

Il *Mobile Metallico* del *Design* Giapponese. Incontro Culturale tra Oriente e Occidente

The *Metallic Furniture* of Japanese *Design*. Cultural meeting between East and West

Ombretta Iardino

Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Italia

Abstract

The article offers a critical analysis of some of the most iconic objects of Japanese design. These objects show us how the relationship between different cultural identities can define a very particular creative process. Each culture, in fact, always presents a plurality of symbolic and semantic stratifications that often come into conflict with each other. It is precisely these conflicts, however, that contribute significantly to shaping what can be defined as intercultural thinking. The approach between East and West is achieved in Japanese design, especially in a particular type of furniture: metal furniture.

Keywords: Design, Steel, Tradition, Innovation.

Introduzione

«L'occidentalità del Giappone, la sua modernità ante-litteram, oltre, ovviamente, a quella attuale vertiginosa, ce lo rendono più familiare di altri paesi asiatici – ma, allo stesso tempo – dietro questa familiarità avvertiamo messaggi ignoti e affascinanti, che ci sgomentano e ci seducono, ma, soprattutto, una concezione nuova e rinfrescante dell'arte e della bellezza» (Calza, 1983, p. 20). Questa riflessione di Gian Carlo Calza è perfettamente ascrivibile agli oggetti d'uso quotidiano progettati dai *designer* giapponesi: questi oggetti, infatti, esercitano sempre grande fascino sul pubblico occidentale. Pur nella varietà di forme e materiali questi oggetti fanno emergere una capacità collettiva di *fare sistema* il cui carattere si alimenta di *cultura*, ovvero di *culture*, di *tecnologie* e di *innovazioni* a tal punto da far intuire in essi la presenza di «un atto progettuale [che] possa proporsi – come sottolinea Raffaella Crespi – anche come momento di ricerca scientifica» (Crespi, 1990, p. 8) e, dunque, di riflessione sulla nuova *cultura del progetto* e del suo *valore sociale* in quanto segno di una *operazione intellettuale e sociale originalissima*.

La dimensione tecnologica del *design* giapponese, ad un *primo colpo d'occhio*, è ciò che più attira l'*attenzione* di tutti forse perché, come scrive Olimpia Niglio a proposito della cultura architettonica del paese, «oggi il Giappone rappresenta, nell'immaginario collettivo, un luogo di estrema innovazione e sperimentazione. Analizzando nel dettaglio la realtà ciò che emerge è

l'immagine di una forte diversificazione culturale: da un lato lo stile tradizionale, sublime, intuitivo, evocativo, popolare e poco preoccupato delle distinzioni di classe; dall'altro lo stile contemporaneo impositivo, esclusivo, tecnologico, ma non immagine di tutto il suo popolo» (Niglio, 2016, p. 9).

Il progetto di *design* racconta di un *processo culturale* relativamente giovane che nel suo nutrirsi *dell'altro da sé* è di grande insegnamento.

In merito al crescente sviluppo del *design*, Fischer sottolinea che «la storia dei primi cento anni del design giapponese potrebbe trovare una definizione nel principio estetico del *wa* (armonia). La grande originalità della civiltà giapponese sta nella sua abilità di armonizzare elementi disparati, cercando non tanto di conquistare il nuovo o l'esotico, quanto piuttosto di adattarli, di farli coesistere nella ricca e variata fusione tra tradizione e modernità che caratterizza la cultura giapponese» (Fischer, 1995, p. 13). A tal proposito anche Morishima precisa che, a partire dal periodo Meiji, la vita quotidiana del popolo giapponese ha subito una forte occidentalizzazione imposta in nome della “civiltà e del progresso” costringendo i Giapponesi, a livello individuale, a dover condurre una sorta di doppia vita. Essi, infatti, hanno adottato uno stile di vita occidentale per quanto concerne abbigliamento, alimentazione e abitazione, ma hanno continuato a vivere nel modo tradizionale giapponese: «lo stile di vita occidentale simboleggiava il progressismo; quello giapponese era la prova della coscienza di essere Giapponesi» (Morishima, 1984, p. 129).

Dopo una proliferazione di forme nuove e lontane dalla gestualità nipponica introdotti dall'*altro da sé*, però, la moderna *cultura progettuale* giapponese ha iniziato un proprio processo di auto-rappresentazione e di ricerca di una nuova *identità* produttiva e ideologica attraverso un interessante «lento e progressivo processo di ricontestualizzazione dei valori tradizionali, in ambiti rinnovati se non del tutto nuovi» (Migliore, Piccinno, Servetto, 1990, p. 15). Tale ambito è stato soprattutto il *design*¹. Dalla *rappresentazione dell'altro* si è passati all'*autorappresentazione di sé*.

Il *design* nipponico, infatti, attraverso la sua evoluzione², sembrerebbe esprimere in modo forse più chiaro rispetto alle dinamiche sociali contemporanee il *passaggio attraverso l'Occidente*, ovvero il suo processo di *trasformazione* nella modernità. L'intreccio tra Oriente ed Occidente, spiega Kazuo Inumaru, si gioca, da sempre, su una dialettica tra forze *centripete* e forze *centrifughe* che, nell'ambito del *design*, si è tradotta in una alternanza, forse non sempre in equilibrio, tra momenti di importazione di forme, metodologie e tecnologie e momenti di esportazione di quelle forme, di quelle tecnologie e di quelle metodologie, portate ad un livello tale da “rilanciarle” nel mondo con un nuovo slancio vitale (cfr. Inumaru, 1983, p. 27).

¹ Sino agli anni Cinquanta, in realtà, in Giappone non si utilizza il termine *design*: tale disciplina, infatti, viene descritta con altri termini in caratteri cinesi come *zuan* (disegno/modello) e *isho* (disegno/schizzo). Solo dopo l'occupazione americana, nel 1946, fu introdotto il termine occidentale trasformandolo in *dezain*, con l'alfabeto sillabico giapponese di derivazione cinese, utilizzato per trascrivere le parole straniere (*katakana*).

² È utile riportare alcune date salienti sugli inizi dell'evoluzione della cultura del progetto in Giappone all'indomani dell'incontro con le “forme” dell'Occidente, che testimoniano proprio l'alternarsi di *apertura* e *chiusura* all'altro, della rinuncia e della successiva riaffermazione della propria identità. Dopo la prima totale apertura all'occidente, con l'inizio dell'epoca Meiji (1868), scatta una sorta di difesa della tradizione nazionale con l'istituzione della *Scuola di arte tecnica*, nel 1876 che nel 1889 diventa *Scuola di belle arti*. Negli anni compresi tra i due conflitti si fronteggiano due correnti di pensiero; una proiettata verso il futuro, rappresentata dall'*Istituto d'arte industriale (Iai)* fondato nel 1928 nella città di Sendai, che ospitò architetti occidentali come Bruno Taut e Charlotte Perriand, e che si rifaceva all'esperienza del razionalismo occidentale; l'altra rivolta al passato con l'*Associazione dell'arte popolare*, fondata nel 1926 da Soetsu Yanagi, che si impegnò in una strenua difesa dei valori della memoria. Il secondo conflitto mondiale era alle porte e la prima fase di sviluppo del *design* giapponese era in tensione tra *moderno all'occidentale* ed il *tradizionale popolare*.

Rappresentazione dell'altro e auto rappresentazione di sé

In Giappone il concetto di *trasformazione*, fa notare Ghilardi in un suo studio, è insito nella parola stessa *cultura*, che “racchiude” in sé l’idea di stratificazione, di complessità, di continuità e discontinuità e di mutazione radicale e che può essere compreso a partire dall’analisi del concetto di *kata*. A tal proposito lo studioso scrive: «la parola si può scrivere in due modi differenti, e assume il significato di “forma, formazione” [...] o di “modello, stampo” [...]; talvolta i due sensi si intrecciano e il termine quindi evoca l’idea di una forma da acquisire e riprodurre, e al contempo la rigidità che tale forma determina, se non viene investita in un processo di assimilazione e trasformazione. Questo processo implica il passaggio dalla completa adesione a un modello ricevuto all’iniziazione a quella stessa tradizione che l’ha forgiato. L’incontro tra modelli del passato e la ricezione di nuovi stili costringe infatti a un continuo lavoro di ridefinizione e riformulazione di quegli stessi modelli; e in questo caso è in gioco la stessa identità giapponese» (Ghilardi, 2011, pp. 119-120).

La *modernità* giapponese attinge dalle *arti tradizionali* confermando il carattere dialettico della cultura nipponica: ad una prima fase di appropriazione e *assimilazione* (*shu*) di *kata* culturali provenienti dall’esterno, segue una seconda fase di *rottura* (*ha*) rispetto a quegli stessi modelli, per poi entrare in una terza fase di vera e propria *liberazione* (*ri*) e di distacco. L’aspetto interessante riguarda proprio la fase di *rottura* che avviene attraverso un *adattamento* talmente profondo di quei nuovi modelli esterni, che essi assumono, così, una nuova veste originale ed inedita. Questa dialettica è costitutiva del concetto di *modernità*, faticosamente sviluppato dalla *cultura giapponese*: questa, infatti, «non si presenta [...] come luogo di una sedimentazione di senso già avvenuta, definita una volta per tutte, ma come laboratorio “liminare” di forme inedite che appaiono e scompaiono, che si contraddicono e si integrano» (ivi, 124).

L’apertura all’*altro* e ai suoi modelli culturali, però, non è stata lineare e, come precisa Brunoni nel suo studio sulla società giapponese, «la molteplicità e la diversità degli apporti esterni possono forse spiegare la lentezza mostrata dal Giappone nell’assimilarli e nell’elaborare una propria civiltà. Possono spiegare anzi un’altra caratteristica del Giappone: il suo spirito più genuino si è manifestato non nella creazione di una civiltà originale, ma nella rielaborazione di altre civiltà [...]». La disponibilità del Giappone a lasciarsi permeare dagli influssi esterni non ha tuttavia costituito un *continuum*. Ha avuto, al contrario, un andamento ciclico, giacché il Giappone ha costantemente alternato periodi di apertura e periodi di chiusura, foga imitativa e orgoglioso ripiegamento su se stesso» (Brunoni, 1993, pp. 16-17).

Nishida Kitarō parla di *continuità di discontinuità*, concetto ripreso successivamente da Ōhashi Ryōsuke con il taglio-continuità (*kire tsuzuki*). In entrambi i casi la *discontinuità* è ciò che consente l’attribuzione di significato alle singole fasi e la *continuità* è ciò che ne favorisce la prosecuzione. Secondo Nishida Kitarō, ogni identità culturale si “costruisce” in rapporto alle altre rispetto ad un concetto che egli definisce di *autoidentità assolutamente contraddittoria*. Ogni identità non è mai isolata ed autonoma e il suo sviluppo avviene attraverso processi continui di affermazione e di successiva negazione di sé: tale approccio sgombera il campo speculativo da concezioni etnocentriche di progresso e cultura, mettendo, al contrario, in evidenza la coesistenza di culture la cui identità si forma per mezzo dell’*identità di contraddizioni*, ovvero per mezzo delle *differenze*. Il concetto di *identità di contraddizioni* è legato, per Nishida Kitarō, al concetto stesso di *realtà* in quanto essa stessa è *contraddizione*. Il filosofo, inoltre, nella sua negazione di un superamento degli opposti, introduce il termine *soku* che, come molti termini giapponesi, ha una molteplicità di

significati tra i quali: *cioè, tuttavia, al tempo stesso, in quanto, ovvero*. Nishida Kitarō sottolinea l'importanza di un *pensiero interculturale*, ovvero di un pensiero in grado di “accogliere” l'altro.

Tale approccio ha contribuito alla formazione del Giappone moderno poiché, come sottolinea il filosofo, esso ha saputo negare se stesso assumendo in sé l'elemento diverso per poi ricostruirsi a partire dalla sua stessa cultura tradizionale, ma con l'integrazione in essa della cultura occidentale. Quello di Nishida Kitarō è un monito ancora oggi di grande attualità: in un mondo in cui *l'io e il tu* sono in perenne conflitto è importante non dimenticare che le culture *naturalmente sono molte* e se da un lato non possono essere *ridotte all'unità*, in quanto perderebbero la loro specificità e finirebbero di essere culture, dall'altro un *vero mondo culturale* si può formare solo con i contributi di varie culture che *preservino le loro rispettive prospettive* e che *si sviluppino simultaneamente attraverso la mediazione* (Ghilardi, 2011, p. 62).

L'io e il tu secondo Nishida Kitarō si danno esistenza reciproca, pur riconoscendosi nella loro *diversità*.

Il valore dialettico, culturale e non oppositivo della “tensione” tra *identità* e *alterità* è la linfa vitale della *dimensione materiale* del sol levante i cui prodotti-oggetti animano la narrazione di una «modernità [che] richiama come suo indispensabile Altro proprio quel complesso di “fantasmi” che si volevano scacciare per sgomberare il campo alle innovazioni culturali e alle nuove mentalità» (ivi, p. 53). Nelle forme del *design* nipponico quei “fantasmi” sembrano riapparire non più uguali a se stessi, ma rielaborati attraverso le nuove categorie del meccanicismo tecnologico: un *design*, dunque, capace di “produrre” oggetti che, come direbbe Argan, *sono se stessi e la rappresentazione di sé*.

Il mobile metallico: raffinata espressione fenomenologica del pensiero interculturale

«L'oggetto è il migliore portavoce del soprannaturale: c'è facilmente nell'oggetto una perfezione e insieme un'assenza di origine, una chiusura e una brillantezza, una trasformazione della vita in materia (la materia è assai più magica della vita) e per dir tutto un *silenzio* che appartiene all'origine del meraviglioso» (Barthes, 1957, p. 147).

In questa affermazione di Roland Barthes, è possibile individuare due dimensioni costitutive che animano il *design* giapponese: la magia della *materia* ed il *silenzio* (apparente) delle forme.

Il materiale con cui si realizza in modo straordinario la *dialettica senza sintesi* tanto cara a Nishida Kitarō è il *metallo*.

Il *mobile metallico* (Dorfles, 2010, pp. 9-12) giapponese alla *contraddizione* sostituisce il *contrappunto*. «Le leggende che aleggiano intorno alla storia e alla lavorazione del metallo in Giappone lo legano alla mitologia sulla creazione di questa terra elevandolo a materiale prezioso, carico di significati e strettamente connesso alle divinità ancestrali» (Menegazzo, 2014, p. 89). Il *metallo* è, però, anche sinonimo, soprattutto in occidente, di *modernità* e di evoluzione tecnica ed è, dunque, il materiale con il quale il dialogo tra *tradizione* e *innovazione* trova un suo valore specifico. Fiorani, nella sua lettura sui materiali, precisa che la cultura dei materiali «con il suo complesso sistema magico e con i suoi rituali, sta prima e a monte dei rapporti con la guerra, con il potere [...]. È una cultura della materia vivente e della “poiesis”, del fare trasformativo, del dar forma, in cui rintracciare i modi che rendono possibile ed efficace l'invenzione in società dove tradizione e passato garantiscono la riproduzione dell'esistente» (Fiorani, 2000, p. 114).

In Oriente, la modernità della lavorazione meccanica, che anche il *metallo* richiede, incontra un atteggiamento spirituale, intriso di poesia e valori tradizionali, che tende all'utilizzo di questa *materia* «corposa, pesante segnata dal fuoco e dal tempo che continuamente la plasmano fino a renderla di quel colore brunito che ben si adatta agli spazi quieti della casa tradizionale» (Menegazzo, 2014, p. 92), attraverso un costante dialogo tra *cultura* e *tecnica*. Una modernità che, oggi, il Giappone riesce ad accogliere, dunque, all'interno di una idea di tecnologia che non ha annientato la dimensione emozionale e, dunque, resta al servizio della *meraviglia* e della *voglia di sorprendere*.

La compresenza degli opposti (*spirito giapponese* e *tecnica occidentale*), soprattutto nel progetto del *mobile metallico*, si fa strumento di “attuazione” di una particolare fenomenologia del pensiero giapponese³ che è riuscito, nel suo incontro con l'*altro da sé*, ad inserire, con maggiore disinvoltura rispetto all'Occidente, la *tecnica* all'interno della più ampia dimensione dell'artisticità umana, di cui la stessa *tecnica* ne rappresenta, in fondo, una particolare modalità di produzione. Nell'armonia (*wa*) dei *diversi*, in cui si sviluppa una costante dialettica sempre aperta tra i due poli della produzione, si realizzano diversi livelli di *contrappunto*, che il visitatore percepisce nella *semplicità* e nella *chiarezza* delle forme degli oggetti che gli vengono proposti. Al primo colpo d'occhio il *contrappunto* si realizza in termini estetici con una dialettica tra *peso-rigidità* e *leggerezza*, tra *opacità* e *trasparenza*, tra manipolazione *strutturale* e manipolazione *plastica*, con cui il materiale è spinto sino ai limiti estremi delle sue proprietà intrinseche. Poi, però, osservando questi oggetti con più attenzione il *contrappunto* più interessante si inverte in un continuo rimando tra *mano* e *macchina* e, dunque, tra *tradizione* e *innovazione*.

La *mano*, ad esempio, ripropone l'utilizzo delle antiche tecniche della martellatura (*tecnica orin*): alla campana, alla spada e al bollitore, oggetti fondativi delle tradizionali pratiche rituali, realizzati anticamente con questa tecnica, si sostituiscono complementi di arredo della vita contemporanea, che “conservano” nella loro forma moderna tutto il sapore della tradizione, tramandata di generazione in generazione. Tra gli esempi più raffinati si possono citare le mensole *Blow* di Yuki Yamamoto (2012), realizzate in acciaio laccato (fig. 1), ed il set da tavola *Suzugami* di Syouryu (2012) realizzato in stagno con la *tecnica orin* (fig. 2). In entrambi i casi il *metallo*, nelle sue diverse declinazioni (acciaio e stagno), è lavorato attraverso la stiratura e la piegatura come se fosse un foglio di carta (da cui il termine *suzugami*) a cui la *martellatura a mano* imprime forme morbide ed organiche che contrappuntano la durezza originaria del materiale. Spessori sottilissimi e forme eleganti raccontano delicatezza e poesia con un materiale dal “cuore d'acciaio”.

³ La sintesi nel pensiero filosofico giapponese di *razionalità* e *sentimento* non si presenta così forte in nessun'altra cultura e ciò è dovuto, secondo Leonardo Vittorio Arena, alla particolare natura della lingua giapponese, che incorpora il cinese, i cui caratteri sono entrati a far parte del suo lessico. Per esprimere concetti astratti, come sottolinea lo studioso, si ricorre spesso a caratteri cinesi, ed è così da circa 1400 anni. Un testo, infatti, può contenere sino a tre alfabeti o sistemi di scrittura differenti. Alcuni studi hanno messo in relazione la struttura del linguaggio con quella del pensiero, se ne deduce allora, secondo Leonardo Vittorio Arena, che la commistione di alfabeti incide sulla visione del mondo dei giapponesi. Lo studioso analizza, dunque, la fenomenologia della mente giapponese a partire da questo curioso ibrido linguistico che ha contribuito a renderla disponibile all'influsso esterno tanto che «sarebbe arduo separare gli elementi tipicamente giapponesi da quelli presi in prestito, dalla Cina in passato, dall'America nel presente [...]. La cerimonia del tè esisteva già in Cina, ma è soltanto nei toni del buddhismo *Zen* giapponese che si sviluppa come una vera e propria istituzione rituale. Lo stesso vale per lo *Zen*: è un adattamento nipponico del *Ch'an* cinese, ma lo travalica in una direzione più emotiva e sentimentale» (Arena, 2016, pp. 347-348).

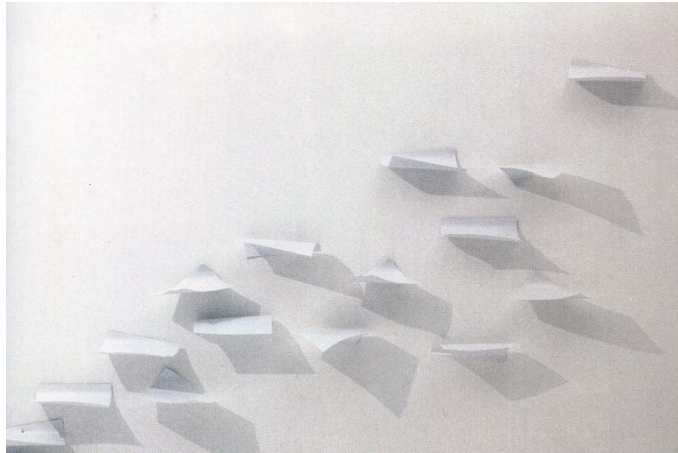


Fig. 1 *Blow*, Yuki Yamamoto, 2012 (da Menegazzo, Piotti, 2014)



Fig. 2 *Suzugami*, Syouryu, 2012 (da Menegazzo, Piotti, 2014)

Tecnologia, sorpresa, lavorazione meccanica, lavorazione manuale, preziosità e raffinatezza trovano espressione moderna e tradizionale allo stesso tempo anche nei vasi del gruppo *Yokohama Markes Village*. Le forme di questi vasi sono estremamente complesse e ricercate grazie all'utilizzo del più prezioso dei metalli, l'acciaio inox, e di una tecnologia di alto livello, completata dall'immissione dell'abilità manuale nel processo di lavorazione dei meccanismi mobili. Sono pezzi unici, che contraddicono la logica della massificazione e della produzione di massa e nei quali il visitatore occidentale, con entusiasmo e meraviglia, può cogliere tutto il valore della cultura nipponica, in particolare l'arte dell'*ikebana* dalla quale sono mutate *l'attenzione al dettaglio e l'enfasi del particolare*. Nel progetto di questi vasi le dialettiche sono molteplici; alla semplicità del valore d'uso di un comune oggetto come il vaso fa da contrappunto la ricercatezza ed il valore della composizione delle sue parti, spesso mobili, che necessitano, dunque, di un'estrema precisione ed

accuratezza del gesto; e poi alla leggerezza di un ramo di pesco, delicatamente inserito in uno di questi oggetti unici, si oppone il peso e la struttura del vaso con una composizione che traghetta la tradizione della tecnica dell'*ikebana* in una dimensione decisamente contemporanea; ed ancora, alla semplicità, organica e naturale, di un ramo di ciliegio, appena fiorito, si oppone l'artificio e, dunque, la complessità della lavorazione tecnologica dell'acciaio inox, ovvero della *materia* del vaso (fig. 3).



Fig. 3 *Flower metal*, Yokohama Markes Village, 2017 (www.y-m-v.jp)

La *macchina* entra dirompente soprattutto nella produzione di nuove tipologie di arredi, come la *sedia*, lontana dalla tradizione domestica del sol levante, che oggi è l'oggetto maggiormente studiato, progettato e prodotto dai *designer* nipponici. La *sedia* diventa il simbolo dell'approdo dell'Occidente in Oriente e dell'assimilazione di alcuni aspetti della sua cultura: ciò ha, in un certo senso, modificato il punto di vista sul mondo, come già negli anni Cinquanta aveva osservato Charlotte Perriand, nel passaggio da un'esistenza a livello del suolo ad una a livello più alto di sedie, panche e tavoli (Perriand, 1956, pp. 54-66). La *sedia* è uno di quegli oggetti che, in questo caso specifico, può essere considerato un oggetto non più stanziale e locale, ma globale: lungi dall'essere muto, il suo valore informativo e simbolico va ben oltre il suo valore funzionale. Come sottolinea Fiorani, nel suo studio sul nomadismo degli oggetti della globalizzazione, essi sconfinano «entrando in altri mondi e culture, assumono significati ignoti alla loro iniziale carriera oggettuale e ci parlano della capacità delle altre culture di metamorfosare, trasformare, inserire in modo inaspettato presenze estranee (per adattamento e soggezione, anzitutto, ma anche per reinvenzione)» (Fiorani, 2001, p. 161).

L'oggetto occidentale per eccellenza, la *sedia*, dunque, è decontestualizzato ed inserito in una cosmologia locale che attua un processo di risignificazione e ne modifica il senso originale all'interno di una propria sintassi tradizionale con cui i designer giapponesi traslano tecniche di lavorazione dallo *strumento mano* allo *strumento macchina*, proponendo oggetti che, come ha scritto Bruno Taut, si sviluppano in una *progressione formale dal semplice-utile all'artistico-spirituale* (Speidel, 2004, p. 319). Gli esempi da riportare sarebbero troppi, ma si possono citare i più esemplificativi che, classificati rispetto al tipo di *semilavorato* dell'acciaio utilizzato dal *designer*, consentono di mettere in evidenza il rapporto tra la *lavorazione meccanica*, che il semilavorato richiede, ed il *linguaggio poetico* di matrice culturale e tradizionale.

Nel *mobile metallico*, infatti, la *citazione*, che è stata lo strumento preferenziale nell'incontro della produzione di arredi con l'Occidente a partire dagli anni Cinquanta, oggi acquista una nuova maturità: la tradizione non è più solo citata, ma attraverso una delicata *evocazione*, assume il ruolo di principio ordinatore della modellazione del metallo diventando, così, elemento strutturante la forma stessa. Come sostiene Oki Sato, fondatore a Tokyo nel 2002 dello studio Nendo, «progettare alla giapponese significa progettare per sottrazione [...]. In termini progettuali, la cultura nipponica è per sua natura tesa a visualizzare l'invisibile come passaggio del tempo, l'emozione o la memoria» (Nendo, 2016, p. 65). La scelta del *semilavorato* (tubolare, piastra, rete metallica, ecc..), dunque, sembra essere congruente più ad esigenze poetiche che ad esigenze tecnico strutturali.

Il *tubolare*, utilizzato nelle *sedie family* da Junga Ishigami (2010), ad esempio, evoca il *tratto* delicato e leggero della *linea* in movimento che, accostato alla geometria della rete metallica utilizzata per la seduta e per lo schienale, rappresenta una esaltazione dell'estetica della linea (fig. 4).



Fig. 4 *Family chairs*, Junya Ishigami, 2010 (da Menegazzo, Piotti, 2014)

Anche Nendo utilizza, in molte sue sedie, il *tubolare* nero come evocazione di un segno calligrafico, dal quale mutua la caratteristica della *compattezza*: esempio efficace è la *Thin Black lines*, la cui forma sembra essere generata da un unico tratto capace di modulare in una dimensione tridimensionale il tubolare nero (fig. 5). Il segno progettuale è anche un segno calibrato per “raccontare” la tradizione. Nella *sedia Melt* (2012), infatti, un'unica linea flessuosa si incrocia sulla seduta evocando il medesimo movimento del bavero del *kimono* (fig. 6); nella poltrona *Sekitei* (2011) l'organicità delle linee, che compongono la seduta e lo schienale, ripropone le tipiche figure della ghiaia rastrellata intorno alle rocce nei *giardini zen* (*sekitei*, appunto) che, a loro volta, sono evocatrici dei movimenti del fluire dell'acqua (Menegazzo, 2014, p. 92-93) (fig. 7). Nendo, inoltre, ha presentato, nel 2017 a Milano, un'installazione di 50 sedie, le sue *50 Manga chairs*, ispirate all'iconografia dei fumetti giapponesi, con le quali porta al massimo compimento l'utilizzo del *tratto grafico* come elemento strutturante la forma della sedia.



Fig. 5 *Thin Black lines*, Nendo 2010 (da Carnick, 2013)

Fig. 6 *Sedia Melt*, Nendo, 2012 (da Menegazzo, Piotti, 2014)

Fig. 7 *Sekitei*, Nendo, 2011 (da Menegazzo, Piotti, 2014)

La *piastra* è un altro semilavorato che è utilizzato spesso dai *designer* nipponici perché consente di lavorare con il *piano*. Il *designer* Keiji Ashizawa, ad esempio, introduce nel montaggio delle parti dello sgabello *Flat Packing* la tecnica degli *origami*. Anche in questo caso l'acciaio è associato alla carta, un materiale dalle proprietà tecniche molto diverse che, però, ispira il progettista nell'utilizzo del semilavorato. Il *taglio laser* della piastra e la successiva piegatura sono tecnologie che si prestano a trasporre la tradizionale tecnica degli *origami* dalla carta all'acciaio. Con l'utilizzo di tali tecniche sembra che Ashizawa voglia "consegnare alla macchina" una delle massime espressioni della manualità tradizionale giapponese (fig. 8).

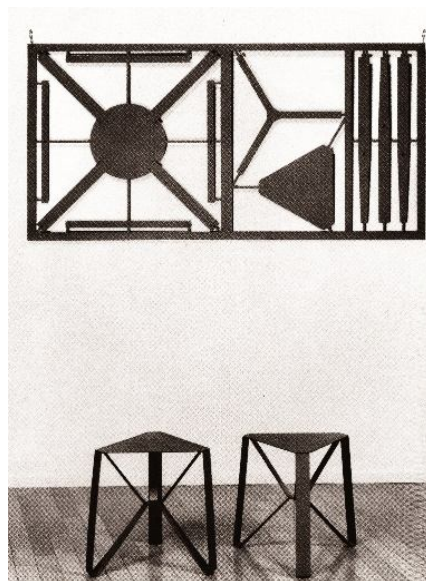
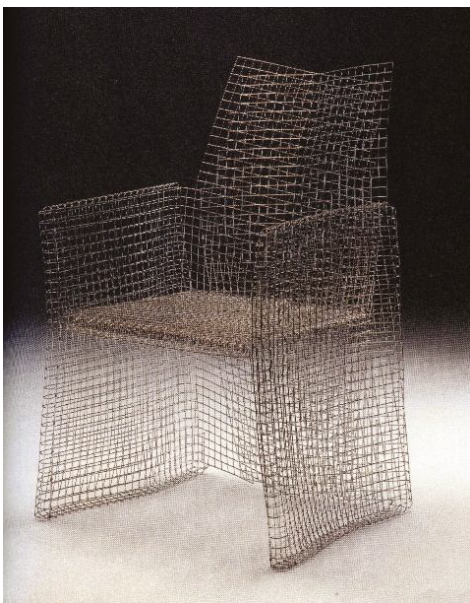


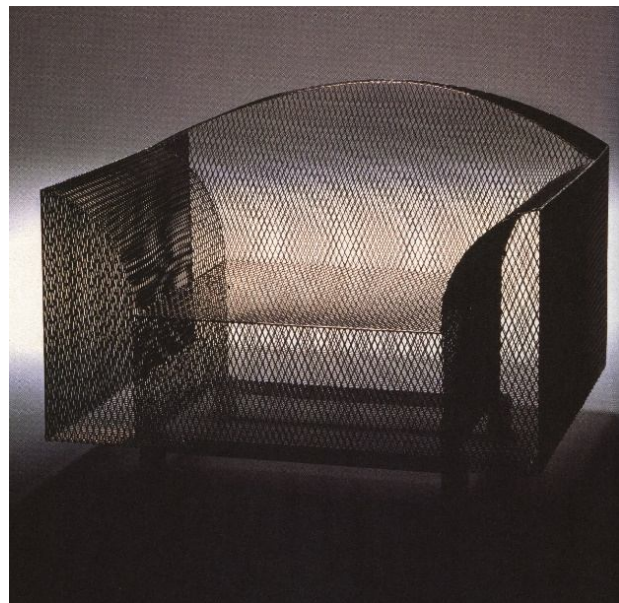
Fig. 8 *Flat packing*, Keiji Ashizawa (da Menegazzo, Piotti, 2014)

C'è poi una particolare lavorazione del metallo, quella che riguarda le *reti metalliche* e le *piastre striate*, con la quale l'avanzamento tecnologico è di indiscussa importanza. Ma è con questi particolari materiali che la poetica giapponese dei *designer* del terzo millennio raggiunge risultati eccellenti. La *sedia Net* di Jun Hashimoto (2010) con la sua forma sagomata mediante l'utilizzo di una rete metallica altamente tecnologizzata, attraverso le trasparenze che contrappuntano l'opacità stessa dell'acciaio, diventa permeabile alla luce creando suggestive ombre, che evocano le forme della natura, come ad esempio il nido (*fig. 9*).

La luna, invece, è richiamata nella forma della poltrona *How High The Moon* di Shiro Kuramata (1986): una vera e propria scultura d'aria che, in contrappunto alla semplicità quasi spoglia della sua forma, espressione della purezza tipica dell'estetica giapponese, propone una lavorazione molto complessa nella quale *mano* e *macchina* si alternano sapientemente nel processo di smaterializzazione dell'acciaio. Con il taglio si determinano le nove parti del sofà, di cui alcune vengono sagomate e poi assemblate attraverso duemilatrecento punti di saldatura. La finitura avviene con l'eliminazione delle sbavature, la lucidatura e la placcatura al *nikel* con resina epossidica con costi elevati di manodopera (*fig. 10*).



9



10

Fig. 9 *Sedia Net*, Jun Hashimoto, (da Menegazzo, Piotti, 2014)

Fig. 10 *How High The Moon*, Shiro Kuramata, 1986 (da Menegazzo, Piotti, 2014)

In Giappone non esiste una vera e propria tradizione di *sedie*, ma è proprio nel progetto di questo elementare oggetto dell'interno domestico che si concentra, oggi, il migliore sforzo creativo dei *designer* nipponici. In questi oggetti *trasparenza* e *leggerezza* si contrappuntano a *resistenza*, *peso* e *rigidità*, caratteristiche principali del *metallo* il quale per la sua duttilità alla modellazione, sia manuale che meccanica, è *anima* e *struttura* dell'oggetto. Il sistema moderno e quello tradizionale, dunque, si incontrano: la *sedia*, da un lato, “racconta” di significati “altri”, anche inaspettati, e

assume il ruolo di *intermediario culturale* di pratiche di lavorazioni tradizionali e, dall'altro, contribuisce alla costruzione di un gesto decisamente “nuovo” per il Giappone: *stare seduti*. Questo gesto, proprio attraverso la nuda struttura della costruzione formale della *sedia metallica* è un gesto progettato, attento, delicato, misurato, a volte estremamente geometrizzato, per noi occidentali non certo comodo e disinvolto, ma piuttosto, come da tradizione nipponica, elegante ed estetico. La *sedia metallica*, dunque, spiazza l'osservatore occidentale, perché in contrasto con la sua idea convenzionale di peso e di rigidità, nonché di *comfort* che una sedia dovrebbe avere, ma al contempo mantiene la ricchezza del confronto Occidente Oriente, evitando la devastazione dello scontro e della cancellazione (Fiorani, 2001, p. 162).

Questi pochi ma significativi esempi mostrano una estrema consapevolezza della *materia* che, come precisa Rossella Menegazzo, «sembra accomunare sempre più la produzione del decennio attuale, segnando un ritorno a quell'intima relazione tra natura e oggetto finito che appartiene alla tradizione giapponese o forse, sarebbe meglio dire, segnando una continuità con quella tradizione che mai si è interrotta a dispetto dei timori di molti. A pensarci bene, che differenza c'è tra la purezza delle forme di una katana o di un contenitore per fiori ricavato da un segmento di bambù del maestro Sen no Rikyū e la raffinatezza essenziale di questi oggetti contemporanei?» (Menegazzo, 2014, p. 93).

E poi c'è il silenzio!

Il silenzio è quello delle forme che catturano l'attenzione del visitatore occidentale, abituato e spesso rassegnato al “caos urlante” dell'inquinamento semiotico in cui versa il *design* occidentale. Gli oggetti del *design* giapponese sembrano audacemente resistere alla *nostra indagine inquisitoria* e mostrano un'*orgogliosa modestia* che già Gropius aveva apprezzato proprio come elemento culturale differenziale rispetto all'Occidente: «con i nostri modi disinvolti e informali noi occidentali spesso dobbiamo apparire ai giapponesi come bambini poco educati che si lasciano andare a incredibili sprechi: non abbiamo mai appreso l'importanza dell'economia nelle cose materiali e spirituali poiché apparteniamo a una civiltà che produce una disordinata abbondanza di forme e strutture» (Ponciroli, 2004, p. 352).

Le forme orientali con la loro *orgogliosa modestia* mostrano all'Occidente la possibilità di una *modernità* alimentata da un *pensiero interculturale* capace di aprirsi sempre a nuove contaminazioni. Come ben sintetizza Marcello Ghilardi, «la modernità del Giappone, la sua struttura “arcipelagica”, dice all'Europa che essere-nel-mondo significa apertura e condivisione, consapevolezza che l'altro, sempre, ci sopravvive, ci sorprende e svela i nostri “luoghi comuni”, così come i nostri tentativi di ordinamento del reale che si irrigidiscono invece di rimanere fluidi. Al di là della tecnica, forse è anche questo che l'Europa ha offerto al Giappone, e oggi dal Giappone può re-imparare: il fatto che, soprattutto a partire dalla modernità, non si dà armonia o relazione se non come *dialogos* e *polemos*, ovvero come confronto tra distinti che sia anche conflittuale, ma in vista di un'unione più forte» (Ghilardi, 2011, p. 131).

Un *silenzio* che, nel preferire la *penombra* alla luce piena, è carico di un certo tipo di racconto in grado di “aprirci” a nuove comprensioni per metterci nella condizione di abbandonare una visione superbamente *etnocentrica* ed adottare un nuovo modello di relazione necessario per vivere *una nuova regione del mondo*, come la definisce Glissant. Essa è nuova perché, come sostiene lo

studioso, siamo tutti ex-coloni, ex-colonizzati, ex-padroni, ex-schiavi, pertanto il nuovo modello implica il *com-prendere* l'altro non attraverso l'atto di violenza quanto, piuttosto, attraverso l'atto di mantenersi in una condizione di articolata e complessa opacità con le culture vicine: «non si tratta più né di esplorazioni né di scoperte né di conquiste di territorio, ma di condivisione degli immaginari, in virtù della quale oggi diviniamo che le nostre identità non si appellano più all'identico, ma si riferiscono forse [...] ad un accordo di differenze [...], scoprendo con stupore che le nostre identità giocano il gioco delle differenze, tanto almeno quanto riposano sull'immanenza dell'identico. In questa nuova regione del mondo le differenze non contrappongono, raccordano» (Glissant, 2018, p. 11).

Semplici oggetti quotidiani possono, dunque, “raccontarci” di un approccio *all'altro da sé*, determinato da un atteggiamento *culturale, amante più della penombra che della luce piena*. Tale approccio implica un preciso atto volitivo che Tanizaki descrive con grande poesia: «mi piacerebbe abbassare le gronde, offuscare i colori delle pareti, ricacciare nel buio gli oggetti troppo visibili [...]». Per cominciare, spegniamo le luci. Poi si vedrà» (Tanizaki, 2019, p. 67)

Bibliografia

- Arena, L. V. 2016, *Lo spirito del Giappone. La filosofia del Sol Levante dalle origini ai nostri giorni*, Rizzoli, Milano.
- Barthes, R. 1984, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino.
- Barthes, R. 1957, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.
- Benedict, R. 1991, *Il cristianesimo e la spada*, trad. it. Rizzoli, Milano.
- Brunoni, M. 1993, *Il Giappone*, Mursia, Milano.
- Byars, M. 2003, *Design in steel*, Laurence King Publishing, London.
- Calza, G. C. 1983, *Immagini del vuoto*, in Vanon M. (a cura di), *Alle radici del sole. Teatro, musica e danza del Giappone*, Eri, Torino.
- Carnick A. (a cura di) 2013, *Nendo 10/10*, Gestalten, Berlin.
- Crespi, R. 1990, *Prefazione*, in Migliore L., Piccinno G., Servetto M. (a cura di), *Nuove vie del design in Giappone*, Franco Angeli, Milano.
- Croci, V. 2016, *Quando il sole sorge a Occidente*, in “Interni”, luglio-agosto, p. 65.
- Dorfles, G. 2010, *Estetica del mobile metallico (1954)*, in Id., *Design percorsi e trascorsi*, Lupetti, Milano, pp. 9-12.
- Fiorani, E. 2001, *Il mondo degli oggetti*, Lupetti, Milano.
- Fiorani, E. 2000, “*Leggere i materiali*” con *l'antropologia e la semiotica*, Lupetti, Milano.
- Fischer, F. 1995, *Il Design Giapponese: dal Meiji al Moderno*, in Marcus G. H. (a cura di), *Design giapponese. Una storia dal 1950*, Octavo, Firenze.
- Ghilardi, M. 2011, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano-Udine.
- Glissant, É. 2018, *Poetica della relazione*, trad. it. di E. Restori, Quodlibet, Macerata.

- Gropius W. 2004, *Architettura in Giappone*, in Ponciroli V. (a cura di), *Katsura. La villa imperiale*, trad. it. di Boro A. e Zizi M., Electa, Milano, p. 352.
- Gomasasca, A. e Valtorta, L. 1996, *Sol Mutante. Mode, giovani e umori nel Giappone contemporaneo*, Costa e Nolan, Genova.
- Heisig, J. 2007, *Filosofi del nulla. Un saggio sulla scuola di Kyoto*, L'Epos, Palermo.
- Inumaru, K. 1983, *Le affinità elettive*, in M. Vanon (a cura di), *Alle radici del sole. Teatro, musica e danza del Giappone*, Eri, Torino.
- Menegazzo, R. 2014, *Metallo*, in Menegazzo R. e Piotti S., *Wa. L'essenza del design giapponese*, Phaidon, Londra.
- Migliore L., Piccinno G., Servetto M. (a cura di), 1990, *Nuove vie del design in Giappone*, Franco Angeli, Milano.
- Morishima, M. 1984, *Cultura e tecnologia nel «successo» giapponese*, trad. it. di D. Panzieri, il Mulino, Bologna.
- Niglio, O. 2016, *Avvicinamento alla storia dell'architettura giapponese. Dal periodo Nara al periodo Meiji*, in "edA", settembre.
- Nishida, K. 2006, *Uno studio sul bene*, trad. it. di E. Fongaro, Bollati Boringhieri, Torino.
- Nishida, K. 1996, *L'io e il tu*, trad. it. di R. Andolfato, Unipress, Padova.
- Ōhashi, R. 2017, *Kire: il bello in Giappone*, a cura di Giacomelli A., Mimesis, Milano.
- Perriand, C. 1956, *Crisi del gesto in Giappone*, in "Casabella Continuità", giugno, n. 210, pp. 54-66.
- Speidel, M. 2004, *Bruno Taut e la villa di Katsura*, in Ponciroli V. (a cura di), *Katsura. La villa imperiale*, trad. it. di Boro A. e Zizi M., Electa, Milano, p. 319.
- Tanizaki, J. 2019, *Libro d'ombra*, trad. it. di A. Ricca Suga, Bompiani, Firenze-Milano.
- Tokitsu, K. 2002, *Kata. Forma tecnica e divenire nella cultura giapponese*, trad. it. Luni, Milano.
- Wright, F. L. 2008, *Le stampe giapponesi. Una interpretazione*, trad. it. di E. Sala, Electa, Milano.
- de Miro d'Ajeta E. C. (a cura di), 1985, *Giappone avanguardia del futuro*, Electa, Milano.