

MARTINA BECATTINI

RIFLESSI DEL SOL LEVANTE IN TOSCANA:
L'INFLUENZA DELLA CULTURA GIAPPONESE
NELLA TOSCANA DI FINE OTTOCENTO¹

La Toscana scopre il Giappone

Quando il Giappone, dopo quasi due secoli di isolamento, riapre nel 1854 le sue frontiere all'Occidente, la vecchia Europa rimane affascinata dalle magnifiche xilografie e dalle raffinatissime porcellane che improvvisamente invadono i mercati. Parallelamente però fioriscono anche studi e ricerche sulla cultura estremo-orientale ancora pressoché sconosciuta: si vedono allora libri di viaggio, manuali specializzati e convegni. Le esposizioni universali, che punteggiano la seconda metà del XIX secolo, provvedono invece a divulgare a livello popolare il lato più curioso ed esotico di questa lontana e antichissima civiltà.

Negli stessi anni anche in Italia la cultura nipponica viene conosciuta e apprezzata, come dimostra l'esistenza di collezioni pubbliche e private e di negozi di oggetti d'arte. Non mancano neanche studiosi e collezionisti, che contribuiscono a fornire una visione più approfondita e corretta di questo popolo, né un certo numero di artisti che mostrano nelle loro opere debiti verso un'arte giapponese a volte recepita solo formalmente, ma altre volte in maniera non superficiale, pervenendo a esiti freschi e personali.

Naturalmente anche nella Toscana di fine Ottocento troviamo chi raccoglie oggetti d'arte e di artigianato dell'Estremo Oriente, a volte con criteri filologici, etnografici o artisti-

¹ Un testo, nato dalla sintesi della tesi di laurea *Art Nouveau e Japonisme*, prima preparato per l'omonima conferenza tenutasi presso l'Università di Tokyo in Firenze il 30 ottobre 2003, poi ampliato e sviluppato.

ci, altre volte rispondendo ad esigenze meramente estetiche o dettate dalla moda corrente.

Fra i primi a dimostrare interesse per le culture estremorientali troviamo Angelo De Gubernatis (professore di sanscrito) che pubblica a Firenze, dal 1867 al 1868, il mensile «Rivista orientale» (per un totale di dodici numeri).

Il 1867 è anche l'anno in cui soggiorna nel capoluogo toscano, allora capitale d'Italia, il giapponese Tokugawa Aki-take (indicato nei documenti ufficiali come "Mimbu Taiyuoe", per il suo incarico Minbu Tayū no Ue), fratello dell'ultimo *shōgun* Yoshinobu, in visita in Europa. Enrico Hillyer Giglioli ricorda l'avvenimento nella *Relazione descrittiva e scientifica* (1875), narrazione della missione diplomatica in Giappone, voluta dal presidente del Consiglio Alfonso La Marmora nel 1865, al fine di stipulare, come già altri stati europei, un trattato di amicizia e di scambio economico.

Pochi anni dopo, alla fine del 1872, Firenze vede anche la creazione della Società Italiana degli Studi Orientali, un'associazione con un proprio statuto e che nasce con grandi progetti: un'ampia biblioteca, la pubblicazione di Annuari e di lavori vari, la convocazione di assemblee pubbliche e la possibilità di autofinanziarsi.

Un ulteriore contatto fra Toscana e Giappone avviene nel contesto della Missione Iwakura (1873), una delegazione giapponese guidata da Iwakura Tomomi che aveva lo scopo di abolire gli accordi sfavorevoli, stipulati al momento della riapertura del paese all'Occidente, con America, Gran Bretagna, Francia, Russia e Olanda, e di assorbire quanto potesse essere utile per la modernizzazione dell'impero.

La missione arriva a Firenze l'8 maggio del 1873 e vi rimane solamente due giorni e una notte, proseguendo poi per Roma. Nella prima giornata Iwakura Tomomi e il suo seguito vengono accompagnati a visitare il Duomo, il Battistero, il Bargello, Palazzo Vecchio e la Galleria degli Uffizi; quindi, attraverso il Corridoio Vasariano, arrivano a Palazzo Pitti. Il secondo giorno vedono invece l'officina di un mosaicista, il negozio di oggetti giapponesi Janetti e la manifattura Ginori di Doccia.

L'atelier dell'antiquario torinese Janetti, già fornitore

della corte sabauda, si era trasferito da Torino intorno al 1870 in piazza Antinori n. 1 (“dirimpetto a san Gaetano”). L’ambasciatore Iwakura Tomomi rimane piacevolmente colpito dalle merci in vendita; infatti, nella relazione di viaggio riferisce che «[...] anche se in altri paesi si possono trovare talvolta negozi dove appare in vendita la produzione giapponese, si tratta di oggetti grezzi e dozzinali. Questo negozio raccoglie invece oggetti eleganti e raffinati. Abbiamo notato lacche, ceramiche, oggetti di rame, intarsi, smalti, ventagli, lavori in avorio e perfino pitture del tipo Nishiki-e»².

La visita alla manifattura Ginori, effettuata principalmente per conoscere certi aspetti dei sistemi di produzione italiani, viene ricordata anche ne «La Nazione» del 13 maggio 1873: «Sabato scorso recossi a Doccia l’ambasciatore del Giappone ed esaminò con molta accuratezza tutto quello che il marchese Ginori poté fargli vedere in uno spazio di tempo di un’ora e mezzo non sufficiente per la visita dell’intiero stabilimento. [...] L’ambasciatore, oltre l’aver messo la sua firma sul libro dei visitatori, scrisse su di un piatto con pennello intriso di colore. Questo piatto sarà un grazioso ricordo per la manifattura di Doccia»³.

Sempre a Firenze, in Palazzo Medici Riccardi, nella splendida galleria affrescata da Luca Giordano, si tiene nel 1878 il quarto congresso degli orientalisti e parallelamente un’esposizione di arte orientale.

La rilevanza dell’evento è dimostrata dal fatto che l’inaugurazione avviene alla presenza del principe Amedeo duca d’Aosta e con il patronato di Umberto, principe ereditario. La casa reale offre anche un banchetto d’onore a Palazzo Pitti ai centoventisette partecipanti. Inoltre, all’apertura dei lavori prendono la parola il ministro della Pubblica Istruzione, Francesco De Sanctis, l’organizzatore Michele Amari e le autorità municipali. Partecipano alla realizzazione dell’Esposizione, oltre al personale diplomatico in Giappone (il conso-

² CALZOLARI S., *Firenze e il Giappone*, Firenze, SP 44 di Paolo Sacchi, 1986, p. 40.

³ AA.VV., *Il Giappone scopre l’Occidente, una missione diplomatica (1871-73)*, Roma, Carte Segrete, 1994.

le a Yokohama, cavalier Pietro Castelli), in Birmania e a Singapore, anche privati cittadini e antiquari.

Nelle sale adiacenti alla galleria viene allestita un'esposizione, aperta al pubblico, di oggetti d'arte orientale che comprende una parte arabo-ebraica (la più importante), una indiana e, infine, una per le culture dei paesi dell'Asia Orientale (sezione settima). La sezione giapponese, inizialmente indipendente, viene poi accorpata a quella cinese e tibetana.

«La Nazione» dell'11 settembre 1878 riporta una descrizione piuttosto dettagliata della mostra; l'articolo è firmato da F.L. Pullé, «un giovane valentissimo» recita la nota della redazione «e già di bella fama, professore in una cospicua Università del Regno». A proposito del Giappone, Pullé scrive: «Quelli che più attirano quivi l'attenzione sono realmente gli oggetti più importanti: il modello di un tempio, alcuni magnifici arazzi rappresentanti soggetti mitologici; per istudio e curiosità, delle armature complete dei guerrieri di là; giapponesi anteriori alle riforme. Dei codici e dei libri diremo quel che abbiam detto per gl'indiani [notevoli]; per tutto poi i cataloghi, e più la visita, indicheranno il resto»⁴.

L'esposizione presenta anche recipienti e avori nipponici; vasi, monete e bussole cinesi; armi birmane. I baroni fiorentini Kraus mettono poi a disposizione alcuni strumenti musicali tradizionali e moderni della loro collezione: cinquantotto strumenti vari giapponesi; violini, chitarre, flauti coreani; campanelli, tamburi e altre percussioni dalla Cina, dal Siam e dalla Cocincina. Inoltre sono presenti disegni e stampe giapponesi (donate dal console Castelli) e cinesi.

Il congresso riporta un grande successo: già nel 1878 viene pubblicato il bollettino dell'evento e nel 1880 seguono gli atti in due volumi⁵.

Firenze è anche la meta di un altro viaggiatore giapponese: Okakura Kakuzō, più conosciuto come Okakura Tenshin, autore de *Il libro del tè* (1906), un'opera scritta direttamente

⁴ PULLÉ F. L., *La Esposizione Orientale*, in «La Nazione», Firenze, 11 settembre 1878.

⁵ CAMPANA A., «Sino-Yamotologi» a Firenze fra Ottocento e Novecento, in BOSCARO A. e BOSSI M. (a cura di), *Firenze, il Giappone e L'Asia orientale*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 303-348.

in inglese ed esplicitamente concepita per avviare gli occidentali alla conoscenza dell'arte nipponica. Okakura nel suo soggiorno fiorentino viene accompagnato da un'altra figura importantissima nella storia della divulgazione della cultura giapponese, Ernest Francisco Fenollosa, professore presso l'Università di Tokyo dal 1878 al 1890, studioso e collezionista di arte estremo-orientale.

Okakura e Fenollosa arrivano a Firenze l'11 aprile del 1887 e vi rimangono fino al 19; in soli cinque giorni riescono a vedere la Galleria dell'Accademia, il giardino di Boboli, il Piazzale Michelangelo, Santa Croce, San Lorenzo e la Biblioteca Laurenziana, il Duomo, San Marco, e a tornare due volte agli Uffizi e a Pitti. Nel diario di viaggio di Okakura, un'opera curiosa scritta prevalentemente in inglese, ma intervallata da espressioni in giapponese, è dato grande risalto alla visita di un laboratorio di mosaicisti e alla lavorazione della paglia, arti tipiche fiorentine.

Di rimando l'interesse che l'arte e la cultura giapponese destavano nella Firenze della seconda metà dell'Ottocento è testimoniato precocemente anche dalla collezione di Frederick Stibbert: i suoi primi acquisti risalgono, infatti, al 1870 e provengono proprio da quell'antiquario Janetti ricordato anche nella relazione di viaggio dell'ambasciatore giapponese Iwakura Tomomi.

Nella collezione di arte nipponica di Stibbert rivestono grande importanza le armature e gli elmi: oggetti di altissimo valore artistico dove bellezza ed efficienza, eleganza e praticità si uniscono armoniosamente. La raccolta conta inoltre una statua lignea del Buddha Amida (primo quarto del XV secolo), oggetti in lacca, ceramiche, bronzi, paraventi e tessuti. Troviamo poi un nucleo di quarantasei stampe che riguardano unicamente il dramma e la danza *kabuki*, un rotolo di Furuyama Moromasa (1712-1772) che riproduce il quartiere dei piaceri di Yoshiwara ed un altro raffigurante dei cavalli attribuibile a Kanō Sansetsu (1589-1651). Questa collezione, che conta in totale oltre cinquemila pezzi di arte giapponese, diventa nel 1906 di proprietà del Comune di Firenze.

L'indagine d'archivio nel Museo Stibbert fornisce tuttavia elementi preziosi anche per la storia del Giapponismo e del collezionismo di oggetti d'arte giapponese. A Firenze, in-

2

3

fatti, oltre al negozio Janetti, esisteva, almeno dal 1877, anche il «Magazzino Cinese, deposito di oggetti cinesi artistici, antichi e moderni», situato in via Frusa n. 21, «fuori la Porta alla Croce»⁶, dove Stibbert acquistava oggetti e mobili giapponesi in lacca. In arte estremo-orientale commerciava anche la famiglia Laschi, che possedeva due negozi in via dei Fossi (al numero 10 e al 15) ed uno in piazza Santa Maria Novella (al numero civico 1).

Grazie agli acquisti dell'artista triestino Argio Orell (1884-1942) siamo a conoscenza di un altro esercizio specializzato nel medesimo campo: l'atelier De Martinis & Co.

In questo clima è da contestualizzare anche l'album di disegni giapponesi che il conte Luigi Passerini (1816-1877), appassionato di araldica e direttore della Biblioteca Nazionale di Firenze dal 1871 al 1877, lascia in legato testamentario alla medesima, insieme ad altri libri e manoscritti: una bella raccolta di immagini, dal carattere allegro e disimpegnato, che porta solo l'indicazione erronea di *Libro cinese* e di cui a tutt'oggi non conosciamo la provenienza esatta.

Tuttavia il *Japonisme* non interessa solo studiosi e collezionisti, ma si afferma anche come fenomeno di consumo per le classi aristocratiche e alto borghesi. I salotti, i *fumoir* e i *boudoir* aprono presto le loro porte alle mille giapponeserie, vere e false, degli empori italiani e d'oltralpe, contribuendo anche alla diffusione di una certa cultura giapponese. Il drago cinese ridotto a porta-lampada, gli ombrellini di carta di riso, il mobile in legno nero carico di porcellane, qualche fotografia in *kimono*, sono alcune fragili testimonianze della moda *à la japonaise* della seconda metà degli anni Ottanta.

Questo stesso spirito informa per esempio una vendita di beneficenza a favore degli alluvionati che si tiene a Firenze nel 1882, dove stoffe, armature e ombrellini giapponesi sono mescolati a oggetti persiani o «generalmente esotici» nell'intento di «formare un addobbo, oltre ogni credere, originale e simpatico»⁷. L'avvenimento riscuote un tale successo mon-

⁶ Intestazione della ricevuta del Magazzino Cinese, Archivio Stibbert, 1877.

⁷ GABARDI G., *Gli artisti di Firenze e gli inondati*, in «L'illustrazione italiana», II semestre, 1882.

dano da essere riportato su «L'Illustrazione italiana» con tanto di disegno della sala espositiva.

La medesima confusione fra arte giapponese e cinese compare nell'allestimento, in occasione del Carnevale del 1888, di un'effimera *Città cinese del Celeste Impero*, ideata dagli architetti Pietro Torrini e Alcide Segoni per vivacizzare il Ghetto fiorentino deserto e in abbandono.

Il numero unico di *Celeste impero*, opuscolo appositamente stampato per l'avvenimento il 4 febbraio 1888 e illustrato con disegni di Adolfo Scarselli, recita: «Siamo in un vasto e splendido cortile cinese. Lungo i quattro lati [...] c'è un bellissimo porticato proprio uguale a quelli che si trovano a Pechino. È ornato letteralmente da rabeschi, da pitture, da disegni, da fregi cinesi, da lampade riflettenti i più vivaci colori. Sotto questo porticato sono aperte moltissime botteghe montate con lusso ed eleganza [...]. Agli angoli del cortile si trovano quattro bellissimi vasi cinesi d'oro intarsiato di figurine [...]. Dal cortile per una splendida galleria si giunge ai piedi di una ricchissima scala che porta all'appartamento dell'imperatore. Il quartiere [...] è sacro e inviolabile, non accessibile ad alcuno».

Alla fine della galleria si può ammirare il giardino «alla cinese», definito un «luogo di seduzioni e d'incanti». Il pittorresco giardino presenta perfino una cascata d'acqua che «alimenta un quieto, tranquillissimo laghetto, in mezzo al quale si nasconde, tra gli arbusti e la verzura, una grotta lanciante in alto una guglia elegantemente svelta. Attorno alla grotta gira e rigira una scaletta a chiocciola, che arrivata alla metà dell'altezza della guglia [...] si stacca e, formando un ponte, va direttamente a terminare alla porta di una piccola pagoda chiusa agli sguardi [...] dei profani di cose cinesi».

Infine si apre l'ampia sala da ballo «decorata e addobbata con fregi d'ogni genere, con stoffe con dipinti graziosissimi [...] illuminata sfarzosamente da lumiere [...] arricchita di una lunga fila di negozi messi e accomodati con arte e munificenza»⁸. 4 5

⁸ CRESTI C., *Influssi orientali nell'architettura fiorentina*, pp. 249-256, in BOSCARO A. e BOSSI M. (a cura di), *Firenze, il Giappone e L'Asia orientale*, cit., p. 255.

I musicisti toscani e il Giappone

Questo clima di esotismo conquista poi uno spazio non indifferente anche nel melodramma, favorendo la nascita di un personaggio di tanta suggestione lirica e di tale contenuto simbolico da riassumere in sé, in Italia e fuori, l'essenza stessa del *Japonisme*. Parliamo ovviamente di Cho-Cho San, la triste protagonista della *Madama Butterfly* del compositore lucchese Giacomo Puccini (1858-1924).

Nell'estate del 1900 Puccini vede a Londra la *Madama Butterfly* di David Belasco, un mediocre drammaturgo americano. Era l'abile rifacimento di un racconto, scritto pochi anni prima da un certo John Luther Long e basato, sembra, su un fatto realmente accaduto. Il compositore viene subito colpito dall'atmosfera inebriante e dalle possibilità drammatiche dell'opera: ottenuti i diritti da Belasco, pochi mesi dopo è già al lavoro.

Il personaggio letterario di *Madama Butterfly* ha il suo diretto antecedente nella *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti. Entrambe sono delicatamente inserite in un mondo minuscolo e bamboleggiante che si rispecchia nei tratti infantili del loro carattere. Sono tenere e premurose quanto remote ed elusive, timide e rassegnate. A loro si deve se l'Occidente ha identificato nella *geisha* la femminilità giapponese: una singolare mescolanza di libertà di costumi e di compostezza d'affetti⁹. Puccini è riuscito comunque a evitare gli stereotipi culturali: si è documentato dove ha potuto. Ha incontrato l'attrice Sada Yakko nel corso di una tournée a Milano per sentire il timbro di una voce giapponese. Ha frequentato a Roma la moglie dell'ambasciatore del Giappone per controllare con lei i nomi e i particolari della vicenda. Ha raccolto materiali sonori, libri e incisioni per muoversi, musicalmente e narrativamente, con naturalezza nel tema prescelto, riuscendo così ad inserire nell'opera trovate melodiche e armoniche legate ai toni e ai timbri della musica giapponese.

Altro antecedente della *Madama Butterfly* di Puccini è *Iris* (1898) del livornese Pietro Mascagni (1863-1945),

⁹ ARZENI F., *L'immagine e il segno, il giapponismo nella cultura europea tra '800 e '900*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 45-46.

opera che però non imita in alcun modo la scrittura melodica nipponica. Tuttavia Mascagni è il primo musicista italiano ad applicare il suo estro ad un soggetto giapponese e gli va riconosciuto il merito di aver contribuito a diffondere questa cultura tra un vasto pubblico; lo provano le lettere indirizzate al librettista di *Iris*, Luigi Illica: «Studio sempre il tipo armonico giapponese e credo uscirà un lavoro di un'originalità fin troppo spinta»¹⁰; o l'ordinazione all'artigiano fiorentino Rosati della copia di alcuni strumenti nipponici della collezione Kraus.

Gli artisti toscani e l'arte giapponese

Sono forse però gli artisti coloro che recepiscono in maniera più profonda la cultura nipponica: l'esotico e lontano paese del Sol Levante offre tali aspetti di felicità espressiva e di modernità tecnica, nel suo sviluppo artistico, da essere immediatamente recepito, in un momento di particolare ristagno per le arti italiane, come punto di partenza, ma allo stesso tempo come conferma, per le ricerche della generazione di ceramisti, vetrai, mobiliari, pittori ed – in numero minore – architetti che daranno vita nella seconda metà dell'Ottocento ad un'arte nuova e moderna.

Pochi critici italiani sanno cogliere e apprezzare le novità che la cultura nipponica può portare nell'arte italiana, fra questi il pistoiese Alfredo Melani (1859-1928). Nel 1894 scriverà su «Arte e Storia» di voler «far pregiare al pubblico l'arte giapponese; la quale in generale il pubblico capisce poco. Anche meno s'è possibile, d'ogni genere d'arte; benché nelle case non sia raro trovare dei piatti o dei ventagli di gusto giapponese. Per riuscire in tale intento, ci vuole [...] la propaganda del libro e la preparazione della scuola [...] e se nelle scuole questi o simili esemplari giapponesi potessero venire utilizzati, il primo a sentirne benefico influsso sarebbe proprio il buon gusto. [...] siccome il concetto estetico dell'arte moderna si afferma meravigliosamente nell'arte giap-

¹⁰ MORINI M., *Per la storia delle opere. Carteggi, documenti, cronache*, in *Pietro Mascagni*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1964, vol. I, p.309.

ponese, volgere la nostra gioventù e dirigere il pubblico verso quest'arte sarebbe un po' utile a tutti, specialmente per gli artisti»¹¹.

In Toscana i primi esempi pittorici che documentano un interesse per l'arte giapponese compaiono nelle opere dei Macchiaioli. Si è pensato che la conoscenza della xilografia estremo-orientale da parte di questo gruppo di artisti fosse dovuta principalmente alla figura di Telemaco Signorini, che grazie ai ripetuti soggiorni parigini, nel 1861, nel 1873 e nel 1878, aveva potuto conoscere direttamente l'arte giapponese e vederne l'influenza sugli artisti francesi. È tuttavia probabile che anche altri esponenti della macchia abbiano potuto vedere esempi di xilografia; del resto Edgar Degas – del cui interesse per l'arte giapponese si è troppo a lungo parlato – aveva soggiornato a Firenze fra il 1855 e il 1858, stringendo amicizia con Diego Martelli, amico e sostenitore dei Macchiaioli.

Ma forse ancora più rilevante, a mio avviso, è la possibilità, fino ad ora sottovalutata, che questi artisti avevano di conoscere direttamente la produzione artistica estremo-orientale attraverso i numerosi negozi che esistevano a Firenze e a Livorno. Sfogliando le pagine della «Gazzetta Livornese» è facile trovare annunci pubblicitari di esercizi specializzati nella vendita di oggetti provenienti dal Giappone. Almeno dal 1872¹², nel negozio di Tito Taucci erano in vendita simili prodotti; l'annuncio sul giornale del 26 luglio 1873 recita: «Nel negozio di manifatture Tito Taucci e C. (via Vittorio Emanuele n. 29) gran deposito novamente assortito ed ampliato di oggetti diversi del Giappone e della China di ottimo gusto e rarità a prezzi modici e comparativamente ridotti da non temere concorrenze». Il fatto che vengano sottolineati i «prezzi modici e comparativamente ridotti» del negozio fa pensare che questo esercizio non fosse l'unico nella Livorno di questi anni. Infatti sulla «Gazzetta» dell'anno successivo (12 luglio 1874) compare un altro avviso pubblicitario: «Abiti di Gaze in seta della China trovansi vendibili presso D. Saccenti, nel magazzino di chincaglierie posto in piazza

¹¹ MELANI A., «Arte e Storia», 21 (1894), p. 27.

¹² *Guida Meozzi*, Livorno, 1872.

d'Arme, antico negozio Carlesi. Come pure vari oggetti del Giappone. Oltre a ciò vassoi di plaqué, telerie d'Irlanda, tovaglie e tovaglioli, calze inglesi, calze espulsive in seta, ecc. ecc. Si prega una visita».

Nel febbraio del 1875 appare anche un secondo negozio di Dina Saccenti: «Al Magazzino Inglese di D. Saccenti (piazza Grande n. 50) sono giunti diversi oggetti bellissimi di porcellana, bronzo smaltato e violae [sic] della China e del Giappone. Il proprietario invita i suoi clienti ed i dilettanti di simili articoli di curiosità di venirlo a visitare sicuro che saranno soddisfatti della modicità dei prezzi».

Nel luglio del 1890 troviamo l'avviso di un altro esercizio commerciale in questo settore: «Un negozio di curiosità antiche della China è stato aperto in via Ponte Nuovo. Vi sono bronzi, porcellane, avori, ricami e tanti altri oggetti, fra cui è notevole un libro del 1561»¹³.

Che questo lontano paese fosse di moda nella Livorno della seconda metà dell'Ottocento è dimostrato anche dall'esistenza di un albergo-ristorante chiamato proprio *Il Giappone*, situato in via Vittorio Emanuele n. 59.

È quindi molto probabile che gli artisti del gruppo dei Macchiaioli, operanti fra Livorno e Firenze, abbiano potuto conoscere direttamente l'arte giapponese.

Del resto, di questa influenza nell'opera di Telemaco Signorini si rende conto anche un critico dell'epoca, Francesco Netti. Nella recensione della Promotrice Napoletana del 1877 scrive, a proposito del quadro *Borgo di Porta Adriana a Ravenna*, parlando degli artisti che prendono come modello le campiture piatte di colore della xilografia giapponese: «Nelle cose che mi sembrano migliori in questo genere debbo notare il quadro di Telemaco Signorini, *Borgo di Porta Adriana a Ravenna*. Pittura luminosa e chiara, di un bianco dorato, quasi monocroma, ma di giusto effetto [...]»¹⁴.

Questa composizione non è costruita secondo l'impianto prospettico rinascimentale a unico punto di fuga, ma presenta due punti di fuga distanziati che simulano un ampliamento

¹³ «Gazzetta Livornese», 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1890.

¹⁴ NETTI F., *Critica d'arte*, a cura di A. Rinaldis, Bari, Laterza, 1938, pp. 118-119.

- 8 della visuale. Nel terzo volume dei *Manga* di Katsushika Hokusai, una delle opere giapponesi al tempo più diffuse in Europa, esiste un diagramma che mostra esattamente lo stesso schema prospettico: un piano rettangolare diviso in tre zone orizzontali delle stesse dimensioni e tagliato da due coppie di
- 9 diagonali. Anche la xilografia *Kasumigaseki*, dalla serie *Luoghi famosi di Edo*, di Utagawa Kuniyoshi, mostra la stessa immissione della prospettiva occidentale nel sistema lineare giapponese. Il *Borgo di Porta Adriana* di Signorini è costruito su questo tipo di impianto prospettico; naturalmente, ad un esame sommario, la costruzione è dissimulata dalle figure in abiti occidentali e dalla strada tipicamente italiana.
- 10 Giovanni Fattori utilizza questa stessa formula compositiva nelle incisioni *Stradina nei dintorni di Firenze* e *L'ora della ricreazione* (1893-1896), e nella pittura *Case al sole*.
- 11 Tornando a Signorini, notiamo quanto sia stato influenzato anche dalla semplificazione dei piani compositivi delle stampe nipponiche, come risulta nella serie delle vedute del Mercato Vecchio a Firenze del 1874. Lo spazio raffigurato è
- 12 appiattito da una certa continuità tra il piano centrale e il piano di fondo¹⁵, e le figure entrano in primissimo piano con tagli molto ardit.
- 13 La stessa familiarità con le convenzioni prospettiche giapponesi viene mostrata da Signorini nelle serie di Riomaggiore e dell'Isola d'Elba, dipinte negli anni Novanta; qui elementi in primo piano schermano vedute dall'alto, a planare; così per esempio *Dal Santuario di Riomaggiore* (1892-1894).
- 14 Il celeberrimo *Toilette del mattino* (1898) rivela una profonda attenzione alle linee decorative della grafica giapponese, mediata anche dalla lezione di Degas, nel taglio ardito della composizione, con la figura femminile di spalle in primo piano, nella ragazza che si acconcia i capelli, come le
- 15 fanciulle di Harunobu, con un gatto dai contorni stilizzati ai suoi piedi, o nella partizione verticale della carta da parati, che ricorda gli *shoji* (pannelli scorrevoli) della casa giapponese.

¹⁵ GRAY TROYER N., *Telemaco Signorini and Macchiaioli Giappone: A Report of Reserch in Progress*, in «Art Bulletin», 1 (1984).

Come si è detto, anche Giovanni Fattori dà prova di aver conosciuto l'estetica giapponese e di averne rielaborato l'esempio, specialmente nelle acqueforti. Ne sono una prova l'insolita veduta dall'alto in diagonale del *Soldato di Cavalieria*, che taglia arditamente le zampe del cavallo e gran parte degli alberi sulla destra, o il tema tipicamente estremo-orientale delle canne riflesse sull'acqua dell'opera *Laghetto*.

Cavallo con barroccio ricorda molto da vicino *La piantagione di paulonia a Akasaka*, dalla serie delle *Cento vedute famose di Edo* (1856), di Utagawa Hiroshige, per il tronco d'albero in primo piano e tagliato nella parte superiore che interseca la diagonale della collina sullo sfondo. In *Campagna romana*, il paesaggio, reso con tratto breve e conciso, si sviluppa su di un piano bidimensionale, senza ricercare l'illusione della terza dimensione. Qui in un'atmosfera immobile, sullo sfondo di un cielo chiaro, si stagliano un albero scheletrito e il profilo appuntito di un toscano Monte Fuji, che a ben guardare però non è altro che il tetto di paglia di una capanna.

16

Considerando sempre la pittura, arriviamo ai primi anni del Novecento, quando a Livorno si forma un cenacolo di artisti che, partendo dall'eredità di Lega e dei Macchiaioli, elaborano un'arte raffinata destinata ad un pubblico colto. Fra questi troviamo Ulvi Liegi, Llewelin Lloyd, Oscar Ghiglia, Plinio Nomellini e Lorenzo Viani, artisti che attraverso la frequentazione del vivace ambiente culturale fiorentino colgono le affinità e le provocazioni della cultura europea, soprattutto francese, ma anche l'influenza dell'arte giapponese, giungendo ad un nuovo senso del colore, dei volumi, delle superfici e dell'articolazione dello spazio.

Già alla Promotrice Fiorentina del 1891-92, il pittore livornese Alfredo Muller (1869-1939) espone due opere dal titolo *Thè giapponese* e *Chrisanthème*, dove un soggetto di chiara ispirazione estremo-orientale viene filtrato attraverso quell'impressionismo luministico cui l'artista livornese si era avvicinato durante i soggiorni parigini. Stabilitosi nella capitale francese a partire dal 1887, Muller abbandona presto la tecnica della macchia, indirizzandosi inizialmente verso le ricerche luministiche di Pissarro, di Monet e più tardi di Cézanne. In opere più tarde come *Le Pont d'Arcy* (1921), oltre

17

ad affiorare l'insegnamento di quest'ultimo, gli alberi in primo piano, che schermano il paesaggio sullo sfondo, palesano la conoscenza della medesima tecnica usata dai tardi maestri dell'*ukiyo-e*.

18 Lorenzo Viani (1882-1936) arricchisce il suo interesse per l'arte giapponese durante i numerosi e prolungati soggiorni parigini tra il 1907 e il 1908, frequentando i musei
 19 Guimet e Cernuschi. In *Vele rosse e gialle* (1913-14), opera caratterizzata da un'elegante sintesi formale e cromatica, tutta la composizione si sviluppa su di un piano bidimensionale: le *silhouette* nere dei marinai e le barche dalle grandi vele si schiacciano in primo piano, perdendo di consistenza. L'influenza della xilografia estremo-orientale è anche visibile nella stesura del colore per campiture piatte.

Anche Ulvi Liegi (1858-1939), nome anagrammatico di Luigi Levi, dimostra nei tagli compositivi di alcuni suoi dipinti l'influenza della grafica *ukiyo-e*. Nato a Livorno da una ricca famiglia ebraica, si trasferisce a Firenze per seguire i corsi dell'Accademia fiorentina, dove diviene amico e discepolo di Telemaco Signorini e di Giovanni Fattori. Come altri artisti postmacchiaioli, soggiorna a Parigi, venendo in contatto con la pittura postimpressionista. L'interesse per l'arte giapponese lo porta a collezionare xilografie di Harunobu, Utamaro, Hokusai ed Hiroshige. Nel dicembre del 1925 questa raccolta viene esposta a Livorno presso la Galleria Bottega d'Arte, insieme a oggetti d'arte forniti dalla Galleria Pesaro di Milano e da un grosso importatore di Bologna, le Industrie Nippocinesi Giacobino e Bordoli. Luigi Servolini, xilografo e studioso, a sua volta collezionista di *ukiyo-e*, nel breve saggio introduttivo alla mostra, apparso sul bollettino della galleria, scriverà: «I nostri artefici, rapiti dal gusto sorprendente dei figli dell'Impero del Sol Levante ed entusiasmata sia dall'originalità grandissima e dall'onestà e semplicità talora rudimentale dei mezzi, sia dagli squisiti risultati che han del portentoso e da un'incantevole quanto fedele ed ingenua riproduzione della natura, attinsero alle industrie artistiche giapponesi, che tanti capolavori avevan dato e perfino le nostre scuole di decorazione e di pittura ne subirono l'influsso (giapponesismo). Non è mio compito parlar qui di tali industrie meravigliose che il popolo nostro ormai cono-

sce e ammira e di cui, proprio adesso, con uno squisito senso di opportunità, Bottega d'Arte di Livorno ci offre un interesantissimo saggio di produzione moderna, ma bensì del ramo d'arte che è, nella produzione di questo colto popolo orientale, il più singolare ed il più importante: la xilografia»¹⁶.

Nella biblioteca di Ulvi Liegi inoltre troviamo un testo molto importante per la storia dell'arte nipponica: il libro di Edmond de Goncourt su Hokusai pubblicato nel 1896. Il nostro artista l'aveva acquistato a Parigi l'anno successivo, come ricorda la notazione autografa a matita sul frontespizio con la data e l'ora.

Anche il pittore anglo-italiano Llewelyn Lloyd (1879-1949) possedeva una collezione, ora dispersa, di stampe giapponesi, riconoscibili perché recano sul retro una descrizione autografa dell'artista. Sono opere di alta qualità di maestri come Hosoda Eishi, Kikukawa Eizan o di Andō Hiroshige, che raffigurano belle donne (*bijin-ga*) e paesaggi.

Lloyd, formatosi a Firenze all'Accademia del Nudo di Fattori, risente presto del fascino di quest'arte anche nella sua produzione artistica. Così nel formato circolare, come una finestra giapponese, e nello squisito grafismo di *Castagno morto*, opera eseguita nel 1908, dove l'occhio è condotto verso il paesaggio retrostante attraverso l'albero in primo piano.

20
21

Entrato poi in contatto con i divisionisti liguri del gruppo di Albaro, a partire dal 1907 Lloyd si reca spesso a Genova dove può apprezzare l'ampia collezione di arte giapponese del Museo Chiossone (aperto dal 1905). Intorno agli anni Venti e Trenta, Lloyd eseguirà anche quadri di soggetto più apertamente estremo-orientale come *Kimono rosso* (1931) e *Crisantemi* (1934).

In opere come *Bambolotto giapponese* e *La cinese* (1926), il pittore Oscar Ghiglia (1876-1945), senza mai abbandonare l'inquadratura di tipo tradizionale, dipinge con colori accesi e campiture piatte quadri di carattere fortemente decorativo. In *La stampa giapponese* del 1923 siamo invece

22

¹⁶ SERVOLINI L., in «Bollettino di Bottega d'Arte», Livorno, dicembre 1925.

23 di fronte ad un vero e proprio omaggio alle xilografie dei tardi maestri dell'*ukiyo-e*.

24 Plinio Nomellini, dopo un apprendistato presso Giovanni Fattori, indirizza, come Muller, Vieri, Liegi, Lloyd e Ghiglia, le sue sperimentazioni pittoriche verso la nuova pittura divisionista e verso certi stilemi della pittura giapponese. Tale gusto emerge in opere come *Campagna Toscana* (1900-1903) nella veduta dall'alto, schermata da una foglia di vite rossa in primo piano, o nello *Scoglio di Quarto* (disegno eseguito per la rivista «La riviera ligure») nella scelta di disegnare alla maniera di Hiroshige i gorgi di schiuma formati dalle onde del mare.

25 Amico di Muller e allievo di Fattori, anche il fiorentino Edoardo Gordiniani (1866-1961) mostra nelle sue opere di conoscere la xilografia giapponese, come possiamo vedere nella pittura *Il Chimono*.

Liberty e Giappone

Le suggestioni formali che l'Estremo-Oriente suscita nelle nostre espressioni artistiche verso la fine dell'Ottocento emergono anche nel contesto della stagione Liberty: infatti in questo momento lo stile rifiuta gli accademismi tradizionali e ricerca nell'arte giapponese nuovi punti di partenza.

Perfetta incarnazione dello spirito Art Nouveau è Galileo Chini (1870-1957), personaggio piuttosto atipico nel panorama artistico italiano. Spirito eclettico, non si dedica solamente alla pittura, ma, seguendo i nuovi principi di rinnovamento e di modernità espressiva, si cimenta in generi sino a quel momento considerati "minori", come la ceramica e la pittura murale.

Fino dagli esordi fiorentini nell'ultimo decennio del XIX secolo, Chini aveva saputo tenersi costantemente aggiornato attraverso lo studio delle riviste internazionali, rielaborando le nuove tendenze culturali europee e americane con gusto ed originalità.

Anche Chini rimane presto affascinato dall'arte estremo-orientale, molto prima del suo soggiorno triennale in Siam (1911-1913) per affrescare la sala del Trono nella reggia di

Bangkok. Questo viaggio non sarà l'occasione per scoprire l'Oriente, ma il coronamento estetico di un gusto che egli già nutriva ed applicava alle sue ceramiche ed agli affreschi. Del resto il soggiorno siamese, per gli influssi prettamente tailandesi che apporta alla sua arte, non è direttamente pertinente con l'argomento che stiamo affrontando.

26

Già nei primi anni del XX secolo l'arte giapponese rinasce nelle rutilanti cromie e nei lustri cangianti delle sue maioliche, così come nella ricerca e nell'emulazione della tecnica del grès estremo-orientale. Anche la scelta dei soggetti è spesso legata a questa cultura; temi floreali e zoomorfi si fondono senza soluzione di continuità sulle pareti dei suoi recipienti. Il languido e flessuoso iris, che anche Hokusai ritrae nelle sue incisioni, decora sovente le ceramiche chiniane; fra gli animali vengono spesso usati i pesci per le possibilità offerte dal cangiare delle squame (*Vaso ovoidale con pesci*, 1906-1910).

27

Gli esemplari presentati all'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902 evocano un naturalismo orientaleggiante, avvertito anche dal critico Alfredo Melani, che nella recensione su «Arte Italiana Decorativa e Industriale» (1902) rimprovererà Chini addirittura di soggiacere troppo all'influenza dell'arte giapponese: «Fra i vasi da' toni profondi ve n'ha uno piccolo, un gioiello, e due vasi grandi stupendi, uno rosseggiante e uno verdeggiante, ma il Giappone toglie ad essi il fascino dell'originalità. Il Giappone, questo seduttore implacabile, a Torino nella sua sezione rappresentato in complesso quasi meno che mediocremente, il Giappone tormenta a quando a quando la coscienza dei nostri ceramisti»¹⁷.

Per quanto riguarda la produzione pittorica di Galileo Chini, possiamo considerare i *Danzatori cinesi* (1912) dove le immagini volutamente bidimensionali presentano, a dispetto del titolo, molteplici richiami all'arte giapponese: da motivi superficiali come la pianta del loto in fiore, il pavone o l'onda frastagliata alla maniera di Hokusai sullo sfondo, a più profonde assimilazioni tecniche, come i profili marcati delle figure. Il motivo dei danzatori del teatro popolare è poi

28

¹⁷ MELANI A., *Arte Decorativa e Industriale*, Milano, 1902.

un chiaro rimando ai personaggi del teatro *kabuki* che popolano le stampe *ukiyo-e*.

Nella serie di pannelli concepita per la sala Mestrovic alla Biennale di Venezia del 1914, le astrazioni formali di gusto nipponico-bizantino¹⁸ si fondono con i secessionismi viennesi, permettendo a Chini di esprimere il flusso rigoglioso e naturale dell'esistenza. Anche il soggetto, *La Primavera che perennemente si rinnova*, riassume il senso di misticismo panico della spiritualità buddista esperita in Oriente.

Nel 1915 Galileo Chini costruisce al Lido di Camaiore, dove aveva comprato una pineta, quella "casa delle vacanze" che tante volte aveva dipinto nei suoi quadri: un'architettura sobria, dalle semplici linee secessioniste, bianca e squadrata. Interessante la sala da pranzo (oggi perduta), dove un paesaggio sottomarino si alternava a lampioncini di carta, rami di pesco in fiore ed aironi, donando una piacevole sensazione di frescura.

29 Anche se esuliamo dai confini della Toscana, ricordo le decorazioni di Chini per il "salone moresco" e per la "taverna rossa" dell'Hotel des Thermes a Salsomaggiore (1925).

30 Questo è infatti il momento più libero e fantastico della decorazione chiniana, in cui l'artista profonde visioni luminescenti e cangianti in un'interpretazione esasperata del Giapponismo, della cineseria, del decorativismo geometrico e biomorfo: fantasie bizzarre risolvono il tema esotico dei saloni, dettato dal gusto della committenza, in un clima da fiaba che può annoverare come unici riferimenti i paesaggi alberati ed altamente decorativi delle pareti scorrevoli dei castelli o dei templi giapponesi.

È interessante notare che praticamente tutti i settori della produzione artistica italiana risentono dell'influenza della cultura nipponica; del resto l'idea, dell'opera d'arte totale, propria della poetica Art Nouveau, ben si accorda con l'estetica giapponese che non prevede la divisione occidentale fra arti maggiori e arti minori.

Quando nelle case italiane fra Ottocento e Novecento diviene di moda avere un arredamento affine a modelli sino-

¹⁸ MONTI R. e NOCENTINI A., *Interessi d'Oriente negli Artisti Italiani del Primo Novecento*, in *Biennale Internazionale d'Arte*, Firenze, 1971.

nipponici, dove convivono in sublime disordine draghi, gru, vasi di Satsuma, armi, avori e porcellane, i mobiliери del tempo devono adeguarsi alle richieste del mercato, ma i risultati sono spesso di livello piuttosto mediocre.

Fa eccezione la fabbrica fiorentina di mobili Cutler & Girard, fondata nel 1899 dall'americano Marshall Cutler e da Carlo Girard, anch'egli di origine statunitense, che rivisita moduli rinascimentali mescolandoli a elementi cinesi o giapponesi, investendo forme tradizionali con il tipico "colpo di frusta" Liberty¹⁹. Un loro paravento, realizzato per l'Esposizione di Torino del 1902, in legno scolpito e laccato a vari colori e oro, è un chiaro retaggio del gusto giapponese, non solo nella raffigurazione delle navi fra flutti che richiamano la serie *Trentasei vedute del Monte Fuji* di Hokusai, ma anche nella scelta del supporto stesso.

L'influenza dell'arte giapponese si fa sentire maggiormente in quegli aspetti considerati marginali nella gerarchia accademica, poiché offrono maggiore libertà e possibilità di innovazione, come l'illustrazioni di libri, periodici e manifesti pubblicitari. Le novità della grafica estremo-orientale si impongono in ogni genere di produzione grafica, soprattutto in quella pubblicitaria che, per sollecitare le aspirazioni della società cittadina, si rende portavoce di un messaggio di modernità, espresso tramite un linguaggio visivo sempre più sintetico e immediato. L'interesse della grafica italiana per l'arte nipponica risiede nella sua capacità di immedesimarsi nella natura per estrarne gli elementi essenziali, fornendo della realtà segni selezionati suggestivi e persuasivi: elementi che, insieme alla bidimensionalità e alla semplificazione formale, sono in grado di garantire la massima espressività ed efficacia del messaggio visivo, caratteristiche necessarie alla grafica moderna e al manifesto pubblicitario. L'assenza di prospettiva e di ombre, l'efficacia rappresentativa dello spazio vuoto, l'uso dei *katagami* (stencil), l'espressività delle stampe di attori del teatro *kabuki*, la stilizzazione della natura, le inquadrature bruscamente tagliate e la composizione in diagonale, l'impostazione asimmetrica, sono alcuni degli

¹⁹ BENZI F. (a cura di), *Il Liberty in Italia*, Milano, Federico Motta Editore S.p.A., 2001, p. 185.

strumenti comunicativi presi a prestito dalle stampe dell'*ukiyo-e*, che entrano nell'*affiche* e nella grafica italiana.

31 A Firenze troviamo Giorgio Kienerk, artista estremamente
32 versatile, allievo di Signorini, ma nutrito anche di esperienze francesi, inglesi e belghe, che mostra di aderire perfettamente agli stilemi proposti dalla rivoluzione decorativa in atto. Nei volti sorridenti, privi di dimensioni, disegnati per «Novissima» e per «Italia Ride», denuncia un procedimento di sintesi plastica ed un decorativismo derivante dalle stampe giapponesi, anche se strettamente mediato dalla sintesi grafica elaborata da Fèlix Vallotton. Il volto umano, riassunto in zone di colore contrastanti, in spazi pieni e vuoti, assume un carattere quasi astratto. Nelle due tavole eseguite nel 1904 per l'«Almanacco Sasso» traspare invece un'attenzione al mondo naturale vicina all'estetica giapponese, ribadita anche dalla particolare angolazione prospettica dei disegni e dal formato stretto e lungo.

La significativa svolta culturale apportata dal movimento modernista nel nuovo modo di concepire l'arte e le cosiddette arti minori, ha favorito naturalmente anche una ripresa della produzione ceramica. Già dalla metà dell'Ottocento, infatti, si è intrapresa una vasta serie di ricerche per portare un decisivo rinnovamento nel settore. Gli studi, oltre che essere rivolti nella direzione di una ricerca di un nuovo linguaggio estetico, si propongono anche un concreto miglioramento della qualità dei materiali, degli impasti, degli smalti e delle vernici. Galileo Chini riscopre il grès studiando proprio le produzioni estremo-orientali, ma oltre la sua *Arte della Ceramica*, troviamo anche la Manifattura Ulisse Cantagalli. Ricordata spesso come imitatrice di notevole bravura degli stili passati, questa ditta, sul finire degli anni Ottanta dell'Ottocento, comprende la grande forza trainante dell'arte cinese e giapponese, conosciuta probabilmente anche grazie alla figura del ceramista inglese William De Morgan, venuto a Firenze per studiare la tecnica del lustro ceramico.

Venendo all'architettura bisogna constatare che, rispetto al filone dominante di ispirazione islamica, gli edifici esemplati su modelli estremo-orientali, dalla Cina al Giappone, in Italia risultano marginali; e si tratta talvolta di permanenze di un esotismo di tradizione sei-settecentesca. Inoltre, l'archi-

tettura nipponizzante è stata interpretata in maniera riduttiva come un'arte di evasione, rispondente all'esigenza di appagare un desiderio di svago, configurando improbabili scenari esotici, riservati ad arene estive, parchi divertimento e stabilimenti balneari, perché qui soprattutto si esplica la loro funzione psicologica di amplificazione del senso di distacco dalla routine quotidiana. Ma oltre ad una certa architettura di consumo, nella quale tuttavia talvolta non è escluso trovare l'esempio originale, frutto di un abile e raffinato talento, si sviluppa un'architettura colta, fondata su un attento studio dei monumenti del lontano Oriente, che punta a riproporre con scrupolo filologico i caratteri stilistici, entro i limiti di fedeltà concessi dalla necessità di adattarli a tipologie ed a tecniche costruttive estranee alle loro tradizioni. All'interno di questa tendenza erudita, fondamentale è l'apporto degli architetti italiani attivi nei paesi dell'Estremo-Oriente.

A Prato nel 1910 viene creata, per volontà di Bruno Banchini, giocatore di pallone elastico, un'arena all'aperto, *Kur-saal*, trasformata l'anno successivo in *Mikado*, un curioso parco divertimenti. Da una foto in bianco e nero dell'epoca (Archivio Fotografico della Biblioteca Comunale di Prato) sono visibili tre diverse costruzioni in legno, di gusto nipponizzante: un porticato completamente aperto con lampioncini di carta, una casa, sopraelevata di un piano, con ampie aperture ed una piccola edicola centrale. Gli edifici colpiscono per l'aspetto sobrio e le decorazioni geometriche.

Ad un'atmosfera più fantastica appartiene lo Chalet Martini, inaugurato il primo agosto 1899 a Viareggio. Questo padiglione, in legno e ferro, progettato e realizzato dalla ditta Orzali di Lucca, coniuga motivi cinesi e giapponesi nella sua forma, alleggerita grazie al gioco degli intagli, che richiama le architetture espositive, in particolare la casa da thé ricostruita all'Esposizione di Vienna del 1873. Questo *chalet* era destinato al negozio di Samuele Martini, che vendeva «molteplici e svariati articoli di fantasia, di moda e di novità»²⁰. Il nome del proprietario, scritto verticalmente sull'insegna, in caratteri che vogliono imitare gli ideogrammi, corona le fal-

33
34

²⁰ *L'Esare*, 1899, in GIUSTI M. A. (a cura di), *Incanti d'Oriente in Versilia*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998, p. 34.

de del tetto fortemente inclinate. L'espressività estremo-orientale di questo padiglione, miracolosamente sopravvissuto ad un incendio nel 1917, si manifesta nell'aspetto leggero e trasparente conferito dagli esili pilastri, su cui poggia una copertura a timpano, e dagli intagli, come se fosse un *katagami*, con stilizzati motivi fitomorfi, della cornice architravata della galleria esterna.

Guarda invece alla spazialità e al soffitto a cassettoni del *kondō* del tempio giapponese l'ampia sala principale del Gran Caffè Margherita di Viareggio, frutto della collaborazione tra l'architetto Alfredo Belluomini e gli artisti Tito e Galileo Chini (1929), nella concezione dello spazio interno libero come fosse un luogo sacro e nel controsoffitto a cassettoni, decorato con figure geometriche.

Non stupisce trovare simili esempi architettonici a Viareggio, poiché la cultura estremo-orientale era giunta in questo ambiente attraverso il linguaggio musicale e figurativo della *Madama Butterfly* di Puccini. Il musicista infatti abitava dal 1891 nella vicina Torre del Lago e costruì anche una villa nella stessa Viareggio nel 1919²¹.

Bibliografia consultata

- AA.VV., *Arte cinese nelle collezioni italiane fine-secolo*, Roma, Museo Nazionale di Arte Orientale, 1985.
- AA.VV., *Il Giappone scopre l'Occidente, una missione diplomatica (1871-73)*, Roma, Carte Segrete, 1994.
- AA.VV., *Le stagioni del Liberty in Toscana. Itinerari tra il 1880 e il 1930*, Firenze, Mercury s.r.l., 1995.
- ARZENI F., *L'immagine e il segno, il Giapponismo nella cultura europea tra '800 e '900*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- BENZI F. (a cura di), *Il Liberty in Italia*, Milano, Federico Motta Editore S.p.A., 2001.
- BENZI F. e CEFARIELLO GROSSO G., *Galileo Chini*, Milano, Electa, 1988.
- BOGLIONE R., *Il Japonisme in Italia, 1860-1900*, in «Il Giappone», XXXVIII (1998).

²¹ GIUSTI M. A. (a cura di), *Incanti d'Oriente in Versilia*, cit., pp. 10-11.

- BOGLIONE R., *Il Japonisme in Italia, 1900-1930*, in «Il Giappone», XXXIX (1999).
- BOSCARO A. e BOSSI M. (a cura di), *Firenze, il Giappone e L'Asia orientale*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, Leo S. Olschki, 2001.
- BOSSAGLIA R. (a cura di), *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo 1830-1940*, Venezia, Marsilio Editore, 1998.
- CALZOLARI S., *Firenze e il Giappone*, Firenze, SP 44 di Paolo Sacchi, 1986.
- CATERINA L. e TAMBURELLO A., *La formazione del patrimonio artistico estremo-orientale in Italia*, in «Il Giappone», XVII (1977).
- CATERINA L. e TAMBURELLO A., *L'arte estremo-orientale in Italia: mostre e cataloghi*, in «Il Giappone», XVIII (1978).
- Draghi e Peonie, capolavori della collezione giapponese* (catalogo della mostra presso il Museo Stibbert di Firenze), Firenze, Edizioni Polistampa, 1999.
- GABARDI G., *Gli artisti di Firenze e gli inondati*, in «L'illustrazione italiana», II semestre, 1882.
- «Gazzetta Livornese», 1872-1900.
- GIUSTI M. A. (a cura di), *Incanti d'Oriente in Versilia*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998.
- GRAY TROYER N., *Telemaco Signorini and Macchiaioli Giapponismo: A Report of Reserch in Progress*, in «Art Bulletin», 1 (1984).
- Guida Meozzi*, Livorno, 1855, 1858, 1860, 1872, 1873, 1874, 1878.
- HIRAGUSHI T. e YASUDA S. (a cura di), *Okakura Tenshin, Okakura Tenshin Zenshū*, vol. V, Tokyo, Heibon-sha, 1979.
- KONDO E. (a cura di), *Stampe e disegni giapponesi dei secoli XVII e XIX nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Firenze, Olschki, 1980.
- MELANI A., *Arte Decorativa e Industriale*, Milano, 1902.
- MONTI R. e NOCENTINI A., *Interessi d'Oriente negli Artisti Italiani del Primo novecento*, in *Biennale Internazionale d'Arte*, Firenze, 1971.
- MORINI M., *Per la storia delle opere. Carteggi, documenti, cronache*, in *Pietro Mascagni*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1964, vol. I.
- NETTI F., *Critica d'arte*, a cura di A. Rinaldis, Bari, Laterza, 1938.
- PULLÉ F.L., *La Esposizione Orientale*, in «La Nazione», Firenze, 13 maggio 1873, 11 settembre 1878.
- SERVOLINI L., in «BOLLETTINO DI BOTTEGA D'ARTE», Livorno, dicembre 1925.
- SURDICH F., *L'esplorazione scientifica e la prospezione politico-commerciale*, in *L'Oriente. Storie di viaggiatori italiani*, Milano, Electa, 1985.



Fig. 1



Fig. 2

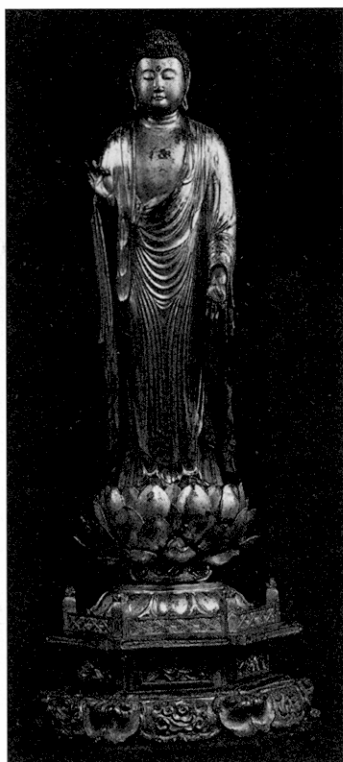


Fig. 3



Fig. 4

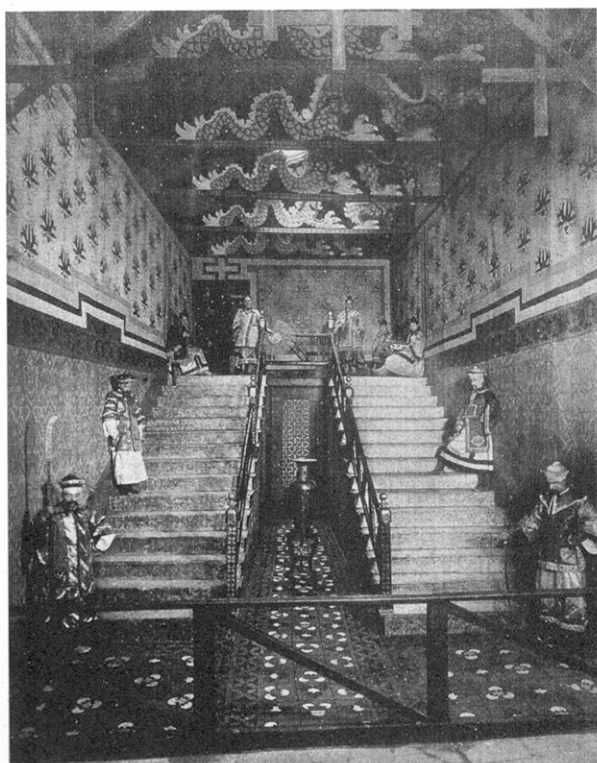


Fig. 5

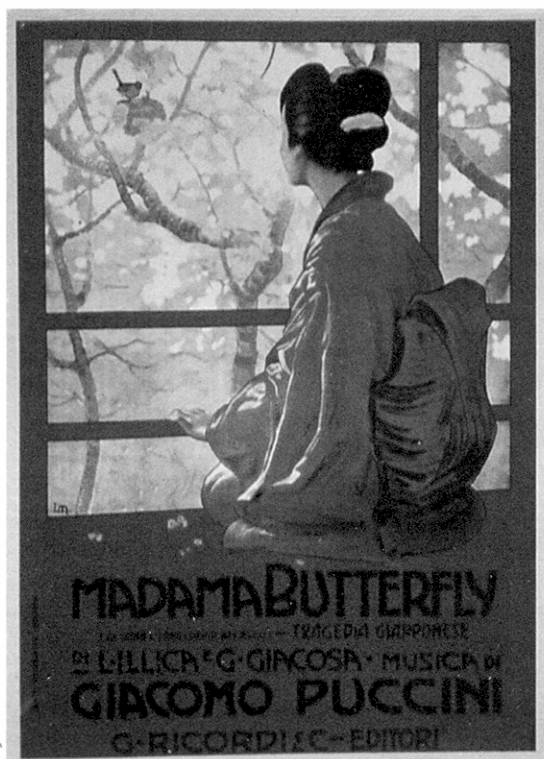


Fig. 6



Fig. 7

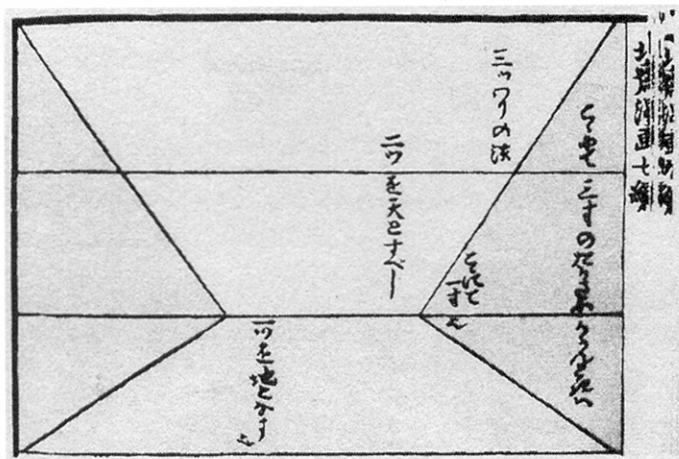


Fig. 8

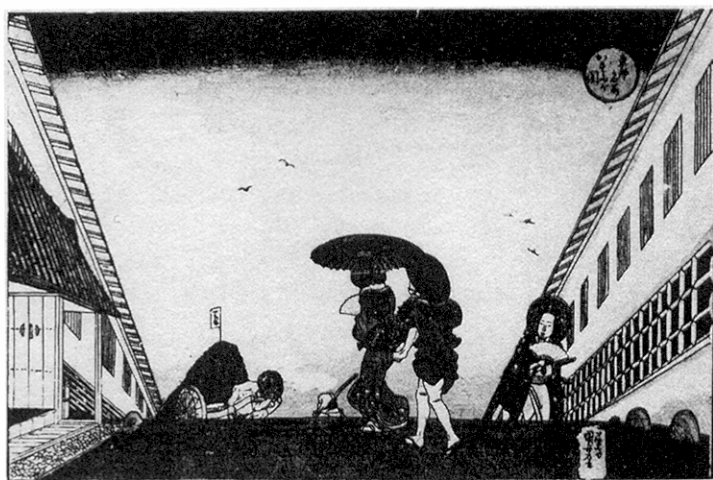
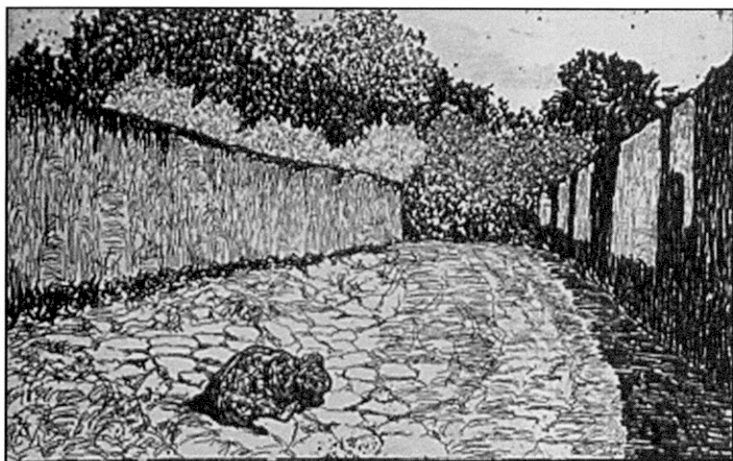


Fig. 9



S. P. P. P.

Fig. 10

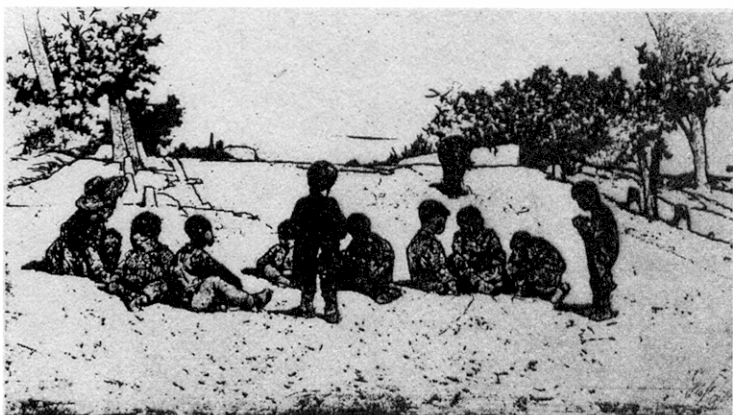


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

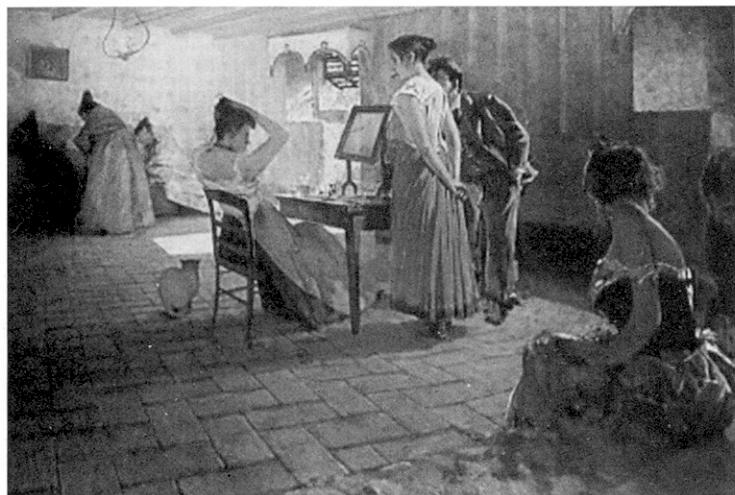


Fig. 14



Fig. 15

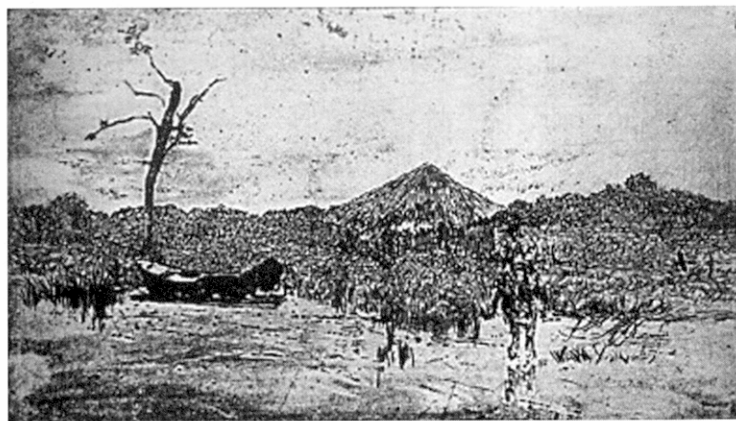


Fig. 16



Fig. 17

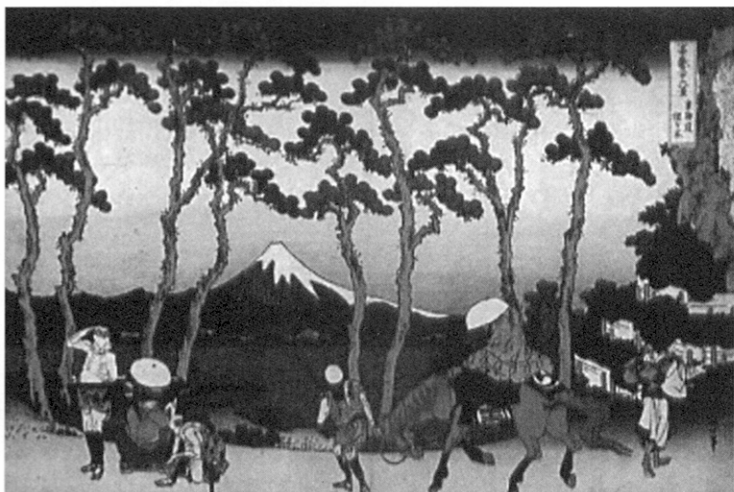


Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

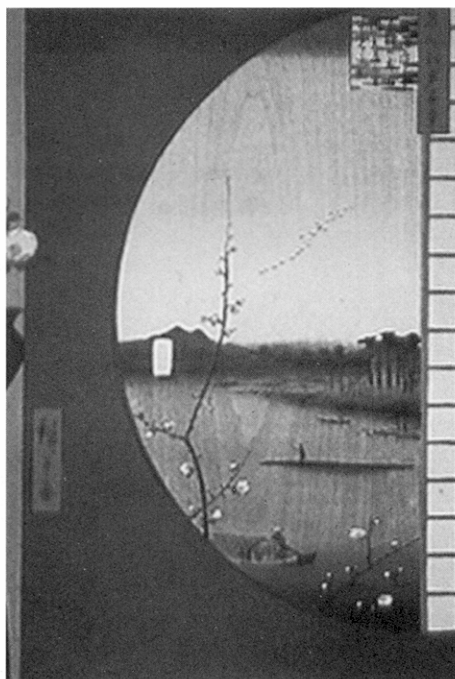


Fig. 21

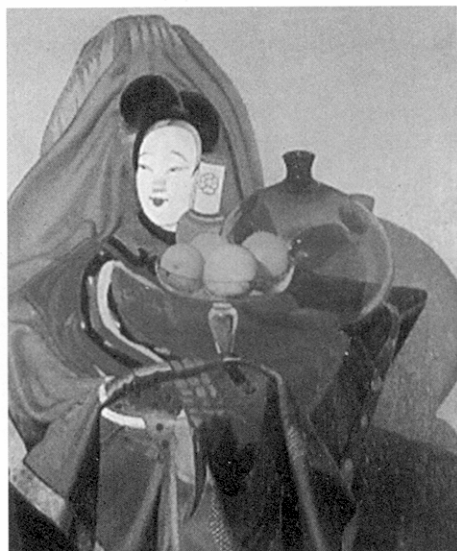


Fig. 22

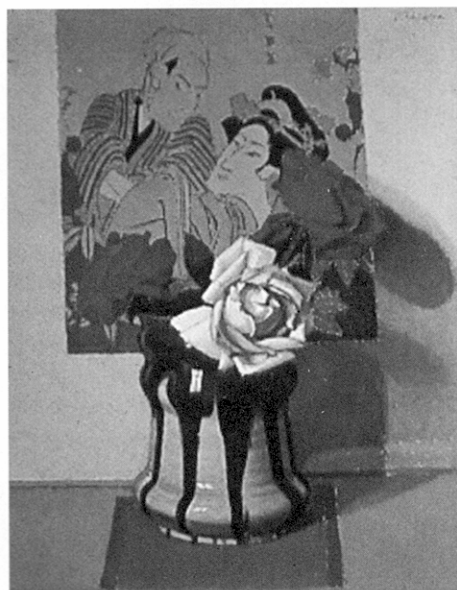


Fig. 23



Fig. 24

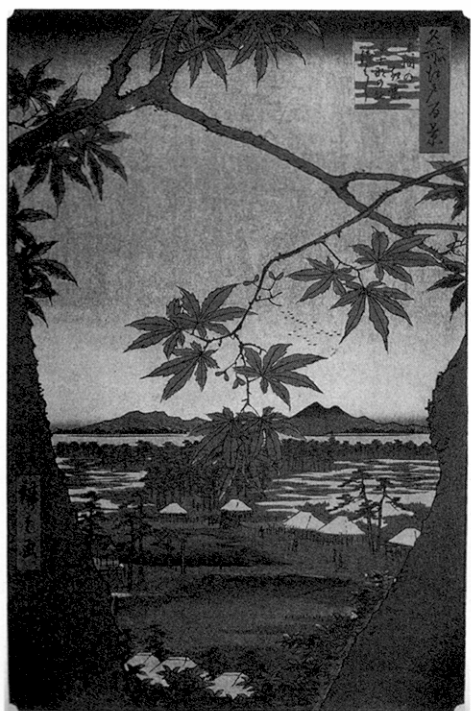


Fig. 25

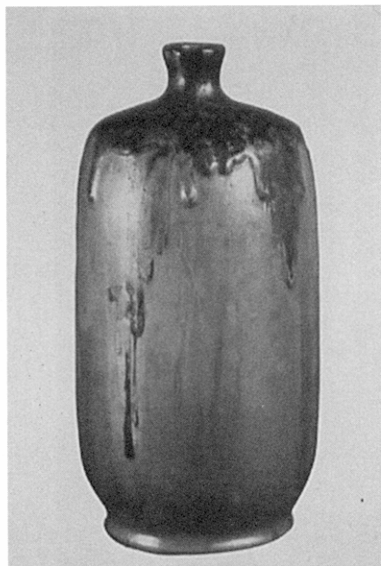


Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

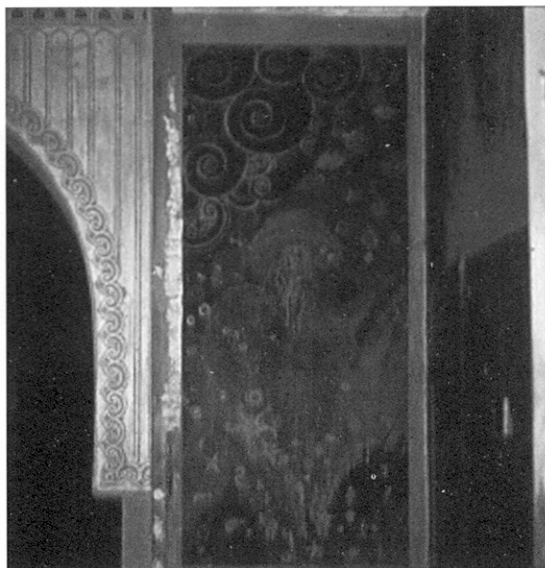


Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

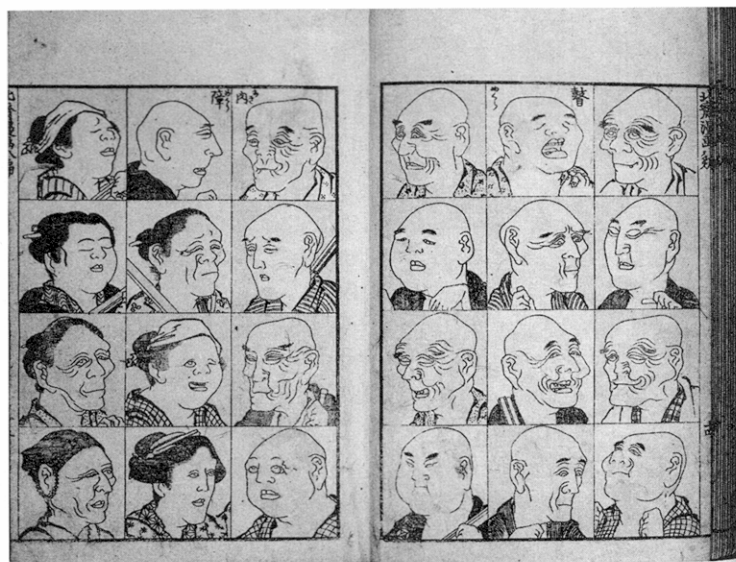


Fig. 32



Fig. 33

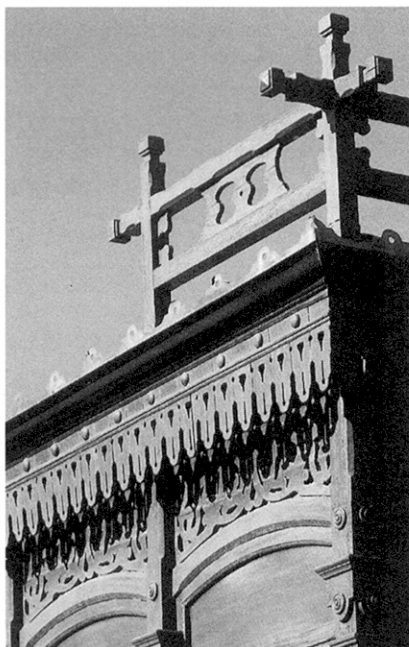


Fig. 34

Elenco delle illustrazioni:

Fig. 1. *Piatto di porcellana Ginori con firme di Iwakura Tomomi e Yamaguchi Naoyoshi*, 1873, Ceramica dipinta.

Fig. 2. *Armatura moderna* [Tōsei gusoku], Periodo Edo, primo quarto del XVII sec., Firenze, Museo Stibbert.

Fig. 3. *Statua del Buddha Amida*, primo quarto XV sec., Firenze, Museo Stibbert.

Figg. 4-5. P. Torrini, A. Segoni, "Città cinese" realizzata nel Ghetto di Firenze in occasione del Carnevale 1888.

Fig. 6. Leopoldo Melticovitz, *Manifesto per Madama Butterfly*, 1904, Collezione Salce.

Fig. 7. Telemaco Signorini, *Borgo di Porta Adriana a Ravenna*, 1877, Roma, Galleria d'Arte Moderna.

Fig. 8. Katsushika Hokusai, da *Hokusai Manga*, III, 1814-1849 (particolare).

Fig. 9. Utagawa Kuniyoshi, *Kasumigaseki*, dalla serie *Luoghi famosi in Edo* [Tōto meisho], 1832-33 ca., Kansas, Nelson-Atkins Museum of Art.

Fig. 10. Giovanni Fattori, *Stradina nei dintorni di Firenze*, Firenze, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi.

Fig. 11. Giovanni Fattori, *L'ora della recreazione*, 1893-96, incisione, Firenze, Galleria di Arte Moderna.

Fig. 12. Telemaco Signorini, *Mercato Vecchio a Firenze*, 1874, Firenze, Museo Firenze Com'era.

Fig. 13. Utagawa Hiroshige, *Ōtsu*, dalla serie *Sessantanove vedute di Kisokaidō* [Kisokaidō rokujūkyū tsugi], 1837 ca.

Fig. 14. Telemaco Signorini, *Toilette del mattino*, 1898, Milano, Collezione Privata.

Fig. 15. Suzuki Harunobu, *Giovane coppia in un interno* [Okunai no danjo], 1769 ca., Bologna, Collezione Fusco.

Fig. 16. Giovanni Fattori, *Campagna Romana*, Firenze, Gabinetto e Stampe degli Uffizi.

Fig. 17. Alfredo Muller, *Le pont d'Arcy*, 1921, Collezione Privata.

Fig. 18. Katsushika Hokusai, *Hodogaya sul Tōkaidō* [Tōkaidō Hodogaya], dalla serie *Trentasei vedute del Monte Fuji* [Fugaku sanjūrokkei], 1830-1832, Collezione Privata.

Fig. 19. Lorenzo Viani, *Vele rosse e gialle*, 1913-1914, Viareggio, Collezione Privata.

Fig. 20. Llewelyn Lloyd, *Il castagno morto*, 1908, Roma, Galleria d'Arte Moderna.

Fig. 21. Utagawa Hiroshige, *Veduta del villaggio di Sekiya da Masaki* [Masakibeyori suijin no mori uchikawa Sekiya no sato], dalla serie *Cento vedute di luoghi famosi a Edo* [Meisho Edo hyakkei], 1856-1858, Vienna, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst.

Fig. 22. Oscar Ghiglia, *La cinese*, 1926.

Fig. 23. Oscar Ghiglia, *Stampa giapponese*, 1923, Firenze, Collezione Borgiotti.

Fig. 24. Plinio Nomellini, *Campagna Toscana*, 1900-1903.

Fig. 25. Utagawa Hiroshige, *Aceri di Mama, Santuario Tekona e picco-*

lo ponte [Mama no kōyō Tekona no yashiro tsugihashi], dalla serie *Cento vedute celebri di Edo* [Meisho Edo hyakkei], 1856-1858, Milano, Collezione Ghezzi.

Fig. 26. Galileo Chini, *Vaso*, 1902.

Fig. 27. *Vaso per l'acqua*, Ceramica di Bizen, tardo XVI sec., periodo Momoyama, Tokyo, Hatakeyama Kinenkan Museum.

Fig. 28. Galileo Chini, *Danzatori cinesi*, 1913.

Fig. 29. Galileo Chini, *Taverna rossa*, 1925, Salsomaggiore, Hotel des Thermes.

Fig. 30. Galileo Chini, *Taverna rossa*, 1925, Salsomaggiore, Hotel des Thermes (particolare).

Fig. 31. Giorgio Kienerk, *Sorrisi*, cromolitografia per «Novissima», 1901.

Fig. 32. Katsushika Hokusai, *Amaurosi e cecità* [Akimekura to mekura], da *Hokusai manga*, VII, 1814-1849.

Figg. 33-34. *Chalet Martini*, 1899, Viareggio.

和文アブストラクト

(編集部作成)

河野元昭

狩野山雪と馬図

フィレンツェ市立ステイッベルト美術館所蔵『群馬図巻』の狩野山雪へのアトリビューションの可能性を探る。これにあたり古代からの馬と人間の本質的な関係を考慮しつつ、日本絵画における馬図のイコノロジー的分析を行う。この分野には日本独自の伝統があるものの大陸からの影響も見逃せない。また山楽から山雪と続く系譜には馬図が重要なテーマとして位置する。馬図の伝統に加え、山雪独自の持ち味である幾何学的様式が、最近になって山雪の模本であるとみなすに至ったとはいえ、ステイッベルト美術館の『群馬図巻』に流れ込んでいる。

山口静一

文明開化に背を向けた画家、河鍋暁斎

狩野派の流れを汲む正統な絵画教育を受けた河鍋暁斎は、既成の枠にとらわれない画家活動を行った。その作品は世相批判・政治風刺にあふれ、ときに官憲による弾圧あるいは世間の厳しい非難を被った。いまだ日本では妥当な評価を受けずにいるが、逆にそうした日本の文脈に拘泥しない欧米では常に評価が絶えることはなかった。

マルティナー・ベカッティニーニ

19世紀末トスカーナにおける日本文化の影響

19世紀後半から岩倉具視や岡倉天心の訪問を受けたフィレンツェでは、幾人かの美術商と蒐集家を中心に日本文化への関心が高まった。次第に日本趣味は本格化し、プッチーニの『蝶々夫人』はその好例となった。一方、マッキア(色斑)派と呼ばれる画家たち、ファットーリやシニョリーニらはパリのジャポニズムを担う画家同様、日本の浮世絵を重要な灵感の源とみなしていた。またトスカーナ地方には、アール・ヌーヴォーの流れの中で日本趣味をとり入れた室内装飾や建築物が残されている。