

SCAMBI TRA GIAPPONE E GERMANIA INTORNO AL BAUHAUS E ALLA SCUOLA DI ULM

*RICEZIONE ED ELABORAZIONE DEL FUNZIONALISMO
TEDESCO NEL DESIGN GIAPPONESE*

Politecnico di Torino
DAD - Dipartimento di Architettura e Design
Corso di laurea triennale
Design e Comunicazione Visiva
A/A 2025/2026

Candidato: Giacomo Giovannini
Relatrice: Elena Dellapiana



**Politecnico
di Torino**

Dipartimento
di Architettura e Design



和魂洋才

spirito giapponese, sapere occidentale

INDICE

PREMESSA 7

Traslittezzazione dei nomi

Traduzione delle citazioni

Utilizzo dell'intelligenza artificiale

INTRODUZIONE 8

CAPITOLO 1 - GIAPPONE. TRADIZIONE E MODERNITA' 10

L'apertura forzata del Giappone e i primi contatti con l'Occidente

Il Giappone alle Esposizioni Universali e l'istituzionalizzazione del design

Il Giapponismo in Germania: influenze giapponesi in Jugendstil e Espressionismo

Il "Giappone immaginario": visione selettiva e idealizzata del Giappone nel modernismo europeo

Il design moderno in Giappone. Keiji Kobo e Deutscher Werkbund

CAPITOLO 2 - BAUHAUS. UNA PROSPETTIVA GIAPPONESE 32

Il Bauhaus e la cultura giapponese: elementi di giapponesità nel Vorkurs di Itten e Gropius

Il primo studente giapponese al Bauhaus: Mizutani Takehiko

Il Bauhaus e la cerimonia del tè: Yamawaki Iwao e Michiko

L'ultima studentessa giapponese al Bauhaus: Ohno Tamae

L'eredità del metodo Bauhaus nell'insegnamento del design in Giappone: Kawakita Renichiro e

Kuwasawa Yoko

L'applicazione del Trocken-Montagebau nell'architettura modernista giapponese

La diffusione del mobile in tubolare d'acciaio nel Giappone degli anni Trenta

CAPITOLO 3 - ULMER MODELLE IN GIAPPONE 62

L'eredità del Bauhaus nella Hochschule für Gestaltung di Ulm

La presenza giapponese a Ulm. Studenti e professori

Il Modello di Ulm in Giappone. Mukai Shutaro e l'insegnamento del Basic Design

L'arte concreta. Bill, Mukai e Yoshikawa

L'immagine coordinata. Olimpiadi di Tokyo e Olimpiadi di Monaco

Funzionalismo tedesco e influenza dei prodotti G-Mark degli anni Sessanta

CAPITOLO 4 - MADE IN GERMANY, MADE IN JAPAN 84

Il Made in Japan. Da sinonimo di bassa qualità a indicatore di eccellenza

Il design del dopoguerra. Styling americano e funzionalismo tedesco

Autoveicolo. Toyota, Honda, Nissan

Fotografia. Canon, Nikon

Elettrodomestici e Hi-Fi. Toshiba, Sony, Yamaha

CONCLUSIONI 104

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA 116

PREMESSA

Traslittezzazione dei nomi

Per la traslittezzazione dei nomi giapponesi, è stato seguito il sistema Hepburn, secondo il quale le vocali si leggono come in italiano e le consonanti come in inglese. Si è mantenuto l'uso giapponese secondo il quale il cognome precede sempre il nome.

Traduzione delle citazioni

Per agevolare la comprensione e la scorrevolezza del testo, tutte le citazioni sono state tradotte dall'autore in italiano.

Utilizzo intelligenza artificiale

Per la traduzione delle fonti giapponesi è stata utilizzata l'intelligenza artificiale.

INTRODUZIONE

*Se il traduttore non restituisce né copia un originale è perché questo sopravvive e si trasforma. La traduzione sarà dunque un momento della propria crescita in cui l'originale si completerà ampliandosi.*¹

Così Jacques Derrida descrive il carattere inevitabilmente trasformativo di ogni opera di traduzione. La trasmissione interculturale non coincide mai, infatti, con la produzione di una copia perfetta, quanto più con un processo di reinterpretazione che genera nuovi significati. In questo senso, la storia dei rapporti tra Giappone e Occidente offre un terreno particolarmente fertile per osservare tali dinamiche. Come evidenziato da Claudia Delank², il fenomeno del Giapponismo conobbe alcune fondamentali aree di sviluppo: Parigi nella seconda metà dell'Ottocento, Vienna tra l'inizio del Novecento e la Prima guerra mondiale e, infine, Weimar e Dessau nel contesto della scuola del Bauhaus. In ciascuno di questi centri, il Giappone fu oggetto di interpretazione e contribuì a ridefinire il dibattito artistico e progettuale dell'epoca. Parallelamente, il Giappone dimostrò una notevole capacità di assimilare le influenze straniere senza rinunciare alla propria identità culturale. Tale tendenza, riconoscibile a partire dalle grandi opere di modernizzazione di epoca Meiji, persistette durante il lungo sviluppo industriale del paese, che raggiunse il culmine durante la seconda metà del Novecento. In questo contesto, come osservato da Yasuko Suga³, il concetto di *kogei* - letteralmente arte ingegner-

rizzata - assunse un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità nazionale del paese e del suo futuro successo commerciale. La mancanza di una cultura progettuale che rispondesse ai bisogni di una società industrializzata portò però il Giappone a guardare al modello europeo, all'epoca incarnato dalla scuola tedesca del Bauhaus.

A partire da queste premesse, la presente tesi intende indagare le relazioni tra la cultura progettuale giapponese e quella tedesca nel corso del Novecento. L'attenzione si concentra sulla presenza di elementi riconducibili alla tradizione e alla sensibilità giapponese all'interno delle scuole del Bauhaus e della *Hochschule für Gestaltung* di Ulm, nonché sull'esperienza degli studenti giapponesi nelle due istituzioni. Parallelamente, la ricerca si propone di analizzare l'eventuale presenza, all'interno della tradizione giapponese, di caratteri che possano essere interpretati come "moderni" e che potrebbero aver favorito la ricezione e la rielaborazione del design tedesco. L'obiettivo è valutare se ed in che termini il modernismo e il funzionalismo tedesco abbiano influenzato la cultura progettuale giapponese, nei campi della grafica e del prodotto, così come nel metodo d'insegnamento del design. Infine, la tesi prende in esame l'influenza esercitata dall'estetica e dagli approcci progettuali tedeschi sui prodotti *Made in Japan* nel periodo compreso tra il secondo dopoguerra e gli anni Sessanta.

Dal punto di vista metodologico, la ricerca è stata svolta con un approccio storico-critico, volto a ricostruire gli eventi e i processi che hanno caratterizzato i rapporti tra Germania e Giappone nel campo del design. Per garantire il rigore scientifico della ricostruzione, l'indagine è basata su una serie di opere accademiche che trattano della storia, economia e design giapponese; talvolta sono state consultate fonti autografe dei personaggi citati, come nel caso di Bruno Taut e Walter Gropius.

All'occorrenza è stata adottata un'impostazione comparativa, per confrontare fenomeni, opere o autori provenienti da contesti differenti. Nel farlo sono state scelte delle opere di particolare rilevanza storica, estrapolate da articoli scientifici, saggi accademici o cataloghi online, come nel caso dei prodotti vincitori del G-Mark. La ricostruzione della presenza giapponese al Bauhaus è basata essenzialmente sugli articoli scientifici di Helena Čapková e Umemiya Hiromitsu, mentre per quanto riguarda la Scuola di Ulm, a fronte di una minore letteratura, il resoconto è basato su articoli scientifici, ricerca d'archivio (Fondo Tomás Maldonado e HfG-Archiv Ulm) e periodici d'epoca (rivista *Ulm*).

L'elaborato è articolato in quattro capitoli. Il primo capitolo ricostruisce il quadro storico dei rapporti tra Giappone e Occidente, ponendo particolare attenzione sull'influenza del giapponismo sull'arte e la cultura europea e sulla nascita e istituzionalizzazione del design in Giappone. Il secondo capitolo esamina la presenza giapponese al Bauhaus, ripercorrendo la carriera dei quattro studenti giapponesi che vi studiarono e analizzando come i princi-

pi della scuola siano stati rielaborati in Oriente nel campo dell'insegnamento, del design del prodotto e dell'architettura. Il terzo capitolo si concentra sulla presenza giapponese nella Scuola di Ulm e su come l'*Ulmer Modelle* sia stato integrato nel sistema educativo giapponese; viene poi approfondita la rielaborazione in Giappone di concetti nati in Germania come la *corporate identity* o la forma integrata. Infine, l'ultimo capitolo tratta l'influenza dei prodotti e della cultura progettuale tedesca su alcune categorie merceologiche particolarmente significative per lo sviluppo economico del Giappone del dopoguerra, quali l'automotive, l'hi-fi e le macchine fotografiche.

¹ Jacques Derrida, *Des Tours de Babel*, Traduzione di Stefano Rosso, «aut aut», vol. 189-190, 1982, p. 84.

² Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst: „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, Iudicium, 1996.

³ Helena Čapková, *Transnational Networkers—Iwao and Michiko Yamawaki and the Formation of Japanese Modernist Design*. Journal of Design History, vol. 27, n. 4, 2014, p. 379.

CAPITOLO I

GIAPPONE. TRADIZIONE E MODERNITA'



Anonimo, 1854 circa. Stampa xilografica *ukiyo-e* raffigurante l'arrivo delle "Navi Nere" del Commodoro statunitense Perry. Fonte: HistoryMaps

L'apertura forzata del Giappone e primi contatti con l'Occidente ⁴

Il fascino che gli Occidentali nutrono per il Giappone risiede, tra i diversi fattori, nell'identità culturale che esso ha mantenuto fino a oggi, in un mondo sempre più aperto e interconnesso. Questo è legato all'isolamento culturale e geografico che segnò il paese per gran parte della sua storia.

Per secoli il principale interlocutore culturale del Giappone fu la Cina; nel 1641, con l'Editto del Sakoku, il paese entrò poi in una fase di isolamento totale, in particolare nei confronti dell'Occidente. Ciò portò il paese a svilupparsi mantenendo pressoché intatti i propri sistemi etici ed estetici, senza pressioni dall'esterno; anche quando vennero introdotte pratiche o valori dagli altri paesi, questi vennero assorbiti

senza sacrificare la propria tradizione, anzi assimilandoli con il proprio patrimonio culturale: la pratica del tè, ad esempio, fu importata dalla Cina tra l'VIII e il IX secolo e successivamente reinterpretata secondo i valori della filosofia zen. Proprio per questo isolamento culturale e geografico, il Giappone non intraprese alcuno scambio con l'Occidente fino a metà del XIX secolo, quando, nel 1853, sbarcarono nella baia di Edo le navi americane guidate dal comandante Matthew Perry, che impose l'apertura forzata del paese all'Occidente.

Il 31 marzo 1854 venne siglata la Convenzione di Kanagawa, che sancì la fine della politica isolazionista giapponese e impose l'apertura dei porti alle navi americane, oltre che l'in-

⁴ L'inquadramento storico è basato su Edwin O. Reischauer, *Storia del Giappone: dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 2001.



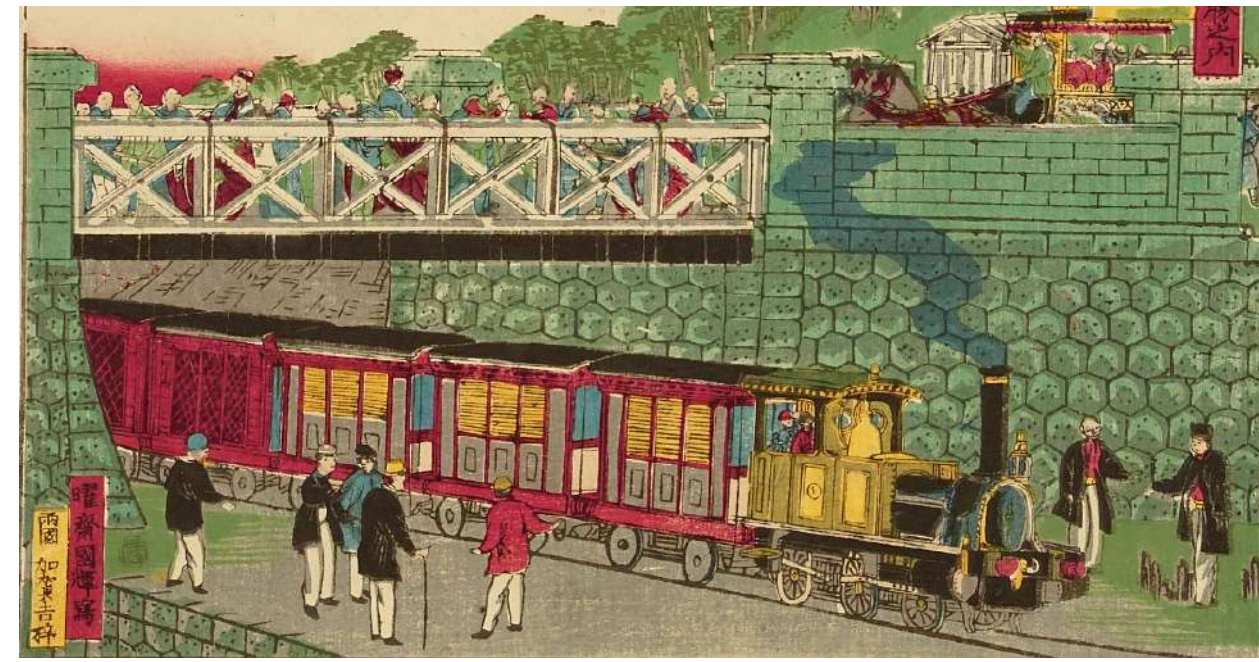
Utagawa Yoshitora, 1854 circa. *Scena dell'arrivo delle navi americane*. Le "Navi Nere" con tratti demoniaci e antropomorfi enfatizzano la minaccia straniera. Fonte: Bakumatsuya

sedimento di un console statunitense a Shimoda. Con la seguente apertura alle altre potenze occidentali, il Giappone fu costretto a confrontarsi con la sua arretratezza industriale e con il crescente pericolo rappresentato dalle ambizioni imperialistiche dell'Occidente. Venne quindi intrapresa una politica apparentemente contraddittoria di "autonomia finanziaria attraverso la dipendenza": vennero importati capitali e tecnologie straniere per raggiungere la modernizzazione del paese attraverso l'industrializzazione, secondo il celebre motto *Wakon Yōsai* (spirito giapponese, sapere occidentale).⁵

La filosofia di fondo di questa politica d'importazione era quella del *Fukoku Kyōhei* (nazione ricca, esercito forte), secondo cui la potenza militare, e quindi politica, dello stato dipendeva direttamente dalla sua prosperità

economica. Tuttavia, la persistenza del sistema feudale impediva che questa modernizzazione avvenisse in maniera capillare e che la forza militare fosse posta sotto l'autorità centrale. Questa frizione portò ad una serie di tumulti interni contro gli Shogun, dittatori politici e militari, che culminarono nel 1868 con la caduta dello Shogunato di Edo. Con la destituzione dell'ultimo Shogun, venne restituito formalmente il potere all'imperatore e con la salita al trono di Mutsuhito iniziò un periodo di florido sviluppo della nazione, l'Epoca Meiji (1868-1912).

La capitale venne spostata da Kyoto a Edo, ribattezzata con il nome di Tokyo (it. capitale dell'est) e vennero intraprese numerose opere di modernizzazione: nel 1869 venne installata la prima linea telegrafica e nel 1872 Tokyo e Yokohama vennero collegate con la prima



Utagawa Kuniteru III, 1872 circa. *Luoghi famosi di Tokyo - Takanawa Railroad*. Stampa xilografica *ukiyo-e* raffigurante la linea del treno Tokyo-Yokohama. Fonte: Artelino

linea ferroviaria. A supervisionare la nuova espansione urbana vennero chiamati vari consulenti dall'Europa, chiamati *Oyatoi Gaikokujin* (esperti stranieri): dalla Germania, in particolare, vennero chiamati gli economisti Herman Rösler e Albert Mosse; quest'ultimo partecipò persino alla stesura della nuova costituzione Meiji; nel 1886 vennero invitati gli architetti Ende e Buckman per la costruzione degli edifici ministeriali di Tokyo: il piano prevedeva i progetti per il Parlamento, un centro commerciale e il Ministero della Giustizia, ma solo quest'ultimo venne realizzato.⁶

Proprio con l'obiettivo di "raggiungere e superare" (*Oitsuki Oikose*) le Grandi Potenze, il Giappone promosse una massiccia politica di scambi: da un lato accolse esperti stranieri per istruire la manodopera locale all'uso delle nuove tecnologie, dall'altro finanziò nume-

rose missioni in Occidente per selezionare e importare i modelli industriali più avanzati. Le conoscenze acquisite all'estero vennero poi implementate, sempre in stretto riferimento al contesto giapponese.⁷

⁵ Simon James Bytheway e Michael Schiltz. *The Dynamics of Wakon Yosai (Japanese Spirit, Western Technology): The Paradoxes and Challenges of Financial Policy in an Industrializing Japan, 1854-1939*. People, Place, and Power. Black Swan Press, 2009, p. 60.

⁶ Section 01. Tokyo/Berlin Berlin/Tokyo, condotto da David Elliott, Mori Art Museum Podcast, 2006.

⁷ Bytheway e Schiltz. *The Dynamics of Wakon Yosai*, cit., p.60.

Il Giappone alle Esposizioni Universali e l'istuzionalizzazione del design

Uno degli scambi più importanti fu la Missione Iwakura, composta da un centinaio di ufficiali inviati negli Stati Uniti e in Europa nel 1871. La missione passò anche da Berlino, che rilesse opinioni contrastanti: molto verde e stimolante, ma poco sicura per la grande quantità di persone ubriache e prostitute in giro per la città.⁸

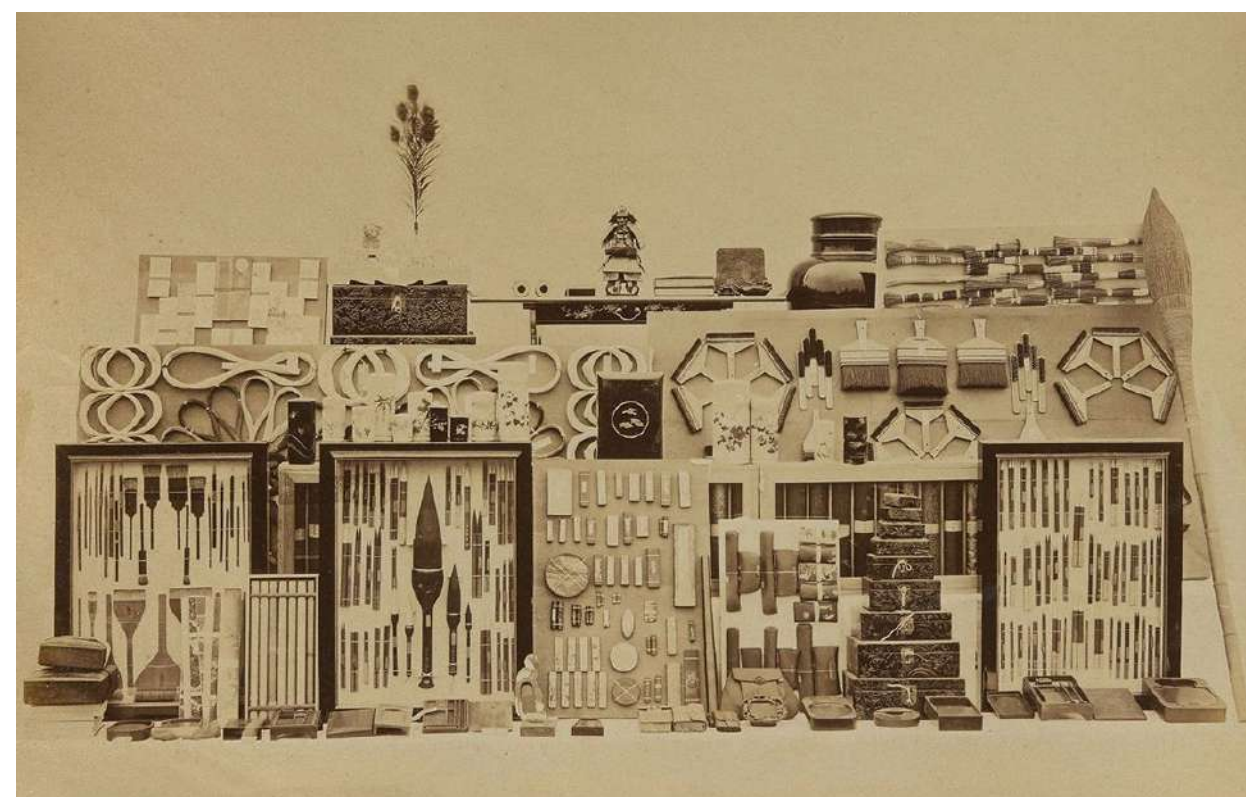
Prima di tornare in Giappone, nel 1873, alcuni membri visitarono la *Weltausstellung* di Vienna. Questa fu la prima esposizione in cui il Giappone espose come Stato unitario, e venne rappresentato da 6668 articoli. In quell'occasione venne assunto come consulente esterno l'ingegnere chimico tedesco Gottfried Wagner, che suggerì ai giapponesi di presentare soprattutto prodotti artigianali tradizionali, piuttosto che i prodotti industriali.⁹

Grazie a queste esposizioni i prodotti giapponesi entrarono nelle collezioni dei grandi mercanti d'arte europei, come quella di Samuel Bing, che favorì la diffusione dell'arte giapponese in Occidente grazie alla sua rivista *Le Japon artistique*, pubblicata tra il 1888 e il 1891.¹⁰ Solo nel 1876, la partecipazione all'Esposizione Universale di Filadelfia fece comprendere al Giappone la superiorità dei prodotti industriali occidentali. Ciò portò alla necessità di analizzare tecnicamente la produzione e di sviluppare nuovi sistemi produttivi.

Dato il successo dei manufatti tradizionali, il Giappone incentivò la produzione e l'esportazione di questi prodotti. Per rispondere alla grande domanda, vennero adottate tecnologie

straniere, come lo stampo in gesso per i servizi in ceramica e nuove tecniche di tessitura e tintura. Dal 1877 il governo organizzò una serie di mostre interne per favorire lo scambio e la competizione; ciò portò ad una veloce saturazione del mercato, a cui seguirono le critiche per la bassa qualità e creatività dei prodotti. Nacquero dunque le prime associazioni per controllare gli standard di produzione, mentre alcuni, preoccupati che i prodotti artigianali potessero essere sostituiti dai nuovi artefatti industriali, tornarono ai virtuosismi della produzione tradizionale.¹¹

In virtù della partecipazione alle Esposizioni Universali, il governo giapponese comprese l'importanza del progetto industriale per raggiungere la modernizzazione e competere con le potenze europee. Vennero quindi aperti i primi istituti di "design": nel 1887 Notomi Kaijiro, colui che aveva spinto per l'adozione degli stampi in gesso per produrre le ceramiche tradizionali, aprì la prima scuola a Kanazawa, nella prefettura di Ishikawa, la *Kanazawa Kogyo Gakko*. Successivamente vennero aperte altre scuole a Tokyo e Kyoto, come il *Kyoto Institute of Technology* (1899), in cui si formarono vari pionieri del design industriale, influenzati dai movimenti europei (Arts and Crafts, Art Nouveau, Secessione viennese). In quel periodo l'istruzione artistica e artigianale iniziò ad essere aperta anche alle donne, come nel caso della scuola di Notomi.¹²



Prodotti presentati nel padiglione del Giappone all'esposizione universale di Vienna: articoli in pietra, argilla e vetro (in alto) e in carta (in basso). Fonte: Kunst Historisches Museum Wien

⁸ *Tokyo-Berlin / Berlin-Tokyo*, cit.

⁹ Triennale di Milano, *Design Giapponese. Una storia dal 1950*, Octavo, 1994, p.9.

¹⁰ Hiromitsu Umemiya, *A History of Japanese and Western Design: Exchange and Influence*, Design History Forum, Kyoto Shoin, 2001, pp. 74-84.

¹¹ Triennale di Milano. *Design Giapponese*, cit., p. 9.

¹² Haruhiko Fujita, *Notomi Kaijiro: An Industrial Art Pioneer and the First Design Educator of Modern Japan*. Design Issues, vol. 17, no. 2, Spring 2001, pp. 17-31.



Interno del padiglione giapponese all'Esposizione Universale di Filadelfia 1876. Fonte: Bakumatsuya

Questo processo di modernizzazione secondo canoni occidentali interessò non solo le istituzioni politiche ed economiche, ma anche la vita quotidiana e i costumi dei giapponesi: l'adozione di abiti occidentali, nuove abitudini alimentari, modelli educativi e stili abitativi furono promossi come segno di progresso e di appartenenza al nuovo Giappone. Tuttavia, tali trasformazioni suscitarono reazioni critiche da parte di intellettuali e gruppi conservatori, preoccupati che l'imitazione dell'Occi-

idente potesse compromettere l'identità culturale giapponese.

*Se, di fronte all'Occidente, avessimo adottato sin dall'inizio un atteggiamento meno servile, oggi non solo indosseremmo altri abiti, mangeremmo altri cibi, abiteremmo altre case, ma diverse sarebbero anche la nostra politica, la nostra religione, la nostra arte, la nostra. Tutto sarebbe altro, e orientale.*¹³

¹³ Jun'ichirō Tanizaki, *Libro d'ombra*, Traduzione di Luisa Bienati, Marsilio, 2022, p.17.

Il Giapponismo in Germania: influenze giapponesi in Jugendstil e Espressionismo

Sebbene il Giappone non avesse adottato integralmente il modello mercantilista europeo, sviluppò politiche simili, in particolare per quanto riguardò la promozione dell'industria nazionale e l'incentivo alle esportazioni. Arrivarono dunque in Europa vari prodotti dal Sol Levante, in particolare oggetti di piccola taglia come ventagli e porcellane: ciò portò ad una seconda fase di esotismo e interesse verso l'arte dell'Estremo Oriente.

La prima ondata di questi prodotti era arrivata tra la fine del XVII e il XVIII secolo, quando le porcellane giapponesi entrarono nelle stanze dell'aristocrazia europea: ne conseguì una generale moda per l'arte asiatica, legate maggiormente alle arti applicate.

In una fase successiva, durante la seconda metà del XIX secolo comparvero in Occidente le lacche nere e tornarono di moda i mobili "in stile giapponese", con decorazioni dorate e finiture in bronzo dorato. Tuttavia, questi prodotti non erano affatto originari del Giappone, ma rappresentavano una tarda evoluzione della chinoiserie proveniente dalle manifatture parigine e di Dresda: si trattava, in altre parole, di copie europee di originali giapponesi.¹⁴

Questa scoperta e appropriazione, anche se selettiva, dell'arte giapponese prese il nome di Giapponismo e servì a soddisfare diversi interessi occidentali: contribuì a superare una crisi della pittura, prendendo le distanze dallo storicismo e dal naturalismo, e fornì un nuovo ideale di riconciliazione tra arte e vita quotidiana,

un'aspirazione fortemente sentita alla fine del XIX secolo. In questo senso scrisse Edmond de Goncourt, nel 1884:

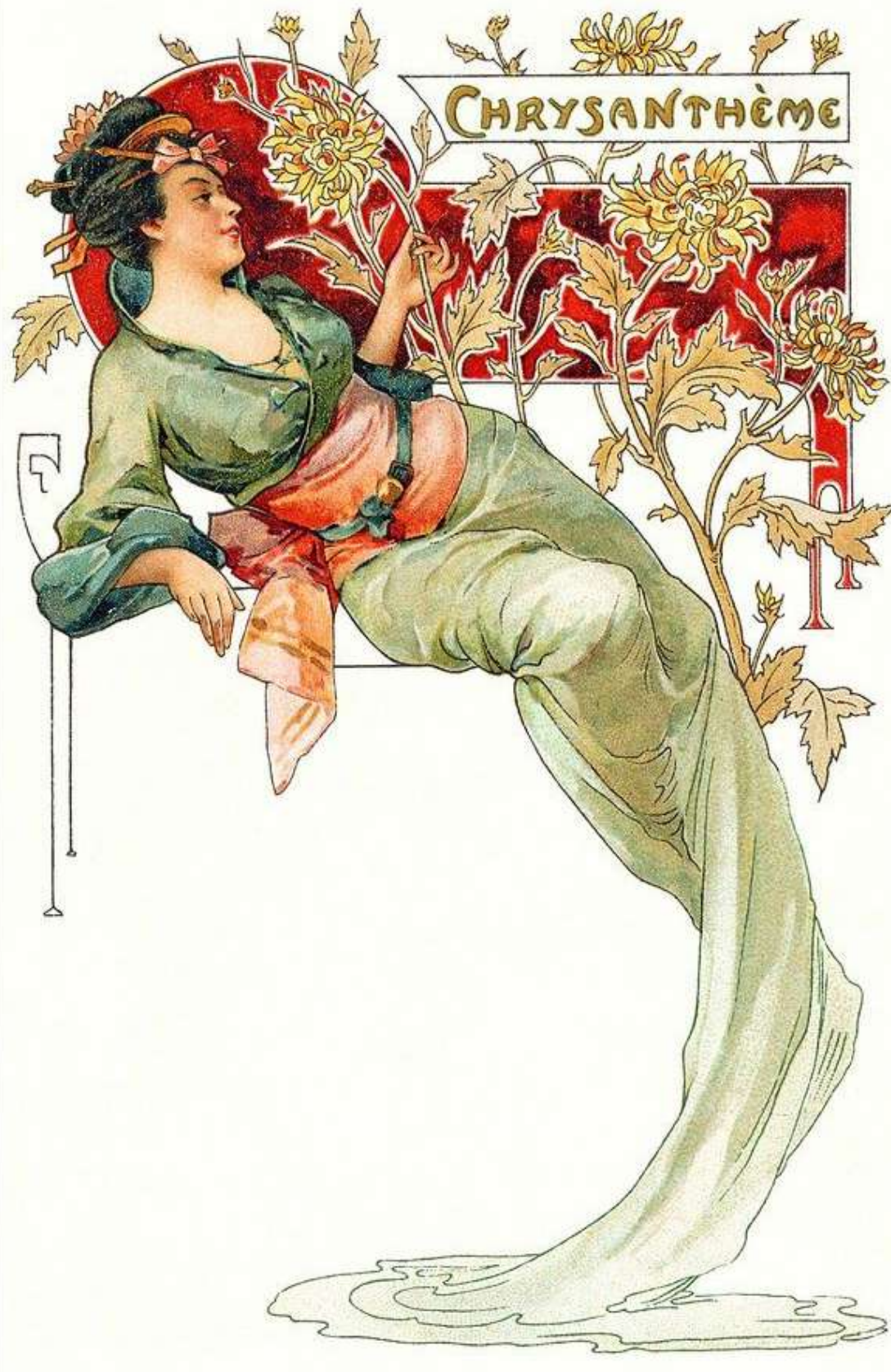
*Nient'altro che una rivoluzione nel modo in cui i popoli europei vedono, questo è il giapponismo. [...] Vorrei affermare che esso apporta un nuovo senso del colore, un nuovo disegno decorativo e persino un'immaginazione poetica nell'opera d'arte, come non è mai esistito prima, nemmeno nelle creazioni più compiute del Medioevo o del Rinascimento.*¹⁵

I risultati di questa influenza furono particolarmente determinanti soprattutto in area francofona, in cui, per altro, venne coniato il termine Giapponismo (*Japonisme*, Philippe Burty).¹⁶ L'arte giapponese stimolò vari artisti europei, in un primo momento prevalentemente nel campo delle arti figurative, per poi, a inizio Novecento, raggiungere tramite gli artisti dell'Art Nouveau i campi della grafica, dell'architettura e delle arti applicate. L'influenza sull'Art Nouveau contribuì profondamente all'ingresso del Giappone nelle dimore borghesi: dopo le rivoluzioni borghesi e l'impennata dello sviluppo industriale, la nuova classe dominante aveva infatti bisogno di un'immagine che la rappresentasse, un linguaggio che fosse moderno, internazionale e distinto. In questo contesto Van de Velde, protagonista dell'Art Nouveau, offrì un contributo fondamentale nell'elaborazione del modello giapponese, non solo per quanto riguardava le arti decorative, con influenze di

¹⁴ Klaus Vollmer. Recensione di *Das imaginäre Japan in der Kunst* di Claudia Delank, NOAG: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, vol. 161-162, 1997, pp. 223-28.

¹⁵ Edmond de Goncourt, *Diario*, 18.04.1884 cit. in Vollmer, Recensione di *Das imaginäre Japan in der Kunst*, cit., p. 225.

¹⁶ *Japonisme*. Treccani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <https://www.treccani.it/enciclopedia/japonisme/> consultato il 29.04.2026



Paul Berthon, 1899. Chrysanthème. Litografia in stile Art Nouveau raffigurante una donna in abiti orientali circondata da crisantemi. Fonte: Alamy

rette dagli stemmi familiari giapponesi (*kamon*) ma anche per le arti applicate: in *L'Art Moderne*, un periodico belga di arte e letteratura, sostenne che la produzione artistica e artigianale in condizioni sociali ideali è collettiva e anonima, così come in Giappone.¹⁷

La moda giapponese penetrò in Germania relativamente dopo rispetto ad altri paesi europei, come la Francia, e vi riscosse anche minore successo. Nel 1899 Ernst Schur, critico d'arte, scrisse:

*Quando in Francia ci si abbandonò con slancio alla scoperta dell'arte giapponese, con un entusiasmo di cui solo quel popolo in Europa era capace, nessuno probabilmente immaginava che questa stella radiosa sarebbe tramontata così presto... Si era davvero assaporato tutto ciò che c'era da assaporare? Fu probabilmente solo una fase di passaggio: chi colse un aspetto, chi un altro di quella nuova arte... Il cosiddetto Giapponismo – il termine stesso è emblematico – non fu che una moda.*¹⁸

Il primo ad interessarsi all'arte giapponese in Germania fu Justus Brinkmann, collezionista e direttore del Museo di Arti e Mestieri di Amburgo, da lui fondato nel 1869. Nel museo espose la sua collezione di arte e artigianato giapponese, che divenne un modello per vari artisti e architetti tedeschi, tra cui Ende, Bockmann e Gottfried Wagner.

Nonostante la disponibilità di prodotti artigianali e artistici originali, gli artisti tedeschi furono molto più influenzati dai vicini Francesi, che già avevano subito la fascinazione dell'Est. A tal proposito scrisse George Grosz, pittore tedesco:



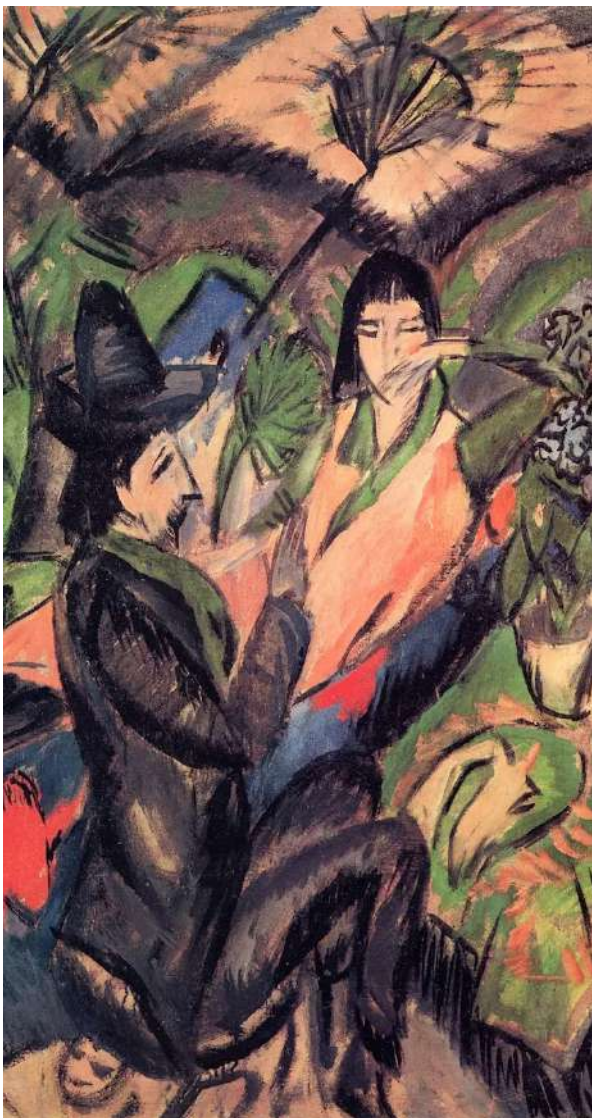
Claude Monet, 1876. La Japonaise (Camille Monet in costume giapponese). Fonte: Wikipedia

*Singolare, davvero singolare: per quanto avessi conosciuto, seppur da lontano, Daumier, Lautrec, Forain e i disegnatori e xilografi giapponesi, non seguii direttamente le loro orme, bensì, per vie traverse, quelle dei loro epigoni minori.*¹⁹

¹⁷ Etsuko Tsuruta, *Henry van de Velde and Japanese Anonymous Design*, Blucher Design Proceedings, vol. 1, n. 5, dicembre 2014, pp. 465-469.

¹⁸ Ewa Kamińska, *The European Encounters with Japanese Art: Germany as a Case Study*, Urban Culture Research Center, Osaka City University, 2009.

¹⁹ Ibidem



Ernst Ludwig Kirchner, 1910. Gerda con ventaglio. Fonte: Arthive

Proprio per questo i risultati dell'influenza giapponese furono meno visibili nello Jugendstil tedesco piuttosto che nell'Art Nouveau di area francofona.

Nonostante questo, la presenza giapponese nello Jugendstil non fu marginale: l'arrivo in Europa delle *katagami*, stampi intagliati per la

tintura di tessuti, influenzò profondamente l'apparato decorativo dello Jugendstil.

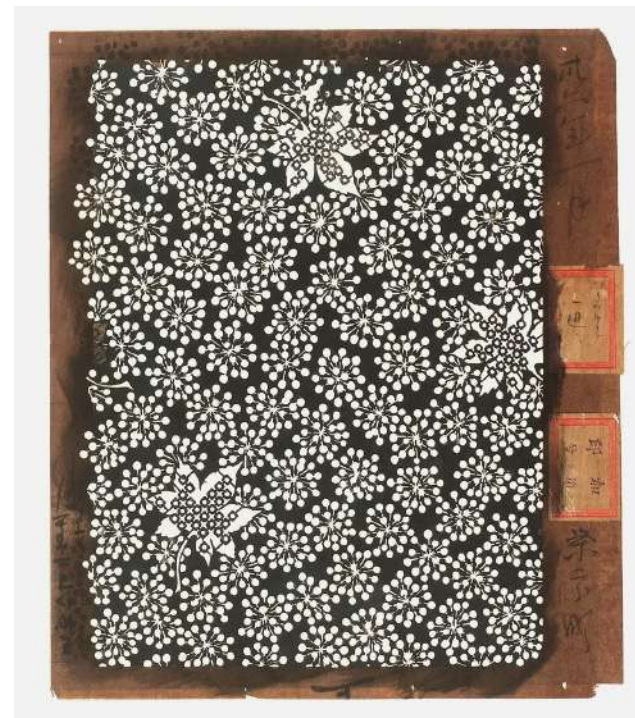
*Intorno al 1900 la stampa giapponese per tintura (katagami) assunse un ruolo sempre più importante nell'arte decorativa europea. Nel 1873 l'Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie acquistò alla Esposizione mondiale di Vienna alcune migliaia di katagami originali. I suoi effetti in campo artistico furono particolarmente consistenti.*²⁰

I motivi intricati e piatti delle katagami furono infatti un modello diretto per la *Flächenkunst*, tendenza artistica nata in seno alla Secessione Viennese, che rifiutava ogni spazialità, in favore della pura bidimensionalità. Non mancarono comunque le critiche a questi nuovi prodotti, come quella di Hans von Gumpenberg, nel 1903:

*Si definisce Jugendstil ogni carta da parati, ogni stoffa per cravatte, ogni calico il cui motivo sia per metà orribile e per metà giapponese...*²¹

Il Giappone venne anche preso come modello non solo estetico ma anche etico e produttivo dalla *Wiener Werkstätte*, laboratorio che aveva l'obiettivo di tradurre le nuove tendenze artistiche (Arts and Crafts, Jugendstil, Art Nouveau) in oggetti di uso domestico. Nello specifico, venne rielaborata l'inseparabilità fra arte e artigianato, tipica della tradizione giapponese. Nel programma, redatto da Hoffman nel 1905 si legge:

*[...] quello che vogliamo è quello che i giapponesi hanno sempre fatto. Chi potrebbe disegnare un qualsiasi tipo di artigianato giapponese producendolo a macchina?*²²



Sinistra: *Katagami* con motivo floreale. Fonte: Japan Art. Galerie Friedrich Müller
Destra: Kuroda Seiki, 1893. *Sulla riva del fiume (Maiko)*. Dipinto in stile *Yoga*. Fonte: The arts of Japan



La presenza del Giappone penetrò così profondamente in Europa che ne risentirono anche le Avanguardie di inizio Novecento.

In area tedesca è notevole l'influenza sull'espressionismo tedesco e sui suoi due gruppi più celebri Die Brücke e Der Blaue Reiter.²³ Gli espressionisti ereditarono l'immaginario esotico del Giappone già presente in Occidente, caricandolo però di una nuova tensione erotica, in particolare nella rappresentazione del corpo femminile.²⁴

E' bene sottolineare che gli scambi non avvennero in senso unidirezionale, ma il contatto con l'Occidente influenzò profondamente la pittura giapponese, ancora legata a canoni tradizionali, fondati sulla bidimensionalità e

composizioni essenziali. Nacque per questo lo stile *yoga*, termine usato per distinguerlo dalla pittura tradizionale, *nihonga*. Dall'area germanica arrivarono poi le influenze dell'espressionismo, in particolare di Kirchner e Munch, residente a Berlino, ma anche quelle di artisti precedenti, come Albrecht Dürer. Il primo contatto diretto avvenne tramite la mostra *Der Sturm*, in cui vennero esposte in Giappone delle opere provenienti direttamente da Berlino.²⁵

²⁰ Daniele Baroni cit. in Piero Tanca, *Arti grafiche a Vienna dal 1897 al 1907*. <https://pierotanca.wordpress.com/2016/07/07/arti-grafiche-a-vienna-dal-1897-al-1907/> consultato il 27.04.2026.

²¹ Kamińska, *The European Encounters with Japanese Art*.

²² Joseph Hoffmann cit. in Tanca, *Arti grafiche a Vienna dal 1897 al 1907*, cit. consultato il 27.04.2026.

²³ Per approfondire Claudia Delank, *The Painters of the Blaue Reiter and Japan: Towards Defining a New Stage of German Japonisme in the Twentieth Century*, *Journal of Japonisme*, vol. 5, 2020, pp. 71-91.

²⁴ *Tokyo-Berlin / Berlin-Tokyo*, cit.

²⁵ Ibidem

Il “Giappone immaginario”: visione selettiva e idealizzata del Giappone nel modernismo europeo

In questa ampia rete transnazionale di scambi culturali e progettuali, si collocarono anche gli spostamenti in Giappone di alcuni protagonisti del Movimento Moderno, come quelli di Richard Neutra, Walter Gropius e Bruno Taut. In quel periodo, insieme con il desiderio di una nuova estetica, c'era l'ambizione di sfuggire ai vincoli e all'alienazione della civiltà in una terra esotica e lontana, come il Giappone. Pertanto l'immagine degli Europei che si recarono in Giappone o che lo studiarono in patria fu esclusivamente quella del Giappone “antico” e “tradizionale”, dei templi buddhisti e dei giardini zen. Attraverso gli scritti e le fotografie venne delineata un'illusione perfetta, in cui i segni dell'industrializzazione e della modernità del paese erano completamente ignorati. Questa rappresentazione parziale venne ulteriormente promossa tramite l'immagine che il Giappone offriva di sé nelle varie esposizioni internazionali, spesso sotto il consiglio di consulenti occidentali. Durante l'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi del 1925, per esempio, venne lodata esclusivamente la tradizionalità dei prodotti giapponesi.²⁶

Claudia Delank definisce il risultato di questo processo di selezione e idealizzazione come “Giappone immaginario”.²⁷ Questa illusione fu condensata in architettura negli esempi di Villa Katsura (XVII secolo) e del Santuario di Ise (III-IV secolo). In questo contesto gli

sforzi che il Giappone stava facendo per la sua modernizzazione vennero ignorati o direttamente denigrati, considerando il Giappone antico come un “paradiso perduto”, a differenza del nuovo Giappone sempre più simile all'Occidente. Furono in particolare Bruno Taut e Walter Gropius a portare avanti questa narrazione, consolidata ulteriormente attraverso i loro viaggi in Giappone, rispettivamente nel 1933-36 e nel 1954.

Taut giunse in Giappone nel maggio 1933 come ospite della *Japan International Architectural Association* e vi rimase per tre anni. Durante la sua permanenza fu particolarmente colpito dall'armonia e dalla riduzione formale del Santuario di Ise e di Villa Katsura e ritrovò la dimensione quasi fantastica della sua Architettura alpina nei profili frastagliati della catena dell'Haruna e nelle ripide rocce del Myōgi. Esprime attraverso numerose pubblicazioni la sua ammirazione per la tradizione architettonica giapponese, da lui descritta come “una violetta che fiorisce nel deserto”.²⁸

Negli stessi testi comparivano però anche i commenti negativi sul nuovo sviluppo del Giappone. In *Houses and People of Japan* (1937) documentò il suo disgusto per la modernizzazione del paese:

A stento riuscivamo a sopportare la goffa pretenziosità, la ridicola presunta modernità delle facciate di lamiera che ci si presentavano davanti; non riuscivamo

²⁶ Peter Mcneil, *Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940*, Journal of Design History, vol. 5, no. 4, 1992, pp. 281-94.

²⁶ Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst*, cit.

²⁷ Bruno Taut, *La riscoperta del Giappone* cit. in Hansjörg Gadiant, *Rein und schön: Japan und das Bauhaus*, Schweizer Ingenieur und Architekt, Nr. 41, 2000, pp. 928-31.



Interno della Villa Imperiale di Katsura, Kyoto. XVII secolo. Rigorosa modularità geometrica data dalla disposizione dei tatami e l'uso flessibile delle pareti scorrevoli. Fonte: Hidden Architecture



Santuario di Ise (Ise Jingū). IV secolo. Veduta di uno dei padiglioni. Fonte: Terra Incognita



Fotografia del viaggio di Gropius in Giappone, 1954. In abiti tradizionali insieme alla moglie Ise (a sinistra) e in visita presso Villa Katsura (destra). Fonti: Mystic Media blog (sinistra), Windigo Architecture (destra)



fusione di stili architettonici. Che ne era stato della raffinata sensibilità dei giapponesi, il cui paesaggio era così mirabilmente concepito da educare e affinare il nervo ottico? ²⁹

Le abitazioni e gli arredi tradizionali in legno furono presentati come modelli di razionalità e di buon gusto, sobri e privi di decorazioni. Descrisse invece il miscuglio eclettico di stili europei e giapponesi del Giappone urbano, come un gusto da “ristorante e albergo”, definito da lui “new trash”. ³⁰

Senza indulgere in critiche verso la modernizzazione, anche Gropius lodò la costruzione delle case giapponesi, indicandole come modello ideale per la casa dell'uomo moderno occidentale: la semplicità e armonia costruttiva, la modularità offerta dal sistema del tatami ³¹ e il rapporto tra interno e esterno offerto dal sistema dell'engawa ³² coincidevano infatti con i principi cardine del movimento moderno.

Qui (in Giappone), in un tempo remoto, erano già state trovate soluzioni a problemi che occupano così tanto noi architetti di oggi. ³³

Così come Taut, anche Gropius prese in considerazione solo gli aspetti della tradizione giapponesi favorevoli alla propria tesi, operando una selezione parziale e talvolta discutibile degli esempi di massima architettura. La complessità dello spazio e dell'ornamento architettonico giapponese veniva scartata, e si guardava all'architettura giapponese come una sorta di esempio puro e senza compromessi di come dovrebbe essere l'architettura moderna in un mondo perfetto: essenziale, snella, leggera e aperta. Gli stessi esempi massimi di questa architettura pura e moderna veniva percepiti diversamente dagli architetti giapponesi: Ikuta Tsutomo, architetto contemporaneo a Gropius, “vedeva nell'antica architettura giapponese del XVII secolo – come Villa Katsura – un simbolo di feudalesimo e negli edifici del

²⁹ Bruno Taut, *Houses and People of Japan*. Sanseido Co., 1937, p. 4

³⁰ McNeil. *Myths of Modernism*, cit., p.281-294.

³¹ Modulo di pavimentazione in paglia e giunco, usato come unità di misura dello spazio interno.

³² Veranda perimetrale in legno con funzione di transizione fluida tra l'abitazione e il giardino.

³³ Walter Gropius, *Architecture in Japan. Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, 1960.

santuario shintoista di Ise un simbolo del fascismo giapponese”.³⁴

Anche Richard Neutra, colui che implementò l'architettura modernista europea in America, subì il fascino del Giappone. Durante i suoi anni da studente a Vienna, entrò in contatto con il gruppo della Secessione e il loro interesse verso il Giappone, che consolidò poi in America durante la permanenza a Taliesin, residenza di Frank Lloyd Wright. Visitò il Giappone nel 1930 e successivamente nel 1951 e nel 1952, esprimendo ammirazione per il paese e per la sua tradizione progettuale. Come gli altri, anche Neutra si concentrò esclusivamen-

te sull'architettura tradizionale: nel suo resoconto *Die Form* pubblicato nel 1931 sulla rivista del Deutscher Werkbund, dichiarò di non essere interessato all'architettura influenzata dall'Occidente (architettura classica “giapponesizzata”) e esprime le sue preoccupazioni nei confronti dell'architettura tradizionale, messa a rischio dalla crescente adozione dei modelli occidentali.³⁵

*[L'architettura giapponese] scomparirà rapidamente senza lasciare traccia, quando verranno adottati nuovi metodi e materiali costruttivi, come il cemento, l'acciaio e le finestre in vetro.*³⁶



Vista sui grandi magazzini Mitsukoshi e sul viale principale del quartiere di Nihonbashi a Tokyo, anni Trenta. Evidenzia il volto moderno, occidentale e commerciale della capitale giapponese. Fonte: Alamy

³⁴ Delank, *Das Imaginäre Japan in Der Kunst*, cit., p.457.

³⁵ Hiroyuki Tamada, *Richard Neutra's architectural thought and Japan*, Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ), 2006, Volume 71, Issue 600, Pages 223-228.

³⁶ Neutra cit. in McNeil, *Myths of Modernism*, cit., pp. 281-94.



Veduta aerea su Tokyo dopo la devastazione del Grande terremoto del Kantō, 1923. Fonte: Encyclopædia Britannica

Il design moderno in Giappone: Keiji Kobo e Deutscher Werkbund

A dispetto delle critiche che gli architetti europei muovevano contro i tentativi di modernizzazione del paese, nel Giappone degli anni Venti nacquero numerosi gruppi e movimenti che tentarono di assimilare in modo consapevole e contestuale gli insegnamenti europei. Il catalizzatore fu il terremoto del Kanto del 1923, che portò architetti e designer a confrontarsi con una profonda crisi abitativa. Sul modello del Deutscher Werkbund nacque nel 1928 il gruppo *Keiji Kobo* (Laboratorio della forma), un gruppo di progettisti che aveva l'obiettivo di superare la distinzione tra arti belle (*bijutsu*) e applicate (*kogei*), nato in Giappone

dopo il contatto con l'Occidente, attraverso il supporto dell'industria. In un opuscolo del 1928 si legge:

*Un tentativo consapevole di dare forma contemporanea all'architettura ed alle arti industriali facenti parte della nostra vita quotidiana. Il suo punto centrale sono gli oggetti d'artigianato per gli interni; e il suo scopo è produrre pezzi semplici ed economici per un mercato più ampio possibile.*³⁷

I membri del gruppo si raccolsero intorno al fondatore Chikutada Kurata con l'obiettivo di “razionalizzazione della produzione e della

³⁷ Triennale di Milano. *Design Giapponese*, cit., p.10.



Interno della casa a schiera di Mart Stam al Weissenhofsiedlung di Stoccarda, 1927. Fonte: DOMUS

vita”, seguendo un percorso che già era stato tracciato in Occidente, ad esempio da Bruno Taut con il saggio “Piani di edilizia standardizzata” del 1908. Sotto l’influenza di Wajiro Kon, mentore di Kuratada e fondatore della *Modernology* (*Kogengaku*), il gruppo eseguì indagini statistiche e sociologiche sugli stili di vita negli appartamenti moderni di Tokyo, che già subivano la transizione dallo stile di vita tradizionale (*Wafu*) a quello occidentale (*Yofu*). Questi dati vennero usati per progettare mobili che si adattassero alle reali dimensioni e necessità degli abitanti, secondo concetti già europei di “standardizzazione” e “economizzazione”. Vennero dunque proposti tramite mostre e poi commercializzati mobili componibili, con dimensioni standardizzate e mate-

riali economici, come sedie a basso costo in legno impiallacciato e canapa intrecciata o tavoli in duralluminio.

In questo contesto furono essenziali i contatti con il progetto tedesco, avvenuti grazie a figure come Yoshiro Ikebe, membro del gruppo che visitò nel 1930 i complessi residenziali (*Siedlungen*) di Berlino e Francoforte, o Nakada Sadanosuke, architetto vicino al gruppo e primo giapponese a visitare il Bauhaus.³⁸

Ciononostante, l’influenza dei modelli europei non si tradusse in una mera imitazione; al contrario, questi furono rielaborati come strumenti per raggiungere una produzione capace di esprimere l’identità giapponese. In un discorso del fondatore si legge:

³⁸ Kobayashi Hiroshi, *Members of Keiji Kobo*, Special issue of Japanese Society for the Science of Design, 1998, Volume 6, Issue 2, Pages 43-48.



Keiji Kōbō, 1930. Poltroncina (a sinistra) e sedia (a destra) in legno con seduta intrecciata. Arredi sperimentali con base a slitta e sedile in fettuccia intrecciata. Fonte: Musashino Art University Museum & Library collection database

*In Europa, non solo la Germania e la Francia, ma anche l’Olanda, i paesi scandinavi e altri hanno le proprie industrie in pieno svolgimento. Ogni paese ha un proprio artigianato che lo rappresenta. L’America e il Giappone sono gli unici paesi a non avere un proprio artigianato nazionale, essendo stati influenzati da diversi paesi e mancando, di conseguenza, di unificazione.*³⁹

La mancanza di industriali pronti a sostenere il progetto e le pressioni politiche portarono il gruppo a sciogliersi nel 1937.

Il *Keiji Kobo* non fu comunque un caso isolato, ma, comprese le potenzialità dell’industria, vennero intraprese altre iniziative a sostegno della produzione industriale. Venne fondata la rivista *Kogei Shido* (Promozione dell’arte indu-

striale) e vennero chiamati come consulenti alcuni importanti progettisti europei, come il già citato Taut (1933-1936) e Charlotte Perriand (1940). Entrambi, secondo la stessa visione di “Giappone immaginario”, sottolinearono la mancanza di carattere dell’artigianato giapponese rispetto all’arte tradizionale, proponendo l’adozione di tecnologie tradizionali, come la lavorazione del legno e della carta.⁴⁰

Il ritorno ad una dimensione più tradizionale fu professato anche da alcuni progettisti giapponesi, che comunque non consideravano necessario tralasciare le possibilità offerte dall’industria. In questo senso, Kunii Kitaro, presidente dell’IARI (*Industrial arts research institute*) disse:

³⁹ Discorso di Chikutada Kurata alla partenza di Imai Kazuko e Yamamuro Mitsuko, studentesse della Jiyu Gakuen, per l’Europa. Citato in Čapková, *Transnational Networkers*, cit., p.370-385.

⁴⁰ Triennale di Milano. *Design Giapponese*, cit., p.12.



Membri dell'IARI davanti alla sede dell'istituto, 1933. Tra i presenti anche Bruno Taut e Isamu Kenmochi. Fonte: WA design gallery

*Il futuro della nostra industria nazionale dipende dalla nostra dedizione alla produzione di beni artigianali di uso comune, basati sulle nostre tecnologie artigianali originali ma integrati con lo spirito moderno e la tecnologia moderna; in altre parole, il nostro futuro dipende dal nostro impegno nel fare emergere il valore commerciale di tali beni, soddisfacendo quegli elementi estetici spesso ricercati nei prodotti industriali che si sono sviluppati rapidamente a partire dall'inizio del periodo Meiji.*⁴¹

Negli stessi anni si sviluppò un movimento che, seppur partendo dallo stesso timore di vedere abbandonate le tecnologie tradizionali, arrivò a conclusioni molto diverse. Il movimento Mingei, letteralmente arte popolare, fondato da Yanagi Soetsu, celebrava la bellez-

za degli oggetti quotidiani, semplici e anonimi, creati da artigiani locali, predicando un ritorno al lavoro manuale e diffidando delle logiche di massa della fabbrica.

Oltre ai designer, gli architetti ebbero un ruolo importante nel porre le basi per l'interpretazione del modernismo tedesco. Nel dibattito degli anni Venti e Trenta furono infatti le influenze tedesche e francesi a stimolare i progettisti giapponesi. Gli architetti Kikuji Ishimoto lavorò nello studio di Gropius nel 1922 mentre Maekawa Kunio e Sakakura Junzo, lavorarono con Le Corbusier, rispettivamente nel 1928-30 e 1931-36. Tutti tornarono a esercitare la professione in Giappone e trasmisero quanto imparato tramite articoli, saggi e tra-



Charlotte Perriand, 1940. Chaise longue in bambù. Fonte: Esoteric Survey

duzioni: l'opera di Le Corbusier *L'Art décoratif d'aujourd'hui* del 1925 fu, per esempio, tradotta in giapponese da Maekawa nel 1930.⁴²

In questo scenario di transizione, il design giapponese divenne un mezzo per competere con le Grandi Potenze occidentali e per affermare la propria identità nazionale. Non stupirà dunque la rapida adozione dei principi del Bauhaus e della Scuola di Ulm da parte della nuova generazione di progettisti giapponesi, nonostante questa fosse ostacolata dall'ascesa del nazionalismo, che guardava con sospetto ogni innovazione formale.

⁴¹ *Kogei Nyusu* (Industrial Art News), vol.1, no.3, 1932, pp.1-2.

⁴² Peter Mcneil. *Myths of Modernism*, cit., p.281-294.

CAPITOLO 2

BAUHAUS. UNA PROSPETTIVA GIAPPONESE



Walter Gropius, 1925-1926. Sede del Bauhaus a Dessau. Fonte: Bauhaus Dessau

Il Bauhaus e la cultura giapponese: elementi di giapponesità nel Vorkurs di Itten e Gropius

Nel loro saggio sul design tedesco, Marion Godau e Bernd Polster definiscono la Germania come la “colonna portante della rivoluzione avvenuta nell’architettura e nel design” del Novecento.⁴³ Alla radice di questa influenza ci fu una scuola che, con i suoi insegnamenti e i suoi prodotti, trasformò radicalmente la cultura progettuale del secolo.

Il Bauhaus fu fondato da Walter Gropius nel 1919 a Weimar, in un momento di crisi profonda: la Germania, uscita sconfitta dal primo conflitto mondiale, si trovava in un generale stato di disorientamento, aggravato dalla Rivoluzione tedesca e dalla nascita della Repub-

blica di Weimar. La diffidenza verso le idee di progresso e di modernità causate dalla Grande Guerra imponevano inoltre la necessità di ripensare il ruolo dell’architettura e dell’artigianato. Il Bauhaus rispose a questa crisi proponendo un approccio completamente diverso: una scuola d’arte direttamente collegata con l’industria, che riprendesse l’idea di collaborazione già sperimentata con il Deutscher Werkbund. Nella scuola vennero introdotti nuovi metodi di insegnamento e un curriculum innovativo basato sulla compresenza di lezioni teoriche e lezioni pratiche in laboratorio. La scuola si distinse per un approccio

⁴³ Marion Godau, Bernd Polster, *Design Germania*, A cura di P. Antonelli e A. Kupetz, tradotto da D. Cacciola, Rizzoli, 2000.

⁴⁴ Nel 1919, stesso anno della fondazione del Bauhaus, Rabindranath Tagore aprì la scuola d’arte *Kala Bhavan* a Santiniketan (India). La scuola sviluppò linguaggio moderno, mantenendo però un forte legame con le tradizioni locali e influenze come l’Arts and Crafts britannico. Per approfondire consultare la guida alla mostra *Bauhaus imaginista*, Haus der Kulturen der Welt, 2019.

internazionale e cosmopolita, aperto a idee di diversi contesti culturali europei. Proprio questa apertura suscitò però le ostilità del governo tedesco, che vedeva nel Bauhaus un'istituzione lontana dai valori nazionali. In virtù di questa apertura internazionale, il Bauhaus riuscì però a sopravvivere alla chiusura: non solo in Europa, ma anche in America, India ⁴⁴ e in Giappone nacquero delle istituzioni ispirate al metodo della scuola tedesca.

Nonostante sia riduttivo parlare di “stile Bauhaus”, in quanto la produzione della scuola mutò molto nel tempo, soprattutto in relazione ai suoi tre direttori, si possono riconoscere alcuni principi fondamentali: essenzialità delle forme, assenza di decorazione, funzionalità e stretta relazione con la produzione industriale. Come già evidenziato, alla base del progetto e dell'architettura giapponese c'erano, seppur raggiunti tramite vie diverse, alcuni dei principi che rendevano i prodotti del Bauhaus “moderni”. Questo, insieme con l'influenza che l'arte e la cultura giapponese avevano esercitato sull'Europa a fine Ottocento, permise una naturale assimilazione di tecniche e idee giapponesi all'interno della scuola.

Malgrado manchino studi approfonditi sulla ricezione e sullo sviluppo dell'estetica giapponese al Bauhaus, dovuto, secondo Claudia Delank, a una “scarsità di materiale documentario” ⁴⁵, è comunque di nostro interesse capire come e in che misura sia avvenuta questa ricezione. Presumibilmente l'arte e la cultura giapponese non facevano parte del canone generale, bensì erano note a singoli maestri, come Henry Van

de Velde, Johannes Itten e Walter Gropius. Come detto, Van de Velde fu uno dei primi ad interessarsi alla cultura giapponese, e dalle sue parole traspare lo sguardo con cui gli Occidentali guardarono al Giappone all'inizio del Novecento:

Ci voleva la forza della linea giapponese, la forza del suo ritmo e dei suoi accenti, per scuoterci e influenzarci. La sua forza ritmica e la sua intensità dovevano risvegliare anche coloro che dormivano più profondamente. La rivelazione delle meraviglie (...) fu così travolgente che ci apparve come l'improvviso risplendere del sole dopo un lungo cammino tra nuvole pesanti. La linea giapponese è stata salvifica. ⁴⁶

Come già dimostrato, l'architettura e i prodotti giapponesi arrivarono in Europa attraverso una lente altamente selettiva e idealizzante, fino a delineare un vero e proprio “Giappone immaginario”. A prescindere dalla strumentalizzazione che venne fatta del Giappone, è indubbio però che, tramite l'operato di alcuni professori, si innestò al Bauhaus una certa sensibilità giapponese.

L'influenza più importante fu quella di Itten, chiamato da Gropius per sviluppare il corso propedeutico per tutti gli studenti, il *Vorkurs*. Itten fu profondamente influenzato dall'ondata di misticismo che attraversò la Germania all'inizio degli anni Venti, grazie all'opera di mistici come Meister Eckhart e Jakob Boehme, ed inserì nei suoi corsi esercizi e pratiche derivanti direttamente dall'Estremo Oriente. Nei suoi scritti egli fondò ripetutamente le sue riflessioni sulle testo *Tao Te Ching* di Laozu o sulla cerimonia del tè giapponese, conosciuta

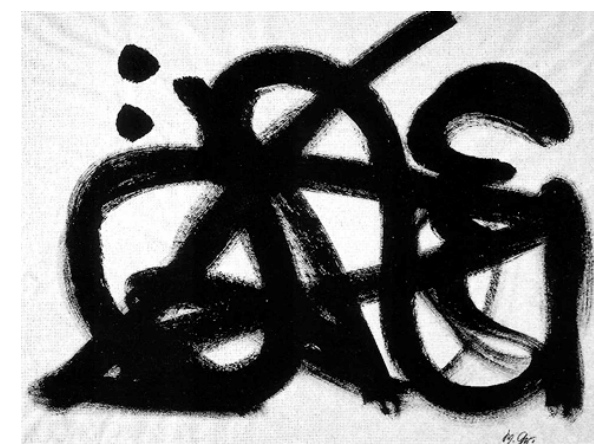
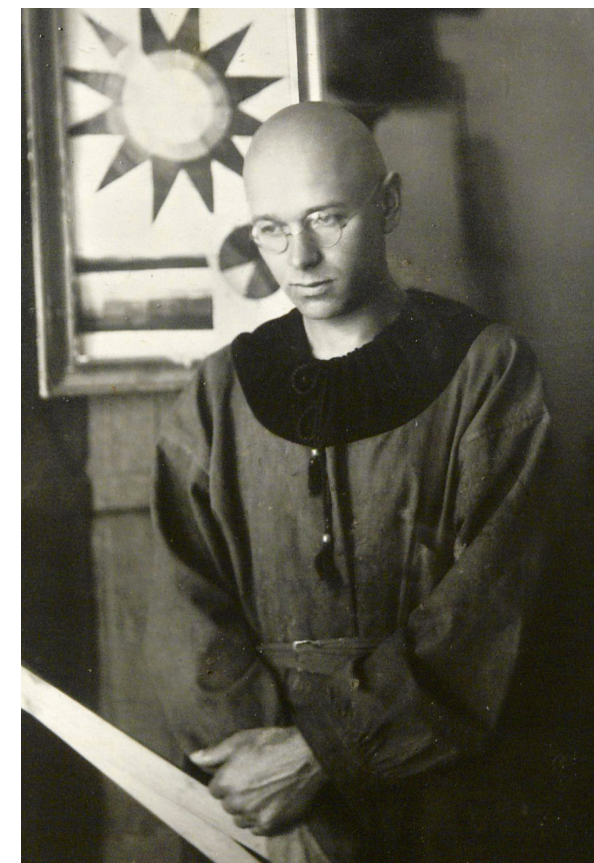
in Europa grazie al testo *The book of Tea* di Okakura Kakuzo. ⁴⁷

Nelle sue lezioni utilizzava oltre alle riproduzioni di opere d'arte europee anche quelle di capolavori cinesi e giapponesi, facendole analizzare dagli studenti. Gli studenti del corso erano esortati a catturare l'essenza di un fenomeno — come un gatto, un filo d'erba o un fiore — con pochi tratti di pennello, nello stile della pittura a china giapponese (*sumi-e*).

Proprio per questo Delank sostiene che “è lecito affermare che gli occhi degli studenti della Bauhaus fossero stati educati alla pittura estremo-orientale”. ⁴⁸

Le influenze dall'arte giapponese si intensificarono quando Itten lasciò il Bauhaus, che aveva ormai preso una direzione sempre più vicina al design industriale, ed aprì la scuola a Berlino, la Itten Schule. All'inizio di ogni giornata erano previsti esercizio fisico e canto per armonizzare mente e corpo, seguiti da trenta minuti di *free brush painting*. Numerosi giapponesi vennero chiamati ad insegnare alla scuola, come Takehisa Yumeji, Komuro Sui'un, Mizukoshi Shōnan e Hiroshima Koho e il suo corso di brush painting venne reso fisso nel curriculum degli studenti. ⁴⁹

Gropius fu un'altra figura importante per l'assimilazione dei principi giapponesi al Bauhaus. Accolse numerosi architetti giapponesi nel studio a Weimar e Dessau tra il 1919 e il 1927 e subì sicuramente l'influenza dei colleghi che guardavano più direttamente al Giappone, Wright primo fra tutti. Proprio in ambito architettonico, di particolare rilevanza al Bauhaus, il cui obiettivo era quello di unificare tutte le arti e i mestieri attraverso l'architettura



Johannes Itten in abiti da monaco zoroastrista, 1920 circa. Fonte: Outsiders
Werner Graeff, 1922. *Freie Rhythmus-Studie*. Studio del ritmo realizzato durante il corso preliminare di Itten. Fonte: Werner Graeff

⁴⁵ Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst*, cit., p. 147.

⁴⁶ Henry van de Velde, *Lettera a Walter Gropius*, 11. Aprile 1915, citato in Claudia Delank, *Die Rezeption japanischer Ästhetik am Bauhaus*, In: Art into Life, 1900-1940, Ausstellungskatalog, National Museum of Modern Art, Kyoto, 1999, S. 281.

⁴⁷ Von Erffa, *The Bauhaus before 1922*, cit., p. 16.

⁴⁸ Delank, p. 152

⁴⁹ Helena Čapková. “Bauhaus and Tea Ceremony: A Study of Mutual Impact in Design Education between Germany and Japan in the Interwar Period.” Eurasian Encounters: Museums, Missions, Modernities, edited by Caroline Stolte and Yoshiyuki Kikuchi, Amsterdam University Press, 2017.



Walter Gropius e Adolf Meyer, Casa Sommerfeld a Berlino, 1920-1921. Fonte: WikiArquitectura
Deposito imperiale dello Shōsō-in a Nara, VIII secolo. Fonte: Todai-ji

sono rilevabili influenze dal Giappone. Nel suo studio sulla relazione tra Bauhaus e Giappone, Hansjörg Gadient rileva una somiglianza sorprendente tra Casa Sommerfeld, il primo grande progetto architettura della scuola, con una costruzione in legno giapponese del 752, il *Shōsō-in*, nel complesso del tempio di *Todai-ji* di Nara. Così riporta lo studio: “oltre alla somiglianza esteriore, due elementi suggeriscono che Gropius e Meyer non solo conoscessero l’edificio, ma lo avessero preso direttamente a modello. Da un lato esiste un disegno del diario di Itten del 1920 che mostra un dettaglio della casa dei sacerdoti nel complesso del *Todai-ji*. Il modello per tale disegno proviene da un libro sull’intero complesso del tempio, che contiene tra l’altro illustrazioni dello *Shōsō-in*. È probabile che il libro fosse noto non solo a Itten, ma venisse utilizzato anche da Gropius e Meyer.”⁵⁰

Nello stesso studio è testimoniata la presenza di manufatti giapponesi nei laboratori del Bauhaus, in particolare nel laboratorio di ceramica. “I modelli giapponesi furono ripresi in modo corrispondentemente diretto, fusi con forme geometriche di base e variati. Forme, colori e smalti mostrano, in molti esempi, grandi somiglianze con i modelli originali. Esempi evidenti sono la teiera e il bricco per l’estratto di tè di Theodor Bogler del 1923. Il suo progetto più famoso, la teiera combinata, assomiglia per molti aspetti a un tipo di teiera molto diffuso in Giappone con manico tubolare laterale.”. Lo studio riporta anche alcune affinità formali nella produzione di mobili.⁵¹



Theodor Bogler, 1923. Teiera in ceramica con manico in bambù. Fonte: Dorotheum

Come chiarito, in questa fase il Giapponismo riemerse in una forma nuova, che guardava, seppur in modo discutibile, al Giappone come moderno, non più come esotico. I Giapponesi non contribuirono direttamente a questo assorbimento, ma, entrando in contatto con l’Europa e riconoscendo nei modernismi occidentali elementi della propria cultura, si resero conto dell’adeguatezza della loro tradizione nel nuovo dialogo modernista.

I primi visitatori giapponesi al Bauhaus furono Sadanosuke Nakada e Kikuji Ishimoto, nella prima metà degli anni Venti, che trasmisero i principi della scuola con numerose pubblicazioni. La prima fu un articolo sul giornale *Mizue*, nel 1925 (6 anni dopo fondazione). Seguirono poi molti visitatori giapponesi tra 1925 e 1926 (Sutemi Horiguchi, Wajiro Kon, Goichi Takeda), e pochi anni dopo arrivarono al Bauhaus i primi studenti giapponesi: Takehiko Mizutani, Iwao Yamawaki, Michiko Yamawaki e Tamae Ohno.⁵²

⁵⁰ Hansjörg. *Rein und schön*, cit., pp.928-930.

⁵¹ Ibidem

⁵² *The Bauhaus and Its Influence in Japan*, <https://madoken.jp/en/article/8481/> consultato il 13.04.2026

Il primo studente giapponese al Bauhaus. Mizutani Takehiko

L'introduzione del Bauhaus in Giappone e la sua accettazione iniziale sono strettamente legate alle attività dei giapponesi che studiarono presso l'istituto.

Il primo tra essi fu Mizutani Takehiko, che vi studiò tra il 1927 e il 1929. La figura di Mizutani è meno studiata di quella del suo successore, Yamawaki Iwao, soprattutto per la minore disponibilità di fonti autografe; la sua presenza in Germania è comunque testimoniata da alcune sue opere, che compaiono sulle riviste della *Reimann School of Art* e del Bauhaus, nonché da alcuni articoli pubblicati dopo il suo ritorno in Giappone.⁵³

Mizutani, già laureato nel marzo 1921 presso la *Tokyo Academy of Art* (*Tokio Bijutsu Gakko*), si spostò in Germania nel 1926, supportato economicamente dal Ministero dell'educazione giapponese. Trascorse i primi sei mesi a Berlino presso la *Reimann School of Art* e alcuni dei suoi progetti vennero pubblicati sul giornale della scuola *Color and Form*.

In quel periodo entrò in contatto con alcuni lavori del Bauhaus, nello specifico mobili in tubolare metallico e tessuti, che però non gli suscitarono particolare interesse.⁵⁴

Mizutani decise comunque di visitare la sede del Bauhaus a Dessau, dove incontrò il direttore Walter Gropius e rimase colpito dalla struttura in vetro e acciaio della scuola. Nei suoi scritti fa riferimento a Dessau come una delle città più avanzate della Germania, con un'atmosfera tipicamente tedesca, conferita dagli antichi edifici medievali.⁵⁵ Decise dun-

que di iscriversi e iniziò a frequentare nell'aprile 1927.

Secondo il curriculum ricostruito da Ruick Petra⁵⁶, Mizutani studiò sia sotto la direzione di Walter Gropius, fino a febbraio 1918, sia sotto quella di Hannes Meyer. Prese parte al corso preliminare (*Vorlehre*) tenuto da Josef Albers e Laszlo Moholy-Nagy per sei mesi, instaurando un rapporto profondo con Albers, di cui ammirava l'attenzione allo studio del materiale, e Wassily Kandinsky. La corrispondenza con Albers proseguì anche dopo il suo ritorno in Giappone. Per i due semestri successivi studiò nel laboratorio di Breuer, dedicandosi alla produzione di mobili in tubolare d'acciaio.⁵⁷ Mizutani descrisse i mobili in metallo del Bauhaus come progettati per risolvere problemi di postura, con attenzione alla leggerezza e alla pulizia visiva. La sua produzione di mobili in tubolare proseguì anche dopo il suo ritorno in Giappone; i mobili furono esposti alla mostra della *Tokyo Fine Arts School* nel marzo 1931.

Durante gli ultimi sei mesi partecipò al corso di architettura. In quel periodo collaborò con Meyer al progetto per la *ADBG Trade Union School*, dedicandosi alla ricerca sulle gambe dei tavoli pieghevoli. Durante il progetto venne a contatto anche con Mart Stam, con cui condivideva i concetti di "minimal housing" e "minimal budget".

A interessarlo particolarmente fu anche l'idea di Meyer che i progetti non fossero mero frutto di un processo creativo, ma che dovessero



Mizutani Takehiko, 1927. Tavolo. Struttura originariamente concepita in legno. Fonte: Bauhaus Re-edition

essere basati da un'attenta analisi preliminare. Tutte le cose di questo mondo sono un risultato della formula: *funzione × economia*.⁵⁸ Mizutani riportò nei suoi diari

*La tendenza a 'partire da edificio = funzione × economia' crescerà e si svilupperà necessariamente anche in Giappone, indipendentemente da qualsiasi reazione. In questo caso, la 'funzione' dell'architettura è, ovviamente, condizionata da fattori naturali quali il clima e la geologia di quest'isola.*⁵⁹

Come evidenzia Petra, poiché il corso di architettura aveva una durata di 18 mesi, Mizutani non si diplomò al Bauhaus. Nonostante ciò, Mizutani ebbe un forte impatto sulla scuola, come testimoniato da una lettera di Meyer del 1930, in cui esprimeva grande interesse per il Giappone e chiedeva che fosse inviato in Germania un altro studente.

Durante la sua permanenza in Germania, Mizutani chiese al governo giapponese un'e-

stensione della borsa di studio per un totale di 5 anni (fino al 1931). Nonostante questo, ritornò in Giappone nel 1930.⁶⁰ Tornato in patria, concentrò gran parte della sua attività sulla diffusione degli insegnamenti acquisiti in Europa, esponendo i lavori prodotti dagli studenti del Bauhaus e tenendo delle lezioni presso l'Accademia di Arti e Mestieri di Ginza, fondata da Kawakita Renichiro.

Nel 1931, insieme a Kawakita e Sadanosuke Nakada, fondò l'Istituto di Ricerca sulla Composizione della Vita, dedicato allo studio dell'organizzazione razionale degli elementi della vita quotidiana.

Dal 1931 tornò ad insegnare presso il Dipartimento di Design della Tokyo Fine Arts School. Nei suoi insegnamenti sottolineò il valore della percezione sensoriale e del passaggio da particolare a generale all'interno del processo creativo e promosse l'idea di una formazione artistica che unisse teoria e pratica.

Alla fine della sua attività, dopo la seconda guerra mondiale, continuò a scrivere: esprime il suo disappunto per lo scioglimento del Bauhaus e per la ripresa classica dell'architettura tedesca sotto il regime e presentò le nuove scuole nate dopo la chiusura del Bauhaus.

⁵³ Per approfondire la produzione scritta di Mizutani vedere Petra Ruick, *Takehiko Mizutani's Years at the Bauhaus Dessau: Study on the Bauhaus and Takehiko Mizutani*, Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ), vol. 71, no. 599, 2006, p. 158.

⁵⁴ Takehiko Mizutani, *Bauhausu to sono kosei*, Bijutsu Jidai, No. 10-13, 1960, p. 40.

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ Ruick, *Takehiko Mizutani's Years at the Bauhaus Dessau*, cit., p.159-160.

⁵⁷ Takehiko Mizutani, *Kôkansei kagu*, Teikoku kogeï, Vol.5, No.5, 1931, p.245.

⁵⁸ Hannes Meyer, *bauen*, 1928 cit. in Claude Schnaidt, *Hannes Meyer. Bauten, Projekte Schriften, Teufen*, AR 1965, p. 94.

⁵⁹ Takehiko Mizutani, *Bauhaus to "Kenchiku ni taisuru shuchô"*, Atorie, 1930, p.76.

⁶⁰ Ruick, *Takehiko Mizutani's Years at the Bauhaus Dessau*, cit., p.159-160.

Il Bauhaus e la cerimonia del tè: Yamawaki Iwao e Michiko

I protagonisti principali della diffusione dei principi del Bauhaus in Giappone furono però i successori di Mizutani, i coniugi Yamawaki. Yamawaki Iwao e Michiko, che studiarono al Bauhaus tra il 1930 e il 1932, sono sicuramente i due studenti giapponesi più celebri della scuola. Al loro ritorno infatti, oltre che trasmettere quanto avevano imparato insegnando nel “Bauhaus giapponese” di Renichiro Kawakita, divennero veri e propri modelli per la rivoluzione culturale che stava avvenendo in quegli anni: intorno a loro si riunirono i *modern boys* (*moba*) e le *modern girls* (*moga*), giovani cittadini indipendenti, ispirati dalla moda e dalla cultura dell’Occidente.

Fujita Iwao, prima di approdare al Bauhaus, era già attivo nel campo dell’architettura e dell’arte d’avanguardia. Laureatosi nel dipartimento di architettura della *Tokyo School of Arts* nel 1926, cominciò a lavorare per la *Yokogawa Construction Company* e divenne poi membro della *Kenchiku gakkai* (*Society for Architectural Research*).

Oltre all’attività da architetto, Iwao faceva parte di alcuni circoli di teatro d’avanguardia: nel 1926 fondò con Koreya Senda il teatro *Nin-gyō-za*, per cui realizzava costumi e sceneggiature, ed entrò nel gruppo di artisti Tan’i sankā, dove incontrò l’artista Sadanosuke Nakada, tra i primi giapponesi ad aver visitato il Bauhaus, e Mizutani Takehiko.

Tramite *omiaï*, pratica tradizionale giapponese di incontro prematrimoniale, conobbe Ya-



Iwao e Michiko Yamawaki a Dessau vestiti con abiti occidentali. Fonte: Agora

mawaki Michiko, che sposò nel 1928. Michiko era la figlia maggiore di Yamawaki Zengoro, ricco imprenditore, proprietario terriero e maestro della cerimonia del tè; cresciuta in un ambiente raffinato e influenzato dall’estetica della cerimonia del tè, basata sui concetti di semplicità e autenticità dei materiali, Michiko sviluppò un forte senso estetico che si armonizzò perfettamente con quanto avrebbe sperimentato in Germania.

Data la differenza di ceti e la necessità della famiglia Yamawaki di trovare un erede con cui mandare avanti il nome della famiglia, Iwao assunse con il matrimonio il cognome di Michiko. In cambio, il padre di Michiko permise

alla coppia di viaggiare e studiare in Europa, finanziando il viaggio. Yamawaki Zengoro, che parlava tedesco ed era appassionato di arte e artigianato, era infatti molto informato sulla produzione artistica d’avanguardia in Germania.

Grazie al finanziamento di Zengoro, la coppia intraprese un viaggio di lusso tra America e Europa, per poi stabilirsi a Berlino. Lì i coniugi Yamawaki contattarono l’artista Koreya Senda, già compagno di Iwao, e insieme con gli artisti Shimazaki Osuke, Fukuoka Kotaro e Yoshizawa Hiroshi fondarono lo studio di design *Tomoe*, per supportare economicamente la loro vita berlinese. Durante la permanenza in Europa viaggiarono molto e parteciparono attivamente alla vita intellettuale di Berlino.

Grazie all’aiuto di Senda, trovarono casa a Dessau e nell’ottobre del 1930 si iscrivono al Bauhaus. Iwao vi accedette grazie al suo portfolio, già ricco di progetti, mentre Michiko dovette sostenere il test di ingresso.⁶¹

I due si sentirono subito a proprio agio all’interno della scuola, che vantava di un alto numero di studenti internazionali e di donne, 50 su 170 studenti. Come già evidenziato, al Bauhaus era già presente una certa sensibilità giapponese e i due non nascosero affatto la loro cultura tradizionale: Michiko frequentava le lezioni in kimono e a casa Yamawaki erano spesso invitati i compagni per provare le pietanze tipiche del Sol Levante.

Il mio sukiyaki si è guadagnato una tale reputazione tra gli studenti degli anni inferiori che fanno a gara per venire da me. Ho un fornello portatile comprato a Berlino, una padella che mi ha dato la vecchia signora

*del piano di sotto e bacchette di crittomeria; il tavolo da pranzo è un tavolo da disegno, il letto e le casse di birra fanno da sedie — costruire una reputazione nazionale per il proprio Paese non è affatto un compito facile.*⁶²

Come gli altri studenti, i coniugi Yamawaki iniziarono a frequentare il *Vorkurs* sotto la guida di Joseph Albers. I due apprezzarono il corso e ne riportarono gli insegnamenti in Giappone, anche se sul momento faticarono molto a causa della loro conoscenza basilare del tedesco. Nei loro saggi ricordano il grande aiuto che offrì loro Kandinsky, che si rese disponibile a fare con loro lezioni private in inglese per chiarire i concetti più importanti.⁶³

Uno dei momenti che i coniugi ricordarono con maggiore gioia fu la festa a tema “oriental night” tenutasi il 13 febbraio 1931. Ai due fu affidata la direzione dell’evento: Iwao preparò la sceneggiatura mentre Michiko si esibì come ballerina. La festa ebbe un grande successo tra i professori e Paul Klee fu tanto stupito dalla scenografia di Iwao da conservarla nel suo studio.

*La scorsa primavera, alla fine, ho dovuto costruire un vero palcoscenico ed esibirmi in quella che potrei definire una danza classica giapponese. Ho realizzato tutto io per quella performance — dal rivestimento in legno di pino agli oggetti di scena, fino persino al costume. Anche solo a pensarci adesso, mi vengono i sudori freddi. Però mi sento bene. Per quanto possa essere stato un lavoro approssimativo, non ci sono altri giapponesi qui, e tutti rimangono profondamente impressionati qualunque cosa io faccia; così finisco per assecondare me stesso e lasciarmi prendere un po’ troppo la mano.*⁶⁴

⁶¹ Čapková, *Transnational Networkers*, cit., p.370-385.

⁶² Iwao Yamawaki, *Zelkova Tree*, Letter C, 2 marzo 1931.

⁶³ Mariko Takagi, *Yamawaki Michiko: Eine japanische Bauhausgeschichte: A Japanese Bauhaus Story*, Form + Zweck Verlag, 2019.

⁶⁴ Delank, *Das Imaginäre Japan in Der Kunst*, cit., p.457.



Iwao Yamawaki, 1932. L'attacco al Bauhaus (Der Schlag gegen das Bauhaus). Fonte: Bauhaus Imaginista



Iwao Yamawaki, 1934 circa. Interno della casa-studio di Iwao e Michiko Yamawaki a Tokyo. Arredi in tubolare d'acciaio. Fonte: ELLE

Giovani giapponesi in abiti e acconciature occidentali, anni Trenta. Fonte: Wikipedia



Dopo il *Vorkurs*, Iwao, già laureato in architettura, decise di specializzarsi in fotografia, mentre Michiko partecipò alle lezioni di tessitura tenute da Guna Stolz e Anni Albers.

Il lavoro di Iwao fu influenzato dal collega e amico Kurt Kranz, con cui mantenne i rapporti anche dopo gli studi. Kranz, già esperto di litografia prima di frequentare il Bauhaus, fu attivo nel laboratorio di grafica e pubblicità (*Reklamewerkstatt*) di Joost Schmidt e di fotografia di Walter Peterhans.

Anche Iwao frequentò questi corsi, in cui si interessò in particolare alla tecnica del collage. Ne fece uso per documentare le scenografie che vedeva con il suo gruppo di amici a Berlino e come mezzo per il suo lavoro. Nella sua opera più famosa, *Der Schlag gegen das Bauhaus*, utilizzò immagini provenienti dal giornale liberale AIZ (*Arbeiter illustrierte Zeitung*), molto in voga al Bauhaus, e riprese persino il titolo da un articolo di un giornale berlinese del 23 agosto 1932. Il collage, che rappresenta la

chiusura della sede di Dessau dopo le pressioni del partito nazista, fu pubblicata in Giappone sulla rivista di architettura *Kokusai Kenchiku* nel dicembre 1932. Per la stessa rivista Iwao iniziò a lavorare come reporter e fotografo, documentando per esempio la mostra del Bauhaus del 1931 a Berlino.⁶⁵

Demoralizzati dalla chiusura della scuola, nonostante Mies avesse chiesto loro di seguirlo a Berlino, Iwao e Michiko lasciarono la Germania. Tornati in Giappone, ebbero un ruolo fondamentale nell'assimilazione dei principi del modernismo tedesco: spedirono molti oggetti e mobili, inclusi due telai, con cui Michiko tenne lezioni private nel loro nuovo appartamento a Ginza. Il nuovo stile emergente, che univa elementi di modernità e tradizione, è ben esemplificato dalla loro villa a Komaba: una costruzione in stile Bauhaus, arredata con pezzi iconici del Bauhaus come le Wassily di Breuer, ma con una tipica veranda giapponese

⁶⁵ *Der Schlag gegen das Bauhaus*, <https://bauhauskooperation.de/wissen/artikel/artikel-detail/artikel-54?cHash=c5ea1f5730b2f8b8aa78f94daf249145> consultato il 13.04.2026.

e stanze riservate all'esibizione di ceramiche giapponesi e opere mingei. La villa divenne un centro di scambio per architetti e designer d'avanguardia, come Kawakita Renichiro e Yonosuke Natori, fotografo del giornale *Nippon*, e i suoi proprietari divennero icone del nuovo movimento dei *Modern Boys* e delle *Modern Girls*, giovani alla moda, indipendenti e vestiti all'occidentale. Michiko in particolare, con il suo taglio corto e il trucco marcato, venne citata più volte nei vari fashion magazine del tempo, come *Atorie* (*Atelier*) e *Sutairu* (*Style*), primo giornale di moda occidentale fondato da Chiyo Uno.⁶⁶

La grande trasmissione dei valori appresi in Germania avvenne però attraverso le numerose pubblicazioni e mostre, come pure tramite i loro insegnamenti presso vari istituti, come il "Bauhaus giapponese" di Kawakita.

Tra le pubblicazioni più importanti di Iwao si ricordano *Bauhausu no Hitobito* (*People of the Bauhaus*), 1954 e *Keyaki* (*The Zelkova Tree*), 1943 in cui l'autore ripercorse la sua esperienza al Bauhaus e inserì saggi di estetica e sul design moderno.⁶⁷ Michiko pubblicò invece le sue memorie nel libro *Bauhausu to chanoyu* (*Bauhaus and Tea Ceremony*), in cui espresse le sue impressioni sul metodo della scuola e trattò le similitudini che aveva colto tra i principi del Bauhaus e quelli della cerimonia del tè.

Che si trattasse di Albers, Kandinsky o Schmidt, avevano tutti una cosa in comune: invece di insegnare passo dopo passo, dicendo agli studenti 'fai questo, fai quello', li incoraggiavano a formulare i propri giudizi. [...] Tutto ruotava intorno a quanto gli studenti stessi riuscissero a interiorizzare i concetti. Ho percepito con



Copertina della rivista di propaganda culturale "NIPPON" (n. 1), 1934. Fonte: Feel Design

*forza che è proprio questo ciò che significa apprendere le basi del design.*⁶⁸

*Sono nata e cresciuta nel mondo della cerimonia del tè. Quando ho iniziato a studiare al Bauhaus partendo da una tabula rasa, ho avuto un'improvvisa folgorazione: il Bauhaus e la cerimonia del tè si somigliano moltissimo. Può sembrare un'idea bizzarra, ma ciò che hanno in comune è il valore attribuito alla semplicità e alla funzionalità, oltre all'attitudine a valorizzare al massimo le caratteristiche intrinseche dei materiali. Quando l'ho capito, ho sentito per la prima volta che avrei potuto farcela al Bauhaus.*⁶⁹

⁶⁶ Čapková, *Transnational Networkers*, cit., p.370-385

⁶⁷ Seguirà una versione ampliata nel 1973, col titolo *Keyaki shoku* (*The Zelkova Tree Series*).

⁶⁸ Michiko Yamawaki, *Bauhausu to chanoyu* (*Bauhaus and Tea Ceremony*), Shinchōsha, Tokyo. 1995.

⁶⁹ Ibidem



Michiko Yamawaki al telaio in abiti occidentali. Fonte: Redalyc

Michiko Yamawaki, 1935. *Loom and Cat*. Grande arazzo figurativo astratto. Fonte: Archivio Yamawaki



Così come per le pubblicazioni, anche le mostre riscosero grande successo: nel 1933 Michiko organizzò l'esibizione *Michiko Bauhausu teorimono koten* alla Galleria Shiseido, in cui espose tessili, gioielli e molte fotografie di Iwao, e che fu visitata da molti artisti come Wajirō Kon e Chikatada Kuřata. Altrettanto note sono le due mostre che organizzarono sul Bauhaus: Gropius e il Bauhaus, 1954, visitata anche da Ise e Walter Gropius, e 50 Years of Bauhaus, 1974.⁷⁰ Come detto, il contributo più grande fu però apportato grazie alle lezioni presso la Shinkenichiku kōgei gakuin (New architecture and design college) di Kawakita, in cui Iwao tenne corsi di fotografia e Michiko

di tessitura. Apposta per le lezioni, Michiko progettò un telaio più piccolo e portatile, Michiki teoriki, realizzato nello stesso laboratorio in cui, nello stesso momento, Taut realizzava i suoi prodotti.

Michiko intraprese poi la carriera di tessitrice, riscuotendo grande successo. Nel 1935 la sua opera "Loom and Cat", un grande arazzo di 3x1.5 metri fu selezionato per la prima Esibizione imperiale. Si spostò ad insegnare presso la scuola femminile di Motoko Hani, e si associò alla Nihon shukōgeibunka kyōkai (Japanese handicrafts association).⁷¹

⁷⁰ Čapková, *Transnational Networkers*, cit., p.370-385.

⁷¹ Michiko Yamawaki's *Modern Design in Everyday Life*, <https://note.com/seigensha/n/n61b-c807f9a0d>, consultato il 13.04.2026.



Yamawaki Iwao, 1939. Padiglione del Giappone alla Fiera Internazionale di New York (*New York World's Fair*). Allestimento espositivo dedicato alla produzione della seta grezza. Fonte: Oldtokyo

Iwao invece continuò con la carriera da fotografo, curando per esempio l'esposizione giapponese alla *New York Worlds Fair* del 1939, sul tema *Advancing Japan*; in quell'occasione utilizzò la tecnica del fotomurale, da lui descritta come il culmine dell'idea Bauhaus di "fondere fotografia e spazio". Iwao continuò anche con la carriera accademica, divenendo rettore della *Imperial Art School* (*Musashino Art University*) e direttore permanente della *National Association for Life Science and Culture*. Nel 1947 fondò con Jiro Kosgi lo studio "Production Crafts Research Institute", con cui curò l'esibizione sul Giappone alla *Hannover World Architecture Exhibition*.⁷²

Parallelamente proseguì con alcune commissioni da architetto, proponendo numerosi progetti che si rifacevano ai canoni dell'*International Style*. Tra le opere più importanti si ricordano l'atelier per il pittore Migishi Kotaro (1934), l'auditorium per la *Nihon University College of Art* (1966) e la *Toko Gakuen University* (1961).⁷³ Nonostante le numerose opere, Yamawaki non fu un architetto incline a esprimere apertamente le proprie idee, partecipare a grandi concorsi e scrivere testi teorici. Per questi motivi Yamawaki non segnò particolarmente la scena architettonica del tempo, in particolare nel dopoguerra. A questo proposito si espresse l'architetto Yuichiro Kamishiro:

⁷² Gennifer Weisenfeld, *Publicity and Propaganda in 1930s Japan: Modernism as Method*, Design Issues, vol. 25, no. 4, 2009, pp. 13–28.

⁷³ Per approfondire le opere architettoniche di Iwao consultare <https://ummy.info/entry/iwao-yamawaki%27s-architectural-works>



Iwao Yamawaki, 1934. Atelier per i pittori Kotaro e Setsuko Migishi. Fonte: Bauhaus cooperation

Ora, a circa 25 anni di distanza (1940: nota dell'autore), la domanda che sorge spontanea quando rievoco quel periodo è perché Maekawa e Sakakura, che hanno studiato sotto Le Corbusier in Francia, abbiano ottenuto un grande successo nel dopoguerra, mentre Yamawaki Iwao e Mizutani Takehiko, che hanno studiato al Bauhaus in Germania, siano sbiaditi nell'oscurità. Tuttavia, ho una mia risposta a riguardo: sebbene il Bauhaus, proprio come Le Corbusier, divenne molto popolare in Giappone, credo che in realtà al Bauhaus mancasse un'istruzione architettonica vera e propria. [...] Sospetto che Gropius, Breuer e Mies van der Rohe abbiano iniziato a insegnare architettura solo dopo essersi trasferiti in America. Yamawaki Iwao fece solo una breve apparizione prima

*della guerra con il Padiglione Giapponese all'Esposizione Universale di New York (1939), rendendo impossibile una riattivazione o rivalutazione.*⁷⁴

⁷⁴ Yuichiro Kamishiro, *Re-evaluating 40 Years of Shinkenchiku*, Shinkenchiku, Vol. 39, No. 6 (June 1964: Special Issue Commemorating the 40th Anniversary of the Founding), p. 158.

L'ultima studentessa giapponese al Bauhaus. Ohno Tamae

L'ultima studentessa giapponese al Bauhaus fu Tamae Ohno, che frequentò la scuola a Berlino, pochi mesi prima della sua chiusura definitiva; si iscrisse infatti il 14 aprile del 1933, tre mesi prima della chiusura, avvenuta il 19 luglio dello stesso anno.⁷⁵

Le informazioni sulla vita e le opere di Ohno sono limitate; le sue opere compaiono su *Nippon*, rivista di settore di respiro internazionale, in cui viene citata insieme a Michiko Yamawaki come una delle textile designer più all'avanguardia del Giappone, e nei cataloghi delle esposizioni *Bunten* e *Nitten*, tra le più prestigiose del paese.⁷⁶

Come testimoniato dal suo scritto *Regalo di Natale*, 1934, Ohno Tamae trascorse cinque anni in Europa, spostandosi insieme al marito tra Francia e Germania. Il marito, Ohno Shun-ichi, militante nelle organizzazioni di sinistra in Giappone, fu costretto a scappare in Europa a causa delle pressioni politiche del governo giapponese; proseguì con l'attività politica entrando a far parti di gruppi antifascisti di Parigi e Berlino. La sua posizione politica potrebbe essere uno dei motivi della scarsità di informazioni intorno alla figura della moglie.⁷⁷

Durante la sua permanenza al Bauhaus, lavorò nel laboratorio di tessitura sotto la guida di Otti Berger, che aveva sostituito Gunta Stölz nel 1931. Probabilmente non partecipò attivamente alle lezioni formali della scuola, anche se è plausibile un suo contatto con i professori Kandinsky e Albers; è invece ammissibile pen-

sare che trascorse molto tempo nel laboratorio di tessitura, al tempo uno dei più attivi della scuola date le numerose collaborazioni con varie aziende tedesche. Nonostante la scarsa durata, lo studio al Bauhaus ebbe una profonda influenza sui suoi lavori successivi, soprattutto per quanto riguarda la sperimentazione tecnica, l'utilizzo dei contrasti, la geometrizzazione e l'astrazione dei motivi naturali.

Tornata in patria, ottenne minore fama rispetto alla collega Michiko, che la sostenne agli inizi della sua carriera, promuovendo ad esempio la sua partecipazione nel 1938 al *Kogei Bijutsu Kai*, di cui Michiko era direttrice. Collaborò anche gli altri protagonisti del Modernismo Giapponese: Yamawaki Iwao progettò la sua abitazione, combinando elementi orientali e moderni, e insieme a Michiko fece parte di quella rete di protagoniste femminili del Movimento Moderno in Giappone.⁷⁸

Le sue opere, profondamente influenzate dallo studio in Germania e dalle avanguardie europee, spiccavano per la loro unicità in un ambiente artistico ancora conservatore. Si nota in particolare l'influenza dell'artista Kigan Nakagawa, che aveva studiato con Matisse in Europa e introdotto il Fauvismo in Giappone.⁷⁹ Ohno Tamae ricevette grande visibilità grazie alle numerose candidature al *Bunten* e al *Nitten*, a cui partecipò ben otto volte, presentando una coppia kimono-obi e sette arazzi. Le opere presentate riscossero grande successo, per le composizioni audaci e vivaci.

La sua prima opera, *Le Dansuese*, 1936, stupì particolarmente l'artista Toyochika Takamura, per l'uso dei materiali e l'astrazione del soggetto principale, due donne che danzano. Takamura fu attivo all'interno dei gruppi di riforma delle arti applicati. Era infatti membro del gruppo *Mukei*, che criticava il formalismo e il decorativismo della sezione di arti applicate della Mostra d'Arte Imperiale (*Teiten*), e fondatore dell'associazione *Jitsuzaikougeibijutsukai*, che promuoveva un'idea di arte applicata per la vita quotidiana. Ohno Tamae partecipò alle mostre dell'associazione una sola volta, nel 1938, esponendo capi d'abbigliamento. Già inserita negli ambienti più all'avanguardia del tempo, entrò nel 1936 nell'associazione culturale *Koukufai*. L'associazione, fondata nel 1912, promuoveva attraverso le sue mostre i lavori di giovani artisti; in principio le opere esposte erano solo pittoriche, per poi ricoprire più categorie dopo il riconoscimento come associazione pubblica nel 1954 da parte dell'Istituto di Arti Applicate. Ohno vi espose dal 1961 al 1970.

La figura di Ohno Tamae, per quanto poco studiata, segnò profondamente la produzione artistica, in particolare quella tessile, dagli anni Trenta agli anni Settanta. L'astrazione dei soggetti naturali (Piante, *Nitten* 1962; Ristagno, *Nitten* 1966), l'utilizzo di pattern (Falena, *Koukufai*, 1965) e la geometrizzazione di immagini in linee rette, adatte per la tessitura, testimoniano la recettività di Ohno per le rivoluzioni artistiche di stampo europeo e la loro reinterpretazione attraverso tecniche e motivi tipicamente giapponesi.

L'eredità del metodo Bauhaus nell'insegnamento del design in Giappone

Dalle fortunate carriere che i quattro studenti ebbero una volta tornati in patria, si delinea un Giappone particolarmente ricettivo al nuovo stile moderno che si stava diffondendo in Europa e in America. Sebbene alcuni testi fossero già in circolazione, anche se in tedesco - fattore che ne limitava la diffusione - negli anni Trenta, con la traduzione in giapponese di alcuni testi come *Von Material zu Architektur* di Moholy Nagy, si innescò un autentico entusiasmo verso le pubblicazioni del Bauhaus. Lo stesso Iwao raccontò come gli architetti di quegli anni corressero all'acquisto delle varie edizioni dei *Bauhausbücher*.

In questo clima di ammirazione per i progetti che venivano realizzati in Europa, nacquero anche in Giappone numerose scuole che seguivano il modello delle scuole europee all'avanguardia, come il tedesco Bauhaus e il russo Vchutemas. Il loro successo fu anche dovuto alla recente importanza riconosciuta verso l'industria - e il design - considerati necessari per rendere il Giappone competitivo a livello mondiale.

Il primo esperimento in questo senso fu il *Seikatsu Kōsei Kenkyūsho (Life composition Institute)*, fondato a Tokyo nel 1931 dall'architetto e giornalista Renichiro Kawakita, con l'intento di trasmettere i valori del Bauhaus tramite workshop e mostre.⁸⁰ L'istituto poneva grande importanza intorno al concetto di "vita", Seikatsu, in particolare all'idea di unità tra vita e arte. A tal proposito scrisse Mizutani:

⁷⁵ Mikiko Tsunemi. *Study on a Bauhausler, Tamae Ohno (1)*, Journal of the Japanese Society for the Science of Design, vol. 53, 2006, p. 80.

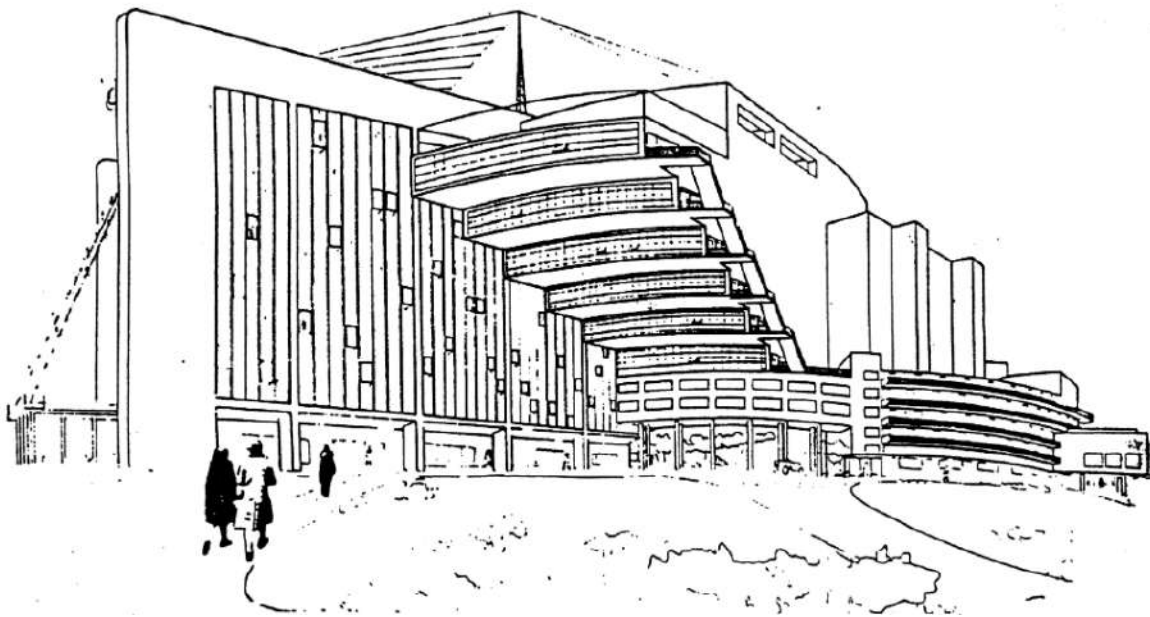
⁷⁶ Čapková, *Transnational Networkers*, cit., p.370-385.

⁷⁷ Ibidem

⁸⁰ Per membri e attività dell'associazione consultare Hiromitsu Umemiya, *Sorezore no Bauhaus: 1930-nendai, Nihon no Bauhaus jūyō*, Jutaku Kenchiku, no. 254, May 1996, pp. 21-25.

⁷⁵ Ohno Tamae, <https://bauhaus.community/person/1121> consultato il 09.04.2026.

⁷⁶ Con *Bunten (Monbusho Bijutsu Tenrankai)*, ci si riferisce ad una delle esposizioni artistiche più importanti ed influenti in Giappone, nata nel 1907 sul modello del *Salon* francese. Le categorie presenti erano Nihonga (pittura in stile giapponese), Yoga (pittura in stile occidentale) e scultura. Nel 1937 l'esposizione prese il nome di *Nitten (Nihon Bijutsu Tenrankai)*, mantenendo comunque lo status di prestigio e il ruolo di promotrice del dibattito artistico in Giappone.



Renshichirō Kawakita, 1931. Progetto di concorso per il Teatro di Charkiv (Teatro Ucraino). Fonte: Bauhaus imaginista

*L'uomo moderno produce utensili per l'azione, e l'azione stessa diventa volo. Vedere le cose e costruire architetture non sono affatto atti separati, ma aspetti correlati della vita umana.*⁸¹

Kawakita entrò in contatto con gli ambienti d'avanguardia tramite varie competizioni internazionali (Teatro di Stato Ucraino, Kharkov; Competizione internazionale di architettura di Mosca), riviste - abbonato nel 1928 a *De Stijl*⁸² -, l'innovativo gruppo di architetti *Bunriha Kenchikukai* - in cui entrò nel 1927 - e lo studio di Arata Endo, apprendista di Wright, in cui lavorò dopo la laurea. Dopo alcuni progetti da freelance, si dedicò alla ricerca, fondando il campo di design "store performative studies", attraverso cui studiava in modo funzionalista il rapporto tra persone, denaro e prodotti all'interno degli spazi di retail. Questi

suoi studi, insieme con la crescente quantità di centri commerciali, lo portarono a progettare alcuni edifici e vetrine.⁸³

Dopo l'incontro con Mizutani, Kawakita iniziò ad interessarsi anche all'insegnamento, con l'obiettivo di rinnovare i metodi educativi del design in Giappone. All'inizio degli anni Trenta l'attenzione era maggiormente rivolta verso i risultati dei laboratori del Bauhaus, e meno sul metodo di insegnamento. Fu quindi essenziale la presenza di Mizutani, che aveva studiato al Bauhaus, e la traduzione da parte di Kawakita di *Von Material zu Architektur*, basato sui principi di Moholy Nagy del Vorkurs.⁸⁴

Per capire meglio il progetto di Kawakita, è utile analizzare i termini corrispondenti a "design" nel Giappone degli anni Trenta: *zuan*,



Renshichiro Kawakita, 1936 circa. Facciata di una pasticceria. Fonte: Bauhaus imaginista

traducibile con "ricerca di motivi ornamentali", e *kogei*, "artigianato/arte ingegnerizzata".⁸⁵ Il *Seikatsu Kōsei Kenkyūsho* (*Life composition Insti-*

tute) venne trasformato in una scuola nel 1932, la *Shin Kenchiku Kogei Kenkyū Kosbu-jo* (*School for Modern Architecture and Craft*), attraverso cui Kawakita introdusse un nuovo termine, traducibile con i concetti cardine del modernismo "composizione e costruzione", *kosei*.

Il metodo educativo della scuola, definito da Kawakita *Kosei Kyoiku*, non era però mera imitazione di quello del Bauhaus, ma aggiornato secondo i bisogni e le sensibilità giapponesi: non si trattava soltanto di progettare degli oggetti, ma delineava una filosofia del "progettare la vita", l'organizzazione armonica dell'esistenza quotidiana secondo valori estetici, funzionali e culturali.

*La Kōsei Kyōiku [l'educazione alla composizione/design] è, per così dire, il modo di conoscere e toccare i materiali o le sostanze che possiedono forme e colori, per poi trattarli nei modi più diversi.*⁸⁶

*Bisogna osservare attentamente le cose più vicine e quotidiane della nostra vita, comprenderle e utilizzarle per creare.*⁸⁷

Nel concreto Kawakita propose un'istruzione basata sui principi del Vorkurs, provando a mediare tra gli elementi espressionisti di Itten e quelli più rigorosi-razionalisti di Moholy Nagy. Così come per Itten, l'obiettivo di Kawakita era di fornire una base comune per tutti gli studenti prima della loro specializzazione, eliminare ogni preconcetto e conoscere a fondo la natura e l'uso dei materiali. Per le sue lezioni riprese da Itten alcune pratiche espressioniste, come riportò Yoko Kuwasawa, allieva di Kawakita, nelle sue memorie:

⁸¹ Ibidem

⁸² Hiromitsu Umamiya, *Kawakita Renshichiro no 'Kosei Kyoiku' kaishizen ni okeru Bauhaus juyo: Kawakita Renshichiro no jisseki 8*, Nihon Kenchiku Gakkai Taikai Gakujutsu Koen Maishushu (Kanto), Sept. 1993, p. 9228.

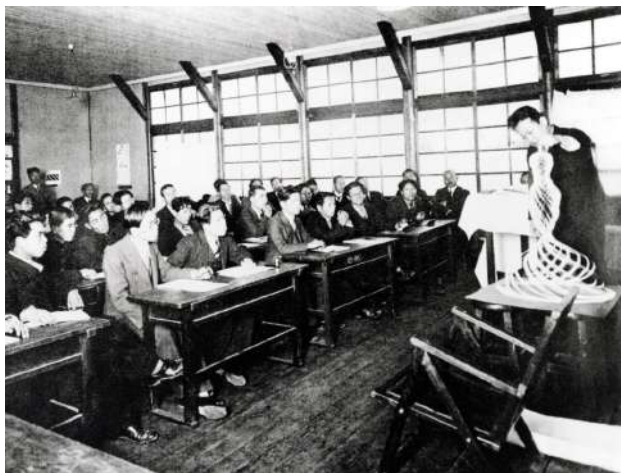
⁸³ *The Bauhaus and Its Influence in Japan*, cit.

⁸⁴ Umamiya, *Sorezore no Bauhaus: 1930-nendai*, cit.

⁸⁵ Hidehiro Ikegami, *Kosei and Zokei Education: Bauhaus and the Formation of Kuwasawa Design School*, The Journal of the Asian Conference of Design History and Theory, vol. 1, 2016, pp. 85-94.

⁸⁶ Renichiro Kawakita e Katsuo Takei, *Kosei Kyoiku Taikai* [Compendium of Kosei education], Gakko Bijutsu Kyokai Shuppan-bu, 1934, p. 5.

⁸⁷ Kenichi Katsumura, *Kawakita Renshichiro no 'Kosei Kyoiku' ni tsuite: Nihon kindai dezain sosoki no dezain kyoiku ni tsuite no ikkosatsu*, Otsuki Tanki Daigaku Kiyo, vol. 24, 1993, pp. 109-122.



Kawakita al seminario del Kōsei Kyōiku, 1933. Fonte: Bauhaus imaginista

*Un insegnante corpulento, che sembrava essere lo stesso signor Kawakita, all'improvviso cominciò a colpire i secchi, i catini e i tavoli di legno intorno a sé. Produceva rumori fragorosi o schiocchi, poi ci chiese di visualizzare liberamente quel ritmo sul foglio da disegno usando le matite... Io riuscivo solo a contemplare la scena immobile, davanti ai miei occhi. Non riuscivo a muovere la matita in alcun modo.*⁸⁸

Queste pratiche, legate alla visualizzazione grafica di un suono, erano popolari in Germania, come riportato dal pedagogista Takei Katsuo, che alla *World Art education Conference* di Parigi, 1937, vide un maestro tedesco proporre questo esercizio suonando il piano.

Per divulgare i concetti della sua educazione, Kawakita pubblicò nel 1934 il libro *Kosei Kyoiku Taikei* (*Compendium of Kosei education*) insieme al pedagogista Takei Katsuo. Nel libro sottolineò la natura pratica del suo metodo e introdusse alcuni concetti derivanti direttamente dal Bauhaus, come il “Shupannunku”, calco del tedesco *Spannung*:

*Esistono due tipi di 'Shupannunku' [tensione]. Uno è lo 'Shupannunku passivo', che si verifica quando i cinque sensi umani ricevono e percepiscono qualcosa dal mondo esterno. L'altro è lo 'Shupannunku tecnico', che genera una tensione positiva in ogni atto di creazione e di critica. La Kōsei Kyoiku si riferisce ai vari processi nel modo seguente: cogliere tutti gli 'Shupannunku' generati dalla natura o dalla vita quotidiana, organizzarli e infine trasformarli nel sopracitato 'Shupannunku tecnico'.*⁸⁹

Nella sua scuola Kawakita chiamò ad insegnare Mizutani, che seguì maggiormente l'impostazione di Moholy Nagy, con cui aveva studiato, e i coniugi Yamawaki. Iwao tenne lezioni di fotografia mentre Michiko si occupò del laboratorio di tessitura. Oltre a ciò, nel curriculum erano presenti corsi che spaziavano dall'artigianato alla pittura, dalla lavorazione della carta e dei tessuti fino alla moda e alle arti performative, con workshop pratici basati su principi costruttivisti. L'approccio costruttivista venne trasmesso da Takei Katsuo, che aveva studiato in Russia, nel “Bauhaus sovietico” Vkhutemas.

La differenza con il Bauhaus stava però nell'assenza di un laboratorio, che venne aperto solo nel 1932 grazie alla collaborazione con l'Artigianato di Takasaki. Questa fu l'occasione per mettere alla prova le teorie dell'accademia, raggiungendo la sintesi tra architettura e artigianato predicata dal Bauhaus. Kawakita venne a conoscenza di Takasaki tramite l'Associazione per la Distribuzione dell'Artigianato di Takasaki, fondata da Takasaki e Fusachiro Inoue fondano per migliorare la produttività e l'economia locale. In questo laboratorio la moglie di Kawakita, Michiko, fondò un labo-



Visita di Walter Gropius alla Kuwasawa Design School, 1954. Fonte: npo.-plat

torio di tessitura (*Michi te Ori*), in cui produsse tessuti per la scuola. La collaborazione ebbe un successo tale che persino Bruno Taut si stabilì in questo laboratorio durante la sua permanenza in Giappone. Nonostante la breve durata, l'istituzione ebbe grande successo fino al 1934, oltre che un impatto significativo su designer giapponesi come Kamekura Yusaku e Kuwasawa Yoko. Tuttavia, fu costretta a chiudere nel 1935 quando il Ministero dell'Istruzione giapponese non rinnovò la licenza, in un clima politico sempre più segnato da nazionalismo e militarismo. Con il progressivo allontanamento dal modernismo, visto dalla

classe politica del tempo come troppo vicino ai movimenti internazionali socialisti, anche Kawakita cambiò rotta e propose un nuovo concetto di educazione, presentato nel suo libro *Kosaku Gijutsu Taikei* (*A Guide to Industrial Technique*). Questo nuovo metodo, *Kokasu*, prevedeva un'educazione al design industriale più pratico, spoglio di tutti gli elementi costruttivisti, e più appropriato ad un paese militarista che si stava preparando per il secondo conflitto mondiale.⁹⁰

L'erede diretta di Kawakita fu Yoko Kuwasawa, sua allieva ed editor del suo compen-

⁸⁸ Yoko Kuwasawa, *Fudangi no Designer [Designer of Undress]*, Tokyo: Kuwasawa Gakuen, 2004, p. 60.

⁸⁹ Renichiro Kawakita e Katsuo Takei, *Kosei Kyoiku Taikei [Compendium of Kosei education]*, p. 16.

⁹⁰ Keisuke Takayasu, *The Development of Design Education for Children in Japan*, The Journal of the Asian Conference of Design History and Theory, no. 1, 2015, pp. 95–103.

dio, che nel 1954 fondò la *Design Kenkyu-jo* [Kuwasawa Design School]. Kuwasawa era attiva principalmente nell'ambito della moda e aveva già insegnato fashion design alla *Tamagawa Yosai Gakko* (Tamagawa dressmaking school), una scuola nata nel dopoguerra per soddisfare la grande richiesta di sarti e produttori di vestiti. Anche la sua scuola nacque come istituto di moda, anche se diverso dagli altri istituti presenti in quel periodo in Giappone: proponeva uno sguardo più internazionale (fu la prima ad utilizzare il termine design, in *katakana*) e metodi educativi moderni, ispirati a quelli di Kawakita. L'obiettivo di Kuwasawa era però quello di aggiornare il modello *Zokei Kyoiku* del suo maestro. Così recita il primo pamphlet:

*Il fine più grande dell'educazione [in questa scuola] è scardinare, attraverso l'addestramento, il preconconcetto comune legato al 'design'. [...] La Zokei Kyoiku in Giappone, condotta esclusivamente da un punto di vista tecnico, ha avuto effetti nocivi su tutti i campi correlati.*⁹¹

La principale critica mossa a Kawakita era che il metodo *Zokei* fosse troppo incentrato sull'analisi formale (punti, linee, colori) e che mancasse un processo intermedio a collegare quest'analisi alla progettazione.

Nutro dei dubbi sulla Kōsei Kyoiku di Kawakita. Ho avuto l'impressione che, seguendo la Kōsei Kyoiku, si corra il rischio di travisare i reali requisiti del fashion design o del product design, a causa di una focalizzazione accanita sul cogliere elementi isolati come punti, linee e colori, senza fornire processi intermedi. [...] Ritengo che il primo passo nella Kōsei Kyoiku dovrebbe consistere nel comprendere gli elementi fondamentali di

*ogni percezione plastica — come i colori, i punti, le linee e le trame [la percezione tattile] — nel loro senso primitivo in quanto natura umana. Credo che la fase della pratica debba venire solo in un secondo momento. [La seconda fase dovrebbe essere quella della pratica] volta a strutturare quegli elementi in modo armonioso, utilizzando il metodo più razionale.*⁹²

Un altro aspetto importante della scuola era l'attenzione alla funzionalità dei prodotti e la centralità dell'esperienza quotidiana nella progettazione, come riassunto dal motto del co-fondatore Katsumi "Design for living". Un esempio fu la produzione dei *monpe*, pantaloni da lavoro femminili, che unissero estetica e funzionalità. A tal proposito si legge nel primo pamphlet:

*Questa è la prima vera scuola per l'apprendimento del design con il miglior corpo docente del Giappone. [...] Vogliamo creare 'i nostri Kimono [abiti]' che siano appropriati alla nostra società, alle nostre caratteristiche naturali e alla nostra vita quotidiana.*⁹³

Con l'arrivo nel corso insegnanti di Yasuhiro Ishimoto, la scuola guardò maggiormente ai metodi educativi del Bauhaus, in particolare all'approccio razionalista di Moholy Nagy. Ishimoto aveva infatti studiato nella scuola fondata da Moholy Nagy negli Stati Uniti, il Chicago Institute of Design, e introdusse in Giappone alcuni corsi della scuola americana, come la hand sculpture. Questa nuova aderenza alla scuola tedesca è dichiarata nel pamphlet del secondo anno:

Cos'è il design? Qual è la base del design? Come possiamo perseguire un addestramento fondamentale? [...]



Frank Lloyd Wright e Arata Endo, 1921. Sede del Jiyu Gakuen Myonichikan. Fonte: Jiyu

*La Kuwasawa Design School fornisce risposte chiare a queste domande. La Kuwasawa Design School vi aiuta a comprendere i principi del design attraverso programmi teorici e metodologici, selezionati dal sistema del corso propedeutico del Nuovo Bauhaus.*⁹⁴

Nonostante questo, la scuola mantenne alcune posizioni molto diverse rispetto al Bauhaus, in particolare sulla questione *Form follows function*. Così disse Katsumi:

*Di recente, Mies van der Rohe ha affermato che 'la forma nasce dalla funzione'. Non sono d'accordo con questa opinione, o meglio, è vero il contrario. Noi prima creiamo una forma compiuta e autosufficiente, e poi cerchiamo di adattare la funzione a quella forma.*⁹⁵

In ogni caso la scuola riscosse grande succes-

so in Giappone e fu persino visitata da Walter Gropius, che disse:

*Qui ho trovato l'autentico spirito del Bauhaus, la tendenza auspicabile che sto cercando: il ponte di transizione e creazione tra l'Oriente e l'Occidente. Vi auguro un grande successo!*⁹⁶

Le scuole di Kawakita e Kuwasawa non furono casi isolati. Nello stesso altri istituti iniziarono a guardare alle scuole e ai metodi europei, in particolare alla Ittenschule di Berlino, in un periodo di generale riforma dei sistemi educativi.

Tra questi si ricordano in particolare la *Tamagawa Gakuen*, fondata da Kuniyoshi Obara, che aveva visitato la scuola di Itten e che fu uno dei protagonisti del *New education movement* in

⁹¹ Kuwasawa, *Fudangi no Designer*, cit., p. 211.

⁹² Kuwasawa, *Fudangi no Designer*, cit., p. 65-66.

⁹³ Ikegami, *Kosei and Zokei Education*, cit.

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ Ibidem

⁹⁶ Messaggio di Walter Gropius a Yoko Kuwasawa, tradotto da Masaru Katsumi, in Taro Takamatsu, *Kuwasawa: So-so no Tsui-oku [Memory of the early days in Kuwasawa]*, Tokyo: Kuwasawa Gakuen, 2004.

Giappone.⁹⁷

Un altro caso degno di menzione è quello della *Jiyu Gakuen* (*School of freedom*), una scuola estremamente innovativa fondata da Hani Motoko e ilnel 1921. Hani Motoko fu la prima giornalista in Giappone e con il suo lavoro portò avanti molte battaglie femministe: con la sua “Society of friends” si schierò contro l’idea della donna come “good wife and wise mother”, riconoscendo invece alle donne il ruolo di “rational manager” della casa. Il suo istituto, la cui sede peraltro fu progettata da Wright, nacque come scuola femminile con il motto “Education for Life, not for Knowledge”.⁹⁸ La scuola fu uno dei massimi esempi del già citato *New education Movement*, offrendo un’educazione che metteva le studentesse al centro della vita scolastica, conferendo loro massima libertà, incluso il vestirsi all’occidentale. Alla scuola insegnò anche Yamawaki Michiko.

Due studentesse della scuola, Yamamuro Mitsuko e Imai Kazuko, ebbero la possibilità di compiere un viaggio in Europa, per sperimentare i metodi di insegnamento occidentali. Il loro viaggio rappresenta un caso quasi eccezionale nella trasmissione del modernismo in Giappone, che fu molto influenzato dal genere e classe. Alle donne era infatti concesso più raramente di spostarsi all’estero, senza contare gli alti costi del viaggio.

Durante la permanenza in Germania, le due vennero indirizzate dagli Yamawaki alla Ittenschule, date le pressioni che stava subendo il Bauhaus. Come già accennato, l’istituto di Itten era molto aperto all’arte e alla cultura giapponese, tanto da avere alcuni artisti giapponesi come insegnanti.

Imai si fermò poi a Berlino per studiare alla *Reimann Schule*, da cui era passato anche Mizutani. Lì trovò un ambiente molto stimolante, frequentato da numerose donne e dal compatriota Kanzaburo Mukai. Anche Mukai ebbe un ruolo importante nella trasmissione del modernismo in Giappone, applicando quanto appreso in Germania durante le sue lezioni alla *Kyoto Higher School of Arts and Crafts* (*Kyoto Koto Kogyo Gakko*).

Tornate dal viaggio, Imai e Yamamuro fondarono il *Jiyu Gakuen Crafts Institute* e vennero chiamate da Kawakita per insegnare nella sua scuola.⁹⁹

Questa rivoluzione dell’insegnamento segnò profondamente il metodo giapponese, anche dopo il ritorno ad un’educazione tradizionale imposta dal governo militarista durante la seconda guerra mondiale e le riforme proposte dagli Americani durante l’occupazione. Alla *Tokyo Zokei University*, ad esempio, università fondata nel 1966 e diretta da Kuwasawa, continuò la tradizione del corso preliminare di sei mesi prima della specializzazione e dello studio della percezione della forma attraverso elementi formali (punto, linea, piano, volume) e principi visivi (ritmo, equilibrio, simmetria). Negli anni Cinquanta l’educazione *Kosei* di Kawakita venne ripresa anche da Takahashi Masato, con la sua pubblicazione “The Meaning of Kosei Education” sulla rivista *Biiku Bunka* e da Haru Madokoro, con il suo libro *Kosei Education for Children* (1955), in cui trattò dei metodi con cui guidare i bambini a comprendere autonomamente i principi delle arti plastiche (luce, ombra, colore, materiale).

L’applicazione del Trocken-Montagebau nell’architettura modernista giapponese

La ricezione del Bauhaus in Giappone coincide con un periodo di stasi del Movimento di architettura moderna giapponese, il *Bunriha Kenchiku Kai* (Associazione di Architettura Secessionista), fondata nel 1920 che per tutto il decennio portò avanti solo progetti irrealistici. Per far fronte a questa crisi venne fondata la “Nuova Federazione degli Architetti” (*Shin-nihon Kenchikuka Renmei*), che poi crollò sotto il peso del regime.

L’assimilazione dei principi del Bauhaus venne portata avanti in seno a questo movimento, di cui Kawakita era uno dei massimi esponenti. L’intenzione di guardare al Bauhaus come soluzione alla situazione di stallo, e utilizzarlo come modello per esplorare l’architettura moderna e applicarla alla realtà giapponese è chiara nel numero sul Bauhaus della rivista *Kenchiku Shinpo*, 1929.

Nel concreto vennero applicati gli esperimenti fatti da Gropius di case prefabbricate e mobili in serie, per rispondere alla crisi abitativa degli anni Trenta. Mizutani, Kawakita e altri fondarono la “Società di Ricerca sulle Case in Legno”, attraverso cui adattarono il metodo Bauhaus della “Trocken-Montagebau” (costruzione a secco) alla realtà abitativa giapponese. Non mancarono comunque gli esperimenti con scheletri in metallo, come quelli del gruppo di architetti Kurata Shuchu, Ichiura Ken, and Yamakoshi Kunihiko.¹⁰⁰

Allo stesso tempo sorsero numerosi progetti che si rifacevano alle architetture dell’*International Style*. Questo stile, spesso integrato con



Kunihiko Yamakoshi, 1933. *Domo Dinamika*. Struttura a secco in legno. Pubblicato sulla rivista *Shinkenchiu*. Fonte: Ekisaito Burogu

Articolo di *Shinkenchiu* sulla costruzione a secco. Fonte: Ekisaito Burogu

⁹⁷ Capkova, *Bauhaus and Tea Ceremony*, cit.

⁹⁸ Juyo Bunkazai Jiyu Gakuen Myonichikan, <https://jiyu.jp/en/>, consultato il 13.04.2026

⁹⁹ Capkova, *Bauhaus and Tea Ceremony*, cit.

¹⁰⁰ Per approfondire *Dry construction as an ideology (Trockenbau)*, <https://ummy.info/entry/2004/08/01/>.

alcuni elementi giapponesi, fu all'avanguardia negli anni Venti, per poi diventare standard con il ritorno degli Yamawaki sulla scena giapponese. Questa nuova commistione tra involucro moderno, da alcuni definito “tofu building” per la sua forma rettangolare e il suo aspetto bianco e pulito, e interni tradizionali venne per criticata. Così si riferì l'architetto Ken Ichura, contemporaneo di Yamawaki:

Even in residential works, which serve as a shortcut to expressing the spirit of new architecture... white painted walls and large glass windows, painted fixtures and pipe railings and furniture. Most of the “tofu” buildings seen in the general public transportation system do not lack these conditions. However, what has changed slightly from before is the introduction of built-in shelves in the style of staggered shelves, walls covered with Japanese paper, and lighting fixtures.

*However, these architects must be keenly aware that this alone does not mean that they have fully incorporated “Japan.”*¹⁰¹

La diffusione del mobile in tubolare d'acciaio nel Giappone degli anni Trenta

Le conoscenze trasmesse tramite il lavoro di Kawakita, Kuwasawa e gli allievi giapponesi del Bauhaus ebbe grande influenza sulla produzione di mobili degli anni Trenta, in particolare con la nuova tecnologia del tubolare metallico piegato.

L'utilizzo del metallo era già comune in Giappone negli anni Venti, come attestato dai prodotti della *Nippon Kinzoku Kako* (Japanese Metal Factory) o del gruppo *Keiji Kobo*, fortemente ispirato al Bauhaus. In quegli aumentò molto la produzione di mobili, per far fronte alla crisi abitativa dovuta al terremoto del Kanto del 1923. Il metallo era però utilizzato sempre solo per le superfici, mai in funzione strutturale; come in Europa¹⁰², questa nuova tecnologia impiegò del tempo per imporsi, sia sulla produzione, sia sul grande pubblico. La questione è inevitabilmente legata alla cultura e etichetta giapponesi, che prevede di sedersi a terra su pavimenti ricoperti di *tatami* (*yuka-zu*) tradizione. L'utilizzo della sedia (*isuka-zu*) venne introdotto gradualmente tra la metà anni Dieci e la Seconda Guerra Mondiale, in particolare per scuole, uffici e fabbriche. L'utilizzo nelle abitazioni private arrivò ancora più tardi.

La prima sedia in tubolare metallico documentata in Giappone è quella disegnata da Louis Sougnot ed esposta alla *French Decorative Arts Association Exhibition*, tenutasi al *Tokyo Prefectural Art Museum* nel 1928. Negli stessi anni anche Iwao Yamawaki, trattò il tema, inviando un dal Bauhaus nel 1932 sul tema “Trends in



Mizutani Takehiko, 1931. Sedie e tavoli progettate in occasione della *Household Goods Improvement Exhibition*. Fonte: Umemiya Hirumitsu, *Steel pipe furniture in Japan in the 1930s*

steel furniture in Germany”.

All'inizio furono principalmente gli architetti modernisti a fare uso di questa tecnologia, progettando sedute in tubolare metallico per arredare le loro ville. Ciò fu anche collegato all'intenzione di provare i metodi europei di costruzione a secco, frenati però dall'arretratezza tecnologica; i mobili, in scala minore, erano dunque un ottimo campo per la sperimentazione. I primi architetti a progettare queste sedute furono Mizutani, appena tornato dal Bauhaus (in cui aveva studiato nel laboratorio di Breuer), Kijiro Tsuchiura e Kunihiro Yamakoshi. I mobili di quest'ultimo sono testimoniati dai progetti e dalle fotografie della residenza Urushibara (1932) e della residenza “Domo Dynamica” (1933). I disegni Sulla rivista *Shin-kenchiku* (Vol. 8, n. 11, novembre 1932) mostrano tubolari con finitura in lacca verde oliva, nichel e cromo, e con rivestimenti in “Peroskin” (una sorta di finta

pelle/velluto).

Le parole di Yamakoshi inquadrano efficacemente la posizione del Giappone verso il tubolare d'acciaio. Tra i pregi: “Facilità di spostamento”, “Forme semplici che si adattano bene alle case moderne”. Tra i difetti: “Difficoltà nel piegare i tubi”, “L'alto costo attuale” e “Una certa diffidenza verso l'affidabilità tecnica della qualità dei materiali”.¹⁰³

Anche l'utilizzo dell'alluminio fu ampiamente sperimentato e la produzione giapponese riscosse interesse anche a livello internazionale, in particolare con la vittoria di Tomotake Nishikawa nella competizione “contest for best aluminium chair” indetta dall'international bureau of aluminum application nel 1933. Soprattutto i dipartimenti più ingegneristici, al tempo guardavano con attenzione ai “light metals”, riconoscendo loro non solo grande razionalità strutturale, ma anche un aspetto

¹⁰¹ Ken Ichura, *Outlook for 1934*, International Architecture, Vol. 10, No. 12 (December 1934), p. 475.

¹⁰² In Europa circolavano già tra i gruppi all'avanguardia, con esempi celebri come i mobili per la sede del Bauhaus (1926) e quelli presentati alla *Weissenhof Siedlung* (1927). Per il grande pubblico questi erano invece ancora visti come arredo da esterno o da ospedale. Mart Stam, per esempio, portò i suoi prototipi alla L&C Arnold, azienda che produceva mobili in tubolare metallico per esterni e ospedali.

¹⁰³ *Steel pipe furniture in Japan in the 1930s*, <https://ummy.info/entry/2012/02/02/#f-aff3a104> consultato il 13.04.2026

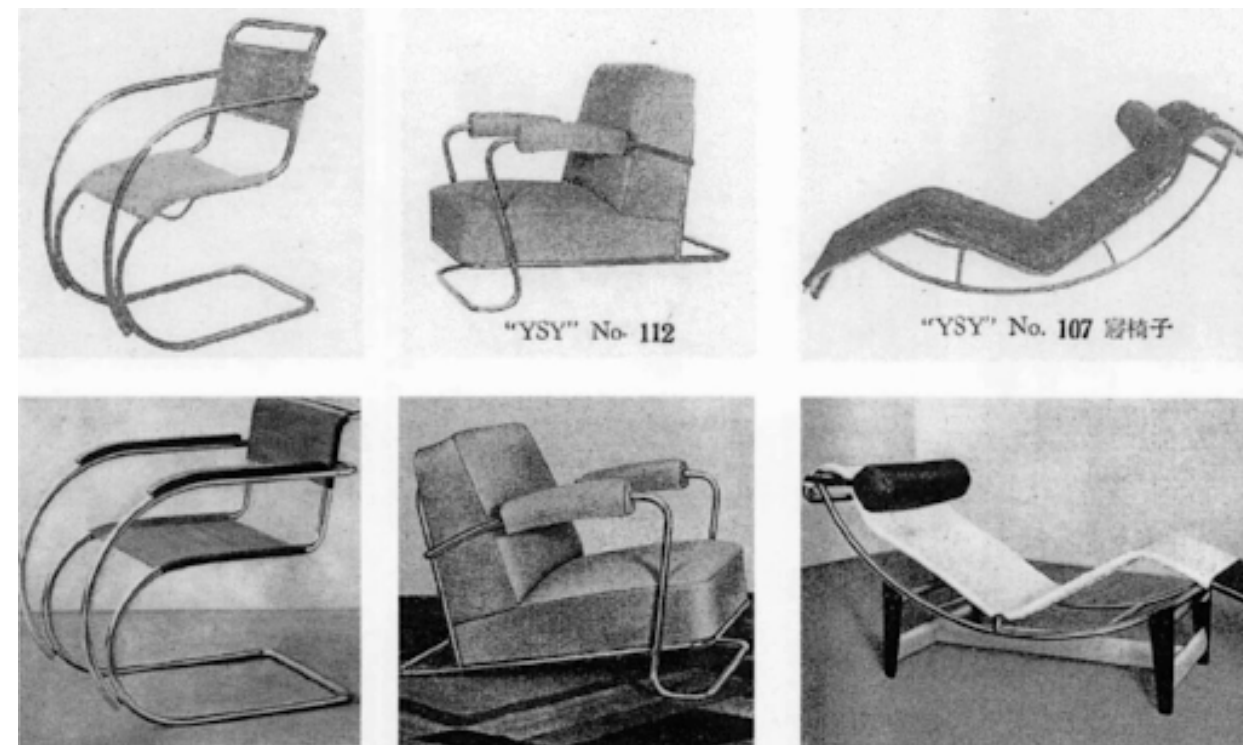
che ben si adattava alle nuove sensibilità del Giappone moderno.

*Dal punto di vista della produzione di manufatti artigianali, è essenziale considerare la sensibilità che i materiali evocano in noi. La forza e la debolezza di una piastra piana ad angolo retto sono di per sé evidenti. Per l'uomo moderno — che possiede ormai una radicata comprensione del suo supporto fisico, ne riconosce il valore pratico e la cui conferma intellettuale ha raggiunto una percezione concettuale di solidità — la costruzione scientifica dell'angolo evoca una sorta di piacere in quanto forma affidabile e robusta*¹⁰⁴

Crearono dunque varie piattaforme per esibire questi prodotti, come quelle del gruppo *Jitsuzai Kogei Bijutsu-kai* (Real-Life Craft Art Association), che aveva l'intento di “rimanere saldamente nell'ambito dell'artigianato artistico”, pur confrontandosi con l'artigianato industriale.” In quegli anni nacquero anche molte aziende

per la produzione di mobili in tubolare: *Shipyards Manufacturing, Tanbaya Shoten, YSY* e *SSS*. YSY riscosse grandissimo successo, diventando un'azienda tanto prestigiosa quanto la *Matsushita Electric*. La produzione YSY iniziò quando il presidente, Yuasa Yuzuru, importò in Giappone quanto aveva scoperto durante un viaggio in Germania nel 1920: la produzione di mobili con tubolare di ottone. Dal 1928 iniziò a fare uso anche del tubolare acciaio. I modelli del tempo erano di fatto imitazioni dei modelli europei di Stam, Breuer, Mies van der Rohe, Le Corbusier e dell'azienda Thonet, a cui si rifacevano anche per la comunicazione, nonostante nel catalogo ci fosse scritto “con il nostro design e con la nostra tecnica unica”.

Dalla Germania non vennero ripresi solo i modelli, ma le macchine tedesche vennero direttamente importate in Giappone. Nel catalogo della SSS si legge:



Paragone tra i prodotti della YSY (in alto) e della Thonet (in basso). Fonte: Umemiya Hirumitsu, *Steel pipe furniture in Japan in the 1930s*

*A partire dal 1924, l'anno successivo al Grande Terremoto del Kanto, la nostra azienda produce tubi utilizzando macchine curvatubi per acciaio di fabbricazione tedesca, senza inserire alcun materiale all'interno dei tubi né riscaldare le curve per non indebolire il materiale.*¹⁰⁵

Con il tempo questi mobili entrarono non solo nelle abitazioni dei grandi architetti modernisti, ma anche in quelli del grande pubblico: luoghi di piacere (*Ballroom Florida*, Tokyo), negozi e cliniche mediche. Sono rimasti pochi esemplari originali per vari motivi: prima di tutto i bassi volumi di produzione e la scarsa qualità dei materiali. Negli anni Quaranta venne poi intrapresa una grande campagna di riciclaggio del metallo e acciaio e alluminio

vennero sostituiti con il bamboo. Spesso la ripresa del bamboo fu intenzionale, in un preciso programma di adattamento dei materiali tradizionali alle forme moderniste. Charlotte Perriand ebbe un ruolo importante in questo processo, quando, invitata in Giappone dall'Istituto di arti industriali nel 1941, fece notare la mancanza di carattere dell'artigianato moderno rispetto alle opere tradizionali. Per provare il suo punto progettò un modello di chaise longue LC4 in bamboo. Si può contestare lo sguardo occidentale di Perriand e altri (Taut primo tra tutti), che difatto negarono la proiezioni del Giappone nella modernità di stampo occidentale, intrappolandolo nell'idea di un passato esotico e lontano.¹⁰⁶



Kenichi Nakamura, 1935. *Seto Inland Sea*. Olio su tela. Fonte: Umemiya Hirumitsu, *Steel pipe furniture in Japan in the 1930s*

¹⁰⁴ *The Aura of Light Metals—Aluminum in 1930s Japanese Design*, <https://ummy.info/entry/2012/02/03/> consultato il 13.04.2026

¹⁰⁵ *Steel pipe furniture in Japan in the 1930s*, <https://ummy.info/entry/2012/02/02/#f-aff3a104> consultato il 13.04.2026

¹⁰⁶ McNeil, *Myths of Modernism*, cit., pp. 281-94.

CAPITOLO 3

ULMER MODELLE IN GIAPPONE

L'eredità del Bauhaus alla Hochschule für Gestaltung di Ulm

Con il progressivo declino del Bauhaus sotto il regime nazista, molti dei suoi maestri e studenti cercarono opportunità all'estero: numerosi professori, tra cui Gropius, Mies van der Rohe, Moholy Nagy e Albers emigrarono negli Stati Uniti; Meyer emigrò in Unione Sovietica e alcuni rimasero in Germania, talvolta collaborando con il regime nazista, come nel caso di Franz Erich.¹⁰⁷ Proprio grazie a questo esodo, la filosofia della scuola venne trasmessa al di fuori dalla Germania, in particolare tramite la fondazione di alcuni istituti che ripresero direttamente i metodi del Bauhaus. In Germania questo tentativo venne fatto a partire dal 1953 con la fondazione della *Hochschule für Gestaltung* (Scuola della Forma) a Ulm, “l'ultima scuola di design di importanza internazionale della Germania occidentale”.

¹⁰⁸ L'istituto venne fondato da Inge Scholl, in memoria dei fratelli Hans e Sophie, del gruppo di resistenza *Weißer Rose* e vittime del regime nazista, insieme con il membro marito Otl Aicher e Max Bill, già studente al Bauhaus, grazie al supporto economico degli Stati Uniti.¹⁰⁹ Dalla fondazione la scuola ebbe un profondo orientamento sociale, mirando a raggiungere, tramite la progettazione industriale, una rigenerazione culturale e ad una riforma politica dopo il periodo totalitario. Per questo Fiedler e Feierabend definiscono la scuola come “l'ultimo serio tentativo della cultura moderna di vincolare il disegno industriale a una vera riforma sociale”.¹¹⁰

La continuità con il Bauhaus venne esplicitata fin dall'apertura, a cui partecipò anche

Gropius, che definì la scuola come “nuovo Bauhaus”. Nel concreto alcuni maestri ed ex studenti della scuola diventarono insegnanti a Ulm, come Itten, Albers e Schmidt.

Come al Bauhaus, anche a Ulm l'approccio iniziale fu molto vicino al sincretismo di vari approcci artistici: Aicher studiò all'Accademia di Belle Arti, che abbandonò per intraprendere studi di design, e Max Bill, già studente al Bauhaus, fu molto vicino ai gruppi d'avanguardia della *Concrete Art*. Con Bill, primo direttore della scuola, l'idea fondamentale fu dunque quella di integrare arte, tecnica e vita quotidiana, per realizzare “prodotti culturali” che rispondessero ai principi del “buono, bello, pratico”.

La scuola era divisa in quattro dipartimenti (informazione, architettura e urbanistica, visual design, disegno industriale) e, come al Bauhaus, il curriculum era basato sulla compresenza di lezioni pratiche e teoriche.

Questo approccio, ancora legato all'estetica modernista e al sincretismo artistico del Bauhaus, venne però criticato da alcuni studenti e professori, Tomas Maldonado tra tutti; le controversie portarono alla dimissione di Bill, che venne sostituito da Maldonado stesso.

*Il fattore estetico costituisce semplicemente uno tra i vari fattori con cui il progettista può operare, ma non è né il principale né il predominante. Esistono anche i fattori produttivi, costruttivi, economici e, forse, anche quelli simbolici. Il disegno industriale non è un'arte, né il designer è necessariamente un artista.*¹¹¹

¹⁰⁷ Tadahoshi Asano, *The legacy of the Bauhaus: Design education at Ulm School of Design*, Core-TokyoWeb. <http://coretokyoweb.jp/?page=article&id=788> consultato il 29.04.2026

¹⁰⁸ Jeannine Fiedler e Peter Feierabend, *Bauhaus*. H.F. Ullmann, 2006.

¹⁰⁹ Asano, Tadatoshi. *Sozo no Genten to Kagayaki 10: Bauhaus kara Ulm Zokei Daigaku e*, PSATS Report, vol. 54, Autumn, p. 10.

¹¹⁰ Fiedler e Feierabend, *Bauhaus*, cit.



Max Bill, 1955. Edificio della Hochschule für Gestaltung (HfG). Fonte: Wikipedia

Si verificò allora una svolta verso la scientificizzazione del design: vennero introdotte discipline come la cibernetica, la teoria dei sistemi, la teoria dell'informazione, l'ergonomia e la semiotica, che contribuirono ad istituire il design come una disciplina rigorosa volta alla risoluzione dei problemi complessi della società industriale.

A testimoniare la transizione verso un'istituzione più scientifica fu anche il cambiamento dei nomi dei dipartimenti: quello di architettura prese per esempio il nome di *Industrialisierter Bau* (costruzione industrializzata), mentre quello di design del prodotto passò da *Produktform* (forma del prodotto) a *Produktgestaltung* (design del prodotto).¹¹²

La scuola chiuse nel 1968, a causa della recessione post-bellica che colpì la Germania Ovest, l'ondata di proteste studentesche che scoppiarono in Europa e la posizione controversa della scuola stessa, in cui operavano numerosi studenti e professori stranieri, per la maggior parte legati ad ambienti di sinistra.¹¹³ La chiusura della scuola non comportò però la fine del suo impatto nel mondo del design: grazie alla collaborazione della scuola con numerose aziende iniziarono a circolare numerosi prodotti basati sui principi di Ulm, come i prodotti Braun, il sistema di mobili M125 e l'identità visiva di Lufthansa; inoltre molti "Ulmer" (studenti della scuola) continuarono, tramite i loro insegnamenti, a trasmettere i principi della scuola fuori dalla Germania.

La presenza giapponese a Ulm: studenti e professori

Come chiarito, la Scuola di Ulm fu un'istituzione molto inserita nel panorama internazionale, soprattutto grazie alla partecipazione di numerosi studenti e professori stranieri.

Il 79% degli studenti di Ulm aveva infatti origini straniere (219 su 278) e provenienza da 10 paesi diversi: Svizzera (93), USA (25), Giappone (20), Austria (16), Inghilterra (13), Olanda, Italia (12), Brasile, Svezia (10) e Argentina (8). Numeri simili non venivano raggiunti in nessuna delle altre scuole d'arte in Germania.¹¹⁴ Così come l'apparato degli studenti, anche quello degli insegnanti era molto diversificato; quattro furono gli insegnanti giapponesi: Sugiura Kohei, Yokoyama Masayumi, Asano Tadahoshi e Nachi Tsugio; anche Mukai Shutaro, il più celebre studente giapponese a Ulm, trascorse nel 1963-64 un periodo come borsista nella scuola. Come chiarito, la presenza giapponese non fu trascurabile; tuttavia, la limitata disponibilità di dati sulla maggior parte degli studenti e professori costituisce un vincolo per un'analisi esaustiva.

Tra i quattro professori giapponesi a Ulm, Sugiura Kohei fu probabilmente il designer di maggior successo, e quello su cui l'esperienza in Germania ebbe maggiore influenza. Grazie ai legami internazionali acquisiti durante la *World Design Conference* di Tokyo del 1960, Sugiura venne invitato ad insegnare architettura e comunicazione visiva alla Scuola di Ulm, in cui vi rimase dal 1964 al 1967.

Durante l'insegnamento ebbe modo di confrontarsi con le innovative teorie della scuola,

come la cibernetica di Norbert Wiener e la prossemica di Edward Hall. Fu però la critica all'eurocentrismo degli antropologi Hall e Lévi-Strauss a stimolarlo a cercare un innovativo linguaggio asiatico per il design, separato dal modello occidentale.

*Nel mio caso, negli anni Sessanta fui invitato come visiting professor alla Scuola di Design di Ulm (HfG Ulm) in Germania, e fu proprio lì che mi convinsi del fatto che noi giapponesi dobbiamo poggiare saldamente sulle fondamenta della cultura giapponese o asiatica; se useremo questo patrimonio come punto di partenza, saremo in grado di scorgere una nuova prospettiva sul design dal XX secolo in avanti.*¹¹⁵

Durante la sua permanenza a Ulm aveva infatti percepito il modello tedesco troppo rigido, impersonale e temporale; ciononostante fu proprio quell'esperienza ad incentivare la sua ricerca.

*Nello specchio limpido e terso che il popolo tedesco ha posto davanti a me, sono stato in grado di scoprire «me stesso» come uomo dell'Asia orientale.*¹¹⁶

*Una volta tornato in patria riscoprì la ricchezza del patrimonio visivo asiatico, combinando "la spiritualità e la saggezza della regione himalayana, come l'India, il Tibet, il Bhutan, la fede giapponese e le religioni come l'animismo, lo shintoismo e il buddismo giapponese."*¹¹⁷

In Giappone lavorò nel campo dell'editoria e della tipografia, offrendo i suoi servizi ad importanti riviste come SD (Space Design), *Toshi*

¹¹¹ *Ulm*, no. 2, Hochschule für Gestaltung Ulm, 1958, p. 31.

¹¹² Keisuke Takayasu, *Criticism of the Bauhaus Concept in the Ulm School of Design*, The Journal of the Asian Conference of Design History and Theory, vol. 2, 2017, p. 11.

¹¹³ Tadahoshi, *The legacy of the Bauhaus: Design education at Ulm School of Design*, cit.

¹¹⁴ René Spitz, *HfG Ulm: Der Blick Hinter Den Vordergrund. Die Politische Geschichte Der Hochschule Für Gestaltung 1953-1968*, Edition Axel Menges, 2002.

¹¹⁵ Citazione dall'intervista di Sachiko Kagaya a Sugiura Kohei, *Kohei Sugiura*, NPO PLAT, <https://npo-plat.org/sugiura-kohei-en.html>, consultato il 23.05.2026.

¹¹⁶ Megha Rajguru e Yasuko Suga. *Kohei Sugiura and Kirti Trivedi: Capturing Asia as Transnational in Four Dimensions*, The Second Asian Conference of Design History and Theory, 2015.



Sugiura Kohei, 1984. *Tradition et Nouvelles Techniques*. Fonte: Archives of Design Research

jūtaku (Urban Housing), *Ginka* (Silver Leaf) e *Yū* (Play).¹¹⁸ Durante la sua attività Sugiura adattò lo Stile Tipografico Internazionale (stile svizzero), con cui era entrato in contatto durante gli anni trascorsi in Occidente, al sistema di scrittura giapponese. Questo era già stato introdotto in Giappone all'inizio degli anni Sessanta da Ihara Hidetoshi,¹¹⁹ ma presentava ancora delle sfide legate al sistema giapponese, in cui i segni possono essere letti sia orizzontalmente sia verticalmente e in cui coesistono simboli diversi (caratteri latini, *Kanji* e *Katakana*¹²⁰): a differenza della tipografia occidentale, in cui la griglia funge da sistema di control-

lo per l'allineamento di caratteri proporzionali, nella scrittura giapponese il quadrato rappresenta l'unità strutturale fondamentale su cui si costruiscono i *kanji* e i *katakana*. Grazie alle nuove possibilità offerte dalla fotocomposizione, che permetteva maggiore flessibilità rispetto alla stampa a caratteri mobili, e rispondendo alle esigenze del settore editoriale e pubblicitario e la maggior presenza di parole in *katakana* nella lingua giapponese¹²¹, Sugiura sperimentò un nuovo stile di composizione, lo *tsume-kumi*: un sistema a punti uniforme, con cui ridusse lo spazio bianco tra i caratteri, in particolare tra i *katakana* (più semplici), creando blocchi di testo più densi, uniformi e fluidi, con una compattezza paragonabile alla tipografia occidentale.

Dal Giappone vennero poi chiamati rispettivamente nei dipartimenti di architettura e design del prodotto Tadatoshi Asano e Nachi Tsugio, già studenti presso la scuola. Nel dipartimento di architettura insegnò anche Yokoyama Masayumi.

Rispetto ai quattro studenti giapponesi al Bauhaus, molto studiati sia per il loro contributo nella trasmissione del modello tedesco in Giappone sia per l'abbondanza di testi autografi, manca per gli studenti di Ulm questa abbondanza di studi.

Saranno dunque citati in questo studio i venti studenti giapponesi a Ulm, eventualmente ricordando le loro opere principali; le figure di spicco, come Shutaro Mukai e Yoshikawa Shizuko, saranno invece approfondite successivamente.¹²²

COGNOME	NOME	ANNI DI STUDIO	DIPARTIMENTO	NOTE
Akamatsu	Kunihiko	1967-68	Architettura	
Asano	Tadatoshi	1966-67	Architettura	Successivamente professore a Ulm
Fukuwatari	Isao	1962-1963	Architettura	Citato in periodico Ulm
Iwasaki	Shinji	1958-59	Corso di base	Membro del GK Design Group
Kawai	Shoichi	1954-55	Architettura	Scambio epistolare con Maldonado
Kobayashi	Kunio	1967-68	Comunicazione visiva	
Kodera	Setsuo	1965-66	Design del prodotto	
Komai	Ken	1967-68	Comunicazione visiva	
Matsumoto	Hisashi	1967-68	Design del prodotto	
Mori	Tadaoshi Norihiko	1962-63	Design del prodotto	
Mukai	Shutaro	1956-57	Corso di base	§3
Murakami	Teruyoshi	1964-65	Design del prodotto	Vincitore G-mark
Nachi	Tsugio	1957-62 con diploma	Design del prodotto	Successivamente professore a Ulm
Nagisa	Tohru	1967-68	Design del prodotto	
Nakagaki	Nabuo	1966-67	Comunicazione visiva	Allieva e collega di Kohei Sugiura
Nishimura	Norio	1967-68	Architettura	
Shimizu	Sennosuke	1956-57	Corso di base	
Tomita	Makoto	1964-65	Comunicazione visiva	
Yokomaki	Norishige	1956-57	Corso di base	
Yoshikawa	Shizuko	1961-63	Comunicazione visiva	§4

¹¹⁷ Hung Ky Nguyen, *Ma: The Realm of Mystery in Sugiura Kohei's 'Asian Grammar of Design'*, Proceedings of the First International Conference on Design Creativity (ICDC 2010), Kobe, Japan, Curtin University, 2010.

¹¹⁸ *Kohei Sugiura*. <https://npo-plat.org/sugiura-kohei-en.html>

¹¹⁹ Kei Moriand Hisanori Ito. *An Aspect of Reception of the International Typographic Style in Japan: Design Experiments of SD Magazine 1964–1985*, Kyushu Daigaku Geijutsu Kogaku Kenkyu, vol. 7, 2007, pp. 17–29.

¹²⁰ I *Kanji* sono caratteri logografici di origine cinese che rappresentano concetti o radici di parole; il *Katakana* è un sillabario fonetico dai tratti angolari, usato principalmente per trascrivere termini stranieri o nomi di importazione.

¹²¹ Takuya Abe, *Revisiting Sugiura Kohei's Work in Social and Technological Context: Aspects of Japanese Book Design and Typography around 1960-70s*, Aichi Shukutoku University

¹²² Informazioni tratte dall'archivio digitale di Ulm. <https://hfgulmarchiv.de/personen/>, consultato il 24.05.2026

Il modello di Ulm in Giappone. Mukai Shutaro e l'insegnamento del Basic Design

Come detto, la natura internazionale della Scuola di Ulm permise la trasmissione del suo modello di insegnamento, il cosiddetto *Ulmer Modelle*, in giro per il mondo. Nel caso del Giappone, ciò coincise con il momento di istituzionalizzazione del design a livello superiore e universitario, avvenuto nel dopoguerra, principalmente sulla base del modello americano. Riconosciuto il ruolo della progettazione industriale nella ripresa economica del paese, vennero infatti istituiti i primi corsi di design (termine in prestito dall'inglese, *dezain*) in seno alle facoltà di ingegneria, secondo la concezione (già del Bauhaus) per cui il design si trovasse al crocevia tra arte e ingegneria. In quel periodo lo Stato finanziò anche vari progetti volti alla formazione di designer professionisti nel paese; tra tutti i programmi di studio all'estero offerti tra il 1955 e il 1966 da MITI e JETRO, organizzati principalmente con università americane come l'IIT e la Cranbrook Academy.¹²³

In alcune università private, però, si tentarono strade diverse rispetto al tradizionale insegnamento del design. Alla Musashino University di Tokyo nacque un corso di studi ispirato direttamente dalla Scuola di Ulm. Il fondatore, Shutaro Mukai, era infatti stato uno studente a Ulm tra il 1956 e il 1957, proprio grazie al progetto di scambio citato prima; lì aveva studiato sotto Max Bill, Otl Aicher, Max Bense, Thomas Maldonado, Eugen Gommlinger, Helene Nonne-Schmidt e Elisabeth Walther, per poi proseguire come borsista nel dipartimento di

design industriale nel 1963-64.

Tornato in patria, iniziò a collaborare con l'università di Musashino, in cui sperimentò come insegnante quanto appreso all'estero, anche grazie al sostegno di Sugiura Kohei, suo collega.¹²⁴ Consapevole dei cambiamenti sociali e culturali degli anni Sessanta, legati alla crescita economica e ai nuovi modelli di consumo, riteneva che l'eccessiva specializzazione e sottodivisione dell'insegnamento del design non fosse sufficiente a risolvere i problemi della nuova società di massa; mancava secondo lui una base filosofica e teorica della progettazione. Per questo nacque nel 1967 il corso di *Basic Design* (*kiso design gaku*, studio fondamentale di design), il cui obiettivo era quello di "unificare l'intero campo del design ed esplorare una scienza del design che enfaticamente teorie e metodi educativi interdisciplinari, per coltivare una nuova tipologia di professionista del design".¹²⁵

L'obiettivo del corso era quello di formare designer capaci di affrontare la complessità della società moderna, non solo come progettisti ma anche come ricercatori, insegnanti e critici impegnati nel campo del design, nonché in attività interdisciplinari. Secondo un approccio simile a quello di Maldonado, che già aveva puntato sull'interdisciplinarietà della formazione del designer, Mukai propose un metodo che riconsiderava radicalmente il design e la sua educazione, tradizionalmente orientati verso il commercio e l'industria, approfondendone invece la comprensione attraverso la co-

operazione con discipline scientifiche e umanistiche. Da una formazione prevalentemente tecnica, basata sul disegno e sulle competenze professionali, si passò a un'educazione orientata alla risoluzione di problemi sociali, in risposta alle crisi economiche, ambientali e culturali degli anni Sessanta. In questo senso, il professor Kōsei Abe spiegava che il termine "Kiso Design-gaku" doveva essere inteso analogamente a espressioni come "scienza di base" o "ingegneria di base": non come primo gradino di una formazione professionale specialistica, ma come studio del fenomeno del design nella sua relazione con le scienze naturali, sociali e umane. Secondo Mukai, il termine *kiso* ("base") indicava infatti la necessità di individuare i fondamenti teorici dell'atto progettuale in una società soggetta a rapidi cambiamenti economici, tecnologici e culturali.¹²⁶

Nel concreto la proposta del dipartimento di Basic Design mirava elevare il design a vera e propria disciplina accademica interdisciplinare, attraverso lo studio delle scienze naturali (biologia, fisica), sociali (sociologia, economia) e umane (psicologia ed estetica); a queste si aggiungevano corsi simili a quelli di Ulm, come di semiotica e cibernetica. Il modello iniziale del dipartimento si rifaceva esplicitamente alla struttura della *Hochschule für Gestaltung* di Ulm, articolandosi nei tre settori di Product Design, Visual Communication e Information Design. In seguito, attraverso una continua revisione teorica, questa struttura si trasformò in design dei fenomeni visivi, dei sistemi di comunicazione e dei sistemi produttivi.¹²⁷

Questa revisione fu strettamente connessa con un altro principio elaborato a Ulm, la *Umweltgestaltung* (formazione ambientale), il compito

del design non consisteva più nella progettazione formale dei prodotti, ma piuttosto nella costruzione di ambienti, sistemi e relazioni: ogni prodotto, immagine o sistema progettato andava concepito come elemento di una più ampia formazione ambientale. Proprio in quegli anni questo concetto pionieristico, insieme alla responsabilità sociale del design ereditata da Maldonado, risultò fondamentale per applicare il design alla risoluzione di problemi quali l'inquinamento ambientale, la sovrapproduzione industriale e la crisi energetica.¹²⁸

¹²³ Triennale di Milano, *Design Giapponese*, cit.

¹²⁴ Tadanori Nagasawa, *Musashino Art University Museum and Library*. NPO-PLAT, npo-plat.org/musabi-en.html, consultato il 25.05.2026.

¹²⁵ Akiyo Kobayashi, *The Founding of the Department of Basic Design and Its Era: Based on the Ideas of Shutaro Mukai*, MAU2029. <https://2029mag.musabi.ac.jp/archive/108/>, consultato il 25.05.2026

¹²⁶ Shutaro Mukai, Shigeharu Kawashima, et al. *Kiso dezain-gaku ni tsuite (1): Kyoiku o toshite no dezain-gaku e no ichi apurochi*, *Dezain-gaku kenkyū*, vol. 1976, no. 24, 15 Oct. 1976, pp. 14-15.

¹²⁷ Ibidem

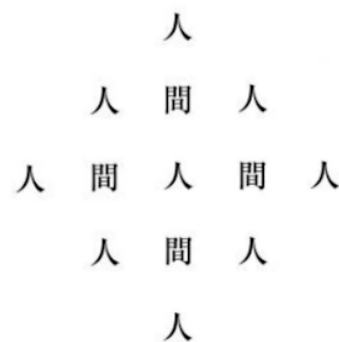
¹²⁸ Shutaro Mukai, *The Philosophy of Environmental Formation and Future Challenges: Focusing on the Ulm School of Design (Environment and Design)*, *Journal of Design Studies*, 1985, Vol. 1985, No. 53, pp. 9-12.

L'arte concreta. Bill, Maldonado, Mukai e Yoshikawa

Negli anni Trenta, Theo van Doesburg si fece promotore del movimento di "Arte Concreta", che rifiutava l'imitazione della natura a favore di opere basate su rigorose leggi matematiche e strutturali. Dopo la sua morte, Max Bill ereditò questo stile e lo aggiornò con la sua esperienza nella composizione tipografica: queste sperimentazioni divennero poi il fondamento della tipografia svizzera del dopoguerra.¹²⁹

A partire dagli esperimenti di Bill, negli anni Cinquanta emerse in Germania e Brasile la "concrete poetry", genere poetico-artistico con l'obiettivo di trasformare il linguaggio in oggetto visivo, liberandosi dalle tradizionali funzioni semantiche e di contenuto per esplorare, invece, le sue caratteristiche autonome e strutturali. Il movimento ebbe inizio nel 1953 quando il poeta svizzero Eugen Gomringer pubblicò la sua raccolta di poesie "Costellazioni". In quest'opera, Gomringer disperse le lettere come costellazioni, abbandonando la forma testuale lineare in una nuova sperimentazione. Insieme a Gomringer, i poeti brasiliani Decio Piniatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos della scuola di Noigandres concordarono nel 1956 di definire tali esperimenti poetici "concreti", portando allo sviluppo internazionale della poesia concreta.

Questa ricerca venne approfondita anche all'interno della Scuola di Ulm, grazie all'attività di Max Bill, Max Bense e Eugen Gomringer. Max Bense, fondatore insieme con Reinhard Döhl del gruppo di poesia concreta di Stoccarda¹³⁰, aprì nel 1956, su richiesta di Bill,



Shūtarō Mukai, 1969. 人間 - essere umano, 人 - persona, 間 - tra. - Fonte: visualpoetry

l'innovativo dipartimento di "Informazione": il programma era incentrato sulla comunicazione verbale, sulla teoria del design e dell'informazione, sul giornalismo critico e su argomenti emergenti degli anni '50 e '60, come la cibernetica e la semiotica. A causa della scarsa attrattiva che esercitava sugli studenti e poiché la posizione di capo dipartimento divenne vacante, nel 1964 il dipartimento venne assorbito in quello di Cinema.¹³¹

Anche Eugen Gomringer, poeta e critico letterario, contribuì alla diffusione della poesia concreta a Ulm: dal 1954 al 1958 lavorò come segretario di Max Bill e nell'anno accademico 1955-1956 insegnò storia della letteratura nel dipartimento di Informazione.¹³²

La trasmissione di questi concetti in Giappone fu possibile grazie all'attività del già citato Shutaro Mukai e di Shizuko Yoshikawa. Mukai entrò in contatto diretto con Gomringer e Bense durante la sua attività come ricercatore e borsista presso Ulm; Yoshikawa studiò ad Ulm nel 1961, quando Bense e Gomringer



Shizuko Yoshikawa, 1970. 口 - bocca, 目 - occhio. Fonte: Takayasu Keisuke

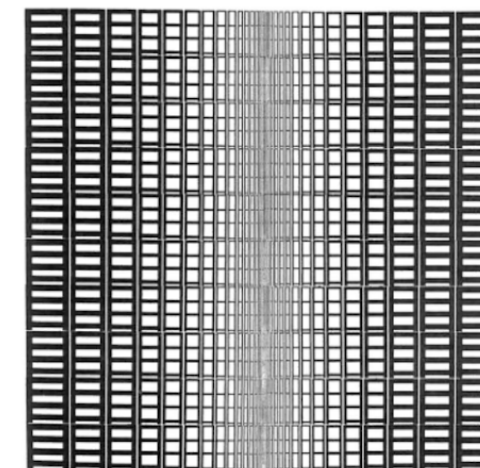
già avevano lasciato la scuola. Non deve però stupire l'interesse di Yoshikawa per la poesia e l'arte concreta: gli studi di semiotica vennero approfonditi ulteriormente con l'insediamento del nuovo rettore Tomas Maldonado e da Ulm, istituzione d'avanguardia, passarono rappresentanti di vari movimenti artistici, in particolare pittura e scultura concreta, op e pop art. In Giappone la poesia concreta riscosse grande successo grazie alle pubblicazioni Katsue Kitazono e Seiichi Shinkoku e grazie alle peculiarità del sistema di scrittura stesso: nei sistemi alfabetici, la poesia concreta deve forzare la disposizione delle lettere per generare un'immagine che il segno non possiede; al contrario, l'uso dei *Kanji* permette di sfruttare delle forme, gli ideogrammi, già portatrici di significato. La poesia giapponese può dunque lavorare direttamente sul segno, manipolando ne i tratti o isolandone i componenti per esaltarne la forza visiva. In questo senso, l'atto di leggere e quello di guardare coincidono.¹³⁴ Il potenziale delle lingue isolanti, come cinese e giapponese, era già stato notato dai fondatori della Poesia Concreta nel quarto numero della rivista *Noigandres, Pilot Plan for Concrete Poetry* in cui sottolinearono affinità della Poesia Concreta con il cinese:

La Poesia Concreta mira al minimo comune multiplo del linguaggio. Da qui la sua tendenza alla sostanziazione e alla verbalizzazione. [...] Da qui le sue

*affinità con le cosiddette lingue isolanti (il cinese).*¹³⁵

Shutaro Mukai realizzò numerose poesie, poi raccolte nel libro *Constellation of Life*, e contribuì alla diffusione grazie ad alcuni articoli come "Concrete Poetry: Its origins and its relationship with Japan" su *Graphic Design* 52, 1974. Questo nuovo genere di poesia ebbe particolare presa nel campo della grafica degli anni Sessanta, in cui si iniziò ad abbandonare il figurativismo, utilizzando piuttosto calligrafia e tipografia.

Shizuko Yoshikawa fu invece più attiva nel campo della concrete art. Dopo i suoi studi ad Ulm si trasferì in Svizzera e si avvicinò all'ex compagno di scuola Josef Müller-Brockmann, che divenne suo collega di lavoro e compagno di vita. Nonostante avesse studiato Comunicazione Visiva, contribuendo tra l'altro al progetto di Aicher per Lufthansa, dopo il matrimonio si concentrò principalmente sul-



Shizuko Yoshikawa, 1970. 目 - occhio. Fonte: Takayasu Keisuke

¹²⁹ Takayasu, *Criticism of the Bauhaus Concept in the Ulm School of Design*, cit., p.7.

¹³⁰ Max Bense, *Monoskop*, https://monoskop.org/Max_Bense, consultato il 12.05.2026

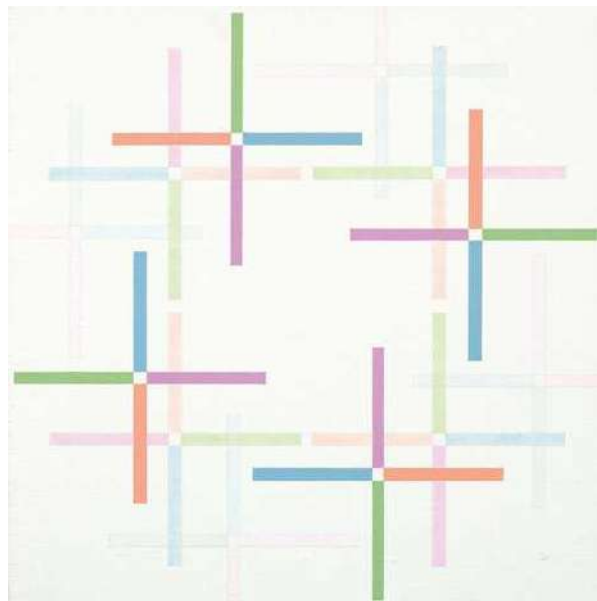
¹³¹ *Information Department*, <https://www.hfg-ulm.info/en/home.html>, consultato il 12.05.2026

¹³² Notizia esplicitata in una nota della rivista tedesca *Akzente*, in cui vennero pubblicate delle poesie di Gomringer citato in <https://www.hfg-ulm.info/en/home.html>, consultato il 12.05.2026

¹³³ Akio Kobayashi, *About the Exhibition 'Constellation of Life: The Contact Poetry of Shutaro Mukai*, <https://2029mag.musabi.ac.jp/column/3919/>, consultato il 12.05.2026

¹³⁴ Johannes Wassmer, *Mediale Konstellationen*, *Neue Beiträge zur Germanistik*, 2025, Volume 171, Pages 58-71

¹³⁵ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, in *Noigandres*, n. 4, San Paolo, 1958.



Shizuko Yoshikawa, 1991-1993. Kosmische Gewebe – strahlend – 2.
Shizuko Yoshikawa, 1989. M 270. Acrilico e tempera su tela. Fonte: Shizuko Yoshikawa und Josef Müller-Brockmann Stiftung

le belle arti. Nella galleria del marito, *Galerie Seestrasse*, espose le sue opere d'arte concreta, in cui sviluppò una palette colori pastello che aprì nuove prospettive a questa arte “fredda”.

¹³⁶

¹³⁶ Shizuko Yoshikawa, Syjmb.foundation. <https://syjmb.foundation/en/shizuko-yoshikawa/>, consultato il 12.05.206



Tange Kenzō, 1964. Yoyogi National Gymnasium. Fonte: Archiweb
Yanagi Sōri, 1964. Torcia olimpica di Tokyo 1964. Fonte: Houshidai



L'immagine coordinata. Olimpiadi di Tokyo e Olimpiadi di Monaco

Dal 7 al 16 maggio del 1960 si tenne a Tokyo la WoDeCo, *World Design Conference*, occasione in cui si riunirono oltre 200 designer e architetti provenienti da 27 paesi. Guidata da figure di spicco del panorama giapponese, come Katsumi Masaru, Sakakura Junzo, Yanagi Sori, Kamekura Yusaku e Tange Kenzo, vi parteciparono maestri da tutto il mondo, come Herbert Bayer, Otl Aicher, Tomas Maldonado, Bruno Munari e Louis Kahn. La conferenza mirò a creare una piattaforma per lo scambio internazionale, con discussioni che trascendessero il campo del design, e servì da catalizzatore per la formazione del “Gruppo Metabolista”, nonché per il riconoscimento dell'attività dei designer in Giappone: da questo momento infatti il termine “design” ottenne un riconoscimento sociale nel paese,

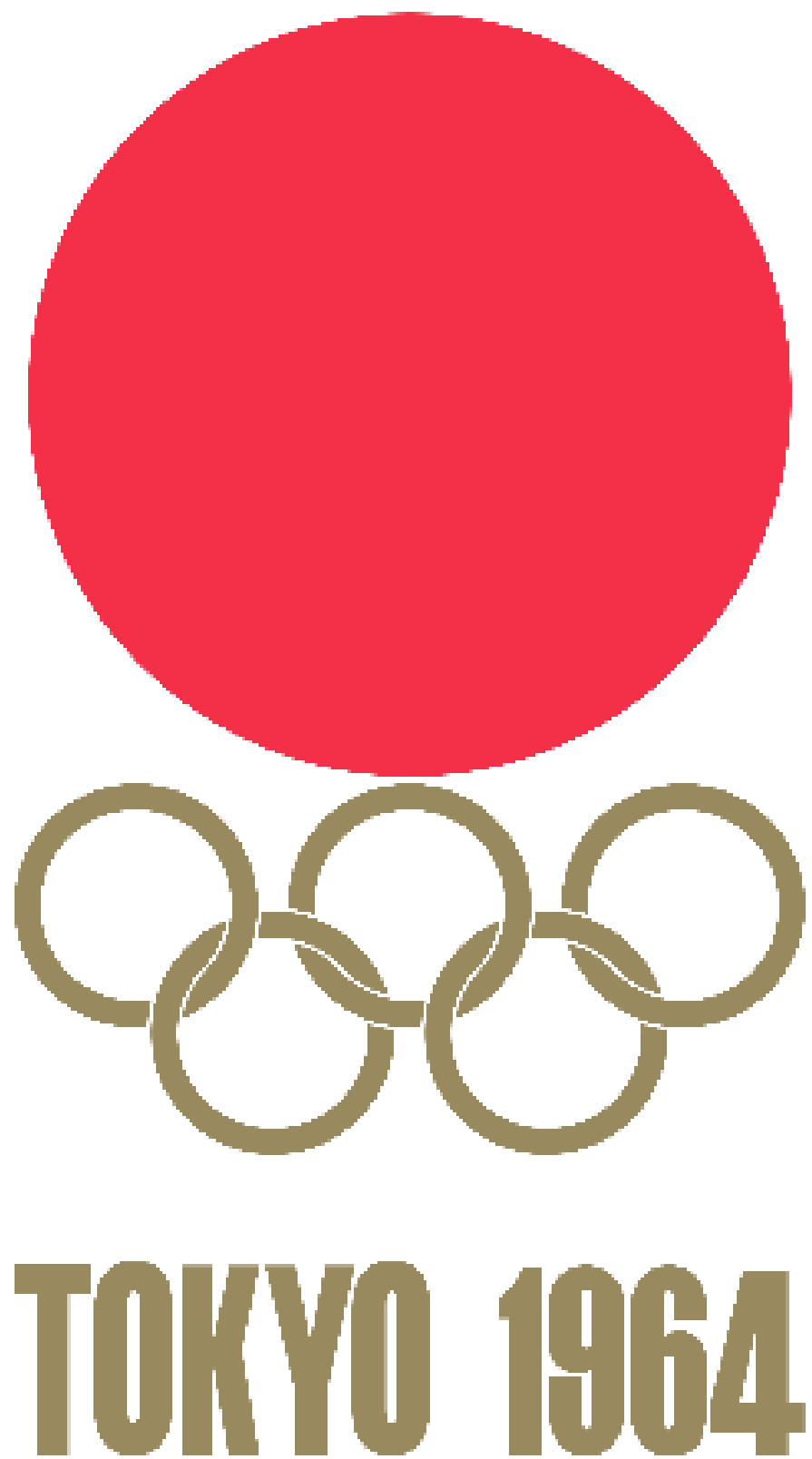
in particolare nel campo della grafica.¹³⁷ Un resoconto del Japan Advertising Artists Club (JAAC) del 1961, indicò infatti “un passaggio dalle opere commerciali al servizio pubblico o al welfare” e una più ampia avversione per il termine “design commerciale,” a favore di termini come “design visivo” e “comunicazioni visive”.¹³⁸

Il contatto dei designer giapponesi con i grandi maestri internazionali durante la WoDeCo fu essenziale per l'allestimento delle Olimpiadi di Tokyo del 1964, evento che diede il via alla rapida diffusione del design modernista in Giappone.

I Giochi Olimpici di Tokyo del 1964 furono un'occasione per presentare un nuovo Giappone postbellico, ormai smilitarizzato e mo

¹³⁷ Shimuta Nobuko, *World Design Conference (1960)*, Artscape. https://artscape.jp/artscape/reference/artwords/u_z/w_d_conference.html, consultato il 05.04.2026

¹³⁸ Takachiyo Uemura, *Criticism of the JAAC exhibition*, Idea, 1961, p. 4. citato in Jilly Traganou, *Olympic Design and National History: The Cases of Tokyo 1964 and Beijing 2008*, Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences, vol. 50, 2009, pp. 65–79.



Kamekura Yūsaku, 1961. Primo poster ufficiale per i Giochi della XVIII Olimpiade (Tokyo 1964). Fonte: Olympics

derno. Fu il primo caso di progetto totale, in cui architettura, grafica e prodotto vennero coordinate sotto la guida dei più celebri progettisti del paese. Tange Kenzo realizzò per l'occasione lo *Yoyogi National Gymnasium*; le torce vennero invece progettate da Yanagi Sori, che scelse come materiale l'alluminio ossidato, per renderle leggere e maneggevoli ma dall'aspetto pesante.¹³⁹

La progettazione grafica dei giochi fu invece affidata ad un gruppo di importanti designer guidati da Katsumi Masaru: Hara Hiromu, che curò la scelta tipografica, Kamekura Yusaku che realizzò i manifesti ufficiali dei giochi, Kôno Takashi e Tanaka Ikko, che si occuparono della palette colori. Tutti quanti i membri scelti provenivano già da contesti in cui si erano adottati linguaggi visivi moderni: Hara fu attivo nel gruppo di teatro d'avanguardia Tsukiji Sho Gekijo, già frequentato da Takehiko Mizutani, e direttore artistico della rivista di propaganda Nippon, a cui partecipavano anche Kamekura e Takashi, in cui veniva utilizzate tecniche moderne come il fotomontaggio per diffondere il potere militare e coloniale del Giappone all'estero.

Il gruppo si pose come obiettivo quello di rielaborare l'identità giapponese del dopoguerra utilizzando un linguaggio moderno, senza però rinunciare ad alcuni aspetti della tradizione: all'approccio antistorico del modernismo venne dunque unita la composizione visiva dello stemma, radicata nel Giappone medievale. Negli anni Sessanta l'immagine del Giappone era infatti ancora legata ad icone esotiche e stereotipiche (il monte Fuji, le geishe, i crisantemi), che avevano contribuito alla subordinazione del paese all'Occidente; secondo il

gruppo guidato da Masaru il nuovo status del Paese appariva invece meglio rappresentato da segni, geometrie e motivi astratti. Questa scelta, caratterizzata dall'utilizzo di caratteri sans serif, composizioni geometriche e immagini fotografiche, si rivelò efficace soprattutto per superare le barriere comunicative derivanti dal sistema di scrittura giapponese, poco comprensibile dagli stranieri. In una discussione di quell'anno intitolata "Consapevolezza sociale dei designer" (*Dezaina Shakai Ishiki*), Kamekura Yusaku sottolineò infatti l'importanza del design della comunicazione nel superare queste barriere. Le Olimpiadi furono dunque considerate dai grafici come un'opportunità per stabilire un linguaggio simbolico più unitario e leggibile a livello internazionale: sulla base del concetto di isotipo di Otto Neurath, un modo simbolico di presentare le informazioni tramite icone facilmente interpretabili che funzionano senza linguaggio scritto, vennero progettati per la prima volta per i Giochi Olimpici dei pittogrammi (*ekotoba*). I nuovi pittogrammi riscosero grande successo e vennero perfezionati da Otl Aicher per i Giochi Olimpici di Monaco del 1972. In un commento del 1964 si legge:

Simboli come la segnaletica stradale internazionale devono essere facilmente comprensibili, accettati dalle autorità e dai cittadini civili ed essere pratici. Ciò fu ottenuto nel 1964 ai Giochi Olimpici di Tokyo. Pochi turisti capivano il giapponese. Altre lingue non erano comunemente usate. Il comitato olimpico prese sul serio questo problema e nuovi designer guidati da Katsumi Masaru progettarono simboli di gioco e altri segni. Spero che questi simboli vengano utilizzati nei prossimi giochi in modo che vengano perfezionati per

¹³⁹ Triennale di Milano. *Design Giapponese*, cit., p. 88.



Kamekura Yūsaku. Secondo e terzo poster ufficiali per i Giochi della XVIII Olimpiade (Tokyo 1964). Fotografie di Osamu Hayasaki (sinistra) e Jo Murakoshi (destra). Fonte: Olympics



*diventare il perfetto linguaggio visivo universale.*¹⁴⁰

Tutti i manifesti vennero realizzati da Kamekura Yusaku, figura di spicco del Giappone e forte sostenitore del modernismo e dell'internazionalismo: egli studiò infatti presso il già citato *Shin Kenbiku Kōgei Gakuin* (Nuova Accademia di Architettura e Arti Industriali) di Tokyo, il primo istituto a promuovere un curriculum ispirato al Bauhaus, e, nel dopoguerra, fu influenzato dal design moderno dei prodotti americani. Inoltre Kamekura fu coinvolto nella rivista d'avanguardia *NIPPON*, nata dopo la permanenza del fondatore Yōn-

osuke Natori in Germania e importante ponte per la trasmissione dei principi modernisti in Giappone.

Nel 1961 il Comitato organizzativo delle Olimpiadi di Tokyo invitò sei grafici giapponesi a concorrere per creare il logo ufficiale dei Giochi del 1964: Inagaki Koichiro, Kamekura Yusaku, Takashi Kohno, Kazumasa Nagai, Sugiura Kohei e Tanaka Ikko. La proposta di Kamekura fu scelta all'unanimità per la sua potenza comunicativa, caratterizzato da una composizione verticale simmetrica che consisteva nei cinque anelli olimpici nei loro colori originali, la frase "Tokyo 1964" in oro sans-se-

rif tipografia e un grande cerchio rosso al centro. La composizione seguì una direzione molto più moderna rispetto al manifesto delle precedenti Olimpiadi, a Roma, in cui compariva il classico simbolo della lupa capitolina; ciononostante non mancarono anche nel progetto di Kamekura influenze della tradizione giapponese, meno ravvisabili nei manifesti fotografici.

Sebbene molti identificarono nel tondo rosso un riferimento alla bandiera giapponese, la diretta ispirazione di Kamekura fu il *mon* (emblema), simbolo araldico utilizzato come emblema militare dei clan nel periodo medievale. Il *mon* di solito consisteva in un tondo con al centro una figura stilizzata di una forma naturale o un *kanji*. Per Kamekura gli stemmi familiari erano tra "i sistemi linguistici visivi più perfetti al mondo" per la loro semplicità e coerenza e dovevano essere rivalutati per l'identità visiva del Giappone del dopoguerra:

*È necessario che gli artisti commerciali giapponesi diano uno sguardo nuovo alla bellezza dei mon giapponesi, almeno in relazione ai loro sforzi per progettare marchi con un sapore giapponese. Questa potrebbe essere la strada verso la creazione di simboli nuovi e distinti, questa volta per l'industria giapponese.*¹⁴¹

Un ulteriore rottura con la tradizione dei manifesti per le Olimpiadi fu segnata dalla scelta di utilizzare la fotografia. Anche i tre manifesti fotografici, comunque, contribuirono a trasmettere l'immagine di un Giappone forte e moderno, senza però particolari riferimenti alla tradizione del paese: per la scelta dei modelli si evitò l'accentuazione dei tratti del viso

giapponesi. Il successo portò a Kamekura altri incarichi per manifesti e loghi, come quelli per le compagnie NTT, Nikon e TDK,¹⁴² e stabilì uno stile di immagine grafica globale e standard per le successive Olimpiadi.

La realizzazione dei pittogrammi venne invece affidata a Masaru Katsumi, anch'egli in stretto contatto con il modernismo europeo: aveva infatti partecipato, insieme a Kuwasawa Yoko, alla fondazione della *Kuwasawa Design School*, un altro istituto ispirato ai metodi del Bauhaus, e aveva partecipato alla *World Design Conference* del 1960.¹⁴³

Il sistema di pittogrammi, per la prima volta adottati alle Olimpiadi, riproduceva gli sport attraverso delle immagini stilizzate degli atleti, contraddistinte da forme angolose e dall'uso degli spazi bianchi per indicare gli abiti.

Questi primi pittogrammi continuarono ad essere migliorati fino ai Giochi di Monaco del 1972, con il coinvolgimento del designer Otto Aicher, precedentemente professore a Ulm.

Così come per il Giappone, anche la Germania sfruttò l'occasione per presentarsi come una repubblica trasformata, dai colori allegri e dalle forme democratiche. Otto Aicher e i suoi collaboratori scelsero per questo una palette "arcobaleno" ispirata al paesaggio bavarese, e recuperarono e aggiornarono il pittogrammi di pittogrammi di Kamekura.¹⁴⁴ A differenza della serie di Tokyo, Aicher creò i suoi pittogrammi a partire da una griglia geometrica rigorosamente basata su angoli di 45° e 90°; ciò garantì una coerenza visiva assoluta tra tutte le icone e una semplicità tale da renderle davvero "democratiche". Grazie a questo sistema, ci si allontanò dalla dimensione ancora figurativa

¹⁴⁰ Katsumi Masaru, *Chosakushu-Dai 3 kan*, Gurafiku dezaian (Writings by Masaru Katsumi 3 Graphic Design). Tokyo: Kodansha, 1986, p.134 citato in Traganou, *Olympic Design and National History*, cit., p. 68.

¹⁴¹ Kamekura Yusaku citato in Traganou, *Olympic Design and National History*, cit., p. 68.

¹⁴² Micheal Evamy, *Total Design Tokyo Style*, Creative Review, vol. 32, no. 8, Aug. 2012, p. 62.

¹⁴³ Katsumi Masaru, Plat. <https://npo-plat.org/katsumie-masaru.html>, consultato il 12.05.2026

¹⁴⁴ Mark Holt, *Design as a sport team*, <https://www.otlaicher.de/en/articles/design-as-a-team-sport/>, consultato il 12.05.2026



Katsumi Masaru, 1964. Pittogrammi sportivi ufficiali per i Giochi della XVIII Olimpiade (Tokyo 1964).
Fonte: Olympic museum

di Kamekura per raggiungere un modulo in cui l'uomo venne rappresentato solo tramite segmenti e punti. Nonostante tale rigore matematico, l'uso sistematico delle diagonali conferì alle icone di Monaco anche maggiore dinamismo.¹⁴⁵

L'influenza dei pittogrammi di Kamekura e Aicher arrivò fino in Argentina, in cui vennero adottate per la Coppa del Mondo del 1978. A differenza del Giappone, il cui design si era sviluppato attraverso uno scambio reciproco di influenze, favorito dal boom del design giapponese negli anni '50, l'adozione in Ar-

gentina si configurò come la copia di sistemi già esistenti. Ciò fu possibile anche grazie ai numerosi scambi instaurati tra Germania e Argentina intorno alle figure Tomas Maldonado e Gui Bonsiepe, entrambi insegnanti a Ulm.¹⁴⁶



Aicher Otl, 1972. Pittogrammi sportivi ufficiali per i Giochi della XX Olimpiade (Monaco 1972). Fonte:
Olympic museum

¹⁴⁵ Calrimma Sessa et al. *The Colour Scheme of the Munich Olympic Games 1972: From Concept to Materials*, Chair of Conservation-Restoration, Art Technology and Conservation Science, Technical University of Munich. pp.230-232.

¹⁴⁶ Almeida, *Argentina '78 World Cup and the Echoes of Mexico '68: Internationalism and Latin American Design. An Intellectual History of Design in the 1960s and 1970s: Politics and Periphery*, Journal of Design History, 27(1), pp. 58-75.

Funzionalismo tedesco e influenza sui prodotti G-Mark degli anni Sessanta

Nel quadro della diffusione internazionale del funzionalismo e dell'eredità della Scuola di Ulm, il secondo dopoguerra rappresentò il momento in cui questi modelli teorici trovarono in Giappone una sistematica applicazione industriale. In quegli anni il product design globale aveva seguito due approcci alquanto differenti, uno tecnologico e l'altro artistico: se i paesi scandinavi, la Gran Bretagna e l'Italia lo orientarono verso l'uguaglianza sociale, in Giappone l'espansione industriale fu vista come il mezzo primario per il rilancio economico, incanalando gli sforzi creativi in una produzione di massa che enfatizzasse la precisione tecnica e l'efficienza meccanica.¹⁵¹ L'iniziale grado di arretratezza tecnologica, che nel dopoguerra aveva costretto i progettisti a sfruttare brevetti stranieri scaduti o ad affrontare casi di plagio con pesanti ricadute sulle esportazioni,¹⁵² venne superata negli anni Sessanta attraverso due precise direttive: l'emanazione di una severa legge sull'esportazione dei prodotti di design, volta a impedire il furto delle idee, e un profondo investimento nella ricerca tecnologica. Gli investimenti furono tali che, nel 1968, il Giappone raggiunse la stessa percentuale di ricercatori per lavoratore della Germania, 2.5 su 100.¹⁵³

La ricerca, insieme con l'estremo grado di industrializzazione, portò il Giappone a compiere un vero e proprio miracolo economico, a discapito del territorio limitato e della scarsità di risorse: nel 1968 il prodotto nazionale lordo per chilometro quadrato era infatti sette volte



Shōmei Tōmatsu, 1959. Fotografia della serie Chewing Gum and Chocolate. Fonte:

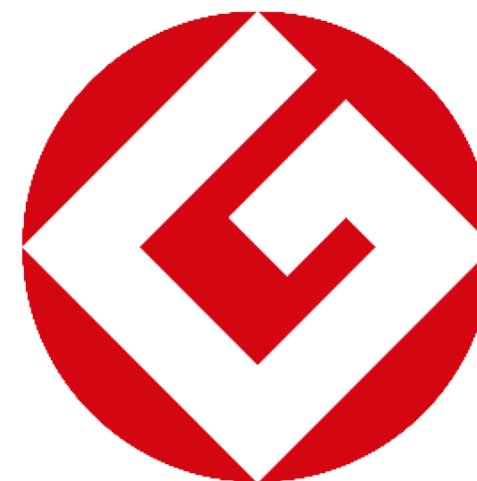
quello della Germania Occidentale.¹⁵⁴ I grandi capitali investiti nella produzione si riflessero sulla notevole circolazione di prodotti ad alto contenuto tecnologico che testimoniassero la sofisticatezza tecnica del *Made in Japan* sui mercati internazionali, come veicoli a motore, strumenti ottici, strumenti acustici ed elettrodomestici. Data la diversificazione economica e culturale dei consumatori, nuovi stili di design iniziarono a circolare: il Modernismo rimase solo una delle alternative, “selezionato per la sua appropriatezza simbolica piuttosto che per le teorie astratte che lo avevano ispirato”,¹⁵⁵ cedendo il posto ad alternative più high-tech o nostalgiche. In questo contesto, lo stile “freddo” e neo-funzionalista dei prodotti tedeschi Braun, Siemens e AEG-Telefunken fu considerato il più efficace per comunicare le aspirazioni di un paese che puntava tutto sul progresso tecnologico e la ricerca scientifica,¹⁵⁶ mentre l'espressività aerodinamica dello streamline statunitense non attecchì nel mercato locale.

Questa adozione dei modelli europei non fu

però una scelta completamente autonoma: in quegli anni infatti lo Stato giapponese esercitò una presenza estremamente ingombrante nella definizione dei canoni estetici, imponendo gli standard occidentali come necessari per garantire la competitività delle esportazioni internazionali. Un esempio emblematico di questa politica fu l'istituzione del *G-Mark* (*Good Design Award*), un sistema di supervisione e certificazione dei prodotti istituito dal MITI (*Ministry of International Trade and Industry*) nel 1957. La certificazione G-Mark veniva assegnata esclusivamente ai prodotti che rispondessero al concetto di “Good Design”, secondo cui:

*La forma e la funzione del prodotto dovrebbero operare insieme in modo unico; il design del prodotto dovrebbe valorizzare le qualità naturali del materiale di cui è composto e dovrebbe essere in contatto con la natura umana.*¹⁵⁷

Tale definizione si rifaceva esplicitamente ai principi tedeschi della *Gute Form*, sottolineando l'unione inscindibile tra forma e funzione, ma presentava una declinazione peculiare: secondo Hiesinger l'ultima parte della definizione sottolinea una “sensibilità artigianale verso il materiale e il contenuto personale del design”,¹⁵⁸ tipicamente giapponese. Questa attitudine spinge l'autrice a descrivere il design giapponese come un esempio di postmodernismo ante litteram, in cui già si riconoscono elementi tipici del postmodernismo occidentale, come il citazionismo e l'uso decorativo del pattern, uniti ad elementi tipicamente giapponesi, come l'amore per l'incompletezza, l'irregolarità, l'asimmetria.



Kamekura Yusaku, 1958. Logo ufficiale del Good Design Award giapponese. Fonte:

Analizzando in modo più approfondito i prodotti vincitori del *G-Mark* tra il 1959 e il 1969, si riconoscono chiaramente le tendenze del quadro appena descritto. Nei settori emergenti dell'epoca, come quelli degli elettrodomestici, della fotografia e della registrazione video, il modello di riferimento fu il funzionalismo tedesco. In particolare, l'azienda Braun, storicamente legata alla Scuola di Ulm, offrì ai designer giapponesi una vasta gamma di modelli a cui ispirarsi. Questi modelli vennero in alcuni casi assimilati e riprodotti in maniera quasi letterale — come si riscontra nella produzione dell'azienda Sony, che sarà analizzata nello specifico più avanti all'interno di una più ampia riflessione sulla riconversione delle industrie belliche che troverà spazio nel capitolo successivo —, mentre in altri subirono una rielaborazione secondo la sensibilità giapponese. Tra i prodotti Braun, i modelli di riferimento ricorrenti furono il registratore TG 60, il sistema audio SK4, la collezione Atelier e la radio T22. Un chiaro esempio di elaborazione dei modelli

¹⁵¹ Penny Sparke. *Design in Context*. Bloomsbury Visual Arts, 2013, p.181.

¹⁵² Triennale di Milano. *Design Giapponese*, cit., p.15.

¹⁵³ Brochier, Hubert. *Le miracle économique japonais*. Calmann-Lévy, 1969 citato in Landolfi, Antonio. Giappone. Analisi di una società industriale. Lerici, 1969.

¹⁵⁴ *Economic Japan Journal*, 2.01.1968 citato in Landolfi, Antonio. Giappone. Analisi di una società industriale. Lerici, 1969.

¹⁵⁵ Sparke, Penny. *Design in Context*, cit., p.212.

¹⁵⁶ Ivi pp.208-209.

¹⁵⁷ Triennale di Milano. *Design Giapponese*, cit., p.31.

¹⁵⁸ Ibidem



Yoshikazu Mano, 1952. *Radio National DX-350*. Panasonic Corporation. Fonte: M+ Museum
Panasonic Corporation, 1964. *Aspirapolvere MC-1000C*, Fonte: M+Museum



occidentali con la propria tradizione fu operato da Yoshikazu Mano, che nella sua *Radio National* riprese degli elementi tipici dell'architettura tradizionale, come le imposte di legno (*shitomi*) e i pannelli scorrevoli di carta (*shoji*).¹⁵⁹ Dal modernismo tedesco, e nello specifico dal Bauhaus, venne ripreso anche l'impiego del tubolare d'acciaio nell'arredo e dell'alluminio per la produzione di pentolame industriale.

Parallelamente al razionalismo europeo, dall'analisi dei prodotti emerge l'influenza del modello americano, rigidamente circoscritto all'estetica dello *Streamline*, adottata per alcuni prodotti domestici come ventilatori e aspirapolveri, e delle sedute organiche di Eames e Saarinen. Numerose sedute giapponesi ripresero le intuizioni dei maestri americani, in particolare i modelli ABS, DCM, EA e Ottoman. Tuttavia, questi archetipi occidentali vennero frequentemente riadattati per rispondere alle specifiche esigenze culturali del Paese, prima fra tutte la consuetudine della seduta a terra. Non mancano infatti esempi in cui le forme organiche tipiche delle scocche americane vennero decontestualizzate dai loro supporti

metallici originari e riproposte come sedute da terra pensate per l'uso sui tatami, o dotate di basi appena sollevate dal pavimento.

Come già evidenziato da Hiesinger, nei prodotti del *good design* giapponese non mancano richiami alla tradizione, in particolare alle decorazioni e lavorazioni artigianali. Nel campo delle stoviglie e dei casalinghi, ampiamente premiati, si osserva un massiccio utilizzo di pattern decorativi caratterizzati da motivi geometrici o naturali, come il crisantemo. Ci sono comunque casi in cui l'utilizzo della decorazione si unì con il rigore funzionalista, come per il posacenere type H (*G-mark* 1964) in cui la finitura superficiale riproduce la complessa lavorazione della ghisa pur permettendo di appoggiare sul bordo la sigaretta.¹⁶⁰ Le forme della tradizione si ritrovarono poi nel design di ciotole e bicchieri, con l'adozione di forme tradizionali, come le ciotole *Katakuchi*, e il richiamo a tecniche antiche, come la laccatura *Negoro*. Questo desiderio di preservare una "sensibilità artigianale" all'interno della produzione industriale di massa si manifestò dall'uso di materiali tradizionali come il rattan o i bloc-



Inui Saboro, 1964. *Tavolo Zataku*. Prodotto per Tendo Mokko. Fonte: Formes Utiles
Yanagi Sori, 1954. *Butterfly Stool*. Fonte: Archiveofobjects



chi di cedro, scelti per creare forme organiche o pattern decorativi, alla lavorazione del vetro, come nei rinomati prodotti della *Hoya*, tra le aziende più premiate in quegli anni. In alcuni casi l'artigianato venne evocato solo a livello superficiale, come nel tavolino *Zataku*, dove il compensato fu impiallacciato per conferirgli un senso tradizionale dei materiali e dell'artigianato.¹⁶¹ Al contempo, la produzione degli anni Sessanta dovette rispondere anche a nuove esigenze spaziali legate all'urbanizzazione, promuovendo il successo di oggetti compatti come i bollitori per il riso *Toshiba (G-Mark* 1958) e le macchine da cucire *Juki HW-622 (G-Mark* 1960), e favorendo la progettazione di sedie pieghevoli, mobili componibili e arredi per l'ufficio. In alcuni casi, infine, il design giapponese sviluppò approcci inediti, come nel caso dei prodotti di Sori Yanagi, figlio di Sōetsu Yanagi, fondatore negli anni Trenta del movimento Mingei: dalle forme morbide delle ampole e teiere in ceramica, ad una delle opere più celebri del design giapponese, il *Butterfly Stool*, la cui sagoma in compensato curvato riprende le fattezze del Torii, il portale dei santuari shintoisti. Un altro caso emblematico

fu il progetto per la salsa di soia Kikkoman, del GK Group, che ne reinterpretò in chiave industriale i tradizionali contenitori per il saké,

¹⁵⁹ Ivi p.42.

¹⁶⁰ Ivi p.45.

¹⁶¹ Ivi p.47.

CAPITOLO 4

MADE IN GERMANY, MADE IN JAPAN

Il Made in Japan. Da sinonimo di bassa qualità a indicatore di eccellenza

A differenza del marchio *Made in Germany*, da sempre considerato sinonimo di innovazione e affidabilità, la reputazione dei prodotti *Made in Japan* subì una radicale trasformazione nel corso del ventesimo secolo: dopo il secondo dopoguerra furono infatti associati a imitazioni a basso costo e di scarsa qualità, per poi essere valutati come prodotti efficienti e dall'alto contenuto tecnologico. Ancora oggi il *Made in Japan* gode di un'eccellente reputazione su scala globale e i suoi prodotti, apprezzati per l'estetica e l'originalità tecnica, hanno un primato indiscusso in alcuni campi del mercato, come quello della fotografia o della cancelleria. Questo cambiamento radicale avvenne in un lasso di tempo relativamente breve, nel ventennio successivo al secondo dopoguerra, e per svariati motivi.

Dopo la fine dell'Occupazione americana (1945-1952) e della Guerra di Corea (1950-1953), il Giappone entrò in una fase di rinascita economica: nacquero varie piccole e medie imprese e i prodotti giapponese iniziarono a circolare nei mercati globali. A trainare il miracolo economico furono i cosiddetti "5 articoli dell'industria leggera", cioè gli obiettivi intercambiabili, le macchine da cucire per uso domestico, i binocoli, gli orologi e le macchine fotografiche¹⁵⁸; la scarsità di risorse, la proliferazione di piccole imprese senza adeguate strutture produttive e l'arretratezza tecnica e tecnologica impedirono però al *Made in Japan* di conquistare il mercato internazionale. Con



Tanaka Ikko, 1980. Linea di prodotti e imballaggi per Muji. Fonte:

l'aumento delle esportazioni, crebbe infatti anche il problema dei reclami commerciali. Il governo giapponese avviò dunque una serie di strategie per far fronte a questa severa valutazione dei suoi prodotti.

*Senza l'espansione delle esportazioni non vi è indipendenza economica. Per prevenire i reclami sull'export e le cancellazioni dei contratti, è fondamentale migliorare la qualità dei prodotti e mantenere alta la reputazione internazionale delle merci, cancellando la cattiva fama dei prodotti giapponesi visti come "economici ma scadenti" per trasformarli in prodotti di "buona qualità e prezzo adeguato".*¹⁵⁹

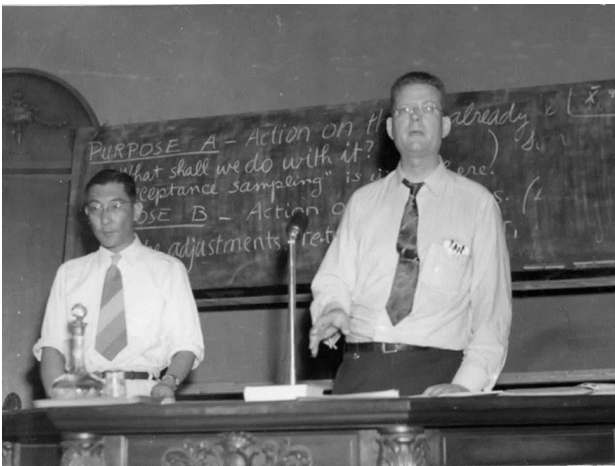
*Fabbricare merci scadenti è un atto di tradimento verso la nazione.*¹⁶⁰

La prima tra queste strategie fu una radicale trasformazione dei controlli sulle esportazioni. Nel 1957 venne promulgata una legge ad hoc, che introdusse controlli più severi da parte di enti terzi, incentrato su controlli a campione: si passò infatti da un "precedente

¹⁵⁸ Jun'ichiro Takeuchi, *Japan's Light Industry and the Export Inspection System*, Annals of the Society for Industrial Studies, Japan, vol. 2001, no. 16, 2001, pp. 83-92, 162.

¹⁵⁹ MITI, *Libro bianco sul commercio internazionale: Sulla situazione attuale del commercio internazionale del nostro Paese*, 1949 cit. in Takeuchi, *Japan's Light Industry and the Export Inspection System*.

¹⁶⁰ MITI, *Libro bianco sul commercio internazionale: Sulla situazione attuale del commercio internazionale del nostro Paese*, 1950 cit. in Takeuchi, *Japan's Light Industry and the Export Inspection System*.



W. Edwards Deming durante una sessione di formazione sul controllo statistico della qualità in Giappone. Fonte: The Deming Institute

approccio basato su ispezioni obbligatorie e coercitive di stampo bellico, a un sistema basato sul principio della responsabilità autonoma”¹⁶¹. Ciò portò le aziende più piccole ad essere eliminate o assorbite, mentre le grandi aziende, anche grazie agli investimenti sulla ricerca, riuscirono a garantire standard qualitativi adeguati e superare le ispezioni. Ciò portò ad una razionalizzazione dell'intero comparto industriale e permise ai prodotti giapponesi di liberarsi dall'etichetta di prodotti scadenti. A migliorare gli standard produttivi delle industrie giapponesi, contribuì anche l'introduzione del *Quality Control* (QC), concetto importato in Giappone degli accademici americani W. Edwards Deming e Joseph J. Juran. Una volta stabilizzata la crisi dei reclami commerciali, la legge sulle ispezioni delle esportazioni iniziò ad essere applicata solo ad alcune categorie di prodotti, per poi essere definitivamente abrogata nel 1997.

Un'altra strategia adottata dalle aziende giapponesi fu l'apertura di centri d'assistenza e uf-

fici di rappresentanza in zone strategiche per il mercato giapponese, in particolare in Europa e negli Stati Uniti.¹⁶²

Come detto, per garantire migliori standard qualitativi le aziende investirono profondamente nella ricerca e nell'importazione di tecnologie straniere; data la superiorità in campo industriale dei prodotti tedeschi e americani, furono in particolare la Germania e gli Stati Uniti ad essere assunti come modello. In questa trattazione verrà approfondito il trasferimento tecnologico e commerciale dalla Germania.

Già prima del 1914, nonostante le tensioni legate alle ambizioni espansionistiche di Germania e Giappone sull'Estremo Oriente, l'arretratezza industriale giapponese costrinse il paese a fare affidamento sulle tecnologie all'avanguardia tedesche, in particolare nei campi dell'industria chimica e bellica; la superiorità delle industrie tedesche fu tale per cui i volumi d'acquisto dalla Germania superarono persino quelli dagli Stati Uniti e dall'Inghilterra.¹⁶³

Con il primo dopoguerra, il Giappone ereditò l'impero commerciale tedesco in Estremo Oriente; ciononostante continuarono gli scambi con la Germania, poiché essa possedeva il *know-how* e i macchinari necessari per gestire queste nuove concessioni commerciali: numerose aziende giapponesi (Mitsubishi Shoji, Mitsui Bussan, Okura Shoji, Asano Bussan) aprirono delle succursali in Germania per acquisire macchinari, prodotti e brevetti tedeschi.¹⁶⁴ Ciò agevolò anche l'economia tedesca, che sfruttò gli investimenti nel mercato giapponese per superare la crisi del dopoguerra. In questo contesto di flussi tecnologici

unilaterali, emerse il caso eccezionale della Ostral GmbH (*Ostasiatische Lampen-Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, Berlino): la società, nata dall'associazione di due aziende tedesche e una giapponese, rappresentò infatti un caso unico di importazione di una tecnologia giapponese (legata alla lavorazione del tungsteno) in un mercato più avanzato come quello tedesco.¹⁶⁵

Durante la Seconda Guerra Mondiale le difficoltà logistiche e le ambizioni autarchiche di entrambi i paesi portarono la cooperazione tecnologica ed economica dell'Asse a rimanere una “mera illusione geopolitica”.¹⁶⁶

Nel secondo dopoguerra crebbe la diffidenza delle aziende tedesche verso il Giappone, poiché interpretavano le visite agli impianti industriali tedeschi come operazioni di spionaggio tecnologico finanziate dagli Alleati. Nonostante la diminuzione degli scambi economici e tecnologico tra Germania e Giappone, l'infrastruttura tecnica e le competenze accumulate durante quegli anni posero le basi per lo sviluppo del Giappone e la sua ripartenza post-bellica.

L'assimilazione delle innovazioni e metodologie straniere presupponeva però il possesso di solide competenze ingegneristiche locali: vennero dunque finanziati vari progetti di ricerca e collaborazione tra le industrie e le università. Grazie alle sovvenzioni del Ministero dell'Educazione e del Ministero dell'agricoltura e del Commercio nacquerò veri apparati di ricerca, come la Società Giapponese per la Promozione della Scienza (1931). Durante la guerra la ricerca fu promossa grazie ai fondi della Marina e le scoperte, una volta usciti dal conflitto, vennero trasferite dai campi militari dell'inge-

gnieria aeronautica e navale a quelli civili. Sul modello del MIT nacquerò poi associazioni per promuovere la collaborazione tra le industrie e le università, come il *Kogyo Shinkokai* (Associazione per la Promozione Industriale) del *Tokyo Institute of Technology* (1946) e l'Istituto di Ricerca Scientifica Industriale dell'Università Imperiale di Nagoya (1943).¹⁶⁷

L'incredibile sviluppo tecnologico del Giappone (e il conseguente successo dei prodotti *Made in Japan*) trova un riscontro oggettivo nel altissimo volume di brevetti depositati a partire dagli anni Sessanta. L'avanzamento tecnologico del paese raggiunse infatti un livello tale da essere competitivo a su scala internazionale, in particolare nei settori più innovativi come quello dell'elettronica di consumo e dell'automotive. Già dalla metà degli anni Settanta si raggiunse una simmetria dei flussi brevettuali con la Germania Ovest.¹⁶⁸ A differenza della Germania, che entrò in una fase di decline e stagnazione dopo gli anni Settanta, il Giappone proseguì però con il suo sviluppo tecnologico, fino a raggiungere, nel 1984, il 44% delle domande di brevetto mondiali.¹⁶⁹

¹⁶¹ Takeuchi, *Japan's Light Industry and the Export Inspection System*, cit.

¹⁶² Ibidem

¹⁶³ Kudō, Akira, *Pioneering attempts by Japanese companies to transfer technology to Germany*, Keiei Shigaku (Japan Business History Review), vol.24, no.3, 1989, pp.1-26.

¹⁶⁴ Ibidem

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ Motoaki Akagawa, Recensione di *Introduzione alla storia delle relazioni economiche nippo-tedesche*, di Akira Kudō. Shakai Keizai Shigaku (Socio-Economic History), vol. 79, no. 1, 2013, pp. 134-136.

¹⁶⁷ Daishi Okada, Koichi Sumikura, *The Establishment of Liaisonship between Universities and Industries in Japan*, The proceedings of the JSME annual meeting, 2006, Volume 2006.5, pp.419-420.

¹⁶⁸ Il successo delle domande fu inferiore a USA e Germania, a causa di una strategia definita *patent-flooding* (iper frammentazione difensiva delle domande), “una pratica in cui le grandi imprese presentano centinaia di domande per piccole variazioni incrementali dello stesso concetto tecnologico, al fine di circondare i brevetti dei concorrenti e bloccare l'accesso al mercato.” Yoshiko Akechi, *A Quantitative Analysis of Japan's Postwar Patent System and Patent Activity*, Annual Report of the Japan Society for Industrial Studies, no. 3, 1988, pp. 10-23, 77.

Il design del dopoguerra. Styling americano e funzionalismo tedesco

Il design iniziò a penetrare nella vita quotidiana giapponese solo a partire dagli anni Cinquanta, nonostante non mancassero nel paese istituti specializzati e progettisti affermati. Durante l'Occupazione Americana la cultura occidentale si radicò a tal punto nella tradizione locale, portando profondi cambiamenti nell'architettura, nella cucina e nella moda, che gli oggetti di design occidentali entrarono definitivamente nelle case del Giappone. Data la situazione, i giapponesi entrarono presto in contatto con i prodotti di design americani, caratterizzati da uno *styling* superficiale con linee curve e fluide e superfici cromate.

L'orientamento della nascente comunità di progettisti giapponesi assunse però una posizione critica nei confronti del modello americano, considerato affascinante ma alieno ad una società che doveva fare i conti con la ricostruzione post-bellica, la scarsità di risorse e una severa crisi abitativa. I nuovi designer non seguirono dunque questo approccio, finalizzato a stimolare il consumo di massa, ma si avvicinarono al modello funzionalista tedesco, in continuità con quanto era stato fatto nei decenni precedenti.

*Ciò che ha guidato la rinascita non è stato [...] il mero recepimento del design commerciale di stampo americano basato sullo styling superficiale, bensì la continuazione della logica rigorosa del Bauhaus e del razionalismo europeo.*¹⁷⁰



Pubblicità di una macchina per cucire Singer comparsa su *Dressmaking*, 1957. Fonte: Museum Herrenhaus

I progettisti iniziarono dunque a ragionare intorno ai concetti di razionalizzazione della produzione e di standardizzazione modulare dei prodotti, oltre che al concetto di forma integrata (*integrated form*), cioè il rifiuto di una scocca esterna tipica dello styling americano e l'integrazione di più componenti in un unico sistema dalla forma geometrica, pura e razionale.

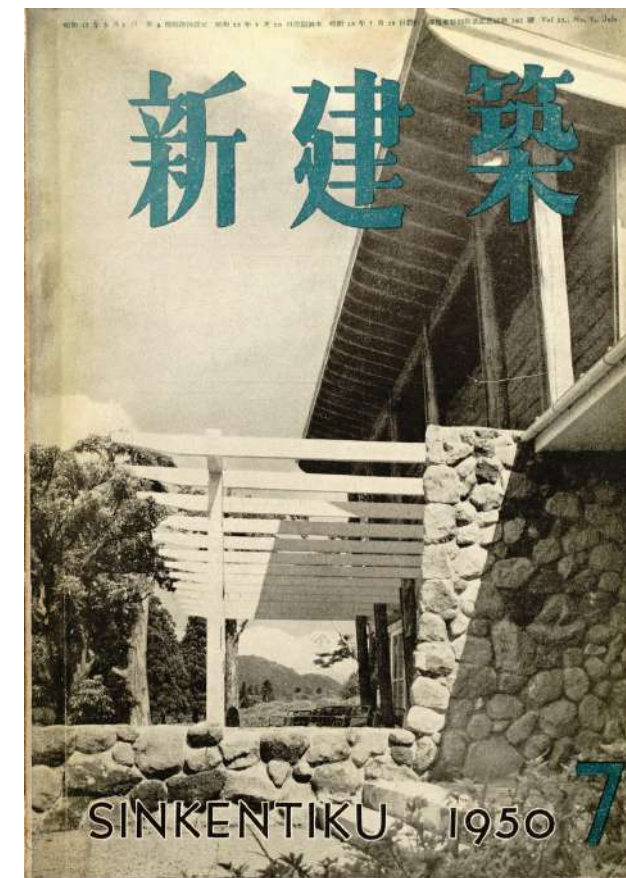
Come descritto, questo processo di razionalizzazione coincise con la riconversione delle industrie belliche in industrie civili, che impose

un ripensamento radicale della figura del progettista. Molti ingegneri aeronautici e navali della Marina imperiale si ritrovarono improvvisamente a dover progettare beni di consumo primari e, benché possedessero straordinarie competenze tecniche, mancavano di una formazione “da designer”, legata alla sensibilità estetica del consumatore e a concetti di ergonomia e semiotica.¹⁷¹

Durante questa prima fase, dominata dal funzionalismo strutturale e da un modello economico incentrato sull'importazione di tecnologie straniere, iniziò a delinearsi un vero “design giapponese”, anche grazie alla nascita di grandi aziende sempre più importanti nei mercati globali.

Con l'aumento della produzione e dei consumi, il Giappone dovette però fare i conti con le conseguenze del miracolo economico, l'inquinamento e l'alienazione sociale, e si iniziò a mettere in discussione il modello occidentale, incentrato sul binomio prodotto-mercato. Sulle pagine di *Shinkenchiku* (Nuova architettura), attraverso le riflessioni di figure cardine come Kenzō Tange, iniziò un dibattito sul valore della tradizione giapponese (*Dentō Ronsō*), che si estese nel campo del design grazie alla rivista della JIDA (*Japan Industrial Designers Association*). Il recupero della tradizione smise di essere inteso come una sterile nostalgia pasatista e avvenne la “riscoperta di una logica relazionale e strutturale profonda tra l'essere umano, l'oggetto d'uso e l'ambiente circostante, principi che erano già intrinseci nella cultura materiale pre-industriale.”¹⁷²

Questo nuovo approccio caratterizzò il design giapponese dagli anni Settanta in poi: i progettisti abbandonarono la sola ottimizzazione



Copertina della rivista di architettura *Shinkenchiku*, luglio 1950. Fonte: The best of Japanese architecture

geometrica dei prodotti, orientandosi verso un design incentrato sull'utente, che integrasse fattori ergonomici, sociali ed estetici. A ciò venne affiancato un approccio sistemico, che non considerava il prodotto come unità isolata ma come parte integrante di un ecosistema di oggetti, rifacendosi al concetto tradizionale di *Dōgu* (“strumento”), inteso come prodotto che stabilisce un rapporto fisico e relazionale con il suo utente.¹⁷³

¹⁷¹ Ibidem

¹⁷² Hiroshi Arai, *Le sfide odierne nella metodologia del product design: Il ritorno ai concetti tradizionali nel design*, *Dezain-gaku kenkyū* (Bulletin of JSSD), no. 55, 1986, pp. 31-36.

¹⁷³ Ishikawa Yoshimune, *Theoretical Characteristics of Japanese Industrial Design*, *Journal of Design Studies*, 2023, Vol. 70, No. 2, pp. 2019-2028.

¹⁶⁹ “Nihon Keizai Shimbun”, edizione del 15 gennaio 1987 cit. in Akechi, *A Quantitative Analysis of Japan's Postwar Patent System and Patent Activity*, cit.

¹⁷⁰ Eiichi Izuhara, *Discorso inaugurale: I pionieri del design in Giappone*, *Dezain-gaku kenkyū* (Bulletin of JSSD), no. 82, 1990, pp. 15-20.

Fotografia. Canon, Nikon e l'imitazione dei modelli Leica

Tra i cinque articoli dell'industria leggera, il settore delle fotocamere fu sicuramente quello che più trainò il Giappone nel Dopoguerra. Come visto per altri articoli *Made in Japan*, anche le fotocamere godettero inizialmente di una pessima reputazione: tra il 1945 e 1955 il tasso di scarto doganale delle fotocamere giapponesi era altissimo (fino al 35%) e le recensioni di questi prodotti segnalavano spesso l'insoddisfazione dei consumatori (C/NA); già a partire dagli anni Sessanta, però, gli scarti doganali scesero a picco (5%) e le fotocamere ottennero quasi esclusivamente recensioni massime (A).¹⁷⁴

A contribuire a questo repentino cambio furono alcune strategie già delineate. Innanzitutto un sistema di controllo sulle esportazioni: nel 1954 venne istituito il JCII (Associazione per l'ispezione delle fotocamere giapponesi) e nel 1952 venne introdotto un sistema per tutelare la proprietà intellettuale e impedire che circolassero copie di fotocamere straniere, per promuovere lo sviluppo di design originali giapponesi.¹⁷⁵

Fin dall'inizio l'industria fotografica giapponese si sviluppò prendendo come punto di riferimento assoluto quella tedesca, che aveva ottenuto il primato nel settore grazie al successo delle fotocamere Contax e, in particolare, Leica. I prodotti della Leica, azienda storica tedesca, nata nel 1849, erano infatti diventati popolari molto rapidamente in Giappone: ad appena un anno dalla commercializzazione della



Barnack Oskar, 1925. Leica I. Pubblicità giapponese per le fotocamere Leica, anni Trenta. Fonti: Leitz auction. Camera-wiki

Leica I (prima fotocamera ad utilizzare una pellicola fotografica da 35 mm), questo prodotto iniziò a circolare sulla rivista fotografica giapponese *Asahi Camera*, grazie alle pubbli-



Paul Wolff, 1938. Ritratto di Alfred Tritschler con macchina fotografica Leica. Fonte: Wikipedia

tà della società *Schmidt Shokai*, importatrice dei prodotti tedeschi dell'azienda *Leitz*.¹⁷⁶ Successivamente, anche altre riviste di settore iniziarono a pubblicizzare la Leica, rendendola un modello di riferimento non solo tecnico, ma anche concettuale: in quegli anni infatti iniziavano a diffondersi anche in Giappone nuovi stili di fotografia, in particolare la "Nuova Fotografia". Questo stile, promosso dai protagonisti del modernismo tedesco e che rimarcava la distanza dal gusto romantico del pittorialismo, arrivò in Giappone tramite i saggi e le opere di importanti personaggi, come Pit-

tura, Fotografia, Film (*Malerei, Fotografie, Film*) di Moholy Nagy; e Leica, in quanto azienda tedesca più famosa, divenne anche simbolo di questa "nuova fotografia". A consolidare questa associazione fu la mostra itinerante organizzata da Paul Wolff, "il mago della Leica", finanziata dalla Leica e dalla *Schmidt Shokai*.

*Le fotografie esposte sono la prima espressione di una tecnica magistrale. Tuttavia, queste immagini, pur avendo superato le tappe del modernismo, rappresentano la quintessenza della fotografia d'istantanea, ovvero il coronamento della Nuova Fotografia. Wolff dimostra la capacità di riscoprire l'essenza stessa delle cose attraverso la sua Leica.*¹⁷⁷

Sulla scia di questo mecenatismo culturale, Leica organizzò, sempre con il supporto della *Schmidt Shokai*, un'altra mostra in cui vennero esposte le fotografie delle Olimpiadi di Berlino del 1936.

*Queste fotografie mostrano scene che non si sarebbero mai potute catturare senza l'ausilio di una Leica.*¹⁷⁸

Nonostante la sua fama, i prodotti della Leica arrivarono in Giappone solo nel 1933 e rimasero prodotti di nicchia, a causa dei loro prezzi proibitivi.

Data la chiara superiorità dei prodotti della Leica, iniziò in giro per il mondo un'opera di reverse engineering, che portò alla progettazione di fotocamere ispirate in tutto e per tutto ai modelli tedeschi. Oltre che la forma esteriore, veniva imitato persino il meccanismo interno, in particolare l'innesto dell'obiettivo con attacco a vite, tipico della Leica (*LTM leica*

¹⁷⁴ Takeuchi, *Japan's Light Industry and the Export Inspection System*, cit.

¹⁷⁵ Ibidem

¹⁷⁶ Kazuhiro Taniguchi, Yasunori Ichikawa e W. Mark Fruin, *An overview of the history of the Japanese camera industry: (III) 1936-2022*, Mita Shōgaku Kenkyū (Mita Business Review), vol. 66, no. 2, 2023, pp. 41-57.

¹⁷⁷ Ibidem

¹⁷⁸ Ibidem



Kodak, 1900. *Kodak Brownie*. Fonte: Wikimedia
Konishi Honte, 1903. *Cherry hand Camera*. Fonte: Camerapedia



thread mount).¹⁷⁹ Il caso del Giappone è però singolare, poiché a trainare lo sviluppo dell'industria fotografica non fu solo l'imitazione dei modelli stranieri, ma vi contribuirono anche l'autarchia forzata in tempi di guerra, che incentivò il mercato interno, e il trasferimento tecnologico dall'industria ottica militare.

Il primo apparecchio fotografico realizzato interamente in territorio giapponese fu la Cherry Hand Camera, prodotto nel 1903 e ispirato ad un modello statunitense della Kodak. Nonostante l'esordio precoce, per lungo tempo l'industria nipponica rimase dipendente dalle innovazioni tecniche dei prodotti tedeschi.¹⁸⁰ Negli anni Trenta, con l'instaurazione del regime militare, il governo applicò rigide restrizioni commerciali, culminate nel 1937 con il "Regolamento straordinario sull'im-

portazione e l'esportazione delle merci"¹⁸¹: l'importazione di fotocamere straniere venne quasi totalmente proibita e sul mercato interno gravarono pesanti tasse sui beni di lusso. Come detto, questo pose le basi per lo sviluppo di una produzione nazionale di strumenti fotografici. Questa si sviluppò intorno a due aziende, che avrebbero poi guidato la rinascita industriale del dopoguerra: la *Nippon Kogaku Kogyo Kabushiki Kaisha* (l'odierna Nikon) e la *Seiki Kogaku Kenkyujo* (l'antenata di Canon). La Nippon Kogaku, fondata nel 1917, nacque come produttore di strumenti ottici di precisione per soddisfare le esigenze dell'Esercito e della Marina Imperiale. Consapevole del divario tecnico con l'Europa, già nel 1918 il presidente Yoshiro Fujii invitò in Giappone otto ingegneri tedeschi in qualità di consulenti. Con il supporto tecnico tedesco, l'azienda

¹⁷⁹ Kenjiro Kawakami, *Il design industriale e l'imitazione (I diritti di proprietà intellettuale per gli ingegneri)*, Nihon Kikai Gakkai-shi (Journal of the Japan Society of Mechanical Engineers), vol. 106, no. 1016, 2003, pp. 533-535.
¹⁸⁰ Shao Zhong, *Approaches to "Technological Superiority" and "Market Oligopoly" in the Japanese Camera Industry*, Production Management, 2022, Vol. 29, No. 1, pp. 81-88.
¹⁸¹ Takashi Mori, *Development of Japanese 35mm Precision Cameras in the 1930s and 1940s*, vol. 18, no. 2, 2014, pp. 95-113.



Fotocamera *Hansa Canon* con obiettivo Nikkor 50mm f/3.5, 1936. Fonte: Canon Global
Annuncio pubblicitario della fotocamera *Hansa Canon* con ottica Nikkor, 1936. Fonte: Mike Eckmann



sviluppò una competenza profonda nella fusione del vetro ottico e del calcolo delle lenti. Al contrario, i fondatori della *Seiki Kogaku*, che avviarono le proprie ricerche negli anni Trenta con l'obiettivo di creare un'alternativa autoctona alla Leica, non disponevano né di fonderie per il vetro né di macchinari ad alta precisione. La nascita della loro prima celebre fotocamera, ideata intorno al 1935 come Kwannon e commercializzata come Hansa Canon, fu possibile solo grazie a un accordo strategico con la stessa *Nippon Kogaku*: alla Seiki Kogaku fu affidata la progettazione del corpo macchina e dei meccanismi interni, mentre le lenti vennero fornite dalla *Nippon Kogaku*.¹⁸² Con lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese (1937-1945) e l'avvento della seconda guerra mondiale, l'economia nazionale fu piegata alle necessità del conflitto: dal 1941 venne proibito quasi totalmente l'uso di metalli per la produzione civile. L'industria delle fotocamere entrò in crisi e la produzione civile venne completamente assorbita da quella militare. In questo scenario, *Nippon Kogaku* fu costretta a dare priorità assoluta alle commesse della Marina, interrompendo le collaborazioni con

la Seiki Kogaku. Questa interruzione spinse Canon a cercare una completa indipendenza tecnologica: l'azienda reclutò esperti ottici della stessa *Nippon Kogaku* e tecnici che avevano studiato in Germania per avviare una ricerca autonoma sul calcolo delle lenti e sui materiali grezzi. Grazie al *know-how* apportato dagli ingegneri della *Nippon Kogaku*, nacque lo schema ottico dell'obiettivo Serenar 5cm f/1.5, sviluppato attraverso lo studio approfondito del celebre Sonnar dell'azienda tedesca Carl Zeiss.¹⁸³ Al contempo, il regime militare incoraggiò attivamente pratiche di reverse engineering per elevare gli standard industriali della nazione. Alcuni modelli della Leica (come la Leica II e la Leica IIIa) vennero smontati e analizzati meticolosamente; il tentativo di replicarle si scontrò però con l'arretratezza della metallurgia nazionale. Al contrario, ebbero enorme diffusione le fotocamere di tipo semi-spring (medio formato): ben 79 varietà di questi apparecchi vennero prodotte durante e dopo la guerra, poiché l'otturatore centrale a molla richiedeva tolleranze industriali inferiori e poteva essere fabbricato anche da piccole officine

¹⁸² Ibidem
¹⁸³ Ibidem



Il fotoreporter David Douglas Duncan durante la guerra di Corea, 1950. Fonte: Camera Quest
Duncan David Douglas, 1950. *Soldati americani nei campi della Corea del Sud*, serie *This Is War!*.
Fonte: Black and White magazine



artigianali.¹⁸⁴

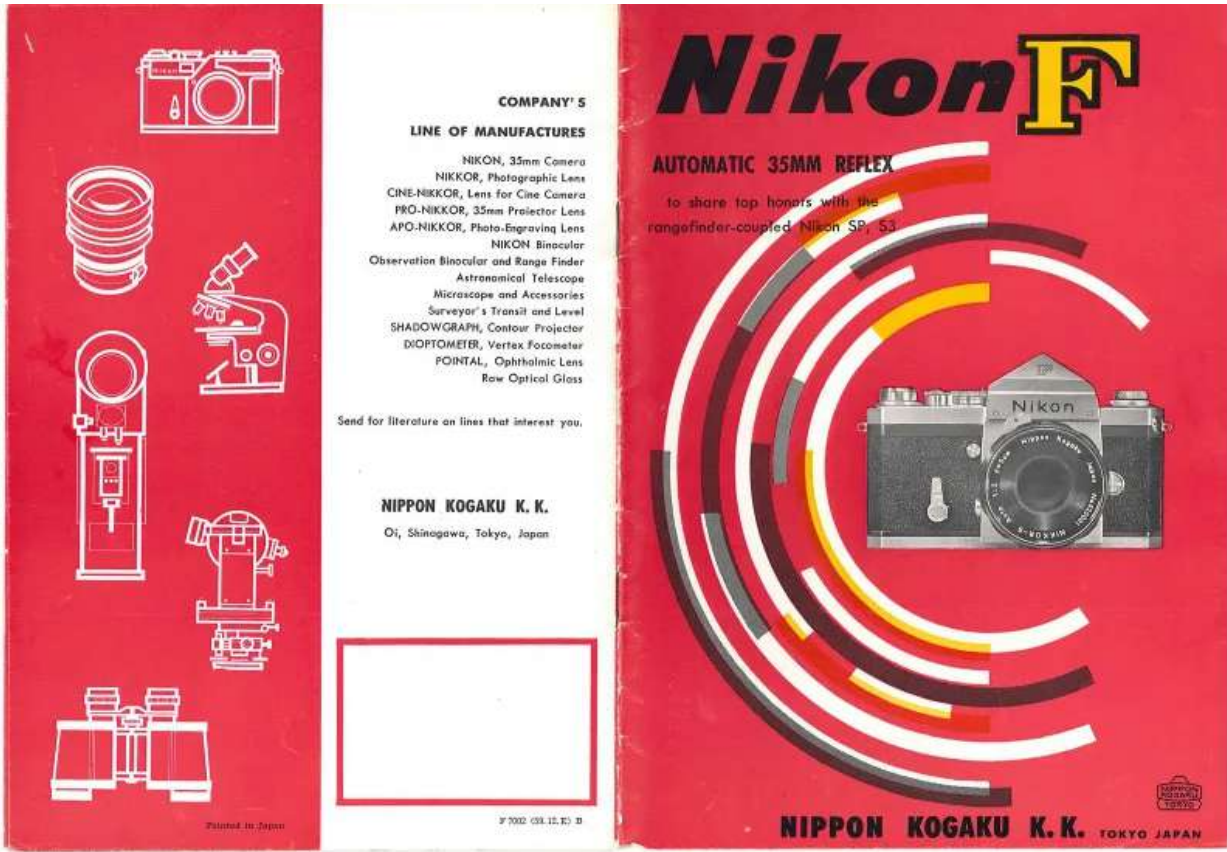
In seguito alla sconfitta, il governo giapponese concesse alle industrie belliche la riconversione civile. I principali produttori ottici, in particolare *Nippon Kogaku* e Canon, che possedevano già un potenziale tecnologico elevatissimo accumulato durante il conflitto, individuarono nel mercato fotografico l'asse portante per la ricostruzione economica. Nel 1950, lo scoppio della guerra di Corea impresso un'accelerazione straordinaria al mercato grazie all'ondata di commesse militari e all'arrivo di fotoreporter internazionali, che scoprirono e celebrarono la qualità delle ottiche giapponesi. Comparvero in quel periodo le prime recensioni sulla rivista americana *LIFE*, in cui le fotocamere

Nikkor utilizzate dai report americani venivano lodate per la durezza e la qualità delle fotocamere giapponesi.

*La nitidezza e la brillantezza dei negativi ottenuti sul campo con le ottiche Nikkor erano superiori a qualsiasi cosa avessi sperimentato in precedenza.*¹⁸⁵

Anche sulla rivista specializzata *Camera*, nel 1950, comparve il primo articolo sui prodotti giapponesi, in cui questi venivano descritti come sufficientemente prestanti da competere con i concorrenti europei.

Fino alla metà degli anni Cinquanta, il modello di riferimento rimase la fotocamera a teleme-



Kamekura Yusaku, 1959. Poster della Nikon F originale. Fonte: crono.news

tro tedesca. La stessa *Nippon Kogaku*, entrata nel mercato civile nel 1948 con il suo primo modello a 35mm (la Nikon I), sviluppò nel 1954 la Nikon S2 e nel 1957 la Nikon SP con il preciso intento di competere con la straordinaria Leica M3 apparsa nel 1954. Tuttavia, l'eccellenza della M3 convinse l'industria giapponese a cercare una via autonoma: lo sviluppo delle reflex mono obiettivo (SLR) da 35 mm, nate in Germania nel 1936 con la *Kine Exakta* ma mai sviluppate ulteriormente. Il lancio nel 1959 della Nikon F, il cui design fu tra l'altro curato dal designer Kamekura Yusaku, segnò il definitivo primato del Giappone sulla Ger-

mania nel campo delle reflex 35mm e in generale consolidò la reputazione delle fotocamere giapponesi come affidabili e professionali.¹⁸⁶ A partire dagli anni Sessanta la Germania Ovest perse progressivamente quote di mercato, per lasciare spazio ai prodotti giapponesi. Anche con il passaggio dalla fotografia analogica a quella digitale, il Giappone mantenne il suo primato, godendo oggi di una concentrazione monopolistica delle quote del mercato mondiale (nel 2019 98,7%).¹⁸⁷

¹⁸⁴ Ibidem

¹⁸⁵ Manabu Nakai, *The Beginning of the Global Expansion of Japanese Cameras (1)*, *Gijutsu to Bunmei*, vol. 18, no. 1, 2013, pp. 35-46.

¹⁸⁶ Yasuaki Miura e Tetsuro Goto, *History of the Camera Industry at Nikon*, *Nihon Shashin Gakkaishi*, vol. 87, no. 1, 2024, pp. 24-31.

¹⁸⁷ Shao Zhong, *Approaches to "Technological Superiority" and "Market Oligopoly" in the Japanese Camera Industry*, cit., pp. 81-88.

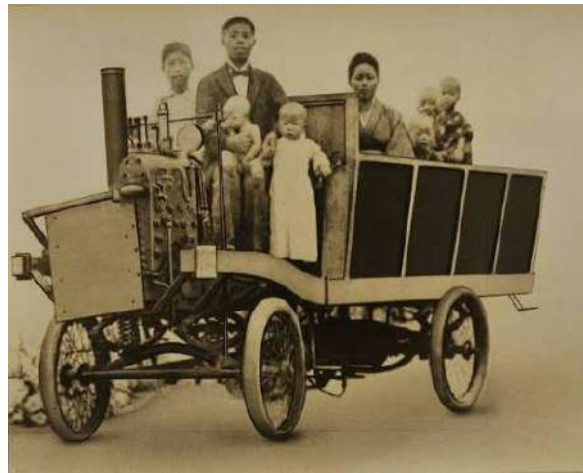
Autoveicolo. Toyota, Honda, Nissan

L'evoluzione dell'industria automobilistica giapponese riprodusse le medesime dinamiche di assimilazione, reverse engineering e superamento critico dei modelli occidentali già riscontrate nel settore delle macchine fotografiche. La sua ascesa non fu però un miracolo del dopoguerra, ma il risultato di un lungo processo iniziato nei primi del Novecento. Nonostante l'arretratezza tecnologica, le competenze degli ingegneri giapponesi permisero al paese di stare al passo con le innovazioni internazionali: nel 1904 nacque la Yamaba, la prima vettura a vapore prodotta interamente in Giappone, e nel 1907 la Takuri, la prima auto a gasolio (costruita ben undici anni prima dell'apertura della prima stazione di servizio a Tokyo).¹⁸⁸ Lo sviluppo industriale del paese dovette però confrontarsi con l'egemonia commerciale delle case automobilistiche americane: già nel 1923 vennero infatti importate in Giappone 800 Ford T.¹⁸⁹

Riconosciuta la superiorità del modello straniero, iniziò un sistematico trasferimento



Ford Modello T importata e adibita a servizio taxi in Giappone. Fonte: Wikipedia

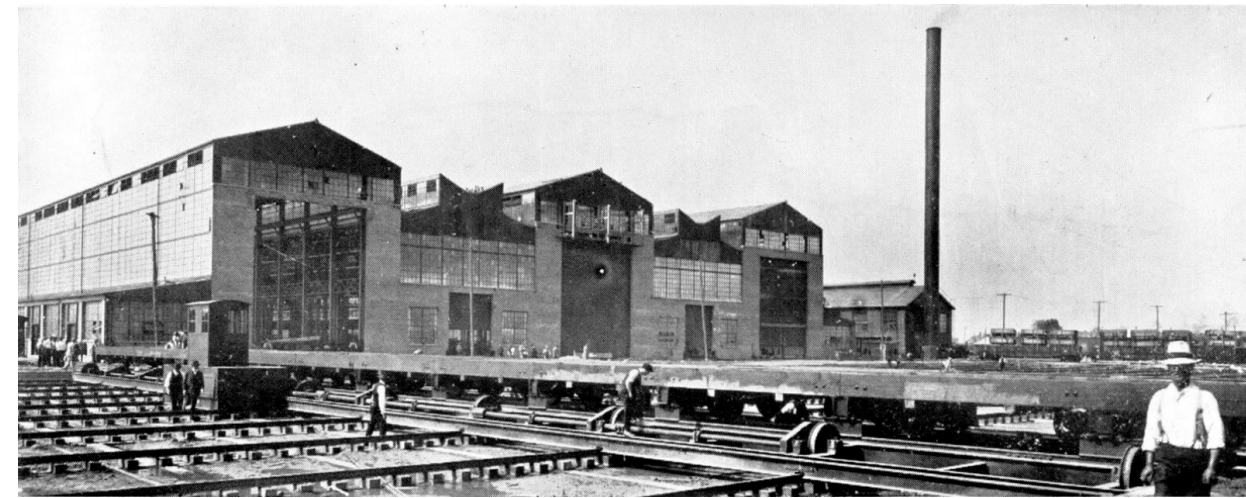


Yamaba Torajirō, 1904. Autovettura a vapore Yamaba. Fonte: Jahfa

tecnologico attraverso viaggi di studio oltreoceano e attraverso l'acquisizione strategica di macchinari e brevetti esteri: nel 1929, per esempio, *Toyoda Automatic Loom* (futura Toyota) firmò un contratto con l'azienda britannica *Platt Brothers & Co*, mentre Nissan acquistò nel 1936 vari macchinari dall'americana *Graham Page Motors Corporation*.¹⁹⁰

In questo processo di trasferimento tecnologico, l'interazione con l'Europa e il recepimento delle filosofie industriali e progettuali tedesche assunsero un ruolo cardine nelle manifatture giapponesi, in particolare per quanto riguarda il superamento dello *styling* commerciale americano, a favore di un rigore funzionalista.

Se la Germania venne assunta come guida per l'estetica e il rigore ingegneristico, l'organizzazione industriale nacque dall'assimilazione critica del modello americano. Nel 1950 Eiji Toyoda, presidente della compagnia, fece visita al complesso *Ford River Rouge* a Dearborn, dove mise in evidenza alcune criticità del sistema Ford, legate nello specifico agli accumuli



Kahn Albert, 1927. Complesso industriale *Ford River Rouge* a Dearborn. Fonte: Docomomo US

di scorte e agli sprechi di materiale.¹⁹¹ Basandosi su quanto sperimentato in America, Eiji Toyoda codificò, insieme ai soci Kiichiro Toyoda e all'ingegnere Taiichi Ohno, un innovativo sistema di produzione aziendale (*Toyota Production System* (TPS)): nel farlo aggiornò il modello di produzione di massa fordista con l'innovativa filosofia del *Lean Manufacturing* (volta alla minimizzazione assoluta degli sprechi) e adattando il flusso logistico del *Just-in-Time*, ispirato ai meccanismi di auto-rifornimento dei supermercati americani *Piggly Wiggly*.¹⁹² A questo impianto aggiunse l'insegnamento di W. Edwards Deming sul controllo statistico della qualità. Questo sistema, volto a rispondere alle peculiarità del contesto giapponese (mercati frammentati e ridotti spazi di stoccaggio) permise alla Toyota di imporsi come una potenza internazionale nei decenni successivi, riconosciuto per la sua efficienza e qualità dei prodotti, come sintetizzato dallo slogan "Good Thinking, Good Products".

L'evoluzione del sistema automobilistico del dopoguerra fu segnato da un serio conflitto tra le direttive del Ministero del Commercio Internazionale e dell'Industria (MITI) e gli interessi delle case costruttrici, che miravano all'indipendenza dal sistema statale. Lo stesso Honda Soichiro, allora presidente, affermò che l'azienda avrebbe avuto maggiore successo se non fosse stata costretta a sottostare alle imposizioni ministeriali.

Temendo la liberalizzazione del mercato del 1965, il MITI tentò di imporre una fusione dei dieci produttori nazionali (tra cui Daihatsu, Honda, Nissan e Toyota) in due soli macro-gruppi sul modello di Ford o di Volkswagen. I grandi produttori però si opposero e il MITI fu costretto a ripiegare su politiche protezionistiche indirette, quali il blocco tariffario sull'acciaio d'importazione e vincoli stringenti sulle joint venture estere (con l'obbligo del 50% di dirigenza giapponese e l'esame preventivo di ogni tecnologia introdotta).¹⁹³

Tuttavia, l'indipendenza produttiva non pre-

¹⁸⁸ 75 Years of Toyota, https://www.toyota-global.com/company/history_of_toyota/75years/data/automotive_business/sales/activity/japan/advertising/s10.html, consultato il 21.06.2026

¹⁸⁹ ibidem

¹⁹⁰ ibidem

¹⁹¹ *Training at the Ford Motor Company and Observation of American Machinery Manufacturers* https://www.toyota-global.com/company/history_of_toyota/75years/text/taking_on_the_automotive_business/chapter2/section7/item1.html, consultato il 21.06.2026

¹⁹² *The origins and evolution of lean thinking*, https://www.lssa.eu/en/history-of-lean/?utm_source=chatgpt.com/, consultato il 21.06.2026

¹⁹³ Townsend, *The 'miracle' of car ownership in Japan's 'Era of High Growth', 1955–73*. Business History, 55(3), 498–523.



Ermenegildo Preti e Pierluigi Raggi, 1953. Microvettura Isetta. Fonte: ImageMag
Momose Shinroku, 1958. Microvettura Subaru 360. Fonte: Automobile catalog



cluse l'adozione di accordi tecnici con l'estero: Nissan, per esempio, raggiunse il successo commerciale partendo dal montaggio su licenza della britannica Austin 7; le competenze acquisite vennero poi sfruttate per realizzare il propulsore Nissan A del 1966.¹⁹⁴

L'intera industria guardò poi all'Europa per risolvere il problema della mobilità minima, particolarmente rilevante in Giappone data l'alta richiesta di motorizzazione e la strettezza delle strade. Durante gli anni Cinquanta, in Europa era esploso il fenomeno delle bubble cars, simboleggiato dall'Isetta (progettata dall'italiana Iso e prodotta con enorme successo da BMW). Il Giappone assimilò questa intuizione commerciale, risolvendo però i difetti legati all'approssimativa stabilità strutturale e lo scarso comfort: nel 1958 venne immessa sul mercato la Subaru 360, conosciuta in Giappone come "coccinella". Sotto la guida di Shinji Iwasaki, la Subaru 360 introdusse una struttura monoscocca in lamiera stampata ad altissima rigidità e una configurazione a "due volumi", anticipando le soluzioni che sarebbero poi state adottate successivamente in Europa. La Subaru 360 rappresentò, al pari della radio

a transistor della Sony, la capacità del Giappone di produrre un design moderno ed innovativo, ad altissimo contenuto tecnologico in un settore industriale emergente.¹⁹⁵

Questa predilezione per l'onestà formale, a scapito dello *styling* superficiale, trovò la sua massima espressione nei veicoli a due ruote e nei trasporti commerciali leggeri: il ciclomotore Honda Super Cub, prodotto nel 1958, venne progettato affinché l'aspetto estetico fosse interamente dettato dalla funzione d'uso e dalle necessità topografiche ed economiche del Giappone: un telaio aperto per facilitare l'accesso, ruote alte per superare i viottoli delle risaie, un motore compatto ma potente e una seduta ispirata alle biciclette per favorire la circolazione dell'aria nei climi torridi.¹⁹⁶

Il medesimo approccio fu adottato per la progettazione dei motori stazionari e industriali Honda, che passarono da una "prima fase" (1953-1963) di puro bilanciamento ingegneristico dei pesi a una "seconda fase" (1963-1977) caratterizzata dal Cubic Design, un riadattamento dell'*Integrated Form*, volto a



Pubblicità originale della Honda Super Cub, 1958. Fonte: livedoor

racchiudere le sporgenze meccaniche entro volumi geometrici puri e compatti.¹⁹⁷

Il superamento dell'imitazione occidentale e la strutturazione di un linguaggio originale trovarono il proprio culmine nell'opera del gruppo *GK Design*, fondato da Kenji Ekuon. Incaricati dalla *Nippon Gakki* (l'odierna Yamaha) di progettare la motocicletta YA-1 del 1955, i designer di GK superarono il monocromatismo nero tipico dell'epoca, introducendo uno schema cromatico bicolore (marrone e crema) ispirato al manto dei cavalli. Da questo archetipo si consolidò la visione filosofica di GK, in cui il biomorfismo dei prodotti è funzionale a ricreare un'ancestrale unità tra uomo e macchina (*Jinba Ittai*).¹⁹⁸

Raggiunto lo status di leader mondiale e superata la necessità del confronto con la Germania, l'automotive giapponese intraprese una sistematica codifica della propria identità di brand alla luce del *Monozukuri* (l'arte tradizionale del saper fare). Come teorizzato da Toru Kimura, l'estetica contemporanea di marchi come Toyota si fonda su cinque valori fondamentali derivati dal pensiero tradizionale: la ricerca di equilibrio tra l'uomo, il veicolo e l'ecosistema; il dinamismo visivo dato da elementi geometrici opposti; l'eliminazione dell'ornamento superfluo; la forza espressiva; elementi di ironia e asimmetria.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Nissan's Beginnings, <https://www.nissan-global.com/EN/COMPANY/PROFILE/HERITAGE/HISTORY/> consultato il 21.06.2026

¹⁹⁵ Shinji Iwasaki, "Was there modern design in Japan? (Special Feature: The Temporality of Design)", Special Issue of the Journal of Design Studies, 1994, Vol. 2, No. 3, pp. 38-43.

¹⁹⁶ Penny Sparke, *An Introduction to Design and Culture: 1900 to the Present*. 3rd ed., Routledge, 2013. p.151.

¹⁹⁷ Toru Kimura, *Brand Strategy and Car Design: Inheritance of Tradition and Innovation*, Special Issue of the Journal of Design Studies, 2006, Vol.14, No.1, pp.12-15.

¹⁹⁸ Yamada Kozo, *Architecture: Perspectives from Industrial Design*, <https://www.mjd.co.jp/en/insights/34044/> 21-06-2026.

¹⁹⁹ Toru, *Brand Strategy and Car Design*, cit., pp. 12-15.

Elettrodomestici e Hi-Fi. Toshiba, Sony, Yamaha

Il miracolo economico giapponese degli anni Sessanta coincise con una radicale rivoluzione sociale, segnata da un'accelerazione dell'urbanizzazione e dal definitivo passaggio alla struttura familiare nucleare. Questo profondo cambio di costumi portò alla trasformazione dello spazio domestico (abitazioni più piccole, pasti consumati in piccoli gruppi) e della mobilità individuale (aumento della motorizzazione). In questo contesto, l'ingresso degli elettrodomestici nelle case giapponesi non rappresentò soltanto un mezzo di semplificazione delle fatiche quotidiane, ma un'occasione per la nuova generazione di designer giapponesi di confrontarsi con i linguaggi della modernità occidentale.

Per quanto riguarda gli elettrodomestici, il riferimento principale rimase quello dei prodotti Braun, portati al successo dal designer Hans Gugelot, professore a Ulm. Questo modello si fondava su rigidi principi strutturali ed estetici, orientati alla multifunzionalità, all'intercambiabilità sistemica e alla riduzione dell'oggetto a un volume unico, coerente e integrato. La ricerca visiva era incentrata su concetti di purezza, semplicità e razionalità geometrica assoluta, priva di decorazioni. Tuttavia, con il passare degli anni, i designer giapponesi contaminarono la rigidità del modello tedesco con principi etici ed estetici in linea con la sensibilità giapponese, con il fine di raggiungere, così com'era stato fatto in Italia con i prodotti Olivetti, una dimensione più "umana" della tecnologia e realizzare dei prodotti che trasmettessero un maggiore comfort psicologico.



Toshiba, 1955. *Cuociriso ER-4*. Fonte: Vintage everyday

In questo contesto venne prodotto il cuociriso Toshiba (1955), un oggetto che ben semplifica la complessa interazione tra modernità occidentale e culto della tradizione. Dal punto di vista estetico, il cuociriso venne prodotto con una forma moderna, caratterizzata da un corpo principale bianco e finiture metalliche, rifiutando però il rigore formale di stampo tedesco: lo stacco netto tra il corpo e il coperchio, accompagnato da una disarmonia di texture e colori allontanano il cuociriso dai rigorosi design degli elettrodomestici occidentali. In un momento in cui gli elettrodomestici ancora faticavano ad essere accettati dal grande pubblico, soprattutto quando legati a preparazioni tradizionali, Toshiba scelse di rielaborare l'archetipo del contenitore tradizionale per la cottura del riso, il *kama*, originariamente dotato di un pesante coperchio in legno. La sua modernità non stette dunque nell'aderenza ai principi occidentali, ma nel senso pragmatico di risposta ai mutamenti della realtà: l'esigenza di cuocere velocemente il riso ed avere un



Komatsu Shinji, 1955. Macchina da cucire Janome HL-2. Fonte: Real Yahoo
Macchina utensile *Magdeburger*, anni Trenta. Fonte: lathes.co



contenitore facilmente trasportabile dalla cucina alla sala da pranzo. Da quel momento il cuociriso Toshiba divenne l'archetipo dei cuociriso elettrici e, nonostante il progresso della tecnologia (come la possibilità di mantenere il riso caldo dopo la cottura), anche i competitor seguirono la linea estetica del 1955.

L'influenza tedesca è ravvisabile anche in altri prodotti dell'epoca, la cui estetica rigorosa e 'industriale' rifletteva l'immagine di grande potenza industriale che il Giappone voleva trasmettere attraverso il proprio export. Nella macchina da cucire Janome HL-2, ad esempio, progettata da Komatsu Shinji, è riconoscibile il rifiuto dello styling cosmetico e la ricerca di un volume unico integrato: le semplici superfici geometriche non nascondono la complessità interna del meccanismo e l'accostamento tra la finitura verde metallizzata e il grande marchio Janome cromato richiama il design delle macchine utensili tedesche degli anni '30. In questo senso la Janome si avvicina ai contemporanei prodotti Braun, in cui la complessità interna del meccanismo viene esaltata anziché celata.

A differenza del campo degli elettrodomestici, in cui la modernità venne raggiunta rielaborando i prodotti tradizionali per rispondere a nuove esigenze sociali, come nel caso di Toshiba, o seguendo gli stilemi dei prodotti occidentali, come per la Janome, il Giappone diede prova del suo progresso elaborando prodotti dall'alto contenuto tecnologico, completamente originali. Questo è il caso dei prodotti Sony. Come era già accaduto per le automobili e le macchine fotografiche, l'esperienza bellica e l'occupazione americana offrirono importanti spunti ai progettisti giapponesi. In questo contesto nacque il primo registratore a nastro giapponese, il Type G (1950), prodotto dalla Sony Corporation attraverso la riconversione del registratore in dotazione alle truppe americane. Nonostante l'iniziale incertezza nei confronti del prodotto, dovuta all'elevato costo, al peso considerevole e alla scarsa maneggevolezza — fattori particolarmente problematici nel difficile contesto economico del dopoguerra giapponese — i progettisti della Sony continuarono a investire nel progetto. La svolta avvenne sia sul piano del marketing, grazie all'intuizione della versatilità d'uso del registratore in scuole, aeroporti e saloni di



Ibuka Masaru (Sony), 1950. *Registratore a nastro magnetico Type G*. Fonte: Sony



Ibuka Masaru (Sony), 1951. *Registratore a nastro magnetico portatile Type H*. Fonte: Sony

bellezza, suggerita anche dal libro americano *999 Ways to Use a Tape Recorder*, sia soprattutto attraverso la sua riprogettazione nel modello H Type, reso realmente portatile grazie al dimezzamento del peso e del prezzo.²⁰⁰

Questo percorso di progressiva autonomia tecnologica rispetto alle potenze occidentali raggiunse il culmine nel 1958 con la radio a transistor Sony TR-610, il primo apparecchio tascabile al mondo ad applicare la tecnologia dei transistor all'uso civile. Sebbene la barra metallica di supporto la rendesse ancora, per dimensioni e modalità d'uso, prevalentemente un oggetto da scrivania, la TR-610 presentava una linea estetica del tutto inedita. La netta distinzione tra le tre componenti principali del prodotto (la griglia dell'altoparlante, la manopola del sintonizzatore e il quadrante delle frequenze) e la loro enfaticizzazione mediante l'uso del colore risultavano infatti lontane dall'ortodossia del design tedesco dei prodotti della Braun, nei quali tutte le superfici erano integrate a filo in un unico volume geometrico. Al contrario, il design della TR-610 sceglieva di evidenziare la struttura meccanica

interna e l'articolazione funzionale delle sue componenti.

Questa attenzione alla mobilità dei prodotti tecnologici si spinse ancora oltre nel 1960 con il televisore portatile Sony, icona della microelettronica che contribuì a trasformare il televisore da mobile domestico statico a oggetto orientabile e trasportabile, anticipando per molti aspetti la filosofia che avrebbe poi caratterizzato il Walkman, prodotto emblematico dell'avanzamento tecnologico del Giappone. Esso rappresentò infatti uno dei rari casi in cui un prodotto non nacque dall'applicazione di una nuova tecnologia né dal redesign di un dispositivo esistente, ma fu concepito ex novo, dando origine a una nuova categoria di consumo; la sua introduzione segnò una profonda innovazione di mercato, modificando le modalità con cui le persone fruivano della musica nella vita quotidiana. Ulteriormente significativa fu la concezione del prodotto, che non fu progettato secondo l'input degli ingegneri o degli addetti commerciali dell'azienda, bensì da una visione progettuale orientata all'espe-



Sony, 1958. *Radio a transistor tascabile TR-610*. Fonte: Lombardia beni culturali

Sony, 1979. Annuncio pubblicitario statunitense per il lettore di cassette portatile Walkman TPS-L2. Fonte: Popular mechanics



rienza d'uso e ai bisogni latenti dei consumatori.²⁰¹

La produzione Hi-Fi seguì una traiettoria analoga di progressivo allontanamento dal rigoroso funzionalismo tedesco per tutta la seconda metà del Novecento, fino a giungere a prodotti completamente originali che divennero, a loro volta, modelli di riferimento per l'Occidente. Questo passaggio è chiaramente visibile nella produzione Hi-Fi della Yamaha. Il sintonizzatore Hi-Fi Tuner R-3, progettato a metà degli anni Cinquanta, conservava infatti il design pulito e la precisione geometrica di matrice funzionalista, traducendo visivamente l'ordine meccanico dell'interfaccia in un rigore formale tipicamente giapponese.²⁰²

A partire dagli anni Ottanta, tuttavia, con lo

sviluppo di prodotti come lo Stereo Power Amplifier B-6, il progresso tecnologico e la miniaturizzazione elettronica resero possibili componenti estremamente compatti. Di conseguenza si indebolì il legame strutturale tra l'interno e l'esterno dell'oggetto e divenne quindi possibile progettare con maggiore libertà l'involucro del prodotto. Il significato della forma assunse un ruolo sempre più importante rispetto alla mera funzione d'uso, richiamando la celebre affermazione dell'architetto Louis Kahn, "Form evokes function": nell'amplificatore B-6, ad esempio, la scelta di una configurazione geometrica a piramide tronca non rispondeva a necessità meccaniche o costruttive, ma venne adottata come puro segno espressivo.²⁰³

200 Volume 1 Chapter 2 Japan's First Tape Recorder, <https://www.sony.com/en/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/1-02.html> consultato il 21.06.2026

201 Sparke, *An Introduction to Design and Culture: 1900 to the Present*, p.61.

202 Yamada Kozo, *Architecture: Perspectives from Industrial Design*, <https://www.mjd.co.jp/en/insights/34044/> consultato il 21-06-2026.

203 Ibidem

CONCLUSIONI

La presente ricerca ha inteso indagare, secondo una prospettiva storiografica e critica, le articolate relazioni transculturali tra la cultura progettuale giapponese e quella tedesca nel corso del ventesimo secolo. L'obiettivo primario dell'elaborato è stato quello di verificare se, ed in quali termini, il modernismo e il funzionalismo tedesco abbiano influenzato la cultura del progetto in Giappone, analizzandone l'impatto nei campi della grafica, del design del prodotto e dei metodi di insegnamento accademico. L'indagine si è concentrata in modo specifico sulla presenza di elementi riconducibili alla tradizione e alla sensibilità giapponese all'interno di istituzioni cardine quali la scuola del Bauhaus e la Hochschule für Gestaltung di Ulm, ricostruendo parallelamente l'esperienza formativa e professionale degli studenti giapponesi che vi hanno preso parte. Al contempo, si è andati alla ricerca, all'interno del sostrato culturale e costruttivo giapponese, di caratteri intrinsecamente "moderni" – quali la modularità, la semplificazione formale e l'onestà materiale – che hanno favorito la ricezione, l'assimilazione e la successiva rielaborazione autonoma del design tedesco fino alla nascita dei prodotti Made in Japan, nel periodo compreso tra il secondo dopoguerra e gli anni Sessanta.

Alla luce delle considerazioni sviluppate, risulta possibile delineare un quadro complessivo che metta in evidenza la portata di questo trasferimento culturale. Il punto di partenza si colloca nei profondi cambiamenti portati nel

1853, con l'arrivo delle navi del commodoro Perry in Giappone e con l'occidentalizzazione forzata del paese. Di fronte alla necessità di preservare la propria sovranità politica, il governo Meiji seppe elaborare una sofisticata strategia di sopravvivenza riassunta nel celebre binomio del Wakon Yōsai (spirito giapponese, sapere occidentale). Questa strategia ha configurato un modello di modernizzazione unico, definibile come un'autonomia finanziaria da raggiungersi attraverso la dipendenza tecnologica temporanea dall'Occidente, attuata mediante il reclutamento di esperti stranieri, l'importazione di tecnologie e macchinari e la copia dei prodotti occidentali. Questa dinamica di subalternità e di assimilazione ha caratterizzato lo sviluppo industriale del Paese per quasi un secolo, rimanendo sostanzialmente invariata fino al secondo dopoguerra. È stato solo a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta che il Giappone, grazie ai massicci investimenti nella ricerca scientifica e alla diffusione di competenze legate ai processi meccanici ed elettronici, è riuscito a compiere il definitivo sorpasso tecnologico: attraverso questo sforzo, il Giappone non solo ha raggiunto gli standard qualitativi occidentali, ma li ha superati. Questo sforzo collettivo, guidato dal motto Oitsuki Oikose («raggiungere e superare» l'Occidente), ha visto il design entrare tra le priorità nazionali con un relativo ritardo cronologico rispetto all'Europa. Se la prima grande Esposizione Universale di Londra del 1851 aveva già sancito il ruolo centrale delle arti ap-

plicate nella competizione industriale tra paesi, la prima partecipazione ufficiale del Giappone avvenne solo nel 1873 in occasione dell'Esposizione di Vienna. In questa prima fase, l'arruolamento di consulenti stranieri rispondeva a un interesse prettamente economico e diplomatico: il design non veniva ancora inteso come una disciplina autonoma legata alla cultura dell'abitare, ancora attaccata alla produzione artigianale, bensì come uno strumento di mediazione necessario a rendere i prodotti orientali appetibili sul mercato internazionale. L'accettazione da parte dell'Occidente era il prerequisito fondamentale per garantire la stabilità economica e, di conseguenza, l'indipendenza geopolitica della Giappone.

La progressiva comprensione della superiorità dei prodotti industriali occidentali ha spinto poi il governo giapponese a riconsiderare il ruolo del design. Da quel momento il percorso evolutivo del Paese ha ricalcato, in tempi estremamente accelerati, le medesime tappe compiute dall'Occidente: a un'iniziale industrializzazione forzata è seguita una saturazione dei mercati, accompagnata da un crollo della qualità formale ed esecutiva dei manufatti. Questa crisi qualitativa ha generato, parallelamente a quanto avvenuto in Europa con il movimento Arts and Crafts, un moto di ritorno all'artigianato tradizionale e al design vernacolare, culminato tuttavia nella definitiva resa di fronte alla superiorità della produzione industriale di massa. Da questa consapevolezza sono nati i primi istituti pubblici e privati di design, concepiti come centri per la promozione dell'industria nazionale e per l'incentivazione strategica delle esportazioni.

In questo contesto si inseriscono le due di-

stinte fasi del fenomeno del Giapponismo in Europa. La prima ondata si è concentrata sulla diffusione di piccoli oggetti della tradizione artigianale, quali ventagli, xilografie ukiyo-e e porcellane, i quali testimoniavano già un parziale adattamento al gusto occidentale. Ciò è avvenuto in concomitanza con le grandi rivoluzioni borghesi e con il consolidamento della società industriale in Europa e ha avuto per questo un'influenza pervasiva e stratificata: da un lato è servito da modello per le arti figurative, dall'altro ha permeato il gusto della nascente borghesia attraverso il collezionismo delle arti applicate. In area tedesca, l'estetica giapponese ha offerto un contributo decisivo allo sviluppo dello Jugendstil e delle prime avanguardie espressioniste; ciononostante in area germanofona l'impatto è inferiore rispetto a quanto verificatosi nel contesto francofono. L'aspetto più rilevante di questo trasferimento culturale risiede nel fatto che il modello giapponese non è stato recepito esclusivamente come un repertorio di stilemi estetici, ma come un vero e proprio paradigma etico, fondato sull'integrazione tra arte visiva e alto artigianato.

Sebbene sia capitato nel contesto del design, come nel caso della Wiener Werkstätte, che il modello giapponese venisse osservato in modo profondo e complesso, non sono mancati i casi di rappresentazione esotica e superficiale del paese. Figure di spicco del Modernismo europeo, tra cui Bruno Taut e Walter Gropius, si sono recate in Giappone sviluppando una visione colta ma idealizzata della sua architettura tradizionale. Nonostante le critiche mosse da alcuni architetti e progettisti giapponesi verso questo immaginario, la rappresentazione

esotica ed esteticamente purificata è stata attivamente promossa e strumentalizzata dallo stesso Stato giapponese, desideroso di farsi accettare presso le cancellerie e i mercati occidentali. Questo fenomeno ha condotto a una cristallizzazione dell'immagine del Giappone attorno ad alcuni monumenti chiave, come il santuario di Ise e la villa imperiale di Katsura, interpretati dagli occidentali come archetipi di una modernità ante litteram.

L'analisi rivela però come gli elementi considerati intrinsecamente "moderni" dagli osservatori europei fossero in realtà il frutto di una complessa operazione critica: in parte essi esistevano effettivamente nella tradizione locale, come l'integrazione totale tra arte, architettura e artigianato espresso dal tokonoma (la nicchia destinata alla contemplazione di opere d'arte o composizioni floreali), la modularità degli spazi basata sui sottomultipli del tatami e l'uso dell'engawa (lo spazio di transizione porticato), che annulla la rigida separazione tra lo spazio interno e l'ambiente esterno, anticipando la pianta libera e le pareti continue della modernità europea.

Questi principi venivano però spesso strumentalizzati per convalidare le teorie del Movimento Moderno e, in alcuni casi, deliberatamente ignorati laddove non coincidevano con il razionalismo occidentale: concetti essenziali come il wabi-sabi (bellezza nell'imperfezione), la sensibilità artigianale, la centralità della percezione sinestetica e l'interazione tra l'utente, il prodotto e il contesto d'uso non venivano pienamente compresi dall'Occidente. Allo stesso modo si scontravano le due filosofie costruttive: da una parte la stabilità della pietra - e poi del cemento armato - occidentale;

dall'altra lo spazio giapponese in legno, che accetta il flusso del tempo secondo un senso dell'impermanenza e del divenire tipico buddhista. Gli stessi progettisti giapponesi della prima generazione hanno inizialmente abbandonato queste sensibilità tradizionali, percepite come un retaggio da superare, per riappropriarsene solo in una fase successiva, ovvero quando il Paese ha completato il processo di raggiungimento economico e tecnologico con l'Occidente.

In questo senso il drammatico terremoto del Kantō del 1923 ha rappresentato un formidabile acceleratore storico, offrendo un'occasione per testare le tecnologie costruttive e le tipologie edilizie dell'architettura occidentale su vasta scala. In questo clima sono nati gruppi d'avanguardia come il Keiji Kōbō, che ha operato una rielaborazione contestuale dei principi del Deutscher Werkbund tedesco. All'interno di questa transizione, l'artigianato nazionale è stato teorizzato come un mezzo politico finalizzato all'unificazione culturale e sociale della popolazione. Avendo compreso le potenzialità della produzione in serie, le istituzioni statali hanno promosso la fondazione di organi scientifici a sostegno del design, come l'Istituto Kōgei Shidōsho (Industrial Arts Research Institute), avvalendosi del contributo di consulenti europei. Grazie alla crescente mobilità internazionale, il Giappone ha stabilito canali di comunicazione diretti con i protagonisti del Movimento Moderno ancor prima dell'arrivo degli studenti orientali a Dessau, come dimostrano le esperienze lavorative di architetti come Kunio Maekawa e Junzō Sakakura all'interno dello studio europeo di Le Corbusier e i contatti diretti con l'ambiente

di Walter Gropius. Il design e l'architettura si sono configurati definitivamente come strumenti strategici per competere ad armi pari con le grandi potenze occidentali e per riaffermare l'identità nazionale del Giappone.

Tra i vari punti di contatto, sicuramente la scuola del Bauhaus a Dessau fu quello che ebbe l'impatto più significativo sulla cultura progettuale giapponese di inizio Novecento. Sebbene l'arte e la filosofia orientale non fossero inserite in modo formale nel canone del Bauhaus, esse erano ampiamente note a singoli maestri della scuola poiché avevano capillarmente permeato il dibattito estetico europeo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Personalità centrali come Walter Gropius, Johannes Itten e Henry van de Velde possedevano una profonda familiarità con i principi compositivi e spirituali dell'Estremo Oriente. Questa influenza si è palesata soprattutto attraverso la figura di Johannes Itten e la strutturazione del suo celebre corso propedeutico (Vorkurs). Come evidenziato dagli studi di Delank, è storicamente lecito affermare che gli occhi degli studenti del Bauhaus siano stati educati attraverso continui rimandi metodologici alla pittura dell'Estremo Oriente. Questo legame non si limitava alle esercitazioni del Vorkurs, ma si estendeva all'analisi dell'architettura giapponese e alle sperimentazioni condotte nei laboratori di ceramica.

Con l'instaurarsi di relazioni dirette, il Giapponismo è riemerso in una forma radicalmente rinnovata: l'Occidente ha cessato di guardare al paese come a un mondo esotico e lontano e ha iniziato a interpretarlo come modello di modernità. Sebbene questa lettura europea rimanesse per certi versi parziale e discutibile, i

progettisti giapponesi hanno dimostrato una straordinaria prontezza: entrando in contatto diretto con le istituzioni europee e riconoscendo nei modernismi occidentali elementi speculari alla propria tradizione, si sono resi conto dell'assoluta adeguatezza della loro eredità culturale nel nuovo dialogo modernista internazionale. Essi non hanno subito passivamente questo assorbimento, ma lo hanno colto come una legittimazione delle proprie radici estetiche.

La ricostruzione della carriera dei quattro studenti giapponesi che frequentarono il Bauhaus offre un esempio di queste esperienze di autolegittimazione. L'esperienza di Takehiko Mizutani ha esercitato un impatto duraturo sul sistema pedagogico giapponese: al suo ritorno in patria, Mizutani ha infatti introdotto un di insegnamento del design fondato sui metodi tradizionali di apprendimento artigianale, incentrati sul valore della percezione sensoriale, uniti con i principi del Bauhaus, il passaggio metodologico dal particolare al generale e l'unione tra la ricerca teorica alla pratica laboratoriale.

Allo stesso modo, le figure di Iwao e Michiko Yamawaki hanno incarnato la convergenza tra l'avanguardia tedesca e l'estetica e la filosofia orientale. Come testimoniato dagli scritti di Michiko, i due hanno colto l'affinità profonda tra la filosofia della scuola di Dessau e la millenaria cerimonia del tè, rintracciando in entrambe il culto della semplicità, il rifiuto dell'ornamento superfluo e l'esaltazione dell'autenticità dei materiali. La grande eredità dei coniugi Yamawaki è però l'importazione diretta in Giappone dei prodotti e dell'estetica del Bauhaus, innescando un fenomeno cultu-

rale pervasivo. Da quel momento il modernismo tedesco ha smesso di essere unicamente uno stile architettonico, ma è diventato un fenomeno di costume totalizzante: l'adozione del "pacchetto" modernista, che comprendeva nuovi stili di vita, acconciature corte, abiti occidentali e arredi geometrici, si configurava come un segno di emancipazione e appartenenza alla modernità internazionale.

Mentre l'architettura e il design del prodotto venivano investiti dall'ondata razionalista, anche grazie alle forti spinte statali verso l'ammodernamento, le arti figurative giapponesi mantenevano un immaginario più conservatore e legato alla tradizione accademica, proprio perché meno soggette alle imposizioni economiche e commerciali dell'esportazione. In questo panorama, spicca il contributo pionieristico di Tamae Ohno, la quale ha operato una complessa mediazione formale introducendo nella moda e nell'arte giapponese i canoni astratti e rigorosi del Bauhaus.

La profonda trasformazione delle infrastrutture industriali e dell'apparato commerciale orientato all'esportazione ha reso impellente la fondazione di nuovi istituti deputati alla formazione metodica dei progettisti. Anche in questo caso, l'introduzione dei modelli pedagogici occidentali è avvenuta attraverso un costante aggiornamento contestuale. Una figura chiave di questo processo è stata Renshichirō Kawakita, fondatore di una filosofia educativa incentrata sul concetto del «progettare la vita», inteso come l'organizzazione armonica, estetica e funzionale dell'esistenza quotidiana della popolazione. Kawakita ha codificato il metodo del Kōsei Kyōiku (educazione alla configurazione), un adattamento diretto del

Vorkurs del Bauhaus strutturato per rispondere alle specifiche esigenze del tessuto sociale e produttivo giapponese. Questo modello è stato successivamente revisionato e integrato da Yoko Kuwasawa, che criticava l'approccio di Kawakita poiché giudicato eccessivamente sbilanciato verso l'analisi formale astratta (lo studio atomistico di punti, linee e colori); Kuwasawa ha evidenziato la necessità di introdurre un processo progettuale intermedio in grado di collegare organicamente l'analisi morfologica pura alla realtà concreta della produzione industriale e architettonica.

L'introduzione dei canoni del Bauhaus è stata sensibilmente agevolata da radicali mutamenti sociologici, tra i quali l'adozione diffusa della sedia all'interno degli spazi domestici e di lavoro. Questo singolo oggetto ha sconvolto la tradizionale postura e l'organizzazione spaziale giapponese, legata alla seduta a terra. Nel momento in carenza di archetipi storici autoctoni, come in questo caso, i designer giapponesi hanno seguito fedelmente i modelli occidentali, imitando l'uso del tubolare metallico e delle strutture a sbalzo. Si è delineata così una dinamica costante: laddove la tradizione offriva soluzioni compatibili, si assisteva a un'integrazione critica, come per i metodi di insegnamento e i principi architettonici, in cui il "montaggio a secco" tedesco venne adattato alla tradizione costruttiva in legno; laddove si manifestava un vuoto tipologico, si procedeva all'imitazione dei modelli europei. Questo processo ha dovuto tuttavia scontrarsi con una persistente arretratezza tecnologica, soprattutto nel campo delle lavorazioni metallurgiche, che causò un'adozione più lenta dei prodotti modernisti.

Inizia qui a delinearsi un approccio poi fondamentale per la nascita del Made in Japan: l'imitazione vista non come mero plagio passivo, ma come un processo di apprendimento profondo, metodico e continuo, finalizzato a porre le basi per la futura ricerca scientifica e per uno sviluppo industriale autonomo. Gli istituti di design prima e le grandi aziende dopo hanno infatti programmaticamente diviso l'imitazione tecnologica in due canali paralleli: l'assimilazione rapida delle tecnologie esterne e lo sviluppo progressivo di competenze interne, cosicché, una volta padroneggiata la conoscenza tecnica straniera, i progettisti potessero attingere alla tradizione, senza scadere in prodotti nostalgici.

Nel secondo dopoguerra, la convergenza filosofica tra Giappone e modello tedesco ha trovato un nuovo e più rigoroso canale istituzionale nella Hochschule für Gestaltung di Ulm. Se lo scopo originario del Bauhaus era stato quello di sviluppare le capacità creative dell'individuo attraverso la coesistenza di artigianato e industria, la Scuola di Ulm ha impresso un preciso svolta in senso scientifico e metodologico, vincolando il disegno industriale a un programma di vera e propria riforma sociale e democratica. Questo passaggio dal misticismo del Bauhaus verso una razionalità scientifica e sistemica ha trovato in Giappone un terreno estremamente fertile. Attraverso l'introduzione dell'Ulmer Modell (il Modello di Ulm) nel sistema di insegnamento giapponese, operazione guidata dall'ex studente di Ulm Shūtarō Mukai, l'istituzionalizzazione del design nel Giappone del dopoguerra ha seguito il modello tedesco, consolidando la concezione secondo cui il design industriale risiede al crocevia

tra le libertà artistiche e il rigore delle scienze ingegneristiche.

In alcuni casi, come il corso di Basic Design della Musashino Art University di Tokyo, è stata seguita fedelmente l'impostazione pedagogica della Scuola di Ulm: il corso si proponeva di riconsiderare radicalmente lo statuto teorico del design e la sua educazione, tradizionalmente orientati in senso puramente commerciale, per approfondirne invece la comprensione attraverso una cooperazione strutturale con le discipline scientifiche, matematiche e umanistiche.

La progressiva istituzionalizzazione del design e la sua convergenza con le discipline scientifiche hanno trovato un'occasione di confronto globale in occasione della World Design Conference (WoDeCo) tenutasi a Tokyo nel 1960. In questo periodo, il dibattito colto internazionale era attraversato dalle prime radicali critiche all'eurocentrismo mosse da intellettuali come Edward T. Hall e Claude Lévi-Strauss: ciò ha spinto i progettisti asiatici a ricercare un linguaggio moderno autonomo, declinato secondo le peculiarità asiatiche. Da questo momento, anche in seguito ad una maggiore indipendenza economica e tecnologica, è avvenuta un adattamento più consapevole dei modelli occidentali al contesto giapponese, sia nei campi dell'arte, come il caso dell'arte concreta di Mukai e Shizuko Yoshikawa, sia della grafica. La tipografia svizzera venne infatti adattata alle peculiarità del sistema di scrittura giapponese, generando un impatto rivoluzionario che ha determinato il progressivo abbandono del figurativismo, in favore di un uso rigoroso della tipografia geometrica e costruttiva. L'applicazione più alta di questa sintesi è

rappresentata dal grid system (la griglia grafica) elaborato da designer come Kōhei Sugiura, insegnante a Ulm, il quale è riuscito a adattare il rigore geometrico occidentale alle complesse esigenze dei caratteri Katakana e Kanji.

Ha dunque inizio da questo momento il progressivo allontanamento dell'immaginario collettivo occidentale dagli stereotipi tradizionali legati al Giappone. I Giochi Olimpici di Tokyo del 1964, in particolare, si configurarono come un fondamentale strumento diplomatico e politico per veicolare all'estero l'immagine di una rinnovata potenza tecnologica e civile, emancipata dal drammatico passato militarista e coloniale. Al contempo, l'evento offrì l'occasione per sperimentare su vasta scala i nuovi linguaggi della grafica d'avanguardia: sebbene i progettisti giapponese conservassero una sensibilità parzialmente figurativa, l'adozione di tecniche moderne quali il fotomontaggio e la scomposizione geometrica dimostrò una totale padronanza dei mezzi espressivi contemporanei. Il vertice di questa sperimentazione fu contrassegnato dallo sviluppo, per la prima volta nella storia della comunicazione visiva, di un sistema completo di pittogrammi concepito per superare le barriere linguistiche; un progetto pionieristico guidato da una profonda consapevolezza della responsabilità sociale del designer nei confronti di un pubblico internazionale. In questo caso si verificò un'inedita inversione nei flussi di influenza: non più recettori passivi dei modelli europei, i progettisti giapponesi ispirarono direttamente la grafica occidentale, ponendo le basi per i celebri pittogrammi che Otl Aicher avrebbe successivamente codificato in occasione delle Olimpiadi di Monaco del 1972.

Nel campo del prodotto, il successo planetario del design giapponese ha seguito un percorso travagliato, evolvendo da una iniziale reputazione di scarsa qualità e contraffazione a sinonimo globale di eccellenza tecnica e affidabilità. Nel contesto della ricostruzione post-bellica, l'espansione industriale fu infatti sfruttata come motore primario per il rilancio economico nazionale. L'estetica degli oggetti apparve come una diretta conseguenza di questo sforzo produttivo: il linguaggio formale dominante si focalizzò sulla precisione ingegneristica, sulla tolleranza millimetrica dei componenti e sull'efficienza meccanica. Proprio per questo vennero assunti come modelli di riferimento i canoni del funzionalismo e del modernismo tedesco, svuotati ormai delle loro originarie istanze di riforma sociale e scelti esclusivamente per la loro appropriatezza formale rispetto all'immagine che il Giappone intendeva proiettare di sé. Di conseguenza, nonostante il lungo periodo di occupazione militare americana e la massiccia penetrazione commerciale dei loro prodotti, il mercato e i progettisti giapponesi rifiutarono le linee sinuose e le superfici cromate dello stile Streamline statunitense; al contrario, lo stile "freddo", rigoroso, geometrico e neo-funzionalista sviluppato in Germania da aziende come Braun, Siemens e AEG-Telefunken venne giudicato più efficace per comunicare le aspirazioni di una nazione che fondava il proprio riscatto sulla ricerca d'avanguardia. Questa rigorosa selezione estetica, unita a una capillare industrializzazione, ha permesso al Giappone di compiere un vero e proprio miracolo economico, superando i vincoli dettati da un territorio geograficamente limitato e da una scarsità

di materie prime.

In questo medesimo periodo, in seguito al consolidamento del design in Giappone come professione moderna, autonoma e altamente specializzata, la pressante necessità di una professionalizzazione della disciplina e del riconoscimento dello status giuridico dei progettisti si è riflessa nella nascita di autorevoli società e associazioni di categoria, tra cui la JIDA (Japan Industrial Designer Association) nel 1952, la Japan Craft Design Association (JCDA) nel 1956 e la Japan Interior Designers Association (JID) nel 1958. Un elemento distintivo di questo processo fu la presenza estremamente ingombrante e dirigista dello Stato nella definizione dei canoni estetici industriali: attraverso l'azione pervasiva del MITI (Ministero del Commercio Internazionale e dell'Industria) il governo impose l'adozione degli standard qualitativi e formali occidentali come requisito per garantire la competitività delle merci sui mercati esteri. Il fulcro di questa politica di controllo è stato il sistema del G-Mark (Good Design Award), istituito dalle autorità nel 1957 per certificare la qualità progettuale dei prodotti nazionali. Il marchio Made in Germany, e dunque la Gute Form tedesca, storicamente sinonimo di innovazione ingegneristica e affidabilità costruttiva, diventarono il benchmark assoluto da eguagliare e superare, guidando la radicale trasformazione del Made in Japan nel corso del ventesimo secolo. Al fine di scongiurare le accuse internazionali di plagio e contraffazione, il governo ha introdotto rigidi controlli sulle esportazioni e severe regolamentazioni contro l'imitazione dei brevetti esteri, una mossa politica che riconosceva gli effetti collaterali delle proprie stesse strategie

commerciali volte all'importazione sistematica di know-how straniero. Il governo si dimostrò però frequentemente vulnerabile di fronte alla resistenza organizzata dei produttori, come testimoniato dal clamoroso fallimento del tentativo operato dal MITI alla fine degli anni Sessanta di concentrare l'intera industria automobilistica nazionale attorno ai soli poli di Nissan e Toyota. Analogamente, negli anni Cinquanta, i designer indipendenti e i produttori associati, temendo la natura monopolistica del sistema G-Mark, hanno boicottato con successo le mostre pubbliche previste dal programma ministeriale originario.

Al di là dei tentativi di controllo statale, attraverso questa vertiginosa scalata industriale, il Paese ha raggiunto una piena maturità progettuale e produttiva che gli ha permesso di emanciparsi definitivamente dal rigido modello modernista occidentale. Con il consolidamento di questo progresso tecnologico, i progettisti nipponici si sono progressivamente liberati dai vincoli della rigidità tedesca della Gute Form e dal principio del form follows function (la forma segue la funzione); al suo posto, l'industria ha iniziato a elaborare forme inedite attinte dalle proprie radici storiche, riscoprendo e reinterpretando i codici estetici della tradizione. Mentre i modelli teorici e i movimenti stilistici provenienti dall'Occidente venivano inizialmente recepiti come sinonimi di modernità, la generazione dei giovani designer giapponesi attivi nel dopoguerra non vedeva alcuna ragione logica per cui non potesse essere codificata una nuova tradizione progettuale al di fuori dei rigidi canoni formali del modernismo. Il risultato di questo lungo processo fu la codifica dello stile Japanese

Modern, caratterizzato dalla compresenza di materiali e tecnologie della produzione industriale di massa con la cultura visiva e l'alto artigianato tradizionali del Giappone. Proprio per questo è stato identificato da alcuni critici come il primo vero stile postmoderno, sviluppatosi con largo anticipo rispetto alla nascita ufficiale del Postmodernismo come movimento teorico europeo o statunitense.

I beni manifatturieri che hanno guidato la rinascita economica del Giappone sono stati sviluppati da una generazione di imprenditori illuminati, tra i quali spiccano i fondatori di aziende come Sony, Honda e Toyota, spesso in grado di introdurre e aggiornare i modelli produttivi stranieri, come nel caso del Toyota Production System. Anche in questo caso il design arrivò con un relativo ritardo cronologico: nel corso degli anni Cinquanta, i primi prodotti venivano disegnati quasi esclusivamente dagli ingegneri (in particolare per i prodotti Sony) o direttamente modellati sull'imitazione dei prodotti europei d'eccellenza, come nel caso della Canon, i cui primi successi commerciali scaturirono dalla copia metodica delle celebrate macchine tedesche Leica, o della Honda, le cui prime automobili traevano esplicita ispirazione dalle vetture britanniche prodotte da MG e Austin-Healey. Solo successivamente, grazie ai massicci investimenti nella ricerca, i prodotti giapponesi riuscirono a staccarsi dai modelli occidentali e le nuove competenze tecniche permisero ai designer maggiore sperimentazione. La differenza rispetto ai modelli statunitensi consistette però nell'immagine che veniva fornita del designer al grande pubblico: a causa della profonda ed ereditaria enfasi culturale sul valore del gruppo rispetto all'affer-

mazione del singolo individuo, il sistema industriale giapponese ha ripetutamente scelto di enfatizzare il nome e l'identità del marchio aziendale a totale discapito della firma del singolo designer. Il progettista giapponese è diventato, di conseguenza, una figura rigorosamente anonima sul piano pubblico, ma non per questo meno essenziale. Ciononostante il contenuto "di design" assunse un ruolo fondamentale: sia in Germania sia in Giappone molti aziende compresero che il design non era semplicemente un attributo del prodotto, ma l'oggetto stesso del loro commercio, intensificando gli investimenti in ricerca estetica e formale. Questa filosofia ha unito idealmente le vicende europee di aziende come la Braun alle vicende di Sony e Honda.

In conclusione l'intera parabola economica e culturale del Giappone nel Novecento riflette una duplice e costante esistenza: da un lato, l'interesse a essere accettato e riconosciuto dall'Occidente; dall'altro, l'esigenza etica di non ferire o tradire il culto della tradizione e della memoria storica nazionale. Questo delicato equilibrio si riflette nitidamente nell'evoluzione del design giapponese, capace di assimilare il rigore metodologico tedesco per poi contestualizzarlo ed eventualmente emanciparsene, per riscoprire le proprie radici formali.

È tuttavia doveroso evidenziare i limiti del presente studio, legati in primo luogo alla scarsità e alla frammentazione delle fonti archivistiche relative alla ricezione del Bauhaus, della Scuola di Ulm in Giappone e, in particolare, delle prime esperienze progettuali giapponesi "moderne", come il Keiji Kōbō. Inoltre, se la prima metà del secolo permetteva di

individuare con chiarezza la penetrazione e l'influenza del modello razionalista tedesco, l'analisi del design contemporaneo si scontra con un mercato globale estremamente frastagliato. La profonda influenza sullo stile di vita successiva all'occupazione americana e la mancanza di un linguaggio di riferimento condensato in un'unica scuola, come nel caso del Bauhaus, hanno frammentato lo scenario attuale. Nel dopoguerra non è dunque possibile evidenziare in modo tanto diretto e univoco quell'influenza geopolitica e progettuale che aveva invece guidato, a inizio secolo, il riscatto industriale della nazione.

BIBLIOGRAFIA

Bytheway, Simon James, e Michael Schiltz. “The Dynamics of Wakon Yōsai (Japanese Spirit, Western Technology): The Paradoxes and Challenges of Financial Policy in an Industrializing Japan, 1854-1939.” *People, Place, and Power*, Black Swan Press, 2009, pp. 57-79.

Čapková, Helena. “Bauhaus and Tea Ceremony: A Study of Mutual Impact in Design Education between Germany and Japan in the Interwar Period.” *E Eurasian Encounters: Museums, Missions, Modernities*, a cura di Caroline Stolte e Yoshiyuki Kikuchi, Amsterdam University Press, 2017.

Čapková, Helena. “Transnational Networkers-Iwao and Michiko Yamawaki and the Formation of Japanese Modernist Design.” *Journal of Design History*, vol. 27, n. 4, 2014, pp. 370-385.

Delank, Claudia. *Das imaginäre Japan in der Kunst: „Japanbilder vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. Iudicium, 1996.

Delank, Claudia. “The Painters of the Blaue Reiter and Japan: Towards Defining a New Stage of German Japonisme in the Twentieth Century.” *Journal of Japonisme*, vol. 5, 2020, pp. 71-91.

Derrida, Jacques. “Des Tours de Babel.” Traduzione di Stefano Rosso. *aut aut*, vol. 189-190, 1982, p. 84.

Elliott, David. “Section 01.” *Tokyo/Berlin Berlin/Tokyo*, Mori Art Museum Podcast, 2006.

Fujita, Haruhiko. “Notomi Kaijiro: An Industrial Art Pioneer and the First Design Educator of Modern Japan.” *Design Issues*, vol. 17, no. 2, Spring 2001, pp. 17-31.

Gadient, Hansjörg. „Rein und schön: Japan und das Bauhaus.” *Schweizer Ingenieur und Architekt*, Bd. 118, Nr. 41, 2000, S. 928-31. E-Periodica.

Godau, Marion, e Bernd Polster. *Design Germania*. A cura di P. Antonelli e A. Kupetz, traduzione di D. Cacciola, Rizzoli, 2000.

Gropius, Walter. “Architecture in Japan.” *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, di Walter Gropius, Kenzo Tange, e Yasuhiro Ishimoto, Yale University Press, 1960.

Ikegami, Hidehiro. “Kosei and Zokei Education: Bauhaus and the Formation of Kuwasawa Design School.” *The Journal of the Asian Conference of Design History and Theory*, vol. 1, 2016, pp. 85-94.

Kamishiro, Yuichiro. “Re-evaluating 40 Years of Shinkenchiku.” *Shinkenchiku*, Vol. 39, No. 6, June 1964, p. 158.

Kamińska, Ewa. “The European Encounters with Japanese Art: Germany as a Case Study.” *Comparative Studies on Urban Cultures: Compilation of Papers and Seminar Proceedings*, a cura di Urban Culture Research Center, Graduate School of Literature and Human Sciences, Osaka City University, 2009.

Katsumura, Kenichi. “Kawakita Renshichiro no ‘Kosei Kyoiku’ ni tsuite: Nihon kindai dezain sosoki no dezain kyoiku ni tsuite no ikkosatsu” [The Method of Basic Design ‘Kosei Kyoiku’ by Renshichiro Kawakita: A Study on Education of Design in the Early Modern Design of Japan]. *Otsuki Tanki Daigaku Kiyo*, vol. 24, 1993, pp. 109-122.

Kawakita, Renshichiro, e Katsuo Takei. *Kosei Kyoiku Taikai* [Compendium of Kosei education]. Tokyo, Gakko Bijutsu Kyokai Shuppan-bu, 1934, p. 5, p. 16.

Kobayashi, Hiroshi. “Members of KEIJI-KOBO.” *Special issue of Japanese Society for the Science of Design*, vol. 6, n. 2, 1998, pp. 43-48.

Kuwasawa, Yoko. *Fudangi no Designer* [Designer of Undress]. Tokyo, Kuwasawa Gakuen, 2004, p. 60, pp. 65-66, p. 211.

McNeil, Peter. “Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940.” *Journal of Design History*, vol. 5, no. 4, 1992, pp. 281-94.

Mizutani, Takehiko. “Bauhausu to sono kōsei.” *Bijutsu Jidai*, No. 10-13, 1960, p. 40.

Mizutani, Takehiko. “Bauhaus to ‘Kenchiku ni taisuru shuchō’.” *Atorie*, vol. 8, 1930, p. 76.

Mizutani, Takehiko. “Kōkansei kagu.” *Teikoku kōgei*, vol. 5, n. 5, 1931, p. 245.

Mori Art Museum, e Neue Nationalgalerie Berlin. *Tokyo-Berlin/Berlin-Tokyo*. Catalogo della mostra, 2006.

Reischauer, Edwin O. Storia del Giappone: dalle origini ai giorni nostri. Bompiani, 2001.

Ruick, Petra. "Takehiko Mizutani's Years at the Bauhaus Dessau: Study on the Bauhaus and Takehiko Mizutani." *Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ)*, vol. 71, no. 599, 2006, pp. 158-160.

Stolte, Caroline, e Yoshiyuki Kikuchi, a cura di. *Eurasian Encounters: Museums, Missions, Modernities*. 1a ed., Routledge, 2017.

Takagi, Mariko. Yamawaki Michiko: Eine japanische Bauhausgeschichte / A Japanese Bauhaus Story. Form + Zweck Verlag, 2019.

Takayasu, Keisuke. "The Development of Design Education for Children in Japan." *The Journal of the Asian Conference of Design History and Theory*, no. 1, 2015, pp. 95-103.

Tamada, Hiroyuki. "Richard Neutra's Architectural Thought and Japan." *Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ)*, vol. 71, n. 600, 2006, pp. 223-228.

Tanizaki, Jun'ichirō. *Libro d'ombra [In'ei raisan]*. A cura di Luisa Bienati, Marsilio, 2022.

Taut, Bruno. *Houses and People of Japan*. Sanseido Co., 1937, p. 4.

Taut, Bruno. *La riscoperta del Giappone*. A cura di Giovanni Cagnardi, traduzione di Maria Attardo Magrini, Alberto Gaffi Editore, 2011.

Triennale di Milano. *Design Giapponese. Una storia dal 1950*. Octavo, 1994, p. 9.

Tsunemi, Mikiko. "Study on a Bauhausler, Tamae Ohno (1)." *Journal of the Japanese Society for the Science of Design*, vol. 53, 2006, p. 80, p. 81.

Tsuruta, Etsuko. "Henry van de Velde and Japanese Anonymous Design." *Blucher Design Proceedings*, vol. 1, n. 5, dicembre 2014, pp. 465-469.

Umemiya, Hiromitsu. *A History of Japanese and Western Design: Exchange and Influence*. A cura di Design History Forum, Kyoto Shoin, 2001, pp. 74-84.

Umemiya, Hiromitsu. "Kawakita Renshichiro no 'Kosei Kyoiku' kaishizen ni okeru Bauhaus juyo: Kawakita Renshichiro no jisseki 8" [The Reception of Bauhaus Before the Start of Renshi-

chiro no 'Kosei Kyoiku' kaishizen ni okeru Bauhaus juyo: Kawakita Renshichiro no jisseki 8" [The Reception of Bauhaus Before the Start of Renshichiro Kawakita's 'Composition Education': The Achievements of Renshichiro Kawakita, Part 8]. *Nihon Kenchiku Gakkai Taikai Gakujutsu Koen Maishushu (Kanto)*, Settembre 1993, p. 9228.

Umemiya, Hiromitsu. "Sorezore no Bauhaus: 1930-nendai, Nihon no Bauhaus juyo" [Each Bauhaus: The Reception of Bauhaus in Japan in the 1930s]. *Jutaku Kenchiku*, n. 254, Maggio 1996, pp. 21-25.

Vollmer, Klaus. Recensione di *Das imaginäre Japan in der Kunst: „Japanbilder vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, di Claudia Delank. *NOAG: Nachrichten della Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, vol. 161-162, 1997, pp. 223-228.

Weisenfeld, Gennifer. "Publicity and Propaganda in 1930s Japan: Modernism as Method." *Design Issues*, vol. 25, no. 4, 2009, pp. 13-28.

Yamawaki, Iwao. "Zelkova Tree, Letter C." Lettera manoscritta, 2 Marzo 1931.

Yamawaki, Michiko. *Bauhausu to chanoyu [Bauhaus and Tea Ceremony]*. Shinchōsha, Tokyo, 1995.

SITOGRAFIA

Bauhaus Cooperation. “Artikel Detail (Artikel 54).” Bauhaus Kooperation, <https://bauhauskooperation.de/wissen/artikel/artikel-detail/artikel-54?cHash=c5ea1f5730b2f8b8aa78f94daf249145>. Accesso 13 Apr. 2026.

Bauhaus Community. “Person: Tamae Ohno.” Bauhaus Community, <https://bauhaus.community/person/1121>. Accesso 9 Apr. 2026.

Hfg-Archiv Ulm. Museum Ulm, www.hfgarchiv.museumulm.de. Accesso 9 Apr. 2026.

Jiyu Gakuen. “Official Website - English Profile.” Jiyu Gakuen, <https://jiyu.jp/en/>. Accesso 13 Apr. 2026.

Madoken. “The Reception of Bauhaus in Japan.” Madoken Archive, <https://madoken.jp/en/article/8481/>. Accesso 13 Apr. 2026.

Note.com. “Seigensha Publication Feature.” Note.com, <https://note.com/seigensha/n/n61bc807f9a0d>. Accesso 13 Apr. 2026.

Tanca, Piero. “Arti grafiche a Vienna dal 1897 al 1907.” Piero Tanca Wordpress, <https://piro-tanca.wordpress.com/2016/07/07/arti-grafiche-a-vienna-dal-1897-al-1907/>. Accesso 27 Apr. 2026.

Treccani. “Japonisme.” Enciclopedia on-line, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, <https://www.treccani.it/enciclopedia/japonisme/>. Accesso 29 Apr. 2026.

Ummy Info. “Iwao Yamawaki’s Architectural Works.” Ummy Info Database, <https://ummy.info/entry/iwao-yamawaki%27s-architectural-works>. Accesso 13 Apr. 2026.

Ummy Info. “Modern Architecture Studies 2004.” Ummy Info Database, <https://ummy.info/entry/2004/08/01/>. Accesso 13 Apr. 2026.