

**Geometria e Metafisica.
Lo spazio della creatività
nell'opera di Kazuo Shinohara**

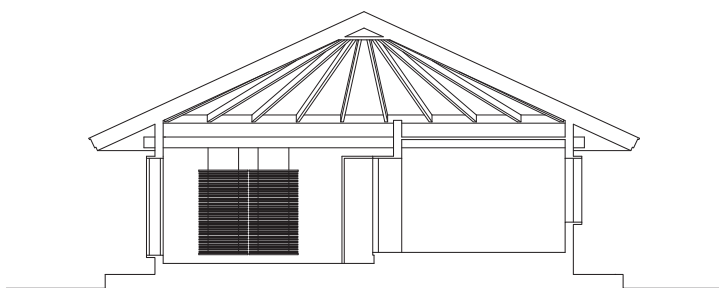
Giorgia Cesaro

Nel settembre del 1981, in un articolo pubblicato in “The Japan Architect” intitolato *Towards Architecture*¹, Kazuo Shinohara² dichiarava frontiera della sua architettura residenziale, o della “nuova macchina”³, quella di “indicare chiaramente un nome e una nazionalità”⁴, riassumendo così sia la sua simpatia per il concetto modernista di progettazione⁵, apparso oltre mezzo secolo prima, sia la sua distanza dalla manifesta volontà di anonimia della cosiddetta architettura internazionale. Per Shinohara quindi il soggetto artistico è, innanzi tutto, un soggetto collettivo, una comunità, un popolo, un’etnia. Un ambito sentimentale, questo che si sente echeggiare nelle parole di Shinohara, evidentemente radicato nelle trame intessute dalla “storia sociale dell’arte” di Arnold Hauser e dalla “psicologia dei popoli” (*Völkerpsychologie*) di Wilhelm Wundt, interessate a rivolgersi ad altre sfere dell’umanità per cogliere l’intima essenza della creatività⁶. Non è certo questo il luogo per approfondire tali concezioni, ormai fin troppo dibattute, tuttavia preme sottolineare che la loro lunga stagione nella storia e nella critica dell’arte non è da ignorare, in particolare se ancora oggi si ripropongono quegli stessi interrogativi sulle norme dell’invenzione. Non si suggerisce allora di cercare nelle teorie della “storia sociale dell’arte” la risposta all’esigenza, oggi ovvia e condivisa, di giudicare l’arte *iuxta propria principia*, evitando cioè di analizzarla secondo canoni a essa estranei. Piuttosto, ciò che interessa qui è far cadere l’accento sul fatto che quanto più ovvie, radicate e costanti sono le pratiche sociali tanto più esse sono sottaciute, implicite e iscritte nell’opera. Agli studiosi, quindi, il compito di codificare tali pratiche, di estrarre dai documenti una loro possibile descrizione e di ricostruire pazientemente i meccanismi della loro modificazione. Si può allora iniziare dicendo, parafrasando il ragionamento di Salvatore Settis nella sua introduzione al testo *Case D’Artista*⁷, che mentre l’architetto moderno, favorendo la collaborazione fra committenza, altri architetti e artisti, si era concentrato *sull’opera* per collocarla, fra deduzioni tecnologiche e citazioni dall’antico, entro definite tipologie, l’opera che rivela intenzionalmente l’identità individuale dell’architetto pone nuovamente il problema *sull’autore*, sul suo statuto d’artista,

per sostanziarne, in un catalogo d'opere, lo stile personale. Si può però continuare dicendo che l'opera identità nazionale, quella cioè che appartiene a specifiche pratiche sociali e determinati rituali culturali, porta inevitabilmente l'autore a orientare la propria attenzione su una condizione che, senza tralasciare le precedenti, tende a centrare la questione *sul fruitore*, cioè sulla ricezione dell'opera da parte di un pubblico che è (o deve essere) educato alle norme socio-culturali inscritte nell'opera. Poiché produzione e ricezione dell'opera sono entrambe caratterizzate da uno specifico campo di competenza – la logica interna propria d'ogni stile d'autore e l'*orizzonte d'attesa*⁸ del fruitore – l'opera viene a caratterizzarsi come il luogo, fisico e intellettuale, in cui l'attività produttiva e quella ricettiva s'intrecciano, sollecitandosi e modificandosi in una reciproca e vitale rincorsa di formazione e informazione⁹. A partire da questo nuovo contesto, anche il problema a cui ci si vuole qui dedicare, quello dell'opera dell'architetto Kazuo Shinohara, assumerà, allora, altro senso e altra dimensione. Al di là delle singole case progettate da Shinohara, casi studio che nella serie hanno valore di esperimento, ciò che preme qui è dare risposta a quello che emerge come l'interrogativo di fondo, cioè: se e come si caratterizza lo spazio della sua opera, il luogo della creatività.

Proprio perché il nome, la firma d'autore, ha giocato un ruolo importante nella definizione dell'architettura di Shinohara, il problema *sullo spazio*, modellare cioè un crescente spazio di libertà d'invenzione, è stato per lui sicuramente importante. In effetti, ragionando sull'idea di spazio e concentrandosi sulla genetica delle forme, sui loro sviluppi e mutamenti nella storia dell'architettura, in un articolo apparso nel 1964 intitolato *The Three Primary Spaces*¹⁰ Shinohara aveva ipotizzato l'esistenza di “tre spazi primari” per mezzo dei quali l'architetto definisce i valori formali della propria opera: lo “spazio funzionale”, lo “spazio decorativo” e lo “spazio simbolico”. Seppur indipendenti l'uno dall'altro, secondo Shinohara, questi tre tipi di spazio coesistono, dai tempi più remoti a oggi, in ogni opera d'architettura. Nell'articolo si legge, infatti, che gli “spazi funzionali” si caratterizzano come quelli che rispondono alle esigenze fondamentali dell'esistenza umana; gli “spazi decorativi” come quelli che fissano in oggetti plastici il traboccare delle emozioni; e, a differenza di questi ultimi in cui “la coscienza si concentra sul processo decorativo...”, gli “spazi simbolici” sono quelli in cui “...la coscienza s'innalza al processo direttamente

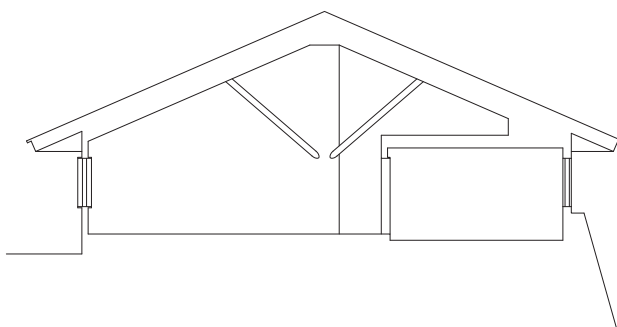
connesso alle ‘cose’¹¹. Convinto che “il simbolismo [...] è l’essenza della straordinaria personalità del popolo giapponese”¹², in qualità d’autore, cioè “promotore, colui che inventa cose nuove per forza del suo ingegno”¹³, Shinohara aveva allora concluso l’articolo indicando che “[se] per creare nuovi spazi funzionali e decorativi è fondamentale scoprire nuovi prototipi architettonici [...] per la creazione di nuovi spazi simbolici è indispensabile [invece] partire da un punto di vista differente, è necessario cioè tentare di scoprire ciò che è essenziale alla creazione del puro spazio simbolico”¹⁴. Un invito alla ricerca sicuramente rivolto a se stesso e ai suoi contemporanei, ma anche a tutti quelli che si apprestano a interpretare la sua opera, a studiarne e analizzarne gli elementi formali. Da punto di partenza potrebbe essere utile allora presentare qui le riflessioni elaborate del matematico e filosofo Pavel Florenskij nelle prime decadi del Novecento in occasione delle sue lezioni agli studenti di architettura dell’Accademia russa di scienze artistiche (RChN)¹⁵, e recentemente raccolte in un testo dal titolo *Lo spazio e il tempo nell’arte*¹⁶. In esso, Florenskij rileva come l’analisi della spazialità sia la prima e più importante questione da porsi per comprendere un’opera d’arte figurativa (ma anche plastica, se pensiamo all’architettura), e chiarisce immediatamente il postulato rammentando che lo spazio, prima ancora di essere l’oggetto di una scienza specialistica, la geometria, è l’oggetto proprio e originario della filosofia, cioè quello che prefigura la formazione di qualsiasi sistema di pensiero consistentemente elaborato (tra cui, naturalmente, si annovera anche quello del progetto). Florenskij ci porta così a ragionare sul fatto che quegli aspetti e peculiarità della vita, che la filosofia e la scienza fissano attraverso simboli logici, nell’opera d’arte trovano le loro formule d’espressione nello spazio. Semplificando molto (ma non troppo), si può dire allora che lo spazio dell’opera si caratterizza come una forma di comprensione della vita parallela e corrispondente a una formula astratta del pensiero. Capiamo così che il problema *sullo* spazio non può assolutamente essere considerato un problema secondario, nemmeno rispetto alla sua stessa espressione plastica. In effetti, come nota Florenskij, sebbene l’opera si realizzi attraverso il programma, la materia e i mezzi tecnici, questi non la caratterizzano in modo sostanziale, come invece fa la struttura del suo spazio; modificandoli, infatti, l’opera perderebbe sicuramente di vigore, ma non annichilirebbe, di per sé, non smetterebbe di essere. Al contrario, se l’opera perdesse



Kazuo Shinohara, Casa Ombrello, pianta e sezione, Tokyo, Giappone, 1961.
Elaborazione grafica di G. Cesaro



0 1m 5m 10m



Kazuo Shinohara, Casa Sud ad Hanayama, pianta e sezione, Hanayama, Giappone, 1968.
Elaborazione grafica di G. Cesaro



la sua spazialità cesserebbe di esistere, e il programma, la materia e i mezzi tecnici, pur rimanendo tali a se stessi, non potrebbero evitarne l'annullamento. Prendendo a prestito le parole di Florenskij, si può dire quindi che "lo spazio [...] è il nocciolo" dell'architettura, "è la forma stessa dell'opera", "ciò che si dà creativamente"¹⁷.

Giunti a questo punto della riflessione, capiamo che una tale tensione a misurare lo spazio della creatività, necessita, per sua natura, di strumenti cui appoggiarsi: in primo luogo le opere stesse, le loro rappresentazioni in immagini, ma anche le teorie e le dichiarazioni degli architetti, le reazioni e i commenti dei contemporanei, dei posteri, e così via. Oltre ai disegni di alcune case, allora, non sarà sforzo vano riportare qui anche le parole di Shinohara che, in *A Theory of Residential Design*¹⁸, descrivono il suo processo creativo. A proposito della "forza della semplificazione"¹⁹, infatti, leggiamo:

Sono propenso a utilizzare piante quadrate perché, a parte il cerchio, considero il quadrato la forma perfetta. [...] Tuttavia, non ho scelto questa forma astratta perché ignoro la vita umana, bensì perché sono impaziente di tracciare il sentiero verso un nuovo stile di vita. Alle volte, mi è stato criticato che queste semplici piante rendono le mie case difficili da vivere. [Eppure] Immagino che una famiglia che non condivida il mio intento [...] non mi permetterebbe di realizzare i miei piani.²⁰

Shinohara rivela così che il suo intervento sul mondo, quello dell'autore che ricostruisce la realtà, è sempre un gesto, una linea, una direzione, una forza che non potrebbe essere recepita se le condizioni ricettive non corrispondessero alla natura della forza agente. Proprio perché è un campo di forze, lo spazio possiede allora una capienza che, nell'opera di Shinohara, si esprime attraverso un contorno semplice, una forma prima, un quadrato: geometria e misura, appunto, di un campo di forze in equilibrio tra loro. Shinohara, allora, aggiunge:

La speranza che spazi perfetti diventino lo strumento per affrontare l'instabilità emotiva del mondo contemporaneo concorda con il mio processo [...] un metodo molto naturale.²¹

È chiaro, dunque, che per Shinohara questi spazi concentrati rappre-





sentano un piccolo mondo che, chiuso in sé, ricrea una realtà ideale. Qualcuno potrebbe allora obiettare che *spazio* e *creatività*, in sé, non esistono, sono costruzioni mentali, strumenti ausiliari del pensiero cui affidiamo l'incarico di rappresentarci una multiforme e dinamica realtà in maniera uniforme e immutabile. È necessario quindi ricordare che ciò che deleghiamo a tali costruzioni non è altro che un'esigenza di forma che, non tenendo conto della realtà, soddisfa esclusivamente alcune nostre urgenze interiori, una semplice dichiarazione formale, quindi, distante dalla vita e dalla vera conoscenza. Eppure, come Shinohara non manca di commentare, questi dispositivi, se portati *al di là* dei loro confini e correlati tra loro per mezzo di costruzioni differenti, sebbene a loro affini, possono comunque essere utili al pensiero *vivo*, alla conoscenza, a raggiungere cioè quello stato in cui, come anni prima aveva scritto:

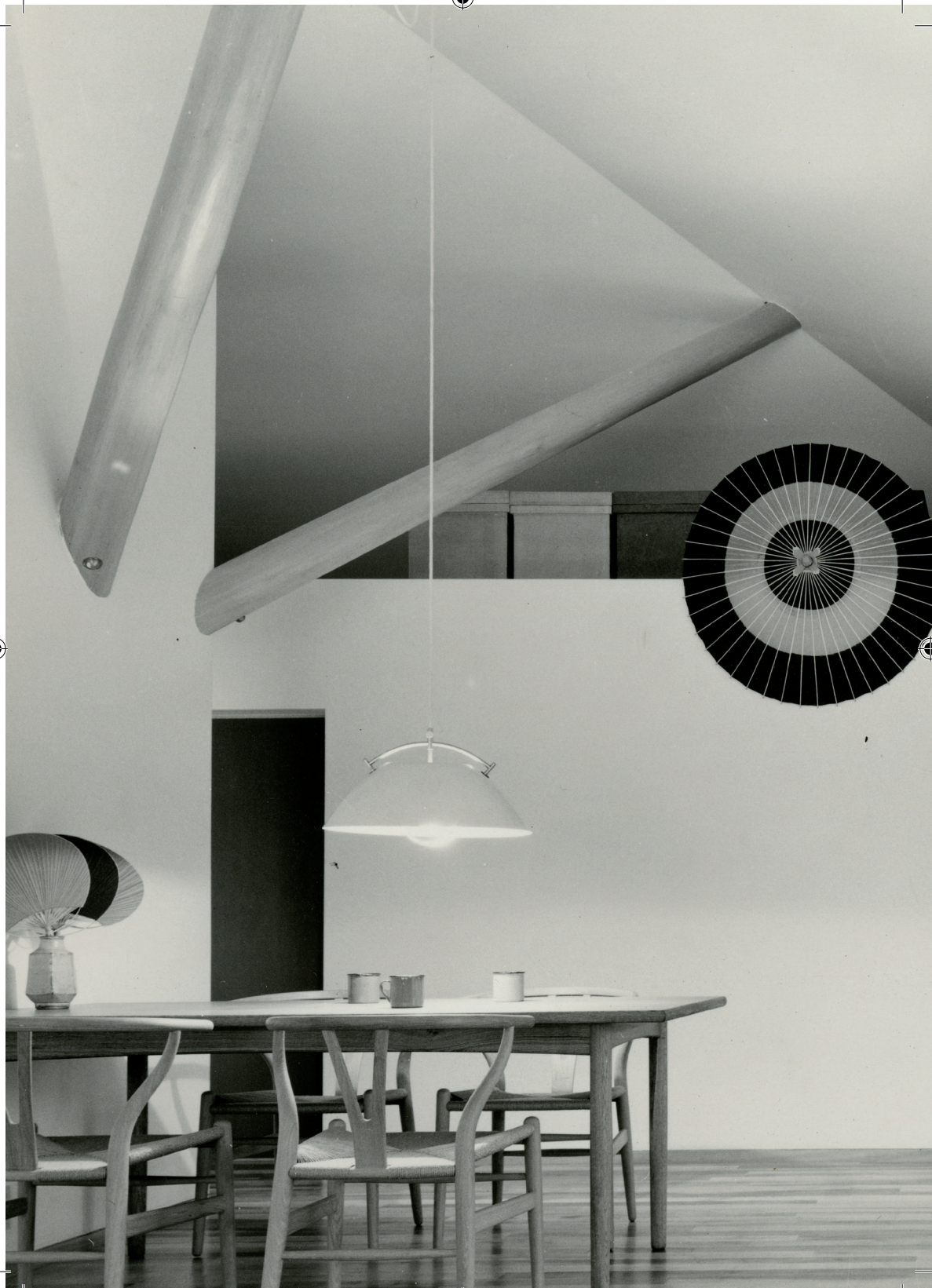
la coscienza s'innalza al processo direttamente connesso
alle "cose".²²

Dopo aver affermato il valore di un'organizzazione razionale dello spazio, più avanti nel discorso, Shinohara convoca, infatti, un'istanza ad essa diametralmente opposta, e scrive:

Poco alla volta, sta emergendo in me [...] la volontà di creare un luogo vivo, così come lo sono gli spazi che corrispondono all'aspetto dello spirito. Nel caso dovessi adottare una tale forma spaziale, sicuramente non modificherei il mio processo di astrazione, tuttavia, sarebbe per me impossibile evitare di spostarmi gradualmente verso una forma irregolare e uno spazio instabile.²³

Shinohara prefigura così la possibilità che lo spazio da stabile divenga precario, uno spazio dinamico quindi in cui l'equilibrio delle forze si configura e riconfigura continuamente. Portata al suo limite, tale costruzione equivarrebbe alla completa trasposizione di tutte le proprietà della realtà sulle *cose*, cioè sull'opera. Lo spazio di tale opera, così privato della sua organizzazione particolare, e perciò meno carico di contenuto, diventerebbe davvero uno spazio metafisico, puro non-essere. Tuttavia, per una forma di comprensione della vita qual è l'opera, uno spazio del genere, *vuoto*, non porterebbe con sé nessuna









Statuetta in bronzo, Suprema Dea del Vuoto, Andhra Pradesh, India, XVIII-XIX secolo.
Foto di G. Cesaro

Nella pagina precedente: Kazuo Shinohara, Casa Sud ad Hanayama, vista dello spazio
principale della casa, Hanayama, Giappone, 1968.
Foto di K. Taki

funzione esplicativa. Ma se si pensa di non avere nulla di nuovo da dire, niente di nuovo da condividere, perché mai produrre qualcosa? Poiché, in questo senso, il nuovo è ciò che è necessario ma, al contempo, anche ciò che è inatteso, si può presumere allora che tra produzione e ricezione, tra volontà e contemplazione ci debba essere qualcosa che perturbi ciò che altrimenti sarebbe un flusso mentale indifferente e disinteressato al mondo. *Lo strano ordine delle cose*²⁴, recentemente pubblicato da Antonio Damasio, ci indica che questo qualcosa sono proprio le emozioni, o meglio i sentimenti. In quanto espressione dell'omeostasi²⁵, essi riferiscono alla mente la condizione di vita all'interno dell'organismo, spingendo la personalità a uscire dalla propria interezza introspettiva e ad influire sul mondo con la volontà. Come mediatori tra contemplazione e azione, i sentimenti sono perciò tanto ispiratori quanto supervisori di una nascente volontà cui non per forza è imposto di rivelarsi. È questo processo d'informazione fluido e mutevole che risponde a un processo di formazione instabile e sfuggente ciò che allora Shinohara tenta di suggerire come essenza dello spazio della sua opera, il luogo della creatività?

Convinti che un'opera debba far scaturire problemi e questioni in cui veniamo coinvolti, piuttosto che dare una risposta, allora, non vi è, forse, modo migliore per ricomporre il dualismo di geometria e metafisica, che porgere un *sūtra*, un "filo", strumento di misura e norma tramandato da molte generazioni di buddhisti in India, Tibet, Cina, Mongolia e Giappone:

O Śāriputra, la forma è vacuità e proprio la vacuità è forma; la vacuità non differisce dalla forma, la forma non differisce dalla vacuità; qualsivoglia cosa sia forma, quella è vacuità; qualsivoglia cosa sia vacuità, quella è forma, lo stesso vale per sensazioni, percezioni, impulsi e coscienza.²⁶

1. K. Shinohara, *Towards Architecture*, in "The Japan Architect", September 1981, pp. 30-35. "The Japan Architect" è la versione internazionale della rivista giapponese "Shinkenchiku"; la traduzione italiana del testo inglese di questo articolo, e dei successivi pubblicati da Shinohara in questa rivista, è mia.

2. Dopo una laurea in matematica e fisica, nel 1953 K. Shinohara (1925-2006) si laurea in architettura presso la Tokyo Institute of Technology dove, dal 1970, diviene professore ordinario del dipartimento di architettura. Avendo dedicato la sua carriera professionale al tema della casa, con il suo manifesto ideologico "la casa è arte", Shinohara ha occupato una posizione unica nel panorama giapponese dell'architettura.

3. K. Shinohara, *Towards Architecture*, cit., p. 35.

4. *Ibidem*.

5. Nel 1923 Le Corbusier aveva pubblicato una raccolta di saggi intitolata *Vers une architecture* in cui esortava ad un nuovo rapporto tra architettura, storia e tecnologia, un pensiero sintetizzato da quello che divenne uno dei suoi più noti slogan "une maison est une machine-à-habiter". Tradotta in inglese nel 1927 con il titolo *Towards a New Architecture*, questa raccolta di saggi è chiaro riferimento dell'articolo di Shinohara sopra citato.

6. Cfr. T. Watsuji, *Vento e Terra. Uno studio dell'umano*, L. Marinucci (a cura di), Mimesis, Milano 2014.

7. E. Hüttinger (a cura di), *Case D'Artista. Dal Rinascimento ad oggi*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. VII.

8. Nella sociologia della letteratura con questa espressione s'identifica il complesso dei gusti, valori, desideri e attese che i lettori hanno nei confronti dell'opera letteraria; un complesso determinato da fattori come la tradizione culturale, i modelli di riferimento, la formazione personale ecc. Cfr. H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1969.

9. Cfr. S. Settis, *Introduzione*, in *Case D'Artista*, op. cit. Vedi anche: R. C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989, pp. VII-XVI.

10. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, in "The Japan Architect", August 1964, pp. 11-12.

11. Ivi, p. 12.

12. *Ibidem*.

13. Vedi la voce "autore" in O. Pianigini, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Sonzogno, Milano 1937. Consultabile anche sul sito internet: <https://www.etimo.it>.

14. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, cit., p. 12.

15. Fondata a Mosca nel 1921, l'Accademia era divisa in tre dipartimenti: psicofisiologico, diretto da V.V. Kandinskij; filosofico, diretto da G.G. Špet; sociologico, diretto da V.M.



Friče. Pavel Florenskij fu chiamato a elaborare delle lezioni per la cattedra di “Analisi della spazialità nell’opera d’arte”, dalle quali elaborò, nel 1925, il suo trattato sulla spazialità.

16. P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell’arte*, N. Misler (a cura di), Adelphi, Milano 2007.

17. P. Florenskij, *op. cit.*, p. 16.

18. K. Shinohara, *A Theory of Residential Design*, in “The Japan Architect”, October 1967, pp. 39-45.

19. Ivi., p. 45.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*.

22. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, cit., p. 12.

23. K. Shinohara, *A Theory of Residential Design*, cit., p. 45.

24. A. Damasio, *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*; tr. it. di S. Ferraresi, Adelphi, Milano 2018.

25. “L’attitudine propria dei viventi a mantenere intorno a un livello prefissato il valore di alcuni parametri interni, disturbati di continuo da vari fattori esterni”. Vedi la voce “omeostasi” in Enciclopedia Treccani online, Istituto dell’Enciclopedia Italiana. Consultabile anche al sito internet: <http://www.treccani.it/enciclopedia>.

26. E. Conze, *I libri buddhisti della sapienza. Il sutra del diamante, il sutra del cuore*, Ubaldini, Roma 1978, p. 73.

