**MATTHI FORRER**

**Curatore della mostra**

***La pittura giapponese*** *\**

È passato forse troppo tempo perché io possa ricordare esattamente come mai rimasi tanto affascinato dalla pittura estremo orientale e cosa mi avesse colpito in particolare. Sono però certo di questo: a nove anni mi fu chiaro che non esisteva nulla di più meraviglioso dei dipinti cinesi delle dinastie Song, Yuan e Ming.

Non ricordo bene quali fossero le mie impressioni sulla pittura giapponese a quei tempi, ma di sicuro uno dei miei libri preferiti per molti anni fu il catalogo di una mostra di dipinti cinesi. Guardavo e riguardavo con grande meraviglia le immagini delle foglie di bambù e delle rocce dipinte negli stili *zhen*-*xing*-*cao* (*shin-gyō-sō*)*,* gli stili formale, semi-formale e informale della calligrafia cinese e giapponese. Quel catalogo trattava anche dei principi della pittura cinese e spiegava che la formazione del pittore cinese iniziava esercitandosi col pennello a tratteggiare linee rette tutte dello stesso spessore e a disegnare punti tutti uguali. Seppi così che una linea a inchiostro *mo* (*sumi*), una volta dipinta, non può essere cancellata: nessun margine di correzione è consentito.

Molti anni dopo lessi *L’arte pittorica cinese* di Van Gulik, che mi permise di approfondire le mie conoscenze sui processi implicati nella preparazione dell’inchiostro e nella produzione dei pennelli, di vario tipo a seconda dei diversi scopi; mi aiutò a capire come i pittori realizzavano e usavano i loro sigilli, quale carta e quale seta impiegavano nei dipinti e ad approfondire i principi estetici della montatura.

Lessi anche l’affascinante resoconto di Osvald Sirén su come i pittori cinesi osservavano e su come formulavano i loro principi di pittura, da Xie He (500 d.C. circa) a Shi Tao (1641-post 1710) all’epoca della dinastia Qing. Se da una parte tutto questo rendeva la pittura una sorta di esercizio microcosmico in linea con canoni precisi, d’altra parte molta di questa pittura finiva per diventare un mero laborioso sforzo di pennello e inchiostro.

Fin dal principio vi era la convinzione che la verosimiglianza non fosse importante: prioritario era il poter riconoscere ciò che il pittore voleva dipingere e, soprattutto, che il risultato dimostrasse forza e abilità nel maneggiare il pennello e l’inchiostro. È questo ciò che conta davvero anche oggi quando vogliamo semplicemente apprezzare un dipinto oppure quando dobbiamo giudicarne la qualità.

Per la verità questo è stato anche uno dei principi guida nella selezione delle opere per questa mostra.

Ciò che conta è il potere del pennello, mentre la verosimiglianza è di secondaria importanza. Finché riusciamo a riconoscere ciò che un pittore voleva dipingere o trasmettere, possiamo goderci qualsiasi dipinto come se fosse un viaggio nella mente del pittore stesso. Quindi non ha importanza se riusciamo o meno a identificare un albero in un dipinto, nel momento in cui possiamo affermare si tratti di un susino in fiore visto che ha i boccioli e non ha le foglie.

Quando il Giappone iniziò a riconoscere i cinesi come “fratelli maggiori” in molti campi quali le arti, l’artigianato e la tecnologia, fu automatico riconoscere l’importanza delle fonti letterarie e teoriche cinesi sulla pittura.

Con l’adozione dei caratteri usati dai cinesi per scrivere il giapponese, i trattati cinesi sulla pittura avrebbero esercitato da lì in poi un’influenza duratura, letti sia nella loro versione originale in cinese classico sia in traduzione giapponese.

Poiché la pittura cinese era principalmente a inchiostro su carta o su seta – con regole precise che mettevano in guardia sull’utilizzo dei colori, a meno che non fosse realmente necessario – le tradizioni di pittura giapponese con influenza cinese adoperano principalmente inchiostro nero su carta, con uno stile detto *suibokuga.* Tale stile pittorico sarebbe stato formalizzato a partire dal XIV secolo nella tradizione – spesso piuttosto accademica – della scuola Kanō, avviata da Kanō Motonobu (1476-1559) a Kyoto. La scuola si diffuse presto, con varie ramificazioni locali come le botteghe-studio Kanō Kajibashi, Nakabashi e Kobikichō Kanō che prendevano i nomi dai distretti della città di Edo – l’attuale Tokyo – in cui erano collocate. Fintanto che la Cina rimase un’importante fonte d’ispirazione per il Giappone la tradizione Kanō continuò a prosperare, sopravvivendo fino al XIX secolo.

A rigore aggiungiamo che ciò fu possibile anche grazie al fatto che i pittori di scuola Kanō erano selezionati come artisti ufficiali dal governo Tokugawa, godendo in tal modo del sostegno nazionale dei signori feudali (*daimyō)* e dei *samurai* di alto rango.

Qualunque fossero i loro meriti artistici, questa fu la principale garanzia del loro successo, come del resto in ogni caso di patrocinio artistico da parte di comuni, città o stati ovunque nel mondo – basti guardare al ruolo della famiglia fiorentina dei Medici e più tardi dei papi medicei. Il fatto che le scuole Kanō siano durate più di altre altrettanto patrocinate è dovuto alla circostanza che i Tokugawa rimasero a lungo al potere: dai tempi di Ieyasu (1543-1616) fino al 1868.

È interessante – e abbastanza tipico per il Giappone – notare che la tradizione Kanō di influenza cinese si sviluppò e coesistette accanto alla pittura tradizionale giapponese cosiddetta *yamato-e*, nata originariamente per illustrare i testi classici sui lunghi rotoli orizzontali detti *emakimono*, che prosperò dal XII al XIV secolo. Quest’ultimo stile di illustrazione sarebbe stato poi istituzionalizzato come pittura tradizionale giapponese, conosciuto come tradizione Tosa e favorito principalmente dalla corte imperiale e dalle varie famiglie della nobiltà tradizionale che orbitava attorno ad essa.

Coesistevano così varie tradizioni pittoriche differenti, ognuna delle quali si rivolgeva al suo proprio pubblico, più o meno nella stessa misura in cui Shintoismo, Buddhismo e Confucianesimo coesistettero a lungo in pace in Giappone.

Lugano, 16 luglio 2020

**\* Estratto dal testo in catalogo Skira**