

Laura Ricca¹

Sulla via del tè fino alla villa imperiale di Katsura e le sue risonanze in Occidente: per un'ermeneutica della dis/continuità transculturale

Abstract

The Katsura Imperial Villa has had a profound influence on modern Western architecture. In order to understand the reasons for this, we need to study in greater depth the historical interconnections between Japanese arts and the "Way of Tea", for which the villa stands as the most complex monument and, at the same time, take a hermeneutical, transcultural approach, which can offer an additional methodological perspective based on the Japanese concept of kire-tsuzuki (a dis-continuous continuum).

Keywords

Aesthetics, Hermeneutics, Architecture

Facendo un bilancio sommario delle influenze reciproche tra cultura occidentale e giapponese, a partire ovviamente dal periodo Meiji (1868-1912), balza immediatamente agli occhi un pesante "disavanzo" a sfavore del Giappone, e per ragioni storiche globali tanto riconosciute da costituirne la premessa implicita: l'"occidentalizzazione del mondo", per dirla con Serge Latouche. È perciò perfino fuorviante rapportare in termini meramente quantitativi il flusso, il ruolo e il peso che l'*epistème* occidentale nel suo complesso ha avuto sull'intera storia moderna del Giappone – marcandone una svolta radicale – con il flusso opposto, definito oltretutto da una frequenza di tematiche assai meno ampia, oscillante tra un iniziale e prevalente interesse esotico-estetizzante, le sue notevoli ricadute nel campo delle arti figurative, e un confronto sempre più orientato sul piano di una raffinatissima e perciò elitaria elaborazione culturale, condotta oggi soprattutto sul terreno speculativo da parte di eminenti pensatori occidentali.

¹ riccalizzani@libero.it.

Giova intanto ricordare soltanto per cenni le tappe principali che hanno segnato, in misura più o meno estesa di partecipazione e incidenza sociale, il flusso di stimoli provenienti dal Giappone da un secolo e mezzo (centocinquant'anni precisi, se assumiamo come limite inferiore l'inizio dell'età Meiji). Si parte innanzitutto dal *Japonisme*, fenomeno multiforme, capace di esercitare un influsso profondo sulla pittura moderna, poi sull'architettura, perfino sulla musica (con Debussy), ma con un raggio d'azione sociale e di costume che arriva a influenzare i dettagli più minuti (fino alle fibbie e fermagli, ad esempio) del coevo "sistema della moda". Un incantamento estetico a suo modo inesauribile, se pensiamo, in tempi più recenti, al maggiore eredenovatore di questa linea sul piano letterario: Roland Barthes (assumendo il suo *Impero dei segni* quasi come una serie di haiku in prosa, un saggio di "calligrafia", prima ancora che di semiologia). Il libro di Barthes si muove sul crinale con l'altro versante del medesimo processo, quello del confronto teoretico con il mondo delle "arti" (le "vie") giapponesi, implicate per loro natura costitutiva con il pensiero e le pratiche religiose estremo-orientali.

Su questo versante, opere "pionieristiche" come i saggi sul "genio giapponese" di Henri Focillon, il lavoro di Ernest Fenollosa sul teatro Nō, ma anche figure di yamatologi come Lafcadio Hearn (per certi versi rapportabile a quella del nostro Fosco Maraini, fondatore della yamatologia italiana), fanno da apripista a un mondo che sempre di più, anche per circostanze contingenti, cattura l'attenzione dei filosofi. *Gli scritti sul Giappone* di Karl Löwith, iniziati durante la sua emigrazione in Sol Levante (in fuga dal nazismo), inaugurano su questa linea una pratica filosofica che si serve del Giappone come di una specie di specchio convesso attraverso cui rileggere e decostruire l'intera *epistémè* occidentale; ma anche come segnava verso un orizzonte ulteriore rispetto alla metafisica. Per una paradossale coincidenza, il capitolo più noto di questa particolare letteratura filosofica resta ancora oggi quello scritto dal maestro (poi ripudiato anche per motivi politici) di Löwith: l'ormai classico *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio* (1953-4). In questo "dialogo" Martin Heidegger si propone infatti di additare nel concetto di *iki* una possibile via di fuga dal logocentrismo metafisico. Augustin Berque (su un piano che potremmo definire geografico-filosofico) e François Jullien (analogamente, ma con lo "specchio" cinese), rappresentano oggi il più noto punto di arrivo di questa linea di ricerca e di confronto con l'Estremo Oriente.

Vi è tuttavia un'altra strada possibile che resta in gran parte da percorrere: quella indicata da Giangiorgio Pasqualotto nel suo *Il Tao della filosofia* (1989). La strada che potremmo definire del *kire-tsuzuki*, riutilizzando in modo traslato, come categoria ermeneutica ricca di potenzialità, una categoria estetica del pensiero giapponese esplorata da Ryōsuke Ōhashi nel suo *Kire: il bello in Giappone* (2017). Letteralmente l'espressione andrebbe tradotta con "taglio-continuità", ma la densa e suggestiva soluzione proposta da Alberto Giacomelli nella traduzione italiana del libro è "dis/continuità" (dove anche l'elemento grafico della sbarretta rende icasticamente il concetto).

Si tratta di una nozione elaborata originariamente in ambito *zen-rinzai* per indicare un "taglio" interiore rispetto alla visione ordinaria del mondo in cui siamo immersi, dalla quale occorre liberarsi per tornare in sé. Ma l'espressione entra anche nell'uso tecnico-letterario per definire, come spiega Alberto Giacomelli, "il rapporto tra immagine e parola nella poesia giapponese, e in particolare nel componimento haiku" (Ōhashi 2017: 230): il *kireji* è il taglio di una sillaba che interrompe e al tempo stesso lega la continuità di due versi attraverso il differimento di un'immagine. Ōhashi eleva a sua volta il concetto a categoria estetica per rintracciare un filo rosso (o una dis/continuità potremmo dire, in questa prospettiva) tra tutte le "arti giapponesi", il nucleo generatore di un'estetica che va dalla poesia al teatro Nō, dal *karesansui* all'*ikebana*, dalla pittura all'architettura e, naturalmente, all'arte del tè. Non potendo in questa sede ripercorrere nemmeno sommariamente l'analisi condotta dall'autore in ognuno di questi campi, ci limitiamo a un giro di parole in cui egli esprime con la massima sintesi il suo discorso, in una delle successive prefazioni, dove a proposito del *kire-tsuzuki* afferma: "Basti dire che con questo termine viene inteso un intervento artistico nella natura di un oggetto dato. Attraverso questo intervento la 'naturalità' data dell'oggetto menzionato viene apparentemente 'tagliata via', ma in modo tale che la sua naturalità originaria, ossia interiore, intima, venga resa visibile e portata a palesarsi" (Ōhashi 2017: 15-6).

In che modo è possibile ricavare da questa figura stilistica tipicamente giapponese un criterio metodologico ed euristico da verificare anche in un campo del tutto diverso, ma pur sempre appartenente al dominio dei segni – il discorso sui segni, sui linguaggi, il campo di una rinnovata "semiotica generale" – quello di un'ermeneutica transculturale? Operando, appunto, dei tagli "innaturali" sugli e negli oggetti di studio, dissociandoli drasticamente dal loro contesto di apparte-

nenza, gettandoli in cortocircuito con altri universi culturali, e addirittura disciplinari (i diversi macrosistemi simbolici: arti, filosofia, scienza). Saperi e pratiche separati da una distanza non solo spaziale ma anche temporale, capace di mettere in risalto l'unità trascendentale dell'umano nei suoi aspetti cognitivi, e nella stessa struttura corporea, sensibile, percettiva della nostra specie.

Perché infatti Oriente e Occidente dovrebbero sempre e necessariamente essere portatori di visioni ed elaborazioni opposte, simmetricamente antitetiche? Perché non andare in cerca, per via di questi "tagli", dei punti di sutura nel fondo universale e inesauribile di produzioni simboliche radicato nella nostra specie (diciamo pure di "animali razionali": ma nel vero senso aristotelico della definizione: *zoon logon echon*)? Perché oscillare sempre tra gli opposti del vecchio paradigma hegel-teleologico della Ragione Occidentale, in cui l'Oriente è inchiodato al ruolo fisso di uno stadio incompiuto del cammino del *logos*, e quello opposto della riduzione dell'Oriente a strumento di decostruzione dell'Occidente?

Del resto, un'estensione in chiave metodologico-ermeneutica del concetto di *kire* – almeno a sostegno di una legittimità relativa di quanto andiamo dicendo, rispetto alle intenzioni dello studioso giapponese – viene abbozzata in un passaggio della prefazione alla seconda edizione tedesca del libro (2014):

Da un lato, ora come quando scrissi questo libro, faccio mia e mantengo quest'idea che deriva espressamente dall'ambito artistico giapponese. Dall'altro tuttavia non vedo ora la dis/continuità solo nella sfera dell'arte, bensì anche nell'ambito dell'etica sociale e personale, legata all'esistenza religiosa. Io osservo il *kire*, una continuità discontinua, sia nella relazione degli uomini tra loro che nella relazione fra l'uomo e le altre forme di vita, fra le cose nel cosmo e così via. (Ōhashi 2017: 16)

Certo, non espressamente nella direzione di un'ermeneutica transculturale, ma certamente ben oltre l'orizzonte estetico giapponese, verso gli ambiti dell'"etica sociale" e della "relazione degli uomini tra loro", che sono il motore stesso della definizione delle identità culturali umane, il loro fondamento trascendentale. E potremmo dire che abbiamo già un autorevole esempio di questa possibile estensione metodologica. È infatti sorprendente osservare la coincidenza di tale visione del *kire* con il cuore della proposta interpretativa avanzata da Pasqualotto nel suo testo citato, che porta lo studioso a evidenziare una coincidenza prospettica tra alcuni passaggi dei classi-

ci del taoismo e i frammenti di Eraclito, mettendo in controluce tra di loro due visioni:

il grande Tao, la natura universale, non è *causa* degli infiniti Tao particolari, delle singole “nature proprie”, ma è *costituito* da essi; d'altra parte i singoli Tao, le “nature proprie”, non sarebbero senza il grande Tao, senza la Natura universale che le “nutre”. È questo il senso delle parole di Eraclito “da tutte le cose l'uno e dall'uno tutte le cose”; senso che si ritrova, identico, nel *Chuang Tzu*: “le diecimila creature ed io siamo l'Uno”. (Pasqualotto 1989: 26-7)

In altre parole il “taglio”, l'irriducibile differenza tra universale e particolare, è anche la legge della loro connessione, sia in Eraclito che nei classici del taoismo. La dis/continuità, in questo senso ancora più ampio, di ordine logico, viene così a occupare e riprodurre lo stesso preciso punto di coincidenza e di relazione a distanza, di *entanglement*, tra due orizzonti culturali storicamente incommensurabili, quello greco e quello cinese, individuato da Pasqualotto nella comune tematizzazione del rapporto universale-individuale presente nell'idea di Logos e in quella di Tao: tutt'altro, quindi, che in modo genericamente analogico-universalistico. In tal modo il saggio di Pasqualotto, del tutto indipendentemente da quello di Ōhashi (per motivi cronologici, se non altro, oltre che per le questioni tematizzate), si colloca in evidente “continuità a distanza” con il programma metodologico-ermeneutico disegnato dal pensatore giapponese nel brano citato. È infatti evidente che il rapporto Eraclito-Taoismo, così individuato da Pasqualotto, può essere considerato un esempio illuminante di dis/continuità speculativa in cui due studiosi da due diversi orizzonti culturali rivelano una stimolante coincidenza prospettica. Cercare il comune tra gli opposti, piuttosto che l'opposto nel comune (nelle concezioni del tempo, dello spazio, della bellezza, delle categorie logiche e gnoseologiche, ad esempio, come se queste fossero poi già degli universali preesistenti al loro darsi concreto nelle situazioni storiche in cui prendono forma): così potrebbe riassumersi un'ermeneutica della discontinuità che non riduca l'altro a strumento decostruttivo centrato sulla propria identità, o, viceversa, a una via di fuga dalla stessa.

Ora, sulla linea di queste premesse, è possibile spostare l'asticella della ricerca della dis/continuità, delle corrispondenze a distanza, da un piano grosso modo sincronico (come si può considerare quello su cui poggiano Taoismo ed Eraclito) a uno diacronico, prescindendo

dunque non solo da ogni contiguità spaziale, geografica, ma anche temporale, storica? E con quali obiettivi? Non si rischia di cadere qui nell'universalismo generico e indifferenziato della "notte in cui tutte le vacche sono nere", in cui "tutto è uno"? Rischio più apparente che reale, se si assume il "tutto" non come identità già data, ma come l'inesauribile sorgente delle differenze. La registrazione di certe possibili ricorrenze e invarianti (culturali, storiche, antropologiche) tra contesti "incommensurabili" (in senso kuhiano) non annulla affatto le differenze di orizzonte in cui si collocano, ma potrebbe permetterci, al contrario, di percepire più nitidamente, costruendolo "dal basso", il frammento di un particolare orizzonte di convergenze transculturali su temi assolutamente specifici e determinati, avvalorando anche l'ipotesi metodologica sopra formulata.

Il luogo in cui queste convergenze si manifestano più intensamente è il luogo medesimo di convergenza dove tutte le "vie" e le forme della cultura giapponese si incrociano: la "via del tè". Architettura, poesia, pittura, arte del giardino, ceramica, teatro (nella particolarissima accezione gestuale del Nō) costituiscono non solo lo sfondo, ma anche il repertorio segnico indispensabile di questa specie di *Gesamtkunstwerk* della civiltà giapponese che è la cosiddetta "cerimonia del tè": una pratica estetico-meditativa sui generis, in cui gli oggetti più comuni – tazze, frullino, mestolo, bollitore, etc. – da un lato mantengono, anzi raggiungono nelle mani del maestro, il grado massimo di strumentalità intramondana; dall'altro sono sottratti al loro valore d'uso, trasfigurati in segni e strumenti di una purificazione interiore che può compiersi solo nella reciprocità della relazione con l'altro, il "tu", l'ospite, posto al centro dell'"impero dei segni" che lo accoglie. Per questa convergenza di pratiche, di saperi, di tutte le "arti" giapponesi – tenute insieme in una dimensione rituale laica, mondana e pubblica – l'arte del tè occupa in qualche modo il posto che spetta alla filosofia nella cultura occidentale, e lo testimonia non solo il suo prestigio, ma anche il suo carattere essenzialmente etico, nel significato etimologico del termine, come "norma di vita", in un senso molto simile a quello messo in luce da Pierre Hadot per quanto riguarda la filosofia antica. Mai come nella cerimonia del tè (e già qui si potrebbe riconoscere una "dis/continuità", nel senso indicato) può valere l'aforisma di Ludwig Wittgenstein: "Etica ed estetica son uno" (Wittgenstein 1980: 79). E questo richiamo potrebbe già rappresentare il primo esempio delle dis/continuità di cui andiamo in cerca: non solo per l'idea espressa dal filosofo (che sembra la migliore formula

possibile per definire le arti estremo-orientali, quantunque Wittgenstein non pensasse a queste), ma più ancora per il fine comune che potrebbe associare due “cerimonie” così rigidamente formalizzate come quella linguistico-filosofica del *Tractatus* e quella translinguistica della “via del tè”: il silenzio, il vuoto linguistico del mistico, cioè del “mondo” colto dal suo limite estremo nella sua totalità enigmatica; limite raggiunto attraverso le “scale” (diversissime) dei rispettivi percorsi e strumenti simbolici. Una coincidenza degli opposti che non si può esaurire evocando una formula stereotipata di *kalokagathía*, ma trova piuttosto il suo punto di contatto nel venir meno del linguaggio, del dicibile, in una forma che non è l'*excessus mentis* (plotiniano o dantesco degli ultimi versi del Paradiso), ma il silenzio di uno sguardo che ha raggiunto i limiti del mondo e ne coglie l'ineffabile e infondata totalità². Un punto di convergenza all'esito di due percorsi che si verifica non solo al di là di ogni contiguità storica, tra epoche e culture lontanissime, tanto nel “regno dello Spirito” che in quello delle tradizioni culturali: il linguaggio filosofico e quello gestuale-rituale della cerimonia del tè. Un esempio di dis/continuità assoluta.

Se è vero che l'accostamento tra la cerimonia e il *Tractatus* meriterebbe uno spazio di discussione che il presente contesto non può offrire, assai più evidenti, su un piano prospettico più generale, risultano le corrispondenze tra altri eventi e fenomeni che sul nostro terreno comparativo (ma sicuramente anche in altri) possono delineare vere e proprie costanti universali di tipo antropologico e sociale; prima fra tutte la costante problematicità dei rapporti tra sapere e potere. Che qui tuttavia si mostra con una somiglianza assai più diretta. Tale somiglianza offre la migliore porta d'accesso per comprendere a fondo la ricchezza delle implicazioni etiche della via del tè e arrivare alla sua più articolata espressione estetica: la Villa di Katsura.

Si tratta della condanna a morte inflitta da un protagonista assoluto della storia giapponese, Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) al suo personale maestro del tè, Sen no Rikyū (1521-1591), a sua volta il più grande maestro del tè della storia giapponese. Una vicenda che, anche per la condotta seguita dal maestro nell'affrontare la morte, evo-

² “Sentire il mondo quale tutto limitato, questo è il mistico” (Wittgenstein 1980: 81); “Il consueto modo di vedere vede gli oggetti quasi dal di dentro; il vederli *sub specie aeternitatis*, dal di fuori. Così che per sfondo hanno il mondo intiero” (Wittgenstein 1980: 185). Per questo confronto tra “cerimonia del tè” e Wittgenstein si rimanda all'articolo di Lizzani 2016.

ca immediatamente quella di Socrate. E se la morte di Socrate continua a sollevare ancora oggi domande e problemi, per la sua irriducibilità a un'unica causa, una complessità di cause ancora maggiore si riscontra in quella del maestro giapponese, con l'aggravante che l'assenza di fonti dirette ne complica ulteriormente la lettura e l'interpretazione. Tuttavia l'enigma di questa tragedia profondamente radicata nella memoria culturale e storica del Giappone si può prendere in esame attraverso un capolavoro letterario di Yasushi Inoue, raffinato scrittore giapponese contemporaneo che dedica la sua ultima opera, prima di morire, alla morte di Rikyū: *Honkakubō ibun (Scritti postumi del monaco Honkaku)*³.

Varie sono le ipotesi sulle motivazioni della condanna di Rikyū che emergono da un racconto costruito come un giallo storico, in cui si percepisce una profondissima confidenza dell'autore con gli indizi storici disponibili. Questa pluralità di cause, in cui si intrecciano elementi oggettivi, storici (nel caso di Rikyū la sua opposizione alla violenta politica espansionistica di Hideyoshi in Corea), ed elementi soggettivi, psicologici, antropologici (rancori personali, invidia per un prestigio del sapere che fa ombra a quello del potere), rende impressionante la similitudine tra la condanna di Rikyū e quella di Socrate, due casi di clamorosa ingiustizia destinata a elevare per sempre i loro protagonisti a martiri di una missione di verità e vera giustizia. Se per tali elementi in Occidente siamo abituati a rapportare la vicenda di Socrate a quella di Gesù, in una prospettiva più ampia dovremmo comprendere in questo confronto anche Sen no Rikyū, e per una ragione ulteriore condivisa da tutti e tre i personaggi: l'accettazione consapevole e incondizionata del "compito di morire". Accettazione che, nel caso di Socrate e Rikyū, passa anche per un ulteriore parallelismo che rafforza l'accostamento, quello della morte onorevole concessa alle vittime: il suicidio. Benché opposta, sotto questo rispetto, alla condanna infamante della crocifissione, il carattere stesso della "via del tè" conferisce tuttavia alla condanna a morte di Rikyū anche una dimensione da storia sacra, testimoniata dal culto ancora oggi riser-

² Y. Inoue, *Honkakubō ibun (Scritti postumi del monaco Honkaku)*, tradotto in francese con il titolo *Le Maître de thé* e in italiano con il titolo *Morte di un maestro del Tè*, cui si ispira il film *Morte di un maestro del tè* di Kei Kumai (Leone d'argento alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1989). Per un'analisi delle interpretazioni letterarie in relazione alla vicenda storica, si veda l'articolo di Nishikawa 1997.

vato al maestro a Kyōto nella città-tempio del Daitokuji, una delle capitali spirituali del buddhismo giapponese.

Ma c'è un ultimo elemento che conferisce ai casi di Rikyū e Socrate una simmetria speculare. L'ipotesi storicamente fondata che il dittatore avrebbe graziato all'ultimo momento il maestro, non si sa se per reale ravvedimento o per le conseguenze infauste di una condanna obiettivamente ingiustificabile, nel romanzo di Inoue si rivela la chiave di volta della vicenda, facendo del suicidio rituale (*seppuku*) di Rikyū una scelta sostanzialmente libera. Il dittatore torna sui suoi passi, il maestro no, prosegue sulla via segnata dal destino, e dalla stessa via del tè che ha come orizzonte etico il distacco da ogni attaccamento mondano, compresa la vita stessa. Sappiamo che a Socrate viene di fatto offerta la possibilità di sottrarsi alla pena, fuggendo dal carcere. La stessa possibilità viene offerta a Rikyū. Entrambi la rifiutano ("Il timore della morte è il miglior segno d'una vita falsa, cioè cattiva", Wittgenstein 1980: 175).

La "tragedia socratica" di Rikyū, per la sua stessa eccezionalità, si offre dunque come la dimostrazione più chiara della radice essenzialmente etica della via del tè. E contemporaneamente ci fornisce un indizio particolarmente eloquente a favore di un'ermeneutica della dis/continuità transculturale.

Non a caso il rito del tè prende forma nel monachesimo zen come supporto alle pratiche meditative in virtù delle proprietà di una bevanda capace di stimolare veglia e concentrazione e che veniva consumata in maniera già codificata negli ambienti dei monasteri a ciò adibiti. Il prestigio assunto da tale pratica ne proietta la diffusione nel mondo laico dell'aristocrazia, facendole assumere inizialmente la forma di sfarzose "gare del tè" (*tōcha*), nelle quali i nobili esibivano all'ammirazione degli ospiti il lusso delle loro dimore e la preziosità dei corredi di servizio, per lo più di scintillante vasellame cinese.

Una svolta radicale interviene durante il periodo Muromachi (1333-1568), favorita in particolare dallo *shōgun* Ashikaga Yoshimasa (1435-1490), cultore e protettore delle arti che caratterizzano il "rinascimento zen" giapponese: pittura, architettura, arte del giardino e della composizione floreale. È in questa fase che la "via del tè" (*sadō* o *chadō*, da *cha*, "tè" e *dō*, "via"), a opera del maestro Murata Jūkō o Shūkō (1422-1502), assume i caratteri del "tè sobrio/essenziale/disadorno", in giapponese *wabicha*, che diventa il perno intorno a cui si organizza la fruizione delle arti sopra menzionate, a partire dall'architettura. Lo stile *shoin* o *shoin-zukuri*, "stile studio", che prende

forma dalla seconda metà del XV secolo nel mondo dei *bushi* o samurai, è semplice, austero e si richiama all'idea di *wabi*. Il nuovo stile architettonico, con l'uso di stuoie in paglia di riso intrecciata (i tatami) per rivestire l'intero pavimento, la caratteristica nicchia (*tokonoma*) in cui trova esposizione il rotolo pittorico-calligrafico (*kakemono*), le sue pareti scorrevoli (*fusuma* e *shōji*), il corridoio-veranda che funge da diaframma con l'esterno (*engawa*), il giardino secco di ghiaia e rocce (*karesansui*) che si offre alla contemplazione come un dipinto, fa da scenario a questa fase della "cerimonia del tè". Il luogo destinato al servizio del tè evolve poi con l'ideazione di un ambiente ancora più semplice e di ridotte dimensioni, la "stanza del tè" (*chashitsu*) ispirata all'architettura dei villaggi rurali. I successori di Murata, Takeno Jōō (1502-1555) e soprattutto Sen no Rikyū, infatti, radicalizzano ulteriormente questo indirizzo "sobrio", coerente con l'estetica zen, fino alla completa rarefazione minimalista del rito, dei suoi utensili e degli arredi, impressa da Rikyū. È qui che si incrociano le strade del maestro e del dittatore Hideyoshi.

Come e più dell'Italia del Rinascimento, in due secoli di eccezionale fioritura culturale (periodo Muromachi, 1333-1568, e periodo Azuchi-Momoyama, 1568-1600) il Giappone fu dilaniato da divisioni e guerre civili. Colpisce che il culto del tè e dell'armonia che lo caratterizza si sia diffuso tanto profondamente proprio nella casta dell'aristocrazia guerriera fino a diventare un elemento imprescindibile della sua formazione. Può aiutare a comprendere questo fenomeno un parallelo (o meglio un chiaro esempio di dis/continuità, come sopra definita) con la cavalleria medievale in Occidente, dove gli ideali cortesi e i codici "cavallereschi" consentivano di sublimare il fondo insostenibile di violenza e disordine che caratterizzava l'epoca e la vita rissosa dei suoi *bellatores*, offrendo altresì la possibilità di un riconoscimento reciproco e di una riconciliazione anche ai nemici più accaniti, sul terreno di un linguaggio simbolico condiviso. Nel periodo più turbolento della storia giapponese, dove i signori della guerra tessevano e ribaltavano repentinamente alleanze e schieramenti, la cerimonia del tè assume anche un evidente ruolo politico, come strumento di mediazione e ricomposizione diplomatica dei conflitti, e questa è una delle ragioni che ne spiegano l'eccezionale fioritura proprio in tale lasso di tempo (cfr. Plutschow 1986 e 1999). Questa valenza politica raggiunge il culmine con Hideyoshi, spingendolo ad assumere un ruolo di pubblico patrono e promotore della cultura del tè in tutti gli strati sociali, fino a servire egli stesso il tè al popolo in occasione di una vera e

propria festa nazionale del tè da lui bandita presso la pineta Kitano del tempio Kitano Tenmangu di Ōsaka (sede del suo castello) con manifesti che recitavano:

Dal 1° ottobre per dieci giorni avrà luogo una festa del tè nella pineta Kitano Tenmangu. Sia cittadini che contadini, indipendentemente dal ceto sociale, dalla ricchezza, dall'età, tutti coloro che possiedono un bollitore o una tazza sono invitati a parteciparvi. Ogni capanna avrà la superficie di due tatami. Chi non avesse i tatami può portare una stuoia di paglia. L'invito è rivolto anche ai cinesi che abbiano sensibilità artistica. (Nishikawa 1997: s.i.p.)

Quest'uso addirittura "populistico" della "via del tè" poteva dispiacere a Rikyū e configurare una delle cause dei loro dissidi, ma è indubbio che l'evento, a cui il maestro partecipò in prima persona e con un ruolo probabilmente direttivo, costituisce anche la prova di un sodalizio tra i due personaggi destinato a imprimere un sigillo (letteralmente) indelebile nell'identità della cerimonia, e a definirne ulteriormente i tratti estetici.

È il sigillo impresso sulle tazze realizzate dal ceramista coreano Chōjirō (?-1589) e commissionate da Rikyū, modellate a mano senza tornio come ceramiche preistoriche con le argille del sobborgo di Kyōto dove il dittatore aveva fatto edificare un edificio paragonabile per finalità e nome al Palazzo Estense di Schifanoia: il Ju-raku-dai. Questo nome contiene al centro il carattere *raku*, che esprime anche visivamente i significati di "piacere", "gioia", "gaudio", "agio", "comodità", come i sentimenti coltivati nella cerimonia del tè: 楽. Il carattere da allora viene impresso sulle ciotole, identificando sia la ceramica d'elezione per la cerimonia del tè e il suo particolare stile sia la dinastia di ceramisti che ne è la sola depositaria autentica: i discendenti diretti di Chōjirō, che insieme al sigillo aveva ricevuto l'onore di questo nuovo nome giapponese dallo stesso Hideyoshi.

Anche qui va registrato un altro esempio di dis/continuità transculturale. La valorizzazione della ceramica popolare prima, e poi la fabbricazione diretta delle ciotole secondo modalità primitive, insieme a un ulteriore "impoverimento" della capanna del tè, configurano chiaramente un'operazione di recupero dall'alto della semplicità naturale che, pur con tutte le differenze, ricorda l'idealizzazione della semplicità arcadico-pastorale in Occidente (un'esigenza di essenzialità originaria che parte dalla poesia idillica di Teocrito e che, in forme totalmente nuove, ritorna nel primitivismo di tanta arte moderna, da Gauguin a Picasso).

Sen no Rikyū porta alle estreme conseguenze un primitivismo intellettualistico che concepisce come ambiente della sua cerimonia ultraminimalista una capanna del tè rustica (*sōan*) per due sole persone, ridotta a dimensioni cubicolari e aperta all'esterno con una porta alta appena 65 centimetri (*nijiriguchi*). L'ospite, dopo aver attraversato il sentiero di grosse pietre irregolari (*roji*) che vi conduce, si trova così costretto a prostrarsi per accedere allo spazio extrastorico del rito in una condizione di interiore umiltà e catarsi. Questa complessa costruzione rituale del *wabicha* si impianta in una tradizione culturale che ha preservato nei secoli lo sfondo religioso animistico-naturalistico autoctono del Giappone, quello shintoista. Lo shintoismo, sopravvissuto all'introduzione del buddhismo e fuso con esso in un originale sincretismo, trova nello spirito dello zen una particolare affinità elettiva. Se la vacuità è il fondo insostanziale di ogni fenomeno, tale verità e stato mentale sono raggiungibili sia attraverso le pratiche meditative sia attraverso il cimento delle "vie": con l'arco, il pennello, il gesto, il linguaggio stesso. Discipline che mirano a liberare la mente, creando nel solco stesso di uno strenuo esercizio il campo di un accadere spontaneo, preterintenzionale, autogeno, secondo un significato affine alla parola *shizen* che in giapponese traduce il termine occidentale "natura" (letteralmente "essere così da sé", nel senso di "a partire da sé", cioè essere spontaneamente il "soggetto della propria nascita"). La via maestra per coltivare e ripristinare questa condizione originaria della mente e delle cose si traduce innanzitutto nella ricerca di una profonda armonia e unità tra l'uomo e il mondo naturale.

Tale tendenza si manifesta in modo evidente proprio nella tradizionale architettura lignea giapponese: gli edifici sono dissimulati nel contesto della natura circostante e la loro struttura presenta una proiezione orizzontale, un modulo costruttivo apertamente ripreso nell'architettura organica di Frank Lloyd Wright. La scelta del legno come materiale di costruzione è legata alla visione classica nipponica dove la realtà è impermanenza, un flusso in continua trasformazione. Le costruzioni tradizionali, conformi a un'idea di naturalezza, armonia e unità organica con l'ambiente circostante, sono concepite come installazioni non durature, ma provvisorie. Tale idea è ancora attuale, nonostante gli architetti giapponesi utilizzino da tempo i materiali e la tecnica architettonica occidentale; il cemento infatti è considerato oggi alla stessa stregua del legno e le città giapponesi sono oggetto di una trasformazione continua. La struttura della casa giapponese si costituisce di parti modulari in legno di varietà differenti, leggere e

maneggevoli, facilmente assemblabili e sostituibili in caso di incendi o altri cataclismi. “Bisognerebbe costruire le case pensando all’estate. D’inverno si può vivere dappertutto, ma una casa mal fatta è insopportabile quando viene il caldo. [...] Quando si legge uno scritto a caratteri minuti, ci si accorge che una stanza con le porte scorrevoli è più luminosa di una stanza con le imposte fisse” (Yoshida 1975: 69), annota il monaco buddhista Yoshida Kenkō. La casa giapponese è concepita per aprirsi completamente sulla natura attraverso le pareti scorrevoli di carta di riso trasparente, gli *shōji*; mentre i *fusuma*, pareti divisorie, amovibili e scorrevoli di carta più spessa che separano le diverse stanze tra loro, una volta aperti creano un unico grande spazio all’interno; la stanza è uno spazio trasformabile, flessibile. L’abitazione tradizionale è parte del giardino-natura e il giardino-natura parte della casa; l’interno si trasforma in esterno e l’esterno in interno, fondendosi nella totalità dello spazio. Il dentro rispetto al fuori e al macrocosmo si trova in una relazione valorizzante di cui è il centro: è dall’interno che muove lo sguardo (cfr. Berque 1983: 82; Fig. 1).

Questa integrazione assoluta tra l’uomo e il mondo naturale si realizza nel microcosmo ideale di Katsura Rikyū, la villa imperiale costruita nel XVII secolo; l’esempio più celebre di architettura tradizionale influenzata dal buddhismo zen.



Fig. 1. Katsura Rikyū. Fonte: foto di L. Ricca.

Lo stile in cui è stata edificata Katsura è quello rustico e disadorno delle case di campagna che diventerà poi tipico del periodo Edo (1600-1868), lo stile *sukiya* (“capanna del tè”), variante meno formale dello stile *shoin*, che nasce come incrocio tra quest’ultimo e il *sōan*. La villa rappresenta l’incarnazione suprema degli ideali di bellezza

giapponesi: compenetrazione con l'ambiente circostante, essenzialità, sobrietà, eleganza nella semplicità – semplicità data naturalmente anche dai materiali utilizzati, legno e carta (Fig. 2).



Fig. 2. Katsura Rikyū. Fonte: foto di L. Ricca.

Il complesso della villa si trova immerso in un giardino chiamato *chisen kayūshiki teien*, letteralmente “giardino con laghetti e sorgenti dove passeggiare” (Fig. 3).



Fig. 3. Katsura Rikyū. Fonte: foto di L. Ricca.

Questa tipologia di giardino prevede il movimento; i diversi elementi non sono disposti per essere colti in una visione d'insieme, ma per essere individuati attraverso punti di vista successivi e discontinui: “la preoccupazione di creare la sorpresa, fonte di emozione estetica, arriva a bandire i camminamenti prevedibili” (Berque 2004: 102). In tale percorso spazio-temporale, chi attraversa il giardino può così soffermarsi ad ammirare vedute singolari. La concezione giapponese

dello spazio è perciò definita cinetica (in giapponese *kōdōteki*); in architettura vi è un continuo movimento nello spazio e nel tempo dove non esiste la fissità di un'unica prospettiva. Kenzō Tange chiarisce che “vi è un costante movimento dello spazio, un dolce trascorrere da luogo a luogo: ma per quanto ci si spinga oltre non si arriva mai alla concezione di una totalità [...] tutto muta nel movimento attraverso lo spazio e nel tempo. L'unità qui [...] è di un tipo differente, ed è il frutto di una coerenza di approccio che rende la sequenza degli spazi parte di un unico stato d'animo” (Tange 2004: 379). Il tempo congiunge dunque le opere umane alla natura in una sorta di coreografia: lo spazio, dinamico, fluido e frammentario regola il movimento in un percorso contrappuntato da scenari e vedute in un susseguirsi di rivelazioni (Fig. 4, Fig. 5).



Fig. 4. Katsura Rikyū. Fonte: foto di L. Ricca.

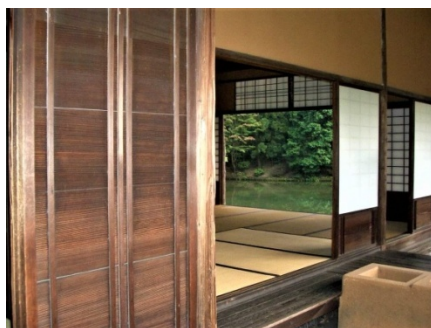


Fig. 5. Katsura Rikyū. Fonte: foto di L. Ricca.

Katsura è costituita da una serie di ambienti attigui, giustapposti e comunicanti; non allineati, ma posizionati uno dietro l'altro. Tale assetto prende il nome di *gankō*, ovvero “a stormo di oche in volo”. La collocazione degli edifici si fonda su una vistosa asimmetria dove le aperture sul paesaggio circostante procurano una percezione dinamica dello spazio; le prospettive sono molteplici e anche i punti di vista. Questo particolare impianto, irregolare e asimmetrico, disposto attraverso un *iter* spontaneo a scapito di un principio omogeneo globale, procura l'impressione di trovarsi sempre al centro dello spazio naturale (Fig. 6).

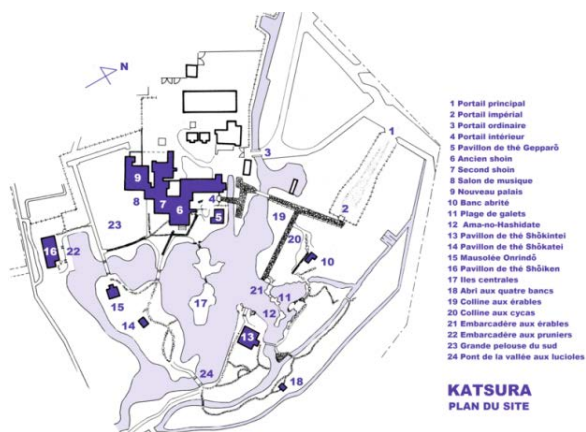


Fig. 6. Planimetria generale di Katsura Rikyū.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KatsuraSite.png>, Creative Commons, autore: jchancere.

Ma questa fisionomia di Katsura resterebbe sostanzialmente incompleta se dimenticassimo che tutti gli elementi sopra ricordati hanno trovato confluenza grazie alla “via del tè”, dei cui ideali estetici la villa può essere considerata la massima e più complessa espressione, secondo lo stile che l'ultimo grande maestro del tè vi ha impresso: “Il settimo capo della famiglia imperiale Hachijō, il principe Yakahito (1703-62), che soggiornò spesso a Katsura, scrisse una serie di componimenti poetici *tanka* dedicati agli scenari offerti dalla villa, definendoli *enshūgonomi*, vale a dire ‘secondo il gusto (ovvero lo stile) di Kobori Enshū’ (1579-1647), l'architetto di giardini e maestro del tè del primo periodo Edo” (Isozaki 2004: 9). È ormai appurato che Kobori

Enshū non abbia progettato e diretto personalmente la costruzione della villa, ma è altrettanto certo che l'impronta delle sue concezioni spaziali ed estetiche sono indiscutibili e decisive per la fisionomia dell'opera. Tale impronta, all'interno di una tradizione architettonica che non va confusa con la nostra, e in cui era assente la visione soggettivistica e demiurgica del "disegno" come fondamento di tutte le arti figurative e dello "stile" come sigla esclusiva del "creatore", permette di "attribuire" de facto la villa al maestro del tè. E questo è in effetti il punto che adesso intendiamo sottolineare. Kobori Enshū è l'ultimo dei grandi maestri del tè che hanno segnato la storia e l'estetica di questa "via", e la villa di Katsura ne è la testimonianza forse più nota al mondo. Non è soltanto un membro autorevole della classe dirigente giapponese del primo periodo Tokugawa, ma è passato alla storia come il maestro del tè che rinnova per l'ultima volta in modo originale una tradizione di cui è erede diretto, come allievo di Furuta Oribe, a sua volta discepolo di Sen no Rikyū. È insomma prima di tutto un maestro del tè, e per questo anche un poeta, un calligrafo, un pittore e quindi un architetto, il più eminente del periodo; e, come tale, anche magistrato dell'edilizia per lo shogunato Tokugawa.

Si tratta allora di comprendere meglio le caratteristiche dell'*en-shūgonomi*, lo stile di Enshū. Non possiamo in questa sede proporre l'elenco completo delle sue caratteristiche, molto specifiche anche dal punto di vista tecnico⁴, ma se ne può cogliere la cifra più generale nella disposizione degli edifici "a stormo di oche in volo":

nella disposizione di un gruppo di edifici questi non vengono allineati sullo stesso asse centrale, ma risultano progressivamente sfalsati rispetto all'asse sino all'annullamento di ogni simmetria e centralità. Katsura venne costruita

⁴ Cfr. Isozaki 2004: 36 e i rimandi in nota a O. Mori, *Kobori Enshū no shigoto* (*L'opera di Kobori Enshū*), incluso in *The pamphlet of the National Treasures Research Center in Nara Prefecture*, 1966, p. 133, e i contributi di I. Kumakura e T. Nakamura al simposio *Kinsei, Mitsutanseki, Enshū* (*La modernità, la stanza del tè Mitsutan, Enshū*), tenutosi presso la Facoltà di Architettura di Tōkyō il 2 marzo 2000. Gli elementi citati consentono ad Arata Isozaki di sottolineare il carattere intenzionalmente eclettico e perfino contraddittorio dello stile di Enshū, definito dai contemporanei come *kirei sabi*, "un concetto paradossale che indica fastosa semplicità", fondato su una studiata mescolanza dei tradizionali riferimenti "umili" e arcaizzanti al mondo rustico dei villaggi contadini con una complessa articolazione spaziale degli edifici e del giardino, ricca di richiami aulici sia alla tradizione dell'architettura imperiale classica (*ochōteki*) sia ai paesaggi evocati dalla letteratura giapponese di epoca Heian.

in questo modo, l'unico che l'architettura tradizionale giapponese conosceva per rappresentare la profondità, ossia attraverso una stratificazione di piani, all'opposto di quanto prescrive la prospettiva occidentale che ottiene e contiene la profondità spaziale assumendo come asse quello dell'occhio umano. (Isozaki 2004: 20)

L'asimmetria, l'irregolarità, la divergenza, il vuoto e gli intervalli sono principi costitutivi dell'estetica zen, e trovano a Katsura la più completa realizzazione sia come principi compositivi specificamente architettonici sia come strategia edilizia finalizzata all'ampliamento progressivo dell'area edificata, senza un piano iniziale predeterminato, secondo una prassi costruttiva modulare e tendenzialmente aperta a uno sviluppo indefinito. Ma quello che ci interessa qui evidenziare, a conferma di un primato che continua a essere sottovalutato nella ricezione media dell'arte giapponese in Occidente, è che la caratteristica saliente dell'articolazione "a stormo di oche in volo" degli edifici deriva direttamente dalla cerimonia del tè:

Cosa ancora più importante ai fini del nostro discorso, questa configurazione ricorda il sistema usato per disporre gli utensili per la cerimonia del tè chiamato *sumikake* (connessione ad angolo), o *sujichigai* (righe sfalsate), messo a punto da maestri del tè quali Furuta Oribe e Kobori Enshū. Originariamente, questi termini indicavano il modo di posizionare determinati utensili (ad esempio le bacchette) l'uno a fianco all'altro con la stessa angolazione; in seguito, però, finirono per designare il sistema di disporre oggetti diagonalmente in linee rette sfalsate. (Isozaki 2004: 20)

Solo a questo punto siamo pronti per compiere l'ultimo passaggio del nostro discorso, che è anche la sua meta: l'influsso (ma vedremo che anche qui si può parlare di dis/continuità, e per questo nel titolo del presente saggio diciamo "risonanza") della villa di Katsura nella storia dell'architettura moderna. Tema assai noto, ma appunto per questo il terreno migliore per verificare la nostra ipotesi ermeneutica, perché è in questa luce che intendiamo ripensare alla "scoperta" di Katsura.

E allora volgiamoci direttamente alle parole del suo scopritore, l'architetto Bruno Taut che visitò Katsura nel 1933 ed ebbe il merito di introdurla all'attenzione del mondo legandone il nome all'architettura contemporanea e al Movimento Moderno. La sua conclusione fu che l'architettura occidentale avrebbe dovuto imparare dal Giappone "la purezza, la trasparenza, la semplicità, e la fedeltà alla natura" (Taut 2004: 9). E ancora:

Questa straordinaria ricchezza di relazioni, che in un primo tempo resta inspiegabile, lascia quasi sopraffatti. E tuttavia, dopo averlo osservato più a lungo, il giardino si articola con estrema chiarezza e l'occhio viene dolcemente accompagnato lungo le sue linee, affinché possa cogliere queste articolazioni... [La linea diagonale del pontile conduce lo sguardo attraverso una concatenazione di piante di azalea sino al padiglione delle feste]. A questo carattere decisamente mondano del giardino si contrappone, per così dire, l'altra parte, che mostra un'estrema differenziazione, impossibile in un primo tempo da cogliere appieno... Questa veduta incredibilmente ricca dell'intero giardino si ha solo dalla Terrazza della Luna antistante la veranda della sala d'attesa. (Taut 1933: 335-6)

Possiamo riconoscere *icto oculi*, in questo squarcio sul complesso di Katsura, le risonanze di alcuni principi dell'estetica zen che abbiamo incontrato nel nostro percorso: l'assenza della centralità prospettica e di assi di simmetria tipici del classicismo occidentale, la concezione modulare e scalare e anche cinetico-temporale dello spazio e della sua elaborazione architettonica, la relazione osmotica interno-esterno tra edifici e giardino, la disposizione "a stormo di oche in volo" del giardino, oltre che degli edifici, e infine la stessa presenza (testuale, nel lessico impiegato da Taut nel suo diario giapponese) del tema dell'allineamento (prospettiva) diagonale, derivato direttamente, come si è visto, dalla cerimonia del tè. Erano presenti in modo esplicito tutti questi riferimenti alla cultura estetica giapponese nella mente di Bruno Taut? E specialmente l'ultimo? C'è da dubitarne. Ma proprio questo permette di tracciare una prima linea di demarcazione tra influenza diretta e dis/continuità transculturale anche su un terreno così ampiamente studiato come la ricezione di Katsura da parte dei grandi architetti modernisti, assicurata al classico paradigma storico-artistico delle "influenze".

Certo, le "influenze" dirette si possono riconoscere persino attraverso il brano di Taut, se pensiamo a quanti maestri del Movimento Moderno si sono richiamati alle forme architettoniche del Giappone tradizionale e al suo sistema modulare e come queste abbiano contribuito alla disgregazione del concetto occidentale classico di spazio e prospettiva. Frank Lloyd Wright e Ludwig Mies van der Rohe lo hanno manifestato in modo magistrale nelle loro realizzazioni. La tradizione costruttiva giapponese basata sull'integrazione organica tra uomo e natura e tra le parti e il tutto costituì per Wright il principio ispiratore di tutta la sua architettura (da cui il nome stesso di "archi-

tettura organica”), attenta all’uso di materiali naturali, alla fluidità degli spazi interni – gli stessi arredi devono essere incassati nelle pareti in quanto parte integrante e organica della costruzione –, alla semplificazione delle forme attraverso l’eliminazione degli elementi superflui, alla continuità tra interno ed esterno, all’armonia tra l’ambiente e l’opera architettonica accentuandone l’aggetto orizzontale, come se l’edificio sorgesse spontaneamente dal terreno dove è situato. Ogni elemento, in questa visione, aspira a emergere dinamicamente come parte di un unico organismo vivente.



Fig. 7. Frank Lloyd Wright, *Fallingwater* (Casa sulla cascata), Pennsylvania.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FallingwaterWright.jpg>, Creative Commons, autore: Serinde.

Mies van der Rohe, che ammirava profondamente Frank Lloyd Wright e costruì *Casa Farnsworth* – icona dell’architettura modernista – in una foresta dell’Illinois nei pressi del Fox River, scrive: “Io non mi oppongo alla forma, ma soltanto alla forma come fine. [...] La forma come scopo sfocia sempre nel formalismo. Infatti questo sforzo si rivolge non verso l’interno, bensì verso l’esterno. Ma solo un interno vivente ha un esterno vivente” (van der Rohe 1997: 271). Obiettivo dell’architetto è dunque di ridurre il più possibile la distinzione tra interno ed esterno fondendoli attraverso la continuità dello spazio interno con lo spazio circostante.



Fig. 8. Ludwig Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, Illinois.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FarnsworthHouse-Mies-5.jpg>,
autore: Marco 2000, Creative Commons.

Casa Farnsworth, concepita come un padiglione per la contemplazione del paesaggio fluviale, è costituita da due piattaforme orizzontali e sollevata dal suolo come una palafitta. Sostenuta da otto pilastri in acciaio verniciati di bianco, è rivestita da lastre di vetro che la rendono completamente trasparente. La superficie interna è libera da intralci strutturali e presenta al centro un nucleo di servizi in legno naturale. Il sistema semplificato dei supporti su cui è costruita, a un metro e mezzo dal terreno e aperta sui lati, determina l'effetto di tre superfici apparentemente sospese: il pavimento, il solaio e la piattaforma del terrazzo. Quest'ultima richiama infine, come una citazione diretta, la caratteristica Terrazza della Luna (*tsukimidai*) del vecchio *shoin* (*koshoin*) di Katsura che, allo stesso modo, si mostra come sospesa senza soluzione di continuità tra l'interno e l'esterno, e che abbiamo già "visitato" nelle parole di Taut. L'intera villa imperiale, "più un luogo di poesia e di sogno che di vita reale" (Isozaki 1983: 14), fu concepita per bere il tè e osservare la luna da diverse angolazioni: dalla terrazza panoramica *tsukimidai*, in piedi sulla veranda oppure sul tatami all'interno, riflessa nell'acqua oltre gli *shōji*.

Tutto ciò conferma che è perfettamente logico parlare di "influenza", anzi di influenza diretta, dell'architettura tradizionale giapponese sul corso di quella occidentale. Tuttavia la registrazione di questo fat-

to inconfutabile non esaurisce il problema, anche sul più generale piano ermeneutico di un approccio transculturale globale.

Chiediamoci innanzitutto: quali sono i presupposti gnoseologici in base ai quali Taut riesce a cogliere tanto precisamente i motivi estetici tipicamente giapponesi che emergono dal suo diario? È evidente che abbiamo a che fare con un'esperienza vissuta, non con un approccio storico-critico. E come può un *Erlebnis* così palesemente spontaneo, immediato, diretto, come un appunto diaristico, esprimere una "risonanza" tanto precisa, vivida, comunicativamente efficace, con un intero retroterra estetico-culturale tanto complesso e ricco di sfumature come quello tradizionale del Giappone? Il concetto di "risonanza" presente nel titolo di questo scritto sembra adatto a esprimere un campo di comprensione precategoriale e transculturale, o più genericamente universale, a cui riferire le impressioni di Taut. Anche quella che poi diventa un'influenza stilistica e culturale non può che emergere da una *precomprensione* tipicamente circolare con il suo oggetto. Del resto, come si potrebbe essere "influenzati" da ciò che non presentasse alcuna corrispondenza nel fondo di una *Lebenswelt* percettiva, estetica, emotiva, corporea, universalmente condivisa e al tempo stesso diversamente "organizzata" nelle distinte forme simboliche dalle singole culture storiche? Anche la genesi delle grandi opere dell'architettura organica dovrebbe essere riletta in questa prospettiva: non come la risultante o peggio la somma aritmetica di due tradizioni culturali ecletticamente ibridate e fuse tra loro, nonché scomponibili anche a posteriori secondo le matrici di partenza, ma come esempi superlativi di una dis/continuità transculturale che ha assunto forme assolutamente nuove, inedite, in un gesto espressivo *ab imo* originario, radicato nell'infinita ricchezza di quella che un altro pioniere degli studi giapponesi, Focillon, in un suo celebre saggio chiamava la "vita delle forme".

"Caro Corbu, tutto ciò per cui abbiamo lottato ha il suo parallelo nell'antica cultura giapponese [...]. La casa giapponese è la migliore e più moderna che io conosca e autenticamente prefabbricata", scrive Gropius a Le Corbusier in una delle sue cartoline dal Giappone, nel giugno 1954 (Ponciroli 2004: 388). I capolavori della grande architettura "organica" direttamente discendenti dalla conoscenza del mondo giapponese hanno già preso corpo. Ma proprio per questo il pensiero di Gropius, nella sintesi di un messaggio che sgorga dalla vita (una cartolina), ci proietta di nuovo e ancor più radicalmente al punto in cui le distanze di spazio e tempo sembrano annullarsi. Il moderno,

ci dice Gropius in sostanza, era già maturo nell'antico, senza e prima che noi lo sapessimo. Non vi sono influenze, in questa relazione di esperienze estetiche, ma contemporaneità discontinua, dis/continuità: il "taglio" di tempo e spazio che le separa non le disgiunge, ma ne mette in risalto una superiore unità.

Bibliografia

Berque, A., *Du geste à la cité*, Paris, Gallimard, 1993.

Id., *Le sens de l'espace au Japon*, Paris, Éditions Arguments, 2004.

Isozaki, A., *La villa imperiale di Katsura*, Firenze, Giunti, 1983.

Id., *La strategia diagonale. Katsura come espressione del "gusto di Enshū"*, in *Katsura la villa imperiale*, a cura di V. Ponciroli, Milano, Electa, 2004.

Lizzani, F., *Sulla grandezza del minore: "raku" il tao della ceramica per il sinolo di etica ed estetica*, "Estetica. Studi e ricerche", n. 2 (2016), pp. 341-66.

Mori, O., *Kobori Enshū no shigoto (L'opera di Kobori Enshū)*, incluso in *The pamphlet of the National Treasures Research Center in Nara Prefecture*, 1966.

Nishikawa, I., *Sen no Rikyū nella letteratura moderna giapponese*, consultabile presso la pagina web della rivista "Culture", <http://www.club.it/culture/culture97/ichiro.nishikawa97/corpo.tx.nishikawa97.html>, "Rivista accademica dell'Istituto di Lingue Straniere della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università Statale di Milano", n. 2 (1997).

Ōhashi, R., *Kire: il bello in Giappone*, a cura di A. Giacomelli, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017.

Pasqualotto, G., *Il Tao della filosofia*, Parma, Pratiche Editrice, 1989.

Plutschow, H.E., *Historical Chanoyu*, Tōkyō, The Japan Times Ltd., 1986.

Id., *An anthropological perspective on the Japanese tea ceremony*, "Anthropoetics. The Electronic Journal of Generative Anthropology", n. 1/V (1999), pp. 1-10.

Tange, K., *Tradizione e creazione nell'architettura giapponese*, in *Katsura la villa imperiale*, a cura di V. Ponciroli, Milano, Electa, 2004.

Taut, B., *Nihonbi no Saihakken* ("La riscoperta della bellezza giapponese", 1939), tr. dal tedesco al giapponese di H. Shinoda, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2004.

Taut, B., *Pensieri su Katsura da Diario giapponese e Nippon. Il Giappone visto con occhi europei* (1933), in *Katsura la villa imperiale*, a cura di V. Ponciroli, Milano, Electa, 2004.

van der Rohe, L.M., *Della forma*, in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, Milano, Skira, 1997.

Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916* (1964), Torino, Einaudi, 1980.

Yoshida, K., *Momenti d'ozio* (1975), a cura di D. Keene, Milano, Adelphi, 1980.

© 2018 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.