

# Viaggio in Giappone

Michela De Domenico

*Dipartimento di Ingegneria Civile, Informatica, Edile, Ambientale,  
Matematica Applicata, Università degli studi di Messina*

## Abstract

*Starting from the experience of a trip to Japan, this contribution wants to be a reflection about current image of Japanese cities, as result of two opposite trends: from a side the innovative and modernist, from the other side that one related to an ancient philosophy of space, native of the Japanese spirit. By using the travel sketches and analysing the fantastic imaginary and utopic analogies, we try to explore the mechanisms of Japanese cities and the unwritten roles. From this exploration, three kind of representations came out: the traditional city, the contemporary city and the of the future.*

*Keywords: Japan. Travel sketches. Utopian imagery.*

## Premessa

La sensibilità di un architetto si basa sull'osservare la realtà urbana per comprendere ciò che essa mostra, ma anche per individuare quel che al suo interno si cela, cogliendone l'essenza meno manifesta. In questa ricerca il disegno diventa necessario perché percepisce, gerarchizza e riconosce, nell'apparente caos urbano, legami, energie e potenzialità presenti nei *loci* della città. Esso riesce altresì a scardinare convinzioni ormai sedimentate per deragliare su visioni inaspettate, o non ancora formulate. Anche la scrittura che deriva dallo sguardo del disegnatore diventa una scrittura figurata, che sollecita visioni e riconosce forme. Nei taccuini di viaggio il disegno e la scrittura diventano strumenti per annotare l'esperienza sensoriale che si attiva, nell'obiettivo di comprendere la nuova realtà che ci circonda.

In una realtà diametralmente opposta alla propria, come quella giapponese, può verificarsi uno *shock* visivo dal quale si originano una serie di ragionamenti, scritti e disegnati, da cui è possibile intravedere la presenza di diversi mondi che convivono parallelamente.

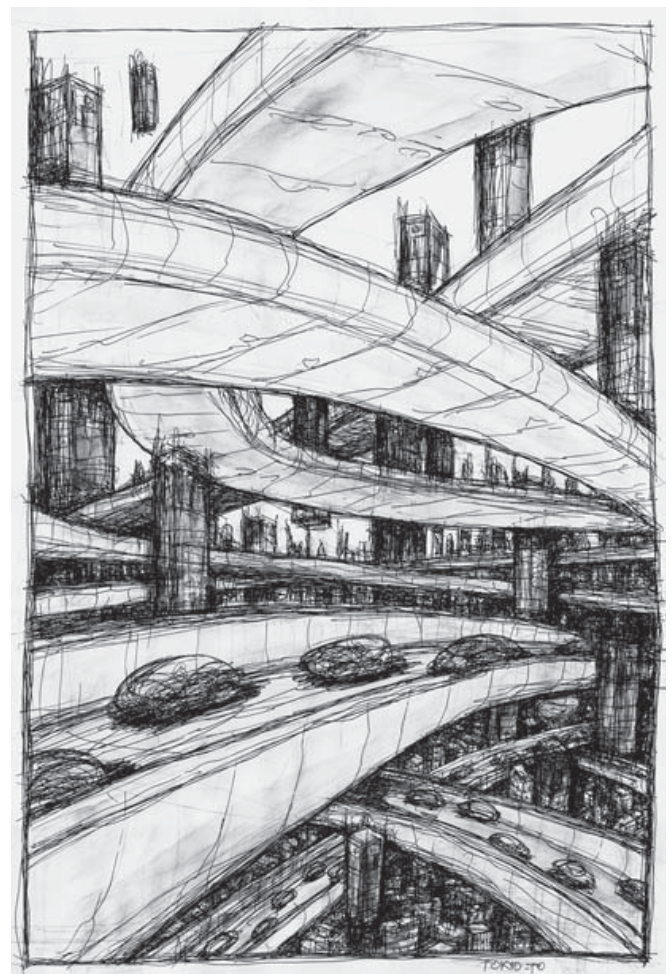


Figura 01. Viadotti.

## L'arrivo

Gli spazi verticali del *foyer* dell'aeroporto Kansai di Osaka di Renzo Piano, appaiono attraversati da scale,

ponti pedonali, ascensori, che sembrano riprodurre l'immaginario urbano della metropoli orientale contemporanea. All'esterno la struttura è un lembo di terra appena visibile sull'orizzonte piatto dell'oceano indiano, sul quale si solleva lentamente, come un ideogramma, la doppia onda della struttura. Lasciata Osaka e il suo aeroporto verso Kyoto, la vegetazione appare familiare, unica particolarità gli alberi di bambù che creano qua e là macchie di colore più chiaro. Poi, a gruppi diversificati, appaiono le prime case. Si delineano in maniera casuale, senza una direzione preordinata, nè regole unificanti, al di là dell'altezza di due piani e del tetto grigio di ceramica lucida.

Più avanti lo spazio urbano prende il sopravvento e non si percepisce più la differenza con la campagna. Colpisce vedere una realtà spaziale nuova, ma per certi versi simile a quella occidentale: viadotti dalle forme fantastiche che si intersecano al di sopra e al di sotto della nostra testa, moltiplicandosi all'incrocio con un punto nodale, creano un nuovo paesaggio urbano. Di sotto, costruzioni di diverse dimensioni, tipologie, forme, si mescolano, senza gerarchie, a capannoni industriali, *pachinko*<sup>1</sup>, piccoli cimiteri tra le case ed enormi strutture sferiche, depositi del gas che giacciono come elementi alieni in mezzo alle case finto tradizionali o dichiaratamente moderne, senza una regola apparente.

### *Kyoto la città della tradizione*

Arrivati a Kyoto l'organizzazione dello spazio cambia radicalmente e ritroviamo regole facilmente riconoscibili da un occidentale. Capitale del Giappone per più di un millennio, fino al 1868, Kyoto è la città del Giappone che più di ogni altra ha conservato lo spirito e la tradizione nipponica. La città infatti è regolata planimetricamente su di una scacchiera, nata da un'antico sistema di lottizzazione territoriale *jobo* di influenza cinese (Jinnai 2007), delimitata da strade ortogonali *dori*, in cui ogni modulo risulta essere un quadrato di 60 ken (1 ken è circa 2 metri). Per ragioni di sacralità, le altezze degli edifici si mantengono al di sotto di quella della grande pagoda in legno a cinque piani del tempio Shingon di To-ji, la più alta costruzione in legno del Giappone. La città risulta estesa in larghezza e non raggiunge le altezze eccessive presenti in altri luoghi del paese. Gli edifici più moderni convivono con le abitazioni unifamiliari, in

stile moderno o tradizionale, occupando lo spazio che era di fabbricati più vecchi, dei quali conservano le dimensioni planimetriche. All'interno di questi appezzamenti l'uso del suolo è fortemente frammentato, accentuato dalla sostituzione di alcune abitazioni con edifici più moderni, o moderne interpretazioni del passato. Tra di loro i fabbricati sono addossati o separati da un interstizio di pochi centimetri. Le regole condivise sembrano essere: l'ortogonalità rispetto al filo stradale, la larghezza dei prospetti e lo sviluppo in profondità. In alzato lo *skyline* appare discordante: abitazioni con il tetto in tegole, ad uno o due piani, si alternano a parallelepipedi lisci o dalle superfici aggettanti, pur conservando una certa unità nelle altezze. Le aperture sono differenziate: grandi porte scorrevoli a gabbia che filtrano la luce e che si rifanno alla tradizione, si avvicinano a porte, finestre e balconi dai riferimenti occidentali. L'edificazione è individuale: chi possiede un piccolo appezzamento di terreno o una vecchia casa, può realizzare un nuovo fabbricato, o sostituire l'esistente, in stile tradizionale o moderno e forme non convenzionali. Tutto dipende dalle proprie risorse finanziarie e dalla fantasia del progettista.

In passato l'immagine della città giapponese veniva a crearsi dall'aggregazione naturale delle *machiya*<sup>2</sup> sulla strada. Nei quartieri più antichi di Kyoto, come Gion, sono ancora visibili le *kyomachiya*, letteralmente *machiya di Kyoto*, case unifamiliari in legno, strette e lunghe, normalmente disposte su due piani, dal doppio uso commerciale e abitativo. Non a caso lo stesso ideogramma di città è utilizzato per mercato. A loro volta *machiya* deriva da due *kanji*<sup>3</sup>: *machi* che significa "città" e *ya* che significa "casa" o "negozio". Sono costruzioni molto semplici in pietra, legno, bambù e carta, in cui il concetto di spazio appare diverso da quello occidentale. Di norma queste case, dette per la loro particolare distribuzione interna "case anguilla", si estendono in lunghezza e presentano una facciata minima di 4 metri circa allo scopo di ridurre al minimo le tasse calcolate in base all'occupazione sulla strada. Il prospetto è caratterizzato da una grande apertura al piano terra dotata di filtro a gabbia, *mushiko mado*, spesso affiancata da una porta e da una finestra, sormontate da una falda in tegole, o da un portico aggettante. Il prospetto del secondo piano, anch'esso definito dalla presenza di un *mushiko mado*, è sormontato dalla copertura a

falda, sempre in tegole. La distribuzione interna della *machiya* avviene attraverso un pavimento in pietra *toriniwa*, che si sviluppa allo stesso livello del piano di calpestio della strada, per tutta la sua lunghezza. Anche la cucina e il vano d'ingresso sono in pietra e si trovano allo stesso livello del *toriniwa*. Attorno ad esso si aggregano in successione i vari ambienti, sopraelevati e ricoperti da *tatami*, spesse stuoie in paglia intrecciate e di dimensioni standard, che stabiliscono il canone della superficie del vano. La prima stanza *zashiki* è la più rappresentativa della casa, serve infatti ad accogliere gli ospiti, o i clienti, dall'esterno. Successivamente vi è l'abitazione privata vera e propria, con vari piccoli ambienti dalle funzioni flessibili, la stanza per il tè, la scala per accedere al piano superiore, la cucina, la stanza per gli ospiti, o per il capo famiglia. In molte *machiya* è presente anche un angolo di natura, un piccolo giardino interno, *tsuboniwa*, circondato da una veranda *engawa* coperta da un tetto spiovente, che ha il compito di raccogliere le acque piovane e filtrare la luce naturale all'interno dell'abitazione, proteggendola contemporaneamente dalla pioggia: in estate, quando le porte scorrevoli sono aperte, essa diventa una parte del giardino; in inverno fa da filtro alla luce e crea un elemento di passaggio tra interno ed esterno. Gli ambienti al piano superiore sono composti da camere da letto e per gli ospiti. Nella parte retrostante, staccato dall'abitazione, può essere presente un fabbricato/magazzino *kura*, a uno o due livelli f.t., con tetto a doppio spiovente e struttura in legno grezzo e intonaco.

La casa tradizionale giapponese risponde a un concetto circolare uomo-natura, che si compie attraverso la presenza di aree di interconnessione tra interno ed esterno e il loro rapporto. Pur mantenendo una decisa distinzione tra spazio della casa e spazio della strada, mondo pubblico e privato, puro e impuro, i diversi elementi della *machiya* si mescolano in modo fluido, evidenziati dall'uso di filtri e materiali: la pavimentazione in pietra e il *tatami*, la differenza tra i livelli di calpestio, i filtri per la luce e i passaggi simulati tra interno ed esterno. Per rappresentare questo rapporto Kisho Kurokawa utilizza il *kanji* "en" (La Rocca 1997), il cui significato è *legame, relazione*, concetto che all'interno della *machiya* è rappresentato da alcuni elementi compositivi che indicano uno spazio non definito, una zona grigia: la veranda *engawa*, lo spazio coperto aperto *nokishita*, il passag-

gio *toriniwa*, il giardino interno *roji*, la stanza per accogliere gli ospiti, o i clienti dall'esterno *zashiki*.

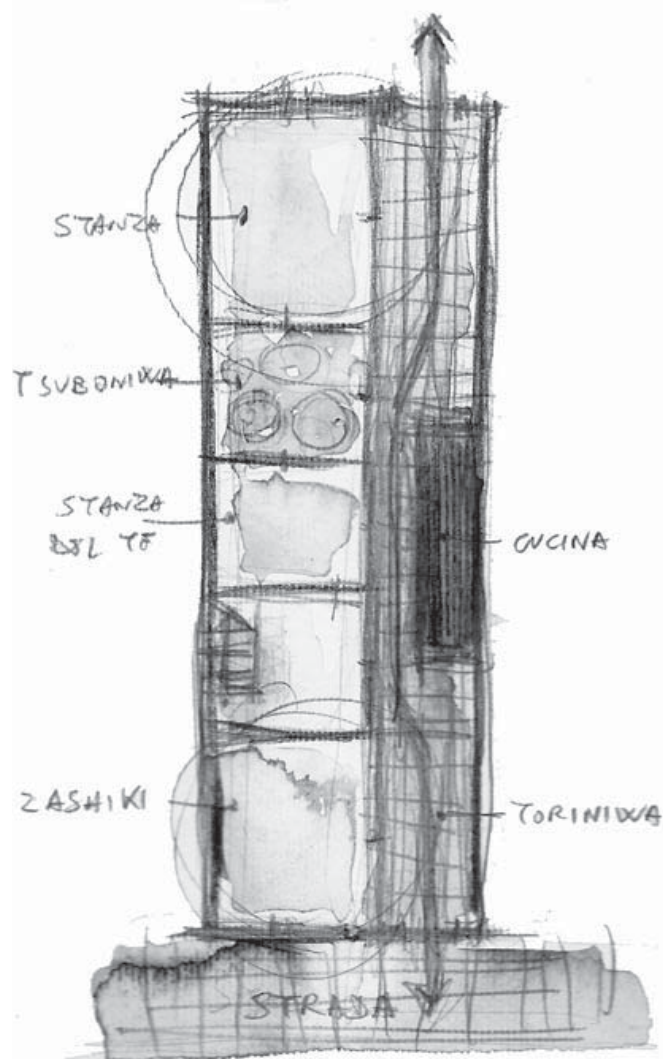


Figura 02. Casa anguilla.

Un equilibrio uomo-natura "circolare", derivante da un differente atteggiamento filosofico e religioso della cultura giapponese rispetto alle regole spaziali, che trova nella natura il punto di partenza per il proprio sviluppo spirituale. Mentre in occidente questo rapporto si presenta simmetrico e trilaterale, mediato da un terzo più alto (Dio), il modello circolare giapponese considera la natura come un'incarnazione diretta dell'"Assoluto" (Maraini 2006, 13): l'uomo si fonde con la natura, il soggetto con l'oggetto, l'individuo con la società, lo spirito con la materia. Lo stesso rapporto tra arte e natura, che in occidente si realizza attraverso la mimesi, o per mezzo della geometria e della matematica, diventa qui conoscenza e imitazione dei meccanismi invisibili del mondo naturale. Ma i principi su cui si fonda lo spazio non sono più

la geometria e la simmetria. Se prendiamo ad esempio un giardino giapponese, la composizione è irregolare, la gerarchia e la simmetria sono accuratamente evitate, gli interventi dell'uomo si fondono con quelli della natura, tanto da risultare inscindibili, "la sensazione più immediata è quella di una completa armonia tra uomo e natura"<sup>4</sup> (Maraini 2006, 37-40). Anche nei giardini *zen*, come quello del tempio Ryoan-ji, è leggibile la medesima armonia. Questi risultano però meno didascalici e più astratti, la natura è presente, ma in forma simbolica.

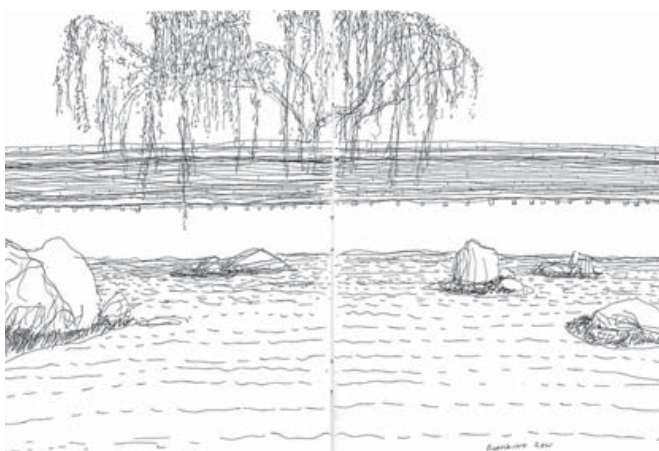


Figura 03. Kyoto, giardino zen del tempio Ryoan-ji.

### Nuovi elementi tipologici urbani

Spostandoci in altre città del Giappone, al di fuori di Kyoto, si nota una forte disaggregazione dello spazio e gli elementi di continuità tipici dell'immagine delle città giapponesi del passato, caratterizzate da aggregazioni di *machiya* e di *nagaya*, sembrano cedere il passo ai cambiamenti dovuti alla modernizzazione e all'introduzione di nuove funzioni, che ne hanno trasformato radicalmente l'immagine in favore di un'apparente *deregulation*. Le più recenti tipologie urbane, si sono sovrapposte alle precedenti, in relazione alla trasformazione degli usi, le altezze degli edifici hanno subito un progressivo innalzamento, mentre gli appezzamenti di terreno sono sostanzialmente rimasti identici a quelli del passato, subendo ulteriori frammentazioni. Rispetto al fronte stradale la prima destinazione d'uso/tipologia abitativa, è quella commerciale, come nella tradizione delle *machiya*. Ma l'elemento che appare ancor prima è l'insegna dalle tipologie più varie: in orizzontale, a stendardo, accostata alla costruzione o aggettante, innalzata sul tetto o che riveste l'intero corpo dell'e-

dificio. Ad essere rappresentati sono principalmente ideogrammi, o simboli colorati e al neon, o le immagini più varie, dalle foto ai *manga*<sup>v</sup>. La tipologia dell'esercizio commerciale si trova di norma al livello della strada, ma può distribuirsi anche su diversi piani. Spesso, dietro, o in parallelo agli esercizi commerciali, si trovano dei silos/parcheggio che ricalcano la dimensione spaziale stretta e lunga della *machiya*, ma che si sviluppano in altezza per sfruttare il poco spazio a disposizione, sollevando le auto attraverso montacarichi. Ancora più indietro rispetto a queste destinazioni d'uso, si trovano le abitazioni su più piani, addossate l'una all'altra, o staccate da interstizi di pochi centimetri. Osservando questa successione di elementi possiamo notare una regola di aggregazione ripetitiva: *strada-insegna-negozio-parcheggio-abitazione*.

A questi raggruppamenti seriali si aggiungono tipologie speciali, che si fondono con le precedenti, occupando gli spazi a disposizione tra un fabbricato e l'altro senza alcuna apparente gerarchia, come i templi e i *pachinko*, o come i mercati che si dispongono su assi stradali pedonalizzati coperti da tettoie trasparenti. Ad eccezione dei templi, il cui stile segue la tradizione, le configurazioni formali di questi edifici sono le più varie e sorprendenti: scambi di tipologia, inserimento di fuori scala, sovrapposizioni di immagini e di immaginari (gli affreschi della *cappella Sistina* raffigurati sulla parete di un *pachinko* a Kyoto, il monumento alla *birra Asahi* di Philippe Stark posto sul tetto della *Asahi Beer Hall* a Tokyo).

Nelle zone meno conurbate, al di fuori del centro urbano, lo spazio risulta espanso e disaggregato, la contemporaneità degli usi viene meno e diventa immediatamente leggibile la specializzazione degli edifici destinati a supermarket, *pachinko*, centri commerciali, ristoranti, che come icone s'insediano lungo le vie di maggiore collegamento lasciando più arretrate le abitazioni. Aumentando la distanza dal centro città, le dimensioni degli edifici crescono intersecandosi a spazi vuoti, a volte coltivati. L'edificazione è diffusa e non si coglie il passaggio tra una città e l'altra, né la differenza tra città e campagna. Uno spazio continuo, ma frammentato.

Utilizzando il principio ologrammatico proposto da Yoshinobu Ashihara, per il quale la città giapponese è la riproposizione di identici principi a grande e piccola scala (La Rocca 1997), è logico rintracciare nel con-

retto di spazio delle *machiya* alcuni principi aggregativi della città giapponese contemporanea: il concetto di spazio fluido e intercambiabile, in cui l'interno degli edifici viene contaminato dalla strada, o viceversa, la strada considerata come spazio urbano; la mancanza di una gerarchia tra volumi che si aggregano in successione senza ordine e grado; l'utilizzo di metodi costruttivi quali la prefabbricazione, la modularità, l'assemblaggio; la mancanza di regole urbanistiche vincolanti. L'immagine della città si compone, così, di elementi diversificati che si assommano gli uni agli altri, senza regola apparente, come in un meccanismo.

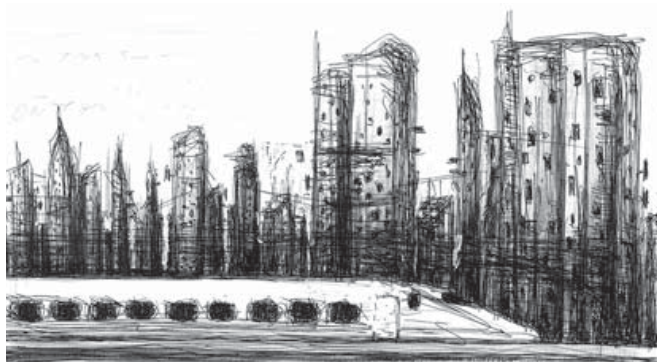


Figura 04. Tokyo shinkansen.

### *Tokyo, metropoli fluida*

Arrivando a Tokyo attraverso lo *shinkansen*, il treno ad altissima velocità che collega in tre ore Tokyo ad Osaka, lo *choc* visivo e il disorientamento sono forti. Come all'interno di un proiettile che attraversa, in quota, lo spazio verticale tra i grattacieli, sembra di entrare in un universo parallelo. Capitale del Giappone dal 1868, quando l'antica Edo cambia il proprio nome in Tokyo, *capitale dell'est*, oggi possiede l'area metropolitana più grande al mondo con più di 34 milioni di abitanti (Sacchi 2004). Divisa in 23 prefetture *ku*, è dotata di un'area centrale *Central Business District*, in cui risiedono 3 municipi, a loro volta divisi in 9 quartieri principali, le cui funzioni appaiono simili e diversificate. Questi ultimi sono uniti attraverso una rete d'infrastrutture, che funge da scheletro delle funzioni metropolitane e rappresenta l'organismo strutturale attorno cui la città si aggrega. Tokyo è una metropoli simultanea, apparentemente senza passato, impregnata dal presente e dallo slancio verso il futuro. Non c'è un centro, non ci sono piazze, se non le stazioni e gli slarghi loro antistanti, bensì sottosi-

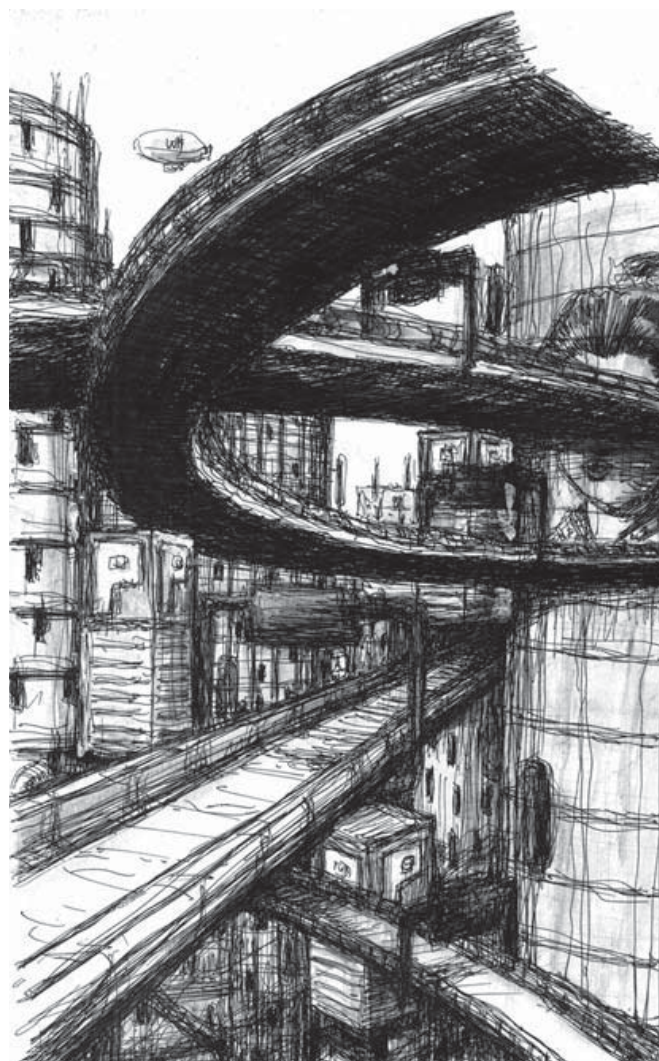


Figura 05. Tokyo.

stemi che si aggregano attraverso le diverse funzioni di mobilità, sviluppando tra di loro uno spazio centrifugo che si espande attorno ad un vuoto, rappresentato dal palazzo e dai giardini imperiali. Tutto è nuovo e in continua mutazione, un edificio ha una durata media di 26 anni (Sacchi 2004, 32), palazzi dalle forme più strane, si alternano a grattacieli di uffici trasparenti, lo spazio urbano è ricoperto di immagini, luci, ideogrammi. I volumi si compenetrano, lo spazio appare continuo e fluido, i viadotti si relazionano con gli edifici connettendone i vari livelli. Sulla strada, l'energia colpisce come un fiume in piena in cui non è possibile andare controcorrente, si segue il flusso percorrendo diligentemente la parte sinistra del marciapiede, ci si ferma alienati davanti ad un incrocio a guardare lo schermo che ricopre l'edificio dal lato opposto della strada, fino a quando il semaforo scatta e il flusso riprende. La mobilità è diffusa le strade si estendono in maniera capillare senza un'appa-

rente direzione o gerarchia, semplicemente unendo tra loro punti diversi. Le tipologie infrastrutturali più importanti si moltiplicano accavallandosi come grovigli, le strade si sovrappongono ai viadotti autostradali, che s'innestano con i ponti della ferrovia e della metropolitana, mentre a scala di quartiere passerelle tra edifici, sovrappassaggi, scale, si sovrappongono alle altre tipologie di trasporto.

Nonostante l'apparente caos, scopriamo come le infrastrutture principali e secondarie, ricalchino ancora i tracciati medievali dell'antica *Edo*, limitando i flussi di traffico che appaiono caotici nonostante il loro moltiplicarsi in altezza. Un visitatore non direbbe mai che Tokyo sia una città d'acqua, eppure esistono oltre 2155 km tra canali e fiumi, ma a parte il fiume Sumida che attraversa i quartieri più importanti, le altre vie d'acqua sono poco visibili, quasi nascoste, non ci si accorge della loro presenza.

L'immagine che si scorge è di una città labirintica, tuttavia nell'apparente casualità dei tracciati e della disposizione urbana è riconoscibile una ripetitività che si riproduce dalla piccola alla grande scala attraverso ammassi autosimilari rispondenti ad una logica frattale, in continua evoluzione.

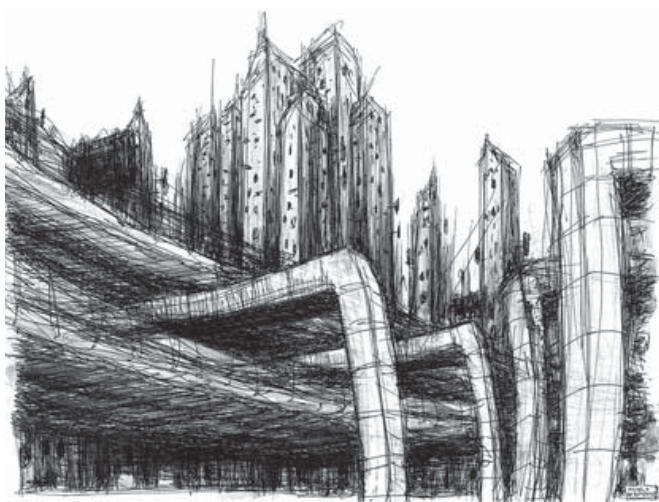


Figura o6. Tokyo, quartiere Roppongi.

Ad un'analisi visiva questi elementi comuni sembrano essere:

- La capillarità della rete infrastrutturale;
- La simultaneità di usi;
- La proprietà frammentata;
- Le aggregazioni di forme;
- Gli spazi ridotti;
- La sinestesia fra immagini, luci e suoni;

- La modificabilità;
- La flessibilità.

### *Le origini del rinnovamento urbano*

Le odierne visioni metropolitane evidenziano connessioni con le architetture delle utopie nate in Giappone nel secondo dopoguerra, quando si registra una richiesta di rinnovamento che, unita alla voglia di imporsi a livello mondiale, spingono il paese ad una modernizzazione a tutti i costi, ad una progressiva cesura dei rapporti con la tradizione, ad un impulso alla produzione consumistica. Queste istanze vengono assorbite a livello artistico dal movimento *Gutai*<sup>6</sup>, che si sviluppa negli anni '50 promulgando l'abbandono delle tecniche e dei materiali tradizionali e mettendo l'uomo al centro di spazi contaminati dalla forza espressiva della materia e dal flusso energetico del tempo.

Nel 1960 Kisho Kurokawa, Noboru Kawazoe e Kiyonori Kikutake, portano l'esperienza *Gutai* in architettura dando vita al *Metabolismo*<sup>7</sup>, a cui, in un secondo tempo aderiranno anche Masato Otaka, Fumihiko Maki, Takashi Asada e Arata Isozaki. Essi vedono nella *deregulation* della città giapponese e nel modernismo l'occasione di proporre il proprio metodo progettuale. Nel documento che redigono, sono contenuti i punti fondamentali su cui si svilupperà il *Metabolismo*: il rifiuto per la storia e la tradizione; la metafora biologica per cui, la città è vista come un organismo vivente capace di adattarsi alle mutazioni modificando la propria struttura al cambiare delle situazioni esterne, quindi ai bisogni della società tecnologica; l'idea di un organismo urbano dinamico in grado di accogliere le energie caotiche per riorganizzarle in un ordine nuovo; la critica verso lo *zoning* e l'urbanistica moderna, che appaiono non adatti a rispondere alle esigenze della città contemporanea; l'uso dei flussi energetici di movimento, di informazioni, di suoni, di luci, come dato progettuale su cui edificare la città tecnologica; la definizione di *urban organector*, un processo di trasformazione basato sull'autorganizzazione di elementi urbani, simile ad un'aggregazione di cellule, un insieme molteplice e organico di diverse forme urbane in continuo sviluppo; lo spazio fluido e intercambiabile, in cui l'architettura della strada è vista come connessione tra strada e architettura, e l'architettura urbana come

connessione tra l'architettura e la città. I Metabolisti si muovono all'interno di uno spazio non euclideo (Perini 2005), rievocando una figura di città ameboide che ci porta nell'ambito delle teorie sulla complessità dei sistemi e in particolare verso le geometrie dei frattali formulate da Benoit Mandelbrot (Mandelbrot [1975] 1987).

Questa metafora biologica è ripresa nelle architetture di Kisho Kurokawa in cui, come per un organismo naturale, distingue tra gli elementi primari della struttura (elementi di comunicazione) e gli elementi modificabili e intercambiabili a scala minore (appartamenti a moduli aggregativi). Gli ambienti di distribuzione e di comunicazione diventano così le entità unificanti (spina dorsale) che prendono il sopravvento sugli involucri frammentati.



Figura 07. *Urban organector*.

L'altra entità ispiratrice dei Metabolisti è Kenzo Tange e in particolare il suo *Piano di Tokyo per 15 milioni di abitanti*, la cui idea progettuale, in stile utopista, è concepita attorno ad un asse stradale di 18 km, un fuori scala che attraversa la baia di Tokyo, mettendo in comunicazione due parti della città con le isole della baia. Su ogni unità di questo asse si innescano complessi di alti edifici che comunicano tra loro attraverso una rete di infrastrutture secondarie, poste su diversi livelli, a loro volta connesse a parcheggi sotterranei. Sul lato esterno dell'asse, invece, si inseriscono edifici residenziali la cui linea, unico riferimento al passato, ricorda quella di una pagoda.

La città giapponese contemporanea, con la sua mancanza di regole urbanistiche vincolanti, sembra reggersi sull'estetica del disordine teorizzata da Kazuo Shinohara, che richiama le odierne teorie di Rem Koolhaas sullo *Junkspace* (Koolhaas 2006).

Yoshinobu Ashihara si spinge ad individuare, attraverso lo studio delle teorie sulla complessità dei sistemi, un ordine invisibile che regola lo sviluppo, apparentemente caotico, della città (Ashihara 1989). Analizzando le differenze tra la cultura dello spazio occidentale e la cultura dello spazio orientale egli individua alcuni principi spaziali:

- occidente – spazio centripeto ottenuto per sottrazione, in cui si parte dal tutto per arrivare alle parti;
- oriente – spazio centrifugo ottenuto per addizione, in cui piccole parti si espandono all'infinito.

In quest'ultima rappresentazione possiamo rintracciare il già citato principio ologrammatico teorizzato dallo stesso Ashihara, per cui la struttura della città giapponese è la riproposizione di identici principi a grande e piccola scala, che ci riporta al concetto frattale e di *autosomiglianza* per cui, figure simili si moltiplicano conservando sostanzialmente la stessa forma e le stesse proprietà.

Infine, nella definizione di città nuvola di Fumihiko Maki, si evidenzia la perdita di materialità dovuta al cambio degli usi e la fine del modernismo e del concetto di forma legato alla funzione. Poiché la tecnologia non ha bisogno di luoghi fisici, l'edificio cambia le proprie funzioni, la facciata diventa involucro e l'involucro si muta in trasmettitore. La fluidità dello spazio, la frammentazione dei volumi, il groviglio d'impianti stradali, fili e pali della luce, la molteplicità e sovrabbondanza d'immagini, suoni, luci, colori artificiali, della città nuvola sembrano riportarci metaforicamente ad uno spazio naturale artificiale, ma anche alle visioni dell'odierna Tokyo.

### Conclusioni

La rappresentazione che emerge dai disegni e dagli appunti di viaggio, sembra collocare l'immagine della città giapponese tra l'immaginario delle utopie, quello dell'architettura occidentale e una filosofia dello spazio che ha le proprie radici nella città del passato e in concetti che si ispirano ai meccanismi evolutivi

del mondo naturale. Attraverso il riposizionamento di archetipi e simboli in nuove forme, in essa convivono parallelamente la città del passato, quella del presente e quella del futuro.

Fosco Maraini afferma: “il Giappone apre i nostri orizzonti mentali, allo stesso modo in cui l’invenzione di principi non euclidei da parte di Minkowski e Lobacenskij aprì nuovi mondi spaziali.” “Il modo migliore per decifrarlo è attraverso simboli” (Maraini 2006, 11).

## Referenze

- ASHIHARA, Yoshinobu. 1989. *The hidden order. Tokyo through the twentieth century*, Kodansha int. Tokyo, New York.
- BARTHES, Roland. 1984. *L'impero dei segni*. Einaudi. Torino.
- BENEVOLO L., PUGLIESE CARRATELLI G., BETTETINI M., CANTONE G., INCISA DI CAMERANA L., FAGIOLO M., ROMANO M., GREGOTTI V., LANZAVECCHIA G. 1999. *La città dell'utopia*. Garzanti Scheiwiller. Milano.
- JINNAI, Hidenobu. 2007. “I catasti nella storia urbana del Giappone”. In *Città e Storia*. CROMA-Università Roma Tre. Roma. 02.06. 377-394.
- KOOLHAAS, Rem. 2006. *Junkspace, per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Quodlibet. Macerata.
- KOOLHAAS, Rem. 2010. *Singapore songlife. Ritratto di una metropoli Potemkin... o trent'anni di tabula rasa*. Quodlibet. Macerata.
- LA ROCCA, Francesca. 1997. *Tecniche della natura in architettura*. Maggioli editore. Rimini.
- MARAINI, Fosco. 2006. *Giappone Mandala*. Electa. Milano.
- PERINI, Pierfrancesco 2005. “La città metabolista: utopie dal Giappone”. In MEZZETTI, Carlo (a cura di). *Dalle città ideali alla città virtuale*. Edizioni Kappa. Roma. 305-320
- PRESTINENZA PUGLISI, Luigi. 1998. *HyperArchitettura. Spazi nell'età dell'elettronica*. Testo & Immagine. Torino.
- SACCHI, Livio. 2004. *Tokyo-to*. Skira. Milano.

## Note

- 1 Edifici simili a *casinò* in cui si gioca a *pachinko*, il gioco nazionale giapponese, attraverso macchinette simili a *slot machine*.
- 2 Case unifamiliari in legno, strette e lunghe, normalmente disposte su due piani, dal doppio uso commerciale e abitativo.

- 3 Caratteri ideogrammatici di origine cinese, sui quale si basa la scrittura giapponese.
- 4 In base alla religione shintoista “*le linee di sviluppo spirituale giapponese hanno per lo più come punto di partenza la natura. Si capisce facilmente, pertanto, perché i giapponesi siano stati e siano tuttora, eccelsi architetti e costruttori di giardini*”. L’ispirazione di questi architetti è stata dapprima l’imitazione delle bellezze naturali presenti in molte parti del Giappone, veri e propri modelli viventi a cui, nel periodo zen, si aggiungono messaggi e suggestioni. Il giardino diventa “*una possibile via per accedere all’illuminazione*” (Maraini 2006, 37-40).
- 5 Sono i fumetti di produzione giapponese.
- 6 *Gutai bijutsukai*, la più importante avanguardia giapponese del dopoguerra, venne fondata nel 1954 ad Osaka da Yoshihara Jiro.
- 7 Gli intendimenti programmatici del movimento metabolista vengono fissati nel manifesto *Metabolism 1960. The proposals for new urbanism*.

---

**Michela De Domenico** è Architetto e Dottore di Ricerca in “Ingegneria Edile: progetto del recupero” (2012), titolo conseguito presso il Dipartimento di Scienze per l’Ingegneria e per l’Architettura dell’Università di Messina. Ha realizzato fumetti per diverse case editrici italiane e prodotto storyboard e illustrazioni per il cinema. Si occupa di ricerca scientifica nel campo del disegno di architettura (ICAR 17), ha partecipato a seminari e congressi internazionali e pubblicato articoli e contributi in riviste e libri di settore, interessandosi in particolare agli aspetti fantastici dell’architettura, al rapporto tra architettura e fumetto e alla genesi del disegno. Per la casa editrice Interscienze è autrice del libro *Architettura fantastica. Gli archetipi visionari del fumetto*.  
micheladedomenico@gmail.com