

**La villa imperiale di Katsura
attraverso la tradizione letteraria giapponese**

Priscilla Inzerilli



1. Cenni storici sull'edificazione del complesso

La villa imperiale di Katsura (detta “residenza distaccata di Katsura” — *Katsura Rikyū*) è situata lungo il basso corso del fiume omonimo (Shimo Katsura), nei sobborghi sud-occidentali di Kyōto. Il complesso occupa circa 13000 tsubo di terra (circa 11 acri). Originariamente essa costituiva la residenza privata dei principi della famiglia Hachijō (Hachijō-no-Miya), divenne villa imperiale a partire dal 1883.¹

Villa Katsura era conosciuta nei tempi antichi con diversi nomi, come “*Katsura tei*” (Padiglione di Katsura), “*Katsura Ochaya*” (casa da tè Katsura) e “*Katsura betsugyō*” (villa Katsura), come è riportato in alcuni testi antichi.²

Il principe Kosamaru, successivamente noto come principe Toshihito (1579-1629), era il fratello minore dell'imperatore Goyōzei ed era stato indicato come il candidato ideale ad ascendere al trono imperiale, ma la scelta cadde infine sul figlio di Goyōzei, Gomizunoo. Toshihito fu adottato in giovane età da Toyotomi Hideyoshi, rimasto colpito dal temperamento del principe (estremamente brillante ed incline all'abilità nelle arti e nella letteratura); in seguito, dopo la nascita del figlio naturale di Hideyoshi, nel 1589, quest'ultimo “ritirò” l'adozione, ed assegnò al principe Toshihito il titolo di primo esponente del ramo della famiglia imperiale Hachijō, nonché un appezzamento di terreno presso Imadegawa, dove si sarebbe stabilita la residenza ufficiale del principe e della sua famiglia.

Nel 1615 lo shogunato Tokugawa, che aveva ormai assunto il potere politico e militare, emanò l'atto legislativo *Kuge Shoatto* (Regole per la Corte Imperiale e la Nobiltà), che regolava la condotta della nobiltà di corte e stabiliva la loro estraneità alle questioni di gestione del potere

1

Trad. da Sutemi HORIGUCHI, *Katsura Rikyū (The Katsura villa)*, Mainichi Shibunsha, 1953, p. 3

² Ibidem, trad. p. 3

politico, relegandoli all'ambito delle arti e delle lettere. Questo atto stabiliva anche i compiti che ci si attendeva fossero espletati dall'imperatore. L'articolo 1 del *Kuge Shoatto* recita:

Lo studio della letteratura viene per primo. Senza lo studio non si può essere illuminati nella via degli antichi e non si può mantenere la pace e l'ordine. [...]³

Questi nuovi equilibri creatisi contribuirono a determinare una frattura nei rapporti tra la corte e la classe guerriera orientando i gusti di molti aristocratici — tra cui il principe Toshihito — verso la realizzazione di un “rifugio di montagna” in stile rustico, lontano dal “mondo”; “più un luogo di poesia e di sogno che di vita reale”⁴.

Come primo esponente del nuovo ramo della famiglia imperiale Hachijō, al principe Toshihito furono assegnate delle terre lungo il corso del fiume Katsura; fu proprio qui che egli scelse di edificare la sua residenza privata di campagna, inizialmente concepita come “una semplice casa del tè nell'orto dei meloni”, il complesso di edifici che costituisce la parte più antica della villa, noto come Antico Shoin (*Ko-Shoin*).

A quel tempo, la tenuta lungo il corso del fiume Katsura rendeva solo 3000 *koku* di riso. Ciò risultava insufficiente per finanziare la costruzione di una villa più ampia, dunque Katsura, in un primo momento, si presentava in maniera piuttosto modesta.⁵ Questo probabilmente costituisce una delle ragioni per cui l'Antico shoin si presenta in maniera più “austera” e frugale rispetto agli altri due edifici principali (il Medio Shoin e il Nuovo Goten).

Quest'area rappresentava un possedimento della famiglia Fujiwara nel X secolo (è probabile che vi sorgesse la villa di campagna di Fujiwara

³ Traduzione di HALL, art. cit., in Piero CORRADINI, *Il Giappone e la sua storia*, Roma, Bulzoni editore, 2003, cit. p. 191

⁴ Arata ISOZAKI, *La villa imperiale di Katsura*, Firenze, Giunti, 1983, cit. p. 14

⁵ Michio FUJIOKA, *Kyoto country retreats: the Shugakuin and Katsura palaces*, Kodansha International Ltd., 1983. p. 37

Michinaga) e forse tracce di questa tenuta (tra cui il Padiglione Chikurintei — Padiglione del boschetto di bambù) erano ancora visibili nel XVII secolo. La scoperta dell'antico giardino della villa, risalente all'850 d.C., in stile *jōdo* ("pura terra"), venne alla luce in occasione degli scavi del tempio Mōtsuji a Hirazumi, prefettura di Iwate.⁶ Verosimilmente, il principe Toshihito volle costruire l'Antico Shoin e varie case da tè in questo stesso luogo in cui era ancora presente un'eco della tradizione classica.

Esistono diverse fonti, tra cui diari personali, registri ed illustrazioni, da cui è possibile desumere l'aspetto della villa all'epoca di Toshihito.

Stando alle descrizioni fornite dal monaco Kinshuku Kentaku (1580-1658) del tempio Shōkokuji, inviato a Katsura nel 1624, le isolette artificiali e i laghetti erano già stati completati, così come gli shoin (ad eccezione di quelli aggiunti successivamente) e le case da tè. Dai padiglioni era possibile scorgere le montagne in lontananza. Le isolette erano collegate al giardino da un ponte e delle barche venivano fatte galleggiare sull'acqua.⁷ Un analogo resoconto fu dato dal monaco Ishin Sūden (1569-1633) del tempio Nanzenji, nel *Keiteiki* (Registro del palazzo Katsura); il testo, tuttora esposto sulla parete dell'Antico Shoin, contribuì a rendere Katsura nota al grande pubblico.

Nel 1629 morì il principe Toshihito e dato che il suo erede, il principe Toshitada, (1619-1662) aveva solo dieci anni, il giardino e l'intera struttura andarono incontro ad un periodo di decadenza.

Quando successivamente il rappresentante della seconda generazione della famiglia Hachijō sposò Fūhime, la figlia di Maeda Toshitsune (importante daimyō la cui famiglia era legata a quella dei Tokugawa), fu possibile riprendere la costruzione della villa, presumibilmente con il supporto finanziario dei Maeda.

⁶ Cfr. Arata ISOZAKI in *Katsura la villa imperiale*, a cura di V. PONCIROLI, Electa 2004, cit. nota 6

⁷ Trad. HORIGUCHI, *Katsura Rikyū (The Katsura villa)*, introduzione p. 1

Questo nuovo equilibrio instauratosi nei rapporti tra la famiglia Hachijō e la classe samuraica incoraggiò presumibilmente l'adozione di motivi stilistici appartenenti alle residenze della casta militare; come ad esempio la disposizione degli edifici degli shoin detta a "volo d'oca" (*gankō haichi*). Questa disposizione era già riscontrabile in un altro complesso di Kyōto più antico della villa, il castello di Nijō. In quest'ultimo, costruito in stile unitario all'inizio del XVII secolo, tale disposizione rifletteva il principio di organizzazione gerarchica vigente all'interno della classe guerriera.

A Katsura, il motivo architettonico venne ripreso con lo scopo di consentire agli ambienti principali degli shoin — benché costruiti in fasi differenti e dunque senza che la disposizione degli edifici fosse stata concepita in precedenza — di affacciare verso il laghetto; rialzando ed arretrando i nuovi shoin, secondo un angolo fisso e in posizione parallela, su un solo lato, dando origine così ad una composizione asimmetrica in cui però veniva rispettata la centralità.

Si deve anche considerare che all'inizio del secolo era ormai entrato in voga, nell'architettura residenziale, l'utilizzo di due differenti stili: da una parte lo stile shoin (fondato sul modulo *kiwari*, che prende in considerazione la distanza dei pilastri, calcolata dal centro di ciascun pilastro, come sistema di proporzioni), tipico dei templi e delle dimore dei samurai sin dall'epoca medievale; dall'altra lo stile detto *sukiya*, "caratteristico delle abitazioni della gente comune e delle stanze del tè di stile *sōan*"⁸ (lo stile della "capanna rustica"). La villa di Katsura fu costruita nel periodo in cui i due stili avevano iniziato a venire in collisione reciproca e ad influenzarsi l'un l'altro; a Katsura è infatti possibile osservare la combinazione dei due stili, senza che sia peraltro possibile riuscire a definire con esattezza la linea di demarcazione che li divide, creando così una sorta di "ambiguità spaziale".

⁸ Arata ISOZAKI, *La villa imperiale di Katsura*, cit. p. 13

In questo periodo a Katsura sarebbero dunque confluiti, non ancora cristallizzati, lo stile residenziale shoin, tipico del gusto samuraico, e lo stile della “stanza da tè”, con l’aggiunta dell’elemento sōan (rustico). Il risultato è stato definito “shoin di stile sōan”, o “*kirei zashiki*” (Stanza delle Meraviglie).⁹

Dunque, in quest’epoca, l’utilizzo da parte dei principi imperiali di motivi architettonici e di soluzioni estetiche (già consolidatisi nel gusto corrente) più vicini all’ambiente dell’aristocrazia guerriera, piuttosto che al gusto “classico” imperiale, non appare affatto anomalo.

Il disegno del Nuovo Goten, le scansie katsura (*katsuradana*), le disposizioni di rocce, la decorativa finestra shoin, le aperture dei tokonoma, rappresentano tutti elementi caratteristici di Katsura, improntanti sull’ *enshūgonomi*, il gusto del “samurai”, maestro del tè e “architetto” di giardini Kobori Enshū.

Se per il principe Toshihito Katsura coincise con una fase di recupero della classica cultura Heian, in un atteggiamento di “contrapposizione retorica” nei confronti della cultura samurai¹⁰, per il suo erede, il principe Toshitada

[...] l’opposizione alla cultura samurai non era più l’imperativo categorico che era stato per il padre, anzi ai suoi occhi acquistare qualcosa dello stile samurai non era un obiettivo da scartare.¹¹

Il principe Toshitada aveva ereditato il temperamento brillante del padre, ed era stato ugualmente educato alla conoscenza delle arti, della letteratura classica e del tè. Nel progettare i nuovi giardini di Katsura egli venne ispirato dalle descrizioni delle splendide tenute contenute nei racconti della vita di corte, nel Giappone dell’ XI secolo, come la Storia di Genji, e si propose di ricreare alcuni di questi scenari naturali.

⁹ Ibidem, p. 14

¹⁰ ibidem, p. 16

¹¹ Ibidem

Il principe Toshitada aggiunse i quartieri residenziali, estendendo allo spazio dell'Antico *Shoin* quello che è oggi conosciuto come Medio *Shoin* (*Chū-shoin*), intorno al 1641. Più tardi, in vista di una visita a Katsura da parte dell'imperatore in ritiro Gomizunoo, prevista nel 1663, fu edificato il cosiddetto Palazzo Nuovo (*Shin-Goten*) nella parte occidentale, connettendolo alle altre strutture del complesso tramite la Stanza della Musica (*Gakki-no-Ma*). Il principe morì, privo di eredi, un anno prima della visita dell'imperatore. Un figlio di questi, il principe Yasuhito (1643-65), assunse il titolo di rappresentante della terza generazione della famiglia Hachijō.

Dalla quarta alla sesta generazione, tutti principi imperiali della famiglia Hachijō morirono giovani e senza eredi. A partire dalla settima generazione, con il principe Yakahito, vennero condotti alla villa diversi lavori di ristrutturazione, come il rimodellamento dei sentieri di rocce e di varie altre parti del giardino, l'aggiunta di alcune lanterne di pietra e la sostituzione dei *fusuma*. L'impressione unitaria che oggi abbiamo del complesso di Katsura si deve probabilmente alle innovazioni apportate dal principe Yakahito.¹²

Katsura si presenta dunque come una complessa stratificazione di stili e suggestioni estetiche, costituitasi progressivamente nel tempo ed in maniera quasi casuale, giungendo però ad un risultato sorprendentemente armonico.

L'elemento comune di quanto si è detto è che Katsura è una complessa mescolanza, a cui non sono estranei una genealogia letteraria, stili architettonici, sentimenti politici e il rapporto di tutti questi elementi tra loro.¹³

¹² Cfr. Michio FUJIOKA, *Kyoto country retreats*, p. 38

¹³

Arata ISOZAKI, *La villa imperiale di Katsura*, cit. p. 14

2. Katsura come “dimensione estetica”: i richiami alla cultura Heian

Il principe Toshihito era un fine letterato. Egli studiò la poesia classica sotto la guida di Hosokawa Yūsai (1534-1610), la massima autorità in merito al genere poetico tradizionale, ed in particolare nella conoscenza del *Kokinwakashū* (“Raccolta di poesie antiche e moderne”, compilata all’inizio del X secolo, spesso abbreviato in *Kokinshū*). Il talento letterario del principe, unito all’amicizia che lo legava al maestro (guerriero rispettato, nonché poeta e maestro del tè), fece sì che gli venisse trasmesso il titolo di *sōden* (“detentore”, secondo una linea di trasmissione) del *Kokinshū*. Avendo ricevuto da Hosokawa Yūsai l’iniziazione (*denju*) all’ “esegesi esoterica dell’antica antologia poetica”¹⁴, Toshihito rappresentò, sino alla sua morte nel 1629, non solo la nuova autorità nello studio del *Kokinshū*, ma divenne anche il punto di riferimento, nella sua epoca, per quanto riguarda l’ambito culturale in genere.¹⁵

Il principe aveva anche una vera e propria passione per la Storia di Genji (*Genji Monogatari*), tanto da trascrivere di sua mano tutti quei passi del romanzo che si riferivano alle vicende occorse nella “tenuta lungo il corso del fiume Katsura”¹⁶.

Come si è visto, la decisione di edificare una “residenza privata di campagna” proprio in questo sito venne dettata non soltanto da motivi politici (gli attriti con lo shogunato), ma anche da ordini estetici: vi era infatti nel principe la consapevolezza, accompagnata da un’eco di nostalgia, della tradizione che questo luogo rappresentava: quella

14

Cfr. Naomi OKAWA, *Edo architecture: Katsura and Nikko*, The Heibonsha survey of Japanese art; v. 20, 1975.

15

Nel 1625, lo stesso imperatore Gomizunoo venne avviato dal principe, suo consigliere personale ed intermediario nelle questioni di dissenso tra la corte e i Tokugawa, allo studio dell’antologia poetica.

16

In particolare, il capitolo “*Matsukaze*” (Il vento tra i pini), v. oltre

delle “gite fluviali”, dei componimenti poetici; la tradizione dell’ammirazione dei giardini nelle diverse stagioni e la contemplazione del riflesso della luna accompagnata dal suono del koto.

Coltivare un’esistenza improntata al godimento estetico non era un semplice vezzo per l’antica aristocrazia di corte. Per i nobili della capitale Heian- Kyō, la sensibilità nei confronti della natura, l’abilità nel comporre poesie, l’indossare un indumento consono alla stagione, e tanti altri minuziosi rituali, aveva un preciso valore sociale; cosicché da un vero “gentiluomo”, *yoki hito* (letteralmente, una “persona di qualità”), ci si attendeva un comportamento e una sensibilità estetica adeguate al rango che ricopriva:

Per un gentiluomo della corte Heian l’insensibilità artistica era una macchia gravissima, come la fama di codardia per un nobile occidentale.¹⁷

Nel rituale dello scambio di poesie, ad esempio, la capacità di comporre versi adeguati alla circostanza, la scelta del tipo di carta e l’abbinamento con un rametto fiorito che richiamasse la stagione, erano “spie” del livello di cultura dell’uomo (o della donna), e di conseguenza della propria posizione sociale. In questo genere di sensibilità estetica “ritualizzata” è possibile cogliere un aspetto di quel complesso sistema di valori che regolava la società Heian.

Un altro aspetto della cultura Heian utile per comprendere il tipo di sensibilità che sottende alla concezione di Katsura e del suo giardino, è il particolare sentimento che la classe aristocratica aveva sviluppato nei confronti della natura. Come osserva Kenzo Tange, l’atteggiamento di coloro che crearono le residenze di tipo *shinden*, la cui caratteristica era quella di essere completamente integrate con i

¹⁷ Ivan MORRIS, *Il mondo del Principe Splendente*, Adelphi Milano, 1984, cit. p. 227

giardini che le circondavano (in una “perfetta compenetrazione tra edificio e ambiente”), è un atteggiamento nei confronti della natura assolutamente non-conflittuale; al contrario di quanto poteva accadere nelle classi “popolari”, in cui un atteggiamento di conflittualità nei confronti della natura esisteva, nella misura in cui vi era la necessità di far fronte a calamità naturali ed altri generi di difficoltà legate alla sopravvivenza. Per quanto riguarda gli aristocratici Heian,

Essi non dovevano lottare con la natura: per loro, di fatto, la natura non era altro che un riflesso della propria interiorità. Quando erano tristi e malinconici, anche la natura era triste e malinconica. Attribuendole sentimenti umani, essi annullavano la dicotomia tra l'uomo e la natura e, in un certo senso, considerando la natura in questo modo vedevano in essa non già una realtà esterna, bensì il riflesso dei propri pensieri e sentimenti, della propria interiorità.¹⁸

Questo genere di sentimento è detto *mono no aware*, “pathos delle cose”, ed è ciò che permea ogni espressione della cultura classica. È proprio questa “misteriosa, intima qualità che impronta la letteratura del periodo Heian”¹⁹ ad essere all'origine della concezione astratta e standardizzata della natura e dei sentimenti umani propria dell'aristocrazia di corte.

Non era inusuale che un nobile dell'epoca desiderasse riprodurre nei propri giardini paesaggi famosi o che recassero precisi riferimenti letterari. Questo processo di “standardizzazione” si riflette dunque nella concezione della residenza e del giardino.

Il giardino di Katsura costituisce il primo esempio di giardino da passeggio su larga scala, e rappresentò il modello per i giardini del periodo Edo con le sue visuali obbligate, la cura nel nascondere allo sguardo alcuni dettagli del paesaggio, per poi svelarli attraverso i

¹⁸ Kenzo TANGE, *Tradizione e creazione nell'architettura giapponese*, in *Katsura la villa imperiale*, p.366

¹⁹

Ibidem

repentini cambi di punti di vista, l'adozione della tecnica dello Shakkei ("paesaggio a prestito").²⁰ I particolari del paesaggio vanno osservati come una "sequenza"; così come quando si osserva un rotolo *emaki*, essi si "srotolano" di fronte ai nostri occhi progressivamente, è un'osservazione che richiede l'essere in movimento, da una barca su un lago o lungo un sentiero di rocce (il *rōji*), un'osservazione che diventa racconto.

Possiamo concludere con certezza che a costruire Katsura fu una persona inebriata dal "pathos delle cose", che anelava a sostare sulla Terrazza della Luna per contemplare il riflesso sull'acqua della luna autunnale languidamente sospesa sopra le cime scure delle colline. Toshihito era, in altre parole, spiritualmente vicino ai nobili che avevano costruito i palazzi del periodo Heian.²¹

Si potrebbe ipotizzare che la scelta, da parte dei principi Hachijō, di realizzare la villa ed il suo giardino proprio in questo luogo²² sia legata in qualche modo alla volontà di preservare, in un'epoca di transizione di valori culturali e ideologici, la tradizione appartenente al mondo del "Principe Splendente". Una tradizione di cui i principi Toshihito e Toshitada, in particolare, appaiono come i depositari; ciò apparirebbe chiaro dalla volontà di dare vita ad un'opera attraverso cui esprimere tutta la loro sensibilità di esteti, un'opera che potesse essere fruita da chi ancora poteva condividere il senso di appartenenza ad un mondo ormai lontano nel tempo. I nobili Heian oppongono all'impermanenza (*mujō*), estetizzandola, il *mono no aware* e l'immobilità di un mondo

²⁰

Teiji Ito rende noto come lo stratagemma progettuale dello Shakkei nei venisse utilizzato sin dal periodo Muromachi, e perfezionato in seguito, grazie anche a Kobori Enshu

²¹ Kenzo TANGE, *Tradizione e creazione nell'architettura giapponese*, in *Katsura la villa imperiale*, p. 376-9

²² Katsura era già stato, in passato, il sito in cui alcuni importanti personaggi, come i nobili Minamoto no Takaakira (914-82) e Fujiwara no Michinaga (966-1027), avevano scelto di edificare il proprio "ritiro di campagna".

chiuso in sé stesso, fatto di rituali, di poesia, di giardini e di letteratura, di una bellezza cristallizzata.

Katsura, dunque, non sarebbe semplicemente la fedele ri-creazione di uno scenario legato ad un passato nostalgico, ma piuttosto la ri-creazione di un sistema di valori, quello degli ideali cortesi. Dei valori forse non più attuali, ma a cui questi principi imperiali dell'epoca Tokugawa, in quanto tali, mantenevano un forte attaccamento.

3. I riferimenti letterari: le fonti

3.1 Il Genji Monogatari

A Katsura, è soprattutto nel giardino che è possibile osservare il maggior numero di allusioni letterarie. Esse sono tanto più riconoscibili in quanto “stereotipate”, patrimonio collettivamente condiviso da una elite colta. Questo costituiva l’esercizio di “erudizione” da parte di chi fruiva Katsura e il suo giardino. In quest’ultimo, la cura nel definire delle vedute privilegiate che richiamassero i sopraccitati riferimenti, fu una costante di tutto il periodo di progettazione della villa:

L’uso di associare figure simboliche agli elementi del giardino, che altrimenti sarebbero stati privi di concretezza, divenne parte integrante del metodo progettuale della villa.²³

La “simbolizzazione” degli elementi del giardino di Katsura sarebbe dunque espressione di quella tendenza ad “umanizzare” la natura, a caricarla cioè di significati morali, rifuggendo il semplice decorativismo, in accordo con il sentimento del “pathos delle cose” di cui si è già parlato.

Come si è visto, la villa non nasce come un progetto unitario; attraverso le vicissitudini occorse nell’arco di trecento anni (fino al momento in cui la villa iniziò ad essere utilizzata come residenza distaccata dell’imperatore, nell’era Meiji) furono operati diversi rimaneggiamenti e significative alterazioni tanto all’aspetto del giardino che a quello degli edifici.

23

Come osserva Sutemi Horiguchi, non ci è possibile rintracciare, tra i tanti elementi del complesso, dei riferimenti diretti all'estetica Heian, come l'architettura in stile shinden.

Katsura nasce in un periodo in cui lo stile architettonico è ormai improntato sul gusto della classe samuraica e di quella popolare (i già citati stili shoin e sōan), e l'estetica è permeata dal *wabi-cha* del maestro del tè Sen no Rikyū. I riferimenti alla cultura classica, disseminati dai principi Toshihito e Toshitada a Katsura, non possono dunque essere rintracciati su tale piano "formale". La rete di allusioni è più sottile. Essa è costituita soprattutto dai nomi di alcuni elementi del paesaggio, delle case da tè e degli shoin; questi rimandano regolarmente ad una o più citazioni, tratte da un verso famoso, un passaggio del Genji Monogatari, una raccolta poetica e così via. Ciascuna allusione apre dunque ad una serie di riferimenti più ampia.

L'architetto Sutemi Horiguchi, che svolse un accurato lavoro di ricerca sui possibili riferimenti letterari presenti a Katsura²⁴, suggerì che l'ispirazione per la costruzione del giardino,

[...] con le sue barche dalla forma inusuale, con i glicini che si riflettono nell'acqua ed i mucchi di fiori di kerria che diffondono i loro petali oltre la sponda sul fiume²⁵

possa essere venuta da una descrizione contenuta nel Genji Monogatari, quando si parla del Giardino di Primavera di Murasaki, nel capitolo "Farfalle".

Nel capitolo "Il vento tra i pini" (*Matsukaze*) del Genji Monogatari si trovano dei riferimenti diretti ad una tenuta di campagna lungo il corso del fiume Oi (detto anche Fiume Katsura). Qui si trovava infatti uno dei

²⁴ "Poiché era evidente che il giardino non era nato con finalità esclusivamente funzionali, Horiguchi pensò che occorresse analizzarlo in chiave letteraria o in relazione ad altre possibili ispirazioni." Arata ISOZAKI, p. 23

²⁵

possedimenti di Genji, presso cui egli intendeva costruire il suo romitorio. In questa stessa località, la famiglia della dama di Akashi (la dama che Genji aveva conosciuto durante il periodo del suo esilio dalla capitale e dalla quale aveva avuto una bambina) aveva un possedimento da lungo tempo trascurato e caduto in rovina.

In seguito alle insistenze da parte di Genji perché la dama e la sua famiglia si trasferissero nella capitale, e per assicurare un futuro alla bambina, essi decidono infine di stabilirsi, con l'aiuto del Principe, nella tenuta di Oi. Il nome dell'attuale Padiglione Shōkintei, "Padiglione dei Pini (*Shō*) e della Cetra (*kin*)", fa riferimento, in particolare, al passo in cui viene descritto il banchetto nella tenuta di Genji a Katsura.

Poi fecero quel gioco che consiste nel far galleggiare le coppe di vino sulla corrente del fiume. Tante volte le coppe furono messe in acqua, e gli argini erano così ripidi, che il gioco risultò alquanto pericoloso. Ma il vino rendeva tutti temerari, ed essi gridavano ancora le loro strofe quando già si era fatto buio da un pezzo. Finalmente spuntò la luna; era tempo che cominciasse la musica. Furono convocati i più abili suonatori di cetra, di liuto, di wagon e di molti strumenti a fiato, che presero a eseguire quelle melodie che ritenevano più adatte al luogo e all'ora. Una brezza gentile spirava sul fiume, e i suoi mormorii si mescolavano con la musica degli strumenti a fiato e a corde. La luna si innalzava sempre più sul loro capo; mai notte era stata così fulgida e tranquilla.²⁶

Il riferimento alla luna è particolarmente importante e rimanda ad un'ulteriore citazione. La Terrazza della Luna (*Tsukimada*), antistante la veranda della seconda stanza dell'Antico Shoin, prende il suo nome in riferimento ad un verso²⁷ contenuto nel già citato capitolo "Il vento tra i pini".

²⁶ Murasaki SHIKIBU, *Storia di Genji. Il principe splendente- Romanzo giapponese dell'XI secolo.*, Vol. primo, Einaudi Torino, 1992, pp. 489-90

²⁷

月のすむ川のをちなる里なれば桂のかげは

のどけかるらん

“Lieve è l’ombra dell’albero di Katsura,

nel villaggio oltre il fiume,

dove la luna è limpida”

È stato rilevato che il lato frontale dell’Antico Shoin era orientato a sud-est (190°) perché si potesse ammirare la luna di metà autunno che si rifletteva sulle acque²⁸.

3.2 Poesia classica giapponese e poesia cinese

Sempre in riferimento alla luna, si parla di una leggenda, diffusasi in Giappone dalla Cina in tempi remoti, in cui si narra di un uomo di nome Hsiho *“che aveva tagliato un grandioso albero di Katsura lasciando sulla luna quelle che sono le macchie lunari.”*²⁹ Da questo mito deriva un detto molto popolare che così recita: *“Puoi vedere il Katsura sulla luna, ma toccarlo con le tue mani non puoi”*.³⁰ Da sempre dunque vi era uno stretto legame tra la luna e l’albero. Quest’ultimo riferimento apre ad un’ulteriore allusione, una poesia contenuta nel Man’yōshū (“Raccolta di diecimila foglie”, metà dell’VIII secolo), ad opera di Yuhara no Ōkimi:

Si tratta della poesia che l’Imperatore invia a Genji, allegata alla lettera in cui egli *“confessava la propria invidia per la piacevole gita che il suo Ministro aveva trovato il tempo di concedersi”*.

²⁸

Arata ISOZAKI, *La villa imperiale di Katsura*, p.16

²⁹

Arata ISOZAKI, p. 22

³⁰

Ibidem

“Cosa devo fare con questa donna, che è come l’albero di Katsura sulla luna/ i miei occhi possono vederla, ma la mia mano non può toccarla?”³¹

Al Man’yōshū fa a sua volta riferimento un altro particolare elemento del giardino di Katsura: il pino, conosciuto come Pino Takasago, che si ritiene sorgesse originariamente nella spiaggetta di sabbia, un tempo chiamata spiaggia Takasago, accanto all’ Amanohashidate,. Un altro pino, detto Pino Sumiyoshi, cresceva sulla punta del promontorio a fianco del Gepparō. I due pini (i cui originali sono stati sostituiti da due pini più piccoli) si trovavano sulla sponda opposta del lago, l’uno di fronte all’altro, “*come le maschere okina e ouna del teatro Nō*”³², separati solo dal ponticello con la balaustra laccata di rosso (oggi perduto).

Sutemi Horiguchi parla del legame tra il Pino Takasago e la raccolta poetica Man’yōshū, e tra il Pino Sumiyoshi ed il Kokinshū (il cui legame con il principe Toshihito è già stato discusso). Nella prima raccolta, infatti, si fa riferimento al Takasago, mentre nel Kokinshū svariati componimenti hanno come soggetto il pino di Sumiyoshi, detto anche Suminoe:

Sumiyoshi no

kishi no himematsu

hito naraba

ikuyo ka heshi to

towamashi mono o

Leggiadro pino

³¹ Arata ISOZAKI in *Katsura la villa imperiale*, p.29

³² Ibidem, p. 30

sulla riva di Sumiyoshi,

se tu fossi una persona

ti chiederei

quante ere hai vissuto.³³

Ma il legame tra i due pini (che si possono considerare dei veri e propri topos letterari) e le due raccolte è anche di tipo simbolico. Infatti, come viene detto nella prefazione Kanajo del Kokinshū, i due pini formano una coppia, *Aioi-no-matsu*, e questo aspetto è chiarito anche nel dramma Nō “Takasago”, un capolavoro tra i *Kami-no-Nō* (in cui vengono celebrate le divinità). Nel dramma, un prete Shinto, Tomonari, si ferma nella baia di Takasago, nella provincia di Harima, durante una visita a Kyōto. Egli si imbatte in una coppia di anziani, intenti a spazzare sotto un pino, e domanda loro di narrargli la storia di tale pino. I due anziani spiegano che si tratta del rinomato pino Takasago, che fa coppia con il pino Suminoe, che sorge nella baia di Sumiyoshi; insieme questi due pini sono detti *Aioi-no-matsu*, pini appaiati. Essi si compiacciono del fatto che nel regno dell’attuale imperatore Daigo³⁴, la poesia sia fiorente, così come lo era nell’antica era del Man’yōshū, e paragonano il tempo presente al pino Sumiyoshi ed il passato al pino Takasago (simboleggianti così, rispettivamente, la poesia moderna del Kokinshū e la poesia antica del Man’yōshū).

I due anziani si riveleranno infine le incarnazioni delle divinità dei pini Sumiyoshi e Takasago.

Tratto dal Dialogo tra Tomonari e l’Anziana Coppia:

Uomo anziano: “Come si sa, nella prefazione Kanajo del Kokinshū si dice che i pini Takasago e Suminoe nascono da una sola radice, per poi diramarsi; si pensa dunque che essi

³³ Ikuko SAGIYAMA, a cura di, *Kokin waka shū, raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Edizioni Ariete Milano, 2000, p. 543

³⁴ Nel periodo Engi (901-923)

formino una coppia (*aioi*). Ebbene, io vivo nella provincia di Setsu, a Sumiyoshi, mentre questa anziana donna è di questo luogo, Takasago. [...]”

Ancora, più avanti:

Donna anziana: “Viene denominato «Takasago» l’antico periodo imperiale in cui è stata composta l’antologia Manyōshū.”

Uomo anziano: “Viene denominata «Sumiyoshi» l’epoca attuale, quella del sovrano del periodo Engi; si riferisce, in altre parole, al regno dell’imperatore Daigo.”

Donna anziana: “Il «Pino» (Matsu) si riferisce al mondo di parole che non si esauriscono mai.”

Uomo anziano: “La poesia giapponese prospera incessantemente dall’antica epoca del Manyōshū sino all’attuale epoca del Kokinshū.”

Anziana coppia: “Perciò essi sono una metafora per elogiare e venerare il regno imperiale del sovrano.”³⁵

Dunque, la presenza di questi due pini nel giardino di Katsura, con la loro posizione “strategica”, è interpretabile come un atto di celebrazione, da parte del principe Hachijō, della tradizione poetica classica giapponese, di cui era profondo conoscitore.

La poesia waka classica, così come molti altri generi letterari, è sempre stata immancabilmente debitrice, nel corso dei secoli sino all’età moderna, all’influenza estetica e stilistica di matrice continentale.

Particolare entusiasmo fu mostrato dalla intelligenza di epoca Heian per la poesia cinese di epoca Tang, ed in particolare nei confronti del

35

Traduzione dal testo in formato elettronico del dramma Nō “Takasago”, tratto dalla pagina web:
<http://www.the-noh.com>

poeta Bai Juyi, o Po Chüi (in giapponese: Haku Rakuten, 772-846). L'élite Heian infatti sembrava prediligere un modello poetico "disimpegnato", che narrasse di sentimenti e di paesaggi naturali, piuttosto che di aspetti della morale o della vita pubblica. Il poeta più rappresentativo ed apprezzato in questo senso è proprio Bai Juyi, con il suo *Baishi wenji*. Egli rappresentò l'ideale dell' "eremita di mezzo", in uno stile di vita ispirato al principio del *fengliu* (fūryū), in base al quale

se nella vita pubblica bisogna adeguarsi ai dettami confuciani, in quella privata ci si può abbandonare alla cura del benessere del corpo e dell'anima e praticare gli insegnamenti del daoismo e del buddismo.³⁶

Ciò nondimeno, Bai Juyi fu un funzionario statale ligio alla morale confuciana e per sua stessa ammissione sappiamo che il livello qualitativo delle composizioni poetiche che esprimono i suoi sentimenti personali è inferiore a quello dei versi incentrati sull'esaltazione dei valori politici di stampo confuciano; le prime sono state definite da lui stesso "espressioni stravaganti e linguaggio artificiale".³⁷

Gli intellettuali Heian operarono dunque una scelta selettiva ben precisa nei confronti della tradizione letteraria continentale, ponendo particolare attenzione a quell'atteggiamento in cui al mondo "volgare" della società e della politica si predilige la raffinatezza di una vita in ritiro, votata ad un ideale estetico; essi "*in altre parole presero una posizione nettamente escapistica*".³⁸

Considerati l'atteggiamento del principe Toshihito nei confronti delle vicende politiche del suo tempo e le circostanze in cui la villa venne

³⁶ T.C. LA ROCCA, a cura di, *Introduzione alla cultura letteraria del Giappone*, Bulzoni Roma, 2001, p. 34

³⁷ Ibidem, p. 35

³⁸ Shuichi KATO, *Storia della letteratura giapponese, dalle origini al XVI secolo*, a cura di A. BOSCARO, Marsilio, Venezia 1975, p.143

edificata, non stupisce che nel giardino di Katsura siano presenti una gran quantità di allusioni alle opere di questo particolare poeta.

La maggior parte delle citazioni è tratta dall'antologia poetica di Bai Juyi (*Hakushi Monshu*); ad esempio, il nome della Collina delle Foglie Autunnali (*Kōyōsan*) è tratto da un verso di questa antologia:

“Il glicine si avvolge attorno al corridoio, e le foglie autunnali si riversano dal parapetto”

Il nome della casa da tè Gepparō (“Torre dell’Onda della Luna”) era invece ispirato ad un verso in cui la luna viene descritta come una *“perla tremolante nel cuore delle onde”*.

Allo stesso filone appartiene il poeta cinese Li Po (o Li Bai, 701-762), considerato tra i massimi autori dell’epoca Tang, che ancor più di Bai Juyi esaltò nei suoi versi uno stile di vita improntato sul distacco dalla mondanità e su un atteggiamento edonistico, cantando la natura, il vino e l’amore. Il nome dello Shōiken (“Padiglione dei lieti pensieri”) deriva da un vecchio detto: *“Isshi haru wo morasu bishō no i”* (“Il tralcio che spande una sensazione di primavera mi rende lieto”); ma anche dalla citazione di un verso di una raccolta poetica di Li Po (*Domande e risposte tra le montagne*):

“Mi chiedono/ per quale ragione/ vivo sul monte Azure/ rido e non rispondo,/ qui il mio cuore trova pace.”³⁹

Da questa tradizione letteraria ebbero origine i temi dei componimenti poetici del settimo capo della famiglia Hachijō, Yakahito: *Le Nove vedute di Katsura*, *le Tre finestre di Katsura* e *le Otto vedute dalla barca sul fiume*. In un’epoca

³⁹

Arata ISOZAKI, in *Katsura la villa imperiale*, p. 30

in cui la recitazione di versi era parte integrante delle passeggiate in giardino, questo repertorio doveva offrire svariati spunti tematici appropriati a seconda della stagione⁴⁰

3.3 Ulteriori allusioni

Oltre ai riferimenti di origine letteraria, a Katsura sono anche presenti allusioni relative alla sfera delle relazioni personali dei principi Hachjō. È il caso, ad esempio, del piccolo promontorio artificiale dell' Amanohashidate e del motivo a scacchi bianco-indaco sulla porta scorrevole e la parete di fondo del tokonoma dello Shōkintei. I nomi Wakasa e Kaga (nome della carta su cui si trova il motivo a scacchi che orna il tokonoma) alludevano infatti ai luoghi d'origine delle rispettive mogli dei principi Toshihito e Toshitada, ossia le province di Kaga e di Wakasa (dove si trova appunto la lingua di spiaggia sabbiosa con pinete detta Amanohashidate, a nord-ovest di Kyōto); con un processo che ricorda la pratica, in epoca Heian, di attribuire alle dame di corte il nome di un determinato luogo (si veda l'esempio della Dama del padiglione dei fiori di Murasaki), identificandole con esso.⁴¹ La riproduzione di una veduta famosa come quella dell'Amanohashidate, nell'ambito della progettazione dei giardini con "paesaggi in miniatura", era già in auge all'epoca dei nobili Heian; come viene descritto da Ivan Morris a proposito delle caratteristiche dell'architettura shinden:

In qualche giardino si riproducevano in piccolo famosi paesaggi naturali; al tempo di Murasaki, ad esempio, un nobile del Sesto quartiere aveva fatto costruire nel suo lago una lingua sabbiosa con file di pini piegati nelle fantastiche forme che si possono ammirare nell'Amanohashidate sul mare del Giappone.⁴²

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ In questo caso, sono invece gli elementi decorativi ad assumere il nome delle due principesse imperiali.

⁴²

Altre allusioni riguardano invece tematiche pittoriche e l'ambito del folclore. I nomi delle tre case da tè Shōkintei, Chikurintei (oggi non più presente) e Gepparō (detta anche Padiglione del Susino della luna, *Getsubai*), richiamano la triade pino (*shō*), bambù (*chiku*) e susino (*getsu*). Essi erano conosciuti in pittura come i cosiddetti "tre amici dell'inverno", tre piante che rappresentavano longevità e resistenza alle avversità.⁴³ Nei pressi di ciascuno di questi edifici sorgeva l'albero corrispondente da cui essi prendevano il nome. Altri simboli legati alla prosperità e alla longevità sono le figure della gru e della tartaruga, che secondo le credenze popolari si pensa possano vivere rispettivamente diecimila e mille anni. Questi simboli sono richiamati nelle Isolette Centrali, che in tempi più recenti rispetto all'edificazione del complesso vennero ribattezzate Isola della Gru e Isola della Tartaruga. Quest'ultima è citata in un verso del Genji Monogatari, nel capitolo "Farfalle":

"Mai più sognerò la Montagna sul Dorso della Tartaruga, perché qui su questa barca ho trovato una malia che per sempre mi salverà, col mio nome, dagli assalti della caducità"⁴⁴

Infine, bisogna citare il piccolo mausoleo della famiglia Hachijō, il tempio buddista Onrindō (Mausoleo del boschetto nel giardino), il cui nome deriva da una citazione del Sutra del Loto: "*Le numerose sale di Onrin avevano un aspetto solenne racchiudevano all'interno tanti tesori*".⁴⁵

⁴³ il pino è sempreverde, il bambù non perde mai le foglie, il susino (o pruno) è il primo fiore a sbocciare, quando la neve non si è ancor sciolta.

⁴⁴

Si tratta del monte Horai, l'Isola Immortale.

⁴⁵

Arata ISOZAKI, *La villa imperiale di Katsura*, p. 23

4. Conclusioni

Katsura: estetica classica ed interpretazioni moderne

Non ascrivibile a un unico stile architettonico, né riconducibile a un progetto unitario o a un singolo autore; risultato di una serie di interventi attribuibili alle mani di diversi personaggi in diversi momenti storici, con il conseguente connubio di elementi compositivi estremamente eterogenei, ma al tempo stesso perfettamente integrati l'uno con l'altro, la villa di Katsura è stata al centro delle più disparate teorie interpretative da parte dei più incisivi rappresentanti dell'architettura contemporanea.

Essi, in quanto architetti, e per loro stessa ammissione, hanno concentrato la loro indagine su Katsura in quanto opera architettonica; l'analisi di Katsura è dunque spesso l'analisi dello "spazio" di Katsura, poiché è lo spazio a costituire la misura dell'architettura. Non vi è solo l'elemento della pura analisi architettonica a creare questioni problematiche nel percorso interpretativo; infatti, il filtro della "modernità" con cui la villa è stata analizzata ha avuto come inevitabile conseguenza il fatto di veder spesso "rigettati" quegli elementi che mal si adattavano al suo schema, rendendo in qualche modo parziale la visione di quest' opera.

Ecco dunque la "simbolizzazione", o la politicizzazione di Katsura. In Bruno Taut si ritrova una visione critica e utopica, che egli esprime tramite il linguaggio dell'architettura, con la ricerca di una "unità", "essenzialità" e "trasparenza", che sarebbero frutto della mente di un artista-genio; una esaltazione dell'individuo e della creazione originale. Così Taut leggeva Katsura, come un luogo in cui ogni elemento è in perfetta armonia con tutti gli altri, ma al tempo stesso perfettamente indipendente, "*come in una buona società*". Katsura veniva vista come una «interpretazione compiuta del mondo attraverso la forma architettonica»⁴⁶; una "totalità" in cui si individuava un significato di ordine superiore. Egli ignorava tanto la non omogeneità

46

Manfred SPEIDEL nel saggio "Bruno Taut e la villa di Katsura", in *Katsura la villa imperiale*, p. 327

(temporale e stilistica) del progetto della villa, l'arbitrarietà delle classificazioni di architettura "autentica" (*honmono*) e "contraffatta" (*ikamono*) che egli applicava alle diverse opere architettoniche della storia giapponese; quanto il concetto di "*konomi*", riferito a Kobori Enshū, che indica non già il concetto di "architetto", inteso come "ideatore" di un progetto, quanto un gusto stilistico a cui un "team" di professionisti coinvolti nella costruzione – ciascuno con una specifica competenza – fa riferimento. Il vero fulcro attorno cui ruota l'analisi di Taut è proprio la visione di Enshū come artista geniale che esprime la propria libertà creativa in un'opera d'arte unica ("*Kobori Masakazu: maestro artista riformatore. Di più: spirito libero*")⁴⁷. Incredibilmente, molti di quegli elementi che esulavano dall'essenzialità formale che Taut definiva "autenticamente giapponese", e che semplicemente scartò in quanto "*assolutamente non del maestro*", rappresentavano invece le più tipiche espressioni dell' *enshugonomi*. Alla visione di Taut si sarebbe forse adattata in modo migliore l'essenzialità frugale dell'estetica *wabi* del maestro Sen no Rikyū, piuttosto che l' "estro" di Enshū.

Kenzo Tange fu tra i primi, nel suo "*Tradizione e creazione nell'architettura giapponese*", nel 1960, a parlare di "simbiosi" di elementi e gusti stilistici nella villa di Katsura, analizzando l'evoluzione degli stili architettonici dallo stile shinden allo stile residenziale comune e mostrando come in Katsura questi si combinino in maniera armonica. L'analisi rimane sul piano spaziale, e Tange tenta di rintracciare nella villa quelle caratteristiche dell'architettura giapponese che egli definirà Jōmon e Yayoi, rispettivamente una forza "energica", "violenta" e "popolare" ed una forza "serena", "raffinata" e "aristocratica". Queste due forze, "popolare" ed "aristocratica", si scontrano a Katsura, creando una forte tensione spaziale.

Già prima di Tange, Sutemi Horiguchi aveva tentato un'interpretazione che esulasse dagli stilemi del modernismo, in cui l'architettura veniva letta in chiave funzionalista, prendendo in considerazione una genesi "letteraria" di Katsura; ma anch'egli resta in definitiva ancorato ad una chiave di lettura moderna. È importante ricordare che, sulla scia del successo che ebbe Katsura in seguito al lavoro di Taut, per i modernisti giapponesi la villa

47

Dal Diario giapponese di B. Taut, foglio 1, in *Katsura la villa imperiale*, p. 332

divenne la «*bandiera attorno a cui resistere allo stile eclettico neoimperiale (teikan) imposto dal governo militarista del Giappone degli anni trenta*»⁴⁸, un emblema di auto-rivalutazione nazionale. Questo spiegherebbe la difficoltà per molti architetti di questo periodo e del periodo successivo di rinunciare ad una interpretazione modernista della villa, anche a scapito dell'integrità della visione.

Con Arata Isozaki si arriva all'interpretazione più recente e aggiornata della villa; essa raccoglie una sintesi delle varie interpretazioni sinora tentate e fornisce così una visione in qualche modo finalmente "in prospettiva", sia per quanto riguarda il contesto storico in cui venne edificata la villa (citando ampiamente, a questo proposito, l'opera di Horiguchi), sia per quanto riguarda il percorso interpretativo da parte dei vari studiosi di Katsura. Isozaki lascia poi aperta la questione dell'interpretazione dello spazio architettonico di Katsura parlando di "ambiguità dello spazio".

È molto probabile che il problema dell'ambiguità di Katsura (che ne costituisce certamente l'elemento di maggior fascino) debba rimanere irrisolto, nella misura in cui il taglio d'analisi rimarrà prettamente architettonico, ossia spaziale. Contestualizzare Katsura anche rispetto all'elemento temporale - e dunque a quello storico e culturale - potrebbe far sì che elementi a cui prima si faticava a trovare una giusta collocazione all'interno dello schema interpretativo statico-spaziale, ritrovino il loro senso e la coerenza con il resto della struttura grazie all'aggiunta di una visione temporale e dinamica.

Il recupero della dimensione storica è anche importante al fine di superare la visione "metastorica" a cui il concetto di "modernità" spesso sottende (a qualunque ambito sia applicato, dall'Arte alla Storia); poiché non è possibile analizzare un'espressione artistica, politica o culturale al di là del proprio contesto di origine. Un esempio è appunto quello del recupero del riferimento letterario, della citazione, delle tradizioni aristocratiche dell'epoca e del rapporto tra queste, l'emergente classe popolare e i samurai al potere.

⁴⁸ Dalla recensione del volume di V. Ponciroli in "*L'indice dei libri del mese*", di Matteo Cestari.

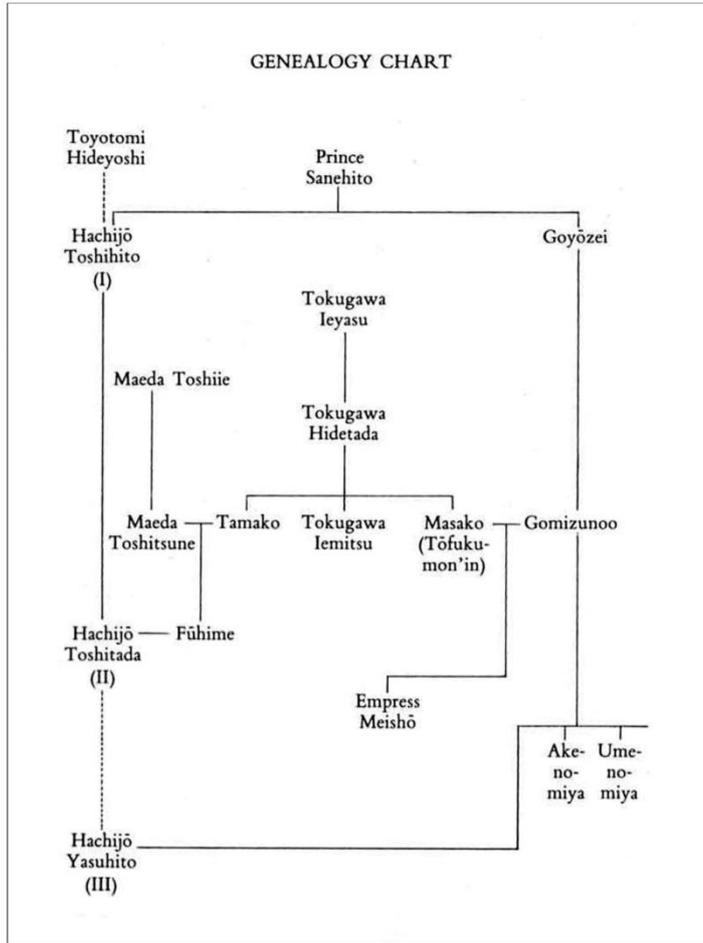
Come si è visto, la villa imperiale di Katsura e la sua complessità stilistica sono frutto di particolari circostanze storiche e culturali, in un'epoca – lo ricordiamo – di forte transizione di valori, sociali ed estetici. Al momento attuale, in merito al tentativo di risolvere il problema dell' "ambiguità" di Katsura, riteniamo sia importante tenere conto del dato storico e del contesto culturale in cui ha visto la luce la tormentata genesi di Katsura.

Katsura dissemina le sue allusioni in ogni angolo e il suo spazio è un tessuto di citazioni. Se le vedute offerte dall'itinerario ricorrono alla disposizione spaziale per suscitare un godimento visivo, le allusioni letterarie si basano invece sulla dimensione temporale, invitando il visitatore a individuarne le origini. Grazie alla stratificazione spazio-temporale, il giardino di Katsura diventa così un gigantesco labirinto che stimola l'immaginazione e il pensiero, il dono che ci offrono tutte le opere classiche.⁴⁹

⁴⁹

Arata ISOZAKI, in *Katsura la villa imperiale*, p. 30

GENEALOGY CHART



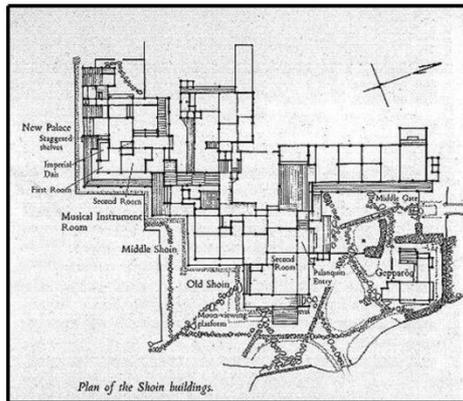
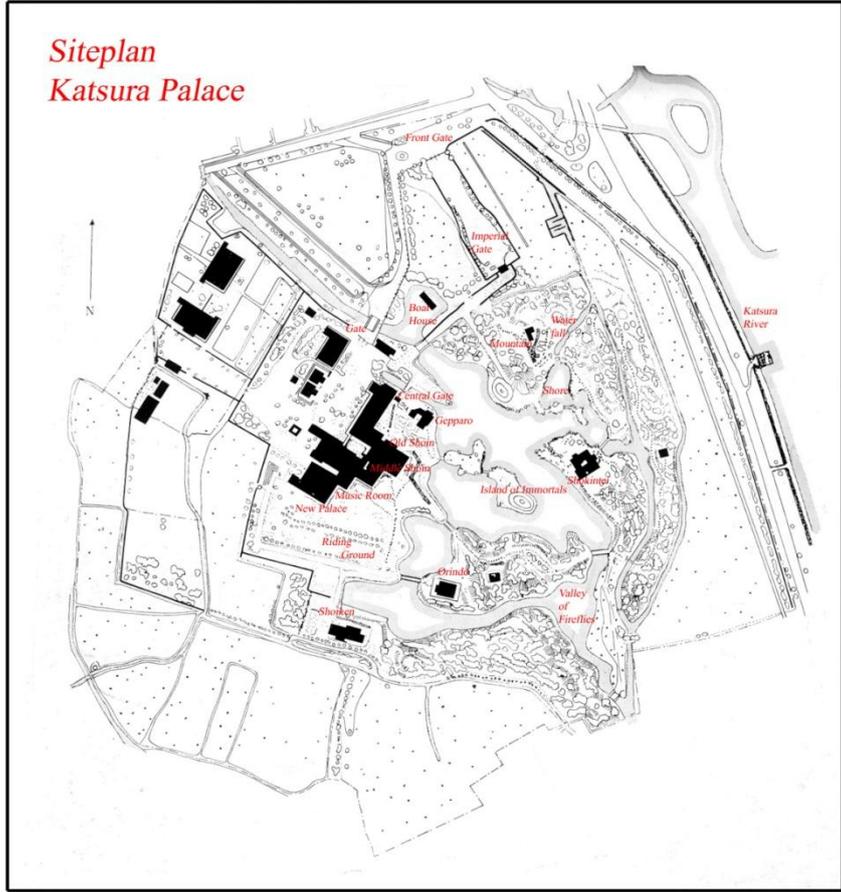
Portrait of Prince Toshihito
(Jishō-in)



Portrait of Prince Toshitada
(Imperial Household Agency)

I

*Siteplan
Katsura Palace*





The Meiji and Taisho Eras in Photographs
From photographs in publications held by the National Diet Library - The Kansai in Photographs

III

VI





*The Tale of Genji: The Wind in the Pines (Genji Matsukaze), no. 18
from the series Genji in Fifty-Four Sheets (Genji gojūyonmai no uchi)
© 2009 Museum of Fine Arts, Boston*



*La villa imperiale di Katsura fotografata da Yasuhiro Ishimoto.
Il fotografo ha voluto focalizzare lo sguardo sugli effetti geometrici delle intersezioni
e sui contrasti di chiaro-scuro escludendo altri elementi, come i tetti triangolari.*





Bibliografia

Testi:

- CORRADINI Piero, *Il Giappone e la sua storia*, Roma, Bulzoni editore, 2003
- FUJIOKA Michio, *Kyoto country retreats: the Shugakuin and Katsura palaces*, Kodansha International Ltd., 1983
- Horiguchi Sutemi, *Katsura Rikyū (The Katsura villa)*, Mainichi Shibunsha, 1953
- ISOZAKI Arata, *La villa imperiale di Katsura*, Firenze, Giunti, 1983
- KATO Shuichi, *Storia della letteratura giapponese, dalle origini al XVI secolo*, a cura di A. BOSCARO, Marsilio, Venezia 1975
- LA ROCCA T.C., a cura di, *Introduzione alla cultura letteraria del Giappone*, Bulzoni Roma, 2001
- MORRIS Ivan, *Il mondo del Principe Splendente*, Adelphi Milano, 1984
- OKAWA Naomi, *Edo architecture: Katsura and Nikko*, The Heibonsha survey of Japanese art; v. 20, 1975
- PONCIROLI Virginia (a cura di) *Katsura la villa imperiale*, Electa 2004

- SAGIYAMA Ikuko, a cura di, *Kokin waka shū, raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Edizioni Ariele Milano, 2000
- SHIKIBU Murasaki, *Storia di Genji. Il principe splendente-Romanzo giapponese dell'XI secolo*, Vol. primo, Einaudi Torino, 1992
- TANGE Kenzo, *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, 1960

Riviste:

- DARDI Domitilla, *La villa imperiale di Katsura*, in "AREA" n° 49

Siti web:

- <http://www.the-noh.com>

