

### 13. Riflessioni su un giardino giapponese

L'International Hotel di Kyoto è, fra i complessi del suo genere, uno dei più degni di nota, e tanto più perché costituisce un luogo d'incontro fra Oriente e Occidente. Non succede spesso, per esempio, che il ristorante di un grande albergo sia diviso in due parti uguali: una fornita di sedie e l'altra di cuscini sparsi sul pavimento. L'albergo ha un giardino interno che fa da sfondo alle sale di ricevimento, e la sua terrazza è un ottimo posto d'osservazione per studiare ed esaminare la tecnica e gli obiettivi del giardino giapponese. Questo giardino, che suscita viva ammirazione nei visitatori frettolosi ai quali è destinato, è una brillante realizzazione tecnica. Lo spazio delimitato e ridotto (l'albergo è situato al centro di un affollato sistema viario) viene dilatato con l'aiuto di tutte le arti del paesaggio; il primo piano è ben composto e ricco di dettagli interessanti, i confini sono cancellati da piante e da ondulazioni del terreno, lo sguardo vien guidato oltre la collina e fuori del quadro, le grandi vetrate non solo introducono nell'interno il giardino visto *da dentro*, ma con i loro riflessi estendono il giardino stesso visto *dall'esterno*. Nella storia non esistono precedenti per quest'ultimo fenomeno, il quale mette in evidenza che il contributo tecnico del giardino giapponese all'architettura moderna internazionale può essere soprattutto ricondotto al concetto della dilatazione dello spazio limitato. Per questo possiamo tollerare lo « pseudo » carattere, la cascata d'acqua palesemente azionata dall'energia elettrica, le rocce finte che occultano il locale delle macchine, il sentimento artificioso, e così via; queste sono questioni di gusto e sappiamo che si tratta di un giardino disegnato per fornire quell'immagine di giardino giapponese che un visitatore occidentale si aspetta di vedere.

L'autentico giardino giapponese è molto diverso ed ha la sua matrice in una filosofia molto diversa. Esattamente come la civiltà

JEOFFREY JELICOE, *Riflessioni su un giardino giapponese*, in *L'architettura del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano 1982<sup>2</sup>, pp. 203-220.

Consegnato in occasione delle giornate di studio sul paesaggio organizzate dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso 2-3 febbraio 2007/Materiale a uso interno.

orientale nel mondo moderno è per unanime riconoscimento incompleta senza l'apporto di qualche elemento occidentale, così l'Occidente risulterebbe incompleto senza qualche influenza orientale. Disgraziatamente è molto più difficile che quest'ultima influenza riesca ad imporsi contro la marea del materialismo che ha sopraffatto il Giappone al punto da renderne sgradevoli le città distruggendo il suo incomparabile paesaggio. In questo capitolo cercheremo di comprendere gli istinti primitivi che ancora sopravvivono in Giappone e che all'interno del loro paesaggio particolare sono più penetranti e sensibili di qualunque manifestazione occidentale.

Perché un occidentale possa cominciare ad intendere la significanza di un giardino giapponese per un giapponese, è necessario mettere a confronto le circostanze storiche dell'Occidente e dell'Oriente, essendo l'Inghilterra e il Giappone i termini di paragone più ovvi. Sono due isole; hanno ambedue paesaggi visuali placidi e di scala modesta, nel primo caso con il predominio di una campagna ondulata caratterizzata da precipitazioni piovose ben distribuite, favorevoli sia agli alberi sia ai tappeti erbosi; nel secondo con la presenza di pianure livellate, disposte secondo un tracciato geometrico, ai due lati di uno scenario di monti bassi, con numerose fenditure e folti boschi. Le medie climatiche del Giappone sono superiori di 5 gradi, con piogge più abbondanti ma con giorni di sole molto più numerosi. I due paesi eccellono nel disegno paesaggistico cosiddetto informale, il primo a seguito di una rivolta avvenuta nel diciottesimo secolo, il secondo con un processo lungo quanto tutto il corso della sua storia fino all'epoca più recente. Entrambe le nazioni sono ricche di energia e dotate di una mentalità scientifica. Come si può spiegare allora che la filosofia alla base della storia delle due tradizioni paesaggistiche sia così fondamentalmente diversa?

La risposta va quasi sicuramente ricercata nel rapporto geografico con i vicini. In Occidente l'area del Mediterraneo e del Medio Oriente fu il crogiuolo di civiltà diverse che non solo si fecondarono a vicenda, ma nel loro complesso fecondarono i paesi settentrionali fra i quali l'Inghilterra. Nello sviluppo del pensiero e della filosofia la sua influenza fu di gran lunga più importante di

quanto non fosse quella di un ambiente limitatamente inglese, per quanto considerevole possa esserne stato senza dubbio il peso. Fondamentalmente la cultura occidentale fu una conseguenza dello sviluppo dello spirito indipendente e individuale, ed era inevitabile che nel suo momento di fulgore nel Rinascimento considerasse l'uomo come il centro dell'universo. Così stando le cose, l'uomo leggeva tutte le manifestazioni della natura in funzione di se stesso, e come strumento del proprio sviluppo.

I giapponesi, d'altra parte, avevano soltanto un unico vicino veramente grande, e nell'antichità il loro pensiero e la loro arte furono totalmente dominati dalla Cina. La civiltà di questo immenso e austero paese istituì forme di pensiero che erano statiche di fronte a quelle occidentali; si è supposto che la differenza fondamentale fra l'Occidente e la Cina consista nel fatto che nel primo l'inconscio individuale predomina sull'inconscio collettivo nelle questioni decisionali, mentre per la seconda succede il contrario. L'atteggiamento di fronte all'ambiente è ancora una volta opposto: in Occidente l'uomo ha cercato di dominare il paesaggio, mentre in Cina si è accettato che il paesaggio dominasse l'uomo.

Gli stessi giapponesi, non essendo molto creativi, e isolati com'erano dal resto del mondo, fecero propria la cultura cinese, ma la loro religione, lo scintoismo, era autoctona. Amavano l'angusto, sovraffollato paese di cui erano parte e nel quale esistevano pochissimi pericoli come, per esempio, gli animali selvaggi; diversamente che in Inghilterra, ogni forma di autocompiacimento era cancellata dalla spaventosa influenza di terremoti e di tifoni, le cui cause erano remote e al di là della comprensione e del controllo. La natura e l'uomo erano un tutto unico, e ne conseguiva che, dato che il clima lo consentiva, la casa e il giardino erano un'unica unità; in tutto, creature umane, pietre, piante, acqua ed edifici, fluiva lo spirito della natura. Tocò ai buddisti Zen elaborare per il giardino la tipologia definitiva, quella del giardino contemplativo, che si richiama direttamente al subcosciente e collega lo scenario terreno con l'appagamento dello spirito. L'unico giardino paragonabile che esista in Occidente è il giardino persiano del paradiso, che col tempo condusse al contemplativo chiostro

medievale. Ma la civiltà cristiana, nata com'era in un ambiente ostile e arido, non ha mai considerato la natura come una parte di sé. È interessante osservare che tutta l'architettura paesaggistica consapevole dell'Europa cristiana è stata creata dal laico e che persino nell'Inghilterra contemporanea la Chiesa ricopre un ruolo limitato o nullo nella conservazione o nella creazione del paesaggio.

Forse la prima e più importante differenza fra il paesaggio dell'Inghilterra del diciottesimo secolo e quello del Giappone tradizionale consiste nel fatto che il primo sembra guardare verso l'esterno ed è estroverso, mentre il secondo guarda verso l'interno ed è introverso. È quasi come se il fruitore in Inghilterra guardasse attraverso la lente d'ingrandimento di un telescopio e in Giappone applicasse il processo inverso. Questo è del più grande interesse e ci induce ad esser d'accordo col poeta vittoriano che scrisse: « E che può conoscere dell'Inghilterra chi solo l'Inghilterra conosce? »<sup>1</sup>. Il modo di considerare il paesaggio suggerisce, di fatto, le caratteristiche nazionali innate di autoesaltazione o di autode-nigrazione nei loro rispettivi rapporti. Oggi ambedue queste nazioni fanno girare i propri telescopi alla ricerca di interi mondi non compresi nella loro esperienza storica; forse con l'andar del tempo saremo in grado di riporre il telescopio e di osservare il mondo intorno a noi nella sua realtà oggettiva, valutando al suo interno la nostra statura.

Tutta l'architettura paesaggistica deve essere un mondo d'arte, che racchiude in misura più o meno grande la componente astratta. Nonostante tutta la sua naturalezza apparente, il giardino giapponese non fa eccezione a questa regola; anzi, succede esattamente il contrario, e si potrebbe persino affermare che la moderna arte astratta può essere rintracciata nelle composizioni di pietre create molti secoli fa. Il giardino giapponese è fondamentalmente un'evazione nella natura e tutto vi è ordinato con il fine preciso di intensificare le percezioni che tendono a questo scopo. Ed è appunto per questo che nella sua forma più pura il giardino deve inevita-

<sup>1</sup> Rudyard KIPLING, *The English Flag*.

bilmente essere separato almeno dalla forma naturale immediatamente adiacente. La giustapposizione costituisce una discordanza non dissimile da quella che si avrebbe nella giustapposizione di un dipinto paesaggistico e di una fotografia. Non si tratta soltanto di un contrasto di « scala ». Esiste un certo numero di giardini giapponesi di più recente data a proposito dei quali si usa il termine di « paesaggio acquisito ». Si tratta di un'arte nella quale gli inglesi hanno raggiunto l'eccellenza, e che fa parte della progettazione estroversa; finché il giardino giapponese continua ad essere una miniatura, questa estensione spaziale verso l'esterno non appare convincente. Il padiglione panoramico (come il Padiglione dorato a Kyoto) e le pagode sono in un certo senso dei periscopi per osservare il mondo esterno. L'estensione spaziale dei giapponesi è rivolta verso l'interno e, per così dire, verso il basso, e in questo campo essi sono stati i più grandi maestri che il mondo abbia mai conosciuto. Uno dei pochi pittori occidentali che abbiano condiviso queste preoccupazioni è l'inglese Graham Sutherland, che ha espresso il mondo infinito che esiste intorno a noi anche nello spazio più ridotto e al quale nessuna scala nel significato umano del termine è applicabile.

La matrice del giardino europeo classico è la concezione del giardino come estensione della casa verso l'esterno in un ambiente naturale. Le pietre venivano tagliate per formare degli schemi precisi, gli alberi erano piantati secondo moduli matematici, le verdi cortine delle siepi erano regolate con cura. Alla casa il giardino aggiungeva stanze a cielo aperto, con ampie finestre, e composte dei materiali più splendidi. La concezione giapponese era del tutto diversa. In uno spazio limitato, i cui confini erano invisibili, i giapponesi si sforzavano di introdurre elementi del loro paesaggio naturale, montagne, alberi, laghi, e la battigia della loro estesa linea costiera. Erano questi i materiali di progetto, usati come il pittore usa il colore, con delicati e raffinati colpi di pennello. Oggi la scelta accurata dei materiali naturali può far arrossire il sofisticato Occidente; ogni dettaglio, si tratti di pietre, di muschio, o di foglie, è curato con una tenerezza che può nascere soltanto da un amore profondo. È proprio la qualità caratteristica dell'artista quella

che gli fa alterare la natura per intensificarne e renderne evidente il significato intimo. Per lo stesso motivo i giapponesi tendono a distorcere le forme degli alberi. Talvolta agli occhi dell'occidentale questa distorsione diventa addirittura ridicola, ma non è più esagerata delle tosature geometriche che hanno tanto preoccupato l'Occidente; e il suo obiettivo, quello di rendere più intensa la percezione della forma naturale, è nelle sue espressioni vicino al mondo dell'infanzia piuttosto che infantile. Benché la composizione dei fiori nei vasi sia annoverata fra le belle arti, il fiore coltivato in quanto tale non ha nessun ruolo nel giardino tradizionale.

Lo scopo, quindi, del giardino giapponese è di raccogliere gli elementi della natura trovati nel paesaggio circostante, e di organizzarli in modo che ogni oggetto mantenga la propria individualità e componendosi formi un'immagine in miniatura del mondo al di fuori della recinzione invisibile. La casa stessa è progettata per essere inserita asimmetricamente in questo scenario così come la geometria dei campi di riso è inserita nello scenario montuoso. In contrasto con le case occidentali, queste sono sussidiarie al paesaggio, che almeno d'estate sembra fluire attraverso la veranda e le stanze. Dall'interno le visuali variano e cambiano in funzione del punto in cui ci si trova, in piedi o seduti; l'occhio è inchiodato raramente a un punto definitivo come accade nell'architettura classica. Stando seduti, il punto di vista è molto basso, perché l'uso è di sedere sul pavimento. L'occhio spesso si muove così di continuo da richiedere al progettista l'abilità più raffinata per creare un senso di ordine; e senza quest'ordine invisibile il giardino giapponese è privo di significato. Poiché la scala del giardino è inferiore alla grandezza reale, l'effetto di distanza risulta accresciuto; a volte, come nel castello di Nijo a Kyoto, la scala degli alberi dipinti dell'interno sembra in effetti maggiore di quella dei vari alberi esterni. In breve, dovunque si guardi sembra esserci un punto di vista diametralmente opposto a quello scelto dall'Occidente.

Verso la fine del diciannovesimo secolo il Giappone del tutto all'improvviso subì in pieno lo scontro con l'Occidente industrializzato. In mezzo secolo il paese aveva scosso il pesante giogo del

suo grande vicino ed era in grado di affrontare la concorrenza commerciale e intellettuale del resto del mondo. Questo rapido sviluppo era in evidente contrasto con il suo processo storico lento e represso, e ne risultò una specie di schizofrenia fra le sue convinzioni profonde e il materialismo dell'Occidente. Nondimeno nell'architettura paesaggistica si avvertono ora sintomi di una corretta acquisizione dell'internazionalismo: uno splendido esempio è la sistemazione paesaggistica progettata da una *équipe* sotto la guida del prof. Mitsuo Yokoyama per il gruppo principale di edifici destinati alle Olimpiadi del 1964 a Tokyo. In questa composizione l'elemento antico si ritrova nel prevalere del senso plastico del terreno sull'architettura, e negli ammirevoli dettagli, mentre l'elemento innovatore sta nell'adeguamento della scala alla statura normale, nell'assenza di una religione particolare e restrittiva, e in una qualità estetica che è ormai di dominio universale. L'estetica è fondamentalmente quell'elemento astratto che ricorre continuamente in tutto il mondo senza considerazioni geografiche, nazionali e religiose. Un'esposizione di pittura moderna a Tokyo può fondarsi su oggetti che esistono soltanto in Giappone, ma la composizione astratta è identica a quella di esposizioni analoghe tenute a Londra, Parigi, New York, Rio de Janeiro e Stoccarda. Da ciò si può dedurre che mentre il richiamo dell'aspetto letterario e pittorico è nazionale, il richiamo all'inconscio è universale. In breve, *la struttura dell'inconscio nell'ambito del paesaggio sembra essere universale*<sup>2</sup>.

Quindi, per quanto in Occidente ci possiamo sentire lontani dai principi del giardino giapponese, tuttavia alla base di quanto viene percepito dall'occhio si può trovare qualcosa del più grande valore anche per noi.

Kyoto è stata la capitale del Giappone dal 794 al 1868 d. C., e qui si trovano raccolte più reliquie del paesaggio tradizionale che in tutto il resto del paese. La città sorge a circa trecentoventi

<sup>2</sup> Cfr. C. G. JUNG: « L'inconscio collettivo è comune a tutti; è il fondamento di ciò che gli antichi chiamavano "simpatia di tutte le cose" » (*Memories, Dreams, Reflections*, Londra 1963).

chilometri ad ovest di Tokyo, e fu originariamente disposta secondo lo schema ortogonale di una città cinese. Ricopre una pianura livellata circondata su tre lati da basse montagne ammantate di alberi in miniatura e aperta verso sud. Tre fiumi precipitano dalle montagne e confluiscono in città o nelle sue vicinanze prima di dirigersi verso il mare. Oggi la popolazione supera il milione e fra Kyoto e il complesso Osaka-Kobe sopravvivono ben poche zone di paesaggio di qualità pregevole. La città moderna è probabilmente meno rumorosa delle altre grandi città giapponesi, ma bisogna scusare il viaggiatore se la prima impressione nelle strade gli richiama tutti gli elementi sgradevoli che ha imparato ad aborrire altrove. Tuttavia, dopo un breve soggiorno in città, egli avverte la presenza di un paesaggio estremamente omogeneo e si accorge che sia nell'ambito dello schema geometrico sia nelle frange irregolari dove lo schema si arresta contro i fianchi delle colline sono inseriti innumerevoli spazi verdi punteggiati dai profili pieni di grazia delle coperture tradizionali. Appunto all'interno di questi spazi verdi, isolati e divisi dalla città tumultuosa, è possibile scoprire alcuni dei capolavori paesaggistici del mondo. Tutti i materiali, dalla vegetazione alle pietre che variano da macigni giganteschi alla cosiddetta « sabbia », provengono dalle vicinanze.

Riesce impossibile a un visitatore proveniente dall'estero per un breve soggiorno assorbire e apprezzare più di una frazione dei giardini che può visitare. È giustamente consigliabile che faccia un giro preliminare e ritorni successivamente per una seconda permanenza soltanto in uno o due esempi selezionati; poiché questi giardini sono destinati alla contemplazione e al « sentimento ». Non esiste probabilmente un altro paesaggio sulla terra che sia più difficile riprodurre con fotografie, disegni e descrizioni scritte. Con molta approssimazione e dopo un lungo sviluppo storico si sono costituiti due tipi di giardino, quelli statici, che richiedevano cioè di esser osservati da determinati punti di vista, e quelli di « movimento ». I giardini del primo tipo toccarono il culmine nei giardini del buddismo Zen verso il 1500 d. C.; quelli del secondo raggiunsero probabilmente la perfezione nel Palazzo imperiale di Katsura, cento anni dopo.

Il buddismo Zen è nato in India, è stato adottato in Cina, e si è affermato a Kyoto nel tredicesimo secolo. Si tratta fondamentalmente di una religione basata sulla contemplazione, che cerca di evadere dal mondo illusorio in cui viviamo e di raggiungere la verità. Il giardino buddista Zen è uno dei veicoli per mezzo dei quali lo spirito si sforza di raggiungere il suo obiettivo.

Esaminiamo ora un complesso del buddismo Zen, e cerchiamo di stabilire il ruolo giocato dal semplice giardino di sabbia rettangolare, realizzazione suprema dell'arte paesaggistica.

Il Tempio di Daitoku-ji, fondato nel 1509, è una collezione di templi subordinati che occupano diversi ettari all'interno di Kyoto. Uno di questi templi è il Daisen-in, che è in sé del tutto indipendente all'interno del complesso. Gli edifici, che comprendono anche i quartieri di abitazione dei monaci, sono come al solito asimmetrici, poiché ogni apertura è rivolta verso un paesaggio rinchiuso. I cortili interni sono piantumati con delicatezza e sono strettamente collegati con i paraventi dipinti o con i pannelli murali che costituiscono forse la parte più importante dell'arredo interno. Lo spazio fra recinzione ed edificio si dilata per culminare sul lato meridionale nell'ultimo giardino contemplativo, sopra il quale si spalanca una lunga veranda panoramica. Lo spazio frapposto fra edificio e recinzione sul lato orientale è introduttivo a questo culmine e consiste in un complesso di rocce e sabbia, aventi in sé grande significanza simbolica (tav. 127). Un monaco spiega ai visitatori il significato delle rocce, ma quest'interpretazione simbolica potrebbe dare l'impressione d'inchiodare la mente in modo da non lasciare spazio al gioco della fantasia, dalla quale un giardino contemplativo deve dipendere. Le rocce sarebbero state scelte per la forma allusiva di una nave, o di una tartaruga, o di altri oggetti che a loro volta simbolizzavano il passaggio dell'uomo sulla terra. Forse ingiustificatamente la memoria di questo famoso giardino roccioso suggerisce che, come l'arte inglese di tagliare le siepi, esso sia *infantile* piuttosto che *vicino all'infanzia*.

Ma una critica di questo genere non può essere rivolta al giardino di sabbia in sé, nel quale sono confluite dal giardino precedente le acque turbinose della vita. Questo giardino, seppure

è lecito dargli questo nome, consiste poco più che di sabbia rastrellata, con due cumuli pronti per essere spianati (tav. 128). Si dice che questi cumuli siano stati ammassati in tempi recenti, e che abbiano talmente incontrato il favore dell'abate che da allora rimasero sul posto intatti. La prima e duratura impressione è di una bellezza che lascia senza fiato, e non può venir ripresa fotograficamente. La stessa sabbia non è la sabbia che conosciamo in Occidente, ma un tipo di quarzo proveniente dal fiume; è luminosa, e questa sua capacità di riflettere la luce ispira una sensazione immateriale. È probabilmente lecito affermare che senza questo materiale il giardino di sabbia del buddismo Zen non sarebbe mai esistito; e non è possibile tentare di riprodurlo in altro luogo a meno di disporre di un materiale analogo.

È uno degli imperscrutabili misteri dello spirito che questo spazio pieno con due cumuli abbia un potere universale di attrazione che è irresistibile. Perché avviene, e quali profondità sa scuotere in noi? Ognuno di noi deve possederne una sua interpretazione, ma nel mare del nulla che ci deve ricondurre ad origini anteriori alla nascita del mondo siamo forse in grado di percepire i primi fremiti di qualcosa che sta per diventare fertile e per materializzarsi.

Più conosciuto di questo, e anzi uno dei più famosi giardini esistenti, è il giardino di rocce e sabbia di Ryoan-ji, creato nel 1499, circa dieci anni prima di quello di Daisen-in. Si trova ai margini della città, sugli estremi declivi delle colline circostanti. È immerso in un paesaggio ampio e ben alberato, e il visitatore non avverte neppure l'immediata vicinanza della città. Il giardino come al solito è inserito in un complesso interno delimitato, e consiste di un semplice spazio inquadrato (fig. 23). Su due lati la recinzione è formata dal muro di un giardino segnato dalla patina del tempo e che per questo viene conservato quale monumento storico in sé. Il quadro è composto da quindici rocce disposte in cinque gruppi o isole. La sabbia è rastrellata per suggerire pacifiche increspature sulla superficie di un mare e le onde sono disposte con grande bellezza a formare circoli intorno alle isole. Le rocce non sono in sé particolarmente belle o esplicitamente significative (e non possono,

di fatto, essere paragonate alle rocce simboliche di Daisen-in), ma attirano immediatamente l'attenzione con il loro rapporto reciproco. La posizione, la sequenza del numero, e la forma sembrano essere inevitabili; e ciò non accade semplicemente perché sono rimaste lì ferme per circa cinque secoli.

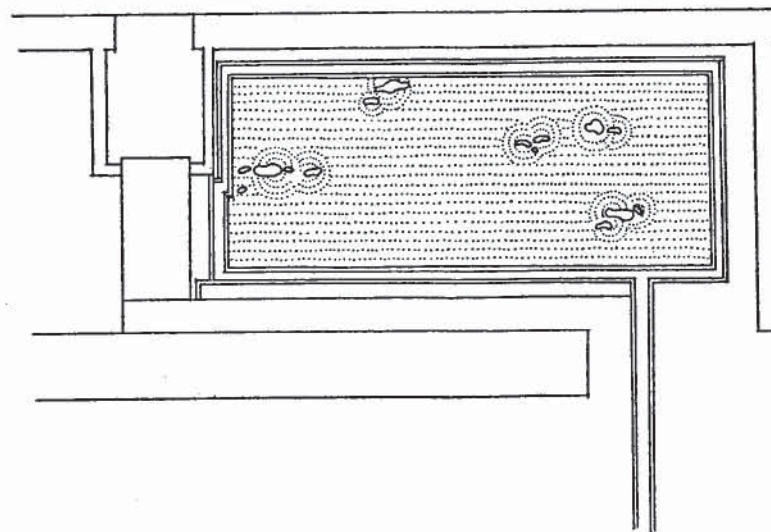


FIG. 23. Ryoan-ji, Kyoto: pianta di un giardino contemplativo di roccia e sabbia.

Una volta risvegliata l'attenzione, l'immaginazione intraprende per proprio conto un viaggio maestoso. È chiaro che prende l'avvio collegandosi con il mare e le isole e il senso dello spazio così prezioso specialmente per i monaci, che raramente lasciavano il monastero. Ma questo è solo il primo stadio. Le rocce hanno assunto la propria forma attraverso innumerevoli anni di azione naturale; esse sono tangibili e portano l'impronta del tempo. Fino a questo punto possiamo misurarci contro di loro quali entità finite; ma successivamente, nel loro rapporto con la sabbia, diventiamo consapevoli di una atemporalità della sabbia che è la meta ultima della contemplazione. Lo scopo delle rocce appare quindi essere quello di agire quali intermediarie fra noi, cui è concessa soltanto un'esi-



FIG. 24. Palazzo imperiale di Katsura, Kyoto: planimetria del palazzo e dei giardini, esempio di giardino essenzialmente di movimento. (Da *Tradition of Japanese Gardens*, per gentile concessione di Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo).

1 porta principale, 2 porta Miyuki, 3 via Miyuki, 4 pino di Suminoe, 5 porta centrale, 6 vecchio Shoin, 7 medio Shoin, 8 stanza dello strumento musicale, 9 New-Goten, 10 campo di football, 11 campo d'equitazione, 12 sala da tè, 13 collina del sicomoro, 14 collina della cicadea, 15 panchina d'attesa, 16 ponte rosso, 17 Ama-no-Hashidate, 18 spiaggia, 19 corso d'acqua, 20 cespuglio Chikurintei, 21 Sin-Kawa, 22 padiglione Manjitei, 23 ruscello per il lavacro delle mani, 24 sala da tè, 25 Yono-Omo, 26 isola, 27 Hotaru-dani, 27 padiglione da tè, 29 tempio Onrindo, 30 sala da tè, 31 panchina d'attesa, 32 porta laterale, 33 darsena, 34 fiume Katsura.

stenza brevissima, e l'infinito; e in questo senso potremmo forse scorgere un loro equivalente nei menhir e nei grezzi macigni verticali ritrovati in tutte le parti del mondo in tempi primordiali.

Il Palazzo imperiale di Katsura è anch'esso ubicato al limite della città, fra i declivi inferiori ricoperti di alberi e il fiume Katsura, con il quale era in origine collegato. Il terreno vergine deve esser stato piatto, e tutti i complessi movimenti di colline e di argini sono stati chiaramente ottenuti con le terre ricavate dallo scavo dei laghi. Tecnicamente rappresenta uno studio eccezionalmente valido dell'impiego ingegnoso delle terre, specialmente come mezzo per eliminare l'ambiente circostante (fig. 24).

Katsura fu costruito nel 1602, e rappresenta la liberazione definitiva dall'influenza cinese e il pieno sviluppo della personalità giapponese. Senza alcun dubbio le prime influenze dalla Cina furono quelle derivanti dalla grandiosità di quel paese. Con tutta probabilità il più bell'esempio esistente di un paesaggio cinese di proprietà di un nobile è di fatto quello di Byodo-in, a pochi chilometri da Katsura, che venne creato nel 1052; un paesaggio di acque che ricorda curiosamente quello inglese del diciottesimo secolo perché riesce a suggerire una scala grandiosa creando l'illusione di un ampio fiume continuo, le cui estremità erano invisibili. Non vi sono isole, ma queste non sono essenziali all'arte paesaggistica cinese, né alla scuola inglese. Con tutta la sua leggerezza e il suo senso di fuga, la struttura di Byodo-in è in sé simmetrica, con due ali che ricordano quelle di una villa palladiana. Ci vollero secoli prima che i giapponesi si ripiegassero su se stessi per creare un'arte autoctona che avesse per matrice il loro paesaggio. Simbolico di ciò è il modo di trattare le acque, poiché il fiume che attraversava il giardino venne deviato in vari meandri, creando le isole che sono una caratteristica fondamentale e anzi quasi una necessità della loro arte paesaggistica. Il Palazzo imperiale di Katsura, costruito più di cinque secoli più tardi, avrebbe potuto esistere soltanto in Giappone. Naturalmente si tratta della concezione del loro paesaggio insulare naturale concentrato in pochissimi ettari e idealizzato.

Si tratta in primo luogo di un giardino di movimento. Cioè, chi lo abita o chi lo visita scorge dapprima dagli edifici un paesaggio ricco, variato e romantico che gli appare irresistibile. Egli esce dall'abitazione ed entra nel paesaggio come se si trattasse di entrare in un rotolo dipinto appeso alla parete. Percorre un cammino prestabilito attraversando tutto un mondo naturale e trasformandosi egli stesso in partecipante. Le visuali da questo sentiero sono per loro conto immagini ben composte e in continua trasformazione. Ad un certo punto egli si ritroverà vicino all'edificio rinvigorito da questa esperienza senza risentire la minima sensazione di fatica fisica, perché il percorso è arricchito da padiglioni di riposo e in ogni caso l'intera distanza è misurabile in metri.

In questo percorso è racchiuso tutto il genio dell'arte del giardino giapponese. Per il gusto occidentale questo tipo di giardino è in un certo senso troppo intricato e complesso; talvolta l'organizzazione delle pietre può apparire minuta e insignificante. Però nessuno può lasciare Katsura senza provare l'impressione di avere sperimentato un rapporto con la natura che supera i limiti della sua ricettività normale. È come se ogni elemento della natura avesse una personalità sua propria, senza impedire tuttavia che questi oggetti si compongano in un'armonia sublime.

La International Federation of Landscape Architects ha tenuto il suo IX congresso a Tokyo nel maggio 1964. Benché le arti paesaggistiche giapponesi non possano reggere il paragone per varietà e ricchezza con quelle occidentali, esse certamente eccellono nella loro sfera particolare. Per questo motivo è di profondo interesse esaminare e valutare come l'Occidente può e dovrebbe essere arricchito da una assimilazione di queste arti. Fra molte altre componenti progettuali, indagheremo su quanto ci è possibile imparare dalla *tecnica*, dall'*arte astratta*, dalla *contemplazione* e dal *rapporto con la natura*.

*Tecnica:* In Inghilterra ci stiamo rendendo conto d'una pressione esercitata sullo spazio che non esisteva durante l'evoluzione della nostra grande arte paesaggistica del diciottesimo secolo. È ormai impossibile per i nostri innumerevoli paesaggi privati assu-

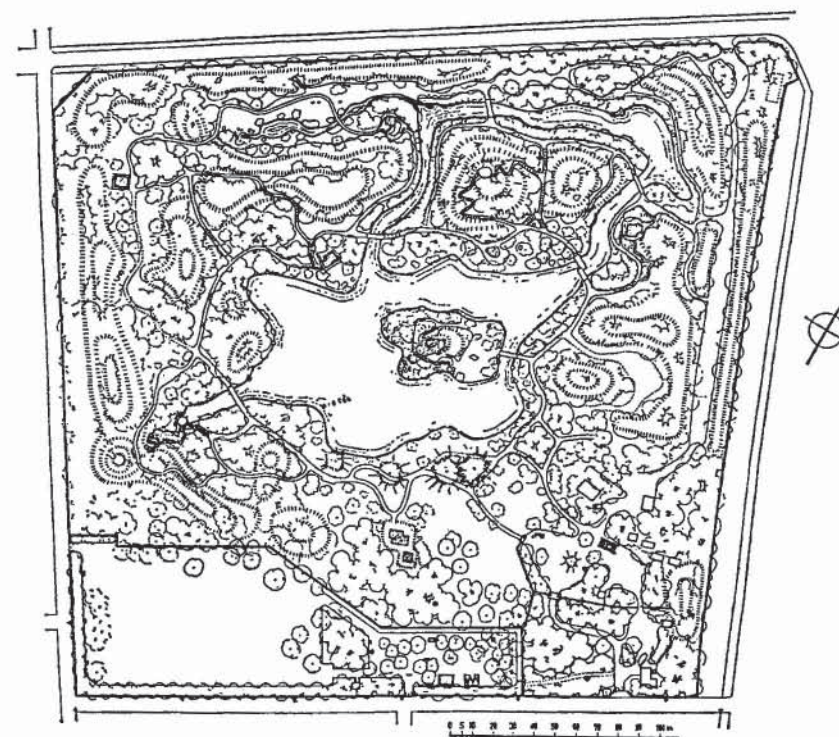


FIG. 25. Giardino Rikugien, Tokyo, ora parco pubblico. Si noti l'impiego delle terre di scavo del lago per creare interesse e mistero in una località altrimenti piatta. (Da *Tradition of Japanese Gardens*, cit.).

mere un carattere splendidamente estroverso, perché l'occhio dovrebbe fermarsi su di un pilone, su un'autostrada, su uno stabilimento industriale, o su qualsiasi altra manifestazione del mondo moderno. Sembra quindi che, come i giapponesi, dovremmo concentrarci sulla progettazione di spazi molto ristretti creando effetti illusori ed escludendo l'ambiente circostante. Il culto del « piccolo » potrebbe dimostrarsi il corollario del culto del « grande », e il culto dell'« interno » a sua volta il corollario dell'esplorazione dello spazio esterno. Non sembra verosimile che ci possiamo adattare a una effettiva riduzione di scala, poiché l'Occidente non usa giudicare se



stesso con l'umiltà ricorrente nella storia giapponese<sup>3</sup>. Ma c'è molto da imparare dal controllo che i giapponesi esercitano nell'estensione dello spazio. Per esempio, l'impiego delle terre nella creazione di colline artificiali e di argini è magistrale; un ottimo esempio è il giardino di Rikugien a Tokyo, un tempo giardino imperiale ed ora parco pubblico (fig. 25). Qui, folle intere possono essere assorbite in un'area ridotta senza impedire la conservazione di un certo senso di solitudine. Benché l'influenza giapponese da questo punto di vista si facesse sentire in Occidente verso la metà del diciannovesimo secolo in parchi pubblici quali Battersea a Londra e Central Park a New York, quest'arte è ancora ai primi passi. Sarebbe possibile, per esempio, conservare una cintura verde intorno a Londra che, seguendo i principi giapponesi, occuperebbe la metà dello spazio reale e raddoppierebbe lo spazio immaginario.

*Arte astratta:* Facendo un'eventuale eccezione a favore del White Horse di Uffington, non esistono in Inghilterra esempi storici di arte paesaggistica paragonabili con l'arte astratta, come accade per esempio nei due tipi di giardino che abbiamo esaminato. È come se una disposizione accidentale d'oggetti abbandonati spensieratamente dall'uomo fosse stata riconosciuta come sublime e si fosse trasformata in un'opera d'arte. Senza dubbio, i due mucchi di sabbia di Daisen-in erano così disposti per essere sparsi con efficienza immediatamente prima dell'arrivo dell'imperatore, e l'abate fu talmente commosso dalla loro bellezza e dal loro significato profondo che rimasero. Più impegnative, perché disposte consapevolmente, sono le pavimentazioni di Katsura. È assolutamente impossibile dire perché ricaviamo tanto piacere da questi rapporti. Questo è quanto dicono nelle loro parole i giapponesi a proposito della pavimentazione apparentemente incoerente del cortile d'ingresso alla villa di Katsura, denominata *Shin no Tobi Ishi* (pavimento in pietra di forma assai elaborata): « Questa composizione è unica in quanto forma un immenso pavimento di pietra composto di pietre di varie forme accostate orizzontalmente con le loro

<sup>3</sup> Benché sia possibile ritrovare questa scala ridotta in giardini commerciali di carattere deteriorato.

superfici di taglio alle pietre tagliate in forma quadra, applicando così un principio di composizione spaziale senza precedenti. Questo è stato reso possibile dal contributo di Kobori Enshu alla progettazione ed è un esempio tipico di assunzione positiva della linea retta nella composizione »<sup>4</sup>.

*Contemplazione:* Non esiste in Occidente nulla di paragonabile a un giardino contemplativo del buddismo Zen, nel quale gli oggetti sono la fonte dell'ispirazione. L'Occidente sembra essersi concentrato nella creazione di un ambiente che dovesse stimolare la meditazione intellettuale e non c'è da aspettarsi altro quando la problematica filosofica si concentra principalmente sullo sviluppo dell'intelletto. Esempi di un ambiente di questo genere sono stati il tempio greco nella sua cornice, il giardino persiano rinchiuso all'interno e il chiostro, la terrazza panoramica del tipo di quella della Villa Medici a Fiesole, i laghi inglesi destinati alla contemplazione, e così via. Però nei tempi moderni, come nell'uomo primitivo, si può scoprire un impulso a ricercare quel tipo di contatto con l'infinito, fruendo degli oggetti visibili come gradini. Le pietre di Carnac sono plasmate dal tempo nella forma di uomini carichi di anni, e mettono in libertà la fantasia come le rocce di Ryoan-ji; molto diverse da quelle di Stonehenge, che fanno scattare l'immaginazione verso l'esplorazione delle meraviglie di un mondo agli albori dell'intervento dell'uomo. Proviamo un sentimento del genere davanti alla tomba di Cecil Rhodes (tav. 47) o alla grande collina artificiale creata da Asplund nel crematorio di Woodland a Stoccolma (tav. 43) e alle sculture di Henry Moore, quando sono collocate in un paesaggio assolutamente spoglio. In un certo senso, il Christ Church Meadow di Oxford è un equivalente occidentale del giardino Zen: uno spazio cintato, inaccessibile, il cui senso del nulla è rafforzato dal piccolo gruppo di salici, la cui « veranda panoramica » è costituita dal Broad Walk leggermente sopraelevato.

*Rapporto con la natura:* Sommariamente la filosofia alla base dei paesaggi di tutto il mondo può venir riassunta come segue:

<sup>4</sup> Da *Landscape Architecture in Japan*, 1964, pubblicazione preparata dal comitato organizzatore del IX congresso della IFLA, Tokyo.

l'Europa esprime l'uomo individuale, la Mesopotamia l'uomo universale, e l'Estremo Oriente l'uomo regionale. In Giappone rientra nella religione che l'uomo e il suo ambiente abbiano una matrice unica e una statura eguale. Le pietre naturali di Katsura, scelte ognuna con cura e disposte in modo da trovarsi in armonia reciproca pur esprimendo la propria individualità, esprimono una concezione del paesaggio che è del tutto estranea alla comprensione del resto del mondo. Specialmente l'uomo occidentale ha considerato la pietra come un ottimo materiale da foggare e modellare secondo la propria volontà. Eppure anche in questo campo può darsi che l'apporto dell'Oriente produca in Occidente dei fertili risultati. L'Occidente è certamente allarmato dal suo travolgente potere materiale sulla natura, e può darsi che sia alla ricerca di un correttivo che possa essere ritrovato nell'ambito degli istinti primordiali. Questo approccio verso la natura è proprio quello sperimentato dai membri della IFLA, e non può essere vissuto nei libri. Esso è espresso in parole e sentimenti dal filosofo Jung nel suo libro *Memories, Dreams, Reflections*, che ci parla di quando era bambino: « Di fronte a questo muro c'era un declivio nel quale era conficcato un masso sporgente - il mio masso. Spesso, quando ero solo, mi sedevo su questo masso, e cominciava allora un gioco fantastico pressappoco di questo genere: " Io sto seduto sulla cima di questo masso e lui sta sotto ". Ma anche il masso potrebbe dire " io " e pensare: " Io giaccio qui su questo pendio e lui è seduto su di me ". Allora sorgeva il problema: " Sono io quello che è seduto sul masso, o sono io il masso sopra il quale *egli* sta seduto? ". Problema che mi rendeva sempre perplesso, e allora sollevavo alzarli in piedi chiedendomi chi ora fosse che cosa. La risposta restava del tutto confusa, e la mia incertezza si accompagnava a una sensazione di curiosa e affascinante oscurità. Ma non c'era assolutamente da porre in dubbio che questo masso fosse in qualche oscuro rapporto con me. Potevo sederci sopra per ore, affascinato dall'enigma che mi proponeva »<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> C. G. JUNG, *Memoires, Dreams, Reflections*, cit., p. 33.