

Villa Pignatelli – Casa della fotografia



Fotografia capolavori del Giappone 1860 - 1910

«Il più romantico e artistico paese della terra», come ebbe a scrivere Frank Lloyd Wright, scorre sotto i nostri occhi attraverso immagini raffinate che esplorano il mondo femminile, ripropongono i convenzionali soggetti maschili, offrono vedute paesistiche che ricalcano i modelli tradizionali della pittura giapponese, restituendo i gesti pacati ed eleganti delle figure immerse in atmosfere silenziose e rarefatte. Molti sono i temi tratti dall'*ukiyo-e* – tecnica di grafica artistica di origine seicentesca realizzata su blocchi di legno – e trasposti su stampe all'albumina color seppia colorate a mano con estrema raffinatezza e con quella meticolosità e cura che solo un orientale sa mettere anche nel più piccolo gesto manuale. L'incontro tra il fotografo veneziano Felice Beato e un piccolo gruppo di maestri giapponesi, l'integrazione tra la moderna tecnica fotografica occidentale e la tradizione grafica locale danno vita alla Scuola di Yokohama e a questi prodotti di altissima qualità e di elegante esecuzione formale.

Ciò che emerge non è solo il racconto di un Paese, della sua storia e dei suoi costumi attraverso un mezzo di comunicazione eminentemente visivo, in grado di ricostruire lo spirito di una intera epoca. Bensì, forte, si coglie il sentimento nostalgico di una realtà medioevale che non esiste più, trasformata velocemente da un processo di modernizzazione che in pochi anni ha azzerato e rivoluzionato i valori di un popolo saldamente radicato nelle proprie tradizioni.

Il significato antropologico di questa mostra si coglie nelle immagini di geisha occupate a lavarsi e acconciarsi i capelli o a giocare a go, nei gesti dei venditori ambulanti di cibo e bevande, nei contadini al lavoro nei campi, nei lottatori di *sumo*, nei monaci buddhisti con i ricchi paramenti sacri. Sono istantanee di vita quotidiana che restituiscono scene di mercato, commerci nelle città, interni di *atelier*, frammenti di vita contadina. Il tono pacato della narrazione si fa più intimistico nel raccontare le donne in immagini di struggente bellezza: in posa durante il pranzo, impegnate nelle faccende di casa, al lavoro sul telaio, a passeggio, intente alla toilette o a scrivere, a leggere, a dipingere tessuti. Come non rimanere colpiti, poi, dall'icona per eccellenza, il samurai seduto a gambe incrociate, simulacro di compostezza e di forza insieme.

I soggetti ricorrenti, tratti dai modelli figurativi cari alla pittura tradizionale, dal ciliegio in fiore al monte Fuji, dal ponte sacro sul fiume Daiya al risciò, dalle lanterne rosse delle case di appuntamenti alle statue del Buddha, ai kimono e ai giardini, non sono mai fini a se stessi, tutto concorre a fornire elementi di grande valenza simbolica e a restituire il senso di una cultura costruita sull'armonia.

Un valore quasi astratto si rileva nei ritratti, nei personaggi messi in posa di fronte all'obiettivo da personalità come Kusakabe Kimbei o Ogawa Kazumasa. Sono figure inserite nel set creato in studio, immobili davanti a fondali, in scenografie teatrali accuratamente studiate e messe

in opera secondo l'iconografia tradizionale dell'*ukiyo-e*. Emblematica, a tale riguardo, è la fotografia della donna sul risciò, oggetto di una precisa ricerca formale costruita nello studio di posa, ad uso di souvenir di viaggio prodotti per un mercato sostanzialmente turistico.

Quello che accomuna tutte queste immagini, in un unico filo conduttore, è il loro grande valore estetico, la grazia e la semplicità apparente delle composizioni, l'eleganza delle inquadrature e delle prospettive, la ricerca delle geometrie. La serenità dei paesaggi si gioca sulle diagonali, sulle intersezioni geometriche di diversi piani prospettici, sulle visioni a volo di uccello, sugli articolati giochi di linee.

La mostra si inserisce in un progetto di approfondimento della cultura e della civiltà orientale, per tanti versi ancora sconosciute, già avviato da questo museo con le esposizioni *Il manifesto cinese 1921-2001* nel 2004 e *Marco Polo un fotografo sulle tracce del passato*. Michael Yamashita nel 2006, promosse dall'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Presentare oggi questa ricca e rara raccolta significa offrire al pubblico l'occasione di scoprire un universo artistico ancora poco conosciuto sul versante fotografico e costruire nel contempo un ulteriore tassello nella relazione tra Oriente e Occidente, tra passato e presente.

Denise Maria Pagano

Direttore

Villa Pignatelli - Casa della fotografia

Con la mostra dedicata alla fotografia giapponese delle origini gli Incontri Internazionali d'Arte ribadiscono la vocazione eclettica e internazionale della Casa della Fotografia ed insieme la volontà di creare un nuovo e vitale polo di attrazione turistica e culturale nel territorio napoletano.

Attraverso la selezione di oltre 150 stampe fotografiche realizzate da autori europei e giapponesi tra la fine dell'800 e i primi del '900, è possibile sfogliare alcune tra le più interessanti pagine della storia della fotografia e della tecnica di stampa all'albumina colorata a mano in particolare, e nello stesso tempo immergersi nell'immagine di un mondo esotico ed estetizzante, dominato da un senso di ineffabile equilibrio e armonia, destinato ad essere presto travolto dalla modernizzazione e dall'industrializzazione dei costumi e del paesaggio.

Gabriella Buontempo

Segretario generale

Incontri Internazionali d'Arte

La Scuola di Yokohama

Nella seconda metà dell'Ottocento ebbe luogo in Giappone un singolare matrimonio. La tecnica fotografica occidentale della stampa all'albumina si sposò con la maestria degli artisti locali, eredi di una antica e illustre tradizione pittorica. I risultati artistici del connubio furono di sorprendente bellezza e i soggetti rappresentati risultarono così verosimili che, ancora oggi, in alcuni casi, si fatica a distinguere le opere colorate a mano dalle moderne fotografie a colori.

A realizzare tali capolavori furono artisti europei e giapponesi che risposero, innanzi tutto, al bisogno dei viaggiatori occidentali di portare con sé il ricordo di un paese che appariva loro per molti versi straordinario, nel momento irripetibile in cui la modernizzazione forzata dell'epoca Meiji (1868-1912) trasformava, a vista d'occhio, un mondo sostanzialmente medioevale in una moderna nazione industriale. Grazie all'affermazione delle moderne tecniche di stampa, le stesse fotografie che assortivano gli album-souvenir dei *globetrotter*, furono utilizzate per alcuni decenni per illustrare una ricca pubblicistica fatta di guide, di resoconti di viaggio e, soprattutto, di descrizioni della vita quotidiana e dei costumi di un mondo che appariva all'Occidente come la quintessenza di un Oriente medioevale, educato ed elegante, arrivato miracolosamente intatto alle soglie della civiltà industriale.

Considerato per molto tempo alla stregua di un episodio puramente «commerciale», quella che passerà alla storia come fotografia della «Scuola di Yokohama» rappresenta, in realtà, il risultato di un'attenta

ricerca visiva, chiaramente legata alle riflessioni estetiche e ai canoni figurativi della tradizione giapponese.

Fra i molti aspetti peculiari, vi dominano una minuziosa composizione delle geometrie e un'originale declinazione «ideografica» dello spazio, e cioè il fatto che la struttura delle immagini è condizionata *a priori*, nella mente del fotografo, dalla forma dell'ideogramma che esprime il soggetto principale dell'opera. Altrettanto importante è la costante ricerca di scene e di soggetti esotici, in cui giapponesi e occidentali sembrano quasi rincorrersi nel prendere a prestito elementi delle rispettive visioni del mondo («interazione mimetica»), mentre un diffuso senso della nostalgia del «mondo che fu», che caratterizza in modo determinante la cultura giapponese della seconda metà dell'Ottocento, pervade tanto i paesaggi, quanto i ritratti di vita quotidiana, rimandando costantemente ai medesimi valori che interessano l'*ukiyo-e*, e ricordando anche all'osservatore frettoloso la grazia dei volti di Utamaro e le ardite prospettive di Hokusai. Presi nel loro insieme, i soggetti delle fotografie della Scuola di Yokohama sembrano restituire, a volte anche nei minimi particolari, la visione di una cultura profondamente caratterizzata dalla ricerca di un'armonia sottile fra le cose. Paesaggi, edifici, architetture d'interni, scene di vita quotidiana, ritratti di uomini e donne, e persino le immagini in soggettiva dei rami d'albero in fiore danno la sensazione di un mondo sospeso in un'ineffabile aura d'ineffabile perfezione, di un meraviglioso, ma fragile, universo esotico, destinato a scomparire all'alba del nuovo secolo.





La stampa all'albumina

I capolavori della Scuola di Yokohama non sarebbero mai esistiti senza l'invenzione della «stampa all'albumina». Il procedimento fu sperimentato in Francia nel 1848. Usato dapprima come mezzo per il mantenimento dei sali d'argento nella fabbricazione di negativi su lastra di vetro, fu in seguito adoperato per la fabbricazione di speciali «carte albuminate». Industrializzato dalla Dresden Albuminfabriken, il procedimento si diffuse rapidamente in tutto il mondo e rimase dominante sino alla fine del XIX secolo.

L'albumina è una proteina del plasma, prodotta dal fegato, che si trova nella chiara delle uova (albume): è solubile in acqua e coagula al calore. Una volta separato dal tuorlo, l'albume era montato a neve con l'aggiunta di cloruro di sodio o di ammonio (sale da cucina). Il composto era poi lasciato decantare e riposare in un locale buio, per una mezza giornata. Dopo la fermentazione, la sostanza precipitata alla base del contenitore era filtrata e lasciata ulteriormente riposare per una quantità di tempo inversamente proporzionale alla lucentezza dell'immagine che si voleva ottenere. I fogli di carta di cotone, di buona qualità, lisci e omogenei, erano fatti galleggiare sulla soluzione di albumina, facendo attenzione che la stesura si applicasse alla superficie di un unico lato del foglio, che doveva risultare alla fine perfettamente levigato e brillante. L'annerimento avveniva per contatto diretto con la lastra del negativo, dopo che il foglio di carta albuminata era stato sensibilizzato alla luce in un bagno di nitrato d'argento, trasformando l'albumina in cloruro d'argento. Il contatto del negativo con il foglio di carta avveniva in un apposito telaio di vetro che era esposto al

sole per un tempo variabile da pochi minuti ad alcune ore. La stampa era di conseguenza delle esatte dimensioni della lastra del negativo. Seguiva il cosiddetto «viraggio» -che consisteva nell'immersione della stampa in soluzioni che potevano contenere acido citrico (succo di limone), cloruro di oro o altri composti. In tal modo si dava stabilità al colore, si potevano sfumare le zone più scure della stampa e accentuare il contrasto dei chiaroscuri. Una volta asciutta, la stampa era fissata attraverso un bagno di iposolfito di sodio ed era poi accuratamente lavata per evitare sviluppi indesiderati e macchie. Data la tendenza della carta albuminata ad accartocciarsi su se stessa, il positivo era in genere montato su un cartoncino di supporto. Il risultato finale era una fotografia lucida e dettagliata, dalle calde tonalità di marroni e ocra che col tempo, è invalsa l'abitudine di chiamare genericamente «color seppia».

La coloritura

L'uso di colorare le stampe all'albumina fu, quasi certamente, introdotto in Giappone nel 1863 da Felice Beato (1833-1907), il quale l'aveva sperimentata a Istanbul già a partire dal 1855, sulla base di esperienze europee ancora precedenti. Mentre in Europa, già nel 1880, la pratica della colorazione delle stampe all'albumina era divenuta del tutto marginale, in Giappone essa conobbe una straordinaria fioritura. I motivi concomitanti di tale successo furono più d'uno. Fondamentale fu la presenza sul mercato di un gran numero di coloristi che si erano dedicati in passato alla pittura su carta e su tessuto, alla realizzazione delle stampe xilografiche policrome e al particolare processo di coloritura, simile alla serigrafia, che è conosciuto col nome di *katagami*. Costoro avevano raggiunto un altissimo grado di specializzazione ed erano dotati di una tecnica raffinata che permetteva loro di applicare il colore anche su piccolissime superfici. Si trattava di una manodopera specializzata che il processo di modernizzazione in atto privava delle tradizionali commesse e che il *surplus* di profitto realizzato con la vendita delle fotografie ai residenti e ai viaggiatori occidentali, permetteva agli impresari di assoldare senza grandi problemi. Il nuovo tipo di lavoro non costituì per i pittori giapponesi un cambiamento traumatico. La loro attenzione era, infatti, già fortemente orientata a un genere d'arte documentaria e, di fatto, la fotografia colorata a

mano, che riproponeva temi e strutture visive della tradizione, poteva per certi aspetti essere, in fondo, considerata come una particolare forma di prosecuzione estetica dell'*ukiyo-e*. Il fenomeno fu di enorme portata poiché, in pratica, la coloritura delle opere fu quasi obbligatoria, dal 1880 al 1910. Ciascuno studio impiegava numerosi pittori, nell'ordine della decina. Talvolta, come nel caso dello studio di Tamamura Kōzaburō, si poteva arrivare a più di cento artisti che erano impiegati secondo processi di lavoro segmentati e che si applicavano alla coloritura anche secondo una specializzazione dei generi della rappresentazione rispettosa delle inclinazioni e del grado di abilità personale. Tenuto conto che un bravo colorista riusciva a completare un'opera di qualità in 8/9 ore di lavoro, possiamo senz'altro pensare, nel complesso, a una produzione di migliaia di fotografie al giorno, per un periodo di una quarantina d'anni. Senza contare che, certamente, per le fotografie di minore qualità, che erano percentualmente abbastanza numerose, il tempo impiegato per colorare ciascuna opera doveva essere decisamente minore. A proposito delle tecniche, va inoltre ricordato che, analogamente a quanto era accaduto, e accadeva ancora, con le matrici delle stampe xilografiche, anche le lastre furono per lungo tempo oggetto di commerci e di scambi fra i diversi fotografi, e non soltanto in occasione della cessazione delle attività



di uno studio, che portava all'acquisizione di un archivio da parte di un altro fotografo, ma anche comunemente, a seconda delle convenienze e delle opportunità offerte dal mercato. Per questo motivo, nonostante gli studi fatti sino ad oggi da numerosi specialisti, l'attribuzione di un'opera a un determinato autore resta un compito particolarmente difficile, che non è sempre possibile portare a termine con certezza.

Analogamente ai materiali fotografici, anche i colori dovevano essere preparati minuziosamente, a partire dai pigmenti in polvere, di varia granulazione, di numerose sostanze vegetali, animali e minerali. Seguivano passaggi al mortaio (*yagen*) e l'aggiunta di piccole quantità di colla animale (*nikawa*) e altri leganti. La resa e la qualità delle tinte richiedeva che i colori fossero preparati ogni giorno, in ambienti con temperature e umidità adeguate e costanti. Tale lavoro richiedeva particolare cautela, perché alcune sostanze erano tossiche.

Pittori e pittrici lavoravano appoggiati sulle ginocchia o con le gambe sotto un tavolo basso. Gli strumenti erano in gran parte quelli della tradizione pittorica e calligrafica. I pennelli (*fude*) erano di grande qualità e varietà. La loro sottigliezza, e di conseguenza la finezza rag-

giunta dalla coloritura, è incredibile, al punto che uno sconosciuto artista colorò una foto di Kusakabe Kimbei, con un pennello a un pelo, per i dettagli degli occhi e delle labbra di ciascuno dei duecento bonzi che vi erano raffigurati. La grande richiesta di album, portò ogni studio a impiegare decine di artisti che si applicarono alla coloritura anche secondo processi di lavoro segmentati e con specializzazioni che tenevano conto delle inclinazioni e del grado di abilità personale. L'introduzione dei colori sintetici, all'inizio degli anni Novanta portò a una maggiore velocità di esecuzione dei processi ma, nell'insieme, a un certo peggioramento della qualità della coloritura.



Gli album-souvenir

La gran parte delle fotografie della Scuola di Yokohama furono realizzate per assortire album che permettevano ai viaggiatori internazionali di portare con sé un ricordo del loro viaggio in Giappone. Nel decennio compreso fra il 1870 e il 1880, dai semplici album con le copertine telate, di provenienza per lo più inglese e americana, si passò prima agli album rivestiti di seta, e poi a splendidi raccoglitori, chiamati *orihon*, da considerare a loro volta come un peculiare genere d'arte applicata e un oggetto da collezione. Si trattava di raccolte di fogli di cartoncino legate in diverso modo e inquadrinate da coperte di legno finemente lavorate e laccate. Fra i fogli vi era normalmente un foglio di carta velina incollato su uno dei lati corti, mentre -specie nel caso delle concertine- ai lati corti del cartoncino vi erano speciali fascette di rinforzo fatte di nastro di tessuto chiaro. Le coperte erano di legno lavorate a intarsio con inserti d'oro e d'argento, applicazioni di microsculture d'avorio, di corno e di madreperla lavorate ad altorilievo, e uso di pigmenti colorati. L'intera superficie era poi fatta oggetto di un integrale verniciatura a strati sovrapposti (in nero o in rosso) realizzata dai migliori maestri dell'arte della lacca (*maki-e*). Gli album con le coperte di lacca furono realizzati secondo uno schema iconografico standard. Le coperte frontali presentavano uno sfondo delineato per essenziali suggerimenti visivi e, in primo piano, una scena che si rifaceva ai soggetti tipici delle fotografie e a episodi di carattere mitologico, con quel certo gusto della parodia che trova forse la sua massima espressione nelle stampe xilografiche conosciute col nome di *mitate-e* in cui domina la metafora e il gusto di mettere in connessione fra loro contesti contraddittori e modalità espressive diverse. Le quarte erano invece caratterizzate da campiture uniformi, sulle quali erano distribuite figure di fiori e di insetti, secondo un'ideale struttura geometrica e ideografica che riprendeva la maniera della tradizionale decorazione pittorica dei paraventi (*byōbu*).

Francesco Paolo Campione
Direttore del Museo delle Culture di Lugano



La Collezione

La Collezione da cui provengono le opere esposte si compone di 5.185 fotografie e 91 album, ed è fra le maggiori del genere oggi esistenti. Raccolta da Marco Fagioli a partire 1973, è stata poi acquisita dalla Fondazione «Ada Ceschin Pilonè» di Zurigo che l'ha destinata in comodato permanente al Museo delle Culture di Lugano.

Dal 2008 la Collezione è oggetto di un sistematico lavoro di ricerca dall'équipe del Museo delle Culture con la collaborazione di studiosi di diversi paesi europei.

CICLO DI CONFERENZE

a cura di Giorgio Amitrano

Sabato 28 aprile ore 11

Francesco Paolo Campione (Direttore del Museo delle Culture di Lugano)
La scuola di Yokohama

Sabato 5 maggio ore 11

Lucia Caterina (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
L'arte giapponese incontra l'Occidente

Sabato 12 maggio ore 11

Silvana de Maio (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
La città giapponese dall'epoca Meiji ai nostri giorni, tra continuità e nuovi inizi

Sabato 19 maggio ore 11

Giorgio Amitrano (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
La malinconia e la bellezza. Riflessioni sul sentire giapponese

Sabato 26 maggio ore 11

Franco Mazzei (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
Il Giappone dalla tradizione al postmoderno

Fotografia del Giappone.

Capolavori 1860-1910

a cura di Francesco Paolo Campione e di Marco Fagioli

Napoli, Villa Pignatelli – Casa della fotografia

21 aprile – 3 giugno 2012

Mostra promossa da

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico, Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Napoli
Incontri internazionali d'Arte

in collaborazione con

Museo delle Culture di Lugano

Giunti Arte mostre musei

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Fondazione «Ada Ceschin Pilone», Zurigo

Soprintendente speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Napoli

Fabrizio Vona

Direttore Villa Pignatelli – Casa della fotografia

Denise Maria Pagano

Segretario generale Incontri Internazionali d'Arte

Gabriella Buontempo

Comitato organizzativo

Gabriella Buontempo

Paolo Giulini

Rosanna Naclerio

Denise Maria Pagano

Sara Paulucci

Ufficio Stampa

Soprintendenza speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Napoli, Simona Golia
Incontri internazionali d'Arte

Allestimento

Laboratorio di Conservazione, Restauro, Museotecnica e allestimenti del Museo delle Culture di Lugano

Immagine della mostra e comunicazione

zevilhéritier

Trasporti

Apice s.c.r.l.

Montenovi s.r.l.

Assicurazioni

AXA Art Assicurazioni SA

Consegnatario della mostra

Giuseppe Dragotti

Un ringraziamento speciale a
Antonella Basilico, Michele Lo Sardo, Gabriella Lambusta

In occasione della mostra sarà disponibile il volume
Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910
pubblicato da GAmM Giunti

Evento realizzato grazie a



incontri internazionali d'arte

Con il sostegno di



PROVINCIA DI NAPOLI

Questa iniziativa è contro
il "sistema" della camorra

Con il patrocinio di



Sponsor



Goodtime srl



In copertina: Kusakabe Kimbei (attr.),
Donna su un riscìò (particolare), 1890 ca.

Villa Pignatelli – Casa della fotografia

Riviera di Chiaia 200, 80121 Napoli

tel. e fax: +39.081.669.675 / 7612.356

web: www.polomusealenapoli.beniculturali.it

e-mail: sspsae-na.pignatelli@beniculturali.it

facebook: www.facebook.com/villapignatellicasadellafotografia