKE, prospettiva, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.43. **1963**, NORIAKI KUROKAWA, prospettiva, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.44. **1967**, KENZO TANGE, prospettiva, reperito via web (link: <https://rnrdr.com/>).
- 3.A.45. (non specificato), (anonimo), *Nakagin Capsule Tower*, manifesto, reperito via web (link: <https://www.pinterest.it/>).
- 3.A.46. (non specificato), (anonimo), *Nakagin Capsule Tower*, manifesto, reperito via web (link: <https://www.designboom.com/>).
- 3.A.47. **2015**, YOSHIHARU MATSUMURA, villa di Katsura, reperito via web (link: <https://www.professionearchitetto.it>).

- 3.A.48. (non specificato), GIOVANNI HANNINEN, quartiere Librino a Catania, reperito via web (link: <https://www.https://hanninen.it/libri> no/).
- 3.A.49. (non specificato), JOHN WEISS, casa del the tradizionale, reperito via web (link: <https://japanobjects.com/>).
- 3.A.50. (non specificato), KEVIN HUSLEY, studio modulare della casa del the tradizionale, reperito via web (link: <https://japanobjects.com/>).
- 3.A.51. **1970**, ARCHIZOOM, suggestione concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.52. **1972**, TAKENAKA, modello concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.53. **1978**, MONTE MOZUNA, suggestione concettuale, reperito via web (link: <https://www.sensesatlas.com/>).
- 3.A.54. **1978**, MONTE MOZUNA, suggestione concettuale, reperito via web (link: <https://www.sensesatlas.com/>).
- 3.A.55. **1977**, YASUFUMI KIJIMA, suggestione concettuale, reperito via web (link: <https://www.sensesatlas.com/>).
- 3.A.56. **1977**, KAZUHIRO ISHII, HIROYUKI SUZUKI, suggestione concettuale, reperito via web (link: <https://www.sensesatlas.com/>).
- 3.A.57. **1978**, FUJII HIROMI, modello concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.58. **1978**, FUJII HIROMI, modello concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.59. **1978**, FUJII HIROMI, modello concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.60. (non specificato), (anonimo), *Tama New House* oggi, reperito via web (link: <https://stock.adobe.com/>).
- 3.A.61. **1978**, SAN'ICHIRO MINAMI, concept progettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.62. **1978**, TAKEFUMI AIDA, planimetria progettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.63. **1978**, TAKEFUMI AIDA, planimetria progettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.64. **1978**, TAKEFUMI AIDA, planimetria progettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.65. **1978**, TAKEFUMI AIDA, planimetria progettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.66. **1987**, KAZUHIRO ISHII, suggestione, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.67. **1983**, ARATA ISOZAKI, prospettiva concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.68. **1983**, ARATA ISOZAKI, prospettiva concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.69. **1985**, ARATA ISOZAKI, prospettiva concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.70. **1985**, ARATA ISOZAKI, prospettiva concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.71. **1985**, ARATA ISOZAKI, prospettiva concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.72. **1987**, FUMIHIKO MAKI, prospettiva concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.73. **1988**, GENJI TSUTSUI, KAZUO SHIMIZU, prospettiva concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.74. **1989**, TOSHIKAZU ISHIDA, DIANA JURANOVIC, concept progettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.75. **1989**, TADAO ANDO, edificio religioso, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.76. **1983**, FUMITAKA HASHIMOTO, suggestione concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.77. **1991**, HIROYUKI HIRAI, *Gotoh Museum*, reperito via web (link: <https://davidchipperfield.com/>).
- 3.A.78. **1991**, HIROYUKI HIRAI, *Gotoh Museum*, reperito via web (link: <https://davidchipperfield.com/>).
- 3.A.79. **1991**, HIROYUKI HIRAI, *Gotoh Museum*, reperito via web (link: <https://davidchipperfield.com/>).
- 3.A.80. **1991**, HIROYUKI HIRAI, *Gotoh Museum*, reperito via web (link: <https://davidchipperfield.com/>).
- 3.A.81. **1930**, ANTONIN RAYMOND, *Akaboshi Tetsuma House*, reperito via web (link: <https://www.jstor-org>).
- 3.A.82. **1956**, TAKAMASA YOSHIKAZAKI, JUICHI OTAKE, planimetria concettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.83. **1950**, TARO OKAMOTO, *Law of the Jungle*, reperito via web (link: <https://www.japantimes.co.jp/>).
- 3.A.84. **1947**, HANJIRO SAKAMOTO, *Horses*, reperito via web (link: <https://www.artnet.com/>).
- 3.A.85. (non specificato), (anonimo), modello progettuale di Kisho Kurokawa per Abu Dhabi, reperito via web (link: <http://www.prytula.de/>).
- 3.A.86. (non specificato), (anonimo), particolare progettuale, Kisho Kurokawa per Abu Dhabi, reperito via web (link: <http://www.prytula.de/>).
- 3.A.87. **2015**, KISHO KUROKAWA ARCHITECT & ASSOCIATES, modello progettuale, reperito via web (link: <https://www.kisho.co.jp/>).
- 3.A.88. **2015**, KISHO KUROKAWA ARCHITECT & ASSOCIATES, modello progettuale, reperito via web (link: <https://www.kisho.co.jp/>).
- 3.A.89. **2015**, KISHO KUROKAWA ARCHITECT & ASSOCIATES, modello progettuale, reperito via web (link: <https://www.kisho.co.jp/>).
- 3.A.90. (non specificato), (anonimo), proposta abitativa di Kisho Kurokawa per As-Sarir, reperito via web (link: <https://supersimetria.tumblr.com/>).
- 3.A.91. **2022**, GOOGLE EARTH, esportazione di una porzione di territorio, reperito via web (link: <https://www.google.it/intl/it/earth/>).
- 3.A.92. (non specificato), SOSSIO MORMILE, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://www.sossiomormile.it/>).
- 3.A.93. (non specificato), SOSSIO MORMILE, Centro Direzionale di Napoli, reperito via web (link: <https://www.sossiomormile.it/>).
- 3.A.94. (non specificato), GIOVANNI HANNINEN, quartiere Librino a Catania, reperito via web (link: <https://www.https://hanninen.it/libri> no/).

- 3.A.95. (non specificato), GIOVANNI HANNINEN, quartiere Librino a Catania, reperito via web (link: [https://www.https://hanninen.it/libri no/](https://www.https://hanninen.it/libri-no/)).
- 3.A.96. (non specificato), GIOVANNI HANNINEN, quartiere Librino a Catania, reperito via web (link: [https://www.https://hanninen.it/libri no/](https://www.https://hanninen.it/libri-no/)).
- 3.A.97. (non specificato), GIOVANNI HANNINEN, quartiere Librino a Catania, reperito via web (link: [https://www.https://hanninen.it/libri no/](https://www.https://hanninen.it/libri-no/)).
- 3.A.98. (non specificato), GIOVANNI HANNINEN, quartiere Librino a Catania, reperito via web (link: [https://www.https://hanninen.it/libri no/](https://www.https://hanninen.it/libri-no/)).
- 3.A.99. (non specificato), (anonimo), *Il Centro Direzionale di Kenzo Tange*, reperito via web (link: <https://www.youtube.com/>).
- 3.A.100. **2021**, (anonimo), *La Napoli dei grattacieli*, reperito via web (link: <https://corrieredinapoli.com/>).
- 3.A.101. **1987**, TADAO ANDO, concept progettuale, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.102. **2017**, ALTROSPAZIO, complesso *Fabrica oggi*, reperito via web (link: <https://divisare.com/>).
- 3.A.103. **2017**, ALTROSPAZIO, complesso *Fabrica oggi*, reperito via web (link: <https://divisare.com/>).
- 3.A.104. (non specificato), FABRICA, complesso *Fabrica oggi*, reperito via web (link: <https://www.fabrica.it/>).
- 3.A.105. (non specificato), FABRICA, complesso *Fabrica oggi*, reperito via web (link: <https://www.fabrica.it/>).
- 3.A.106. **1987-89**, FONDAZIONE ALDO ROSSI, poster per l'hotel *Il Palazzo*, reperito via web (link: <https://www.cca.qc.ca/>).
- 3.A.107. **1993**, RENZO PIANO, modello progettuale per l'aeroporto del *Kansai*, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).
- 3.A.108. (non specificato), RENZO PIANO, concept progettuale, reperito via web (link: <https://arquitecturaviva.com/>).
- 3.A.109. **1987-89**, FONDAZIONE ALDO ROSSI, prospetto con ombre per l'hotel *Il Palazzo*, reperito via web (link: <https://www.cca.qc.ca/>).
- 3.A.110. **1958**, KENZO TANGE, prospettiva di Hiroshima, reperito via web (link: <https://rndrd.com/>).

