

Le forme dalla natura. Dall'osservazione del reale alla sperimentazione del disegno nelle illustrazioni di Furuya Kōrin di inizio Novecento.

Eleonora Lanza
(Dottoranda, specializzazione: arte giapponese) Università degli Studi di Milano

Contesto storico e culturale nel Giappone della Seconda metà dell'Ottocento

Il 1868 è un anno di svolta per il Giappone: con la caduta del governo Tokugawa nasce una nuova epoca guidata dall'Imperatore Meiji, che traghetta il paese dall'isolazionismo all'apertura al mondo occidentale. Le potenze occidentali stavano espandendo i loro domini coloniali in Asia e il Giappone, per allinearsi alla politica di potenziamento economico e militare degli altri paesi, ricorre a una politica di modernizzazione attraverso riforme sociali, economiche e culturali, sulla base dei modelli occidentali. Edo prende il nome di Tokyo e diventa la capitale amministrativa, mentre Kyoto rimane la sede imperiale e il centro culturale e artistico del paese. I membri del governo da una parte chiamano ad insegnare nelle nascenti università esperti europei e americani, i quali portano novità in campo scientifico, militare e culturale, dall'altra concentrano le energie sull'industrializzazione e sulle esportazioni di prodotti caratteristici. Molti pezzi d'artigianato vengono inviati alle esposizioni internazionali europee e americane e viene incrementato il commercio delle stampe *ukiyo-e* che avevano scatenato il *Japonisme*. Kyoto rimane il cardine dell'attività artistica e diventa città promotrice dell'identità nazionale grazie al lancio di un programma culturale che prevedeva lo scambio di tecniche con l'Occidente.

È in questo momento che alcuni professori e collezionisti europei vengono chiamati in Giappone per insegnare le arti nelle prime accademie e nelle prime università giapponesi. Il contatto con l'Occidente imprime un forte cambiamento nel pensiero giapponese: la nascita della distinzione tra le belle arti e la arti applicate, distinzione che non era presente precedentemente poiché l'artista era considerato come un artigiano che sapeva cimentarsi in diverse tecniche e che si dedicava a diverse forme d'arte.

Mentre in Europa si ammirano le forme e le espressioni della produzione artistica giapponese conosciuta alle prime Esposizioni Universali e tramite gli oggetti da esportazione, in Giappone molti artisti vengono mandati in Europa per apprendere nuove tecniche e stili, iniziano a viaggiare autonomamente per l'Europa e si recano a Parigi per visitare l'esposizione Universale del 1900, che lancia ufficialmente l'*Art nouveau*. La reazione alla vista della "nuova arte" non è unanime, alcuni artisti come Itaya Hazan, Kamisaka Sekka e Asai Chū rimangono particolarmente impressionati e tornano in patria con nuove idee.

Nel frattempo, in Giappone si inizia a cercare anche una forma espressiva autoctona che possa descrivere l'essenza del Giappone autentico. La Società d'Arte giapponese (Nihon Bijutsu Kyōkai) trova la risposta proprio nella tradizione della scuola Rinpa, ormai individuata anche all'estero come distintamente giapponese, e dà il via a una serie di mostre, principalmente effettuate nei grandi magazzini, per presentare prodotti e oggetti della tradizione. Nelle esposizioni di epoca Meiji, artisti come Mori Kansai, Kishi Chikudo, Kōno Bairi e successivamente altri come Takeuchi Seiho, Tsuji Kako iniziarono a esporre le proprie opere mescolando questa influenza alle nuove esigenze di modernità arrivate da Occidente. La partecipazione del Giappone alle Esposizioni di Torino del 1902 e di Roma del 1911 fece emergere la doppia natura dell'epoca Meiji: da una parte la volontà di conservare la tradizione e dall'altra lo stimolo al suo rinnovamento sotto l'influenza occidentale.

Le influenze artistiche nella produzione silografica

Sotto questa spinta, alcuni pittori come Kamisaka Sekka e Furuya Kōrin guardano alla tradizione e cercano di riproporla rinnovata sotto l'influenza dell'*Art Nouveau* e delle *Arts & Crafts* europee. Influenzati dalle forme rivoluzionarie del design europeo, che a sua volta stava osservando l'estetica tradizionale giapponese, le introducono nel nascente design orientale. Rinnovano il design antico e tradizionale giapponese ispirandosi ad artisti come Maurice Pillard Verneuil, Eugene Grasset e Charle Gillot. In particolare si soffermano sullo studio de *La Plante et ses Applications Ornamentale* pubblicato da Grasset nel 1896, da cui emergono le linee generali del design parigino da applicare su oggetti, carta o tessuti.



Eugene Grasset, *La Plante et ses Applications Ornamentale*, 1896.



Furuya Kōrin, disegni vari, silografia policroma, inizio 900.

Questi artisti che gravitavano soprattutto intorno a Kyoto iniziano a produrre libri illustrati e fogli sciolti o rilegati in fascicoli con illustrazioni di design (chiamati *zuan*) realizzati in silografia policroma (stampa da matrice lignea), utili al mercato del tessile che aveva necessità di coniugare i nuovi gusti moderni occidentali ai tessuti tradizionali.



In particolare, Furuya Kōrin (1875–1910) che, nato con il nome di Fuji Taro adotta il nome d'arte per rimarcare la sua appartenenza alla tradizione della scuola Rinpa e per onorare il fondatore Ogata Kōrin, studia la pittura della scuola Maruyama e la letteratura cinese e giapponese, in seguito diventa allievo di Kamisaka Sekka e nel 1905 assume la posizione di professore all'Università di Arti e Mestieri di Kyoto (Kyoto Shiritsu Bijutsu Kogei Gakko). Partecipa alle esposizioni promosse a Kyoto nei primi anni del Novecento e pubblica libri illustrati con l'editore Unsōdō. La sua base di osservazione della natura e della sua riproposizione realistica derivata dalla scuola Maruyama si unisce alla profonda conoscenza botanica e alla fascinazione per le nuove forme del liberty e dell'*Art nouveau* in tutte le sue opere, specialmente nel volume *Modelli di erbe e fiori dal vero (Shasei sōka moyō)* del 1907.



Furuya Kōrin, *Modelli di erbe e fiori dal vero (Shasei sōka moyō)*, silografia policroma, Unsōdō, Kyoto, 1907.

Nell'opera l'artista attinge dalla flora di tutte le stagioni che riproduce con un'eccezionale precisione scientifica. Le caratteristiche più evidenti sono il largo impiego dei colori argentati e dorati, le tonalità forti e soprattutto le vivaci, ondulate e sinuose linee che derivano da chiare influenze del gusto occidentale dell'*Art nouveau*. I disegni presentano una notevole semplificazione nei soggetti, estreme asimmetrie nelle forme e l'applicazione di nuovi e audaci colori acrilici. L'affascinante ritmo dei movimenti degli steli e delle foglie si sussegue sui fondi monocromi che costituiscono un riferimento ai paraventi della scuola Rinpa, come anche la presenza dell'iris, del susino e del crisantemo. Il disegno è definito e ricco di dettagli, i soggetti cercando di coniugare l'astrazione e la bidimensionalità con il realismo delle foglie appassite o mangiate dai vermi. I fiori mantengono le loro forme naturali in tutti i disegni, saranno i tessuti e gli oggetti ad adottare i modelli e a conformarli secondo le esigenze delle forme. Infatti, gli stessi modelli di design verranno poi riprodotti direttamente anche in altri volumi per fungere da esempio e da ispirazione, ma anche per essere ammirati e contemplati come opere a se stanti prima di essere riprodotti realmente sui vari supporti di destinazione, quali tessuti, vasi in ceramica, scatole in lacca e altro.



Furuya Kōrin, *Kogei no bi (La bellezza dell'artigianato)*, album, silografia policroma, Unsōdō, Kyoto, 1908.

Questi stessi volumi, diffusi a cavallo del Novecento soprattutto a Kyoto e a Tokyo, arrivarono anche in Europa e in Italia dove sono conservati in alcuni fondi di biblioteche tramite il commercio di oggetti d'arte e altri prodotti che fiorì con i primi del Novecento in concomitanza delle prime esposizioni nazionali italiane.

Alcuni di questi volumi ispirarono anche la produzione artistica italiana del tempo, infatti alcune prime contaminazioni nel campo grafico si vedono nelle nuove grammatiche ornamentali comprendenti gli stili di tutte le epoche e civiltà, con una significativa attenzione all'arte dell'Oriente, ma anche nei materiali didattici delle scuole di disegno operaie del primo Novecento che erano uno dei principali veicoli della diffusione in Italia del Liberty floreale.

Un riscontro significativo, ma non certo esaustivo, di questa influenza dei motivi decorativi giapponesi è dato anche dalla diffusione delle tavole a colori dei «Modelli d'arte decorativa» stampate da Alfieri & Lacroix e pubblicate da Preiss & Bestetti di Milano. Le «Armonie Marine» di Mario Stroppa (1880-1964), realizzate nel 1905 in vista dell'Esposizione di Milano del 1906, ma anche le «Fantasie floreali» di Galileo Chini, i cui fiori evocano linee del giapponismo e della secessione viennese, i ventagli di Ludovico Cavaleri (1867 -1942), pubblicati dalle edizioni Crudo di Torino sul periodico «Per l'Arte» nel 1909- 1910; i disegni floreali policromi di Claro Pasinati (1858 - 1920) pubblicati fra il 1902 e il 1905 dalla casa editrice Battei di Parma e molti altri sono testimonianza di una sensibilità verso questa produzione che aveva a sua volta avuto influenze europee, a riprova di un movimento di reciproca influenza e contaminazione tra Italia e Giappone.

Bibliografia:

- Hillier, J., *The Art of the Japanese Book*, 2 vol., Sotheby's Publications, London, 1987.
- Keyes, R. S., *Ehon The Artist and the Book in Japan*, The New York Public Library, New York, 2006.
- Konan, T., *Japanese Woodblock Flower Prints*, New York, Dover Publications, 2008.
- Menegazzo R., Coletto A., Zetti M. *Pagine giapponesi. Immagini e racconti dal Giappone attraverso i libri della Biblioteca Braidenese*, Scalpendi, Milano, 2019.
- Mitchell, C. H., *The Illustrated Books of the Nanga, Maruyama, Shijo and Other Related Schools of Japan: A Bibliography*, Dawson's Book Shop, Los Angeles, 1972.
- Newland, A. R., *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Other Publications, 2005.
- Zanier, C., *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, CLEUP, 2006.