



Martina Mariani

Arte Import/Export.

Il caso della Galleria Niccoli e l'attività espositiva del Centro per l'Arte Contemporanea Italia Giappone



Abstract

Nel 1986 Giuseppe Niccoli e Chifuku Kubota fondano il Centro per l'Arte Contemporanea Italia Giappone, mossi dal desiderio di creare una via di comunicazione che favorisse gli scambi artistici e il mercato in entrambe le direzioni. L'ACIG ha promosso un'intensa attività espositiva che ha portato in Italia alcuni dei più importanti artisti giapponesi contemporanei e in Giappone il meglio dei movimenti artistici italiani del Novecento. In particolare, il Centro ha trovato grande entusiasmo da parte di rinomati musei giapponesi, permettendo alla Galleria di affermarsi come realtà di spicco anche nel sistema dell'arte internazionale. In questi mesi la mostra *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968* attraversa il Giappone, fino al settembre 2015. Il saggio vuole ricostruire l'attività espositiva del Centro su tutti i livelli. Ai fini della completezza, il contributo è integrato da un'intervista allo stesso Giuseppe Niccoli.

In 1986 Giuseppe Niccoli and Chifuku Kubota establish the Italy-Japan Center for Contemporary Art (Centro per l'Arte Contemporanea Italia Giappone, ACIG), aimed to create a communication channel that encouraged artistic exchanges and the market in both directions. ACIG promoted many exhibitions, that imported in Italy some of the most important japanese contemporary artists and exported in Japan the best italian artistic movements of Nineteenth century. ACIG especially found enthusiasm from famous japanese museums, allowing the Niccoli Gallery to become a prominent reality inside the international art system. In recent months, the exhibition *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968* goes across Japan, until September 2015. The present essay wants to outline ACIG's history and exhibitions on all levels. For clarity, the essay is accomplished by an interview with Giuseppe Niccoli himself.



Una mostra d'arte è molto più della *mis-en-place* di queste o quelle opere d'arte ai fini dell'intrattenimento o, in taluni casi, della vendita e del mercato. L'effimero lasso di tempo in cui le opere restano a disposizione del pubblico, rappresenta solo la piccola punta di un iceberg spesso ignorato o dato per scontato. È al di sotto della superficie scintillante dell'evento che si snoda tutta la vicenda, complessa e delicata, della macchina espositiva. Allorché tutti gli ingranaggi lavorino in perfetta sincronia, alle effettive difficoltà organizzative potranno corrispondere altrettanti incalcolabili guadagni culturali. Un'esposizione d'arte può e deve essere un momento per la

produzione e l'affermazione di contenuti; un'opportunità di arricchimento culturale; un'occasione, per il pubblico, di aprirsi all'altro, al diverso, di conoscerlo e porre le basi per un dialogo. Lavorare per la creazione di una mostra d'arte significa dunque operare delle scelte, da cui inevitabilmente deriveranno l'immediato riscontro e il successivo valore critico dell'evento.

Nel corso di un'attività espositiva lunga più di quarant'anni, la Galleria Niccoli di Parma ha saputo dimostrare esperienza e profonda consapevolezza di questi meccanismi. Attraverso un lungo, ragionato e coerente percorso di studio entro l'arte italiana del Novecento, scandito dal susseguirsi di eventi espositivi decisivi in ambito storico-artistico, la galleria si è imposta nel panorama nazionale quale nevralgico polo di ricerca.

La storia della galleria inizia nel 1970, quando Giuseppe Niccoli, già proprietario della storica libreria di via Mazzini, inaugura lo spazio espositivo di borgo Bruno Longhi. Il periodo non era certo dei più favorevoli: il sistema dell'arte in Italia era sregolato, condizionato da tutta una serie di vincoli ideologici figli del decennio precedente, ma Giuseppe Niccoli non era né sprovveduto né impreparato (ed. Meneguzzo 2011, p. 13). Durante la prima fase di vita della galleria, coincidente con i primi quindici anni di attività, la necessità primaria era quella di creare una condizione di legittimità e solidità – anche economica. Le scelte alla base del lavoro espositivo di quegli anni ne sono una diretta conseguenza. Anziché imboccare la facile strada dell'omologazione alle tendenze del mercato e del panorama artistico, Giuseppe Niccoli decide di percorrere quella vasta terra di nessuno che divide storia dell'arte e mercato, scegliendo artisti che, più che una garanzia, erano una scommessa. Per citarne alcuni, si pensi alle mostre di Consagra [novembre 1974], Pistoletto [novembre 1976], Melotti [maggio 1978] e Colla [novembre 1978]; nomi che ora possono suonare tradizionali, ma che negli anni dell'Arte Povera rappresentavano una scelta tutt'altro che scontata. Fin da questi primi passi all'interno del sistema dell'arte, affiora un'attitudine che, rafforzandosi, verrà riconosciuta come «filosofia della galleria» (ed. Meneguzzo 2011, p. 16), ovvero la volontà di indagare a fondo negli angoli inesplorati della storia dell'arte italiana più recente, per estrarne ciò che, per qualche motivo, passava inosservato. L'intero lavoro della Niccoli viaggia controcorrente, preferendo scommettere su nuove espressioni artistiche di qualità piuttosto che uniformarsi a facili tendenze.

Se i primi anni Ottanta rientrano ancora nella fase di assestamento, dalla metà del decennio inizia il secondo periodo di affermazione e successo. La raggiunta stabilità permette a Giuseppe Niccoli di proseguire con più sicurezza nel suo eccentrico percorso di ricerca. Tra la fine degli anni Ottanta, per tutti gli anni Novanta e oltre, vengono organizzate rassegne che hanno condotto alla riscoperta di singoli

artisti e interi movimenti. In generale, si tratta di mostre supportate da un solido apparato storico e critico, che, attraverso la pubblicazione di corposi cataloghi, hanno contribuito al progresso degli studi di settore. Sono gli anni delle personali di Capogrossi, Rotella e Vedova [febbraio, aprile, novembre 1986], di Scialoja e Castellani [gennaio e dicembre 1988], ma anche della riscoperta di quel capolavoro dimenticato che è la *Via Crucis* del 1947 di Lucio Fontana, esposta nell'ottobre 1988. Vengono presentati gli artisti italo-americani Angelo Savelli, Salvatore Scarpitta e Conrad Marca-Relli, ai quali la galleria dedica tra il 1990 e il 1991 diverse occasioni espositive¹. Soprattutto è la fase delle grandi rivisitazioni storiche come Forma 1 [settembre 1994], MAC [gennaio 1996], Art Club [ottobre 1998] e Arte Cinetica [dicembre 2000], temi fino ad allora del tutto trascurati.

Al di là della “filosofia della galleria”, tra le due fasi emerge un’ulteriore peculiarità, ovvero la volontà e la capacità di guardare oltre la piccola realtà provinciale per collaborare con altre gallerie o istituzioni museali pubbliche al fine di promuovere artisti ed “esportare” il continuo lavoro di ricerca perpetuato negli anni (ed. Meneguzzo 2011, p. 16). Collocandosi nel punto di intersezione tra la volontà di rivisitazione della storia dell’arte del Novecento e il desiderio di esportare il proprio messaggio culturale, il Centro per l’Arte Contemporanea Italia Giappone - ACIG, occupa sicuramente un posto di rilievo nella storia della Galleria Niccoli.

Le dinamiche che ne hanno determinato la genesi sono piuttosto difficili da ripercorrere. Alla metà degli anni Ottanta, con la galleria ben avviata, Giuseppe Niccoli era riuscito a ritagliarsi un proprio personale spazio all’interno del sistema dell’arte e a garantirsi anche una certa fama grazie alla qualità del suo lavoro di gallerista. Durante la frequentazione di artisti e personalità del mondo della cultura giapponese, in Giappone era emerso un rinnovato interesse per l’arte italiana del Novecento e il conseguente desiderio di un dialogo biunivoco sempre finalizzato all’arricchimento reciproco. Così nel 1986 Giuseppe Niccoli e Chifuku Kubota, artista giapponese attiva in Italia dal 1980 con il nome d’arte di Fukushi Ito, fondano il Centro per l’Arte Contemporanea Italia Giappone.

Lo scopo precipuo di questo ambizioso progetto culturale era (e continua ad essere) l’avvicinamento dei due mondi, tramite la creazione di una solida via di comunicazione che favorisse lo scambio e il raffronto artistico, nonché l’arricchimento culturale in entrambe le direzioni. Dall’anno della sua fondazione, l’ACIG ha sostenuto un’intensa attività espositiva che, di molto in anticipo sui tempi, ha “importato”, in Italia, artisti giapponesi delle più giovani generazioni ed “esportato”, in Giappone, una

¹ Le mostre di cui si sta parlando sono: *Angelo Savelli* (settembre 1990, Casa del Mantegna, Mantova); *Conrad Marca-Relli* (ottobre 1990, Galleria Niccoli); *Salvatore Scarpitta* (dicembre 1990, Galleria Niccoli); *Angelo Savelli* (febbraio 1991, Galleria Niccoli).

selezione rappresentativa dei più rilevanti movimenti artistici italiani del Novecento. L'ACIG, nato da una favorevole congiunzione di eventi concatenati, è il frutto di una lungimirante intuizione che intravide, nel Giappone, nuove stimolanti opportunità. Nessuno sarebbe stato in grado di prevedere un tale successo.

Intento del saggio è ricostruire l'attività espositiva dell'ACIG in tutta la sua complessità, indagandone finalità, dinamiche, scelte e conseguenze. Ad oggi il lavoro della Galleria Niccoli non è ancora assunto a concreta materia di studio, e questo scritto è il primo esclusivamente dedicato all'ACIG. Ne deriva un vuoto bibliografico, qui colmato grazie alla disponibilità di Giuseppe Niccoli, che ha impiegato il suo tempo per svelare quello che succede dietro le quinte di quel palcoscenico che sono le mostre d'arte. Con il proposito di non ridurre la trattazione a un elenco disomogeneo di eventi, la scelta è quella di analizzare l'attività espositiva dell'ACIG non in sequenza cronologica, bensì geografica, distinguendo tra mostre tenutesi in Italia e in Giappone. Si partirà dal primo caso.

Nell'ottobre del 1986, la mostra *Artisti giapponesi in Italia*, nelle due sedi della Galleria Niccoli e della Galleria Vivita di Firenze, sancisce ufficialmente la nascita dell'ACIG. L'importanza e lo spessore culturale dell'evento sono rappresentati dai prestigiosi patrocini della Presidenza del Consiglio dei Ministri, degli assessori alla cultura dei comuni di Parma e Firenze e dell'Istituto Giapponese di Cultura [Roma]. Benché si tratti della primissima esposizione, già in quest'occasione il Centro – sicuramente grazie al prestigio e alla qualità associata al nome della Galleria Niccoli – riesce ad ottenere importanti riconoscimenti istituzionali che si faranno presenza costante nel proseguimento del lavoro. In questa mostra, la cui realizzazione è resa economicamente possibile dalla sponsorizzazione Parmalat, al pubblico italiano sono presentati dodici artisti giapponesi, sei scultori e sei pittori, ciascuno rappresentato da due opere². Si tratta di artisti attivi da diversi anni in Italia, con alle spalle una concreta frequentazione dell'arte europea, la cui scelta è legittimata da una storia artistica di spessore internazionale. Gli artisti esposti costituiscono un gruppo piuttosto eterogeneo per generazione, formazione e linguaggio, che tuttavia trova un minimo denominatore comune nel primitivo e ossequioso rispetto verso la materia trattata. Lungi dal rappresentare uno svantaggio, l'eterogeneità delle proposte è il vero punto di forza dell'esposizione riuscendo a restituire un quadro tutto sommato esaustivo di quella che era la miglior ricerca artistica giapponese all'inizio degli anni Ottanta.

² Questi i sei scultori: Kazuo Kuetani, Tomonory Toyofuku, Kan Yasuda, Yoshin Ogata, Hidetoshi Nagasawa e Shumbin Maeda. Questi i sei pittori: Fumio Itai, Shu Takahashi, Masataka Kubota, Keizo Morishita, Katsumi Nakai e Kazuyuki Tsujimoto. Per un totale di ventiquattro opere equamente divise tra Parma e Firenze.

Lo scopo con cui nasce l'esposizione, e che in prospettiva può essere allargato a tutta la produzione dell'ACIG in Italia, è quello di abbattere quel pervasivo pregiudizio che liquida l'arte contemporanea giapponese ad una espressione artistica caotica e priva di connotazioni personali, riducibile a mera copia di vari *ismi* occidentali (ed. Galleria Niccoli 1986, p. 6). A quelle date, l'arte contemporanea giapponese non era ancora giunta né in Europa né tantomeno in Italia; l'esigenza era perciò quella di creare un reale momento di approfondimento e riflessione per mostrare come, in realtà, Oriente e Occidente potessero ormai dialogare alla pari. Soprattutto grazie a quegli artisti giapponesi che, lavorando all'estero, arrivarono ad interiorizzare il senso dell'attuale creazione artistica europea fondendolo con la più profonda tradizione giapponese. In questo senso, l'attività espositiva dell'ACIG in Italia si qualifica da subito come il tentativo di aprire l'arte e il pubblico italiani a influenze straniere e, nel particolare, di offrire un'immagine dell'arte contemporanea giapponese non distorta, ma storicamente e contenutisticamente corretta. Le successive tre esposizioni si pongono in perfetta continuità con questa opera prima, tenendo sempre ben saldo il focus divulgativo.



Fig. 1: Allestimento della mostra *Artisti giapponesi in Italia* (1986), presso la Galleria Niccoli.
Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

Nel maggio 1988, presso lo spazio della galleria, si inaugura *Carta e arte contemporanea*, seconda mostra italiana dell'ACIG. Anche in questo caso, l'evento gode di spessore internazionale grazie a importanti patrocini³ e al sostegno economico del Giornale Fukui e delle emittenti radiotelevisive Fukui, FBC e NHK.

Il titolo manifesta un concept originale. La mostra curata da Arata Tani e realizzata con la collaborazione della storica cartiera Hizaburo [Imadate], non è una semplice collettiva, ma un percorso tematico in cui i quattordici artisti selezionati vengono chiamati a interrogarsi intorno al tema della carta⁴. Se al pensiero occidentale il tema della carta può suggerire poco, ben diverso è il suo valore all'interno della cultura materiale giapponese. Ancora oggi la carta giapponese washi è uno dei materiali artigianali di più antica e duratura tradizione. Grazie a particolari forme di trattamento che ne garantissero una certa durabilità, da tempi immemori la carta washi veniva utilizzata per la produzione di oggetti di uso quotidiano o, come più noto, di elementi costitutivi dello spazio abitativo come divisori e finestre. Esiste poi una tipologia molto pregiata di carta giapponese, la Echizen washi, prodotta tra il IV e il V secolo d.C. nella città di Imadate (regione di Fukui) e da sempre impiegata come supporto pittorico. La Echizen viene tutt'ora prodotta con il medesimo antico procedimento manuale, distinguendosi come una punta di eccellenza nella produzione artigianale giapponese per qualità e valore artistico intrinseco (Sato 1988). A partire dagli anni Ottanta nella regione intorno ad Imadate, un nutrito gruppo di artisti ha mostrato un rinnovato interesse verso questo prodotto così tradizionale, al fine di esplorarne le potenzialità espressive, andando oltre la bidimensionalità della superficie pittorica. Attraverso la scelta di un orientamento tematico, la rassegna rende esplicita questa sfumatura della ricerca artistica giapponese, che raggiunge la massima tensione espressiva nel linguaggio scultoreo solo all'apparenza minimale.

Con la terza mostra, il Centro espande la sua opera di importazione artistica a livello sovranazionale, coinvolgendo due musei pubblici. La rassegna *Giappone anni '90*, tenutasi nel gennaio 1993, ha infatti come sedi espositive il Museo del Folklore di Roma e lo Stadtmuseum di Düsseldorf. Lo scopo della mostra organizzata con la supervisione dell'ACIG e curata da Vittorio Fagone e Giovanna Bonasegale, continua ad essere la ricostruzione, il più completa possibile, della realtà artistica giapponese. I tredici artisti, presenti con un totale di ventisei opere cronologicamente collocabili tra

³ I patrocini, come si evince da catalogo, furono: Comune di Parma, Comune di Imadate, Ambasciata del Giappone (Roma), Istituto Giapponese di Cultura (Roma), Japan Foundation, Commissione Magistrale della Provincia di Fukui e del Comune di Imadate, Consiglio di Cultura della Provincia di Fukui e del Comune di Imadate, Società dell'Industria Cartaria della Provincia di Fukui.

⁴ Gli artisti presenti in questa mostra sono: Shunsuke Asakura, Yoshji Hajima, Yutaka Hata, Karou Hirabayashi, Shoich Ida, Fukushi Ito, Masaji Kashio, U Fan Lee, Sadafumi Matsui, Kiyukatsu Matsamiya, Eiji Okubo, Hiroshi Sugimoto, Tsuguo Yanai, Yutaka Yoshinaga.

il 1989 e il 1993, incarnano tendenze convergenti all'interno del vasto campo delle arti visive. Alcuni di loro come Shigeo Toya e Tadashi Kawamata sono già noti al pubblico per aver partecipato rispettivamente alla Biennale di Venezia e a Documenta Kassel⁵, altri si affacciano per la prima volta al panorama internazionale. Nelle loro opere è possibile scorgere le oscillazioni dell'arte giapponese del secondo dopoguerra e individuarne gli esiti. Sospesa per anni tra la tentazione di conformarsi ai modelli occidentali e la volontà di un ritorno alla tradizione, nella contemporaneità questa dicotomia si risolve in una sintesi dove l'adesione all'Occidente, visibile nelle metodologie e nell'alfabeto di base, si disperde sotto un'estetica zen ancorata ai principi fondamentali della spiritualità giapponese. Sono opere che non possono in alcun modo essere lette nella chiave dell'internazionalizzazione, ma soltanto considerando la peculiare storia artistica del Giappone a partire dal 1950 (eds. Bonasegale & Fagone 1993).



Fig. 2: Catalogo della mostra *Giappone anni '90* [Roma – Düsseldorf, 1993]
Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

⁵ Kawamata partecipò a *Documenta IX* nel 1992, mentre Toya espose, nel 1988, nel Padiglione Giapponese alla quarantatreesima edizione della Biennale di Venezia.

Il ciclo di mostre italiane si chiude con la monografica di Fukushima Ito, l'artista giapponese che dieci anni prima aveva contribuito alla fondazione del Centro Culturale Italia-Giappone. La Ito, residente a Milano dal 1980 e co-fondatrice del Gruppo Sou⁶ nel 1984, aveva già preso parte alle precedenti rassegne italiane del 1988 e del 1993, ma in questa occasione viene approfondita in via esclusiva la sua complessa identità artistica. Le opere esposte sono installazioni luminose, realizzate nella fusione di materiali moderni come il neon e tradizionali come la carta. Una luce che non ha nulla a che vedere con la luce occidentale di matrice caravaggesca (Ronte 1997, p. 6), che scolpisce e definisce le cose; piuttosto un'illuminazione diafana che per la sua tendenza alla polverizzazione rammenta le atmosfere rarefatte della pittura tradizionale giapponese. Le opere di Ito non mostrano la volontà di uniformarsi al linguaggio europeo, ma non sono neppure una faziosa difesa di tutto ciò che è unicamente giapponese; sembrano invece essere state scelte come l'esempio paradigmatico di una risposta al desiderio di sintesi linguistica e culturale tra Oriente e Occidente (ivi, p. 7).

Tralasciando la personale di Fukushima Ito per osservare, con la dovuta distanza temporale, le tre precedenti mostre, è verosimile ipotizzare che costituiscano un progetto espositivo omogeneo. Non si trova alcuna ripetizione dei contenuti, anzi in ognuno dei tre casi viene ricostruito, in spaccato, un differente aspetto della ricerca artistica contemporanea giapponese. Leggendole in continuità, emerge il ritratto sicuramente più esaustivo di una realtà artistica vivace, ad un tempo recettiva e provvista di forte personalità. L'innegabile eterogeneità estetica, formale e linguistica trova una soluzione di continuità nell'inesauribile spiritualismo giapponese, che pervade la materia e fa vibrare ogni opera di un inafferrabile senso nascosto. Ogni artista è un'isola e le opere sono il frutto di un'elaborazione linguistica personale dettata da contingenze e sollecitazioni culturali ogni volta differenti. La varietà delle proposte racconta di un dialogo artistico lungo e intimo, dagli esiti imprevedibilmente disparati, in cui la tradizione giapponese si ibrida senza pregiudizi di sorta e senza alcun senso di inferiorità con le correnti aniconiche della pittura e della scultura occidentali del Novecento.

Trattando ora delle mostre, ben più numerose, realizzate dall' ACIG in Giappone, occorre operare un'ulteriore distinzione differenziando tra mostre pubbliche e private.

⁶ Nel 1984 Fukushima Ito, Masataka Kubota, Junro Manabe e Shinpei fondano, a Firenze, il Gruppo Sou. Sono tutti artisti attivi in Italia da qualche anno, che tra il 1984 e il 1988 espongono come gruppo in diverse città italiane e in Giappone. [fukushiito, <http://www.fukushiito.com/biografia.html>, 28 febbraio 2015].

Passeremo prima in rassegna queste ultime, per dedicare infine più spazio e attenzione alle esposizioni realizzate presso i più importanti musei pubblici nazionali, che per successo, grandezza e valore artistico-culturale sono il fiore all'occhiello del lavoro del Centro Italia-Giappone.

L'attività espositiva dell'ACIG in Giappone inizia, quasi timidamente, nell'ottobre del 1988 con la piccola mostra *Fontana e lo spazialismo*, presso la Kodama Gallery di Osaka. Come racconta con trasporto Giuseppe Niccoli, gran parte del merito va senza dubbio attribuito alla straordinaria figura di Takanosuke Kodama, che non era né uno storico dell'arte né un artista, ma un facoltoso *amateur* romantico, unicamente dedito alla musica e all'arte, sue grandi passioni. Quando, per gli intrecci del destino, le personalità di Niccoli e Kodama si incontrarono, nacque spontaneamente un «meticoloso e articolato programma culturale» (ed. Meneguzzo 2011, p. 204) di promozione dell'arte e degli artisti italiani. Intravedendone le potenzialità, Niccoli incoraggiò Kodama a trasformare un piano della sua palazzina liberty, nel cuore di Osaka, in una galleria d'arte. Nacque così la Kodama Gallery, che ospitò un totale di quattro eventi promossi dall'ACIG, restandone l'esclusivo interlocutore privato in Giappone. Per merito di questa collaborazione la galleria giapponese ottenne fama internazionale quale centro di ricerca artistica, come testimonia l'onorificenza di Commendatore della Repubblica Italiana conferita a Kodama nel 1993⁷.

Alla prima mostra su Lucio Fontana, seguono le mostre *Angelo Savelli* (settembre 1992), *Forma 1* (ottobre 1994) e *MAC* (marzo 1996). Confrontando la cronologia di questi eventi con quelli progettati dalla Galleria Niccoli in Italia, si nota uno scarto temporale minimo che certamente non può essere spiegato come pura casualità. Nel caso specifico, la Niccoli aveva già riscoperto il lavoro monografico di Angelo Savelli attraverso una serie di mostre monografiche tra il 1990 e il 1991, mentre le due esposizioni sui movimenti di MAC e Forma 1 si svolsero quasi contemporaneamente al loro corrispettivo italiano. In generale, le mostre portate in Giappone dall'ACIG, e questo discorso vale tanto per la Kodama Gallery quanto per le mostre pubbliche, non consistono in progetti espositivi *ex-novo*, ma nell'esportazione programmata del lavoro di studio e ricerca artistica intrapreso negli anni precedenti dalla galleria parmigiana. Lo stesso Giuseppe Niccoli conferma l'evidenza, ammettendo che questa scelta da un lato contribuì alla crescita del prestigio della sua galleria, dall'altro rese il compito dell'ACIG e la collaborazione con i vari interlocutori pubblici e privati molto più agevole, dimezzando anche i costi.

⁷ Kodama venne insignito del titolo nel 1993, in seguito all'impegno per la realizzazione della mostra *Giappone anni '90*. Una copia del documento è conservata negli archivi della Galleria Niccoli.

Al di là delle pur valide esposizioni in Italia e della grande sintonia di intenti con la Kodama Gallery e il suo proprietario, la rilevanza dell'attività espositiva dell'ACIG scaturisce dalla stretta e fortunata collaborazione attuata, negli anni, con le istituzioni pubbliche giapponesi. Tra il 1989 e il 2002 l'ACIG ha realizzato sette mostre itineranti, che hanno coinvolto i più importanti musei nazionali, e che ancora oggi si distinguono per qualità critica, corpus delle opere esposte e successo di pubblico. Le rassegne hanno ripetutamente ottenuto gli importanti patrocini dell'Ambasciata d'Italia a Tokyo, dei Ministeri - giapponesi - degli Affari Esteri e Culturali e dell'Istituto Italiano di Cultura a Tokyo, assicurandosi risonanza internazionale.

La prima delle mostre pubbliche è la rassegna *Giugiaro: il mondo del design*, organizzata con la preziosa collaborazione del Museo Nazionale di Kyoto e la sponsorizzazione del quotidiano nazionale *The Asahi Shimbun*. Una mostra itinerante che tra il maggio e il settembre del 1989 ha coinvolto il National Museum of Modern Art di Kyoto, il Seibu Museum of Art e il Yurakucho Art Forum di Tokyo, il Matsuzakaya di Nagoya e il Museum of Art di Osaka.

La scelta del tema non è arbitraria. Come racconta Giuseppe Niccoli, da ormai diverso tempo si stava discutendo in merito alla possibilità di realizzare una prima grande mostra pubblica in Giappone. L'idea di realizzare una personale sul lavoro del più famoso designer italiano, divenne certezza nel corso della mostra dello stesso Giugiaro tenutasi a Parma due anni prima⁸. La ricerca storico-critica della Galleria Niccoli, anche in questo caso viene "esportata" all'estero, se non che la evidente maggior disponibilità di spazio e risorse economiche permisero la realizzazione di un percorso espositivo ben più esteso. Mentre nel 1989 tutti i professionisti dell'industrial design esponevano all'International Design Festival di Osaka⁹, per merito dell'ACIG, Giugiaro vedeva il suo lavoro consacrato e innalzato a livello museale. La rassegna ha lo scopo di ricostruire un'immagine completa di Giugiaro, attivo e particolarmente apprezzato in Giappone già dal 1960, quale esempio del miglior made in Italy. Attraverso bozzetti, progetti, prototipi e prodotti finiti, viene chiarito l'intero iter progettuale e metodologico di Giugiaro e del suo team creativo. Nel settore del product design viene ricostruita la genesi di ben venticinque progetti realizzati per diversi committenti internazionali, come gli orologi *Speedmaster Set* per la Seiko [1982], la panchina *DIAL* per l'arredo urbano o il formato pasta *Marille* per la Voiello [1983]; nel campo del car design sono esposti il prototipo *Medusa* [1980] e i modelli *Incas* [1986] e *Asgard* [1988] (Pizzo 1989).

⁸ *Giorgetto Giugiaro* (novembre 1987). Per approfondimenti sull'esposizione si rimanda al catalogo.

⁹ Organizzata dalla Japan Design Foundation.

Poco dopo la chiusura di questo primo felice evento espositivo, nel novembre del 1989, l'ACIG inaugura una monumentale mostra del pittore bolognese Giorgio Morandi. Rivela Giuseppe Niccoli che da anni le autorità culturali giapponesi chiedevano con insistenza al direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo una mostra del maestro italiano, non ottenendo mai risposta. Quello che sembrava un desiderio impossibile, iniziò a concretizzarsi quando venne chiesto aiuto alle capacità organizzative di Giuseppe Niccoli. Così tra il novembre del 1989 e l'aprile del 1990 le opere di Morandi arrivano in Giappone, ospitate da cinque musei: il Museum of Modern Art di Kamakura, il Mie Prefectural Art Museum di Tsu, il Fukuyama Museum of Art, il Yurakucho Art Forum e, soprattutto, il National Museum of Modern Art di Kyoto.

La rassegna *Giorgio Morandi*, curata da Mercedes Garberi (direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano) con il supporto di un prestigioso comitato scientifico¹⁰, rappresenta un caso senza precedenti di collaborazione tra Italia e Giappone, con le redini dell'organizzazione saldamente nelle mani del Centro Italia Giappone. Con un totale di quasi centoquaranta opere, la mostra segue l'evoluzione espressiva del linguaggio morandiano dal 1910 sino al 1964, qualificandosi come una delle più importanti rassegne fino ad allora mai dedicate all'artista. Il percorso comincia con i paesaggi del 1913-14 e le nature morte del 1916, prosegue con i più celebri capolavori metafisici – mai usciti tutti insieme fisicamente dall'Italia – del 1918-19, fintanto che la serie di nature morte degli anni Venti introduce al periodo della “crisi”, che raggiunge l'acme nella natura morta del 1936, proveniente dalla Galleria d'Arte Moderna di Bologna. La mostra, già di per sé scientificamente completa, è rinforzata da un approfondito catalogo, in cui si possono leggere, tra gli altri, i contributi critici di Mercedes Garberi, Maurizio Calvesi ed Elena Pontiggia¹¹.

¹⁰ I membri del comitato scientifico erano: Rosalba Tardito (Soprintendente ai Beni Artistici e Storici della Lombardia Occidentale, Milano), Michele Cordaro (Direttore Istituto Nazionale per la Grafica, Roma), Augusta Monferini (Soprintendente ai Beni Culturali e Ambientali, Roma).

¹¹ I testi in catalogo sono di Mercedes Garberi, Maurizio Calvesi, Rosalba Tardito, Giorgio Verzotti, Luisa Arrigoni, Michele Cordaro ed Elena Pontiggia. Gli apparati critici sono a cura di Silvia Mascheroni e Maria Teresa Chirico.



Fig. 3: Locandina giapponese della mostra Giorgio Morandi (1989-1990)
Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

Le rassegne pubbliche sino a quel momento organizzate dall'ACIG avevano riscosso un notevole, inaspettato successo e i vari direttori museali giapponesi continuavano a rivolgersi a Giuseppe Niccoli qualora avessero voluto organizzare esposizioni sull'arte italiana del Novecento. I musei giapponesi – spiega Niccoli – erano sempre piuttosto cauti nell'investimento dei loro fondi: la chiave per la continuità di questo rapporto professionale di collaborazione fu la grande fiducia che il gallerista parmigiano riuscì a guadagnarsi grazie all'impegno, alla concretezza e alla qualità del suo lavoro.

Il 1992 è un anno particolarmente proficuo, grazie a due rassegne su altrettanti movimenti artistici italiani del Novecento: la mostra itinerante *Futurismo 1909-1944*, tra aprile e agosto, e *Pop Italiano 60's* presso il Venté Museum di Tokyo. Benché non esistano precedenti espositivi come era avvenuto nel caso della rassegna di Giugiaro o del ciclo di mostre presso la Kodama Gallery, entrambi gli eventi, per scelta tematica e taglio critico, si contestualizzano assolutamente in quel lavoro di studio mirato che da sempre distingue la Galleria Niccoli.

La mostra *Futurismo 1909-1944: la ricostruzione futurista dell'universo*, curata da Enrico Crispolti con la collaborazione di Masaaki Iseki¹², vuole raccontare in modo esauriente la vita biologica del movimento e l'evolversi della sua poetica, dal primo manifesto di Marinetti sino alla morte dello poeta stesso. Un evento dalle dimensioni imponenti, con un totale di duecento opere provenienti da collezioni private e musei europei e americani, reso possibile dalla sponsorizzazione del celebre quotidiano nazionale Tokyo Shimbun e supportato dagli ormai consueti patrocini¹³. Quattro i musei che, tra l'aprile e l'agosto 1992, ne sono stati la sede: il Sezon Museum of Art di Tokyo, l'Hokkaido Museum of Modern Art di Sapporo, il Miyagi Museum of Art di Sendai e il Museum of Modern Art di Shiga (Tsu).

Il titolo e il ventaglio cronologico di riferimento suggeriscono che l'approccio storiografico prescelto rifiuti il luogo comune che limita il Futurismo alla sua prima fase, per comprenderne piuttosto la complessiva vicenda, con le sue innervazioni in diversi settori dell'arte e del costume e con il suo sviluppo creativo nel tempo e nello spazio. Occorre rammentare che, per diverso tempo, anche gli studi più sistematici intorno al Futurismo furono sempre influenzati da una sorta di *damnatio memoriae* imposta dal legame del movimento con il regime fascista; cui seguì una rivalutazione quantomeno parziale di quel limitato numero di artisti che contribuì alla genesi e alle primissime fasi espressive. Negli anni Ottanta, tuttavia, gli studi hanno subito una svolta radicale con l'attività di ricerca dello stesso Crispolti, che ha parlato di "secondo Futurismo", intendendo con questa espressione l'evolversi cronologico dell'avanguardia, e non certo un suo declino. La mostra organizzata dall'ACIG potrebbe essere interpretata come una nuova occasione di rivisitazione del tema, contestualizzandola così con tutta la serie di eventi espositivi che Crispolti curò tra il 1980 e il 1989¹⁴.

¹² Masaaki Iseki è stato Direttore dell'Istituto Giapponese di Cultura (Roma) dal 1985 al 1988. È uno dei più significativi studiosi giapponesi di arte italiana moderna e contemporanea, dedicando particolare attenzione al rapporto artistico tra Italia e Giappone.

¹³ La mostra è patrocinata da Ministero degli Affari Esteri del Giappone, Agenzia per gli Affari Culturali del Giappone, Ambasciata Italiana in Giappone, Istituto Italiano di Cultura in Giappone.

¹⁴ Si ricordino le mostre: *Ricostruzione futurista dell'universo* del 1980, presso la Mole Antonelliana (Torino) e *Futurismo e Futurismi* del 1986 a Palazzo Grassi (Venezia).

Il percorso espositivo si articola in tre sezioni principali: «Metropoli futurista», in cui viene documentata la visione architettonica degli anni Dieci di Sant'Elia, Chiattoni, Marchi e Prampolini, e degli anni Venti e Trenta con lavori di Depero, Fiorini, Diulgheroff, Mazzoni e Mosso; «Dinamismo, immaginazione meccanica, simultaneità urbana e proiezione cosmica», il cuore della mostra, dove attraverso le opere di Balla, Boccioni, Severini, Sironi, Funi e Dottori sono ripercorse sia la fase analitica (1913-1914) che quella sintetica (1915-1918) e, a seguire, tutti gli sviluppi tecnico-linguistici della fotografia, dell'aeropittura, della grafica e del fotomontaggio; l'ultima sezione dal titolo «Universo ricostruito» tratta del concetto di arte totale spaziando nei settori del teatro, dell'arredo e della moda. La mostra acquista di peso, considerando l'importanza germinale del Futurismo italiano per lo sviluppo di certa arte contemporanea giapponese¹⁵.



Fig. 4: Catalogo della mostra *Futurismo 1909-1944: la ricostruzione futurista dell'universo* (1992)
 Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

¹⁵ Il Futurismo fu l'unica avanguardia europea ad arrivare in Giappone quasi contemporaneamente alla sua genesi. Pochi mesi dopo la pubblicazione del Manifesto su «Le Figaro», venne pubblicata una traduzione parziale sulla rivista letteraria «Subaru» per opera di Mori Ogai. Per approfondimenti sull'influenza del Futurismo sui linguaggi artistici giapponesi si rimanda a Masaaki, I 2001, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, Skira, Milano.

Anche la rassegna *Pop Italiana 60's*, presso il Ventè Museum di Tokyo, rappresenta un significativo momento di rilettura delle peculiarità che contraddistinsero il movimento d'avanguardia in Italia. Con lo scemare dell'interesse per l'action painting e per l'informale europeo, l'Italia fu la prima nazione europea ad accogliere i movimenti del new dada e della pop art, percependone l'importanza storica e l'originalità espressiva. Già nei primissimi anni Sessanta la tendenza acquisiva corpo e fisionomia – soprattutto nei circoli artistici romani – per diffondersi capillarmente in tutto il paese a seguito della Biennale di Venezia del 1964.

La mostra costruita dall'ACIG intende ricostruire il ramificato tessuto culturale di quegli anni, rivelando come la pop italiana, solo all'apparenza figlia di Wharol e Rauschenberg, nascesse da un'elaborazione profonda e personale sui temi del Dada ultima maniera. Le oltre quaranta opere inviate in Giappone, sono esposte secondo un percorso tematico suddiviso in tre sezioni, affidate ad altrettanti curatori: la sezione di scultura e pittura curata da Cesare Vivaldi, con opere di Festa, Angeli, Schifano, Ceroli, Pistoletto e altri; la sezione di design curata da Tersilla Giacobone e quella di fotografia da Getulio Alviani. Ne risulta un ampliamento e un'intera riqualificazione del movimento che, grazie allo sviluppo di caratteristiche uniche sul piano mondiale, perviene a vero e proprio modello artistico (Vivaldi 1992). Con andamento contrario, lo studio condotto dall'ACIG in questa occasione diventerà la base teorica per la mostra sulla pop art realizzata dalla Galleria Niccoli nel 1999¹⁶.

Il 1994 è la volta di *Mistero e Mito: momenti della pittura italiana 1930/60/90*, un'altra grande esposizione itinerante "su commissione", in cui l'ACIG lavorò quale organizzatore e coordinatore, e che interessò quattro musei: Fukuyama Museum of Art, il Chiba Prefectural Museum of Art, il Museum of Art di Kochi e l'Iida City Museum.

Il tema è un soggetto originale ideato da Fumihiko Tanifuzi, studioso d'arte italiana nonché curatore dell'evento. Alla base della mostra c'è la volontà di esaminare il rapporto dialettico tra innovazione e tradizione che caratterizza l'evolversi dell'arte italiana del Novecento. Mediante l'individuazione di tre punti fermi cronologici – i decenni 1920/30, 1950/60 e 1990 – viene costruito un percorso storico, caratterizzato dal ritorno dei concetti di mistero e mito, quali ideali comuni a ricerche espressive poeticamente e stilisticamente differenti. Per il primo decennio sono presentate opere dei pittori metafisici - Carrà, de Pisis, Casorati, Morandi, De Chirico e Sironi - e di altri come Mafai, Severini e Rosai, che trovarono in un ritorno alla tradizione la risposta alle inquietudini del loro tempo. Per gli anni 1950/1960, le opere di Burri, Fontana, Capogrossi, Vedova, Manzoni, Castellani, Dorazio e Accardi, rivelano come i due temi siano legati non più ai problemi della forma, ma a quelli della materia in tutte le sue possibilità linguistiche ed espressive. Le opere in esposizione in riferimento all'ultimo

¹⁶ *L'Arte Pop in Italia* (dicembre 1999, Galleria Niccoli; marzo 2000, MAN – Museo Arte, Nuoro)

decennio, infine, rafforzano la solidità del tema mostrando che le ricerche contemporanee – quelle di Arcangelo, Ceccobelli, Carboni e Dessì – cercano nella sintesi tra innovazione e mitologica tradizione la risposta all'esuberanza linguistica della precedente stagione postmoderna. Poiché soggetto e percorso tematico si basano su un taglio critico non convenzionale, il catalogo si arricchisce di saggi esaustivi intorno ad ogni periodo storico-artistico preso in esame.

L'evento ebbe, ancora una volta, grande successo, ma dopo *Mistero e mito* l'attività espositiva pubblica del Centro Culturale Italia Giappone subì una battuta d'arresto. Le ragioni di tale rallentamento sono da ricercare nelle mutate condizioni economiche del paese. Se durante la nascita dell'ACIG, il Giappone era una delle realtà economiche in più forte ascesa, dalla metà degli anni Novanta il collasso dell'*Hensei Boom* produsse un durevole periodo di crisi economico-finanziaria, in seguito al quale gli investimenti in campo artistico calarono drasticamente. Una condizione di stallo che perdurò per tutto il primo decennio degli anni Duemila.

Se non che, nell'estate del 2002 e in circostanze del tutto particolari, l'ACIG riprende la sua attività per l'organizzazione della mostra *Afro, Burri, Fontana*. In quel periodo si stava svolgendo la rassegna culturale, organizzata dal Ministero degli Affari Esteri, "Italia-Giappone 2001-2002", rivolta alla promozione della cooperazione culturale tra i due paesi. Praticamente quello che l'ACIG, nel suo piccolo, aveva già fatto per anni. Sul finire della rassegna, la volontà degli organizzatori era quella di realizzare un evento espositivo dal forte impatto mediatico e culturale. Il problema era che nessuno sapeva né cosa fare né come muoversi. Dunque Giuseppe Niccoli venne convocato a Roma, con la precisa richiesta di fornire il suo aiuto e la sua esperienza.

I tempi erano ristretti e mancava tutto: il progetto, il museo giapponese che potesse ospitare l'avvenimento e, dulcis in fundo, la [stessa] copertura dei costi. La situazione era disperata ma, poiché un progetto mi era già venuto in mente, promisi che avrei fatto tutto il possibile per risolvere quel complicato problema (ed. Meneguzzo, p. 293).

Subito Niccoli contattò l'Archivio Afro e le Fondazioni Burri e Fontana, e contemporaneamente fece appello a quei contatti del mondo culturale giapponese con cui aveva collaborato sotto l'egida del Centro Italia Giappone. Da un lato le varie fondazioni approvarono il programma espositivo proposto, rendendosi disponibili a qualsiasi prestito; dall'altro il Fukuyama Museum of Art (Fukuyama) e il National Museum of Art di Osaka si offrirono come sedi, accollandosi anche tutte le spese. La mostra fu un incredibile successo e l'ACIG, che figurava come coordinatore dell'evento, si confermava come un'importante ed efficace strumento di produzione

culturale. Unica nota stonata fu la mancanza di un Fontana di proprietà dell'Ambasciata Italiana a Tokyo, la quale negò il prestito, testimoniando l'inspiegabile indisposizione delle istituzioni pubbliche italiane nel rapportarsi ad enti privati.

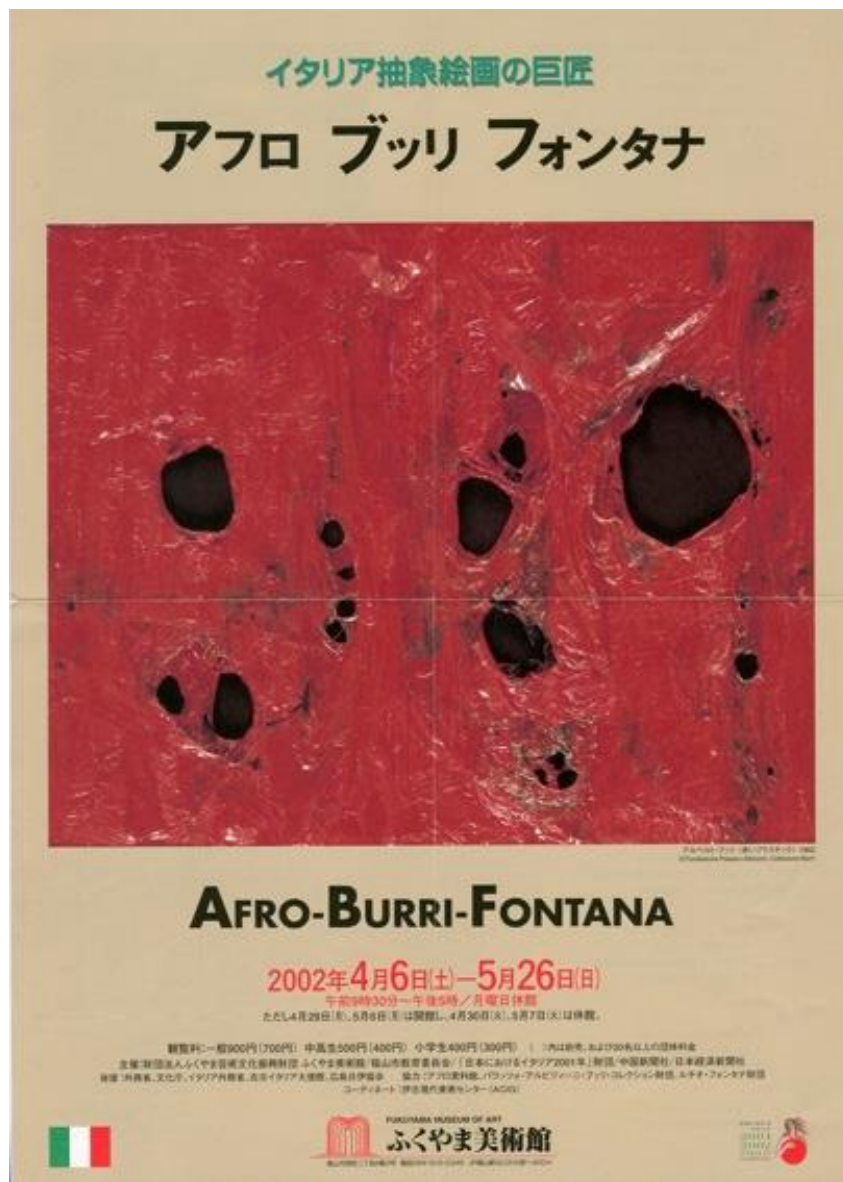


Fig. 5: Locandina giapponese della mostra *Afro, Burri, Fontana* (2001)
Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

Dopo quest'ultimo evento, per le suddette ragioni economiche l'attività dell'ACIG si è arrestata per più di dieci anni, sia in Italia che in Giappone. Nel 2014 tuttavia, con tutte le cautele del caso, è stata organizzata una nuova mostra itinerante pubblica, su sollecitazione di quelle stesse personalità che avevano già apprezzato il lavoro di Giuseppe Niccoli nel ventennio precedente. Come tema viene selezionato l'importante movimento dell'Arte cinetica e programmata, argomento particolarmente caro a

Giuseppe Niccoli che 2000 fu tra i primi a riscoprire ed esporre gli artisti più importanti di questo movimento¹⁷. Il fatto che la maggior parte delle opere esposte siano di proprietà della galleria, costituisce uno sgravio organizzativo ed economico, di cui non si poteva non tener conto.

La mostra *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968*, curata da Marco Meneguzzo, rappresenta la prima occasione per il pubblico giapponese di conoscere i vari Gruppi N, T e MID nonché le presenze straniere che in quegli anni aderirono alla corrente italiana. Attraverso una selezione di novanta opere, la mostra riesce a costruire per intero la vicenda dell'Arte Cinetica, dalle sue origini con Bruno Munari ed Enzo Mari, alle espressioni più caratterizzanti come quelle di Colombo, Biasi, Morellet e Soto, ecc. L'evento, patrocinato dall'Ambasciata Italiana e dall'Istituto Italiano di Cultura (Tokyo), ha coinvolto fino a questo momento il Yamanashi Prefectural Museum of Art (Yamanashi), ed il Sompō Japan Museum of Art di Tokyo; e si concluderà l'imminente primavera facendo tappa presso il Fukuyama Museum of Art e il Museum of Modern Art di Saitama. Anche in questo caso, dal Giappone arrivano positivi riscontri.

Una trattazione sul programma corposo e articolato promosso dal Centro Italia-Giappone – che per rilevanza storico-artistica meriterebbe ben più spazio – non può non risolversi con alcune riflessioni generali conclusive. Un primo macroscopico aspetto da considerare è la disparità numerica tra mostre italiane e giapponesi, che Niccoli riconduce alle diverse condizioni economiche. Se infatti in Italia le mostre erano in linea di massima tutte a carico della galleria, in Giappone ogni evento espositivo godeva di fondi e sponsor assai più facoltosi, e soprattutto della maggiore disponibilità degli enti pubblici a legarsi con enti privati. Il più intenso lavoro in Giappone si giustifica anche in chiave economica.

Un simile divario è riscontrabile anche confrontando il successo delle due serie di eventi: contrariamente all'accoglienza calorosa e al numero elevato di visitatori in Giappone, il pubblico italiano, forse per l'enigmaticità del messaggio artistico nipponico, si è dimostrato piuttosto freddo così che pochi degli artisti intervenuti hanno potuto continuare la loro carriera nel nostro paese.

Ciò non diminuisce il valore dell'operazione culturale dell'ACIG. Anzi, la scelta del Giappone quale interlocutore denota non solo grande perspicacia, ma la capacità di saper interpretare le esigenze del tessuto culturale e trasformarle in opportunità da

¹⁷ *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968* (dicembre 2000, Galleria Niccoli; maggio 2001, MAN – Museo Arte, Nuoro). Con il supporto dello storico dell'arte Marco Meneguzzo, Niccoli andò alla ricerca dei più importanti esponenti del movimento e delle loro opere, fino ad allora marginali in termini sia storici sia di mercato. Le opere esposte sono di proprietà della Galleria Niccoli, e per l'occasione i marchingegni vennero "restaurati" e resi nuovamente funzionanti.

cogliere. Relativamente al contesto italiano, serve considerare che si è sempre guardato al Giappone in termini di “giapponismo”, ovvero prestando attenzione alle espressioni artistiche tradizionali e artigianali, mentre le prime occasioni espositive pubbliche riguardo l'arte contemporanea giapponese sono state le mostre *Giappone avanguardia del futuro* del 1985 (Genova) e *Gutai negli anni Cinquanta* del 1990 (Roma)¹⁸. Un precedente da ricordare è il caso della Galleria Notizia (Torino) di Luciano Pistoì, che nel 1959, su iniziativa di Tapié, fu la sede della settima mostra del gruppo Gutai. A questa occasione seguì la mostra “Arte Nuova” presso Palazzo Graneri (Torino) – realizzata sempre grazie a Tapié per ripetere l'importante esperienza di Osaka – dove gli artisti Gutai vennero assimilati al movimento informale (ed. Carel 2012, pp. 171-175). Questo trascorso ci dice che, in generale, l'impulso allo studio dell'arte contemporanea giapponese venne da gallerie private e solo molto raramente da istituzioni pubbliche. Dunque l'idea di “importare” l'arte contemporanea giapponese non fu né una scelta scontata né una moda fugace, quanto la volontà di andare ad occupare un vuoto nel panorama artistico italiano.

Guardando alla produzione giapponese, il bilancio è ancora più positivo. Certo è innegabile che le quattro mostre alla Kodama e le sette mostre pubbliche organizzate dalla Galleria Niccoli rappresentino un caso unico di collaborazione con istituzione pubbliche e private. Più di tutto, occorre rimarcare che l'attività espositiva giapponese costituisce un progetto di esportazione omogeneo, calibrato e di successo, che non ha solo portato fisicamente l'arte italiana, ma ha incoraggiato la creazione di percorsi storico-critici densi e divulgativi. Il Giappone è sempre stato un paese aperto e recettivo, e di certo Giuseppe Niccoli seppe comprendere le possibilità legate all'interesse per l'arte italiana del Novecento.

Arte cinetica e programmata 1958-1968 sancisce la ripresa dell'attività del Centro Culturale Italia-Giappone. Durante l'intervista che ha supportato la stesura di questo testo, Giuseppe Niccoli non ha escluso che, nonostante tutte le difficoltà, si verifichi nuovamente la possibilità di realizzare altre mostre. C'è da augurarsi che questo desiderio si concretizzi e che l'esposizione in corso costituisca il rilancio dell'attività espositiva dell'ACIG in Giappone ma anche, soprattutto, in Italia, poiché nel nostro paese sono ancora troppo pochi, e troppo poco approfonditi, i momenti di riflessione sulle manifestazioni artistiche del Giappone contemporaneo.

¹⁸ Per approfondimenti si rimanda ai cataloghi: Assessorato alla Cultura Città di Genova 1985, *Giappone avanguardia del futuro*, catalogo della mostra, Electa, Milano; eds. Osaki, S, Monferini, A & Cossu, M 1990, *Giappone all'avanguardia: il Gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, Electa, Milano.

Allegato A – Cronologia

ITALIA	GIAPPONE
ottobre 1986 - Artisti giapponesi in Italia Galleria d'Arte Niccoli, Parma Galleria Vivita, Firenze maggio 1988 - Carta e arte contemporanea Galleria d'Arte Niccoli, Parma gennaio 1993 - Giappone Anni 90 Museo del Folklore, Roma Stadtmuseum, Düsseldorf ottobre 1997 - Fukushi Ito Galleria d'Arte Niccoli, Parma	ottobre 1988 - Fontana e lo spazialismo Kodama Gallery, Osaka maggio/settembre 1989 - Giorgetto Giugiaro The National Museum of Modern Art, Kyoto The Seibu Museum of Art, Tokyo Yurakucho Art Forum, Tokyo Matsuzakaya, Nagoya The Museum of Art, Kintestu, Osaka novembre 1989/aprile 1990 - Giorgio Morandi The Museum of Modern Art, Kamakura Mie Prefectural Art Museum, Tsu Fukuyama Museum of Art, Fukuyama Yurakucho Art Forum, Tokyo The National Museum of Modern Art, Kyoto aprile/agosto 1992 - Futurismo 1909-1944 Sezon Museum of Art, Tokyo Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo The Miyagi Museum of Art, Sendai The Museum of Modern Art, Shiga, Tsu settembre 1992 - Angelo Savelli Kodama Gallery, Osaka dicembre 1992 - Pop Italiana 60's Venté Museum, Tokyo aprile/agosto 1994 - Mistero e Mito Fukuyama Museum of Art, Fukuyama Chiba Prefectural Museum of Art, Chiba The Museum of Art, Kochi Iida City Museum, Iida ottobre 1994 - Forma 1 Kodama Contemporary Art Institute, Osaka marzo 1996 - MAC Movimento Arte Concreta Kodama Gallery, Osaka aprile/giugno 2002 - Afro, Burri, Fontana Fukuyama Museum of Art, Fukuyama The National Museum of Art, Osaka aprile 2014/settembre 2015 - Arte Cinetica e Programmata in Italia 1958-1968 Yamanashi Prefectural Museum of Art, Yamanashi Sompo Japan Museum of Art, Tokyo Fukuyama Museum of Art, Fukuyama The Museum of Modern Art, Saitama

L'autrice

Dopo una iniziale formazione scientifica in Scienze e Tecnologie per la conservazione e il restauro dei beni culturali, Martina Mariani completa il percorso accademico laureandosi, nel dicembre 2014, in Storia, Critica e Organizzazione delle Arti e dello Spettacolo (Università degli Studi di Parma), con una tesi in critica dell'architettura dal titolo *L'atmosfera di SANAA. La teoria estetica delle atmosfere come orizzonte teorico e strumento critico per la prassi architettonica*. Nell'estate 2011 affronta un tirocinio presso la Galleria d'Arte Niccoli (Parma), con la quale ha collaborato per la pubblicazione di questo testo.

e-mail: martina.mariani1@studenti.unipr.it

Riferimenti bibliografici

'A Tokyo l'Italia negli anni della pop' 1995, *Flash Art*, vol. XXVI, n. 172.

Afro, Burri, Fontana 2002, catalogo della mostra, Fukuyama Museum of Art – The National Museum of Art, Fukuyama – Osaka, aprile-giugno 2002, Fukuyama Museum of Art e The National Museum of Art, Fukuyama-Osaka.

Berti, G 1986, 'Quel Giappone che parla europeo', *L'Unità*, 17 ottobre, p. 41.

Bignardi, M 1992, 'Tokyo Futurism 1909-1944', *Terzocchio*, vol. 18, n. 65, pag. 70.

Bonasegale, G & Fagone, V (eds.) 1993, *Giappone Anni '90*, catalogo della mostra, Grafiche Stop Editrice, Parma.

C., S 1986 'Il Giappone in Passerella', *Il Resto del Carlino*, 4 ottobre, s. p.

Caprile, L 1992, 'Il futurismo italiano nell'isola del Sol Levante', *Il Sole 24 Ore*, 12 aprile, p. 21.

Carel, A (ed.) 2012, *Un Art autre? Artistes autour de Michel Tapié, une exposition*, catalogo della mostra, sede di Christie's, Parigi, gennaio –febbraio 2012, Christies's, Parigi.

Cavazzini, G 1986, 'I giapponesi in Italia', *Gazzetta di Parma*, 10 ottobre, p. 3.

Cavazzini, G 1988, 'Carta giapponese', *Gazzetta di Parma*, 19 giugno, p. 16.

Crispolti, E (ed.) 1992, *Futurismo 1909-1944*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, aprile – settembre 1992, The Tokyo Shimbun, Tokyo.

Dalesio, G 1993, 'Giappone Anni 90', *Titolo*, vol. 4, n. 13, pp. 76-80.

De Marchis, G 1989, 'Due casi assai diversi in Giappone: De Chirico e Morandi. All'ultimo piano del supermarket il Pictor Optimus diventa postmoderno', *Il Giornale dell'Arte*, vol. 6, n. 73, p. 22.

Duranti, M 1992, 'I futuristi italiani in Giappone', *Arte*, n. 233, p. 33.

Galleria Niccoli (ed.) 1986, *Artisti Giapponesi in Italia*, catalogo della mostra, Galleria Niccoli – Galleria Vivita, Parma – Firenze, ottobre 1986, Grafiche Step Editrice, Parma.

Galleria Niccoli (ed.) 1989, *Giugiaro: car & industrial design 1982-1987*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, maggio-settembre 1989, The Asahi Shimbun, Kyoto.

Galleria Niccoli (ed.) 1989, *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, novembre 1989 – aprile 1990, The Tokyo Shimbun, Tokyo.

Galleria Niccoli (ed.) 1992, *L'Italia negli anni della Pop*, catalogo della mostra tenutasi, Venté Museum, Tokyo, dicembre 1992 - febbraio 1993, Fujita Venté, Tokyo.

Galleria Niccoli (ed.) 1994, *Forma 1. Il primo astrattismo del dopoguerra*, catalogo della mostra, Kodama Gallery, Osaka, ottobre 1994, Grafiche Step Editrice, Parma.

Galleria Niccoli (ed.) 1996, *MAC. Movimento Arte Concreta*, catalogo della mostra, Kodama Gallery, Osaka, marzo 1996, ALSABA, Siena.

Galleria Niccoli (ed.) 1997, *Fukushi Ito*, catalogo della mostra, Galleria Niccoli, Parma, ottobre - novembre 1997, Galleria d'arte Niccoli, Parma.

'Giorgio Morandi in Giappone' 1989, *La Repubblica – Economia Regione*, 21 ottobre, p. 7.

Gravano, V 1992, 'La ripresa giapponese? Ricomincia dai futuristi', *ArteIn*, vol. 5, n. 2, pp. 22-24.

Kato, Y (ed.) 1988, *Fontana e lo spazialismo*, catalogo della mostra, Kodama Gallery, Osaka, ottobre 1988, Kodama Gallery, Osaka.

Masaaki, I 2001, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, Skira, Milano.

Meneguzzo, M (ed.) 2011, *Galleria d'arte Niccoli 1970-2011: Giuseppe Niccoli, Roberto Niccoli, Marco Niccoli*, catalogo della mostra, Galleria Niccoli, Parma, dicembre-marzo 2011, Grafiche Stemp Editrice, Parma.

Meneguzzo, M (ed.) 2014, *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, aprile 2014 – settembre 2015, Art Planning Rey, Tokyo.

'Mystery and Myth: Italian Painting travels in Japan' 1994, *Flash Art International*, vol. XXVII, n. 177, p. 138.

Pignatelli, J 1994, 'Mistero e mito della pittura italiana', *Carte d'Arte*, vol. 7, n. 2, pp. 33-34.

Pizzo, A 1989, 'Giorgetto Giugiaro, "ambasciatore" dell'industrial design e del made in Italy dall'Europa all'Oriente', *Modaviva*, n. 31, pp. 176-177.

'Quale ricerca artistica dei giapponesi in Italia' 1986, *Gazzetta di Parma*, 10 ottobre, s. p.

'Quando l'Italia era «pop»' 1993, *Il Sole 24 Ore*, 17 gennaio, p. 29.

'Rassegna del design di Giorgetto Giugiaro' 1989, *Qui Parma*, 13 aprile, p. 7.

Ronte, D 1997, 'Fukushi Ito', in *Fukushi Ito*, ed. Galleria Niccoli, Galleria d'arte Niccoli, Parma, pp. 5-7.

Rossi, A 1986, 'Il Giappone a Parma', *Arte*, n. 169, pp. 56-57; 118-119.

Saccò, A 1986, 'Artisti Giapponesi in Italia', *Images*, vol. 1, n. 1, p. 35.

Sato, K 1986, 'Parma: un mondo di carta', *Interni*, n. 385, pp. 70-71.

Spada, S 1995, 'Mistero e Mito. Arte italiana in Giappone', *Tema Celeste*, vol. 11, n. 50, p. 83.

Tani, A (ed.) 1988, *Carta e arte contemporanea*, catalogo della mostra, Galleria Niccoli, Parma, maggio 1988, Grafiche Step Editrice, Parma.

Tanifuzi, F (ed.) 1994, *Mistero e Mito. Momenti della pittura italiana 1930-1960-1990*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, aprile-agosto 1994, Fukuyama Museum of Art, Fukuyama.

Tedeschi, N 1986, 'Itai & C. l'arte è a levante', *Il Sole 24 Ore*, 2 novembre, s. p.

Vescovo, M 1988a, 'Sembra carta giapponese? È materia mimetica per la scultura', *Il Lavoro*, 3 agosto, s. p.

Vescovo, M 1988b, 'Carta e arte contemporanea', *Contemporanea*, vol. 1, n. 2, s. p.

Vescovo, M 1989, 'Giorgio Morandi', *Contemporanea*, vol. 3, n. 5, p. 95.

Vivaldi, C 1992, 'Classicità e Pop Art', in *L'Italia negli anni della Pop*, ed. Galleria Niccoli, Fujita Venté, Tokyo, pp. 194-197.