



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Lingue e Civiltà
dell'Asia e
dell'Africa
Mediterranea

Tesi di Laurea
Magistrale

***Ukiyoe: dalle
origini alle
prospettive
per il futuro***

Relatore

Ch. Prof. Silvia Vesco

Correlatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Laureando

Orsola Chini

Matricola 850106

Anno Accademico

2017 / 2018

Abstract

L'intento di questo studio è valorizzare questa forma artistica, cercando di comprendere i motivi della recente popolarità di questo genere, segnata dall'apertura di numerosi eventi pubblici e privati dedicati a livello internazionale, paradossalmente accompagnata da una progressiva estinzione. L'analisi qualitativa verte sull'evoluzione critica, tecnica e tematica dell'*ukiyoe* dalle origini alla contemporaneità. Innanzitutto, nel primo capitolo si affronta lo stato dell'arte e in particolare come si è evoluta la concezione di *ukiyoe* dal punto di vista della critica e del pubblico dall'epoca Tokugawa a oggi in Giappone e all'estero. Nel secondo capitolo si approfondiscono invece gli aspetti tecnici che hanno permesso al *mokuhanga* di preservarsi fino alla contemporaneità e che lo distinguono da altre tipologie di riproduzione; inclusi i materiali, gli strumenti, la lavorazione e la realizzazione in team. Quindi, si tengono presenti enti e associazioni che promuovono il mantenimento del *mokuhanga* in diverse forme, focalizzandosi soprattutto su alcune iniziative recenti in Giappone e in Italia. Nel terzo capitolo si affrontano le tematiche principali dell'*ukiyoe* e la loro evoluzione storica. Anche in questo caso, si intende analizzare principalmente i soggetti che si sono mantenuti nel tempo, facendo emergere le ragioni per cui ciò è avvenuto e gli eventuali adattamenti che hanno subito a questo scopo. Nel quarto capitolo si punta a rispondere ad alcuni quesiti sull'importanza del mantenimento dei soggetti e/o della tecnica per la sopravvivenza dell'*ukiyoe* attraverso l'approfondimento di tre casi studio (Salvatore Fiume, Ikenaga Yasunari e Jed Henry), nei quali questi temi vengono affrontati in diverse modalità.

Indice

序文	3
Introduzione	6
Capitolo 1: L’impatto delle stampe <i>ukiyo</i> e sulla critica e sul pubblico dalle origini a oggi e le influenze sul genere	9
Il dibattito sulla nascita della xilografia	9
La percezione delle xilografie durante l’era Tokugawa	11
La fine dello shogunato e il periodo Meiji	14
L’impatto dei <i>mokuhanga</i> all’estero e la nascita del “ <i>Japonisme</i> ”	16
Le stampe nella contemporaneità in Giappone e all’estero	29
Capitolo 2: Le tecniche del <i>mokuhanga</i>	35
I materiali e la realizzazione	35
L’importanza del lavoro d’equipe	49
La dicotomia tra “artista” e “artigiani”	51
I benefici della realizzazione in <i>team</i>	55
Le nuove possibilità della xilografia giapponese e le contraddizioni allo sviluppo tecnico	56
Capitolo 3: L’origine e gli sviluppi delle tematiche nelle stampe	61
Le influenze della tradizione giapponese e del genere dell’illustrazione	65
Le stampe come medium di informazione	67
Le beltà	72
Le stampe erotiche	77
Il mondo dello spettacolo	80
I <i>manga</i>	84
Le scene di vita urbana	86
I paesaggi	87
L’ <i>ukiyo</i> e contemporaneo	91

Capitolo 4: Il futuro dell' <i>ukiyoe</i> e la sua conservazione	95
La conservazione dell' <i>ukiyoe</i> attraverso la conoscenza	95
La conservazione dell' <i>ukiyoe</i> attraverso eventi	97
La conservazione dell' <i>ukiyoe</i> attraverso l'opera di artisti contemporanei	100
Le prospettive per il futuro	117
Bibliografia	121
Sitografia	123
Glossario dei termini giapponesi	125
Indice delle illustrazioni	129

序文

浮世絵は江戸時代に生まれた美術である。「うきよ」というのは元来、浄土真宗の観念で、「世界に関する心配」という意味を持つが、17世紀に町人の社会階級とつながってそれが変わり、「うきよ」は

[...]つらい世の中だからこそ浮き浮きと楽しむべきだという享樂的な風潮[...]¹

と捉えられるようになった。

「浮世絵」とは木版画だけでなく、そのような画風を持つ絵すべてを表す。しかし、浮世絵といえば、すぐ思い浮かぶのは木版画である。よって、江戸時代の町人文化の代表作として、木版画の浮世絵制作に関する研究が行われている。

このような背景から、本論文では木版画を中心に考察を行っていく。本研究課題は世界美術史上、非常に重要であり、世界の多くの研究者によって研究が行われている。浮世絵は日本美術のみならず、18世紀以降の欧米の美術にも大きな影響を与えた。過去における浮世絵の重要性を明らかにし、現代においても浮世絵が日本と国際文化を理解するうえで重要な美術品であるどうか検討することが必要である。

近年の美術界の動きには、さまざまな傾向があることに気づく。まず、世界中で浮世絵に関するイベントが行われていることが挙げられる。イタリアについては、ミラノで2016年9月から2017年1月まで広重、歌麿と北斎に関する豊かな資料が美術展として展示された。昨年は広重に関する美術展がローマとボローニャにおいて開かれた。また、私的な協会が浮世絵とその技法に関するゼミやワークショップを開催している。ところが、これらのイベントは大変人気があるにもかかわらず、批評では「浮世絵は落ちぶれた美術の一種」とであるとされている。よって、美術市場における浮世絵の需要は低く、木版画技法に興味を持つ若い芸術者の数が減っているという現状がある。

本論文の目的は、浮世絵の発端とその発展について研究することである。浮世絵の特徴が明らかになることで、現代におけるこの美術の保存と維持について理解できるだろう。論文の内容は以下のとおりである。

第一章では浮世絵の歴史を論じ、歴史的な批評と大衆の評価の変化を明らかにする。元来、木版画は美術ではなく、中国で発生した複製技法であった。その技法は、8世紀に僧侶によって日本にもたらされた。当時、木版画は新しい

¹ SUZUKI, Yukiko, *Ukiyoe Ladies*, Gentōsha, Tokyo, 2016, p. 26.

鈴木由紀子 (2016) 『浮世絵の女たち』幻冬社、東京。

作品を作る方法ではなく、元どおりに絵を複製する方法として捉えられ、美術的には低く評価されていた。江戸時代に木版画の着想が大きく変わり、町人文化の表現になった。浮世絵は大衆に愛されたが、美術的な評価は低かった。その理由は、木版画の大衆的な特徴にある。まず、浮世絵作品の目的が主に町人の娯楽を紹介することだったこと。また、木版画が町人のために作られていたこと。よって、版画の価格は絵画に比べて低いものだった。木版画の技法や、大衆を対象とした作品であったこと、そして低価格で普及していたことから、浮世絵は美術品ではなく、消耗品であると考えられていたのである。鎖国の時代、日本からの美術品の輸出は厳しく制限されたが、それが終わると、浮世絵は外国でも売買されて外国の美術界に大きな影響を与え始めた。第一章では、浮世絵に関するこのような歴史的経緯を明らかにしたうえで、現在の浮世絵に対する評価について述べる。現代においても、木版画が世界中に普及していることを考えると、日本だけでなく、世界中の大衆と批評家の判断について研究することが大切である。

第二章では、浮世絵の技法、つまり木版技法を取り上げる。この印刷技術は非常に特別であり、他の印刷技術とはまったく異なるものである。独特な日本の原料と器具が用いられている。また、本来の作品の作り方は、さまざまな職人を巻き込んだ総合的なものである。木版画の誕生するプロセスにおいて、絵師、版元、彫師、摺師が皆一緒に働く。優れた浮世絵を創造するのにそれぞれの役割がある。しかし、歴史的に見て国際的な批評では「絵師」に限ってその大切さを認めている。他の「職人」には創造性がなく、機械的な行為のみをする人とみなされている。各職人に対する評価の研究は、現代における浮世絵の見解に大きな影響を与えるものであるため、この面の研究も非常に大切である。

第三章は浮世絵のテーマについて取り上げる。浮世絵本来のテーマと現代のテーマを比べると、大衆の興味の変化がわかる。テーマとして取り上げるのは、浮世絵史上特に有名で、今日まで残ったものである。町人文化といえば、歌舞伎や売春宿のような気晴らしが思い浮かぶが、江戸時代の浮世絵はそれだけでなく、日本の伝統や文学的内容をテーマにしたものもあり、新しいアピールを与えている。さらに、明治時代以降、木版画は出版業とつながり、情報源としても使われていた。近年、テーマの変化にともなって、現代の作品は浮世絵とまったく異なるという批判が広がっている。よって、現代の浮世絵のテーマに関する特徴も明らかにしていく必要がある。

最終章では、浮世絵の将来の可能性について論じる。まず、美術品としての浮世絵を守るために、世界中で研究が盛んに行われるのが重要である。また、美術展、ワークショップやゼミナールのようなイベントを通して、大衆の浮世絵に対する意識を高めることもできる。最後に、3つの事例を紹介して、さまざまな芸術家に革新が見られることも示す。

本論文の目的は、浮世絵の歴史的な重要性を明らかにするだけでなく、美術品としての浮世絵に新しい興味の視点を与えるという点にある。

Introduzione

Negli ultimi anni si sono susseguiti una serie di eventi legati alla promozione delle stampe *ukiyo*e in Italia. Alle grandi esposizioni come quella di Palazzo Reale a Milano dedicata a Hiroshige, Utamaro e Hokusai (22 settembre 2016 – 29 gennaio 2017) o quella che si sta svolgendo in questi mesi alle Scuderie del Quirinale a Roma (1 marzo – 29 luglio 2018) su tutta la produzione di Hiroshige, si aggiungono workshop di silografia e altri eventi organizzati da enti privati.

Paradossalmente, a questa enfaticizzazione e pubblicità delle stampe policrome giapponesi del periodo Edo, nella realtà corrisponde un periodo di decadenza dell'*ukiyo*e in quanto una forma d'arte in via di estinzione: il numero di discepoli è ancora inferiore e la domanda per questo tipo di opere sul mercato dell'arte è scarsa. Inoltre, le tecniche tradizionali, preservate per quattrocento anni, rimangono oggi prerogativa di una cerchia limitatissima di artigiani.

Si punterà dunque ad approfondire in primo luogo l'evoluzione delle stampe dal periodo Edo ai giorni nostri da un punto di vista critico, tecnico e tematico.

In secondo luogo, lo studio è volto a valorizzare questa forma d'arte, pertanto si indagherà sui motivi della sua popolarità attuale e sulle modalità esistenti o possibili per preservarla nel tempo, in un periodo in cui anche nel contesto artistico si sono affermate tecniche tecnologicamente più avanzate o di più semplice realizzazione come la litografia e la stampa digitale.

Per quest'analisi di tipo qualitativo si farà uso innanzitutto della bibliografia esistente sull'*ukiyo*e. Gli studi di Hillier sono tra i più attinenti al progetto di ricerca che si intende svolgere, soprattutto in merito alla ricezione delle stampe da parte della critica sia in Giappone che all'estero e quanto essa abbia influenzato lo sviluppo di questa forma artistica. Pur focalizzandosi su alcuni artisti minori, l'autore fa altresì emergere alcune caratteristiche tecniche e tematiche comuni tra gli artisti dell'*ukiyo*e. Oltre a questo, per parlare della tecnica si ricorrerà alle ricerche di Salter, Baccheschi e Maltese, cercando soprattutto di evidenziare eventuali novità (nel rapporto tra artisti e artigiani nelle varie fasi, nella scelta dei pigmenti, della matrice lignea, della carta e nella realizzazione dell'opera). Le tematiche ricorrenti dell'*ukiyo*e si ritrovano nei testi sopracitati, nei cataloghi delle mostre (in particolare *Hokusai Hiroshige Utamaro* a Palazzo Reale) e in alcuni volumi in giapponese. Quello di Suzuki è utile soprattutto per l'evoluzione del *bijinga*, mentre quello a cura di Kobayashi e Ōshisa analizza nel dettaglio diversi argomenti. Si punta soprattutto a mostrare eventuali analogie e differenze nella scelta dei soggetti nel tempo.

Nel capitolo sulla tutela dell'*ukiyo*e si presenteranno le iniziative esistenti per promuovere e preservare la tecnica tradizionale in Giappone e all'estero: associazioni,

mostre, workshop. In ultimo, tentando di rispondere alla domanda: “com’è possibile salvare l’*ukiyoe*?”, si intende presentare come *case studies* i lavori di alcuni artisti che hanno portato avanti questa forma d’arte secondo la propria sensibilità e con modalità rispondenti al contesto.

Oltre a fare riferimento a questi fondamentali testi, ci si rifarà anche all’esperienza personale vissuta durante il workshop di xilografia giapponese a cura dell’associazione culturale Giappone in Italia, tenutosi a Milano presso la Teiera Eclettica in tre appuntamenti (13, 20, 27 maggio 2018). Pur riconoscendo che si tratti di un’esperienza assolutamente limitata riguardo a questa interessante tematica, esso ha fornito importanti basi per questa tesi, innanzitutto per la comprensione della tecnica e delle sue difficoltà. In secondo luogo, ha fatto nascere nuovi interrogativi sullo stato attuale dell’*ukiyoe*, sui cambiamenti tematici e tecnici, sulla sua conservazione e sulla sua importanza nell’arte internazionale ai giorni nostri.

Prima di iniziare questo studio, è necessario puntualizzare il significato dei termini che si utilizzeranno per descrivere le stampe, “*ukiyoe*” (浮世絵), “*mokuhanga*” (木版画) e “*nishikie*” (錦絵). Il primo significa “immagini del mondo fluttuante”.

Ukiyoe un termine che si collega a “憂世”, parola omofona ma scritta con *kanji* diversi, letteralmente “preoccupazioni riguardo al mondo”, che si rifà alla nozione buddista della natura illusoria e transitoria dell’universo, che trova consolazione e salvezza nella Terra Pura¹. Nel corso del XVII secolo le classi agiate di mercanti gli diedero un significato secolare, riferito non solo al mondo del teatro, delle case da tè e dei quartieri di piacere, ma anche ad altri intrattenimenti popolari presenti in diverse città giapponesi, in primis Edo, Kyoto e Osaka². “*Ukiyo*” venne quindi re-interpretato positivamente come una sorta di “carpe diem”, come godimento dei piaceri mondani³, a fronte della sofferenza terrena.

[...]つらい世の中だからこそ浮き浮きと楽しむべきだという享樂的な風潮へと変わってきました。

¹ SUZUKI, Yukiko, *Ukiyoe Ladies*, Gentōsha, Tokyo, 2016, p. 26.

鈴木由紀子、浮世絵の女たち、幻冬社、東京、2016。

² Melanie TREDE e Lorenz BICHLER, *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*, Taschen, Köln, 2015, p. 7.

³ Rebecca SALTER, *Japanese Woodblock Printing*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p. 10.

[...] si passò ad una tendenza edonistica per cui, proprio perché si vive un'esistenza amara, bisogna divertirsi con leggerezza⁴.

L'ultimo *kanji*, appartenente a diversi di questi termini, “e” (繪) ha un significato più ampio di quello che si tende ad attribuirgli: pur non denotando in sé e per sé una stampa, ma qualsiasi tipo di rappresentazione, si può affermare che le xilografie sono la massima espressione di questo genere. Pertanto si utilizzerà in questa tesi il termine riferendosi ad esse, escludendo i dipinti e altre forme artistiche di quel periodo.

Il secondo termine, *mokuhanga*, enfatizza invece il processo tecnico per ottenere l'opera, letteralmente “immagine da matrice in legno”. In realtà, tradurlo con “xilografia” risulterebbe alquanto semplicistico, in quanto si sminuirebbero le peculiarità tecniche tipiche della stampa giapponese non assimilabili al metodo xilografico europeo, come si evincerà nel secondo capitolo. Si preferirà quindi descrivere le opere con il termine in giapponese o, nel caso si tratti di immagini a colori, “xilografia policroma”, che si avvicina maggiormente al concetto di stampa broccato (*nishikie*).

⁴ SUZUKI, Yukiko, *Ukiyoe...*, cit., p. 26.

Capitolo 1: L'impatto delle stampe *ukiyo-e* sulla critica e sul pubblico dalle origini a oggi e le influenze sul genere

Vedere l'impatto che le opere *ukiyo-e* hanno avuto nei confronti del pubblico e della critica durante i secoli è interessante non solo per capire quale importanza rivestono all'interno dell'arte giapponese e internazionale, ma si ricollega anche ai motivi dello splendore e della decadenza di questo tipo di tecnica e al tema della sua tutela nell'attualità. Infatti, se è vero che il tema delle stampe è stato largamente affrontato da amanti del genere e storici dell'arte sia giapponesi che non, bisogna anche riconoscere che gran parte di questi studi si è concentrata sul suo sviluppo storico specialmente in relazione alla popolarità e alla risonanza nell'arte occidentale nel tardo Ottocento¹, mentre sono abbastanza ristretti quelli sulle vicende dello sviluppo del *mokuhanga* in patria, naturalmente escludendo le monografie sui maggiori autori.

Il dibattito sulla nascita della xilografia

La bibliografia esistente è abbastanza confusa per quanto riguarda la nascita della xilografia. Alcuni studiosi sostengono che essa sia nata tra i Paesi Bassi, la Germania e la Francia agli inizi del 1400 a partire dalle tecniche di decorazione dei tessuti e poi si sia sviluppata all'interno del genere del libro illustrato (che altro non era che una versione economica dei manoscritti miniati)². Tra l'altro, è interessante notare che anche Hishikawa Moronobu (1618-1694), considerato da Mason padre della xilografia in Giappone, fosse specializzato nel design per i tessuti³. Già in principio, questi fatti testimoniano una delle prerogative della xilografia, cioè la realizzazione di pattern decorativi.

In altri casi si sostiene che la xilografia fosse presente già in tempi molto più antichi nel continente asiatico e che sia stata introdotta nell'arcipelago giapponese già nell'VIII secolo⁴. Secondo questi, in quel periodo giunsero dalla Cina missionari buddisti

¹ Lawrence BICKFORD, "Ukiyo-e Print History", *Impressions*, No. 17 (Summer), Japanese Art Society of America, 1993, p. 1.

² Corrado MALTESE (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Mursia, Milano, 2009, p. 241.

³ Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, N.Y., 2005, p. 280.

⁴ Rebecca SALTER, *Japanese Woodblock Printing*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2002, p. 9.

che portarono con sé arti e tecniche della loro cultura; inizialmente si trattava di illustrazioni a scopo devozionale o religioso. Lo stesso fenomeno avvenne in Europa tra la fine del XIV e l'inizio del VI secolo, con l'inizio della circolazione di xilografie anonime che proponevano immagini "facilmente comprensibili", opere essenziali il cui impatto visivo era affidato al contrasto tra i larghi tratti neri del disegno e il bianco del foglio⁵.

Risulta un po' eccessiva la tesi di Sullivan, che sostenerrebbe che la xilografia giapponese si sia sviluppata verso la fine del XVII secolo come un fenomeno totalmente isolato, quasi "autoctono", intorno ai piaceri del teatro e ai quartieri a luci rosse delle città. Infatti, è senza dubbio condivisibile il fatto che si sia sviluppata lontano dall'influenza artistica europea e americana di quel periodo, che si limitava all'area circostante Nagasaki, e allo stesso tempo dai pittori accademici si proponevano di utilizzare le innovazioni tecniche e compositive dell'arte europea come strumento di riforma⁶. Tuttavia, la sua affermazione è applicabile solamente al contatto con l'arte occidentale; è innegabile che ci sia stata un'influenza continentale.

In sintesi, dalla bibliografia esistente sembrerebbe che il metodo xilografico sia nato in Cina in tempi antichi e che si sia poi diffuso in diverse aree. Tuttavia, non è chiaro se il filone europeo sia anch'esso di questa derivazione. Nel caso giapponese l'influsso cinese è palese, per i primi esempi di stampa da matrice giunti nell'VIII secolo e per le xilografie policrome portate dal continente da molti artisti e scrittori esuli dopo la seconda metà del XVII secolo⁷ e l'origine è anche confermata dai primi soggetti riprodotti.

Di fatto, già in origine nel continente asiatico la stampa non era un genere artistico indipendente, ma asservito alla riproduzione, utilizzato come metodo di massa per replicare fedelmente i dipinti. Per questa ragione, le copie non avevano nulla di nuovo (dovendo essere più simili possibile all'originale) e la realizzazione, più che essere un momento di espressione artistica, si riduceva ad un mero esercizio tecnico⁸.

Già da prima del X secolo la xilografia era utilizzata in Giappone ai fini della pittura e in seguito si propose, più che come una tecnica efficace per la creazione di opere con un valore artistico intrinseco, come unico metodo di riproduzione meccanica

⁵ MALTESE (a cura di), *Le tecniche...*, cit., pp. 241 - 341.

⁶ Michael SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, London, 1989, p. 29.

⁷ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 9.

⁸ Ibidem.

di uno stesso design per renderlo più accessibile dal punto di vista economico e di conseguenza fruibile da una fascia più ampia di clientela⁹.

Le prime stampe rappresentavano immagini devozionali di diffusione buddhista, disegnate dagli stessi preti. Intorno al XII secolo, la xilografia cominciò ad essere utilizzata come metodo per riprodurre delle figure sui ventagli in stile *yamatoe*. In questo caso, la parte stampata veniva coperta dalla colorazione a mano. Questa tecnica fu anche fondamentale per le illustrazioni all'interno dei libri, pratica già diffusa largamente molto prima dalla metà del Seicento. Si trattava soprattutto di traduzioni attente di design della scuola Tosa. All'inizio si trattava di illustrazioni alquanto approssimative, ma la qualità migliorò via via fino a raggiungere un picco verso la metà del XVII secolo con l'enorme domanda del pubblico di nuovi libri di poesie, leggende, storia e fiction¹⁰.

Ecco, rispetto alle xilografie cinesi ed occidentali, in quelle giapponesi si nota una grande originalità, risultato della presa di consapevolezza degli artisti della potenzialità di questa tecnica. Grazie all'estro di autori e artigiani, la stampa si evolse dall'essere mera riproduzione di un disegno ad un medium espressivo a sé stante.

La percezione delle xilografie durante l'era Tokugawa

Il *mokuhanga* fa parte di una serie di nuovi intrattenimenti che fiorirono all'inizio dell'era Tokugawa (1603) dai *chōnin* (町人, mercanti) in relazione al cosiddetto "mondo fluttuante" e all'interpretazione positiva del termine "*ukiyo*", che risiedeva nella scelta di vivere alla giornata, facendo tesoro dei godimenti terreni: il teatro, i picnic all'aperto, le feste, la vita di strada e i quartieri di piacere. Con il progressivo impoverimento della classe samuraica, la nuova classe emergente di mercanti cominciò a stabilire dei nuovi trend non solo dal punto di vista economico, ma anche culturale¹¹. In questo senso l'arte venne interpretata come medium per catturare e preservare i piaceri fuggevoli¹².

Secondo Hillier, l'*ukiyoe* non nacque come movimento artistico ben definito, ma si sviluppò inizialmente a Kyōto dalle attività di artisti appartenenti a scuole diverse, che cominciarono a rappresentare in pittura alcuni eventi pubblici e privati, scene di teatro

⁹ SUZUKI, Yukiko, *Ukiyoe Ladies*, Gentōsha, Tokyo, 2016, p. 26 - 27.

鈴木由紀子、浮世絵の女たち、幻冬社、東京、2016.

¹⁰ JACK HILLIER, *The Japanese Print: A New Approach*, G. Bell and Sons, London, 1960, pp. 14 - 15.

¹¹ SUZUKI, Yukiko, *Ukiyoe...*, cit., p. 26.

¹² WILLIAM E. HARKINS, "Ukiyoe Prints and Non-Ukiyoe Styles, *Impressions*, No. 11 (Summer), Japanese Art Society of America, 1985, p. 1.

e di danza. Parallelamente, a Edo e più tardi nelle maggiori città (Kyōto e Ōsaka) si svilupparono le prime stampe, che condensavano queste tendenze in uno stile ben definito, nato dai racconti del mondo fluttuante (*ukiyo-zōshi*, 浮世草子) e dalla crescente pratica di illustrare i libri (di qualsiasi genere) proprio attraverso la tecnica xilografica¹³. In seguito, le immagini ottennero la preminenza sul testo all'interno di album eventualmente corredati da poche didascalie¹⁴. La critica contemporanea valuta in molti casi le illustrazioni di questi libri più rilevanti a livello artistico rispetto ai racconti stessi.

Parlando della nascita e degli sviluppi iniziali del *mokuhanga*, la critica si riferisce innanzitutto ad una tipologia artistica controcorrente, “democratica”¹⁵ e “popolare”¹⁶. Infatti, all'inizio del periodo Tokugawa in Giappone i movimenti artistici rilevanti e di successo erano solamente quelli che asservivano ai gusti e alle necessità di un élite sociale, costituita principalmente dalla nobiltà e soprattutto dall'aristocrazia militare, che si faceva promotrice solo di alcune tipologie di opere artistiche. Mentre dipinti, sculture ed opere architettoniche erano non solo collezionate dalle classi più agiate, ma anche studiate e registrate da storici e studiosi di quell'epoca, in Giappone non ci fu nessun tipo di letteratura riguardante l'*ukiyo-e* fino al XIX secolo¹⁷.

È da notare che molti degli artisti di xilografie furono anche pittori e conoscitori dell'arte tradizionale; nonostante ciò, la maggior parte dei loro dipinti riguarda sempre la sfera del mondo fluttuante e non è quindi considerata dalla critica autoctona come parte dell'arte “tradizionale” e “alta”¹⁸. Inoltre, essi sono conosciuti tutt'oggi sia in patria che all'estero principalmente per la loro produzione di *mokuhanga*.

Bickford sottolinea come le xilografie fossero ignorate o snobbate dall'élite e considerate una forma di arte bassa, grezza e scadente e fossero relegate allo stato di opere fatte da e per il popolo¹⁹. Per Mason ciò che identifica l'*ukiyo-e* come “arte popolare” è rintracciabile in tre sue caratteristiche principali: la scelta di soggetti urbani e vicini al ceto mercantile, il prezzo accessibile delle stampe e di conseguenza il fatto

¹³ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., pp. 12 - 14.

¹⁴ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 16.

¹⁵ Ives COLTA FELLER, *The Great Wave: the Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York Graphic Society, New York, 1979, p. 14.

¹⁶ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 278.

¹⁷ BICKFORD, “Ukiyo-e Print...”, cit., p. 2.

¹⁸ Jack HILLIER, *Hokusai Drawings*, Phaidon, London, 1966, p. 2.

Julie Nelson DAVIS, “Artistic Identity and Ukiyo-e Prints: the Representation of Kitagawa Utamaro to the Edo Public”, in Melinda Takeuchi (a cura di), *The Artist as Professional in Japan*, Stanford UP, Stanford, 2004, pp. 116 – 117.

¹⁹ BICKFORD, “Ukiyo-e Print...”, cit., p. 1.

che esse costituissero un bene commerciale²⁰. Per quanto riguarda la prima affermazione, la scelta dei temi è innovativa, in contrapposizione rispetto ai soggetti datati dell'arte canonica, ed è legata alla funzione di queste stampe. Lungi dal voler esprimere ideali religiosi o filosofici o celebrare opere della tradizione letteraria, le tematiche riguardavano la vita contemporanea in modo "casuale"²¹, leggero e non impegnato. Questo aspetto, cardine di moltissime delle opere *ukiyo* (tra cui i volumi di *Manga* di Hokusai), è stato a lungo criticato dagli esperti giapponesi in quanto evidenzia l'appartenenza all'arte bassa e propone un realismo troppo duro e grezzo²². I soggetti erano dei più disparati: dalla pubblicità di un personaggio o di un evento, all'intrattenimento, alla presentazione di attività e luoghi anche per coloro che non si potevano permettere certi agi²³. In secondo luogo, la scelta era dettata da una logica di vendita. Infatti, come già accennato, rispetto ad altre tipologie di opera, le stampe non erano commissionate o sponsorizzate da mecenati importanti, ma l'artista e il suo design avevano tanto più successo quante più copie riuscivano a vendere a una fascia di clientela molto più ampia, costituita appunto dal ceto mercantile. Dall'approvazione del pubblico dipendeva l'aumento o la diminuzione della produzione legata ad un certo tema e allo stesso tempo essa è il motivo per cui col passare del tempo si passò ad un metodo "meccanico". La necessità di serializzare le opere e passare da uno svolgimento a mano alla stampa fu dettata dalla loro grande richiesta, quindi permise un abbassamento del loro prezzo e una produzione più massiccia²⁴. Si fece di necessità virtù e questi cambiamenti consentirono uno sviluppo tecnico innovativo che comunque riuscì e riesce a garantire prodotti di buona qualità ad un prezzo contenuto. Per questa ragione, dagli inizi la scelta del tema di una serie di stampe o di un foglio singolo fu fondamentale per assicurarsi il successo tra la clientela e di conseguenza il massimo guadagno²⁵. La critica sottolinea anche il fatto che i soggetti si siano adattati al cambiamento del pubblico nel tempo, non solo all'interno del periodo Tokugawa stesso, ma anche in periodi successivi²⁶.

²⁰ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 278 -279.

²¹ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 15.

²² Jack Albert MICHENER; Hokusai, Katsushika, *The Hokusai Sketch-books: Selections from the Manga*, Rutland, C.E. Tuttle, 1958.

²³ Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 82, No. 349/350 (Winter - Spring), Philadelphia Museum of Art, 1986, p. 4 - 5.

Melanie TREDE e Lorenz BICHLER, *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*, Taschen, Köln, 2015, p. 7.

²⁴ SUZUKI, Yukiko, *Ukiyoe...*, cit., p. 26.

²⁵ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 8.

²⁶ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

Tornando al discorso della xilografia giapponese come “bene di consumo”, secondo molti autori la scarsa importanza artistica attribuita alla xilografia è testimoniata dal prezzo economico delle stampe. Esse erano vendute direttamente dagli editori a negozi specializzati e a venditori ambulanti, poi proposte al pubblico a basso costo²⁷. Per fare un paragone, Thompson associa il prezzo di un set di stampe a quello di un set di poster negli anni Ottanta negli Stati Uniti²⁸. Colta Feller propone l’immagine dei manifesti pubblicitari e delle cartoline²⁹. Ai giorni nostri questi esempi suonano abbastanza scioccanti, poiché sembra assurdo paragonare il valore artistico di una xilografia a quello di uno qualsiasi di questi prodotti di consumo usa-e-getta.

La fine dello shogunato e il periodo Meiji

In patria, con il crollo dello shogunato Tokugawa il repertorio di soggetti si estese, venendo a comprendere temi prima proibiti dalla censura, portando nuova enfasi sulle stampe.

Nella seconda metà dell’Ottocento, si assiste a un sempre maggiore entusiasmo nei confronti dell’arte giapponese, partito da Parigi e diffusosi in Europa e negli Stati Uniti, a cui corrisponde in Giappone un momento di grande apprezzamento del gusto occidentale. Alcuni studiosi rintracciano proprio nell’avvicinamento dell’*ukiyo-e* alla pittura europea uno dei motivi dell’inizio della sua popolarità all’estero³⁰. Questo aspetto, che riguarda soprattutto l’uso di nuove tecniche occidentali riguardo alla composizione (tra cui la prospettiva), alla colorazione (uso del chiaroscuro) e alla ritrattistica, verrà approfondito nel capitolo seguente.

Con l’inizio del periodo Meiji, il Giappone aveva iniziato a perseguire una politica di modernizzazione e industrializzazione sul modello occidentale, ponendosi come obiettivo la creazione del cosiddetto *fukoku kyōhei* (富国強兵, “paese ricco e armata potente”)³¹. Questo incluse anche un maggiore coinvolgimento culturale del Giappone nei confronti dell’Occidente per aumentarne il prestigio agli occhi stranieri e portò all’apertura di numerose mostre ed eventi legati alla promozione dell’arte europea e

²⁷ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., .

²⁸ THOMPSON, “The World of Japanese Prints”..., cit., p. 4.

²⁹ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 15.

³⁰ SAKAMOTO, Mitsuru, “The Westernization of ‘Ukiyo-e’ at the End of the Tokugawa Era”, in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980, p. 19.

³¹ Rachele RAVANINI, *La ricezione delle stampe giapponesi nell’Occidente moderno e contemporaneo*, Università Ca’ Foscari, Venezia, 2013, p. 8.

americana, soprattutto esposizioni di dipinti a olio e sculture nelle maggiori città (in particolare Tōkyō e Kyōto)³². Le ripercussioni sull'arte autoctona in generale furono numerose e non tutte positive. Innanzitutto, le opere contemporanee in stile giapponese vennero progressivamente svalutate a favore di quelle su modello straniero. Inoltre, a detta di Sullivan, fu un periodo in cui “the very tradition itself was in danger”³³: le scuole persero di rilevanza e molti artisti furono costretti a mendicare, numerosi templi vennero abbandonati e i loro tesori venduti agli stranieri o persi.

Per quanto riguarda la xilografia, fu notevole la sorpresa dei giapponesi quando le stampe furono recepite molto positivamente in Europa, poiché, come già detto, i *mokuhanga* non erano visti affatto come pezzi di valore artistico in patria³⁴: gli esperti continuavano a non riconoscere i temi di vita quotidiana e lo stile espressivo proposti dai maestri *ukiyo-e* e ai loro occhi apparve ancora più assurdo il fatto che questo tipo di opera venisse considerata tipica o rappresentativa dell'arte nazionale dagli stranieri³⁵.

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento nacque il *sōsaku hanga* (創作版画, “stampe creative”), movimento che si rifaceva all'idea europea di opera d'arte, in cui l'autore deve farsi carico di tutte le fasi di creazione artistica³⁶. Secondo la critica, la nascita del *sōsaku hanga* rappresentò un punto di svolta significativo all'interno della xilografia, in quanto la partecipazione dell'artista all'intero processo di stampa pose nuovo valore nel componimento³⁷.

Di contro, nell'ambiente artistico giapponese si creò un forte movimento tradizionalista che remava contro l'estremizzazione dell'occidentalizzazione, sulla scia degli studi di Fenollosa³⁸, volti a riportare l'attenzione sull'arte autoctona. Egli compilò dei registri sull'arte giapponese, dando nuova luce alle scuole Kanō³⁹ e Tosa⁴⁰, che considerava di maggiore rilievo⁴¹. Come già detto, la xilografia non era considerata parte delle forme d'arte tradizionali. Nonostante ciò, negli stessi anni si riscontra nella

³² SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 124.

³³ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 124.

³⁴ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 11.

³⁵ HILLIER, *Hokusai Drawings*, cit., p. 1.

³⁶ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 382.

³⁷ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 382.

³⁸ Ernest Fenollosa (Salem, 1853 – Londra, 1908) storico dell'arte specializzato in arte orientale statunitense.

³⁹ Scuola Kanō, 狩野派 scuola pittorica giapponese fondata nel periodo Muromachi (1333 – 1573).

⁴⁰ Scuola Tosa, 土佐派 scuola pittorica giapponese sorta nei primi anni del periodo Muromachi.

⁴¹ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 124 - 125.

produzione di *mokuhanga* la medesima tendenza di ritorno alle origini, con la nascita della corrente dello *shin hanga* (新版画, “nuove stampe”), in contrapposizione con il *sōsaku hanga*. Essa si prefiggeva non solo di riproporre i temi tradizionali dell'*ukiyo-e*, ma di realizzare xilografie tecnicamente e stilisticamente ben fatte e raffinate. Tuttavia, più che dare lustro all'arte autoctona, il fine principe della nuova produzione era anche in questo caso il consumo: le nuove stampe dovevano infatti essere all'altezza dei nuovi conoscitori stranieri⁴².

Rimandando l'indagine più completa al terzo capitolo, ci si limita qui a notare che ciò che ebbe più risonanza a livello critico e mediatico tra il grande pubblico fu l'introduzione delle stampe nei quotidiani, soprattutto per illustrare vicende storiche passate e recenti. Per essere il più possibile aggiornate con gli avvenimenti di cronaca, esse dovevano essere prodotte rapidamente. In molti casi, questo genere di illustrazione era promosso dal governo per propagandare il nazionalismo. In particolare, durante i conflitti, specie la guerra sino-giapponese (1894-1895) e la guerra russo-giapponese (1904-1905), le xilografie divennero utile strumento di rappresentazione per mostrare ai civili gli esiti degli scontri⁴³.

In realtà, oltre alle stampe utilizzate come illustrazioni, il *sōsaku hanga* fu l'unico movimento a sopravvivere alla guerra a causa della maggiore risonanza dei soggetti popolari e spesso idiosincratici proposti⁴⁴. Riflettendo su questo argomento, si concorda con Sullivan quando spiega che, in molti casi, l'abbandono del realismo pittorico nelle stampe e la scelta di molti artisti di privilegiare dei design più semplici e piatti hanno esaltato i pregi della stampa da matrice, già a partire dalle “Trentasei vedute del Monte Fuji” e meglio con l'avvento delle stampe creative. Infatti, come si evidenzierà nuovamente e in modo più esaustivo nel secondo capitolo, la tecnica in questione è particolarmente indicata per realizzare pattern decorativi e grandi campiture piatte di colore⁴⁵.

L'impatto dei *mokuhanga* all'estero e la nascita del “*Japonisme*”

Durante il periodo del *sakoku*, che segnò una chiusura quasi totale del paese dal 1637 almeno alla prima riapertura dei porti e dei commerci con l'estero del 1853, se non addirittura fino alla restaurazione Meiji del 1868, le uniche stampe portate in Europa dal

⁴² MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 384.

⁴³ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 382 - 383.

⁴⁴ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 384 - 386.

⁴⁵ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 34.

Giappone provenivano dalla missione olandese di Nagasaki ed in particolare da alcuni personaggi ad essa affiliati, in primis Thyssen⁴⁶, seguito da Thunberg e von Siebold⁴⁷. In quel periodo si trattava comunque di rarità⁴⁸.

Parlando della diffusione e la conoscenza dei *mokuhanga* all'estero, le esposizioni universali in Europa furono eventi di fondamentale importanza. Nel 1862 a Londra venne allestito per la prima volta uno stand dedicato al Giappone e vennero esposti più di 600 pezzi provenienti dalla collezione di Rutherford Alcock, inclusi lacche, porcellane, utensili, libri illustrati e stampe⁴⁹. Il primo vero e proprio padiglione si ebbe invece a Parigi del 1867, con la partecipazione dello shogunato, insieme ai signori di Satsuma e Saga. Durante l'evento venne allestito un negozio di tè e vennero esposte e in seguito vendute cento xilografie giapponesi contemporanee, quindi del primo periodo di decadenza dell'*ukiyo-e* in Giappone (realizzate dai più importanti artisti di tendenza di quel periodo, come Sadahide, Hiroshige III, Kunisada II). Così si diffuse ulteriormente la conoscenza di questo genere artistico tra gli artisti parigini⁵⁰. Diversi studiosi evidenziano il fatto che l'enfasi per le stampe xilografiche è stata successiva rispetto ad un primo coinvolgimento generalizzato per il Giappone, legato soprattutto alla statuaria decorativa in bronzo, i manufatti in porcellana e lacca, in bronzo, che rimandavano al

⁴⁶ Isaak Thyssen, capo della stazione di commercio olandese a Nagasaki.

⁴⁷ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

Carl Peter Thunberg (Jönköping, 1743 - Thunberg, 1828), botanico. Lavorò come medico per la Compagnia olandese delle Indie Orientali.

Philipp Franz von Siebold (Würzburg, 1796 - Monaco di Baviera, 1866), medico, insegnante e collezionista, affiliato alla missione olandese di Dejima.

⁴⁸ Gabriel P. WEISBERG, "Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854 - 1882", in Phillip Dennis Cate, William R. Johnston, Gabriel P. Weisberg (a cura di) *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854 - 1910*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975, pp. 1 - 2.

⁴⁹ Rutherford Alcock (Londra, 1809 - 1897), agente consolare del Regno Unito che operò in Giappone dal 1844 al 1869. Fu il primo diplomatico britannico a risiedere stabilmente in Giappone.

COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., pp. 7 - 8; p. 11.

NATIONAL DIET LIBRARY, *Expositions: Where the Modern Technology of the Times Was Exhibited, Second Paris International Exposition of 1867*, in

<http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1867.html>, 5.11.18.

HAGA, Tōru, "The Diplomatic Background of Japonisme: The Case of Sir Rutherford Alcock", in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980, p. 39.

⁵⁰ WEISBERG, "Japonisme...", cit., p. 3.

gusto rococò⁵¹. Essa, inoltre rimase per lungo tempo un genere di nicchia, di interesse pressoché esclusivo dei movimenti di avanguardia.

Intorno agli anni Sessanta dell'Ottocento l'export di stampe dall'arcipelago nipponico all'Europa e agli Stati Uniti si intensifica con la crescente apertura del paese nei confronti delle nazioni estere. Ancora una volta, considerando il prezzo dei *nishikie* nel Giappone di metà Ottocento, si può comprenderne lo scarso valore che veniva loro attribuito in patria: una stampa si pagava approssimativamente come una ciotola di riso, tra i 16 e i 26 *mon*⁵². Esso si mantenne basso nonostante i costi di produzione considerevoli grazie ad un consumo sempre più di massa.

In quegli anni non solo ci fu un boom di partenze di visitatori europei ed americani, tra i quali anche molti intellettuali e artisti, verso il Paese del Sol Levante, ma nacque una vera e propria moda legata al Giappone ed in particolare alle stampe. Nel 1872 Philippe Burty, all'interno di una serie per la rivista *La Renaissance littéraire et artistique* attribuì al nuovo interesse europeo e americano riguardo all'arte, alla storia, alle tradizioni e all'etnografia giapponese il nome di "*japonisme*"⁵³. Come già notato da Bickford, la nascita di questo interesse rende il caso dell'*ukiyo-e* una materia di studio estremamente stimolante e peculiare, si può parlare infatti di un fenomeno raro nella storia della critica artistica, in cui un genere viene innanzitutto apprezzato e poi analizzato prima all'estero che nel paese di origine⁵⁴. Nonostante ciò, molto studiosi rintracciano nel periodo di maggiore fortuna delle xilografie nipponiche in Europa anche l'inizio del declino del loro sviluppo stilistico in patria⁵⁵. Inoltre, il modo di interpretarle all'estero fu decisamente diverso rispetto al modo in cui erano percepite in Giappone⁵⁶.

L'Expo di Vienna del 1873 vide la prima partecipazione del governo Meiji e fu di particolare rilievo in quanto costituì una grande occasione per promuovere alle potenze

⁵¹ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 11.

WEISBERG, "Japonisme...", cit., pp. 2 – 3.

⁵² TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 30.

DAVIS, "Artistic Identity...", cit., pp. 116 – 117.

⁵³ Gabriel P. WEISBERG, "Philippe Burty and a Critical Assessment of Early "Japonisme", in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980, p. 116.

Phillip Dennis CATE, William R. JOHNSTON, Gabriel P. WEISBERG, *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854 – 1910*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975, p. XI.

⁵⁴ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

⁵⁵ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 81.

⁵⁶ YAMADA Chisaburō, "Exchange of the Influences in the Fine Arts", in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980, p. 11.

straniere l'immagine di un Giappone nuovo, rinnovato⁵⁷. Venne organizzato uno spazio che includeva un santuario shintoista, dei piccoli padiglioni adibiti alle esibizioni di danza e di musica tradizionali e un giardino giapponese. Invece, al padiglione industriale vennero esposti opere di arte industriale e numerosi *ukiyo*e della migliore qualità. A selezionare i pezzi non furono autonomamente giapponesi, ma Wagener⁵⁸, che reputò i nuovi macchinari inefficaci per rappresentare il Giappone dell'epoca in quanto mere imitazioni di prodotti già presenti in Europa. Preferirono quindi esporre le xilografie, che a loro parere mostravano la "vera" essenza del Paese del Sol Levante⁵⁹.

Nel 1878, quando si tenne la terza esposizione di Parigi, le stampe erano già molto note alla critica e al pubblico europeo: l'esposizione giapponese si ampliò, includendo ceramiche, lacche e album di *ukiyo*e⁶⁰.

Il *japonisme* va anche ad includere molti fenomeni paralleli, che si svilupparono specialmente in Europa ma anche negli Stati Uniti, legati alla diffusione degli *ukiyo*e. Rivenditori specializzati inviavano campioni nelle città europee più importanti. Lo scambio più fiorente avveniva a Parigi, capitale culturale dell'epoca, sotto la supervisione di Tadamas Hayashi e del mercante d'arte Siegfried Bing⁶¹. E, specialmente negli anni '80 dell'Ottocento, si ampliò notevolmente il mercato di esportazione in Giappone e divenne sempre più redditizio, con la forte crescita della domanda di *nishikie* dall'estero,⁶².

Le mostre riguardanti gli *ukiyo*e conobbero il loro apice con l'esibizione del 1890 all'École des Beaux-Arts di Parigi, che incluse più di un migliaio di stampe e libri illustrati di collezioni private⁶³.

⁵⁷ NATIONAL DIET LIBRARY, *Expositions: Where the Modern Technology of the Times Was Exhibited, Vienna International Exposition of 1873*, in <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1873-2.html>, 5.11.18.

⁵⁸ Gottfried Wagener (Hannover, 1831 - Tokyo, 1892), studioso di scienze naturali. Durante l'Expo di Vienna ricoprì il ruolo di consulente per il governo sotto consiglio di Siebold.

⁵⁹ NATIONAL DIET LIBRARY, *Expositions: Where the Modern Technology of the Times Was Exhibited, Vienna International Exposition of 1873*, in <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1873-2.html>, 5.11.18.

⁶⁰ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 8.

⁶¹ Tadamas Hayashi (1853 - 1906), traduttore e mercante d'arte giapponese. Siegfried "Samuel" Bing (Amburgo, 1838 - Vaucresson, 1905), mercante d'arte e critico, specializzato in arte giapponese.

⁶² BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

⁶³ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 14.

Come già detto, le xilografie contemporanee erano più facilmente reperibili, mentre quelle del XVIII secolo e degli inizi del XIX erano più rare e non si è certi sul periodo esatto in cui gli artisti occidentali ne vennero a conoscenza⁶⁴. E, se da una parte progressivamente in Europa e in America si crearono massicce raccolte di stampe antiche, il Giappone arrivò a privarsi quasi totalmente di questi primi *ukiyoe*. Per ovviare al problema dell'insufficienza di materiale e continuare a vendere non solo in patria ma specialmente all'estero, si ristamparono le opere maggiormente famose e apprezzate facendo uso di nuove matrici⁶⁵. Le ristampe prodotte erano più economiche ma in molti casi persero la bellezza e la raffinatezza tecnica delle prime, anche a motivo delle colorazioni più semplici. Tuttavia, bisogna notare che, rispetto alla clientela giapponese, molti degli artisti e appassionati che collezionavano i *mokuhanga* cercavano di documentarsi al meglio su ciò che acquistavano, specialmente riguardo agli artisti, alle condizioni in cui essi venivano realizzati e soprattutto al metodo di stampa. Nel 1893, su *Le Figaro Illustré* si ritrova questo commento riguardo alla reperibilità delle opere e delle informazioni, che fa comprendere le difficoltà logistiche non solo per racimolare le copie migliori e più antiche, ma anche avere i dati attendibili riguardo ad esse⁶⁶.

Right now, in order to find a beautiful impression...it takes innumerable searches, negotiations and trips to places where a foreigner is incapable of dealing with the slow, diplomatic procedures he must follow [...]⁶⁷.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, gli appassionati cominciarono ad acquistare uno sguardo critico sugli oggetti che acquistavano dal Giappone, in particolare sulle stampe: cominciarono a concentrarsi unicamente sugli esemplari nuovi in Occidente considerandoli per la prima volta come beni artistici e non solo come semplici curiosità⁶⁸. Agli occhi di alcuni studiosi contemporanei i primi studi appaiono superficiali o naïf, essendo principalmente basati sulle opere di cui i collezionisti disponevano e sulle testimonianze dei giapponesi che frequentavano le città europee⁶⁹.

⁶⁴ WEISBERG, "Japonisme...", cit., pp. 2 – 3.

⁶⁵ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

⁶⁶ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

⁶⁷ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 14.

⁶⁸ WEISBERG, "Japonisme...", cit., p. 1.

HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., pp. 2 - 3.

⁶⁹ RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., pp. 12 - 14.

Bickford considera questi primi studi approssimativi, in quanto raramente gli studiosi di *nishikie* europei erano storici dell'arte formati come tali. In molti casi si tendeva perciò a presentare perlopiù un parere o delle notizie per sentito dire. Inoltre, le scarse informazioni riguardo agli artisti e agli editori spesso non erano corredate di argomentazioni fondate e documentate⁷⁰. I lettori stessi, appassionati di questo gusto esotico, finivano per pensare che le descrizioni fossero ottenute da fonti attendibili e non divulgate⁷¹. Di conseguenza, molte delle informazioni si rivelarono in seguito incomplete o inesatte. Un esempio ne è il caso dei primi *mokuhanga* e delle ristampe successive di qualità scadente, la cui differenza abissale divenne lampante solo con l'avvento della fotografia e delle riproduzioni a colori del XX secolo⁷². È pur vero che, più che limitarsi ad essere una moda di passaggio, l'interesse dei primi appassionati nei confronti dei pezzi collezionati portò alla nascita dei primi testi critici sull'argomento, ponendo le basi per la classificazione, lo studio dei diversi trend nel tempo e infine la divulgazione riguardo all'arte giapponese in Europa. Nel bene e nel male, molti di questi testi diventarono parte della letteratura e, una volta incorporati ai grandi dizionari sull'*ukiyo*e, finirono per essere usati come fonti primarie⁷³. Tra i primi e più devoti appassionati collezionisti di arte giapponese meritano una menzione particolare i fratelli Goncourt, la raccolta dei quali nel 1897 contava 372 pezzi tra xilografie e libri illustrati⁷⁴. Da questa parte l'interesse che sfociò nelle prime monografie storiche su due artisti *ukiyo*e, Kitagawa Utamaro e Katsushika Hokusai, pubblicate da Edmond de Goncourt rispettivamente nel 1891 e nel 1896. Esse dovevano fare parte di un corpus di quattordici studi sullo stesso argomento, rimasto però incompleto⁷⁵. Già dai titoli di questi primi studi emerge anche un altro aspetto interessante, che si svilupperà nel capitolo seguente: benché fosse risaputo che il processo di stampa della xilografia è un lavoro a più mani, d'équipe, già dai primi approfondimenti critici su questa materia si identificò nel designer della stampa la figura dell'artista, mentre si può dire che i cosiddetti "artigiani" (in pratica, l'intagliatore e lo stampatore, nonché l'editore) rimasero in secondo piano.

Oltre al fenomeno del collezionismo, il *japonisme* si dispiegò artisticamente anche a livello pratico. È interessante studiare cosa fu catalizzatore di attenzione agli

⁷⁰ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

⁷¹ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

⁷² TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 8; 30.

⁷³ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

⁷⁴ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., pp. 12 - 13.

⁷⁵ RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., p. 12.

occhi degli artisti e degli appassionati di arte riguardo alle stampe giapponesi e le modalità attraverso le quali la maniera e la tecnica della xilografia policroma giapponese sono state trasposte con i mezzi (completamente diversi) dell'arte europea e americana. Molti artisti notarono le tecniche di colorazione dei *nishikie*, accattivanti tanto quanto la pittura. Questa fascinazione si tradusse innanzitutto in un interesse per la tecnica della xilografia, attraverso cui si riuscivano ad ottenere degli effetti pittorici, ma allo stesso tempo dei design decorativi minimalisti e grafici. In molti furono ammaliati dall'uso e dalla stesura quasi piatta, priva di sfumature, di colori vigorosi e contrastanti e dai nuovi tagli di queste immagini, quasi fotografici, ricavati in molti casi da un utilizzo innovativo delle regole prospettiche tradizionali⁷⁶. Di decisiva importanza fu l'influenza dei *mokuhanga* su due generazioni di artisti parigini, comprendenti Manet, Degas, Gauguin e i Nabis, che rividero nell'alienazione degli artisti *ukiyoe* dall'élite culturale di due secoli prima la propria⁷⁷. Duret addirittura li dichiarò "i primi e più perfetti tra gli impressionisti"⁷⁸. In realtà, anche se probabilmente l'esempio francese è stato quello più studiato e più rilevante per la critica, in pochi notano che l'impatto delle stampe nipponiche non si limitò all'ambiente parigino o francese, ma col tempo si diffuse in Europa (in particolare a Londra, Vienna e Glasgow) fino a raggiungere gli Stati Uniti (soprattutto Boston e New York). Ogni autore riuscì a cogliere alcuni aspetti stimolanti delle stampe e a farli propri attraverso un connubio delle tecniche e dei temi orientali ed occidentali, sempre differente a seconda della sensibilità del singolo. Essendo molteplici gli spunti che essi presero dalle stampe sia monocrome che policrome, è spesso difficile individuarli singolarmente⁷⁹. Tuttavia, di seguito si cercherà di evidenziare le maggiori tendenze.

In primis, affascino la modalità dei designer giapponesi di trattare i temi di vita contemporanea in modo leggero e casuale. L'essenza del concetto di *ukiyoe* interessante per Manet e gli impressionisti è condensata nella prefazione al primo volume di *Manga* di Hokusai scritta da Hanshū Sanjin, calligrafo di Nagoya.

Le varie emozioni dell'essere umano, la gioia, la rabbia, il dolore, il piacere, appaiono prontamente sia nelle forme che nei volti. Ma anche le montagne, i

⁷⁶ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 12.

⁷⁷ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 14.

YAMADA, "Exchange of the Influences...", cit., p. 15.

HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p.1.

⁷⁸ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 17.

⁷⁹ YAMADA, "Exchange of the Influences...", cit., pp. 16 - 17.

fiumi, le erbe e le piante, ognuno ha le sue qualità speciali. Uccelli, bestie, insetti, pesci: ognuno di loro ha il suo particolare spirito.

Ci sono infatti molti che vedono questi elementi, gli piacciono e ne godono. Ma tutte le cose muoiono, e i tempi cambiano. Se si vuole preservare la forma di queste cose piacenti e godibili in tutti i tempi e in tutti i luoghi, come si può fare? La pittura è lo strumento per trasmettere quello spirito. [...] I disegni di Hokusai sono limpidi, chiari e penetranti, sia nella forma che nello spirito. Tutto è dipinto come se fosse realmente vivo, e si può solo gioire e godere di essi. Coloro che vogliono davvero imparare a disegnare non dovrebbero fare altro che prendere questo libro come guida⁸⁰.

Come evidenziato in queste righe, tutti i temi trattati nei *Manga*, che includono la sfera delle attività e delle emozioni umane, ma anche gli elementi naturali, gli animali, le piante e gli insetti, hanno la stessa dignità in quanto rappresentativi di un particolare “spirito” e di una speciale “vitalità”.

L’arte diventa in quest’ottica espressione lineare e sintetica⁸¹ di un attimo “come se fosse realmente vivo”. La concezione impressionista di arte come strumento per preservare i piaceri fuggenti, gli attimi di gioia e godimento, dati dall’osservazione di questi elementi, deriva proprio dall’*ukiyo*.



Fig. 1, *Olympia*, Manet, 1863.

⁸⁰ MICHENER; HOKUSAI, *The Hokusai Sketch-books...*, cit.

⁸¹ YAMADA, “Exchange of the Influences...”, cit., p. 16.

Secondo Philippe Burty, i *Manga* di Hokusai rappresentavano un connubio delle migliori qualità dei capolavori occidentali, in una sinfonia di grazia, energia, terrore e animazione⁸². C'è da dire che, se alcuni artisti riuscirono ad introdurre nella propria produzione nuovi temi coinvolgenti tratti dalla tradizione estetica dell'*ukiyo-e*, alcuni di questi non furono compresi dalla critica europea e considerati osceni e scandalosi. Ne è un esempio palese la *Olympia* di Manet (Fig. 1), che ripropone il mood delle stampe ispirate ai quartieri di piacere e che viene presentata intenzionalmente con irriverenza.

Un altro aspetto fondamentale per la produzione impressionista fu il carattere "proto-filmico" delle stampe, rintracciato da Henry D. Smith⁸³ durante lo studio delle *Cento vedute di Edo* di Hiroshige. In esse, come in molti altri *mokuhanga*, il tempo diventa un nuovo elemento costitutivo. Innanzitutto, l'attimo riesce ad essere "catturato" all'interno della rappresentazione grazie all'uso di alcune strategie compositive innovative (come ad esempio la prospettiva a volo d'uccello o dei tagli fotografici e anticonvenzionali). Alcune di esse furono poi riutilizzate da Degas:



Fig. 2, *La classe di danza*, Degas, 1874.

nelle stampe, per scandire il tempo nell'opera utilizzò spesso dei pattern decorativi ripetuti. Forse Degas fu l'artista francese che maggiormente sfruttò la tecnica della "novel perspective"⁸⁴ peculiare dei *nishikie*, che prevede l'utilizzo di tagli prospettici non convenzionali per la rappresentazione degli interni e l'organizzazione delle figure nello spazio in modo da far risultare la composizione come il racconto di una vicenda, come si può notare nel dipinto dal titolo *La classe di danza* (Fig. 2).

Secondo la critica, l'uso del colore nei *nishikie* era innovativo per l'arte europea e statunitense di metà Ottocento e per questo motivo riscosse tanto seguito tra gli artisti di quel periodo. Gli impressionisti furono coinvolti dalla realizzazione di una superficie pittorica attraverso

⁸² COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 6.

⁸³ Henry D. Smith II (1940 -), esperto di storia moderna e arte giapponese e in particolare di stampe del periodo Edo, attualmente docente emerito di Storia giapponese presso la Columbia University.

⁸⁴ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 17.

l'uso di nuance piatte e pure, tipica della tecnica xilografica giapponese⁸⁵, che peraltro interessò anche Matisse e i *fauves* più tardi. Il colore divenne anche strumento per insistere sulla concezione di tempo e di attimo “in divenire” spiegata poco fa: esso permetteva infatti di evidenziare i cambiamenti di luce e di clima. Inoltre, consentiva di realizzare delle forme “non modellate”⁸⁶, quasi delle silhouette piatte che si stagliano dal fondo in quanto definite dalla linea di contorno nera. Nonostante sia palese l'apporto dell'*ukiyo-e* sul metodo di colorazione impressionista e post-impressionista, Dorival sostiene che esso si sarebbe sviluppato comunque anche senza la conoscenza delle stampe giapponesi, come conseguenza naturale alla fine del realismo⁸⁷.

Anche la caratteristica della “ripetitività” propria della xilografia si reinterpreta come espressione di un'evoluzione temporale⁸⁸. Il fatto che lo stesso design possa essere riprodotto potenzialmente un numero infinito di volte, può descrivere di per sé un mutamento dello stesso luogo, della stessa scena o della stessa persona. Da questo si sviluppò la volontà di rappresentare una realtà dinamica, più che oggettiva. Con la realizzazione della serie *Cattedrali di Rouen*, Monet reinterpreto questa caratteristica del *mokuhanga* in pittura. Osservando i 50 diversi dipinti, si nota che sulla rappresentazione statica di un complesso architettonico è prevalsa la volontà di riproporre lo stesso in diversi momenti del giorno e delle stagioni per evidenziarne il divenire. Se ne propongono di seguito due, *Cattedrale di Rouen, in pieno sole* (Fig. 3) e *Cattedrale di Rouen, Facciata I* (Fig. 4).

⁸⁵ BICKFORD, “Ukiyo-e Print...”, cit., p. 2.

TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 12.

⁸⁶ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 17.

⁸⁷ YAMADA, “Exchange of the Influences...”, cit., p. 17.

⁸⁸ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 12.

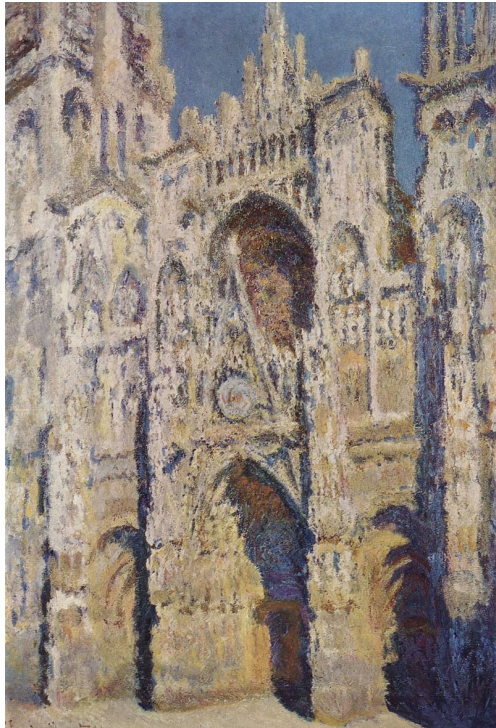


Fig. 4, Cattedrale di Rouen, in pieno sole, Monet, 1892.



Fig. 3, Cattedrale di Rouen, Facciata I, Monet, 1892 - 1894.

Alcune avanguardie degli inizi del Novecento, in primis il futurismo, portarono all'esasperazione questa concezione di tempo dinamico nell'arte cercando di condensare il movimento nelle opere artistiche.

Le stampe esposte nel padiglione giapponese all'Expo di Vienna del 1873 divennero una grande fonte di ispirazione per Gustav Klimt e gli artisti della Secessione Viennese, specialmente per quanto riguarda i pattern decorativi, considerati eleganti per le loro forme e colori⁸⁹. Essi, già studiati per le composizioni di Degas, furono di estrema importanza anche per il movimento dei Nabis, che si avvicinarono al mondo della stampa giapponese con la mostra presso lo spazio espositivo di Bing a Parigi del 1888. In seguito, alcuni esponenti cominciarono a frequentarsi regolarmente per discutere di arte giapponese e stabilirono che l'arte è essenzialmente decorazione⁹⁰. Secondo Hillier furono proprio i Nabis e i post-impressionisti a beneficiare

⁸⁹ NATIONAL DIET LIBRARY, *Expositions: Where the Modern Technology of the Times Was Exhibited, Vienna International Exposition of 1873*, in <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1873-2.html>, 5.11.18.

⁹⁰ Gerald NEEDHAM, "Japanese Influence on French Painting 1854 – 1910", in Phillip Dennis Cate, William R. Johnston, Gabriel P. Weisberg (a cura di) *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854 – 1910*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975, pp. 125 – 126.

maggiormente delle innovazioni portate dalla xilografia⁹¹. Una sua caratteristica intrinseca, data dalla difficoltà di incisione e soprattutto dalla maggiore resa delle aree di colore più grandi, è la possibilità di evidenziare le caratteristiche salienti di un soggetto o di un oggetto, riducendo per forza di cose i dettagli accessori al minimo. Questo portò ad un'astrazione grafica basata sulla semplificazione delle forme e sulla purezza e la drammaticità della linea. Le regole prospettiche occidentali andarono perciò a mescolarsi con un'organizzazione spaziale innovativa, scandita dalla presenza di oggetti o figure di diverse dimensioni sistemati su pochi piani paralleli, come nel manifesto *Divain Japonais* di Toulouse-Lautrec (Fig. 5)⁹².



Fig. 5, *Divain Japonais*, Toulouse-Lautrec, 1892 - 1893.

Questi aspetti si rivedono anche nelle opere di Van Gogh e in seguito in quelle degli espressionisti come Redon⁹³.

L'opinione della critica è divisa riguardo l'apporto dei *nishikie* all'*art nouveau*, movimento nato tra fine Ottocento e inizio Novecento. Per alcuni esso sarebbe minimo rispetto a quello esercitato dalle arti decorative nipponiche, limitandosi all'utilizzo di pattern esotici dal design leggero⁹⁴. Per altri, il naturalismo giapponese e i motivi floreali⁹⁵ ripresi in particolare dalle stampe di Hiroshige e Hokusai risulterebbero come elemento imprescindibile dell'*art nouveau*⁹⁶.

Addirittura, verso fine secolo, molti degli artisti studiosi di *ukiyo*e si cimentarono personalmente nella creazione di matrici e nella xilografia alla maniera giapponese o ne

⁹¹ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 3.

⁹² SAKAMOTO, "The Westernization of 'Ukiyo'e'...", cit., pp. 22 - 23.

⁹³ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 17.

⁹⁴ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., p. 14.

⁹⁵ YAMADA, "Exchange of the Influences...", cit., p. 15.

⁹⁶ William R. JOHNSTON, in Phillip Dennis Cate, William R. Johnston, Gabriel P. Weisberg (a cura di) *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854 - 1910*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975, p. 204.

colsero degli aspetti che riproposero attraverso altre tecniche di stampa. A titolo di esempio, si propone una delle stampe realizzate da Mary Cassatt, *The Letter* (Fig. 6), una della serie in cui l'autrice fece uso delle tecniche dell'acquatinta e della puntasecca per ottenere degli effetti simili al *nishikie*⁹⁷.

Tra il 1915 e il 1940, con l'intensificarsi del turismo straniero nell'arcipelago e il fiorente scambio di opere d'arte tra Occidente e Giappone, ci fu un revival dello stile tradizionale come genere di consumo da parte degli stranieri e crebbe ulteriormente la



Fig. 6, *The Letter*, Cassatt, 1891.

conoscenza degli acquirenti stranieri riguardo alla raffinatezza degli *ukiyoe*⁹⁸.

A conclusione di questa parte dedicata al commercio e alla ricezione dei *mokuhanga* tra fine Ottocento e inizio Novecento, si appoggia la tesi di diversi critici che sostengono che virtualmente tutti gli artisti europei di quel periodo beneficiarono in qualche maniera del contatto con le stampe giapponesi, anche considerando coloro che non le conobbero in prima persona⁹⁹. Allo stesso modo, si può affermare che l'arte giapponese contemporanea o le stampe dei periodi successivi al contatto con l'Europa e gli Stati Uniti non sarebbero le stesse senza le innovazioni tecniche e stilistiche provenienti dall'Occidente.

Il tema dell'importanza dell'arte giapponese sulla produzione artistica europea e specialmente francese nella seconda metà dell'Ottocento è stato ampiamente affrontato in numerosi studi. Alcuni di essi si concentrano più sull'influsso sulle arti decorative europee e in particolar modo sulla produzione di ceramica, altri hanno tentato di procedere in ottica comparativa per evidenziare le differenze e le somiglianze

⁹⁷ MALTESE (a cura di), *Le tecniche...*, cit., pp. 241 – 341.

⁹⁸ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 3.

⁹⁹ COLTA FELLER, *The Great Wave...*, cit., pp. 20 - 21.

tra opere di quel periodo con le stampe nipponiche¹⁰⁰. Proprio al fine di ampliare il dibattito sui collezionisti e sugli artisti che producono o che risultano influenzati dai *mokuhanga* in epoche più recenti, si indagherà nell'ultimo capitolo su alcuni *case studies*. In particolare, ci si rifarà agli studi sul *japonisme* introdotti in questo capitolo per offrire una panoramica su Salvatore Fiume, un artista italiano dello scorso secolo fortemente attratto e condizionato nella sua produzione dalle stampe giapponesi.

Le stampe nella contemporaneità in Giappone e all'estero

La nascita del *sōsaku hanga* (創作版画) rappresentò l'inizio della stampa moderna. Si sviluppò così negli artisti una nuova consapevolezza riguardo all'*ukiyoe*. Gli esponenti di questo movimento criticavano i lavori dei contemporanei che riproponevano le composizioni originarie e si impegnarono per creare opere creative dal punto di vista del disegno, dell'incisione e della stampa, sostenendo l'idea che il medium della xilografia non fosse inferiore alla pittura e dandole così nuova autonomia. Nel periodo precedente alla Seconda Guerra Mondiale, in Giappone si diffusero anche altre tipologie di stampa, in particolare la litografia e l'incisione su rame. Tuttavia, la maggior parte scelse di sviluppare la propria produzione artistica attraverso la xilografia, le cui basi erano già note agli artisti¹⁰¹.

Nonostante dall'inizio del XX secolo siano stati sistematici e numerosi gli studi dedicati al tema dell'*ukiyoe*, fomentati dall'apprezzamento all'estero, le stampe del *sōsaku hanga* rimasero per lungo tempo e continuano ad essere considerate una forma d'arte minore.

Secondo alcuni studiosi tuttavia la consapevolezza riguardo all'importanza della xilografia è cresciuta nel tempo anche in patria, specialmente in seguito all'occidentalizzazione e alla modernizzazione del Paese¹⁰². La percezione delle stampe cominciò a cambiare soprattutto quando alcune stampe vinsero dei premi alle mostre internazionali a partire dagli anni '50 del Novecento. Di particolare rilievo a questo proposito le Biennali di San Paolo in Brasile del 1951 e del 1955 e la Biennale di Venezia del 1956, in cui vennero presentate sezioni appositamente dedicate alle stampe

¹⁰⁰ Phillip Dennis GATE, "Japanese Influence on French Prints 1883 – 1910", in Phillip Dennis Cate, William R. Johnston, Gabriel P. Weisberg (a cura di) *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854 – 1910*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975, pp. 53 - 69.

¹⁰¹ TAKIZAWA, Kyoji, *Stampe giapponesi contemporanee: 1946 - 1994*, Istituto giapponese di cultura, Roma, Joyce & Co., 1994, p. 7.

¹⁰² TAKIZAWA, *Stampe giapponesi...*, cit., p. 8.

artistiche. I riconoscimenti segnarono anche agli artisti contemporanei la via da seguire per i lavori seguenti, che vennero ad includere stampe all'occidentale (acqueforti, litografie).

Negli anni '60, le stampe si diversificarono e molti artisti giapponesi cominciarono ad interessarsene e a sviluppare preparazioni diverse delle matrici: il risultato fu una produzione molto discussa, innovativa e varia, influenzata dai vari metodi di stampa oltre che dal sorgere di alcuni fenomeni internazionali, come la *pop-art*¹⁰³. Queste tendenze sfociarono in un evento di importanza internazionale, la Biennale Internazionale di Grafica di Tōkyō, organizzata tra il 1957 e il 1979. Oltre a presentare le novità, essa fu fondamentale per catalizzare l'attenzione del pubblico e della critica sul tema delle nuove stampe, incoraggiandone la produzione.

In ogni caso, in Giappone tutt'oggi la xilografia non sembra avere la stessa considerazione e dignità artistica di un dipinto, di un'opera architettonica o di una scultura, sebbene almeno alcune opere storiche siano state in parte rivalutate,

[...] the prints are still looked down upon as the product of a vulgar school of artists quite incapable of the lofty conception and the inspired brushwork of the painters acknowledged as classical.¹⁰⁴

A sostegno di questa tesi, Hillier cita le parole di un critico giapponese contemporaneo, Yashiro Yukio, peraltro autore di *2000 Years of Japanese Art* (1958). Egli parla di “trifles” (bazzecole) riferendosi agli *ukiyo-e* e li sottovaluta, paragonando le collezioni a raccolte di cartoline, negando innanzitutto il fattore storico dell'impatto di questi sulla storia dell'arte internazionale che altri generi non hanno mai avuto. Per quanto rilevanti a livello nazionale, essi non erano accessibili, non si ponevano in linea con le qualità ricercate dalle avanguardie e non avevano ideali in comune con i movimenti occidentali dell'epoca. Lo studioso arriva addirittura a sostenere che ancora oggi in Occidente le stampe rappresentino l'usuale e unica introduzione all'arte figurativa giapponese¹⁰⁵.

Si evidenzia però anche la tendenza inversa: a causa del poco valore dato alle stampe in patria, esse hanno man mano perso la loro attrattiva all'estero, mentre sono state riviste e riscoperte da studiosi autoctoni a seguito dell'occidentalizzazione del paese¹⁰⁶.

¹⁰³ TAKIZAWA, *Stampe giapponesi...*, cit., p. 9.

¹⁰⁴ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 4.

¹⁰⁵ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 5.

¹⁰⁶ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 5.

Comunque, sebbene molti designer si siano guadagnati nel tempo l'appoggio della critica, sia a livello nazionale che internazionale, ad oggi non vengono ancora stimati al pari di altri maestri del disegno come Leonardo, Rembrandt o Dürer e considerati universalmente "artisti". Hillier ipotizza che questo sia dovuto in parte alla difficoltà di attribuzione dei disegni ad un particolare autore, in parte alla riluttanza degli studiosi giapponesi ad aggiungere il *mokuhanga* al canone artistico tradizionale¹⁰⁷. Inoltre, questo è dovuto al fatto che ancora adesso in molti approfondimenti gli studiosi additano il *mokuhanga* come un processo "industriale" più che di creazione artistica. Questo carattere è definito intrinsecamente dal processo tecnico, innanzitutto per il presunto basso costo degli strumenti e dei materiali¹⁰⁸. In realtà, per quanto il workshop a cui si è partecipato sia stato breve e per forza di cose non esaustivo, esso ha fatto emergere dei punti fondamentali riguardo alla questione dei costi di realizzazione delle xilografie. Se da una parte l'artista ha effettivamente sottolineato che la xilografia giapponese è versatile, in quanto si presta all'uso dei materiali e degli strumenti più disparati e appartenenti a diversi range di prezzo, ha anche voluto mettere in chiaro che la resa risulta completamente diversa a seconda del tipo di matrice, di colori e di carta utilizzati e del set da intaglio. Alla luce di queste considerazioni, l'affermazione che la stampa giapponese sia un tipo di arte "bassa" dal punto di vista dei costi risulta affettata.

Un altro punto "a sfavore" del *mokuhanga* riguarderebbe la serialità (e di conseguenza la non-unicità) delle opere. Questa innanzitutto causa una difficoltà nell'identificazione dei pezzi "autentici", un problema particolarmente sentito dalla critica recente. Purtroppo, non aiuta il fatto che in Giappone, già da tempi antichi fosse diffusa la pratica di realizzare copie il più possibile irricognoscibili dagli originali, per dare prova di grande maestria. Per di più, in molti casi risulta riduttivo attribuire una stampa ad un autore basandosi sulle firme e sui sigilli, tenendo in conto che essi sono facilmente riproducibili¹⁰⁹. Certo, nel caso della xilografia risulta quantomeno forzato parlare di "originali", proprio per la caratteristica di riproducibilità dell'opera tipica di questa tecnica. Tuttavia, per questi motivi e per la vastità dei temi trattati dai singoli artisti, anche nel caso della stampa l'attribuzione è spesso complicata e anche per questo il genere viene sottovalutato.

Inoltre, secondo alcuni critici, il momento di creazione artistica si limita al massimo alla preparazione della matrice in legno e di certo si conclude con essa, quindi

¹⁰⁷ HILLIER, *Hokusai Drawings*, cit., p. 6.

¹⁰⁸ MALTESE (a cura di), *Le tecniche...*, cit., pp. 241 - 341.

¹⁰⁹ HILLIER, *Hokusai Drawings*, cit., pp. 6 - 8.

il procedimento di imprimitura in sé rimane escluso¹¹⁰. Di conseguenza, come avveniva in passato, tuttora molti studiosi identificano l'artista con il designer dell'opera. C'è da dire che alcuni di essi, a partire da Gustave Doré¹¹¹ per arrivare a Mason, affermano in modo convinto la limitatezza delle mansioni del disegnatore, privilegiando il lavoro interpretativo e arricchente dell'incisore e dello stampatore. Secondo questa visione, è grazie all'estro e alla creatività di questi ultimi che il disegno si trasforma in capolavoro¹¹². Thompson, più diplomaticamente, attribuisce la bellezza delle xilografie sia alla finezza del design dell'autore, che all'abilità degli altri¹¹³. Sebbene queste affermazioni siano volte ad una valorizzazione del lavoro dell'incisore e dello stampatore, comunque in tutte si pone un inevitabile dualismo tra "artista" e "artigiani". Questo non solo tende a svilire il lavoro di questi ultimi, ma perpetua una concezione distorta di xilografia, vista ancora una volta come semplice e asettico procedimento meccanico. Nel secondo capitolo si cercherà di chiarire i diversi ruoli all'interno della realizzazione dell'opera, nonché di capire qualcosa di più riguardo ai materiali e alla strumentazione necessari, considerando per entrambe le parti eventuali cambiamenti nel corso della storia.

Storicamente ed in particolare nell'ultimo periodo, molti enti ed associazioni private si sono adoperate per valorizzare e preservare l'*ukiyoe*, riconoscendo la bellezza e l'unicità della tecnica tradizionale e dando nuovo slancio agli artisti e agli artigiani contemporanei. Nel tempo, esse si sono occupate della diffusione delle xilografie giapponesi, sia riedizioni di opere famose che pezzi contemporanei¹¹⁴. A questo proposito, di particolare importanza l'Adachi Institute of Woodcut Prints di Tōkyō, che nacque già nel 1928 e ristampò alcuni dei capolavori tra cui quelli di Suzuki Harunobu, Katsushika Hokusai, Utagawa Hiroshige e Tōshūsai Sharaku. Rimanendo aperto nel corso della storia, ha incluso nel corpus della produzione opere del XX secolo, come quelle di Yokohama Taikan e Hirayama Ikuo, come pure lavori di contemporanei quali Yamaguchi Akira e si propone alla critica e al pubblico come baluardo dell'*ukiyoe*¹¹⁵. Tralasciando l'aspetto della conservazione e promozione dell'*ukiyoe*, su cui si discuterà nell'ultimo capitolo, ci si vuole qui soffermare sulle valutazioni diffuse dall'istituto riguardo alla dignità artistica del *mokuhanga*, poiché si ritiene che, essendo questa una

¹¹⁰ MALTESE (a cura di), *Le tecniche...*, cit., pp. 241 - 341.

¹¹¹ Gustave Doré (Strasburgo, 1832 - Parigi, 1883) pittore e incisore francese.

¹¹² MALTESE (a cura di), *Le tecniche...*, cit., pp. 241 - 341.

MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 382.

¹¹³ THOMPSON, "The World of Japanese...", cit., p. 4.

¹¹⁴ Brigitte KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the "Ukiyoe" Tradition*, <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnun=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

¹¹⁵ THE ADACHI FOUNDATION, <https://foundation.adachi-hanga.com/en/>, 5.11.18.

delle istituzioni più rilevanti in materia, esse influenzino l'opinione del pubblico e della critica. Sul sito della fondazione, branca collaterale dell'Adachi Institute, la tecnica del *mokuhanga* viene valorizzata e additata come una “tecnologia estremamente avanzata”, “rara”¹¹⁶ e “diversa da altri metodi di stampa”¹¹⁷ e per questi motivi merita di essere insegnata alle nuove generazioni. Nell'articolo di Koyama-Richard del 2014, viene anche interpellato il direttore dell'istituto, Nakayama Minoru.

“[...]We are trying to show people how *ukiyoe* can enhance our contemporary lives, whether as a living-room decoration or as a gift for a friend overseas. Producing woodcut prints from works by contemporary artists is one important way of making *ukiyoe* seem more contemporary in the twenty-first century.”¹¹⁸

Il direttore, parlando del mantenimento del *mokuhanga* ai giorni nostri, dopo aver sottolineato l'importanza di trovare nuovi canali di vendita e soprattutto persone interessate all'acquisto di stampe coeve, parla di un arricchimento portato dall'*ukiyoe* nella vita contemporanea. Dal suo discorso, appare però chiaro che per gli esperti e la critica anche ai giorni nostri la xilografia giapponese non si è affrancata dalla caratteristica iniziale di “bene di consumo”. Infatti, si parla di stampe da utilizzare come “decorazione per il salotto” o da dare in regalo ad un amico oltreoceano. Questo è in parte comprensibile perché in fondo riprende alcuni degli intenti “pop” originari di questo genere artistico. Tuttavia, non si tiene conto della rivalutazione di questo genere artistico, che si è tradotta nel tempo in numerosi eventi legati alla sua promozione all'estero e in patria tra cui mostre, aste e eventi interattivi. Sembra quindi un controsenso che un'istituzione che si occupa di promuovere il valore artistico dell'*ukiyoe* lo svaluti in questo modo, riducendo una stampa a un semplice souvenir o un oggetto di capriccio.

In ogni caso, alcuni fenomeni recenti fanno pensare ad una nuova ondata di interesse riguardo il *mokuhanga* sia antico che contemporaneo. Non solo è rifiorita la letteratura riguardante l'*ukiyoe* dalla metà del secolo scorso, ma i prezzi delle stampe antiche presso le aste sono più alti che mai e testimoniano la frenetica competizione dei collezionisti¹¹⁹.

¹¹⁶ THE ADACHI FOUNDATION, <https://foundation.adachi-hanga.com/en/>, 5.11.18.

¹¹⁷ THE ADACHI FOUNDATION, *The Adachi Contemporary Ukiyoe Award 2018*, <https://foundation.adachi-hanga.com/en/award2018/>, 4.10.2018.

¹¹⁸ KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the “Ukiyoe” Tradition*, <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnun=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

¹¹⁹ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 7.

Considerati questi aspetti, si è deciso di procedere nel quarto capitolo nell'analisi sulla percezione attuale del pubblico e della critica, in particolare focalizzandosi sugli eventi che ad oggi promuovono la diffusione di questo genere artistico, siano essi mostre, aste, workshop o seminari. Inoltre, si intende verificare se le xilografie siano ancora considerabili beni di consumo "a buon mercato" valutando i prezzi attuali sia di opere antiche, che contemporanee.

Capitolo 2: Le tecniche del *mokuhanga*

In questo capitolo ci si concentrerà su alcuni aspetti tecnici e stilistici della realizzazione delle xilografie giapponesi tradizionali dalle origini alla contemporaneità. Infatti, come sostenuto da Fleming, “the evolution of *ukiyo-e* was a centuries-long affair”¹, non solo dal punto di vista tematico, come si studierà in seguito, ma anche tecnico. Per fare ciò sarà necessario tener presente i cambiamenti storici avvenuti a seguito del contatto con l’Occidente e con altre tecniche di stampa (come l’acquaforte, la litografia, la serigrafia e la stampa digitale).

Questi temi verranno qui affrontati in maniera trasversale, per ricollegarsi alla popolarità delle stampe nella storia e nella contemporaneità. Infatti, se considerati in quest’ottica, anche gli aspetti tecnici peculiari del *mokuhanga* diventano cruciali per preservare l’*ukiyo-e* anche in futuro.

Sebbene siano molte le ricerche che trattano della xilografia giapponese, si nota all’interno della bibliografia esistente una certa propensione a spiegare l’argomento solo in relazione alle opere, più che come tema a sé stante. Da questo punto di vista *Japanese Woodblock Printing* di Salter è stato illuminante per quest’analisi, in quanto si propone non solo come approfondimento a riguardo, ma anche come manuale per chi volesse cimentarsi personalmente nella realizzazione, cosa molto importante soprattutto ai fini della conservazione della tecnica. I testi essenziali verranno coadiuvati dalla breve ma efficace esperienza personale del workshop.

Innanzitutto, si spiegherà quali siano i materiali e gli strumenti utilizzati (ortodossi e non), le tecniche di colorazione e di composizione. Poi si procederà spiegando le varie mansioni all’interno del processo di imprimitura, riflettendo nuovamente sulla dicotomia “artista” - “artigiani” accennata nel capitolo precedente.

Infine, si intende approfondire l’aspetto del mantenimento della tecnica tradizionale, prima di tutto alla luce di un problema di reperibilità dei materiali, in secondo luogo in relazione ad alcune contraddizioni sorte nell’ambiente critico e nelle pagine web di molte associazioni volte a promuovere il genere.

I materiali e la realizzazione

La tecnica xilografica giapponese prevede l’uso di una o più matrici in legno (a seconda che si tratti di una stampa monocroma o policroma) e la realizzazione di un numero

¹ STUART FLEMING, “*Ukiyo-e* Painting: An Art Tradition under Stress”, *Archaeology*, Vol. 38, No. 6 (November / December 1985), Archaeological Institute of America, 1985, p. 60.

virtualmente illimitato di copie². In passato ciò permise di abbattere i costi del prodotto e renderlo accessibile a un maggior numero di persone.

La matrice

Per la xilografia giapponese si ricorre a una matrice di legno duro di ciliegio selvatico (山桜, *yamazakura*), la cui grana già da tempi più antichi era apprezzata per intagli a scopo decorativo³.

A causa dell'alto costo, oggi in alternativa si usano matrici più economiche, inclusi altri tipi di legno. Durante il workshop, si è utilizzata una tavola di tiglio, che si è rivelata molto adatta a questo tipo di lavoro, essendo molto flessibile e semplice da incidere. Tuttavia, pur presentando delle caratteristiche pregevoli, il legno di tiglio ha anche un grosso inconveniente rispetto al ciliegio: tende ad deformarsi facilmente a seguito dell'inumidimento e dell'uso dei colori ad acqua.

Un'altra opzione è sfruttare alcuni derivati del legno⁴. In primis, consideriamo il compensato, testato nel workshop. Salter propone inoltre il truciolato⁵, la faesite⁶ o l'MDF⁷. Anche se al bisogno possono essere utilizzati, essi presentano tutti diversi svantaggi che rendono il legno preferibile. Per quanto riguarda il compensato, bisogna avere l'accortezza di sceglierne uno tra i diversi in commercio che presenti alcune caratteristiche fondamentali per ottenere dei risultati soddisfacenti. La grana e la *texture* devono essere fini o se non altro confacenti all'effetto desiderato. Altro aspetto fondamentale su cui basarsi per la scelta è la concentrazione di colla tra gli strati: come sperimentato nel workshop, se troppo alta, essa compromette l'intaglio, rendendo la tavola troppo dura sotto il primo strato⁸. Inoltre, durante l'incisione ci si è resi conto che il surrogato non è ideale in quanto molto soggetto a scheggiarsi. Anche gli altri derivati risultano svantaggiosi per la realizzazione del *mokuhanga* a causa delle modalità con

² SUZUKI, Yukiko, *Ukiyo-e Ladies*, Gentōsha, Tokyo, 2016, p. 27.

鈴木由紀子、浮世絵の女たち、幻冬社、東京、2016。

³ Melanie TREDE e Lorenz BICHLER, *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*, Taschen, Köln, 2015, p. 30.

Corrado MALTESE (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Mursia, Milano, 2009, pp. 241 - 341.

⁴ Rebecca SALTER, *Japanese Woodblock Printing*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p. 18.

⁵ Materiale formato con trucioli di legno pressati.

⁶ Agglomerato di fibra di legno, affine alla masonite.

⁷ *Medium-density fibreboard* (pannello di fibra a media densità).

⁸ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 18.

cui vengono prodotti, che risulta in una “mancanza di carattere”⁹ in fase di stampa. Inoltre, tendono anch’essi ad essere troppo duri e, di conseguenza, a rovinare gli strumenti.

La scelta della matrice è fondamentale: addirittura, molti sostengono che sia determinante per l’ottenimento di linee sinuose e di una colorazione armoniosa e che dalla sua qualità dipenda la bellezza della tecnica *ukiyoe* tradizionale¹⁰.

The beauty of the traditional technique lies in the quality of the block, the way the wood takes the water-based pigments [...].¹¹

In ogni caso, Salter diplomaticamente propone di sperimentare i diversi tipi di legno facilmente reperibili a livello locale anche a seconda degli effetti desiderati, sicuramente in contrasto rispetto all’ortodossia della tecnica *ukiyoe* tradizionale.

La tavola, alta circa 2,5 cm, viene ben levigata e stagionata adeguatamente. Il disegno viene eseguito con cura e incollato a faccia in giù sulla tavola di legno. Durante il workshop, per praticità, lo schizzo è stato realizzato su un foglio A4, in seguito le diverse parti sono state trasferite su fogli di carta da lucido in numero corrispondente a quello delle matrici e copiate su ognuna di esse con la carta carbone. Generalmente, bisogna tener presente che il disegno nell’incisione risulterà rovesciato.

La xilografia giapponese produce risultati estremamente variabili anche a causa della relativa deperibilità della matrice. Infatti, con il procedere dell’edizione, i blocchi di legno tendono a saturarsi di colore e la linea si deteriora perdendo la sua definizione. Nonostante ciò, in passato spesso le matrici venivano preservate e stampate talvolta a distanza di anni o eventualmente da altri editori. In altri casi esse venivano piallate e messe a nuovo per altri lavori.

Si assiste anche ad un altro fenomeno: la distruzione delle tavole da parte di disegnatori del passato o contemporanei, in modo che non possano più essere riutilizzate. Alcuni artisti hanno scelto questa via per comunicare con veemenza l’irripetibilità e l’unicità della loro opera. Questa concezione risulta ad un primo impatto molto drastica e soprattutto paradossale, in quanto accostata ad una forma artistica, la xilografia, che è replica per definizione. D’altra parte, bisogna riconoscere che si tratta di una scelta interessante: concedendo solo un numero molto limitato di copie, l’autore

⁹ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 18.

¹⁰ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 18.

THE ADACHI FOUNDATION, *Woodcut Printing*,

in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/woodcut-printing/>, consultato l’11.09.18.

¹¹ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 18.

vuole dare nuovo valore in primis alla propria opera a livello espressivo, ma anche alla tecnica xilografica, quasi a volerle dare la stessa dignità del medium pittorico. Tsuruya Kōkei è uno degli artisti che produce stampe ad edizione limitata, sul tema degli attori di teatro¹².

I segni di registro

Altro elemento innovativo nella xilografia giapponese consiste nell'uso dei cosiddetti *kentō*. Essi nacquero verso la metà del XVIII secolo per ovviare il problema dell'allineamento del foglio durante le varie fasi di stampa, in modo da far combaciare i colori¹³. I *kentō* consistono dunque in segni di registro, costituiti da 4 linee in uno dei margini della matrice: le prime due a formare un angolo retto, le altre alle estremità opposte all'angolo per sollevare facilmente il foglio una volta terminata la fase di stampa. Esse vengono incise inizialmente a mano con uno strumento chiamato *kentōnomi* a lama piatta e in seguito approfondite con l'ausilio di un martelletto. In seguito, con un *aisuki*, scalpello a lama piatta con la punta lievemente ricurva, si approfondisce il solco e si fa saltare l'angolo. Un altro *kentō* si può realizzare su un lato della matrice, con un segno singolo, poi approfondito sempre con un *aisuki*.

Gli strumenti di intaglio

La tavola viene intagliata seguendo il senso della fibra con dei coltellini e delle sgorbie particolari. L'*hangitō* è il coltello più importante perché è quello con cui si delinea il disegno; può essere di diverse dimensioni per adattarsi al tipo di lavoro da realizzare, si tiene come un pugnale con il pollice sull'estremità e il dito indice della mano sinistra davanti, a guidare la lama. Dal XIX secolo vennero usati anche altri tipi di coltello in sostituzione a questo¹⁴. Si incide il legno seguendo le linee del disegno, prima da una parte e poi dall'altra di ogni tratto. Questa è una fase molto complicata, non solo per la difficoltà di intaglio data dalla durezza della matrice e per la complessità del disegno, ma dovuta al fatto che bisogna badare che il coltello non tagli perpendicolarmente il legno, ma che produca un angolo di circa 35° rispetto alla verticale¹⁵. Scavare verso l'esterno della linea è fondamentale per evitare che poi in sede di stampa il colore

¹² MASON, *History of Japanese...*, cit., pp. 386 – 387.

Tsuruya Kōkei, 弦屋光溪 (Chikasaki, 1946 -), artista contemporaneo di xilografie giapponesi che lavora soprattutto sul tema del teatro *kabuki* su modello di Sharaku.

¹³ Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, N.Y., 2005, p. 283.

¹⁴ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 20.

¹⁵ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 20.

rimanga intrappolato nel legno e vada ad inumidire internamente e quindi a rovinare la matrice. In questo modo il disegno va perso nella fase di realizzazione, cosa che rende difficile parlare di “originale” riferendosi a questo genere.

In un secondo momento si procede a creare un solco a qualche millimetro di distanza dal taglio iniziale con una sgorbia chiamata *komasuki*, che dispone di una lama semi circolare (detta “a U”). Lo stesso strumento di grandi dimensioni si chiama *marunomi*. Eventualmente il *komasuki* può essere usato per creare una linea delicata o una texture a sé¹⁶. Il controtaglio viene dato solo in una terza fase, in cui si pulisce la superficie con l’ausilio di un *aisuki*. La parte restante, che corrisponde al bianco del disegno, si rimuove scavando in profondità con delle sgorbie più grosse, in particolare il *sōanomi*, simile all’*aisuki* per forma della lama ma di grandi dimensioni.

Diversamente dalla xilografia europea, quella giapponese tradizionale non prevede l’uso della sgorbia “a V”, in giapponese *sankakutō*. Essa è stata introdotta solo con il contatto con l’Europa ed è talvolta utilizzata dagli artisti contemporanei in quanto permette di ridurre i tempi e la difficoltà iniziale di incisione non necessitando di un secondo taglio¹⁷. Tuttavia, non produce linee tanto precise e pulite quanto quelle create con l’*hangitō*. Può essere comunque utilizzata per la realizzazione di *texture* e *pattern* di fondo.

La prima incisione, data con l’*hangitō*, risulterà la più scavata, le altre lame non devono andare troppo in profondità. Quello che si imprimerà è il segno in rilievo risparmiato, risultante dallo scavo dei bianchi nel disegno originale¹⁸. Tradizionalmente si crea una superficie di fondo uniforme, ma si può eventualmente creare un background scabroso (ad esempio per xilografie dal design astratto).

La stessa operazione viene eseguita su altre eventuali matrici necessarie se il disegno è a più colori o se si vuole ottenere effetti di stampa particolari (quali: es. stampa in bianco)¹⁹.

Durante il workshop si sono provati a confronto due set: il primo di strumenti tradizionali giapponesi e il secondo di europei. Nonostante si possa affermare che al bisogno siano facilmente intercambiabili (ad eccezione dell’*hangitō*, che naturalmente non è presente tra gli strumenti occidentali), anche un occhio inesperto facilmente una resa molto diversa. Pur essendo simili alle sgorbie tradizionali per tipo di taglio, gli strumenti giapponesi sono più resistenti e flessibili in quanto realizzate a mano a strati alternati di acciaio al carbonio (per mantenere l’angolo di taglio) e acciaio più tenero (per

¹⁶ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 21.

¹⁷ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 20.

¹⁸ James HILLIER, *The Japanese Print: A New Approach*, G. Bell and Sons, London, 1960, p. 15.

¹⁹ MALTESE, *Le tecniche artistiche*, cit., pp. 241 - 341.

dare supporto)²⁰. Durante l'esperienza, una difficoltà è sorta nell'incisione delle linee guida, essendo tutti gli *hangitō* proposti appositamente per destrorsi. Essendo che la lama taglia da un solo lato, per un mancino è estremamente complicato utilizzare questi strumenti dovendo anche mantenere l'angolo di taglio esterno al disegno. Si è dovuto quindi ricorrere all'uso di altri strumenti (*sankakutō* e *komasuki*) per le parti del disegno più impegnative, anche se la differenza con la linea pulita creata dall'*hangitō* è palese. Pur non essendo disponibili al workshop, sono oggi in commercio anche set di strumenti per mancini.

La carta

Il disegno viene inizialmente realizzato su un foglio di carta comune, poi trasferito su una speciale carta molto sottile e semi trasparente (simile alla carta velina) e, come spiegato precedentemente, incollato a faccia in giù sulla matrice. La carta per la stampa dev'essere al contrario una carta molto assorbente e resistente agli strappi, per sopportare il continuo sfregamento in fase di stampa²¹. Si utilizzava la carta *hoshō*, costituita dagli strati interni della corteccia di gelso²². In altri casi viene chiamata semplicemente *washi* (和紙, letteralmente, carta giapponese).

Trede cita anche un ulteriore passaggio: per legare le fibre della carta e fornire una base per il colore, i fogli sono preparati con della colla animale (*dōsa*) diluita con dell'allume e in seguito inumiditi²³.

In merito ai formati degli *ukiyoe*, qui ci si limita a notare tre caratteristiche. Primo, in moltissimi casi essi erano decisi essenzialmente in base allo stock di carta disponibile per la stampa²⁴. Secondo, nel tempo si è stabilita la terminologia per definire i formati delle stampe proprio in base alle dimensioni della carta. Terzo, a partire dalla fine del XVIII secolo, diversi formati cominciarono ad essere combinati tra loro per formare tritici e perfino polittici a cinque tavole²⁵. Quest'ultimo aspetto è particolarmente interessante soprattutto alla luce delle considerazioni sulla suggestione temporale presente nelle xilografie, enfatizzata armoniosamente dalla progressione di più stampe con lo stesso soggetto.

²⁰ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 19.

²¹ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 30.

²² MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 283.

²³ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 30.

²⁴ THOMPSON, "The World of Japanese Prints...", cit., p. 5.

²⁵ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 283.

HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., pp. 88.

L'utilizzo di diversi tipi di carta cambia naturalmente la resa della xilografia. A titolo di esempio, si presentano di seguito due copie della stessa immagine realizzate durante il workshop (Fig. 1 e 2). La prima è stata stampata su un foglio di carta comune, la seconda su un foglio di *hoshō* della cartiera Awagami²⁶. La differenza di resa è palese: il secondo tipo di carta non si deforma con il contatto con l'acqua e preserva la vividezza dei pigmenti.



Fig. 7, stampa su carta comune.



Fig. 8, stampa su carta hoshō Awagami.

Ancora una volta si cita Tsuruya Kōkei, in quanto è uno degli artisti contemporanei più creativi in merito alla scelta della carta. L'uso di fogli molto sottili e traslucidi, che rende il lavoro molto complicato, aiuta a conferire all'immagine una fragilità molto innovativa ed espressiva, che sottolinea l'effimerità dell'opera²⁷.

I colori

Per la xilografia giapponese tradizionale si utilizzano sempre colori ad acqua, di origine organica (vegetale) o inorganica (minerale), mescolati con una pasta di riso chiamata *nori* che fa da solvente.

²⁶ Cartiera della famiglia Fujimori con sede a Tokushima che produce diversi tipi di carta da fibre naturali.

²⁷ MASON, History of Japanese..., cit., p. 387.

VIEWING JAPANESE PRINTS, Tsuruya Kōkei,

in https://www.viewingjapaneseprints.net/texts/kindai_hanga/kokei.html, consultato il 10.11.18.

Inizialmente si svilupparono le stampe monocrome, le cui linee erano delineate con il *sumi* (墨, nero)²⁸. Altri colori venivano eventualmente applicati manualmente²⁹. I primi esempi di stampe policrome risalgono già al 1730, ma si trattava di una produzione ristrettissima e destinata solo alle classi agiate. Con la crescente domanda e l'aumentare dei costi di produzione della colorazione a mano, si presentò il bisogno di velocizzare la tecnica³⁰. Per fare ciò, nacque l'idea di stampare "meccanicamente" anche i colori. Quindi, oltre ad una prima tavola per le linee nere (*sumihan*, 墨版), si cominciò a produrre delle matrici apposite per la pigmentazione, chiamate *irohan* (色版). In un primo momento si realizzavano copie in bianco e nero e si decideva il numero di tavole, corrispondente al numero di colori utilizzati³¹. I *kentō* venivano riportati anche sugli *irohan* in modo da far combaciare le varie fasi. Le nuance venivano applicate seguendo un procedimento diverso da quello pittorico, partendo dalla linea nera, ma continuando dalle più chiare alle più scure³².

Intorno al 1740 si fece strada il *benizurie* (紅ずり絵), processo di colorazione che utilizzava due tonalità di rosso-rosato (*beni*, 紅), ottenuto dal cartamo, e una di verde (*ichiban rokusho*, 一番緑青), fatto con il verderame, finalmente destinata al grande pubblico. Secondo Mason, uno dei primi esempi di stampa policroma veri e propri è stato il calendario del 1765 di Suzuki Harunobu, a tre colori³³.

A partire dalla metà del Settecento, la tecnica andò via via complicandosi nel numero di tonalità usate; le copie acquistarono infine il nome di *nishikie*, immagini broccato³⁴, il cui effetto, secondo Melanie Trede, è comparabile alla pittura³⁵. Hillier ribalta questa visione, sostenendo che il fatto che la colorazione sia diventata via via più elaborata nel tempo è effettivamente sintomo di una ricerca vera e propria degli artisti di emulare i dipinti³⁶.

²⁸ Inchiostro nero ottenuto dalla fuliggine ricavata dalla combustione di alberi di pino mescolata con una colla di origine animale chiamata *nikawa* (膠) che fa da legante.

²⁹ Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 82, No. 349/350 (Winter - Spring), Philadelphia Museum of Art, 1986, p. 4.

³⁰ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 283.

³¹ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 30.

³² TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 30.

³³ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 281.

³⁴ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 281.

³⁵ THOMPSON, "The World of Japanese Prints...", cit. p. 4.

³⁶ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 8.

³⁶ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 25.

Come i temi, anche l'evoluzione tecnica dell'*ukiyoe* ha a che fare con le restrizioni poste durante l'epoca Tokugawa. La censura ebbe di fatto conseguenze pesanti sulla produzione. Nel 1790 venne decretato che il disegno ad inchiostro, commissionato dagli editori, doveva passare un controllo e ricevere un sigillo ufficiale di approvazione prima di essere passato agli stampatori. L'uso dei colori venne reputato troppo lussuoso e per questa ragione limitato drasticamente. Di particolare impatto fu la legge varata nel 1842 che limitava il numero massimo di colori a otto, a seguito della pubblicazione di una stampa a 72 colori,³⁷. Quest'ultimo provvedimento sfociò nella tecnica di sovrapposizione di tonalità diverse in sede di stampa per ottenere nuove nuance³⁸.

Anche dal punto di vista dei colori nel periodo Meiji si osservano grandi cambiamenti, con l'introduzione del blu di Prussia seguito dall'importazione di pigmenti all'anilina dall'Occidente³⁹.

Una volta preparate le matrici, scelti la carta e i pigmenti, si procede all'imprimitura. Il foglio viene inumidito, mentre il colore viene applicato con una spazzola sulla matrice. La carta viene poi allineata e lasciata cadere su di essa, poi pressata e sfregata con un *baren*⁴⁰, che permette all'inchiostro di trasferirsi dal legno al foglio. Il processo si ripete tante volte quante le matrici necessarie.

Per alcuni puristi della xilografia contemporanei la colorazione risulta superflua e oggetto di distrazione, poiché distoglie l'attenzione dalle linee nere forti e definite, da molti definite "calligrafiche", che caratterizzano questo metodo di stampa⁴¹. Tuttavia, questa critica non tiene conto di come la concezione di *mokuhanga* sia variata nel corso della storia, comportando chiaramente numerosi cambiamenti e arrivando a risultati inimmaginabili alle origini di questo genere artistico.

Gli effetti a mano e in fase di stampa

Come detto precedentemente, l'artista segnava la colorazione e gli eventuali effetti desiderati sulle copie in bianco e nero. Alcuni di questi si possono ottenere sia a mano che in fase di stampa. Quelli presentati qui sono solo alcuni degli artifici utilizzati nelle

³⁷ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 30.

³⁸ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., pp. 26.

³⁹ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., pp. 26 - 27.

⁴⁰ Disco rotondo peculiare della tecnica xilografica giapponese. Il centro è costituito da una corda legata stretta a spirale e applicata su un supporto in carta e lacca. Le due parti sono tenute insieme da una guaina di fibre di bambù.

⁴¹ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 25; 34.

composizioni *nishikie*⁴², considerati i più rilevanti soprattutto perché hanno fatto da catalizzatori dell'interesse del pubblico, introducendo frequenti cambiamenti all'interno di un genere comunque ripetitivo per quanto riguarda le tematiche e dando loro nuovo respiro.

Intorno al 1720 vennero introdotte gli *urushie*, traducibile come "laquer prints"⁴³. In esse, il colore applicato a mano veniva arricchito con dettagli realizzati con un inchiostro nero e brillante simile alla vernice o con della colla spolverata di polvere metallica. Hillier sostiene che questi particolari non solo contribuiscono a dare una *texture* e una profondità nuove alle stampe, ma ne aiutano la conservazione (almeno apparentemente)⁴⁴.

Da questi effetti realizzati a mano si sviluppò in seguito il *kirazuri* (吉良ずり), che consiste nell'applicazione in fase di imprimitura di una polvere di mica biotite⁴⁵. Si può utilizzare per enfatizzare alcuni dettagli del design o per interi background scuri al fine di mettere in risalto la figura principale in maniera sensazionale ed evocativa, quasi a rendere una realtà onirica⁴⁶. Nella xilografia giapponese contemporanea viene sfruttata soprattutto in questo modo, per rendere il design astratto e tridimensionale allo stesso tempo⁴⁷. Talvolta l'intensità della mica viene



Fig. 9, Turtle and Crab on a Ledge Underwater, Utagawa Kuniyoshi, 1837.

⁴² Per ulteriori approfondimenti sugli effetti consultare: Mark McGregor e Mariko Ishida, *Ukiyo-e: Secrets of the Floating World*, Vyiha Publishing, 2016.

⁴³ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 36.

⁴⁴ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 36.

⁴⁵ Minerale fillosilicato soggetto a sfaldarsi in piccoli cristalli brillanti.

⁴⁶ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 95.

⁴⁷ LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*, in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/beyond.html>, consultato il 10.11.18.

sottolineata da una doppia imprimitura da entrambi i lati del foglio⁴⁸.

Gli effetti visuali, per la maggior parte realizzati con il metodo xilografico, comprendono anche le gradazioni di colore dette *bokashi* (暈し), utilizzate per dare volume ad un'area di colore o esprimere giochi di prospettiva e di luce. Il nome di *atenashi bokashi* (当てなし暈し, gradazioni di colore non indicate), viene attribuito ogni volta che i toni da applicare non sono specificati dall'artista, di conseguenza vengono realizzati secondo la sensibilità dello stampatore⁴⁹. Quindi, la presenza di matrici diverse, che evidenziano solo una parte dell'intero disegno, garantisce una resa efficace del chiaroscuro anche nella xilografia⁵⁰. Un ampio uso del *bokashi* con diverse tonalità si può osservare in *Turtle and Crab on a Ledge Underwater* di Utagawa Kuniyoshi (Fig.3).



Fig. 10, *Fresco della sera* (dettaglio), Miyagawa, 1896.

In precedenza, parlando delle matrici, si è citata anche la stampa in bianco, *karazuri* (空ずり). Essa, in numerosi esempi facilmente visibile ad occhio nudo, permette di rialzare la superficie della carta per enfatizzare degli elementi particolari del disegno. Nella stampa di Miyagawa Shuntei⁵¹ dal titolo *夕すずみ* (*Fresco della sera*) (Fig. 4), della quale si propone qui un particolare, questa tecnica è utilizzata per mettere in risalto dei dettagli degli abiti delle due fanciulle. Altro uso di questa tecnica è la riproduzione di pattern decorativi tipici dei tessuti nella xilografia, in questo caso prende il nome di *nunomezuri* (布目ずり)⁵².

I problemi di conservazione

La scelta di utilizzare pigmenti ad acqua legati unicamente dal *nori* rende la colorazione delle stampe giapponesi completamente unica e diversa dai metodi occidentali, ma porta al contempo ad un problema di conservazione. Infatti, la colla va a gelatinizzarsi

⁴⁸ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 31.

⁴⁹ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 31.

⁵⁰ MALTESE, *Le tecniche artistiche*, cit., pp. 241 - 341.

⁵¹ Miyagawa Shuntei, 宮川瞬停 (1873 – 1914) artista *ukiyo*e specializzato in scene di genere e *bijinga*.

⁵² TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 31.

sul foglio per l'evaporazione dell'acqua, legando il pigmento al foglio grazie alla tensione superficiale e alle sue proprietà adesive. In questo modo, il colore risulta poroso e protetto dal *nori* solo per il 50%. Ciò rende le opere molto soggette ai processi di deterioramento causati dall'aria, dall'umidità e dalla luce, in particolare per ciò che concerne i pigmenti organici⁵³. La questione della conservazione delle stampe e in particolare dei *nishikie* presentata brevemente qui basandosi sugli studi di Fleming, è in realtà molto complessa. Non ci si intende soffermare sulle implicazioni tecniche specifiche, quanto invece fare alcune considerazioni preliminari in merito al mantenimento di questo genere nella contemporaneità. Proprio a causa delle problematiche sopracitate, le opere possono essere esposte solo per brevissimi periodi di tempo in condizioni rigidamente monitorate (specialmente per quanto riguarda la luce e l'umidità, ma anche l'inquinamento atmosferico)⁵⁴. Quindi, anche se, come già accennato, sta crescendo l'importanza e la conoscenza riguardo alle stampe a livello internazionale, per questi motivi esse si ritrovano ad avere minore risonanza all'interno dell'ambiente artistico e tra il grande pubblico nella realtà attuale, soprattutto se comparate con altre tipologie di opere artistiche più facilmente esponibili. Il fatto che le esposizioni siano comunque limitate e brevi, porta alla perdita di uno dei fini originari delle stampe, ossia la produzione per la gente comune. Si rimanda un'analisi più completa all'ultimo capitolo, con questo quesito:

- La conservazione dell'opera è più rilevante rispetto ad una fruizione più "libera" e ampia da parte del pubblico e degli studiosi? Fino a che punto?

Questo interrogativo nasce dalla volontà di capire se e come sia possibile coniugare l'anima "pop" delle xilografie con un efficace mantenimento delle opere.

Viste queste premesse sulla difficile conservazione degli *ukiyoe*, si ripropone altresì una questione già affrontata in precedenza, ossia se ci si possa ancora riferire alle stampe come "beni di consumo", considerando che ad oggi effettivamente la fruizione non è così semplice e libera come in passato.

Sicuramente sono necessari ricerche e sviluppi tecnici e tecnologici per la salvaguardia delle opere esistenti. Capire se qualche artista contemporaneo abbia ovviato il problema utilizzando altri tipi di colorazione o nuovi leganti sarebbe un altro aspetto interessante da approfondire.

⁵³ FLEMING, "Ukiyo-e Painting...", cit., p. 61.

⁵⁴ FLEMING, "Ukiyo-e Painting...", cit., p. 62.

Le strategie compositive autoctone e le innovazioni occidentali

Sebbene, come già accennato, non si possa fare un discorso comune per l'*ukiyo-e* e l'arte figurativa dello stesso periodo o preesistente in Giappone, sono numerosi gli studiosi che rintracciano in esso alcune caratteristiche tecniche tratte da modelli autoctoni, che spaziano dallo *yamato-e*⁵⁵ e al *fuzokuga*^{56 57}.

Da quest'ultima il *mokuhanga* traggono un'inusuale prospettiva ribaltata, in cui le linee convergono verso il primo piano e un'unica strategia compositiva chiamata *fukinuki yatai* (吹抜やたい, "casa con il tetto spazzato via": visione dall'alto di attività in spazi chiusi).

Oltre a questo, in molti casi le stampe testimoniano un'influenza occidentale. Sicuramente una delle innovazioni più rilevanti giunta dall'estero è la prospettiva, visibile nei cosiddetti "*ukie*" (浮絵, immagini prospettiche). Sebbene il periodo esatto delle prime sperimentazioni non sia conosciuto per certo, si stima che fossero nate come adattamenti di alcune illustrazioni di origine europea (e specialmente olandese) e fossero diffuse ben prima della metà dell'Ottocento, in particolare per la rappresentazione degli interni di case da tè e di piacere e teatri. Infatti, già Masanobu nel 1740 si considerava inventore degli *ukie*⁵⁸. In seguito, si cominciarono a comprendere le potenzialità dell'uso delle tecniche prospettiche occidentali. Esse non furono prese in modo sterile, ma vennero coniugate con le tecniche autoctone, rendendo nel complesso una grande sintonia nelle composizioni⁵⁹. Innanzitutto, permise di creare un gusto nuovo in contrapposizione con la profondità pittorica e bidimensionale dell'arte figurativa tradizionale. Infatti, collocare le figure sinuose all'interno di composizioni definite da pochi piani e linee nette e spezzate conferisce un

⁵⁵ Stile pittorico giapponese che fiorì a partire dai dipinti cinesi della dinastia Tang verso la fine del periodo Heian, considerato da molti il genere autoctono per eccellenza in contrapposizione al *karae*.

⁵⁶ Stile pittorico che si sviluppò nel periodo Edo per rappresentare gli usi, i costumi e i passatempi della gente comune.

⁵⁷ William E. HARKINS, "Ukiyo-e Prints and Non-Ukiyo-e Styles, *Impressions*, No. 11 (Summer), Japanese Art Society of America, 1985, p. 3.

FLEMING, "*Ukiyo-e Painting...*", cit., p. 60.

⁵⁸ Michael SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, London, 1989, pp. 29 - 30.

⁵⁹ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., pp. 34 - 36.

nuovo aspetto grafico alle stampe, talvolta enfatizzato dalla collocazione di oggetti di diverse dimensioni nello spazio⁶⁰.

Alla fine, specialmente parlando del *mokuhanga*, si può dire che numerose influenze tecniche occidentali si diffusero in modo talmente capillare nel panorama artistico giapponese, da essere progressivamente inglobate all'interno del genere stesso. Infatti, secondo Harkins, potenzialmente nessuna xilografia giapponese del XIX secolo è immune da influssi dell'arte europea e americana, per quanto riguarda la prospettiva, il chiaroscuro, la ritrattistica, i colori⁶¹. Questa affermazione è valida anche nel caso dello *shin hanga*; alcune tecniche compositive di origine estera sono di fatto palesi nonostante il movimento si proponesse in contrasto con l'occidentalizzazione dell'arte giapponese a favore di un ritorno alle origini⁶².

L'avvento della fotografia portò un notevole peggioramento tecnico nelle xilografie e una fase di decadenza, caratterizzata da "design non interessanti", "colorazioni crude" e una grande rigidità compositiva, che Sullivan rivede nelle *Cento Vedute famose di Edo* di Hiroshige⁶³. È ironico il fatto che queste xilografie, che per la critica contemporanea segnano l'inizio del declino dell'*ukiyo-e*, siano state tra le più apprezzate in Occidente, fino a diventare il principale oggetto di ispirazione da parte degli artisti stranieri.

I pregi della xilografia giapponese rispetto ad altre tecniche di stampa

Secondo alcune fonti, attualmente gli artisti che realizzano *mokuhanga* in Giappone rappresentano una minoranza rispetto a quelli che preferiscono altre tecniche come la litografia, la serigrafia e la stampa digitale⁶⁴, in parte anche a causa della diminuzione della domanda di *ukiyo-e*⁶⁵ sul mercato dell'arte. Tuttavia, è innegabile che la xilografia giapponese presenti delle caratteristiche non riproducibili attraverso altri metodi. Innanzitutto, diversi aspetti pratici della realizzazione contribuiscono a rendere in fase

⁶⁰ SAKAMOTO, Mitsuru, "The Westernization of 'Ukiyo-e' at the End of the Tokugawa Era", in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980, p. 20.

MONDO MOSTRE SKIRA, *Hiroshige: Visioni dal Giappone*,

in <https://www.mondomostreskira.it/hiroshige-roma.html>, consultato il 10.11.18.

⁶¹ HARKINS, "Ukiyo-e Prints...", cit., p. 3.

⁶² LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*,

in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/beyond.html>, consultato il 10.11.18.

⁶³ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p.39.

⁶⁴ THOMPSON, "The World of Japanese Prints...", cit., p. 5.

⁶⁵ THE ADACHI FOUNDATION, *Cultivation of Successors*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/activities/cultivation-of-successors/>, consultato l'11.09.18.

di stampa una vividezza nei colori e un calore nelle texture estranei alle altre tecniche⁶⁶. Inoltre, è doveroso riconoscere che si tratta sì di un metodo di riproduzione, ma un metodo di riproduzione artistica. Come si è spiegato in precedenza, le xilografie sono ottenute attraverso un procedimento molto complesso (specialmente nel caso del *nishikie*), il cui risultato è determinato da una moltitudine di elementi, nonché il legno della matrice (o delle matrici) e la sua texture, il tipo di carta e la sua grana, i pigmenti con la loro densità o acquosità, l'impressione attraverso la pressione del foglio sulla matrice, il numero di copie e l'aggiunta eventuale di effetti a mano o in fase di stampa.

Il *mokuhanga* si è rivelato nel tempo come tecnica di stampa più adatta per esprimere al meglio i design grafici, a partire dall'*ukiyo-e* per giungere ad opere contemporanee di arte astratta⁶⁷. Questo aspetto, che lo rende unico rispetto alle altre forme di replica, è nato dal connubio tra le tecniche compositive della tradizione autoctona e quelle straniere e conferisce una grande drammaticità alle opere. Nel *mokuhanga*, la solidità compositiva tipicamente occidentale si mescola alla piattezza e alla decoratività giapponese⁶⁸.

In ultimo, non va dimenticato l'aspetto pratico – commerciale legato a questa tecnica. La bellezza innovativa, minimalista e allo stesso tempo raffinata degli *ukiyo-e* nasce dalla necessità di creare dei prodotti di buona qualità attraverso un processo di produzione efficiente e a costi relativamente contenuti.

In sintesi, le caratteristiche di cui sopra contribuiscono a rendere la xilografia giapponese unica, raffinata e creativa rispetto alle altre forme di riproduzione.

L'importanza del lavoro d'equipe

Innanzitutto, bisogna considerare che, a differenza della xilografia europea e occidentale, quella giapponese si realizzava attraverso un lavoro in team. L'editore (版

⁶⁶ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 1.

Brigitte KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the "Ukiyo-e" Tradition*, <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnum=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

THE ADACHI FOUNDATION, *Woodcut Printing*, in

<https://foundation.adachi-hanga.com/en/woodcut-printing/>, consultato l'11.09.18.

⁶⁷ LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*,

in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/beyond.html>, consultato il 10.11.18.

⁶⁸ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p.36.

Henry DORRA, *The Wild Beasts – Fauvism and Its Affinities at the Museum of Modern Art*, *Art Journal*, Vol. 36, No. 1 (Autumn), College Art Association, 1976, pp. 50 – 54.

元, *hanmoto*) gestiva il progetto, commissionandolo all'artista, provvedendo ai materiali e spesso alle sedi dove il lavoro doveva essere svolto⁶⁹. L'intagliatore si occupava della realizzazione delle matrici di legno e lo stampatore della fase di imprimitura. Le copie ultimate venivano infine gestite dall'editore e vendute a negozi specializzati e venditori ambulanti.

Le figure coinvolte nella produzione di una stampa sono variate a seconda del momento storico e dell'eventuale movimento di appartenenza. All'interno della corrente dello *shin hanga* si optava per una lavorazione "tradizionale", con la presenza di un editore che commissionava l'opera al designer e che supervisionava le fasi di intaglio e imprimitura svolte dagli artigiani⁷⁰. Invece, la nascita del *sōsaku hanga*, tra il periodo Meiji e la Seconda Guerra Mondiale, introdusse delle novità non solo dal punto di vista tematico, ma anche dal punto di vista tecnico. In pratica, lo sviluppo di un nuovo genere "creativo", che si avvicinava alla concezione occidentale di arte, si tradusse in una maggiore partecipazione dell'artista a tutte le fasi di creazione dell'opera d'arte. In questo caso l'autore si fa carico non solo della fase preparatoria del disegno e della sua realizzazione, ma di tutte le mansioni prima affidate agli artigiani, incluse la scelta dei materiali e degli strumenti, l'incisione delle matrici e la stampa⁷¹. La nuova concezione di autore come esecutore esclusivo dell'intera opera xilografica introdotta dal movimento del *sōsaku hanga* è quella preminente anche ai giorni nostri. Alcuni autori *mokuhanga* contemporanei estendono ulteriormente le responsabilità dell'artista, proponendosi come esperti di questa tecnica presso università e studi di arte. Sekino Jun'ichirō⁷² fu uno di questi, che insegnò soprattutto all'estero presso importanti sedi accademiche, tra cui il Pratt Graphic Center di New York⁷³.

⁶⁹ THOMPSON, "The World of Japanese Prints...", cit., p. 4.

UKIYO-E PROJECT, 浮世絵の歴史 (*Ukiyo-e no rekishi, Ukiyo-e History*), in <https://ukiyo-e.today/history-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

⁷⁰ LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*, in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/beyond.html>, consultato il 10.11.18.

⁷¹ MASON, *History of Japanese...*, cit., pp. 384 – 385.

⁷² Sekino Jun'ichirō, 関野純一郎, (Aomori, 1914 – 1988) artista appartenente al movimento del *sōsaku hanga*, espose ed insegnò principalmente negli Stati Uniti e in Giappone.

⁷³ LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*, in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/beyond.html>, consultato il 10.11.18.

La dicotomia tra “artista” e “artigiani”

L'implicazione all'interno del processo creativo di diverse persone, quali l'editore, il designer, intagliatore e lo stampatore, ha portato storicamente ad una confusione sull'attribuzione delle opere e su chi sia effettivamente l'autore degli *ukiyo-e*. Diverse definizioni da parte della critica hanno posto un'importante dicotomia tra “artista” e “artigiani”. In queste considerazioni tralascieremo la figura dell'editore che non partecipa attivamente al processo creativo. Egli si pone infatti come una sorta di “committente”, essendo la figura che si occupa della gestione del progetto e non un mecenate che supporta l'artista⁷⁴.

In realtà, la differenziazione tra la figura dell'autore e quella dell'artigiano era già presente nell'Europa rinascimentale. Tradizionalmente, per “artista” si intende l'esecutore di un'arte facente parte delle Belle Arti. Inoltre, nel processo artistico, la perizia tecnica del mestiere ha lo stesso peso della fase di ideazione⁷⁵. Infine, l'opera dell'artista è caratterizzata dall'eccellenza⁷⁶. “Artigiano” si ricollega invece all'idea di “artefice”, ossia figura legata all'esercizio delle arti meccaniche. Riferendosi in particolare alla xilografia, questa definizione sottolinea in modo particolare l'aspetto manuale nella creazione dell'opera ed esclude a priori l'esecutore materiale da qualunque tipo di attività intellettuale, in quanto addetto ad un processo “meccanico”, semplice e “grezzo”⁷⁷.

Storicamente, in Giappone molti editori scelsero di non indicare i nomi degli artigiani, ma solo quello dell'artista ed eventualmente il proprio⁷⁸. Tuttavia, in alcuni casi sulle xilografie si possono ritrovare anche i sigilli non solo dell'intagliatore ma talvolta anche dello stampatore. *Paesaggio lungo la costa di Shiba* di Hiroshige presenta ad esempio il nome dell'incisore (Horisen Hori Sennosuke) nella metà inferiore sinistra dell'immagine⁷⁹. Addirittura, alcuni editori optarono per indicare il proprio nome

⁷⁴ BICKFORD, “Ukiyo-e Print...”, cit., p. 1 – 2.

⁷⁵ ENCICLOPEDIA TRECCANI, Voce “Artista”, in www.treccani.it/enciclopedia/artista, consultato il 3.10.18.

⁷⁶ TRECCANI, *Vocabolario online*, voce “artigiano”, in <http://www.treccani.it/vocabolario/artigiano/>, consultato il 7.10.18.

TRECCANI, *Vocabolario online*, voce “artista”, in <http://www.treccani.it/vocabolario/artista/>, consultato il 7.10.18.

⁷⁷ MALTESE (a cura di), *Le tecniche...*, cit., pp. 241 - 341.

⁷⁸ DAVIS, “Artistic Identity...”, cit., p. 117.

⁷⁹ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 32.

accorciato e al di fuori dell'area di stampa, come per esempio l'editore Sakanaya, il cui nome si ritrova sempre sul margine e spesso abbreviato in "Uoei"⁸⁰.

Dalla fine dell'Ottocento, la critica europea ed americana cominciò a riferirsi all'intagliatore e allo stampatore parlando di "artigiani delle arti minori", per il procedimento di stampa più semplice e ripetitivo rispetto a quello delle altre forme di incisione. In particolare, questa dicotomia fu caldeggiata dai preraffaelliti Dante Gabriel Rossetti⁸¹ e John Everett Millais⁸² e perpetuata attraverso alcune delle loro opere. Attraverso la realizzazione di disegni per la xilografia estremamente semplificati, che non davano adito a qualunque tipo di interpretazione ed espressione dell'artigiano, portarono quest'idea all'esasperazione⁸³.

Porre un discrimine tra il designer e gli altri significa non tener conto di alcuni aspetti, in particolare se la tipologia artistica in questione è quella giapponese. Innanzitutto, come spiegato da Salter, le mansioni del cosiddetto "artista" erano molto limitate. Spesso, il lavoro di quest'ultimo si considerava ultimato una volta terminato il disegno. Infatti, egli non colorava mai una stampa completa da tenere come campione. Inizialmente si tiravano venti copie in bianco e nero da usare come bozza e l'artista marcava in rosso vermiglio le zone da colorare. Le nuance e le eventuali sfumature venivano poste solo in un angolo al margine come indicazione e poi concretate dallo stampatore. Salter addirittura ipotizza la presenza di più stampatori, che lavoravano a diverse fasi⁸⁴. Non si sono riscontrati altri autori che specificano questo ultimo aspetto. Nonostante ciò, se da una parte la presenza di più personaggi in un contesto paragonato ad una sorta di "catena di montaggio" mette in evidenza una procedura da molti considerata "meccanica", dall'altra pone in risalto la necessità di esperti addetti ad ogni diverso *step*. In quest'ottica, la linea già tracciata nel preparatorio viene riprodotta e, duplicandola, risulta cambiata⁸⁵. Il motivo per cui l'esecutore rimane

⁸⁰ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 32.

⁸¹ Dante Gabriel Rossetti (Londra, 1828 – Birchington-on-Sea, 1882) pittore e poeta, cofondatore della Confraternita dei Preraffaelliti.

⁸² John Everett Millais (Southampton, 1829 – Londra, 1896) pittore e illustratore cofondatore della Confraternita dei Preraffaelliti.

⁸³ MALTESE (a cura di), *Le tecniche...*, cit., pp. 241 - 341.

⁸⁴ Rebecca SALTER, *Japanese Woodblock Printing*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2002, p. 11.

⁸⁵ Julie Nelson DAVIS, "Artistic Identity and Ukiyo-e Prints: the Representation of Kitagawa Utamaro to the Edo Public", in Melinda Takeuchi (a cura di), *The Artist as Professional in Japan*, Stanford UP, Stanford, 2004, pp. 121 -122.

anonimo è dovuto al fatto che il processo che segue il disegno sia unicamente un lavoro di perizia manuale⁸⁶.

Secondo Trede, nel caso della xilografia giapponese, la scelta di mantenere solo il nome del designer ed eventualmente quello dell'editore e di omettere gli altri è dettata dalla volontà di dare prominenza all'artista e all'opera stessa⁸⁷ e non quella di sminuire l'operato degli "artigiani". Inoltre, significa condurre l'osservatore a valutare quelli che Barthes definisce "elementi illusionistici", ossia concetti, stili e temi peculiari di un certo artista⁸⁸.

Tuttavia, senza nulla togliere all'importanza del design iniziale, certamente fondamentale per la buona resa del prodotto, si riconosce alcune criticità in questo atteggiamento. Innanzitutto, la considerazione del designer come artista esclusivo della stampa è risultata in diversi problemi di attribuzione. Già dalle origini degli studi sull'*ukiyoe*, le informazioni riguardanti gli esecutori si basavano quasi esclusivamente sulle opere e sulla testimonianza diretta di diplomatici e mercanti d'arte giapponesi, erano di conseguenza davvero difficili da reperire. Anche a causa della bassa stima attribuita a questo genere in Giappone, un'analisi accurata su di esso risultava superflua. Quindi, già in merito a numerosi artisti le informazioni sono in molti casi frammentarie⁸⁹. Spostando poi l'attenzione dal designer e concentrandosi solamente sui cosiddetti "artigiani", le notizie sono ancora più scarse. Questo deriva in parte dal fatto che spesso il loro nome non figura nemmeno sulle stampe, cosa che rende particolarmente difficile la ricerca su di loro. Ciò nondimeno, la penuria è anche causata da un atteggiamento disinteressato della critica nei loro confronti, sia in passato che oggi.

Inoltre, omettendo i nomi dell'intagliatore e dello stampatore, si tende a svilire non solo il loro operato, ma soprattutto una delle peculiarità di questo genere artistico, che consiste appunto nella collaborazione di più esperti all'interno di diverse (ma tutte fondamentali) fasi di creazione dell'opera.

⁸⁶ MALTESE (a cura di), *Le tecniche...*, cit., pp. 241 - 341.

⁸⁷ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 32.

⁸⁸ DAVIS, "Artistic Identity...", cit., p. 117; 121.

⁸⁹ Lawrence BICKFORD, "Ukiyo-e Print History", *Impressions*, No. 17 (Summer), Japanese Art Society of America, 1993, p. 2.

[...] その技法を支える、職人たちの存在を忘れてはならない。職人たちとは、「絵師」「彫師」「摺師」である。三者の技量がそれぞれ最高に達したとき、優れた「浮世絵」が誕生する⁹⁰。

[...] Non bisogna dimenticare gli artigiani che portano avanti questa tecnica. Essi sono: “l’artista”, “l’intagliatore” e “lo stampatore”. Un eccellente “*ukiyoe*” nasce quando le doti dei tre giungono ognuna al proprio apice.

In questo modo, il direttore esecutivo dell’International Ukiyo-e Society⁹¹, Shigeru Shindo⁹², accorpa illustratore, incisore e stampatore sotto la definizione di “*shokunin*” (職人), termine molto ampio in giapponese, traducibile in italiano come “artigiani”. Questa definizione risulta in parte funzionale poiché elimina la differenziazione tra “designer” ed “esecutori”, equiparando l’importanza delle diverse mansioni all’interno del processo creativo. La riuscita del capolavoro dipende infatti dalle doti di tutti e tre gli esperti. D’altro canto, ci si domanda se definire gli autori *ukiyoe* “artigiani” sia sufficiente o facendo ciò li si releghi ad uno status inferiore. Effettivamente, bisogna riconoscere che è molto difficile trovare una terminologia adatta a tutti i diversi ruoli (anche considerando che talvolta essi sono unificati).

In passato, la nascita del *sōsaku hanga* ha portato una parziale soluzione a questo conflitto, attraverso l’unificazione delle diverse mansioni sotto la figura dell’artista, cosa peraltro promossa ancora oggi da numerosi artisti contemporanei⁹³. D’altra parte, incaricando una sola persona delle diverse fasi di creazione della xilografia, si perde ancora una volta la collaborazione di diversi esperti per la realizzazione di una stessa opera che, come già spiegato, è uno dei tratti caratterizzanti dell’*ukiyoe*.

⁹⁰ UKIYO-E PROJECT, 浮世絵プロジェクトについて (*Ukiyo-e purojekuto nitsuite, About the Ukiyo-e Project*), in <https://ukiyoe.today/ukiyoe-project-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

⁹¹ International Ukiyo-e Society (in giapponese Kokusai Ukiyoe Gakkai, 国際浮世絵学会), società accademica fondata nel 1998, sulla scia dell’associazione giapponese Nihon Ukiyoe Kyōkai del 1962 (日本浮世絵協会), che porta avanti la ricerca e la diffusione sull’*ukiyoe* in Giappone e all’estero.

⁹² Shindo Shigeru, 新藤茂, consulente per l’*Ukiyo-e Project*, esperto e collezionista di stampe tradizionali giapponesi e promotore della ricerca sull’*ukiyoe*.

⁹³ LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*, in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyoe-e/beyond.html>, consultato il 10.11.18.

I benefici della realizzazione in team

Per le ragioni sopracitate, è fondamentale la presenza di associazioni e istituzioni giapponesi e internazionali che si occupano di coordinare il lavoro di più artisti, dando loro la possibilità di operare insieme, come avveniva in origine. L'Adachi Foundation rintraccia i vantaggi della realizzazione in team, tra l'altro ritenendo questi aspetti necessari per preservare e tramandare la tecnica tradizionale *ukiyo-e* nella contemporaneità e in futuro. Innanzitutto, lo sviluppo di forme nuove e diverse di espressione è favorito dal lavoro d'equipe. E, questa fondazione in particolare sembra essere l'unica a garantire agli esperti contemporanei un effettivo svolgimento fianco a fianco⁹⁴. Lo stesso non si può dire per altre realtà, in cui i designer, gli incisori e gli stampatori operano separatamente. Ne è un esempio l'Ukiyo-e Project, in cui, sebbene sia presente una forma di collaborazione tra gli artisti, non c'è la possibilità di creare le xilografie a stretto contatto in quanto l'associazione non sembra disporre di una sede comune che li ospiti⁹⁵.

La collaborazione è particolarmente rilevante e porta a “esplorare nuove possibilità per la xilografia tradizionale”, specialmente nel caso in cui siano coinvolti artisti di diverse nazionalità che, portando con sé background culturali e artistici diversi, possono arricchire il già vasto mondo della xilografia giapponese⁹⁶. A detta di Koyama-Richard, la comunicazione tra artisti è infatti essenziale per preservare le tecniche avanzate del *mokuhanga* ma anche la qualità del manufatto⁹⁷.

Yuka Mitsui⁹⁸ aggiunge:

「浮世絵」には「日本らしさ」が凝縮されていると思います。細かな作業、気の遠くなるような緻密な作業をこなす忍耐強さ、種々のこだわり、分業のハーモニーです⁹⁹。

⁹⁴ KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the “Ukiyo-e” Tradition*, in <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnum=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

⁹⁵ UKIYO-E PROJECT, 職人紹介 (*Shokunin shōkai, Presentation of the Artisans*), in <https://ukiyo-e.today/ukiyoeproject-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

⁹⁶ THE ADACHI FOUNDATION, *Woodcut Printing*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/woodcut-printing/>, consultato il 17.05.18.

⁹⁷ KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the “Ukiyo-e” Tradition*, in <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnum=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

⁹⁸ Mitsui Yuka, 三井悠加, fondatrice e direttrice artistica dell'Ukiyo-e Project.

⁹⁹ UKIYO-E PROJECT, 浮世絵プロジェクトについて (*Ukiyo-e purojekuto nitsuite, About the Ukiyo-e Project*), in <https://ukiyo-e.today/ukiyoeproject-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

Credo che nell'*ukiyoe* si condensi la *japaneseness*: la meticolosità del lavoro, la perseverante forza nel gestire il lavoro minuzioso ed esauriente, la moltitudine di dettagli e l'armonia nella divisione del lavoro.

In quest'ottica, un'organizzazione così strutturata non solo si rivela utile ai fini del processo creativo in sé, ma rientra nelle caratteristiche distintive dell'*ukiyoe* in termini di rappresentazione della *japaneseness*¹⁰⁰.

Dal XX secolo, la descrizione di "artista" si è ampliata, venendo a comprendere gli autori che utilizzano nuovi e diversi medium espressivi¹⁰¹. Quindi, considerati gli aspetti di cui si è parlato, insieme a questo ultimo fattore, è probabile che in futuro anche i cosiddetti "artigiani" vengano a rientrare in questa definizione.

Le nuove possibilità della xilografia giapponese e le contraddizioni allo sviluppo tecnico

Tutti gli aspetti di cui sopra influenzano il parere della critica e del pubblico riguardo alla dignità artistica della xilografia all'interno del panorama culturale giapponese ed internazionale. Da un lato, il fatto che molti artisti (inclusi gli intagliatori e gli stampatori) siano ancora pressoché sconosciuti, fa sì che l'*ukiyoe* ad oggi rimanga un argomento di ricerca molto complesso ed estremamente interessante. Dall'altro, anche dal punto di vista pratico, la continua svalutazione del *mokuhanga* da parte della critica sfocia in un notevole problema di mantenimento della tecnica tradizionale. La mancanza di allievi e neofiti disposti ad imparare, una delle facce della decadenza dell'*ukiyoe*, è da imputarsi sicuramente alle difficoltà nella realizzazione, ma anche alla poca dignità tecnica che rende altri generi artistici più appetibili e più vendibili.

Del resto, pur ricordando queste criticità riguardo al mantenimento della tecnica nella contemporaneità, bisogna valutare anche alcuni aspetti positivi che si sono osservati negli ultimi tempi. A questo proposito, citiamo nuovamente l'importanza di progetti, associazioni e fondazioni, che forniscono in primo luogo un punto di appoggio per la ricerca sull'*ukiyoe*. Da questo punto di vista, l'Adachi Foundation, ramo collaterale

¹⁰⁰ Per *japaneseness* si intende tutto il corpus di teorie e riflessioni focalizzate sul tema dell'identità culturale e del nazionalismo dal punto di vista storico, artistico, filosofico, scientifico, antropologico, linguistico, sociologico.

¹⁰¹ ENCICLOPEDIA TRECCANI, Voce "Artista", in www.treccani.it/enciclopedia/artista, consultato il 3.10.18.

dell'Adachi Institute, spicca essendo uno degli organi più completi non solo per gli studi accademici in merito a questo tema, ma anche per il mantenimento della tecnica nella contemporaneità¹⁰². Un ramo dedicato si occupa dell'interazione con i mass media e con il pubblico, offrendo informazioni e immagini sulla produzione delle stampe e sussidi per gli studiosi del *mokuhanga*¹⁰³. Altro servizio fondamentale che viene garantito è il prestito di materiali e strumenti per esposizioni museali ed altri eventi. Inoltre, quest'istituzione dispone di una branca didattica, con un'offerta formativa molto ampia che spazia da brevi tirocini, a programmi di apprendistato avanzati, a concorsi a cui può partecipare chiunque. Anche l'Ukiyo-E Project, pur essendo una realtà più piccola, è interessante poiché include esperti di tutte le età, organizza dimostrazioni in tutto il mondo e fornisce possibilità di collaborazione anche dall'estero¹⁰⁴.

A queste iniziative si aggiungono i workshop, i seminari e le manifestazioni sulla tecnica del *mokuhanga* organizzati da vari enti a livello internazionale, spesso legati a esposizioni monografiche sugli artisti *ukiyoe* più noti. Ne ricordiamo alcune svoltesi recentemente in Italia. La mostra "Hiroshige: Visioni dal Giappone" si è tenuta presso le Scuderie del Quirinale (1 marzo – 29 luglio 2018) e quella subito successiva "Hokusai, Hiroshige: Oltre l'onda" al Museo Civico Archeologico di Bologna (12 ottobre 2018 – 3 marzo 2019)¹⁰⁵, le aperture delle quali hanno segnato l'inizio di una serie di incontri più o meno attinenti al tema della tecnica xilografica giapponese. Parlando del *mokuhanga* è doveroso citare i due laboratori sul *washi*, tenuti in entrambe le città da un artista giapponese contemporaneo, in cui si sono affrontati non solo gli aspetti storici della produzione, ma anche quelli pratici. I partecipanti si sono infatti cimentati in una prova di realizzazione dei fogli. Inoltre, diverse conferenze con la partecipazione di esperti del settore e curatori delle mostre hanno inquadrato le innovazioni tecniche dell'*ukiyoe* nel tempo, nonché altri aspetti legati alle tematiche¹⁰⁶. Altro evento di rilievo, il workshop di xilografia tradizionale tenuto dall'associazione Giappone in Italia, cui si è partecipato

¹⁰² THE ADACHI FOUNDATION, *Lending Materials and Providing Information*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/activities/lending/>, consultato l'11.09.18.

¹⁰³ THE ADACHI FOUNDATION, *Subsidies*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/activities/subsidies/>, consultato l'11.09.18.

¹⁰⁴ UKIYO-E PROJECT, *Jobs at Ukiyo-e Project*, in <https://ukiyoe.today/jobs/>, consultato il 5.05.18. UKIYO-E PROJECT, 職人紹介 (*Shokunin shōkai, Presentation of the Artisans*), in <https://ukiyoe.today/ukiyoeproject-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

¹⁰⁵ HOKUSAI HIROSHIGE: OLTRE L'ONDA, in <http://www.oltreonda.it>, consultato il 26.10.18.

¹⁰⁶ Rossella Menegazzo, curatrice della mostra e professore associato di Arte orientale presso l'Università degli Studi di Milano.

nelle giornate del 20 e 27 maggio 2018, consistito in un momento di spiegazione e una fase di realizzazione.

Tutte queste iniziative si rivelano fondamentali perché non solo permettono di approfondire l'interesse per l'*ukiyo-e*, ma ne fanno comprendere le difficoltà tecniche, rendendolo ancora più apprezzabile. Inoltre, alcune sono fondamentali per il mantenimento del *mokuhanga* tradizionale, permettendo ai neofiti di lavorare a stretto contatto e sotto la supervisione di esperti in materia o artisti con più esperienza. Come sostenuto da Koyama-Richard proprio a proposito dell'Adachi Institute, se istituzioni e eventi del genere non fossero state organizzati, le tradizioni dell'*ukiyo-e*, preservate dal periodo Edo, potrebbero essersi estinte ad oggi¹⁰⁷.

Grazie al loro apporto, ultimamente la tecnica ha acquisito nuova dignità e importanza sia in patria che all'estero. Innanzitutto, recentemente l'*ukiyo-e* è stato riconosciuto a livello internazionale. Non solo molti dichiarano il contributo decisivo del *mokuhanga* per i settori della moda e del design, ma esso è stato accreditato come parte del patrimonio artigianale tradizionale giapponese dal Ministero Giapponese dell'Economia, del Commercio e dell'Industria¹⁰⁸.

Nonostante questa tecnica recentemente cominci ad essere rivalutata, il fatto che l'International Ukiyo-e Society si sia posta il riconoscimento del valore artistico (e non solo artigianale) del *mokuhanga* come primo obiettivo, testimonia la grande necessità di continuare la sua ricerca e la sua promozione nella realtà contemporanea¹⁰⁹. In particolare, la continua diminuzione di artisti coinvolti richiede un ampliamento dell'offerta formativa per l'apprendimento della tecnica del *mokuhanga*. Oltre che essere legato alla scarsa domanda di tali opere sul mercato, il disinteresse diffuso dei giovani artisti nei confronti dell'*ukiyo-e*, potrebbe avere a che fare con le scarse possibilità di formazione riguardo a questo genere artistico. Infatti, ad oggi, anche le iniziative più valide da questo punto di vista accolgono un numero limitatissimo

¹⁰⁷ KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the "Ukiyo-e" Tradition*, in <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnum=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

¹⁰⁸ Veronica HORWELL, *The Guardian*, *The Cherry Blossom Revolution*, in <https://www.theguardian.com/books/2005/jul/30/history.highereducation>, consultato il 14.08.18.

UKIYO-E PROJECT, *浮世絵の歴史 (Ukiyo-e no rekishi, Ukiyo-e History)*, in <https://ukiyo-e.today/history-j/>, consultato il 5.05.18.

¹⁰⁹ INTERNATIONAL UKIYO-E SOCIETY, *学会概要 (Gakkai Gaiyō, Academic Society Overview)*, in <http://www.ukiyo-e.gr.jp/outline/>, consultato il 5.05.18.

di allievi, talvolta a costi sostenuti¹¹⁰. Affinché sia possibile adempiere l'obiettivo di "esplorare nuove possibilità per la xilografia tradizionale", punto cardine da cui sono nate molte delle associazioni delle quali si è parlato in precedenza, è sempre più necessario che tali iniziative siano proposte a livello internazionale e che vengano a comprendere tutti i livelli di apprendimento (sia a livello informativo, sia a livello pratico). Alcune delle realtà sulle quali si è investigato hanno già fatto un primo passo in questo senso, cercando di diffondere la conoscenza sull'*ukiyo-e* attraverso il coinvolgimento dei media e l'utilizzo dei nuovi mezzi di comunicazione, tra i quali siti internet e social network¹¹¹.

Infine, ci si sofferma a trattare alcune contraddizioni sorte riguardo allo sviluppo del *mokuhanga* a livello pratico. Infatti, sono molte le fonti che sostengono che la rilevanza contemporanea dell'*ukiyo-e* sia dovuta alla capacità di mantenere le tecniche tradizionali invariate dal passato, pur introducendo delle novità a livello tematico¹¹².

In realtà, come si è cercato di evidenziare in questo capitolo, storicamente sono stati numerosi i cambiamenti pratici nella realizzazione degli *ukiyo-e*. Esse coinvolgono l'uso di nuovi materiali, di nuovi strumenti e diversi tipi di colorazione o effetti decorativi; tutti aspetti che consistono in punti di novità utili per il mantenimento del *mokuhanga* ai giorni nostri, ma che ad oggi sono ancora poco analizzati dai ricercatori. Inoltre, sembra difficile coniugare il bisogno di "preservare la tecnica tradizionale" garantendo comunque uno sviluppo che possa portare nuovo interesse a questo genere artistico, non solo da parte del pubblico ma in prima persona degli artisti. Ci si domanda quindi quanto si possa effettivamente sperimentare le "possibilità espressive" di questa tipologia artistica, senza renderla eccessivamente altro da sé.

Come già accennato, ultimamente il *mokuhanga* è spesso additato come un metodo "in via di estinzione" per svariati motivi che comprendono l'alto costo dei materiali, i lunghi tempi di lavorazione e la scarsità di neofiti disposti a cimentarvisi. Da un lato, quello che l'Adachi Foundation cita come "*professional development*" degli esecutori dovrebbe poter essere espresso anche attraverso l'introduzione di innovazioni tecniche che rendano la tecnica xilografica giapponese più affascinante per

¹¹⁰ Si fa riferimento in particolare ai programmi dell'Adachi Institute e all'esperienza presso il workshop di *mokuhanga* dell'associazione Giappone in Italia.

¹¹¹ INTERNATIONAL UKIYO-E SOCIETY, 学会概要 (*Gakkai Gaiyō, Academic Society Overview*), in <http://www.ukiyo-e.gr.jp/outline/>, consultato il 5.05.18.

¹¹² KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the "Ukiyo-e" Tradition*, in <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnum=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

le nuove generazioni¹¹³. D'altra parte, nonostante ad oggi le criticità siano numerose e portino alla considerazione di metodi di riproduzione più semplici e di maggiore profitto, pare quasi impossibile scindere i temi dell'*ukiyoe* dalla tecnica xilografica, proprio perché storicamente esso ha trovato la sua espressione più conosciuta (per non dire preminente anche a livello di importanza) proprio attraverso l'uso di questo.

Al contempo, bisogna affrontare il discorso opposto. Il *mokuhanga* è nato storicamente come metodo di riproduzione rappresentativo di alcuni soggetti in particolare. Come si approfondirà nella parte seguente di questo studio, anche i temi sono stati oggetto di cambiamento nel tempo. Avendo presente alcuni artisti del secolo scorso e contemporanei, la cui opera si collega alla corrente del *sōsaku hanga* e subisce l'influenza dei movimenti di avanguardia, si reputa quindi necessario valutare se si possa parlare di *ukiyoe* quando la tecnica xilografica peculiare di quel genere viene utilizzata per la rappresentazione di contenuti non convenzionali. Queste tematiche verranno approfondite nell'ultimo capitolo, in cui verranno presentati tre autori contemporanei, evidenziando la loro personale interpretazione dei concetti di *ukiyoe* e *mokuhanga* attraverso lo studio della loro opera.

¹¹³ THE ADACHI FOUNDATION, *Woodcut Printing*, <https://foundation.adachi-hanga.com/en/woodcut-printing/>, consultato il 17.05.18.

Capitolo 3: L'origine e gli sviluppi delle tematiche nelle stampe

In questo capitolo si individueranno i temi maggiori dell'*ukiyo-e*, concentrandosi in particolare su quelli che, pur trasformandosi, si sono conservati dalle origini alla contemporaneità. L'obiettivo principale è comprendere come i contenuti rientrino all'interno del discorso sul mantenimento di questo genere nella realtà artistica odierna. Si ripete quanto si era già detto parlando della tecnica, e cioè che gran parte degli studi presenti in bibliografia si sviluppa in analisi sull'*ukiyo-e* in generale o su particolari autori. Se le informazioni su questi argomenti sono ben organizzate, sono invece scarsi i testi che esplicano i contenuti in maniera esclusiva.

Nell'incipit del suo studio sulle xilografie giapponesi, Hillier commenta:

Art history is not concerned solely with the works of painters, sculptors and other creators: it is bound to be as much a history of taste, of the changing concept of what constitutes art, as it is for the works of art themselves¹.

Quindi, se consideriamo che la storia dell'arte non è semplicemente uno studio delle opere, ma effettivamente un concetto in divenire, lo studio dei temi si rende fondamentale per capire come il gusto è cambiato nel corso del tempo. Ciò nondimeno, sarebbe riduttivo vedere questa materia come un avvicinarsi di mode e tendenze passeggere; infatti, quest'analisi viene affrontata anche per capire cosa ha reso questo genere accattivante in passato e come lo si può mantenere nel futuro.

Parlando della figura di Utamaro², Davis esplicita un altro punto che fa preferire alla critica affrontare un discorso monografico rispetto ad uno studio trasversale dei soggetti delle stampe. Da quanto emerge dallo scritto, un autore viene spesso identificato con le tematiche da lui proposte. Seguendo questo ragionamento, risulterebbe quindi inutile o quantomeno poco costruttivo affrontarle separatamente³. Tuttavia, visto che la maggior parte degli autori ha affrontato un gran numero di soggetti

¹ Jack HILLIER, *The Japanese Print: A New Approach*, G. Bell and Sons, London, 1960, p. 1.

² Utamaro Kitagawa, 歌麿北側 (1793 – Edo, 1806) artista *ukiyo-e* considerato maestro nella rappresentazione delle beltà femminili.

³ Julie Nelson DAVIS, "Artistic Identity and Ukiyo-e Prints: the Representation of Kitagawa Utamaro to the Edo Public", in Melinda Takeuchi (a cura di), *The Artist as Professional in Japan*, Stanford UP, Stanford, 2004, p. 115.

all'interno della propria produzione⁴, sarebbe complicato e semplicistico ridurre questi studi ad appendici delle monografie.

Facendo eccezione per Suzuki⁵, Kobayashi e Ōkubo⁶, che hanno svolto studi focalizzati proprio su questo particolare aspetto dell'*ukiyo-e* (o in parte di essi), ad oggi questo argomento rimane di minore interesse rispetto agli studi sui singoli autori. Gli studiosi sopracitati hanno invece fatto emergere come affrontare i temi è fondamentale per comprendere e apprezzare questo genere artistico nella sua evoluzione storica. Si indagherà quindi sulle motivazioni per le quali alcuni soggetti sono considerati anche oggi rappresentativi di questa tipologia artistica, rispetto ad altri che sono andati persi o sono passati in secondo piano, e sulle modalità con cui si sono evoluti per rispondere alle esigenze del tempo.

L'*ukiyo-e* nacque in un periodo di isolamento quasi totale da parte dello shogunato Tokugawa nei confronti dell'Europa e degli Stati Uniti, fatta eccezione per la missione olandese di Nagasaki. La cultura dell'epoca fu influenzata dal progressivo affermarsi del ceto mercantile dei *chōnin*, (町人, letteralmente "cittadini") che si distaccava sia dall'aristocrazia che dall'élite militare e dalla classe agricola. Paradossalmente, nonostante fossero considerati appartenenti ad un ceto basso nella gerarchia sociale, giunsero ad essere i cittadini più ricchi e a stabilire dei nuovi trend sociali, economici e soprattutto culturali⁷.

Prima di analizzare singolarmente i soggetti principali, ci si sofferma a fare alcune considerazioni generali. Innanzitutto, bisogna riflettere sulla libertà con cui l'*ukiyo-e* si è proposto nel panorama artistico giapponese e poi internazionale, che ha permesso la realizzazione di design armoniosi e dotati di significato in sé, senza pregiudizi o filtri sui temi affrontati⁸. Infatti, la vastità di questo genere artistico non si limita alle vicende storiche e letterarie tipiche della tradizione autoctona, ma va a includere aspetti socioculturali delle epoche in cui era diffuso. Inoltre, la libertà nella scelta dei soggetti deriva da un atteggiamento dell'artista, che per la prima volta

⁴ Jack HILLIER, *Hokusai Drawings*, Phaidon, London, 1966, p. 6.

⁵ SUZUKI, Yukiko, *Ukiyo-e Ladies*, Gentōsha, Tokyo, 2016, p. 26.

鈴木由紀子、浮世絵の女たち、幻冬社、東京、2016.

⁶ KOBAYASHI, Tadashi e ŌKUBO, Jun'ichi, *Basic Knowledge for the Appreciation of Ukiyo-e*, Shibundō, Tōkyō, 2000.

小村忠、大久保純一、浮世絵の鑑賞基礎知識、至文堂、東京、2000.

⁷ Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, N.Y., 2005, p. 277.

⁸ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 1.

considera la propria opera d'arte un'espressione franca di un'idea o di un'ispirazione⁹. Tra l'altro, quest'autonomia nei contenuti è stata storicamente legittimata dalla concezione di xilografia come arte bassa, bene di consumo e decorazione "usa e getta legata" alla cultura dei *chōnin*¹⁰. Essa si è in parte modificata a seguito dell'impatto di alcuni avvenimenti storici e dell'avvento di nuove correnti artistiche. Infatti, con il periodo Meiji alcuni temi vennero deliberatamente evitati, per aumentare il prestigio socioculturale e politico del Giappone agli occhi dei paesi occidentali¹¹. Inoltre, la nascita dello *shin hanga* si tradusse in un revival dei temi iniziali, riportandoli all'attenzione e facendo sì che le stampe tradizionali riprendessero piede e altre fossero tralasciate.

In ogni caso, si può dire che questa autonomia permane anche nella realtà artistica contemporanea dell'*ukiyoe*, sebbene i contenuti risultino comunque influenzati dalla legge della domanda e dell'offerta (come del resto in passato) e dalla rivalutazione del genere. A testimonianza di questo non si possono non citare i *nishikie* realizzati con il patrocinio dell'Ukiyo-e Project, che combinano la tradizione xilografica giapponese con la realtà artistica internazionale, riproponendo in chiave contemporanea uno dei temi cardine, cioè le xilografie di personaggi famosi¹². Si cita qui in particolare la collaborazione di Ishikawa Masumi¹³, Satō Nami¹⁴ e Nakayama Makoto¹⁵ nella

⁹ SUZUKI, Yukiko, *Ukiyoe Ladies*, Gentōsha, Tokyo, 2016, pp. 52 - 53.

鈴木由紀子、浮世絵の女たち、幻冬社、東京、2016.

¹⁰ THOMPSON, "The World of Japanese Prints" ..., cit., pp. 4 - 5.

Hokusai Hiroshige Utamaro. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, Skira, Milano, 2016, p.20.

¹¹ Rachele RAVANINI, *La ricezione delle stampe giapponesi nell'Occidente moderno e contemporaneo*, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013, pp. 6; 8.

¹² UKIYO-E PROJECT, David Bowie, in <https://ukiyoe.today/david-bowie-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

¹³ Ishikawa Masumi, 石川真澄 (Tokyo, 1978 -), artista ukiyoe contemporaneo, discepolo di Toyokuni Utagawa.

¹⁴ Satō Nami, 佐藤奈美 (?) incisore professionista contemporaneo.

¹⁵ Nakayama Makoto, 中山誠人 (Prefettura di Kumamoto, 1958 -) stampatore professionista contemporaneo.

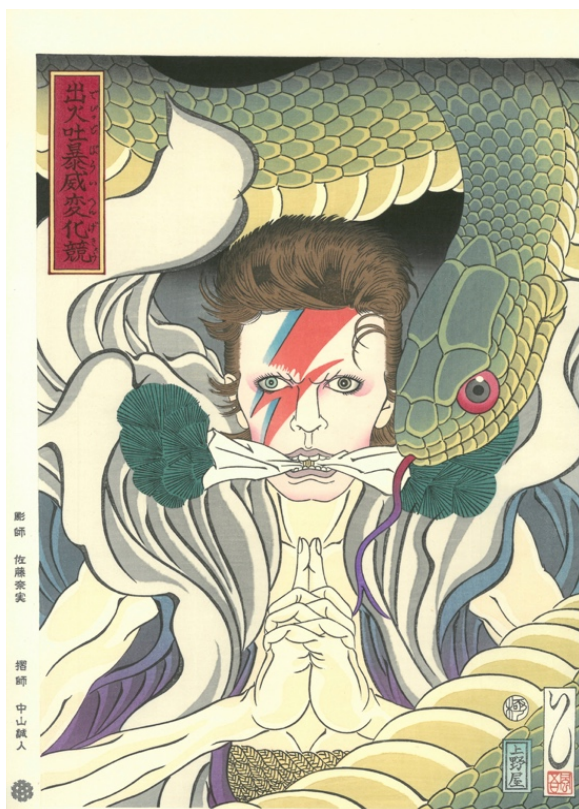


Fig. 11, *Kidōmaru*, Ishikawa – Satō – Nakayama.

realizzazione di una stampa con protagonista David Bowie¹⁶, dal titolo 鬼童丸 (*Kidōmaru*)¹⁷ (Fig. 1). Quest'opera lega un tema tradizionale ad un soggetto contemporaneo per testimoniare la forte influenza culturale giapponese sull'artista londinese. Nell'ultimo capitolo si amplierà poi questa tematica attraverso il case study su Jed Henry e Dave Bull.

La figura dell'editore è fondamentale nell'ambito della scelta dei contenuti. Infatti, oltre che selezionare il team di artisti, il suo intuito era di fondamentale importanza per la scelta, prima ancora dell'artista migliore a cui affidare la realizzazione del disegno, dei soggetti delle xilografie da proporre al grande pubblico.

Ad esclusione delle stampe a tema storico che, come si spiegherà in seguito, fanno riferimento alla tradizione pittorica giapponese, si può affermare che nella maggioranza dei casi la prerogativa delle xilografie è di mostrare una realtà bassa, non aristocratica e in molti casi licenziosa. La fortuna delle stampe all'estero dipese fortemente da questo fattore, specialmente nel periodo di fine Ottocento, quando in Europa e negli Stati Uniti era diffuso un vero e proprio culto della decadenza¹⁸.

¹⁶ David Robert Jones, in arte David Bowie (Londra 1947 – New York, 2016) cantautore e artista britannico.

¹⁷ *Kidōmaru*, 鬼童丸, temibile stregone protagonista di numerose leggende del periodo Kamakura (1185-1333) e in seguito di diverse stampe *ukiyo*e.

¹⁸ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 5.

Le influenze della tradizione giapponese e del genere dell'illustrazione

Essendo l'alfabetizzazione necessaria ai fini del business, i mercanti svilupparono un gusto peculiare, colto e raffinato, che sfociò in un periodo di grande estro artistico dal punto di vista del design e dei temi. Nonostante ciò, è eccessivo dire che questo genere si è evoluto in maniera completamente avulsa dalla realtà artistica del tempo.

Effettivamente, per quanto riguarda le tematiche in origine le influenze dall'estero sono state minime. Anche se per alcuni studiosi gli elementi appartenenti ad altri stili tipici delle maggiori scuole pittoriche autoctone, sono difficilmente reperibili all'interno delle stampe¹⁹, sono innegabili alcuni influssi dell'arte autoctona. Infatti, l'*ukiyo-e* ha avuto innanzitutto un ruolo decisivo per l'ampliamento di un repertorio di soggetti già in uso nell'arte figurativa giapponese di quel tempo²⁰. Per gli autori di xilografie aggiungere elementi artistici appartenenti allo stile di altre scuole significava quindi ampliare il valore della loro opera, arricchendola di tematiche e media espressivi diversi, nonché di nuove possibilità di mercato²¹. Per i temi tradizionali, quali le rappresentazioni di paesaggi, guerrieri, di caricature e del *kachōga*²², gli artisti fecero quindi riferimento ad opere preesistenti dell'arte figurativa e della letteratura giapponese, cogliendone la



Fig. 1, Cascata di Yoshino nella provincia di Yamato dove Yoshitsune lavò il suo cavallo, Hokusai, Harvard Art Museum, 1832 - 1833.

¹⁹ William E. HARKINS, "Ukiyo-e Prints and Non-Ukiyo-e Styles, *Impressions*, No. 11 (Summer), Japanese Art Society of America, 1985, p. 1.

²⁰ KOBAYASHI e ŌKUBO, *Basic Knowledge...*, cit. p. 10.

²¹ HARKINS, "Ukiyo-e Prints...", cit., p. 1.

²² *Kachōga*, 花鳥画, immagini di piante e uccelli. Genere che deriva dalla tradizione pittorica Cinese e si diffonde poi in Giappone soprattutto tra i membri della scuola Kanō.

possibile attrattiva e riproponendoli modernizzati grazie ad una nuova visione narrativa e al medium preferito per la realizzazione delle opere, cioè il *mokuhanga*²³.

La vicinanza alla tradizione figurativa cambia di autore in autore, ma in generale si può affermare che la peculiarità di questo genere è proprio quella di mescolare le novità sociali e culturali, introdotte dalla classe emergente dei *chōnin* con soggetti già noti²⁴. Questi ultimi includono paesaggi e personaggi letterari, come ad esempio avviene in *Washū Yoshino Yoshitsune uma arai no taki* (和州吉野義経馬洗いの滝, *Cascata di Yoshino nella provincia di Yamato dove Yoshitsune lavò il suo cavallo*) di Hokusai (Fig. 2), in cui l'autore cita palesemente un episodio della tradizione giapponese basato sulla figura storica di Minamoto Yoshitsune²⁵.

L'*ukiyo*e è inoltre legato al mondo dell'editoria e in particolare dell'illustrazione, da cui il *mokuhanga* trae numerose delle sue caratteristiche, tra cui l'uso di pattern e forme astratte e la preferenza per immagini piatte. Infatti, la xilografia nasce per stampare le illustrazioni di libri della natura più disparata: storie popolari, leggende, letteratura classica cinese e giapponese, romanzi contemporanei, guide turistiche e testi critici riguardanti attori e cortigiane²⁶. Alcuni storici dell'arte sostengono addirittura che le stampe si siano sviluppate proprio dal successo di queste immagini, ipotesi peraltro avvalorata dal fatto che molti artisti erano effettivamente innanzitutto illustratori e si dedicarono esclusivamente alla xilografia solo in un secondo tempo²⁷. In effetti, il fatto che le xilografie su foglio singolo abbiano cominciato ad avere mercato in Giappone a partire dagli inizi del Settecento conferma questa tesi. Suzuki riconduce questa tendenza all'usanza di stampare i calendari detti *daishō* (大小) su un'unica facciata, dando alla xilografia una propria autonomia rispetto ai libri²⁸.

D'altro canto, lo stretto legame dell'*ukiyo*e con il genere dell'illustrazione testimonia il suo grande coinvolgimento con la realtà letteraria tradizionale e contemporanea, aspetto peraltro riscontrabile in gran parte della produzione di xilografie secondo l'opinione di diversi critici²⁹. La vicinanza ai temi della tradizione e la partecipazione dell'ambiente artistico *ukiyo*e alla produzione letteraria dell'epoca Edo

²³ HARKINS, "Ukiyo-e Prints...", cit., p. 2.

HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 124.

THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 4.

²⁴ *Hokusai Hiroshige...*, cit., p. 25.

²⁵ Minamoto no Yoshitsune, 源義経(1159 – 1189), generale del clan Minamoto.

²⁶ *Hokusai Hiroshige...*, cit., p. 20.

²⁷ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 4.

²⁸ SUZUKI, *Ukiyo Ladies*, ..., cit., pp. 48 – 49.

²⁹ *Hokusai Hiroshige...*, cit., p. 23.

fanno capire ancora una volta come non si possa parlare di questo genere riducendolo ad una moda popolare. Inoltre, gli stessi soggetti si riscontrano anche nelle stampe ad uso informativo, delle quali si parlerà nel paragrafo a seguire. Spesso gli artisti *ukiyoe* si trovarono a ricorrere a soggetti della letteratura e della poesia, nonché dei racconti popolari, per presentare scene contemporanee di cui non si poteva parlare apertamente a causa della censura e delle convenzioni sociali³⁰.

La ripresa dei miti, delle leggende e dei temi storici non viene abbandonata ma permane nella realtà contemporanea a partire dalle avanguardie, quando tale elemento viene ripreso per enfatizzare il carattere popolare delle opere³¹. Come si evince da alcune produzioni recenti, tra cui quelle proposte dall'Ukiyo-e Project, esso resta un punto fondamentale per il mantenimento dell'*ukiyoe* nella realtà contemporanea, anche nei casi in cui sia rivisitato in chiave moderna.

Le stampe come medium di informazione

La critica è divisa riguardo alla concezione di *ukiyoe* come genere rappresentativo di un certo contesto storico e sociale. Alcuni affermano che le stampe non possano essere analizzate come documenti sociali. Da questo punto di vista, rappresenterebbero un mondo di piaceri, non tenendo conto della realtà sociopolitica disastrosa in cui la xilografia si sviluppò. Di conseguenza, bisognerebbe guardare l'*ukiyoe* come documento storico solo in quanto indice di un tentativo di fuga dallo squallore, in una realtà utopica fatta di leggerezza e svaghi³². Altri sostengono invece che un approfondimento su questo genere sia fondamentale per affrontare studi più profondi di quelli prettamente artistici, poiché la realtà rappresentata, per quanto non esauriente per esprimere le contraddizioni di un'epoca, aiutano a comprendere degli aspetti culturali che influenzarono storicamente la società e la politica giapponese³³. Certamente, lo studio delle xilografie da solo non è esauriente per fare delle valutazioni storiche fondate. Allo stesso tempo, non si può non tener conto del ruolo dei *mokuhanga* come medium di informazione.

³⁰ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 27.

³¹ TAKIZAWA, Kyoji, *Stampe giapponesi contemporanee: 1946 - 1994*, Istituto giapponese di cultura, Roma, Joyce & Co., 1994, p. 15.

³² HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 27; 90.

³³ KOBAYASHI e ŌKUBO, *Basic Knowledge...*, cit. p. 7.

SUZUKI, *Ukiyoe Ladies*, ..., cit., p. 52.

Hokusai Hiroshige..., cit., p. 23.

Questo particolare ruolo delle stampe è uno dei motivi per i quali l'*ukiyo-e* fu soggetto alla censura durante il periodo Tokugawa. In particolare, dal 1789 fu stabilito che, prima di essere stampate, le opere dovevano ottenere un sigillo di approvazione ufficiale. Alcuni temi, in particolare in merito a vicende socio-politiche vicine nel tempo e contemporanee, dovettero quindi essere tralasciati. Nonostante ciò, diversi artisti riuscirono ad includere nelle loro opere allusioni politiche nascoste³⁴.

In questo senso il periodo Meiji segnò una grande innovazione dal punto di vista tematico. Il repertorio di soggetti si estese, oltre ai generi tipici di intrattenimento per il grande pubblico, venendo a comprendere temi prima oggetto di censura, inclusi avvenimenti storici, storie di fantasmi e vicende grottesche, violente e sanguinose³⁵.

Diversi artisti abbandonarono la stampa su foglio singolo per dedicarsi principalmente all'illustrazione.

Sebbene questa tendenza richiami alla mente quella originaria dalla quale il *nishikie* si è sviluppato, nel periodo Meiji si osserva un cambiamento, non trattandosi più di immagini per i libri, ma soprattutto di figure per i quotidiani. Per questo motivo, si nota spesso



Fig. 3, Rappresentazione dell'attacco al grande ministro Li Naosuke fuori da Sakuradamon il 3 marzo del V° anno dell'era Ansei, Yoshitoshi, 1874.

una sintesi nella realizzazione e un tono satirico tipico delle vignette dei quotidiani europei e statunitensi dello stesso periodo³⁶.

Le stampe che raccontavano di fatti di cronaca drammatici e vicini nel tempo ebbero un successo notevole tra il pubblico. Un esempio è il trittico di Yoshitoshi

³⁴ Melanie TREDE e Lorenz BICHLER, *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*, Taschen, Köln, 2015, p. 20.

³⁵ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 382.

³⁶ MASON, *History of Japanese...*, cit., pp. 382 – 383.



Fig. 4, No.551, Yoshitoshi, 1875.

Tsukioka³⁷ 安政五年三月三日桜田門外ニテ井伊大老襲撃之図 (Rappresentazione dell'attacco al grande ministro Li Naosuke fuori da Sakuradamon il 3 marzo del V° anno dell'era Ansei) (Fig. 3), che narra dell'uccisione di Li Naosuke, un personaggio di rilievo dell'ultimo bakufu Tokugawa, ad opera di un gruppo di samurai alle porte del castello di Edo³⁸.

Il boom delle illustrazioni si dispiegò in seguito nella creazione di serie di *mokuhanga* che corredevano gli articoli di giornale, promosse dagli stessi editori dei quotidiani. Una delle più note è quella che Yoshitoshi realizzò per il Yūbin Hōchi Shinbun nel 1875, nella quale compare la stampa qui di seguito, che documenta un tentativo di stupro sventato dalla

donna stessa (Fig. 4)³⁹. Matsumoto Ai, una fisioterapista di Ōsaka, si presenta qui mentre esegue una mossa di *judō* per liberarsi dei quattro malintenzionati che volevano approfittarsi di lei. Particolarmente scenografica la modalità con la quale Yoshitoshi sceglie di mostrare l'evoluzione della scena, con la duplicazione della figura femminile per evidenziarne il movimento.

³⁷ Yoshitoshi Tsukioka, 吉利月岡, (Edo 1939 – Tōkyō 1892), incisore e pittore giapponese, considerato uno degli ultimi maestri *ukiyo-e*.

³⁸ MASON, History of Japanese..., cit., p. 382.

³⁹ MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON, Artwork No. 551, <https://www.mfa.org/collections/object/no-551-from-the-series-the-post-dispatch-newspaper-yūbin-hōchi-shinbun-462400>, consultato il 3.10.18.

Comunque, il fenomeno di informazione attraverso le xilografie va ben oltre la mera rappresentazione di eventi di cronaca. Infatti, a partire dall'insediamento olandese a Nagasaki e ancor di più a seguito della progressiva apertura del Giappone nei confronti delle potenze estere, si assiste anche ad un'altra tendenza, che rispecchia un grande interesse nelle novità dei paesi oltreoceano. Si incominciarono a rappresentare gli usi e i costumi dei mercanti stranieri che frequentavano le città portuali appena riaperte al commercio. Le stampe di questo tipo spesso vengono identificate con il nome della città rappresentata e per questo motivo vengono spesso accorpate alle xilografie paesaggistiche (i *Nagasakie*, immagini di Nagasaki, e i *Yokohamae*, immagini di Yokohama, sono i più noti)⁴⁰. Inoltre, nonostante le scene di vita popolare, di teatro e il *bijinga* fossero comunque rilevanti soprattutto per assicurarsi l'interesse del grande pubblico⁴¹, presero ad affermarsi le stampe che rappresentavano la modernizzazione del Paese, mostrando le innovazioni tecniche, tecnologiche, nonché culturali⁴².



Fig. 5, *Tennōji in Taninaka*, Tōkyō, Kobayashi Kiyochika, 1881.

Si può far rientrare le xilografie di questo tipo nella propaganda nazionalista dell'epoca Meiji, che si proponeva di aumentare il prestigio del Giappone agli occhi degli stranieri proprio attraverso le nuove conoscenze introdotte dall'estero, come esplicitato nel Giuramento dei Cinque Articoli siglato nel 1868 a Kyōto⁴³. Kobayashi Kiyochika⁴⁴ fu uno degli artisti più importanti da questo punto di vista, proponendo serie di xilografie dal sapore satirico ai maggiori

⁴⁰ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 5.

HILLIER, *The Japanese Print*..., cit., pp. 161 – 162.

⁴¹ MASON, *History of Japanese*..., cit., p. 382.

⁴² THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 5.

⁴³ RAVANINI, *La ricezione delle stampe*..., cit., pp. 6; 8.

⁴⁴ Kobayashi Kiyochika, 小林清親 (Kurayashiki, 1847 – Tōkyō, 1915) artista *ukiyo-e* e illustratore giapponese.

quotidiani su modello delle vignette del periodico inglese Punch. Ricordiamo in particolare una delle opere che svolse durante il suo periodo di lavoro per la rivista Maruchin tra il 1881 al 1884, *Tennōji in Taninaka, Tōkyō* (東京谷中天王地, 1881) (Fig. 5), che ironizza sul tentativo estremo del governo di stabilire regole più rigide sull'abbigliamento su modello occidentale⁴⁵ e rappresenta un poliziotto che minaccia altri due scheletri, uno vestito e l'altro solamente con una gonnella e un ventaglio in mano.

Il nazionalismo si dispiegò in seguito durante i periodi di conflitto, specialmente durante la Guerra Sino-giapponese (1894-1895) e Russo-giapponese (1904-1905) e i *mokuhanga* divennero strumento di propaganda per mostrare ai civili gli esiti delle diverse battaglie. Tuttavia, non si trattava di disegni fatti di prima mano sul campo: la maggior parte degli artisti si ispirava alle informazioni degli articoli che le stampe dovevano corredare.

Bickford e Mason individuano in questo ampliamento delle tematiche *ukiyoe* a partire dal periodo Meiji una minore qualità non solo a livello tecnico, ma nel gusto delle stampe di quel periodo⁴⁶. Effettivamente, il decadimento della qualità è palese nella crudezza delle composizioni e nella maggiore grossolanità della realizzazione, cosa palese anche solo riferendosi alle poche immagini proposte in questo studio. Tuttavia, non si può prescindere da questo capitolo dello sviluppo di questo genere, non solo per il successo dirompente che queste xilografie ebbero tra il pubblico a livello diacronico, ma anche per le motivazioni di tale evoluzione, dettata principalmente dalla finalità pratica, che fossero diffuse come medium di informazione immediato e come strumento di propaganda per il nazionalismo⁴⁷. Infatti, non solo per avere più risonanza mediatica i *mokuhanga* dovevano essere prodotti rapidamente per seguire più puntualmente possibile i fatti di cronaca e gli avvenimenti di guerra, ma il loro scopo era precisamente quello di essere dei mezzi di informazione più che delle semplici rappresentazioni artistiche.

D'altro canto, tale decadenza fu sentita dagli artisti giapponesi stessi, motivo per cui molti confluirono nel movimento dello *shin hanga*. La riproposizione di temi antichi è da considerarsi in quest'ottica non un semplice revival, ma piuttosto un tentativo di riscoperta della bellezza dell'*ukiyoe* che si stava perdendo in quel periodo, a favore di un *mokuhanga* visto semplicemente come medium informativo e di condizionamento ideologico.

⁴⁵ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 383.

⁴⁶ Lawrence BICKFORD, "Ukiyo-e Print History", *Impressions*, No. 17 (Summer), Japanese Art Society of America, 1993, p. 1.

⁴⁷ MASON, *History of Japanese...*, cit., pp. 384 - 385.

Ad oggi, con il crescente apprezzamento dell'*ukiyo*e come genere artistico da parte della critica giapponese e internazionale, la concezione di *mokuhanga* come medium informativo in sé è andata persa. Per la rappresentazione di eventi storici e fatti di cronaca si sono man mano affermate altre tecniche, in particolare la fotografia e la stampa digitale. Nonostante ciò, questo genere rimane importante, sia per la rappresentazione di personaggi appartenenti alla storia, sia per quelli contemporanei.

Le beltà

Il tema delle *bijin*, (美人), beltà femminili, è ancora oggi uno dei più studiati e dei più apprezzati. Esso può in parte essere considerato retaggio dell'arte figurativa tradizionale, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione di bellezze leggendarie del passato⁴⁸. Allo stesso tempo, anche nel caso del soggetto della beltà femminile, si notano delle peculiarità innovative nel *mokuhanga*.

Con l'avvento dell'*ukiyo*e la beltà diventa infatti protagonista assoluta delle stampe. Questa è una delle ragioni per cui molti studiosi considerano Hishikawa Moronobu⁴⁹ come iniziatore di questo soggetto affatto nuovo, popolare dagli anni '60 del Seicento⁵⁰.

Innanzitutto, nell'*ukiyo*e le figure femminili non sono solamente personaggi della storia o della letteratura giapponese, ma anche cortigiane e intrattenitrici. La rappresentazione di tali personaggi deriva dai dipinti di beltà dell'epoca Kanbun (1661 – 1673), nei quali si rappresentavano prostitute e giovani attori in primo piano, senza sfondi⁵¹. Di fatto, questo genere riesce ad essere rappresentativo dei quartieri di piacere soprattutto grazie al soggetto delle beltà: le donne in questione erano in origine cortigiane e *geisha*. La gerarchia sociale all'interno dei quartieri di piacere era ben definita e le ultime si distaccavano dalle prostitute, essendo istruite nel canto e nella danza e proponendosi come dame di compagnia e di intrattenimento per gli uomini. Inoltre, le *geisha* erano paragonabili alle *influencer* contemporanee, in quanto stabilivano gli ultimi trend e le mode in fatto di vestiti e accessori per tutto il genere

⁴⁸ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 14.

⁴⁹ Hishikawa Moronobu, 菱川師宣 (Hodamura, 1618 – Edo, 1694) pittore e incisore giapponese, pioniere dell'*ukiyo*e e della xilografia.

⁵⁰ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 22.

⁵¹ *Ukiyo. Il mondo fluttuante*. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, a cura di Gian Carlo Calza, 7 febbraio 2004- 30 maggio 2004, Mondadori Electa, Milano, 2004, pp. 42 – 43.

femminile⁵². Di fatto, il principale intento di questo genere non è rappresentare una donna in particolare, ma il tema della beltà in sé, che si esprime attraverso la presentazione di figure avvolte in abiti sontuosi, modelli della haute-couture del tempo. Oltre a fare uso di pose e *outfit* accattivanti, dare a queste fanciulle i nomi delle più famose cortigiane delle diverse epoche le rendeva ancora più desiderabili⁵³.

In generale, si può dire che il modello per la realizzazione delle beltà consta di alcune caratteristiche fisse e di altre variabili a seconda del gusto del tempo e della sensibilità dell'artista. Nel primo capitolo si è detto che un continuo aggiornamento nelle tematiche e nei metodi di rappresentazione era fondamentale per garantire sempre l'interesse del pubblico. Questo aspetto è visibile anche nel *bijinga*, per la rappresentazione del quale gli artisti ricorrevano ad un modello che cambiava con una cadenza abbastanza regolare, di dieci anni in dieci, cosa che aiutava a rendere questo soggetto sempre fresco e sorprendente. Questo è il motivo per cui Ōkubo definisce il *bijinga* come un genere "di capriccio" (letteralmente, 移り気, "in continuo cambiamento"), ricollegandosi alla sua popolarità⁵⁴.

Sebbene in alcuni casi le donne rappresentate siano realmente esistite, le figure risultano comunque idealizzate⁵⁵. Il volto è quasi sempre standardizzato, caratterizzato da una forma allungata e due piccoli occhi a mandorla, mentre altri dettagli come i capelli, gli abiti e le pose possono cambiare⁵⁶. Da questo punto di vista, Suzuki Harunobu⁵⁷ è un artista di fondamentale rilevanza, fu infatti il primo ad utilizzare il *nishikie* per la rappresentazione delle *bijin* e fu di esempio per i suoi successori, ideando un prototipo di beltà molto apprezzato dalla clientela⁵⁸. Tuttavia, secondo Thompson, la standardizzazione delle figure femminili ha una ragione più profonda dell'asservire meramente il gusto della clientela. Infatti, essa deriverebbe dalla volontà degli artisti di non associare in modo diretto le donne ai quartieri di piacere delle grandi città, non tanto per una questione di moralità, ma più che altro per preservare la dignità delle cortigiane stesse. Di fatto, la loro occupazione era testimonianza delle loro umili origini all'interno della rigida gerarchia sociale che vigeva nel periodo Edo⁵⁹. Per questo motivo,

⁵² MASON, *History of Japanese...*, cit., pp. 174 - 176.

⁵³ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 83.

⁵⁴ KOBAYASHI e ŌKUBO, *Basic Knowledge...*, cit. p. 12.

⁵⁵ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 14.

⁵⁶ KOBAYASHI e ŌKUBO, *Basic Knowledge...*, cit. p. 12.

⁵⁷ Suzuki Harunobu, 鈴木春信 (1725 circa – 1770), artista giapponese ritenuto il primo pioniere del *nishikie*.

⁵⁸ SUZUKI, *Ukiyoe Ladies*, ..., cit., p. 54.

⁵⁹ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 14.

le protagoniste vengono caratterizzate sin dalle prime rappresentazioni attraverso elementi che le fanno apparire come eleganti e raffinate dame dell'alta società, quali il vestiario, l'acconciatura e le pose⁶⁰, una sorta di riscatto dalla loro precedente condizione.

Al contempo, questi dettagli possono rivelare informazioni interessanti. Innanzitutto, ci si riferisce allo status sociale della *bijin* in questione. Le donne di piacere sono facilmente individuabili dalle vesti più appariscenti, nonché dall'*obi* allacciato sul davanti. Le *geisha* invece hanno abiti più sobri e l'*obi* sistemato dietro. Infine, le cameriere delle case da tè si distinguono da queste ultime poiché spesso portano speciali gonne decorate con simboli personali sopra ai kimono⁶¹.

In secondo luogo, il modello (che include non solo il modo in cui è disegnata la figura umana in sé, ma appunto l'arrangiamento dei capelli e il tipo di abito) è fondamentale per datare e attribuire ai diversi artisti le xilografie su questo tema. Si osservano diversi cambiamenti negli stili di rappresentazione. Suzuki Harunobu propone un esempio di *bijin* piccola e fine con una bellezza fanciullesca. A partire dagli anni '70 del Settecento, le belle donne sono caratterizzate da pettinature piatte e compatte. Al sopraggiungere degli anni '80 dello stesso secolo, le acconciature diventano imponenti e le figure sono disegnate in un'irreale maniera allungata, come si può vedere nelle xilografie di Torii Kiyonaga⁶². Di seguito non si può non citare Utamaro, considerato da molti il disegnatore di beltà per eccellenza, per le sue *bijin* slanciate. Secondo la critica, dopo questo artista il genere del *bijinga* conosce un periodo di



Fig. 6, Young Girl Washing, Itō, 1917.

⁶⁰ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 14.

⁶¹ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 16.

⁶² Torii Kiyonaga, 鳥居清長 (Edo, 1752 – Edo, 1815) artista giapponese considerato maestro del *bijinga*.

decadenza, in cui si preferisce un maggiore realismo a discapito dell'attrattività estetica nelle xilografie⁶³.

Avvicinandosi alla contemporaneità, si ritrova un altro modello, che fa prevalere l'aspetto sensuale della donna, visibile nelle opere di Itō Shinsui⁶⁴, in particolare *Young Girl Washing* (Fig. 6).

La centralità della *bijin* nella stampa, rispetto alle rappresentazioni precedenti, è accentuata dal fatto che effettivamente la sua persona occupa tutto lo spazio disponibile e spesso si staglia su un background piatto e neutro. Questo aspetto è visibile già nelle prime stampe del periodo Kanbun (1661 – 1672)⁶⁵, ma permane nella storia di questo genere fino a raggiungere la realtà contemporanea. Lo scopo è sempre quello di far apparire la donna come una creatura elegante e allo stesso tempo irraggiungibile. Utamaro è appunto additato come l'artista che introdusse l'*ōkubie* (大首絵, xilografia a mezzobusto che mostra la persona dal collo in su) in cui l'attenzione per la donna si focalizza sulla finezza del viso. Per fare un esempio più vicino nel tempo si cita nuovamente *Young Girl Washing* di Itō. La figura femminile, disposta al centro della stampa, si presenta stavolta accovacciata e di spalle, ma anche in questo caso la sua importanza è resa palese dal fatto che il suo corpo occupa interamente l'area.

Riferendosi in particolare alle *bijin* di Chōki Eishōsai⁶⁶, Hillier nota un cambiamento di stile tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Le qualità pittoriche della xilografia vengono utilizzate per mettere in risalto un'impressione equilibrio, attraverso l'accostamento di componenti verosimili e astratte. Il risultato è un grande piacere emotivo, che deriva proprio dalla fusione degli elementi credibili e immaginari in queste stampe⁶⁷.

Con lo *shin hanga* il tema delle *bijin* fu riportato in auge, soprattutto nel periodo tra il 1915 e il 1940. Questo revival non include in generale la figura della *geisha*, a cui gli artisti iniziarono a preferire cameriere e domestiche come modello per le

⁶³ THOMPSON, "The World of Japanese Prints" ..., cit., p. 17.

⁶⁴ Itō Shinsui, 伊東深水 (Tōkyō, 1898 – Tōkyō, 1972) artista giapponese contemporaneo esponente dell'*ukiyo-e* e del *nihonga*.

⁶⁵ MASON, History of Japanese..., cit., p. 278.

⁶⁶ Eishōsai Chōki, 栄松齋長喜, (attivo dagli anni '80 del 1700 al 1808), artista di stampe *ukiyo-e* specializzato nel tema delle *bijin*, probabilmente allievo di Toriyama insieme a Utamaro.

⁶⁷ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., pp. 159 – 160.

composizioni, per fattori economici. Questa scelta risulta comunque in rappresentazioni pregevoli di beltà raffinate e dignitose⁶⁸.



Fig. 7, *Nakatani Tsuru Dressing*, Hashiguchi Goyō, 1981.

Infatti, l'attenzione degli artisti era volta a preservare un'aura enigmatica e pensosa delle beltà, tipica dei maestri dell'epoca d'oro dell'*ukiyo*e, tenendo in particolare considerazione l'opera di Utamaro. *Nakatani Tsuru Dressing* di Hashiguchi Goyō⁶⁹ (Fig. 7) è un tipico esempio di questa tendenza, in cui sia i cromatismi che la posa accentuano il distacco quasi onirico della figura femminile⁷⁰.

Interessante notare che con la progressiva apertura del Giappone all'estero, si sia man mano ampliata la varietà delle beltà rappresentate, fenomeno amplificato dalla crescente importanza del *sōsaku hanga*. Nel suo volume, Sullivan porta l'interessante esempio di Yamamoto Kanae⁷¹, artista che per la prima volta rappresentò una *bijin* bianca⁷². La xilografia, dal titolo

Breton Woman (Fig. 8), mostra il busto di una donna bionda, la cui espressività, è

⁶⁸ LYON COLLECTION, *Japanese Woodblock Prints: Woman in a summer kimono*, in http://woodblockprints.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1312, 2013, consultato il 3.10.18.

⁶⁹ Hashiguchi Goyō, 橋口五葉 (Tōkyō, 1880 – Tōkyō, 1921), artista e illustratore giapponese, noto in particolare per le sue stampe *ukiyo*e sul tema delle beltà femminili.

⁷⁰ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 385.

⁷¹ Yamamoto Kanae, 山本鼎 (Oazaki, 1882 – Ueda, 1946) artista giapponese contemporaneo, membro della corrente del *sōsaku hanga*.

⁷² Michael SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, London, 1989, pp. 159 – 160.

enfaticamente grazie alle linee nere e ai colori piatti caratteristici del *nishikie*, nonostante l'immagine sia più essenziale e semplificata rispetto alle beltà tradizionali.

Secondo alcuni critici contemporanei, il tema delle *bijin* ad oggi è un soggetto infecondo, anche se per il soggetto affrontato dovrebbe essere di interesse perpetuo. Alcuni individuano il suo periodo di decadenza già dalla morte di Utamaro: da allora il modo di mostrare le beltà è cambiato, riducendosi a rappresentazione infantile e mediocre, priva della verve peculiare delle xilografie del passato e della caratterizzazione psicologica dei personaggi⁷³. Questo



Fig. 8, Breton Woman, Yamamoto, 1920.

sarebbe causato non solo dai cambiamenti stilistici, che hanno portato gli artisti a preferire una resa più simile alla pittura, ma altresì dai cambiamenti sociopolitici⁷⁴. Di fatto, oggi non si può più guardarle come una modalità di fuga da una realtà opprimente e di ricerca di piacere, diventando obsolete.

Sebbene si possa asserire sulla perdita di quest'ultima prerogativa del *bijinga*, bisogna apprezzare lo sforzo degli artisti contemporanei per dare nuovo lustro a questo genere, grazie all'introduzione di novità stilistiche, tratte dalle avanguardie e dall'illustrazione, e l'utilizzo di media artistici diversi. Parlando del *nishikie* disegnato da Ikenaga Yasunari⁷⁵, di cui si discuterà in modo più approfondito più avanti, l'Adachi Foundation nota l'espressività e l'introspezione tratta dai maestri del *bijinga* del passato, che molti critici ritenevano persa⁷⁶. Due dei *case studies* dell'ultima parte di questa analisi aiuteranno a comprendere più a fondo la necessità di rinnovamento di questo genere all'interno dell'*ukiyoe*.

⁷³ MASON, History of Japanese..., cit., p. 288.

⁷⁴ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 168.

⁷⁵ Ikenaga Yasunari, 池永康晟 (Prefettura di Oita, 1965 -) artista e illustratore giapponese contemporaneo specializzato in dipinti di beltà femminili.

⁷⁶ THE ADACHI FOUNDATION, A Portrait of a Modern Beauty Comes to Life!, <https://foundation.adachi-hanga.com/en/report/404/>, consultato il 10.10.18.

Le stampe erotiche

L'autonomia tematica di cui sopra si è parlato è particolarmente palese se si parla delle cortigiane, tema non convenzionale poiché coinvolge una categoria sociale bassa e si pone come obiettivo principale quella di generare piacere in coloro che guardano tali immagini. L'ammirazione per la figura femminile, che Screech definisce "worship", sfocia alla fine del 1600 in una grande diffusione di *shunga* (春画), xilografie erotiche, descritte in giapponese da un termine che significa letteralmente "immagini di primavera"⁷⁷.

Secondo altri studiosi, essi non derivano dal *bijinga* ma si rifanno ai manuali per giovani sposi che circolavano nell'epoca Edo. Thompson dissocia gli *shunga* dalle beltà femminili, per unirle al macro-argomento delle scene di vita quotidiana, considerandole in effetti una categoria speciale di scene di genere, poiché fanno emergere degli svaghi cittadini con precisi dettagli delle location in cui si svolgono⁷⁸. Questa tesi è avvalorata dal fatto storico che tali xilografie furono proposte altresì per pubblicizzare i servizi dei quartieri di piacere⁷⁹. Tuttavia, Screech obietta sostenendo che tutti gli elementi presenti all'interno di stampe di questo genere, quali le pose, i gesti di interazione, l'ambiente e gli oggetti, siano asserviti alla creazione di fantasie e non alla rappresentazione di fatti reali o verosimili⁸⁰. Secondo Ravanini invece, lo *shunga* consisterebbe in un genere a sé stante in quanto branca dell'*ukiyoe* che riesce ad esprimere al meglio la nuova cultura urbana nata dai *chōnin*⁸¹. Analogamente a quanto fatto nel catalogo della mostra Hokusai, Hiroshige e Utamaro di Milano, in questa tesi si sceglie invece di porle accanto alle beltà, in quanto la maggior parte delle xilografie di questo tipo le vedono come protagoniste e tra l'altro molti degli artisti *ukiyoe* svilupparono questi due temi parallelamente, sfruttando i ritratti dell'uno e dell'altro per alcune soluzioni figurative e compositive⁸². Ancora una volta, la scelta di mostrare o meno parti del corpo della figura femminile è volta a esaltarne la bellezza e lo splendore, rendendola protagonista anche di questo tema.

A seguito di un primo successo degli *shunga* alla fine del XVII secolo, si osserva una crescente popolarità di queste stampe fino a giungere all'apice nel XVIII secolo. In

⁷⁷ TIMON SCREECH, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan, 1700 – 1820*, Reaktion Books, London, 1999, pp. 7; 14- 18.

⁷⁸ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 28.

⁷⁹ RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., pp. 79 – 80.

⁸⁰ SCREECH, *Sex and the Floating World...*, cit., p. 9.

⁸¹ RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., p. 80.

⁸² *Hokusai Hiroshige...*, cit., p. 40.

origine, le xilografie erotiche non erano trattate come semplice pornografia, ma si rifacevano anch'esse alla mitologia giapponese, nella quale la sessualità umana è alla base della creazione del mondo⁸³. Questa concezione fu però soggetta a numerosi cambiamenti nel corso della storia. Nelle ultime decadi del 1600, le stampe erotiche rivestivano una funzione di intrattenimento e di svago, per questo motivo spesso includevano elementi di humour. All'inizio del XVIII secolo, le rappresentazioni divennero più raffinate e si iniziò a raffigurare primariamente l'atto sessuale in sé, lasciando da parte l'intento narrativo presente in altri tipi di xilografie, anche nei casi di immagini in serie⁸⁴. I primi conoscitori europei degli *shunga* li considerarono "aldilà dell'osceno, il quale è presente, ma sembra non esserci"⁸⁵, in un'ottica decadentista in cui l'erotismo diveniva espressione della ribellione contro i canoni tradizionali⁸⁶. Nonostante ciò, a partire dalla Restaurazione Meiji, avendo in parte assimilato il puritanesimo dei paesi esteri, la nudità cominciò ad essere vista come oggetto di scandalo e tali opere divennero oggetto di censura, con conseguenti episodi di sequestri di *shunga* ad opera della polizia⁸⁷. L'ultima stagione delle stampe di questo tipo è segnata da un grande sadismo e una progressiva esagerazione del grottesco⁸⁸.

Attualmente, la critica internazionale attribuisce a queste xilografie minor pregio sia rispetto alle stampe di beltà femminili, sia rispetto a quelle che mostrano le attività urbane, in quanto spesso sono fortemente caricaturali e i corpi risultano quasi deformati⁸⁹.

Nonostante queste stampe abbiano influenzato non solo la fotografia, ma anche il cinema giapponese e internazionale contemporanei, si considerano ad oggi un altro genere in declino, causato dal puritanesimo in ambiente critico e museale a livello internazionale e ancor di più in Giappone. Ciò trova una conferma anche in Italia, infatti nelle esposizioni recenti gli *shunga* non sono stati presi in considerazione. Nel catalogo della mostra di Milano del 2016 – 2017, non figurano esempi di questo tipo e sono invece i *bijinga* ad essere etichettati come immagini espressione di grande sensualità. I

⁸³ SCREECH, *Sex and the Floating World...*, cit., pp. 263 – 264.

⁸⁴ SCREECH, *Sex and the Floating World...*, cit., pp. 10 – 11.

⁸⁵ Fratelli de Goncourt, *Journal des Goncourt (Deuxième Volume)*, *Memoires de la vie literaire*, The Project Gutenberg Ebook, January 25, 2005 [EBook #14803] in RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., p. 13.

⁸⁶ RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., p. 77.

⁸⁷ *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*. Catalogo della mostra del British Museum, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 278 – 281.

⁸⁸ RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., p. 79; 90.

⁸⁹ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 55.

RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., p. 83.

musei che propongono al pubblico *shunga* veri e propri rappresentano ancora oggi delle eccezioni⁹⁰. Una di queste è stata la mostra *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, tenutasi presso il British Museum dal 3 ottobre 2013 al 5 gennaio 2014, in cui vennero esposti numerosi capolavori di diverse epoche e vennero spiegati i significati culturali e l'importanza artistica di queste xilografie, nonché l'influenza che hanno esercitato sulla produzione di artisti e movimenti internazionali⁹¹.

Il mondo dello spettacolo

È impossibile parlare di *ukiyo*e senza fare un collegamento con il mondo del teatro *kabuki*⁹², che diventò presto uno dei generi preminenti delle stampe, in quanto forma di intrattenimento più popolare del periodo Edo⁹³. Come la xilografia non rientrava nell'arte canonica, così questa forma teatrale era considerata sovversiva dal *bakufu*⁹⁴ Tokugawa. I soggetti teatrali rappresentati sono vicini a quelli delle stampe: si tratta di storie, leggende, racconti popolari ed episodi di vita quotidiana, volti a suscitare nel pubblico un coinvolgimento più immediato rispetto ad altri generi teatrali come il Nō che preferivano un ritualismo poetico. Questi sono i motivi per i quali le due arti condividevano in origine la stessa clientela. Oltre che proporsi come stile di rappresentazione delle scene di teatro, l'*ukiyo*e divenne ben presto un medium informativo per coinvolgere il pubblico non solo riguardo alle performance, ma soprattutto riguardo agli attori e alla loro vita. Infatti, molti hanno comparato la brama di notizie su questi ultimi a quella dei giorni nostri, che circonda i personaggi dello *star-system*⁹⁵.

Il soggetto teatrale è quindi veramente ampio, comprendendo anche xilografie di utilità pratica, tra cui mappe con l'ubicazione dei teatri nelle città principali, immagini di interni ed esterni, diagrammi per il montaggio e lo smontaggio di parti o strumenti di scena, disegni riguardanti il make-up, le parrucche e i costumi⁹⁶.

⁹⁰ RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., p. 101.

⁹¹ *Shunga: Sex and Pleasure...*, cit. pp. 14 – 15.

⁹² *Kabuki*, 歌舞伎, forma teatrale sorta nel periodo Edo come arte popolare che condensa dramma, musica e danza.

⁹³ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 31.

⁹⁴ Governo militare capeggiato dallo *shōgun*.

⁹⁵ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 32.

⁹⁶ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 119.

Tuttavia, nella xilografia giapponese contemporanea, il tema degli attori di teatro è considerato dalla critica come fondamentalmente morto. Ad oggi, il teatro *kabuki* riveste un ruolo sociale e culturale completamente diverso da quello mostrato nelle opere dei grandi maestri del passato. Da una parte, questa forma artistica è stata



Fig. 9, Nakamura Utaemon VI, Tsuruya, 1984.

rivalutata dalla critica, che l'ha riqualficata come importante istituzione culturale in Giappone. Dall'altra, il *kabuki* continua ad essere visto come un intrattenimento popolare, di second'ordine rispetto ad altri generi. Inoltre, il fatto che attualmente la sua audience sia costituita principalmente da un pubblico anziano, fa riflettere sulla sua decadenza. Quindi, la consapevolezza dello scarso interesse del pubblico riguardo a questo tema porta gli artisti *ukiyo*e contemporanei a preferire altri temi per le loro xilografie. In questo panorama generale si notano però delle eccezioni, che confutano la tesi che la rappresentazione di personaggi famosi sia un genere decaduto.

Il caso di Tsuruya Kōkei⁹⁷ è sintomatico di una rinascita di questo genere, poiché dalle sue opere emerge la volontà di realizzare dei ritratti psicologici degli attori di teatro, più che delle mere riproduzioni della realtà. Infatti, la sua produzione è spesso paragonata a quella di Sharaku Tōshūsai⁹⁸, riconosciuto dalla critica come primo innovatore da questo punto di vista. Uno degli esempi più significativi è il *nishikie* del 1984 che ritrae Nakamura Utaemon VI, attore specializzato in ruoli femminili (Fig. 9)⁹⁹. L'organizzazione in *ōkubie*, grazie alla quale ci si focalizza immediatamente sul volto e sul busto del personaggio, è ripresa palesemente da

⁹⁷ Tsuruya Kōkei, 弦屋光溪 (Chikasaki, 1946 -) artista giapponese contemporaneo.

⁹⁸ Sharaku Tōshūsai, 洒落東洲齋 (?) artista giapponese specializzato nella ritrattistica *ukiyo*e.

⁹⁹ Nakamura Utaemon VI, 六代目中村歌右衛門 (1917 – 2001) attore di teatro *kabuki* contemporaneo.

Sharaku¹⁰⁰. Rispetto al suo predecessore, Tsuruya insiste ancora di più sull'aspetto espressivo della stampa, deformando volutamente alcune parti del corpo dell'attore per evidenziarne le caratteristiche salienti: la forza, simboleggiata dalla mano esageratamente grande in primo piano, e l'arguzia, trasmessa dagli occhi ridotti a due fessure.

Un altro caso degno di nota è quello dell'Ukiyo-e Project. I responsabili di questa iniziativa sostengono l'importanza storica del tema dell'intrattenimento all'interno delle stampe del mondo fluttuante, sottolineando però la necessità di renderlo attraente e fresco agli occhi degli artisti e del pubblico per evitarne il declino. In quest'ottica l'*ukiyo-e* diventa fatto creativo nella contemporaneità, raffigurando

[...] artists and pop icons of TODAY on traditional woodblock prints¹⁰¹.

Oltre alle già citate xilografie con protagonista David Bowie, si rintraccia un valido esempio nella serie di stampe con tema il gruppo hard-rock Kiss¹⁰², facendo particolare riferimento a *接吻四人衆大首揃* (Composizione *ōkubie* dei 4 membri dei Kiss), realizzata da Ishikawa



Fig. 10, *Composizione ōkubie dei 4 membri dei Kiss*, Ishikawa - Watanabe - Yoshida.

¹⁰⁰ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 387.

¹⁰¹ UKIYO-E PROJECT, *浮世絵プロジェクトについて (Ukiyo-e purojekuto nitsuite, About the Ukiyo-e Project)*, in <https://ukiyo-e.today/ukiyoeproject-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

¹⁰² Gruppo musicale statunitense formato da Gene Simmons, Paul Stanley, Eric Singer e Tommy Thayer, attivo dal 1973 ad oggi.

Masumi, Watanabe Kazuo¹⁰³ (渡辺和夫, incisore) e Yoshida Hideo¹⁰⁴ (吉田秀男, stampatore) (Fig. 10).

Sul sito, il titolo è tradotto più semplicemente in *Kabuki Ukiyo-e*, in questo modo l'attinenza di questi nuovi *nishikie* con quelle tradizionali riguardo agli attori di teatro è immediatamente comprensibile. L'illustratore opta per caratterizzare i personaggi rispettando il make-up tradizionale del kabuki e traendo il design dei kimono dalle rappresentazioni teatrali del *Chūshingura*¹⁰⁵. Inoltre, la vicinanza al filone tradizionale è testimoniata dalla scelta di particolareggiare i quattro grazie ai dettagli del loro vestiario e gli accessori (quali colori, *mon*¹⁰⁶ e stemmi) invece che attraverso la distinzione netta



Fig. 11, Tributo a Paul Stanley tra i 4 eleganti membri dei Kiss, Ishikawa - Sekioka - Ito.



Fig. 112, Token Gonbei, Utagawa Kuniyoshi, 1845.

¹⁰³ Watanabe Kazuo, 渡辺和夫 (Prefettura di Ibaraki, 1945 -), intagliatore professionista contemporaneo e presidente dell'*Ukiyo-e Woodblock Engravers Technique Preservation Association*.

¹⁰⁴ Yoshida Hideo, 吉田秀男 (Prefettura di Ibaraki, 1939 -) stampatore professionista contemporaneo.

¹⁰⁵ *Chūshingura* (忠臣蔵) opera teatrale sugli eventi storici riguardanti la vendetta dei 47 *rōnin*, poi ripresa in numerose trasposizioni letterarie, teatrali e cinematografiche, nonché in diversi *ukiyo-e*.

UKIYO-E PROJECT, 接吻四人衆大首揃 (*Ōkubie composition of the 4 Members of Kiss*), in <https://ukiyo-e.today/kiss-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

¹⁰⁶ *Mon*, 紋, emblemi utilizzati in Giappone utilizzati per identificare famiglie e personaggi.

dei tratti somatici, peculiarità di questo genere di xilografie prima di una più attenta caratterizzazione fisiognomica introdotta da Sharaku.

Considerando l'intento, si comprende il collegamento di tali xilografie con quelle storiche degli attori di teatro, specialmente se si pensa che molte di queste opere si rifanno direttamente a lavori storici. A questo proposito, si cita il tributo di Masumi a Utagawa Kuniyoshi¹⁰⁷, la stampa Paul Stanley che ripropone palesemente la xilografia di teatro 唐犬権兵衛 (*Token Gonbei*) (Fig. 11 e 12).

Pur non rappresentando necessariamente attori, le nuove xilografie proposte dall'Ukiyo-e Project si rifanno al mondo dello spettacolo, immortalando musicisti e icone pop che oggi rivestono lo stesso ruolo degli attori di teatro *kabuki* nel passato. Alla luce di questi esempi, risulta esagerato affermare che il genere degli attori di teatro nell'*ukiyoe* sia scomparso. Si tratta invece di uno dei temi tutt'ora apprezzati in quanto gli artisti hanno avuto l'estro di coniugarli col cambiamento dei tempi.

I *manga*

I quindici volumi di *manga* di Hokusai possono essere considerati un genere a sé stante, connotato dall'assenza di

[...] organization, central idea, or any apparent logical concept governing its selection of material¹⁰⁸.

I volumi si presentano di fatto come insiemi schizzi casuali dei soggetti più disparati. Per questo motivo i Manga sono considerati dalla critica contemporanea come massima rappresentazione dell'ideale del mondo fluttuante, catturando momenti fuggenti di vita umana, animale e vegetale. Bambini, donne, divinità, pescatori, guerrieri, alcolizzati, studenti si affollano sulle pagine di questi volumi, intenti nelle più svariate occupazioni, tra cui la lotta, la coltivazione del riso, la danza e diversi giochi. Sebbene le pagine sulle attività umane siano numerose, questi schizzi non possono essere semplicisticamente ricondotti al genere delle scene di vita quotidiana, visto che esse sono intervallate da altrettante tavole con disegni di animali mitologici e non, piante, fiori e paesaggi. L'accostamento di tanti soggetti diversi fa emergere la volontà

¹⁰⁷ Utagawa Kuniyoshi, 歌川国芳 (1798 – Edo, 1861) artista giapponese maestro dell'*ukiyoe*.

¹⁰⁸ Jack Albert MICHENER; HOKUSAI, Katsushika, *The Hokusai Sketch-books: Selections from the Manga*, Rutland, C.E. Tuttle, 1958, p. 13.

di Hokusai di dare pari dignità a tutti questi elementi. Nell'esempio proposto (Fig. 13), parte del primo volume, figurano: un uomo che legge, un altro che si lava, accanto a una donna che suona lo *shamisen*¹⁰⁹ e a dei bambini che giocano.

Rispetto ad altre xilografie prodotte appositamente per l'intrattenimento del pubblico, la casualità e la schiettezza degli argomenti trattati nei Manga li rende secondo alcuni

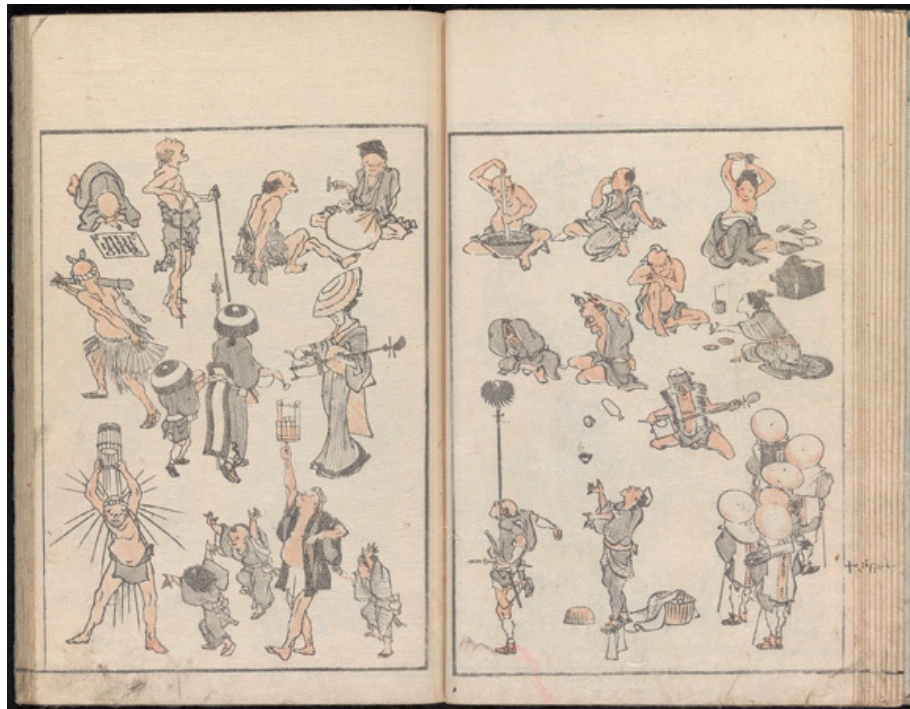


Fig. 113, Manga (Vol. I), Hokusai, 1814.

studiosi maggiormente fedeli alla realtà storica in cui nacquero¹¹⁰. Tuttavia, l'eleganza, la raffinatezza, nonché una sottile ironia presenti in questi disegni, li rendono rappresentazioni di una grande vitalità che pervade tutta la natura, più che mere espressioni di realismo¹¹¹.

Considerando il *manga* come un genere di *ukiyo-e* inventato da Hokusai, pur riconoscendone l'importanza a livello storico, si potrebbe pensare che questo genere si sia esaurito con la morte dell'artista. In realtà, questi disegni hanno riscosso un notevole successo a livello internazionale, diventando agli occhi degli artisti dei veri e propri manuali di disegno per loro ricchezza¹¹². L'importanza del genere del *manga* nella realtà artistica attuale è altresì testimoniata dal case study di Henry e Bull, analizzato

¹⁰⁹ Strumento musicale a tre corde.

¹¹⁰ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 27.

¹¹¹ MICHENER; HOKUSAI, , *The Hokusai Sketch-books...*, cit., pp. 10; 13.

¹¹² *Hokusai Hiroshige...*, cit., p. 269.

nell'ultimo capitolo, in cui i due artisti realizzano una versione contemporanea dell'opera di Hokusai.

Le scene di vita urbana

La critica individua nella rappresentazione di questo genere una novità introdotta proprio dall'*ukiyo-e*. Infatti, sebbene alcuni attribuiscono il suo sviluppo ad alcuni fenomeni preesistenti, visibili in alcune rappresentazioni *yamato-e* e *fuzokuga*¹¹³, gran parte della critica lo riconosce come genere a sé stante soprattutto a causa dell'importanza che venne a ricoprire specialmente tra il XVIII e il XIX secolo¹¹⁴.

La vita urbana di cui si parla è quella delle principali città giapponesi, in primis Edo. Essa, prima dell'insediamento nel ruolo di *shōgun* di Tokugawa Ieyasu¹¹⁵ nel 1603, era un piccolo centro e iniziò da allora a svilupparsi non solo come centro politico, ma anche commerciale e culturale del Paese giungendo a essere la città più popolosa al mondo nelle prime decadi del secolo successivo¹¹⁶.

Questa tipologia di raffigurazione divenne quindi rappresentativa del ceto mercantile emergente, ovvero la maggioranza della popolazione urbana. Si voleva mostrare non solo le diverse attività lavorative all'interno delle grandi città, ma anche quanto vi faceva corollario, le tradizioni legate alle stagioni, le festività e gli svaghi della gente comune¹¹⁷. Di conseguenza, anche riguardo a questo argomento bisognerebbe ripetere quanto detto prima riguardo alle xilografie come metodo di informazione, cioè che sarebbe riduttivo trattarle come testimonianze della vita sociale del tempo poiché rappresentano una realtà parziale, mostrando solo un mondo di divertimento e di piacere¹¹⁸. Quindi, in generale, si può affermare che anche le scene di quotidianità non rispondono al vero storico, ma mostrano una versione della realtà edulcorata, idealizzata, quasi come se fosse immaginata da una persona ricca ed estranea alla vita della gente comune¹¹⁹. L'intento era infatti dare risalto all'attrattiva della vita quotidiana, attribuendole "esuberanza" e "voluttuosità"¹²⁰. Di fatto, nelle xilografie i personaggi del popolo appaiono eleganti e puliti. Inoltre, per enfatizzare questa

¹¹³ *Fuzokuga*, 附属画, "immagini di usi e costumi".

¹¹⁴ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., pp. 3 – 4; 28.

¹¹⁵ Tokugawa Ieyasu, 徳川家康 (1542 – 1616) generale fondatore dello shogunato Tokugawa nel 1603.

¹¹⁶ Melanie TREDE e Lorenz BICHLER, *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*, Taschen, Köln, 2015, p. 16.

¹¹⁷ TREDE e BICHLER, *Hiroshige*..., cit., p. 11.

¹¹⁸ HILLIER, *The Japanese Print*..., cit., p. 90; 27.

¹¹⁹ THOMPSON, "The World of Japanese Prints"..., cit., p. 28.

¹²⁰ HILLIER, *The Japanese Print*..., cit., p. 27.

dimensione ideale, spesso gli artisti *ukiyo-e* ricorrono alla sostituzione degli uomini con delle beltà femminili per presentare le diverse attività cittadine.

La nascita della *Nihon Sōsaku Hanga Kyōkai*, “Associazione delle stampe creative del Giappone”¹²¹ nel 1918 segnò l’inizio di un periodo molto prolifico di produzione di stampe dai temi idiosincratici e popolari, sviluppati in maniera peculiare anche grazie all’introduzione dell’astrattismo nelle xilografie¹²². La scelta di questi soggetti permise a questo movimento di diventare preminente rispetto al concorrente *shin hanga* e, come già detto, di sopravvivere alla guerra grazie al maggiore apprezzamento della critica e del pubblico¹²³.

Di seguito si presenteranno i paesaggi che, sebbene per l’imponenza della produzione a riguardo rappresentino un genere a sé, spesso coinvolgono scene di vita urbana e quotidiana, includendo o insinuando la presenza umana¹²⁴.

I paesaggi

In realtà, come detto in precedenza, la rappresentazione di paesaggi era un genere diffuso tra le maggiori scuole giapponesi già prima dell’*ukiyo-e*¹²⁵. Anche in questo caso, elementi tradizionali si scontrano e in alcuni casi si fondono con alcune novità introdotte a partire dal periodo Edo. Con l’avvento dell’*ukiyo-e*, la rappresentazione dei cosiddetti *meisho* (名所, luoghi famosi) prese il sopravvento su quella tipica della tradizione classica. Secondo la critica, la fortuna di questo soggetto deriva anche dalle restrizioni del governo che limitavano la libertà di espressione nelle stampe rappresentanti attori e cortigiane¹²⁶. Inoltre, le xilografie di paesaggi portano con sé una serie di associazioni storiche o letterarie palesi per il grande pubblico, risultando più attraenti e coinvolgenti rispetto ai freddi paesaggi immaginari o poco identificabili dell’arte figurativa precedente. Vengono rappresentati non solamente le grandi città, ma anche piccole

¹²¹ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 385.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*, in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/beyond.html>, consultato il 10.11.18.

¹²⁴ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit., p. 11.

¹²⁵ THOMPSON, “The World of Japanese Prints”..., cit., p. 40.

¹²⁶ THOMPSON, “The World of Japanese Prints”..., cit., p. 40.

realtà e luoghi di provincia lungo le strade principali del paese, che collegavano i centri principali e i luoghi di pellegrinaggio (in primis il Tōkaidō¹²⁷)¹²⁸.

Le xilografie di questo tipo diventano in quest'ottica espressione dell'aspirazione di viaggiare. Molti studi riconoscono la funzione di queste stampe come "souvenir" dei viaggi, portati al ritorno dalla capitale come ricordi della vita cittadini e dei luoghi più frequentati lungo la strada¹²⁹. La fortuna di queste stampe è dovuta a

[...] an innate tendency [...] to consecrate rivers, villages, mountains even certain trees, [...] as the settings of great events, the objects of poetic allusion, the birth or burial place of some notable personage or the like¹³⁰.

La riverenza nei confronti di alcuni luoghi particolari non è quindi necessariamente legata alla bellezza scenica di questi, ma più che altro alla loro importanza storica, letteraria o sociale. Infatti, molti di essi erano già dal X secolo parte della tradizione letteraria e poetica giapponese, citati nelle opere classiche e presenti nelle rappresentazioni figurative¹³¹. Come nota Kobayashi, oggi queste allusioni e questi collegamenti vengono spesso tralasciati o persi nella lettura delle opere¹³². Questo avviene in particolare quando vengono mostrate a un pubblico internazionale, in molti casi inesperto della storia e delle tradizioni giapponesi, cosa che fa sì che si privino di parte della loro attrattiva e del loro significato intrinseco.

Sono svariate le opinioni della critica riguardo alla volontà di far emergere tale concezione del paesaggio: il dubbio è se questo sia un elemento innovativo peculiare dell'*ukiyo-e* o se invece sia frutto di una concezione molto più antica. Secondo Trede, si rifà al concetto di *shashin* (写真), che implica una riproduzione della realtà e non di un'idea, come invece avviene nelle opere di pittura tradizionale giapponese¹³³. Per Hillier è retaggio delle scuole tradizionali, nonché da modelli stranieri (soprattutto tratti dall'arte figurativa cinese e dal XIX secolo da quella europea). Questo sarebbe testimoniato dal fatto che anche nei *mokuhanga* spesso l'accuratezza nell'assetto prospettico e nelle proporzioni architettoniche lasciano spazio ad una interpretazione

¹²⁷ Tōkaidō, 東海道, una delle due arterie principali che collegava Edo e Kyōto, la più ampia e la più frequentata che si estendeva lungo la costa orientale.

¹²⁸ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 279.

¹²⁹ *Hokusai Hiroshige...*, cit., pp. 20 - 21.

¹³⁰ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., pp. 149 – 150.

¹³¹ *Hokusai Hiroshige...*, cit., p. 23.

¹³² KOBAYASHI e ŌKUBO, *Basic Knowledge...*, cit., p. 7.

¹³³ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit., p. 22.

più letteraria, volta a mostrare lo spirito di un particolare luogo¹³⁴. Anche Trede riconosce questa componente, sostenendo che la volontà di esprimere precisi momenti, stati d'animo, personaggi o fenomeni naturali non sia mero frutto dell'osservazione dell'artista *ukiyo*¹³⁵. Certamente, anche questo elemento è presente e si traduce nell'uso innovativo dei colori e di artifici compositivi (tra cui le regole prospettiche occidentali), tratti colti e reinterpretati da numerosi artisti nella storia dell'arte internazionale successiva.

Anche non tenendo conto dell'origine di questo fattore, guardare le xilografie di paesaggio come *shashin*, inteso semplicemente come riproduzione della realtà così com'è, risulta riduttivo. Come già accennato, l'interesse degli artisti è innanzitutto nel far emergere uno spirito, un sentimento legato ad un particolare posto e in molti casi nelle opere è palese come questo aspetto prevale sul realismo. È questo il motivo per cui spesso si osserva una deliberata sintesi degli elementi compositivi, che risultano distorti, e talvolta anche degli elementi topografici, ridotti all'osso¹³⁶. Basti pensare ad alcune stampe appartenenti alla serie delle *36 Vedute del monte Fuji* (富嶽三十六景, *Fugaku sanjū rokkei*) di Hokusai, come ad esempio *Tōkaidō Ejiri Tagonoura no ryakuzu* (東海道江尻田子の浦の略図, *Schizzo della Baia di Tago vicino ad Ejiri sul*



Fig.14, Schizzo della Baia di Tago vicino ad Ejiri sul Tōkaidō, Hokusai, 1830 - 1832.

Tōkaidō) (Fig. 14), in cui l'autore fa un uso esagerato della prospettiva occidentale non solo per dare all'opera una grande solidità compositiva, ma soprattutto per rendere la drammaticità della scena¹³⁷.

Nonostante ciò, spesso nella storia dell'arte sono state interpretate proprio come espressioni di realismo e di conseguenza apprezzate o denigrate dagli artisti, dalla

critica e dal pubblico a livello internazionale. Il presunto realismo degli *ukiyo* fu colto

¹³⁴ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 150; 160.

¹³⁵ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit., p. 22.

¹³⁶ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 35.

HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 85.

¹³⁷ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 34.

dai fratelli Goncourt e assimilato a quello di alcuni pittori francesi come Watteau. A loro parere, i paesaggi delle xilografie giapponesi nascono da un attento studio della natura e sono da ammirare in quanto frutto di un'osservazione puntuale da parte degli artisti giapponesi¹³⁸. Allo stesso tempo, opere di grande valore come i *Manga* di Hokusai, viste in quest'ottica, sono state ridotte dalla critica giapponese a rappresentazioni che esprimono un realismo crudo¹³⁹.

Ad oggi si discute anche sulla freschezza nel tema dei paesaggi. Come visto in precedenza, questo discorso nacque soprattutto con le correnti dello *shin-* e del *sōsaku hanga*. Sicuramente lo *shin hanga* ha aiutato il mantenimento del tema dei paesaggi nella storia, attuando delle ristampe di opere antiche o proponendone di nuove ma analoghe nello stile. Tuttavia, non l'ha arricchito, lasciandolo invariato e quindi facendogli perdere progressivamente la sua attrattiva finché l'*ukiyo-e* venne considerato come un genere morto. Di contro, il *sōsaku hanga* è stato talvolta contestato poiché aggiunge nuove possibilità a questa tematica, quali le xilografie che rappresentano realtà industriali o scorci urbani, giudicati "disturbanti" dai puristi¹⁴⁰. L'Adachi Institute ha promosso la produzione di tali stampe originali, coinvolgendo artisti del calibro di Yamaguchi Akira¹⁴¹ per la realizzazione dei disegni. Si propone qui una xilografia della serie *新東都名所* (*Shin Tōkyō meisho*, *Nuovi luoghi di interesse di Tōkyō*) dal titolo *芝の大塔* (*Shiba no daitō*, *Torre di Shiba*) (Fig. 15), in cui si rappresenta la realtà della città contemporanea, in cui elementi storici come il tempio buddhista sulla destra si fondono con i nuovi simboli della metropoli, come la Tōkyō Tower che svetta al centro della stampa.

Certo, c'è da dire che storicamente sono stati preferiti panorami accattivanti (ad esempio molti artisti privilegiano climi



Fig. 15, Torre di Shiba, Yamaguchi, 2012.

¹³⁸ RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., pp. 13 - 14.

¹³⁹ MICHENER; HOKUSAI, *The Hokusai Sketch-books...*, cit.

¹⁴⁰ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 163.

¹⁴¹ Yamaguchi Akira, 山口晃 (Tōkyō, 1969 -) artista giapponese esperto di arte occidentale (in particolare pittura a olio).

sereni a scene di pioggia, pioggia o neve), come strategia commerciale¹⁴². Tuttavia, le critiche delle quali si è parlato poco fa non tengono conto della necessità di evoluzione dei temi nel tempo per permettere all'*ukiyoe* di sopravvivere, soprattutto che se la volontà è effettivamente quella di rappresentare uno “spirito” che va al di là della bellezza di un luogo, si dovrebbe poter mostrare qualunque scenario. Di fatto, stampe come quella qui presentata a titolo di esempio sono state grandemente apprezzate dal pubblico in quanto nuovi “punti di riferimento”¹⁴³ della realtà giapponese attuale, che vanno ad aggiungersi ai luoghi storici della capitale tra i quali Hillier annovera la strada principale di Yoshiwara, Asakusa e il ponte Ryōgoku¹⁴⁴.

Infatti, parte dell’attrattiva che circonda questo tipo di xilografia anche ai giorni nostri deriva proprio dal fatto che non si tratta di rappresentazioni fedeli, risultate da una ricerca di realismo sterile. E che siano in effetti interpretazioni di paesaggi, che scatenano una grande curiosità proprio poiché portano con sé una serie di allusioni storiche, letterarie o sociali e di conseguenza dei sentimenti legati a certi luoghi. Sin dalle origini, queste emozioni vengono portate alla luce dagli artisti attraverso l’uso di componenti significative ben precise e conosciute dal pubblico, spesso “elementi naturali codificati” in poesia e relativi alle stagioni, alle festività e a significati beneaugurali¹⁴⁵. In sintesi, è fondamentale che tali aspetti vengano ripresi poiché rappresentano delle nuove possibilità per l'*ukiyoe* nella realtà contemporanea.

L'*ukiyoe* contemporaneo

Come già spiegato, a partire dalla nascita del *sōsaku hanga* si diffuse l’idea di realizzare nuovi capolavori con l’intento di dare dignità artistica alla tecnica xilografica giapponese.

Sullivan sostiene che, anche a causa della rigidità imposta dal medium, i temi della xilografia giapponese non possano essere eccessivamente soggetti alle mode e alle novità introdotte durante le avanguardie, tuttavia è innegabile che esse hanno portato una crisi nei metodi di rappresentazione tradizionali, introducendo nuovamente elementi dell’arte oltreoceano¹⁴⁶.

¹⁴² TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit., p. 11.

¹⁴³ ADACHI HANGA, スタッフブログ (*Staffu Burogu, Staff blog*), <https://www.adachi-hanga.com/staffblog/000734/>, consultato il 28.06.18.

¹⁴⁴ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 85.

¹⁴⁵ *Hokusai Hiroshige...*, cit., p. 23.

¹⁴⁶ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 161 – 162.

Proprio a causa di questa forte differenza degli stili e delle tematiche, sono pochissimi gli studiosi che additano tali xilografie come opere rappresentative dell'*ukiyoe* contemporaneo. Nel dopoguerra si assiste infatti a un cambiamento dei soggetti, orientati all'espressionismo attraverso design più vicini all'astrattismo, alla grafica e all'arte concettuale. Mason nota un richiamo all'estetica del *wabi* (侘び)¹⁴⁷ proprio nella scelta di realizzare immagini a prima vista meno curate, più casuali e con figure non ben definite¹⁴⁸.

Alcuni critici riscontrano un maggiore interessamento dei giovani artisti



Fig. 16, *Twilight II*, Kurosaki, 1971.

giapponesi nei confronti dell'*ukiyoe* tradizionale a partire dagli anni '60. Anche nella scelta dei design e dei temi, la produzione di quel periodo rispecchia fortemente non solo l'influenza delle altre tecniche di stampa quali l'incisione su rame, la serigrafia e la litografia, ma delle novità artistiche sorte in ambito internazionale.

L'uso di forme semplici o l'accostamento di immagini e simboli o stralci di testo comunicano l'intento degli autori di esprimere le novità attraverso l'uso di una tecnica peculiare della propria tradizione artistica¹⁴⁹. Le stampe di Kurosaki Akira¹⁵⁰, come *Twilight II* qui presentata (Fig. 16), sono un esempio di questa tendenza, per cui la

TAKIZAWA, *Stampe giapponesi...*, cit., p. 9.

¹⁴⁷ Concezione legata alla dottrina Zen che identifica una sobria raffinatezza data da una grande semplicità compositiva che dona eleganza, nonché unicità, all'opera o all'oggetto.

¹⁴⁸ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 386.

¹⁴⁹ TAKIZAWA, *Stampe giapponesi...*, cit., p. 9; 14.

¹⁵⁰ Kurosaki Akira, 黒崎彰 (Dalian, 1937 – ?) artista contemporaneo specializzato in xilografia, attualmente docente di incisione presso la Kyōto Seika University.



Fig. 17, Hagiwara Sakutarō, Onchi, 1943.

xilografia diventa medium per comunicare la propria interiorità attraverso la scelta di forme, simboli e colori intensi.

Con lo sviluppo della produzione di massa e della società del consumo nacque la *pop art* negli Stati Uniti e anche gli autori giapponesi di *mokuhanga* ne risentirono, ritornando a voler mostrare quei cambiamenti all'interno delle proprie opere proprio come era avvenuto alle origini di questo genere artistico¹⁵¹.

I critici notano anche un'altra tendenza negli *ukiyo*e contemporanei, ossia la volontà degli artisti di riavvicinarsi a uno stile soprattutto pittorico, fatto già visibile nel *sōsaku hanga* e ancor più palese durante gli anni '80 del

Novecento, come peraltro era avvenuto dopo il contatto con l'arte occidentale alla fine dell'era Tokugawa. Ne è un esempio il ritratto di Hagiwara Sakutarō¹⁵² disegnato da Onchi Kōshirō¹⁵³ (Fig. 17), in cui il carattere tormentato del personaggio è reso più intenso nella sua fisionomia grazie ad un diverso uso dei colori e dell'inchiostro¹⁵⁴.

Quindi, dopo aver spiegato i temi considerati più significativi, sia per la quantità di opere a riguardo, che per la loro incidenza storica, si giunge alla conclusione che, sebbene il mantenimento dei temi tradizionali sia sicuramente utile per preservare l'appel dell'*ukiyo*e, è del resto necessario tenere presente che esso è nato e si è sviluppato come specchio della realtà (seppur in alcuni casi parziale e non esaustivo di tutti i cambiamenti avvenuti nella storia giapponese). Di conseguenza, come sostenuto dall'Adachi Foundation:

¹⁵¹ TAKIZAWA, *Stampe giapponesi...*, cit., p. 9.

¹⁵² Hagiwara Sakutarō, 萩原朔太郎 (Maebashi, 1886 – Tōkyō, 1942) scrittore e poeta giapponese.

¹⁵³ Onchi Kōshirō, 恩地孝四郎 (Tōkyō, 1891 – Tōkyō, 1955) membro fondatore del *sōsaku hanga*, artista e fotografo giapponese.

¹⁵⁴ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 385.

TAKIZAWA, *Stampe giapponesi...*, cit., p. 15.

[...] in order for these techniques to retain their appeal, we must continue to produce new works that reflect the times in the present day and in the future and release them to the public and around the world¹⁵⁵.

Il prossimo capitolo verterà proprio su questo: si cercherà di capire quanto il mantenimento dei contenuti, oltre che della tecnica stessa, sia incisivo per preservare questo genere artistico nella realtà contemporanea e in futuro. Si procederà quindi all'analisi di tre *case studies*, in cui diversi autori contemporanei e abbastanza vicini nel tempo, ma di nazionalità e background artistici differenti, hanno riportato in auge l'*ukiyo-e* attuando adattamenti tecnici o tematici secondo la propria sensibilità.

¹⁵⁵ THE ADACHI FOUNDATION, *Woodcut Printing*,

in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/woodcut-printing/>, consultato il 17.05.18.

Capitolo 4: Il futuro dell'*ukiyoe* e la sua conservazione

La conservazione dell'*ukiyoe* attraverso la conoscenza

Al principio di questo capitolo, si sottolinea nuovamente un aspetto che ha connotato tutta la storia dell'*ukiyoe* e che lo caratterizza tutt'ora, ossia l'insufficienza e l'incompletezza degli studi su questa materia. Come spiegato nel primo capitolo, spesso la freddezza da parte dell'ambiente critico nei confronti di questo genere artistico è motivo di disinteresse non solo da parte del pubblico, ma soprattutto da parte di nuovi artisti interessati a utilizzare la tecnica o a sviluppare le tematiche nella realtà artistica contemporanea. Questo causa inoltre una perdita di valore dei *mokuhanga* antichi.

Come già accennato in precedenza, i primi studi critici sulle stampe policrome in Giappone risalgono solo al periodo immediatamente precedente alla Prima Guerra Mondiale. Per questo, mentre le notizie sui maestri più vicini nel tempo e di conseguenza più noti in Europa (quali Hokusai, Hiroshige, Kuniyoshi e Kunisada) furono facilmente reperibili dagli scritti, dagli schizzi e dai dipinti degli artisti, non si può dire lo stesso per la documentazione riguardo a molti autori del XVIII secolo¹. Molti studiosi sottolineano un paradosso, e cioè che spesso il numero di informazioni sui personaggi rappresentati o pubblicizzati negli *ukiyoe* supera quello di notizie sugli artisti stessi, che in molti casi si limita al massimo alle date di nascita e di morte.

La documentazione sugli *ukiyoe* e sugli autori è notevolmente migliorata dopo la Seconda Guerra Mondiale con l'introduzione dei cataloghi illustrati, nonché della nuova strumentazione applicata allo studio di opere d'arte. Inoltre, la presenza di siti internet specializzati, in alcuni casi legati ad enti museali o case d'asta, garantisce la possibilità non solo di studiare le opere a distanza, ma anche di confrontare diverse versioni della stessa stampa. Uno degli strumenti più completi da questo punto di vista, di cui si è fatto uso per lo studio in atto, è il sito web ukiyoe.org. Inserendo il titolo di una xilografia appaiono tutti i fogli a disposizione per lo studio, corredati di schede documentali che indicano l'autore, la data e le caratteristiche principali, nonché il luogo in cui sono attualmente conservate. Inoltre, disponendo di immagini molto definite e che si possono ingrandire attraverso lo zoom, questo strumento permette un'approfondita comparazione di più copie della stessa immagine². La presenza di iniziative di questo genere è sintomo dello sviluppo della tecnologia applicata allo studio delle opere d'arte e della volontà degli studiosi contemporanei di giungere ad una documentazione completa, corredata da storicizzazione, su tutte le stampe nelle loro eventuali diverse edizioni.

Paradossalmente, si è notato che la disponibilità di xilografie e relative informazioni è più scarsa nel paese d'origine. Questo si deve alla grande svendita di *ukiyoe* alle nazioni estere a

¹ Lawrence BICKFORD, "Ukiyo-e Print History", *Impressions*, No. 17 (Summer), Japanese Art Society of America, 1993, p. 2.

² UKIYO-E.ORG, in www.ukiyo-e.org, consultato il 10.10.18.

seguito della diffusione del *japonisme* in Europa e negli Stati Uniti, che portò il Giappone a privarsi quasi totalmente delle stampe antiche. Inoltre, la scarsa importanza artistica attribuita a tali opere, fu causa della perdita di molte di esse. Questi fattori storici si ripercuotono negativamente sugli studi autoctoni contemporanei, rendendoli più difficoltoso³.

Quello che si auspica è che questa incompletezza motivi un nuovo interesse nei confronti di questa materia, che si estenda al di là delle bibliografie dei singoli autori o delle analisi delle xilografie singole, e sviluppi invece una serie di studi mirati a comprendere questo genere nella sua interezza attraverso l'approfondimento dei soggetti e della tecnica. Lo studio di queste tematiche dev'essere coadiuvato da fonti parallele dello stesso periodo di pubblicazione delle stampe (quali documenti ufficiali e annuari), per garantire la corretta datazione delle opere e la storicizzazione degli autori⁴. Quest'analisi trasversale dell'*ukiyo-e* permetterebbe altresì di valutare stampe altrimenti ignorate in quanto non attribuibili ad artisti specifici per carenza di documentazione. Lo studio contemporaneo di questa materia deve inoltre tener conto delle innovazioni tecniche, stilistiche e tematiche della contemporaneità, aspetti fondamentali da considerare per trasmettere la bellezza dell'*ukiyo-e* anche alle generazioni future.

Inoltre, storicamente le stampe sono state considerate come uno dei generi rappresentativi dell'arte giapponese, altrimenti estranea agli occhi degli stranieri. Di fatto, all'estero furono di maggiore successo rispetto ai dipinti essendo più assimilabili all'arte europea per il loro formato, per la loro originalità e per il loro design. Questo discorso, valido certamente per il periodo di fine Ottocento, è in realtà valido anche oggi. Secondo diversi critici contemporanei l'*ukiyo-e* rappresenta ancora adesso l'unica introduzione all'arte orientale e in particolare giapponese per la maggioranza del pubblico⁵. Riconoscere questo aspetto significa dare nuova preminenza alle xilografie. Peraltro, questo aspetto è stato ribadito nella parte introduttiva alla mostra Hokusai, Hiroshige e Utamaro di Giuseppe Sala, nella quale il sindaco di Milano sottolinea che i *nishikie* in ottica internazionale non sono unicamente opere d'arte, ma in effetti mezzi efficaci per comprendere la cultura giapponese nella sua interezza. Queste rappresentazioni "sublimi" dello slancio storico del Paese del Sol Levante verso la modernità e soprattutto una maggiore apertura nei confronti dell'estero aiutano ad ampliare l'immaginario collettivo del pubblico italiano (e di conseguenza internazionale)⁶.

³ Gabriel P. WEISBERG, "Philippe Burty and a Critical Assessment of Early "Japonisme", in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980, p. 116.

Phillip Dennis CATE, William R. JOHNSTON, Gabriel P. WEISBERG, *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854 – 1910*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975, pp. 2 – 3.

BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 2.

⁴ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 3.

⁵ Jack HILLIER, *The Japanese Print: A New Approach*, G. Bell and Sons, London, 1960, pp. 128 – 129.

Rebecca SALTER, *Japanese Woodblock Printing*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p. 7.

⁶ *Hokusai Hiroshige Utamaro*. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, Introduzione di Giuseppe Sala, Skira, Milano, 2016.

L'importanza di questa tipologia artistica per comprendere la cultura nipponica è esplicitato nel sito Ukiyo-e Heroes attraverso un originale paragone coi videogiochi prodotti in Giappone. I due generi così diversi condividono l'origine, riprendendo elementi propri della storia e della cultura autoctona, e la stessa natura mutevole e in continuo divenire, che li rende altresì espressioni della creatività nipponica⁷.

Permettendo a persone di realtà diverse di entrare in contatto con l'arte, le tradizioni e la storia, l'*ukiyoe* si affranca quindi dalla propria nomea di "arte popolare", confermando ancora una volta la propria valenza e il proprio successo dal punto di vista politico e culturale⁸. La cosa sorprendente è che questo fenomeno, verificatosi già in passato in particolare con la diffusione del *japonisme*, continua di fatto anche oggi, smentendo le voci che lo definirebbero una semplice moda.

La conservazione dell'*ukiyoe* attraverso eventi

Oltre a nuovi studi accademici e critici sull'argomento, per la comprensione di questo genere artistico e il suo mantenimento nel panorama artistico contemporaneo internazionale sono di fondamentale importanza gli eventi. Tra questi sono di particolare rilievo le mostre, le esibizioni e le aste, ma anche tutti gli eventi "di contorno" ad esse, quali convegni e workshop. Di fatto, questi permettono al pubblico di conoscere questo genere artistico e di conseguenza gli restituiscono quel carattere "popolare" che ne connotava le origini.

Ultimamente, si sono susseguiti numerosi eventi sul tema dell'*ukiyoe*. Tuttavia, la maggioranza di queste mostre è di carattere monografico o comunque si focalizza su pochi autori conosciuti. Si presenta quindi la necessità di sviluppare in futuro eventi orizzontali, in grado di mostrare l'impatto di questo genere artistico sulla storia dell'arte internazionale passata e contemporanea. Sotto questo punto di vista fu di fondamentale importanza l'evento tenutosi presso Metropolitan Museum of Art tra il 14 gennaio e il 9 marzo 1975, poiché per la prima volta vennero affiancati importanti esempi di *ukiyoe* alle loro controparti, in particolare francesi, del periodo di fine Ottocento⁹. Mostre di questo tipo sarebbero utili anche oggi per valutare i *mokuhanga* non solo in ottica esclusiva, ma comparativa, considerando il loro impatto su movimenti e artisti internazionali.

Inoltre, si rendono necessarie mostre che mettano in luce le caratteristiche tecniche del *mokuhanga*, poiché, come si è cercato di evidenziare in questo studio, le opere risultano eccellenti grazie ad un processo creativo peculiare e differente rispetto alle altre tecniche di stampa. Da

⁷ UKIYO-E HEROES, *Meet the Artists*, in <https://ukiyoeheroes.com/about-us.php>, consultato il 6.10.18.

⁸ *Hokusai Hiroshige Utamaro*. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, Introduzione di Umemoto Kazuyoshi, Skira, Milano, 2016.

⁹ Ives COLTA FELLER, *The Great Wave: the Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York Graphic Society, New York, 1979, p. 6.

questo punto di vista spicca l'iniziativa dell'Adachi Foundation che si rende disponibile per il prestito non solo di opere realizzate in sede, ma di materiali, strumenti e video del procedimento xilografico, per eventi ed esibizioni¹⁰. Proposte di questo tipo sono sicuramente utili per comprendere la realizzazione dei *nishikie*, ma anche per far trasparire l'idea di una forma artistica viva e praticabile nella contemporaneità. Un esempio di questo tipo di approccio nei confronti dell'*ukiyo*e si è osservato durante la mostra Hokusai Hiroshige Utamaro a Milano, durante la quale è stata allestita una sala dedicata alla proiezione di un video sul procedimento tecnico delle xilografie giapponesi¹¹.

Se si considera la storia dell'arte non solo come un semplice studio sterile delle opere, ma come un concetto in divenire che coinvolge il gusto del pubblico, gli eventi si rivelano un utile mezzo per comprendere i cambiamenti nella concezione di arte¹². In quest'ottica, mostrare i *mokuhanga* significa anche capire le possibilità nel mercato dell'arte contemporaneo in base alla ricezione degli spettatori. L'efficacia di tali eventi è testimoniata dal successo della Biennale Internazionale di Grafica di Tōkyō, che grazie a un nuovo coinvolgimento della clientela sulle xilografie, ne incoraggiò una nuova produzione¹³. Anche le aste sono di particolare interesse da questo punto di vista, poiché considerando i prezzi delle stampe e la competizione tra i collezionisti per ottenerle, si possono comprendere le potenzialità della vendita o della ristampa di stampe antiche e della nuova produzione di xilografie originali¹⁴. Uno studio attento legato a questi fenomeni permetterebbe di risolvere almeno in parte il problema riconosciuto da critici e istituzioni di scarsità della domanda di nuovi *mokuhanga*.

Sebbene sia da riconoscere l'utilità degli eventi come mezzo per conoscere questo genere artistico, essi non possono ritenersi strumento di comprensione esclusivo dell'*ukiyo*e, poiché proprio per la loro natura transitoria, raramente riescono ad essere esaustivi riguardo a questo argomento così complesso. Analogamente per quanto riguarda i workshop di xilografia, essendo normalmente di breve durata, essi rischiano di rendere più facili dei procedimenti che in realtà sono molto complicati e richiedono di conseguenza molto tempo e perizia tecnica per ottenere dei risultati pregevoli. Tali semplificazioni giustificano i timori di alcuni enti sulla perdita delle tecniche ortodosse, che snaturerebbero l'*ukiyo*e stesso¹⁵. Basare la propria conoscenza solamente sulle opere in mostra significa invece valutare solamente una realtà parziale dell'intero corpus di xilografie, tralasciando artisti e temi considerati "minori" o inadatti all'esposizione. Questo discorso

¹⁰ THE ADACHI FOUNDATION, *Lending Materials and Providing Information*,

in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/activities/lending/>, consultato il 17.05.18.

¹¹ *Hokusai Hiroshige Utamaro*. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, Introduzione di Domenico Piraina, Skira, Milano, 2016, p. 321.

¹² HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 1.

¹³ TAKIZAWA, Kyoji, *Stampe giapponesi contemporanee: 1946 - 1994*, Istituto giapponese di cultura, Roma, Joyce & Co., 1994, p. 7.

¹⁴ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 7.

¹⁵ THE ADACHI FOUNDATION, *Woodcut Printing*,

in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/woodcut-printing/>, consultato il 17.05.18.

si ricollega a quanto detto nel capitolo precedente in merito agli *shunga*, che per il loro contenuto considerato trasgressivo dalla critica, sono attualmente considerate di minor pregio e spesso escluse dalle esibizioni¹⁶.

Parlando delle mostre e degli eventi dedicati all'*ukiyo-e* non si può tralasciare il problema di conservazione che influisce anche sulla fruizione delle opere da parte del pubblico. A causa dei pigmenti e dei leganti utilizzati, le xilografie risultano molto soggette al deterioramento causato dall'aria, dall'umidità e dalla luce¹⁷. Di conseguenza esse possono essere mostrate per brevi periodi di tempo (consideriamo le mostre che ci sono state) in condizioni rigidamente monitorate. Riferendosi in particolare alle ultime mostre tenutesi in Italia, si nota che le stampe sono state esposte per un periodo massimo di circa quattro o cinque mesi¹⁸. Questo mal si concilia con il crescente riconoscimento di questo genere artistico a livello internazionale che si traduce in una richiesta di maggiore disponibilità delle opere per gli studiosi e il pubblico. La "decadenza" di questa tipologia artistica rintracciata da alcuni critici potrebbe essere quindi motivata dall'impossibilità di fruire facilmente delle opere, che si ritrovano quindi ad avere una risonanza minore rispetto ad altre forme creative e a perdere parte del proprio spirito "popolare".

Il problema è quindi molto complesso, e non si limita alle stampe antiche, ma include anche quelle contemporanee. Di fatto, la tecnica del *mokuhanga* si è mantenuta pressoché invariata dal periodo Edo e di conseguenza anche le opere contemporanee sono destinate allo stesso decadimento di quelle antiche per la scelta dei medesimi materiali di realizzazione. D'altra parte, come sostengono numerose associazioni ed enti, rinunciare all'uso di tali procedimenti significherebbe snaturare l'*ukiyo-e* stesso¹⁹. Purtroppo, ad oggi non si dispone ancora delle risorse tecniche e tecnologiche per garantire una fruizione libera e prolungata delle opere senza comprometterne le qualità. Nuove ricerche su questo argomento sono necessarie se si vuole conservare la caratteristica dell'*ukiyo-e* di bene fatto da e per il popolo.

¹⁶ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 55.

RAVANINI, *La ricezione delle stampe...*, cit., p. 83.

¹⁷ FLEMING, "Ukiyo-e Painting...", cit., p. 61.

¹⁸ MONDO MOSTRE SKIRA, *Hiroshige: Visioni dal Giappone*,

in <https://www.mondomostreskira.it/hiroshige-roma.html>, consultato il 10.11.18.

¹⁸ *Hokusai Hiroshige Utamaro*. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, Introduzione di Domenico Piraina, Skira, Milano, 2016, p. 321.

¹⁹ UKIYO-E PROJECT, *浮世絵プロジェクトについて (Ukiyo-e purojekuto nitsuite, About the Ukiyo-e Project)*, in <https://ukiyo-e.today/ukiyoeproject-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

THE ADACHI FOUNDATION, *Woodcut Printing*,

in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/woodcut-printing/>, consultato il 17.05.18.

La conservazione dell'*ukiyo*e attraverso l'opera di artisti contemporanei

Il primo caso verte su due autori, Jed Henry e Dave Bull, che hanno scelto di utilizzare la tecnica del *mokuhanga* per presentare dei temi innovativi. Il secondo parla di Ikenaga Yasunari, artista giapponese contemporaneo che ripropone il tema cardine delle beltà femminili non solo traducendolo in pittura, ma cimentandosi nella produzione in equipe di un *mokuhanga* originale. Il terzo caso tratta di un autore italiano del secolo scorso, Salvatore Fiume, che trasse ispirazione dalla tecnica e dai soggetti per realizzare dei dipinti incentrati sulla raffigurazione di personaggi celebri e *shunga*.

Prima di procedere alla spiegazione dei tre *case studies*, si deve tener presente che trattandosi di artisti contemporanei la bibliografia a riguardo è veramente limitata. Questo discorso vale in particolar modo in riferimento agli ultimi due casi, visto che si affronteranno autori non solo viventi ma emergenti sui quali non sono state ancora svolte delle analisi critiche vere e proprie. Per questi motivi ci si rifarà non solo alla bibliografia sull'*ukiyo*e antico e contemporaneo per porre dei confronti, ma anche ai siti internet a riguardo, nei quali sono spesso gli autori stessi a commentare la propria produzione artistica anche in relazione a quella tradizionale.

Jed Henry e Dave Bull

La collaborazione tra Jed Henry, illustratore e *gamer* americano, e Dave Bull, artista e incisore canadese, nasce nel 2012, quando l'artista propone di trasporre in xilografia uno dei suoi disegni. Nel sito del progetto non è esplicitato come l'illustratore si sia appassionato all'*ukiyo*e e alla tecnica del *mokuhanga*, ma si può ipotizzare che vi sia venuto in contatto grazie alla sua esperienza a Tōkyō e al suo interesse per la cultura popolare giapponese contemporanea in generale. Comunque, riferendosi a Henry, si può dire che ha avuto una formazione artistica innanzitutto da autodidatta, a partire dalla copia delle illustrazioni presenti nei manuali dei videogiochi, sviluppatasi poi grazie a un diploma in animazione²⁰. Bull invece è un incisore canadese, formatosi presso alcune botteghe specializzate di Tōkyō. Prima di essere coinvolto in questo progetto, l'incisore ha sempre operato da solo, riprendendo la concezione di artista "a tutto tondo", fondamentale nel movimento del *sōsaku hanga*: in passato ha ricoperto tutti i ruoli all'interno del processo creativo, occupandosi non solo del disegno, dell'intaglio e della stampa, ma perfino della pubblicazione delle proprie opere. Partendo da questa esperienza, l'autore ha in seguito deciso di fondare la Mokuhankan Publishing Venture nel 2018²¹, proponendosi come esperto per la formazione dei giovani per l'apprendimento

²⁰ UKIYO-E HEROES, *Meet the Artists*, in <https://ukiyoeheroes.com/about-us.php>, consultato il 6.10.18.

²¹ MOKUHANKAN, お問い合わせ (*Otoi awase*), in <https://mokuhankan.jp/index.php?route=common/home>, 2018, consultato il 20.10.18.

delle tecniche tradizionali²². La collaborazione tra questi due artisti è sintomatica per spiegare l'evoluzione del *mokuhanga* nella contemporaneità. I due hanno realizzato una serie di xilografie policrome, scegliendo però di innovare i temi tradizionali dell'*ukiyo-e* introducendo delle novità.

Le tecniche

Per la realizzazione del progetto dal titolo "Ukiyo-e Heroes", Bull sceglie di associarsi in un team con un illustratore e in seguito numerosi altri adepti. Questo testimonia ancora una volta l'importanza del lavoro d'equipe, come da tradizione. Tuttavia, diversamente da molti casi del passato, nei quali la figura degli "artigiani" (intagliatore e stampatore) rimanevano nell'ombra, si nota la volontà di attribuire la medesima dignità a tutte le fasi del processo creativo²³. Nessuno dei ruoli prevarica l'altro e, sia nella presentazione del progetto, sia più specificamente delle opere, a entrambi gli artisti viene data la stessa rilevanza. Anche in questo caso emerge quindi una

concezione di collaborazione positiva, in cui ognuno mette a disposizione del team le proprie migliori doti. L'efficacia di questo sistema risulta nella realizzazione di opere *ukiyo-e* eccellenti²⁴.

Questa iniziativa, nata dalla produzione di un singolo *nishikie*, si è poi sviluppata in un progetto molto più ampio, che prevede l'utilizzo delle tecniche xilografiche dell'*ukiyo-e* del periodo Edo. Bull predilige i materiali e gli strumenti tradizionali, quali il legno di *yamazakura* per le matrici, la carta *hoshō* e i colori ad acqua. La vicinanza nella realizzazione pratica si rispecchia nella scelta dei formati delle stampe, in linea con quelli classici.

Riferendosi alla colorazione, si nota innanzitutto la ripresa della linea di contorno nera che rende le composizioni molto incisive, facendo emergere i personaggi principali rispetto al background, in maniera

drammatica. I due artisti fanno uso delle grandi campiture piatte e di toni brillanti peculiari dell'*ukiyo-e*²⁵ e di alcuni effetti visuali tradizionali. Il più sfruttato è sicuramente il *bokashi*, grazie al



Fig. 14, *Blue Storm*, Henry – Bull, 2015.

²² Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, N.Y., 2005, pp. 384 – 385.

²³ Corrado MALTESE (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Mursia, Milano, 2009, pp. 241 - 341.

²⁴ UKIYO-E PROJECT, 浮世絵プロジェクトについて (*Ukiyo-e purojekuto nitsuite, About the Ukiyo-e Project*), in <https://ukiyo-e.today/ukiyoeproject-j/>, 2014, consultato il 5.05.18.

²⁵ Michael SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, London, 1989, pp. 34 - 35.

quale si riesce a dare volume e ad esprimere giochi prospettici e di luce in composizioni altrimenti molto sintetiche e piatte, connotate dall'assenza di sfumature²⁶. Un grande uso di questo artificio si nota soprattutto in *Blue Storm* (Fig. 1), in cui vengono usate due nuance diverse, rispettivamente partendo dal nero in alto e dal marrone in basso, via via più attenuati per mettere in risalto uno spazio tridimensionale in cui si colloca il protagonista.

Un uso totalmente diverso dei colori si rintraccia in alcuni *ukiyo*e che riprendono i *Manga* di Hokusai, chiamati *Henry Manga*, (Fig. 2) editi in fogli singoli a formare una serie di 12 fogli. I tre colori utilizzati sono il *sumi*, il grigio (di solito utilizzato per i motivi di sfondo o per evidenziare parti del disegno) e un pallido color carne (soprattutto nella rappresentazione di figure umane)²⁷.



Fig. 15, Henry Manga, Henry - Bull.

I temi

Sebbene alcuni critici possano non ritenere tali opere come parte integrante dell'*ukiyo*e per la differenza di tematiche presentate, nonostante l'uso delle tecniche ortodosse del *mokuhanga*²⁸, in realtà la concezione dei due artisti è perfettamente in linea con la definizione fornita da Mason di genere "popolare"²⁹. I soggetti selezionati, per quanto cambiati rispetto a quelli delle origini, dipendono ancora una volta dal target, che nella realtà contemporanea è più specificamente un pubblico di giovani della classe media.

²⁶ Melanie TREDE e Lorenz BICHLER, *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*, Taschen, Köln, 2015, p. 31.

²⁷ Jack Albert MICHENER; HOKUSAI, Katsushika, *The Hokusai Sketch-books: Selections from the Manga*, Rutland, C.E. Tuttle, 1958.

²⁸ UKIYO-E HEROES, *Meet the Artists*, in <https://ukiyoeheroes.com/about-us.php>, consultato il 6.10.18.

²⁹ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 278 -279.

Le xilografie su foglio di Henry e Bull proposte sul sito Ukiyo-e Heroes non superano i 150 dollari e quelle facenti parte di serie i 40 dollari. Oltre al prezzo abbastanza contenuto, un altro espediente che gli artisti utilizzano per catalizzare l'attenzione della clientela è proprio la produzione di collezioni di xilografie (che constano di un totale di 12 stampe ognuna), le pagine delle quali vengono inviati mensilmente agli iscritti. Secondo la critica contemporanea, se in origine il prezzo basso dell'*ukiyoe* non ne determinava una minore qualità, con lo sviluppo di una produzione di massa, asservita unicamente al consumo, il costo economico è diventato sinonimo di lavori grossolani³⁰. Henry e Bull basano però la scelta di vendere le proprie xilografie a un prezzo contenuto sull'intenzione del loro target di pubblico, costituito da una maggioranza di giovani della classe media. I due si propongono di mantenere degli standard qualitativi alti, dati dall'utilizzo di tecniche, materiali e strumenti tradizionali, pur riconoscendo il valore delle proprie opere come beni di consumo. Quindi, il basso costo delle stampe non è sinonimo di una minore dignità attribuita all'opera artistica, ma è un fattore necessario per una rinascita dell'*ukiyoe* nella realtà contemporanea. Questa, insieme alla scelta del pubblico target, si rivela una strategia di mercato efficace, poiché rende possibile la conoscenza e l'acquisto delle opere artistiche attraverso i nuovi media di comunicazione, in particolare i siti internet e i social network.

Come alle origini di questo genere, l'intrattenimento è motivo e conseguenza della produzione di xilografie all'interno del progetto Ukiyo-e Heroes. Ciò è reso possibile grazie alla presentazione di tematiche fresche, "significative" e soprattutto accattivanti³¹ per una fascia di pubblico che condivide con gli autori le stesse passioni. L'illustratore stesso è in effetti immerso nella realtà culturale attuale di interesse del suo pubblico: essa coinvolge aspetti della tradizione popolare giapponese, coniugandoli però in un'ottica moderna. Per la scelta dei soggetti si attinge quindi non solo a vicende storiche, miti e leggende, ma alla cultura popolare di oggi, che include i *manga*³², le *anime*³³ e soprattutto i videogiochi. Gli artisti fanno riferimento a rappresentazioni di eroi, animali mitologici e guerrieri presenti nel corpus dell'*ukiyoe* e retaggio della tradizione artistica precedente per mettere in luce la grande eredità tradizionale nipponica in chiave moderna³⁴, rendendola più appetibile al pubblico. Tuttavia, tale sviluppo nei soggetti è considerato da alcuni studiosi come un allontanamento dalle stampe del mondo fluttuante, tanto da porre un discrimine tra *ukiyoe* e xilografie contemporanee³⁵.

Certamente il target di vendita è determinante per la scelta dei contenuti e allo stesso tempo garantisce la grande libertà contenutistica e stilistica di cui si è parlato in precedenza riferendosi

³⁰ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., pp. 138 – 139.

³¹ UKIYO-E HEROES, *Meet the Artists*, in <https://ukiyoeheroes.com/about-us.php>, consultato il 6.10.18.

³² Per *manga* si intendono qui i fumetti giapponesi di diverso genere che fiorirono a partire dal secondo dopoguerra e si diffusero in seguito in tutto il mondo.

³³ Per *anime* si intendono le animazioni e i film di animazione di produzione giapponese.

³⁴ *Hokusai Hiroshige Utamaro*. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, Skira, Milano, 2016, p. 25.

³⁵ Brigitte KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the "Ukiyo-e" Tradition*, in <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnum=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

all'*ukiyo-e* delle origini. Tutt'oggi queste variabili sono naturalmente influenzate dalla legge della domanda e dell'offerta. L'idea di allontanarsi dai temi tradizionali, considerata da alcuni critici motivo di decadenza dell'*ukiyo-e* "autentico", fa in realtà comprendere l'autonomia che questo genere ha conservato fino ai giorni nostri. Di fatto, rappresentare scene tratte dai videogiochi o dai *manga* significa riconoscere il ruolo culturale di questi aspetti nella società giapponese e internazionale. Inoltre, tali xilografie rispecchiano la prerogativa tipica dell'*ukiyo-e* di mostrare gli intrattenimenti della classe media, semplicemente attraverso la realizzazione di design nuovi ma comunque dotati di un significato intrinseco³⁶.

Sul sito web del progetto emerge anche la concezione di opera d'arte come semplice espressione di un'idea o di un'ispirazione dell'artista³⁷. Questo aspetto non costituisce una contraddizione proprio perché autore e pubblico condividono le stesse passioni e un background culturale simile. Per questo motivo, Henry individua nei *videogames* nipponici il repertorio perfetto per attingere nuovi soggetti per le xilografie. Infatti, nonostante dichiara che l'*ukiyo-e* è in effetti rappresentativo di "episodi di vita quotidiana", "natura" e "mitologia", si concentra prevalentemente sui giochi e sui loro eroi³⁸. Secondo l'autore, essi non solo costituiscono un punto di interesse comune tra autore e pubblico, ma sono particolarmente simili all'*ukiyo-e* perché condividono la stessa origine culturale e perché entrambi sono nati per coinvolgere una nuova platea in maniera fresca e leggera³⁹.

Come in origine, queste xilografie si riferiscono a una fascia di popolazione specifica e questo è testimoniato dal fatto che i personaggi e le ambientazioni rappresentati risultano facilmente riconoscibili solo da quel tipo di pubblico. Pur risultando comunque piacevoli da guardare, quando tali collegamenti culturali vengono tralasciati o persi, la lettura delle opere risulta impoverita ed esse si privano di parte del proprio significato⁴⁰. Gli esempi dell'Ukiyo-e Project analizzati nel capitolo precedente presentavano dei titoli e delle descrizioni molto chiari, nei quali il soggetto era volutamente esplicitato. In quei casi, è abbastanza facile svolgere una lettura approfondita dell'opera e dei suoi significati, anche non disponendo di un particolare background culturale. I titoli e le descrizioni dei *nishikie* di Henry e Bull invece non forniscono vere e proprie spiegazioni in merito al soggetto e ai significati delle rappresentazioni, ma al massimo allusioni che solo un pubblico esperto può cogliere appieno⁴¹. Questo aspetto è rintracciabile ad esempio in /

³⁶ JACK HILLIER, *The Japanese Print: A New Approach*, G. Bell and Sons, London, 1960, p. 1.

³⁷ SUZUKI, Yukiko, *Ukiyo-e Ladies*, Gentōsha, Tokyo, 2016, pp. 52 - 53.

鈴木由紀子、浮世絵の女たち、幻冬社、東京、2016.

³⁸ MOKUHANKAN, *Who We Are*, in <https://mokuhankan.com/heroes/background.html>, consultato il 6.10.18.

³⁹ UKIYO-E HEROES, *Meet the Artists*, in <https://ukiyoeheroes.com/about-us.php>, consultato il 6.10.18.

⁴⁰ KOBAYASHI, Tadashi e ŌKUBO, Jun'ichi, *Basic Knowledge for the Appreciation of Ukiyo-e*, Shibundō, Tōkyō, 2000, p. 7.

⁴¹ UKIYO-E HEROES, *Handmade Woodblock Prints*, in <https://japanese-prints-by-ukiyo-e-heroes.myshopify.com/collections/handmade-woodblock-prints>, consultato il 6.10.18.

Choose You (Fig.3), che rappresenta un cerchio in cui si rincorrono quattro creature immaginarie che sono in effetti i tre Pokémon⁴² iniziali (in basso Bulbasaur, a sinistra Squirtle e sopra Charmender) accompagnati da Pikachu (a destra). L'associazione è peraltro testimoniata dal titolo, che ripropone la frase utilizzata dall'allenatore di mostri per evocarli. Henry sceglie di disegnare



Fig. 16, *I Choose You*, Henry - Bull, 2014.

queste creature in uno stile tipicamente *ukiyo-e*, rendendole simili ad alcuni animali dei *Manga* di Hokusai e allontanandosi dalla classica versione dei videogiochi⁴³. Presentare un tema conosciuto ma con una modalità nuova e dei personaggi riconoscibili ad un pubblico specifico attraverso sottili allusioni rende la stampa particolarmente accattivante.

L'intento principale dei *nishikie* di Henry e Bull è quindi trasmettere la grande ricchezza della pop-culture giapponese, che non si è impoverita, ma ancora oggi crea ed esporta nuovi personaggi e nuove storie in tutto il mondo. Questo avviene attraverso la realizzazione di xilografie il cui scopo è delineare le caratteristiche e le storie di questi eroi contemporanei.

Peculiare la modalità con cui questo avviene: nella produzione non si riscontrano *ōkubie* o stampe focalizzate su un personaggio singolo,

poiché prevale la volontà di narrare una vicenda⁴⁴. Nell'esempio proposto, dal titolo *The Dragon's Gift* (Fig.4), si riprende l'episodio di *Dragon Ball*⁴⁵ in cui il protagonista Goku, dopo aver radunato tutte le sfere, riesce ad evocare un drago magico in grado di esaudire i desideri. La visione narrativa è enfatizzata dalle pose dei due protagonisti e dalla nube da cui emerge il drago.

⁴² I *Pokémon* sono "mostri tascabili" immaginari protagonisti di numerosi videogiochi e in seguito di una serie televisiva, disegnati da Satoshi Tajiri per la Nintendo a partire dal 1996.

⁴³ UKIYO-E HEROES, *Meet the Artists*, in <https://ukiyoeheroes.com/about-us.php>, consultato il 6.10.18.

⁴⁴ MOKUHANKAN, *Who We Are*, in <https://mokuhankan.com/heroes/background.html>, consultato il 6.10.18.

⁴⁵ *Dragon Ball*, manga disegnato da Akira Toriyama a partire dal 1984, diffusosi a livello internazionale e adattato successivamente in due serie anime.

Sebbene ridotta rispetto ai volumi di *Manga* di Hokusai, anche la serie *Henry Manga* (Fig. 2) ha come scopo la rappresentazione della ricchezza della cultura giapponese. Le xilografie contemporanee sono vendute in una serie di dodici fogli separati, inviati mensilmente e rilegabili in un libretto. Quindi, trattandosi di una raccolta molto ridotta rispetto a quelle di Hokusai, che constano di 52 pagine illustrate (più due di introduzione), si coglie meno la “casualità” e la “ricchezza” tipiche di questo genere⁴⁶. Infatti, per una questione di spazio, l’autore non presenta più una moltitudine di temi, scegliendo di focalizzarsi sulla raffigurazione di quello che definisce un “super-smashing game”⁴⁷. La riproposizione dell’opera di Hokusai si rivede anche nell’organizzazione delle pagine, che risultano dense di personaggi e animali immaginari, disposti nelle pose più disparate.



Fig. 17, *Dragon's Gift*, Henry - Bull, 2018.

Un altro aspetto che motiva la scelta di questo *case study* rispetto ad autori più affermati nel panorama internazionale contemporaneo è l'intento dichiarato dei due artisti di salvare la cosiddetta “*woodblock community*”, cioè quella cerchia di artisti interessati all’*ukiyo-e* e alla tecnica del *mokuhān*. Per questo motivo, la loro produzione si concentra sulla realizzazione di nuovi originali, che, a differenza delle ristampe, implica tutto il procedimento tecnico ortodosso svolto dall’inizio. Da ultimo, questo progetto ha avuto anche dei risvolti pratici: i proventi della vendita degli *ukiyo-e* in questione hanno permesso ai due artisti di ampliare l’iniziativa stessa: dopo una iniziale preparazione svolta attraverso numerosi workshop a livello internazionale, hanno assunto nuovi artisti che ad oggi collaborano nelle varie fasi creative delle xilografie.

Ikenaga Yasunari

Ikenaga Yasunari, 池永康晟, nasce il 3 ottobre 1965 a Tsukumi nella prefettura di Ōita e si forma presso la scuola superiore Midorigaoka, legata all’Ōita Prefectural College of Arts and Culture, dove si presume sia venuto in contatto con l’arte giapponese. Essendo le notizie biografiche su questo autore particolarmente scarse, così come gli articoli reperiti online, questo studio, si basa principalmente sull’analisi delle opere. Si considera questo autore in questa tesi per l’attinenza coi temi dell’*ukiyo-e*, in particolare per la sua predilezione per la rappresentazione di beltà femminili con numerose caratteristiche in comune con il genere nato nel periodo Edo. Inoltre, pur utilizzando di

⁴⁶ MICHENER; HOKUSAI, *The Hokusai Sketch-books...*, cit., p. 11.

⁴⁷ UKIYO-E HEROES, *Henry Manga*, in <https://shop.ukiyoeheroes.com/collections/handmade-woodblock-prints/products/monthly-henry-manga-subscription>, consultato il 6.10.18.

norma un medium artistico molto diverso dalla xilografia, questo autore ne ha realizzata una a partire da uno dei suoi dipinti.

Le tecniche

Ikenaga si dedica soprattutto alla realizzazione di dipinti ed è spesso associato al *nihonga*, “stile giapponese”, per la scelta di strumenti, formati e materiali quali tele di lino o seta, inchiostro e colori minerali a base d’acqua legati attraverso colle animali o vegetali⁴⁸. Nonostante il medium preferito dall’autore sia appunto la pittura, si possono rintracciare delle affinità con il *mokuhanga* nello stile e nelle tecniche compositive.

Sebbene a una prima impressione l’impostazione coloristica delle opere di Ikenaga Yasunari possa sembrare diametralmente opposta a quella dei *nishikie*, si riscontrano alcuni punti di contatto. Innanzitutto, l’autore realizza i design marcando i contorni dei volti e dei corpi con una sottile ma drammatica linea nera, caratteristica dell’*ukiyo*e⁴⁹. Le nuance scelte per i dipinti sono certamente più tenui rispetto a quelle delle xilografie, volendo rendere un maggiore realismo. Per lo stesso motivo, il bianco di riserva del foglio di *washi* che caratterizzava i volti delle figure nelle xilografie viene sostituito dai colori dell’incarnato nelle opere di Ikenaga. Ciò nonostante, come negli *ukiyo*e, le nuance sono di norma stese in grandi campiture quasi prive di sfumature e la profondità è invece data dalla profusione di texture e pattern ornamentali⁵⁰. Queste trame, che caratterizzano gli abiti delle protagoniste e alcuni degli sfondi, sono riconducibili alla decoratività caratteristica dei *mokuhanga* e all’artificio del *nunomezuri*, utilizzata per riprodurre i motivi dei tessuti nelle xilografie⁵¹.



Fig. 18, *Scattering Chrysanthemus*, Satsuki, Ikenaga – Kishi - Kyoso, 2016.

⁴⁸ Erica BECKH, “Contemporary Art in Japan”, *College Art Journal*, Vol. 19 (Autumn), CAA, 1959, p. 11.

⁴⁹ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 25; 34.

⁵⁰ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 34.

⁵¹ TREDE e BICHLER, *Hiroshige...*, cit. p. 31.

La stampa dal titolo *Scattering Chrysanthemums – Satsuki* (Fig. 5) è la più significativa per spiegare l'influenza delle xilografie policrome nipponiche sulla produzione dell'artista giapponese contemporaneo. Di fatto, le caratteristiche stilistiche e compositive dell'*ukiyo-e*, già riscontrate nell'opera pittorica di Ikenaga, risultano in questo caso valorizzate dalla scelta del suo medium peculiare, cioè la xilografia. Questo *nishikie* viene realizzato nel 2016, a partire da un dipinto dello stesso autore, sotto il patrocinio dell'Adachi Foundation⁵².

La stampa in questione vede la collaborazione di Ikenaga con Kishi e Kyoso, un intagliatore e uno stampatore impiegati presso la Fondazione. La realizzazione d'equipe è molto diversa da altri esempi già considerati in questo studio, tra i quali il *case study* precedente. Infatti, sebbene i due "artigiani" siano stati fondamentali nel processo creativo, essi vengono a malapena menzionati nell'articolo⁵³ e, anche dalle loro dichiarazioni risulta palese che le decisioni in merito al design, ai colori e al procedimento sono comunque di prerogativa pressoché esclusiva di Ikenaga Yasunari⁵⁴. In questo caso, la concezione tradizionale nell'*ukiyo-e* di artista come designer si mescola con quella innovativa introdotta dal *sōsaku hanga*: l'autore riveste un ruolo fondamentale pur non cimentandosi in prima persona nell'intaglio delle matrici o nella stampa della xilografia, infatti supervisiona le varie parti del processo creativo deliberando su alcuni aspetti normalmente deputati agli "artigiani"⁵⁵.

Come da tradizione, per questa xilografia si è ricorso a materiali e strumenti tradizionali, fondamentali per l'ottenimento delle linee sottili e sinuose e della colorazione armoniosa⁵⁶. Il risultato è differente rispetto al dipinto, in quanto il medium ha richiesto una semplificazione del design iniziale. Quest'operazione ha coinvolto in primis un rimaneggiamento delle linee di contorno, che nel dipinto non si limitavano a quelle nere, ma includevano una serie di tratti di colore più chiaro interni al disegno. Su consiglio dell'intagliatore, l'autore ha optato per mantenere un'unica drammatica linea nera per delineare le sagome, che enfatizza i tratti del volto e della mano della donna⁵⁷. In secondo luogo, la semplificazione ha interessato la colorazione della xilografia. In accordo con lo stampatore, l'artista ha deciso di rinunciare a riproporre fedelmente il dipinto, preferendo il colore naturale del *washi* come colore per la pelle della protagonista ai colori dell'incarnato presenti in pittura. Questa scelta risulta altresì congeniale poiché il bianco è accostato alla trama del vestito, contrastando e risaltando ancora di più. Il pattern piatto a fiori dell'abito riesce a far emergere le qualità decorative del *mokuhanga*.

⁵² THE ADACHI FOUNDATION, *A Portrait of a Modern Beauty Comes to Life!*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/report/404/>, consultato l'11.09.18.

⁵³ THE ADACHI FOUNDATION, *A Portrait of a Modern Beauty Comes to Life!*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/report/404/>, consultato l'11.09.18.

⁵⁴ THE ADACHI FOUNDATION, *A Portrait of a Modern Beauty Comes to Life!*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/report/404/>, consultato l'11.09.18.

⁵⁵ MASON, *History of Japanese...*, cit., pp. 384 – 385.

⁵⁶ Rebecca SALTER, *Japanese Woodblock Printing*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p. 18.

⁵⁷ THE ADACHI FOUNDATION, *A Portrait of a Modern Beauty Comes to Life!*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/report/404/>, consultato l'11.09.18.

L'analisi di quest'opera in comparazione con altre dello stesso autore permette tra l'altro di valutare le qualità della xilografia rispetto al medium pittorico. Sicuramente, nel *nishikie* si nota una minore ricerca di realismo in favore di design, linee e forme più semplici e minimali. La piattezza nelle composizioni, già elemento preponderante dei dipinti di Ikenaga, è ulteriormente enfatizzata grazie alla realizzazione in *mokuhanga*. Nella xilografia i colori tenui caratteristici di questo artista vengono mantenuti, risultando però più vividi e più caldi rispetto all'opera pittorica⁵⁸. Infine, questo medium si rivela congeniale per le rappresentazioni di questo autore che fanno grande affidamento sulla sovrapposizione di complicati pattern decorativi⁵⁹. La scelta di Ikenaga Yasunari di preferire il medium pittorico deriva sicuramente da fattori economici, considerata la diversa valutazione dei dipinti e delle xilografie sul mercato dell'arte internazionale contemporaneo. Inoltre, essa si deve alla formazione dell'artista che non include le tecniche incisive e di stampa.

I temi

L'autore è considerato da molti⁶⁰ un esponente del *nihonga*, per l'eleganza e la delicatezza che emergono dalle sue composizioni e per l'attinenza con i temi tipici di questo stile, che coinvolgono non solo il *kachōga* e i paesaggi, ma anche il *bijinga*⁶¹. Tuttavia, proprio per la predilezione per quest'ultimo soggetto, cardine delle xilografie, si cercherà in questa tesi di rintracciare i punti di contatto tra la rappresentazione di beltà femminili nell'*ukiyo-e* e quella nella produzione di Ikenaga Yasunari. Questa associazione è peraltro legittimata dalla recente riproposizione di uno dei suoi dipinti in *mokuhanga*, che testimonia l'influenza delle immagini del mondo fluttuante sulla produzione dell'autore giapponese contemporaneo.

Innanzitutto, nella produzione artistica di Ikenaga si riscontra la volontà di mostrare la beltà femminile in sé, ma nel suo caso a differenza dell'*ukiyo-e* non si tratta di una mera idealizzazione⁶². Sebbene si possano riscontrare alcuni tratti in comune tra tutte le protagoniste delle sue

⁵⁸ BICKFORD, "Ukiyo-e Print...", cit., p. 1.

KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the "Ukiyo-e" Tradition*, in <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnum=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

THE ADACHI FOUNDATION, *Woodcut Printing*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/woodcut-printing/>, consultato l'11.09.18.

⁵⁹ LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*, in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/beyond.html>, consultato il 10.11.18.

⁶⁰ DI TULLIO, Organiconcrete, *Ikenaga Yasunari e l'arte del Nihonga*, in <http://www.organiconcrete.com/2015/09/08/ikenaga-yasunari-e-larte-del-nihonga/>, consultato il 16.10.18.
SHUKADO CONTEMPORARY, *Ikenaga Yasunari*, in <https://shukado.com/artists/ikenaga-yasunari/?lang=en>, consultato il 16.10.18.

IKENAGA YASUNARI, *Home Page*, <http://ikenaga-yasunari.com>.

⁶¹ BECKH, "Contemporary Art in Japan", cit., p. 11.

⁶² Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 82, No. 349/350 (Winter - Spring), Philadelphia Museum of Art, 1986, p. 14.

rappresentazioni, quali la forma ovale del viso, gli occhi grandi e languidi e le labbra carnose, non si tratta di figure anonime e ciò è testimoniato dal fatto che il nome della modella figura sempre nel titolo dell'opera. La necessità di nascondere l'identità della donna per preservarne la dignità agli occhi della società, citata da Thompson, decade in quanto non si tratta più di una cortigiana o di una prostituta, ma di una modella professionista⁶³.

Nonostante sia palese una ricerca di maggiore realismo rispetto alle *bijin* delle origini (data anche dalla scelta del medium pittorico), la presenza di caratteristiche comuni porta a pensare che



Fig. 19, *Groundwater*, Honami, Ikenaga, 2017.

anche Ikenaga si rifaccia a un modello proprio come avveniva in passato. L'estro dell'artista sta proprio nel modernizzare questo canone selezionando un prototipo di beltà appetibile per la clientela⁶⁴. Il modello è riscontrabile non solamente nella scelta di tratti somatici simili per la maggior parte delle protagoniste, ma per l'importanza data al vestiario e alle pose⁶⁵. Dall'*ukiyoe* Ikenaga coglie l'utilità di questi elementi per enfatizzare l'eleganza e la raffinatezza delle donne e renderle modelli di stile e oggetti di desiderio e li rende predominanti nelle sue rappresentazioni⁶⁶. Tuttavia, visto che in questo caso non si tratta di cortigiane, gli abiti e le acconciature non denotano una differenziazione nello status sociale delle beltà. Uno dei dipinti più ricchi da questo punto di vista è *Groundwater, Honami* (2017) (Fig.6), in cui si nota una profusione di decoratività nell'accostamento di tre diversi pattern floreali (rispettivamente quello della camicia, della gonna e dello sfondo) che fanno risaltare il pallore dell'incarnato della giovane. Questi motivi fitti, insieme alla posa molto originale della protagonista, che si presenta di

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ KOBAYASHI e ŌKUBO, *Basic Knowledge...*, cit. p. 12.

⁶⁵ DI TULLIO, *Organiconcrete, Ikenaga Yasunari e l'arte del Nihonga*, in <http://www.organiconcrete.com/2015/09/08/ikenaga-yasunari-e-larte-del-nihonga/>, consultato il 16.10.18.

⁶⁶ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 83.

schiena con una mano che apre elegantemente la cerniera, contribuiscono a fornire una grande maestosità ed eleganza a tutta la composizione.

Il modello di Ikenaga rispetta la centralità attribuita alla donna nelle xilografie *ukiyo-e*. Anche nel caso dei dipinti dell'artista contemporaneo, che si tratti di *ōkubie* o di rappresentazioni che coinvolgono tutta la figura, si nota che la donna occupa sempre tutto lo spazio disponibile⁶⁷. Il corpo emerge su background neutri (caratterizzati da una colorazione marrone-dorata) o pattern floreali piatti.

In *Puddle, Mami* (Fig. 7), un dipinto realizzato nel 2012, questo aspetto è palese: il formato allungato e stretto dell'opera enfatizza la figura snella e allo stesso tempo maestosa della donna che si staglia nel mezzo, occupando tutto lo spazio e fuoriuscendone parzialmente col capo.

Oltre a ciò, emerge anche un altro aspetto fondamentale nella concezione di *bijin* per l'artista giapponese contemporaneo, cioè la volontà di far trasparire l'aura pensosa delle protagoniste. Rifacendosi non solo al periodo d'oro del *bijinga* (e in particolare a Utamaro) e al revival durante il periodo di maggiore auge dello *shin hanga* (1915 – 1940), Ikenaga Yasunari propone delle giovani donne con un'aria assorta, malinconica e distante. Il fatto che le



Fig. 20, *Puddle, Mami*, Ikenaga, 2012.

⁶⁷ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 278.

protagoniste raramente rivolgano lo sguardo direttamente verso lo spettatore le fa apparire molto enigmatiche e non fa che accentuare la loro dimensione irraggiungibile e sensuale, comunicata anche attraverso l'uso di colori più tenui rispetto ai *nishikie*.

Sebbene non si possano fare confronti con i dipinti dello stesso artista, il costo dei quali non è reperibile sul web, il fatto che l'artista abbia realizzato un *mokuhanga* e l'abbia messo in vendita online, permette di fare delle valutazioni sul prezzo delle xilografie nel panorama contemporaneo. L'*ukiyoe* è disponibile sul sito della Gallery Art Morimoto a 108 mila yen giapponesi (che equivalgono a 865 euro circa)⁶⁸. Il prezzo, decisamente maggiore rispetto a quello delle stampe di Henry e Bull, testimonia un'evoluzione nella concezione di *ukiyoe* nella realtà contemporanea. Nonostante l'artista riprenda una delle tematiche popolari caratteristiche di questo genere artistico, propone una visione di *mokuhanga* che esula dall'idea di stampa come mero "bene di consumo" o oggetto decorativo di scarso di valore artistico, fornendogli nuova dignità agli occhi della critica e del pubblico.

Salvatore Fiume

Salvatore Fiume (Comiso, 23 ottobre 1915 – Milano, 3 giugno 1997) fu un autore eclettico, sia per quanto riguarda la tipologia di opere, che per le sue fonti di ispirazione. In questo studio si intende analizzare in particolare il cosiddetto *Ciclo giapponese*, un insieme di lavori realizzato dall'artista a partire dal 1967⁶⁹, per individuare i legami con le stampe *ukiyoe*.

Sebbene la prima esperienza di Salvatore Fiume in Giappone risalga solo al 1967⁷⁰, si ritiene che egli già conoscesse, direttamente o indirettamente, le opere *ukiyoe* e in particolare le stampe, anche se, ad oggi, non ci sono documenti o studi che attestino che Fiume sia stato un collezionista di xilografie giapponesi in prima persona. L'autore si colloca più tardi rispetto al *japonisme* e risente di una formazione molto ricca, che spazia dalla pittura rinascimentale, all'illustrazione, ai movimenti di avanguardia. La sua produzione risente dell'*ukiyoe* non solo grazie alla sua conoscenza delle stampe e alla sua personale esperienza in Giappone, ma anche grazie all'estetica di quegli artisti e movimenti vicini al *japonisme*⁷¹. Guardando la sua opera si può confermare la tesi di Hillier secondo cui sono stati in realtà gli autori successivi agli impressionisti a beneficiare maggiormente dell'esempio delle xilografie giapponesi⁷².

⁶⁸ GALLERY ART MORIMOTO, in <http://www.artmorimoto.com/ikenaga-woodblock-print.html>, 2017, consultato il 26.09.18.

⁶⁹ Fondazione Salvatore Fiume, *Il ciclo giapponese*, in <http://www.fiume.org/project/il-ciclo-giapponese/>, consultato il 20.4.18.

⁷⁰ FONDAZIONE SALVATORE FIUME, *Biografia*, in <http://www.fiume.org/biografia/>, consultato il 20.4.18.

⁷¹ Roberta BOGLIONE, "Il Japonisme in Italia", *Il Giappone*, vol. 39, 1999.

⁷² HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 3.

Le tecniche

Pur essendosi formato in giovane età sulle tecniche di stampa presso il Regio Istituto per l'Illustrazione del Libro di Urbino e pur essendo abile incisore per via della sua attività di illustratore⁷³, è curioso che Fiume non abbia utilizzato la xilografia per realizzare queste opere, preferendo la pittura. Comunque, anche se il medium diverso porta a una resa molto differente, si possono ritrovare delle caratteristiche comuni con gli *ukiyo-e*.

Innanzitutto, Fiume predilige un impianto coloristico e grafico estremamente semplificato, che prevede l'utilizzo di campiture di colore grandi e piatte, l'uso di colori brillanti e contrastanti



Fig. 21, *Personaggio di teatro Kabuki*, Fiume, 1969.

quasi privi di sfumature e l'assenza pressoché totale di linee di contorno definite. Il contrasto cromatico, insieme alla contrapposizione di forme e tratti, si sostituisce alla prospettiva all'occidentale per distinguere spazi e volumi diversi, caratteristica che fa pensare soprattutto alle xilografie precedenti agli *ukie*.

Un altro artificio che Fiume trae dalla tecnica del *mokuhanga* è l'uso di sfondi molto scuri, ma allo stesso brillanti e argentati, che ricordano l'effetto del *kirazuri*. Fiume non si limita a imitare questo artificio per enfatizzare dei dettagli della composizione, ma ne fa grande uso per i background, come quello che si osserva in *Personaggio di teatro Kabuki* (Fig. 8), utilizzato dall'artista per mettere in ulteriore risalto un personaggio delineato sinteticamente attraverso la sovrapposizione di campiture di colore vivide e così da rendere l'opera sensazionale⁷⁴. L'imitazione del *kirazuri* contribuisce a dare una dimensione astratta e quasi onirica alla composizione⁷⁵. Inoltre,

questo tipo di sfondo sostituisce le linee calligrafiche nere dei *nishikie*, assenti nei dipinti di Fiume, per fornire definizione e drammaticità alle opere⁷⁶. Questo aspetto è altresì evidenziato dall'alternarsi di linee sinuose (per evidenziare la morbidezza dei corpi) e spezzate (per gli abiti).

⁷³ FONDAZIONE SALVATORE FIUME, *Biografia*, in <http://www.fiume.org/biografia/>, consultato il 20.4.18.

⁷⁴ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., pp. 95 – 96; 99.

⁷⁵ LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*,

in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/beyond.html>, consultato il 10.11.18.

⁷⁶ MALTESE (a cura di), *Le tecniche...*, cit., pp. 241 - 341.

Delle xilografie giapponesi Fiume riprende anche la profusione di motivi decorativi, sebbene rispetto a Ikenaga operi una sintesi anche nella realizzazione delle diverse texture. Citando nuovamente *Personaggio di teatro Kabuki*, si nota che il taglio dell'abito, i diversi colori e le decorazioni, sono sfruttati dall'autore per dare tridimensionalità all'opera e rendere la figura estremamente sottile e aggraziata, accentuando la verticalità della composizione già visibile dalla posa.

I temi

Come Toulouse-Lautrec, Fiume rimane colpito soprattutto dal teatro giapponese e dai quartieri di piacere, riproponendo nelle proprie opere dei temi già presenti nell'*ukiyo*⁷⁷. Le prime opere del *Ciclo Giapponese*, risalenti al 1969, rispecchiano un interesse dell'autore per la vita urbana e soprattutto per il mondo dei personaggi famosi, quindi gli attori e le cortigiane. In quelle successive il pittore si concentra sul *bijinga* e sullo *shunga*, riprendendo un tema cardine della sua produzione in generale, cioè la bellezza femminile.

Proprio per la scelta di questi soggetti vicini all'*ukiyo*, si ritiene fuorviante la descrizione presente sulla pagina web della Fondazione Salvatore Fiume, riferita in special modo alla serie *Poemi giapponesi* del 1989, in cui le opere si definiscono ispirate "alla classica iconografia che caratterizza molta arte figurativa della tradizione giapponese"⁷⁸. Come detto, storicamente in Giappone l'*ukiyo* è stato considerato come una forma d'arte "bassa", inferiore alla pittura e destinata alle classi popolari. Inoltre, se per "immagini del mondo fluttuante" si intende indicare opere realizzate attraverso il medium xilografico, il valore attribuito è ancora più scarso, visto che il *mokuhanga* è considerato una forma di riproduzione artigianale e non artistica. Infine, considerare la rappresentazione di alcune categorie sociali, quali gli attori di teatro e le cortigiane, come parte della tradizione figurativa, significa non comprendere l'innovazione data dall'introduzione di tali temi propria dell'*ukiyo*. Pertanto, le opere di questo ciclo non possono essere associate all'iconografia giapponese "classica".



Fig. 22, *La Gioconda giapponese*, Fiume, 1994.

⁷⁷ Maria PETROSINO, "Toulouse-Lautrec", *Elemond Arte*, vol. 27, 1992, pp. 10-11.

⁷⁸ FONDAZIONE SALVATORE FIUME, *Il ciclo giapponese*, <http://www.fiume.org/project/il-ciclo-giapponese/>, consultato il 20.4.18.

La caratterizzazione estremamente sintetica dei protagonisti delle opere deriva dalle stampe *ukiyo-e* precedenti agli *ōkubie* di Sharaku, in cui i tratti fisiognomici vengono semplificati e standardizzati in favore di una maggiore attenzione per i motivi del vestiario e le pose. Tuttavia, differentemente dalle xilografie giapponesi, gli abiti dei protagonisti non vengono utilizzati da Fiume per alludere alla loro identità attraverso la presenza di simboli o *mon*. In opere come il già citato *Personaggio di teatro Kabuki* si comprende quindi l'intento meramente decorativo dell'autore italiano nell'uso di tali trame. Sebbene in alcune opere come *La Gioconda giapponese* (Fig. 9) essi risultino più particolareggiati rispetto al dipinto precedentemente considerato, si nota una grande sintesi anche nella realizzazione dei pattern ornamentali già rispetto ai primi *nishikie* di Suzuki Harunobu. Di fatto, l'uso di tali motivi è volto a inquadrare la figura, principale interesse dei dipinti.

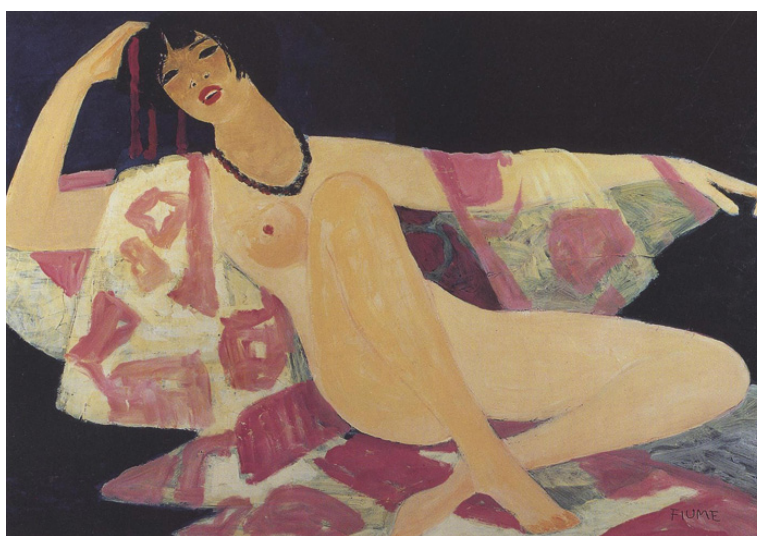


Fig. 23, *La ragazza giapponese*, Fiume, 1993.

Questo espediente, tratto dall'*ukiyo-e* e già ripreso durante il *japonisme* e in seguito da Matisse e dai *fauves*, risulta particolarmente d'impatto nell'opera di Fiume in quanto combinato con i fondi scuri⁷⁹.

Questo uso degli elementi compositivi riporta l'attenzione sulla centralità della figura, presente già nell'opera dedicata all'attore di teatro e ancor più palese nelle rappresentazioni di fanciulle e di coppie di amanti. Tra i protagonisti, la figura che è maggiormente cara a quella di Fiume è senza dubbio la beltà femminile. Questo aspetto emerge fortemente anche all'interno della serie *Poemi giapponesi*, che riprende gli *shunga*.

Le figure occupano tutta la superficie pittorica e vengono messe in risalto grazie all'uso di background e motivi decorativi piatti, nonché a una attenta scelta del formato⁸⁰, come avviene nell'opera *La ragazza giapponese* (Fig. 10). L'orizzontalità della tela rispetta la posa sensuale e accattivante della protagonista, il cui corpo si staglia imponente ed elegante grazie al contrasto

⁷⁹ Johannes van der WOLK, Vincent Van Gogh and Japan, in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980, pp. 215-221.

⁸⁰ MASON, *History of Japanese...*, cit., p. 278.

cromatico e alla presenza dell'abito decorato. Rispetto ad Ikenaga, Fiume realizza l'intento di dare centralità alla figura portandola in primo piano attraverso l'uso di tonalità intense e vivaci.

L'aspetto caratteristico del modello di Fiume per la rappresentazione delle beltà femminili è la grande ricerca di mostrare la maestosità e la sensualità tipiche dei *bijinga* e degli *shunga*, tralasciando invece la sfera più intimistica e quotidiana della loro vita. Infatti, nella produzione dell'autore riemerge la volontà degli artisti *ukiyoe* di esaltare la figura della donna come modello di eleganza, rappresentandola in abiti sontuosi e stravaganti. Ne *La Gioconda giapponese* è presente l'aspetto enigmatico caratterizzante del *bijinga* dello scorso secolo, influenzato dallo *shin hanga*⁸¹. Invece, nella serie di dipinti dal titolo *Poemi giapponesi*, più vicini al genere dello *shunga* in quanto rappresentazioni di coppie di amanti, la prerogativa principale è mostrare la grande attrattiva della protagonista femminile.

Come negli *shunga*, è legittimo riconoscere la carica erotica nell'opera di Fiume. L'intento dell'autore è esaltare l'erotismo poiché la sensualità non è espressione di "stupidità e l'annullamento animalesco", ma invece "punto di partenza per la creazione del mondo"⁸², concezione presente anche nelle xilografie erotiche giapponesi⁸³. Di conseguenza, la carica erotica



Fig. 24, Poema giapponese n. 8, Fiume, 1989.

presente negli *ukiyoe* e riproposta in questi dipinti assume un significato positivo.

Le immagini erotiche di Salvatore Fiume si possono ricondurre agli *shunga* dell'inizio del XVIII secolo, raffinati all'apparenza e raffiguranti primariamente l'atto sessuale in sé. Altro aspetto ripreso nell'organizzazione di *Poemi giapponesi* è la casualità delle "immagini di primavera". Infatti, pur trattandosi di una serie di dipinti, non si osserva una storia nel suo svolgersi, ma i dipinti raccontano di atti a sé stanti, come avviene nella maggior parte di collezioni di *shunga*⁸⁴.

La beltà femminile è protagonista assoluta anche nei dipinti di *Poemi giapponesi*, trovandosi sempre in primo piano rispetto all'uomo. Inoltre, sebbene anche in questo caso i tratti somatici dei personaggi siano estremamente semplificati e prevalga una forte attenzione per le pose e i contrasti

⁸¹ LYON COLLECTION, *Japanese Woodblock Prints: Woman in a summer kimono*, in http://woodblockprints.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1312, 2013, consultato il 3.10.18.

⁸² Salvatore FIUME e Paolo LEVI, *La materia desnuda*, Mondadori, Milano, 1991.

⁸³ Timon SCREECH, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan, 1700 – 1820*, Reaktion Books, London, 1999, pp. 263 – 264.

⁸⁴ SCREECH, *Sex and the Floating World...*, cit., pp. 10 – 11.

cromatici, si nota che la donna è più caratterizzata rispetto al suo partner, il cui volto è solo accennato o addirittura nascosto (ad esempio in *Poema giapponese n. 8*) (Fig. 11).

Le prospettive per il futuro

Diversi critici contemporanei ritengono che l'*ukiyoe* sia finito dopo la morte di Hiroshige e Kuniyoshi⁸⁵. Infatti, sebbene alcuni temi siano stati ripresi nella storia, come pure le tecniche si siano di fatto salvate dall'estinzione giungendo ai giorni nostri, si è perso lo spirito caratteristico di questo genere artistico. In origine, esso era frutto di una certa società, in cui la ricerca di piaceri edonistici era in verità sintomo di una necessità di evasione da una realtà sociopolitica opprimente⁸⁶. Secondo questa visione, le xilografie contemporanee sarebbero prive di attrattiva e di senso poiché mancanti di questo spirito dal quale nacquero in passato. Per questo motivo, alcuni differenziano addirittura l'*ukiyoe* dalle xilografie prodotte dalla fine del XIX secolo per il progressivo decadimento artistico di questo genere, in favore di riproduzioni sempre più meccaniche e vicine al genere dell'illustrazione per la loro sintesi⁸⁷. Non fu la carenza di artisti capaci, ma l'enorme domanda di stampe coloratissime e sensazionali, la competizione tra gli editori, la volontà di realizzare prodotti economici e la conseguente diminuzione della qualità che connotarono il declino a partire da questo periodo⁸⁸.

Quindi, se si intende rivalutare l'*ukiyoe* solo come tipologia artistica peculiare del periodo Edo e attribuirgli una nuova dignità a causa della sua importanza storica, secondo questa visione è da considerarsi un genere senza possibilità di rinascita. Questa tesi è avvalorata dalla forte diminuzione nella domanda di *ukiyoe* contemporanei in favore di ristampe di opere famose del passato. Pur riconoscendo questa decadenza presente nella realtà attuale, bisogna tuttavia tener presente il recente successo di alcune iniziative, tra le quali la fondazione di enti dedicati alla salvaguardia di questo genere e la nuova collaborazione di artisti internazionali. Il recente fiorire di queste attività prova che l'*ukiyoe* è di fatto vivo e in via di sviluppo, altrimenti non si spiegherebbero tanti sforzi per mantenerne le tecniche, i soggetti e proporli alle nuove generazioni. Quindi, più che segnare una fine nella storia dell'*ukiyoe*, tali critiche dovrebbero essere considerate come punto di partenza per la produzione di lavori di maggior pregio artistico che siano altresì in linea con i gusti del pubblico moderno.

Sebbene non si possa affermare che sia morto, si può sostenere che l'*ukiyoe* sia cambiato rispetto alle sue origini. La diversa concezione è dovuta innanzitutto ad un maggiore riconoscimento delle xilografie come beni artistici e non solamente pezzi di artigianato o decorazioni "usa e getta". Il maggiore apprezzamento si osserva nella crescita dei prezzi delle opere antiche sul mercato

⁸⁵ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 39.

⁸⁶ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., pp. 167 – 169.

⁸⁷ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 159.

⁸⁸ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 155.

dell'arte e nella grande pubblicizzazione attraverso mostre ed eventi dedicati che testimoniano il suo grande fascino. Questi fenomeni fanno supporre che il genere non sia in decadimento e prossimo alla sua fine, ma che stia conoscendo una nuova stagione. Nella sua prefazione al catalogo della mostra tenutasi a Milano, l'ambasciatore giapponese Umemoto Kazuyoshi sottolinea l'importanza dell'*ukiyoe* non solo come una tendenza artistica appartenente a precisi periodi storici del passato, ma come una realtà viva. Questo fatto è testimoniato dal sempre maggiore coinvolgimento non solo del pubblico, ma anche degli artisti contemporanei, che ripropongono nelle loro creazioni elementi (tecnici, stilistici o tematici) tipici dell'*ukiyoe* o si cimentano nella produzione di nuove xilografie originali, come i *case studies* affrontati in questo studio⁸⁹.

Questo nuovo successo non ha però snaturato l'*ukiyoe*. Enti e fondazioni si prodigano per il mantenimento delle tecniche tradizionali attraverso la promozione di workshop, seminari e corsi di formazione. A detta della critica, in assenza di queste iniziative il *mokuhanga* potrebbe essersi ad oggi estinto: esse si rivelano efficaci soprattutto quando sono gestite da artisti esperti in materia e riportano l'attenzione sulla collaborazione tra autori per la realizzazione delle opere⁹⁰. Allo stesso tempo, le problematiche legate alla conservazione di queste opere d'arte, insieme alla necessità di rendere la xilografia giapponese nuovamente attraente per i neofiti, sottolineano l'urgenza di adattare il processo alla realtà contemporanea internazionale. Durante il workshop tenutosi a Milano, nonché nell'analisi di Salter⁹¹, si sono riscontrate delle possibilità interessanti, che coinvolgono l'utilizzo di strumenti e materiali autoctoni che rispettano la disponibilità dell'area geografica dell'artista e che garantiscono risultati apprezzabili. Queste soluzioni sono congeniali perché non snaturano la tecnica e al tempo stesso la rendono più praticabile per gli artisti internazionali, abbattendo tra l'altro i costi di produzione.

Per quanto riguarda le tematiche, si sono osservate due tendenze. Una prima riguarda un grande interesse da parte della critica e del pubblico per le stampe antiche e conseguentemente una continua produzione di ristampe. Ciò è sintomatico di un profondo radicamento nella cultura del paese d'origine e non una moda passeggera. La seconda tendenza vede lo sviluppo di tematiche che si sono adattate alle necessità contemporanee, rimanendo però nella maggior parte dei casi fedeli al carattere "popolare" tipico di questo genere. Diversamente da quanto sostenuto da alcuni critici, questo cambiamento nei soggetti non rappresenta un allontanamento dall'*ukiyoe* delle origini, ma testimonia il continuo coinvolgimento di questo genere artistico con la realtà⁹². Questo aspetto è colto all'interno del sito Ukiyo-e Heroes, in cui si definisce l'*ukiyoe* "inventive" e

⁸⁹ Hokusai Hiroshige Utamaro. Introduzione di U. Kazuyoshi, cit.

⁹⁰ KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the "Ukiyo-e" Tradition*, in <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnum=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

⁹¹ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 18.

⁹² Hokusai Hiroshige..., cit., p. 23.

“fast-paced”. Creare nuove opere che rispettino lo stile, la tecnica o le tematiche dei *nishikie* significa quindi dare nuova vitalità a questo genere⁹³.

Considerando il pericolo di “estinzione” delle immagini del mondo fluttuante sottolineato da numerosi critici, si rende necessario per ogni artista considerare un pubblico target a cui rivolgersi trovando nuovi canali di vendita efficaci sui quali proporre le proprie opere. Sebbene come era avvenuto con la nascita dello *shin hanga*, numerosi critici contemporanei auspicano un ritorno ai temi originari, mantenerli del tutto invariati significherebbe non tener presente le richieste del pubblico contemporaneo⁹⁴. Infatti, nei casi analizzati in questo studio gli artisti sono riusciti a mantenere una certa autonomia nello stile e nelle tematiche proposte, avendo allo stesso tempo la capacità di comprendere il gusto del cliente target. Per questo, per quanto le stampe antiche siano molto apprezzate, non si può basare la produzione attuale semplicemente sulle ristampe. Si ritiene significativa la proposta di Nakayama⁹⁵ dell'Adachi Institute of Woodcut Prints, cioè di trarre i soggetti dei *mokuhanga* contemporanei dalla produzione pittorica di autori affermati a livello internazionale, come peraltro è avvenuto per la realizzazione della xilografia *Scattering Chrysanthemums – Satsuki* di Ikenaga Yasunari⁹⁶. Ancora più innovativa appare la proposta di Henry e Bull, che lega passato e presente nella rappresentazione di elementi tipici della cultura popolare giapponese contemporanea di interesse di un pubblico ristretto.

Vista poi, l'internazionalizzazione di questo genere e la domanda di *ukiyoe* non solo dal Giappone ma da altri paesi si rende palese la necessità di sviluppare nuovi canali di vendita per le xilografie. Parte del passato successo delle stampe si deve al loro pratico formato, che le rende opere idonee alla spedizione rispetto ai dipinti o ad altre tipologie artistiche⁹⁷. Questo fattore motiva la nascita sempre più frequente di siti internet dedicati alla compravendita delle stampe, gestiti non solo da fondazioni e associazioni, ma da case d'asta e artisti in prima persona.

Infine, il caso dell'*ukiyoe* conferma che la concezione di arte si evolve con il procedere della storia, coinvolgendo il parere della critica e il gusto del pubblico nel tempo e nello spazio. Nella realtà contemporanea, l'iniziale indifferenza nei suoi confronti si sta trasformando in una nuova attenzione. Si è cercato di comprenderne la portata attraverso tre casi, in cui autori di diversi paesi hanno fatto uso nella propria produzione delle tecniche, dello stile o delle tematiche dell'*ukiyoe*, riproponendone l'attrattività ai giorni nostri. Del resto, il rifiorire dell'interesse riguardo a questo genere da parte degli studiosi e del pubblico è la prova che il valore artistico di un'opera è un fatto che va al di là delle mode passeggere. L'attrattiva delle xilografie giapponesi non deriva

⁹³ UKIYO-E HEROES, *Meet the Artists*, in <https://ukiyoeheroes.com/about-us.php>, consultato il 6.10.18.

⁹⁴ SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western...*, cit., p. 39.

⁹⁵ Nakayama Minoru, 中山稔, direttore dell'Adachi Institute of Woodcut Prints

⁹⁶ KOYAMA-RICHARD, *Modern-day Artisans Carry On the “Ukiyoe” Tradition*, in <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnun=3>, marzo 2014, consultato il 5.11.18.

⁹⁷ SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., .

semplicemente dalle loro qualità tecniche, stilistiche e contenutistiche, ma dalla ricchezza dei significati che si possono attribuire loro. Nonostante il senso estetico possa essere considerato un fattore soggettivo, nonché oggetto di cambiamento nel tempo e nello spazio, esso non va a svalutare la qualità delle opere. Anzi, le xilografie si rivelano “vive” proprio poiché coinvolgono lo spettatore nell’interpretarle, nel dare loro nuove associazioni e fresche nuance di significato⁹⁸.

⁹⁸ HILLIER, *The Japanese Print...*, cit., p. 100.

Bibliografia

- BECKH, Erica, “Contemporary Art in Japan”, *College Art Journal*, Vol. 19 (Autumn), CAA, 1959.
- BICKFORD, Lawrence, “Ukiyo-e Print History”, *Impressions*, No. 17 (Summer 1993), Japanese Art Society of America, 1993.
- BOGLIONE, Roberta, “Il Japonisme in Italia”, *Il Giappone*, vol. 39, 1999.
- CATE, Phillip Dennis; JOHNSTON, William R.; WEISBERG, Gabriel P.; *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854 – 1910*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975.
- COLTA FELLER, Ives, *The Great Wave: the Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York Graphic Society, New York, 1979.
- DAVIS, Julie Nelson, “Artistic Identity and Ukiyo-e Prints: the Representation of Kitagawa Utamaro to the Edo Public”, in Melinda Takeuchi (a cura di), *The Artist as Professional in Japan*, Stanford UP, Stanford, 2004.
- DORRA, Henry, The Wild Beasts – Fauvism and Its Affinities at the Museum of Modern Art, *Art Journal*, Vol. 36, No. 1 (Autumn), College Art Association, 1976.
- FIUME, Salvatore e LEVI, Paolo, “La materia del nudo”, in *La materia desnuda*, Mondadori, Milano, 1991.
- FLEMING, Stuart, “Ukiyo-e Painting: an Art Tradition under Stress”, *Archaeology*, Vol. 38, No. 6 (November / December 1985), Archaeological Institute of America, 1985.
- HAGA, Tōru, “The Diplomatic Background of Japonisme: The Case of Sir Rutherford Alcock”, in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980.
- HARKINS, William E., “Ukiyo-e Prints and Non-Ukiyo-e Styles”, *Impressions*, No. 11 (Summer), Japanese Art Society of America, 1985.
- HILLIER, Jack, *Hokusai Drawings*, Phaidon, London, 1966.
- HILLIER, Jack, *The Japanese Print: A New Approach*, G. Bell and Sons, London, 1960.
- *Hokusai Hiroshige Utamaro*. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, Skira, Milano, 2016.
- KOBAYASHI, Tadashi e ŌKUBO, Jun’ichi, *Basic Knowledge for the Appreciation of Ukiyo-e*, Shibundō, Tōkyō, 2000. 小村忠、大久保純一、浮世絵の鑑賞基礎知識、至文堂、東京、2000.
- MALTESE, Corrado (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Mursia, Milano, 2009.
- MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Pearson Prentice hall, Upper Saddle River, N.Y., 2005.
- MICHENER, James Albert; HOKUSAI, Katsushika, *The Hokusai Sketch-books: Selections from the Manga*, Rutland, C.E. Tuttle, 1958.
- PETROSINO, Maria, “Toulouse-Lautrec”, *Elemond Arte*, vol. 27, 1992.
- RAVANINI, Rachele, *La ricezione delle stampe giapponesi nell’Occidente moderno e contemporaneo*, Università Ca’ Foscari, Venezia, 2013.
- SAKAMOTO, Mitsuru, “The Westernization of ‘Ukiyo-e’ at the End of the Tokugawa Era”, in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980, p. 19.

- SALTER, Rebecca, *Japanese Woodblock Printing*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001.
- SCREECH, Timon, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan, 1700 – 1820*, Reaktion Books, London, 1999.
- *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*. Catalogo della mostra del British Museum, The British Museum Press, Londra, 2013.
- SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, London, 1989.
- SUZUKI, Yukiko, *Ukiyo-e Ladies*, Gentōsha, Tokyo, 2016. 鈴木由紀子、浮世絵の女たち、幻冬社、東京、2016.
- TAKIZAWA, Kyoji, *Stampe giapponesi contemporanee: 1946 - 1994*, Istituto giapponese di cultura, Roma, Joyce & Co., 1994.
- THOMPSON, Sarah, “The World of Japanese Prints”, *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 82, No. 349/350 (Winter - Spring), Philadelphia Museum of Art, 1986.
- TREDE, Melanie e BICHLER, Lorenz, *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*, Taschen, Köln, 2015.
- *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, a cura di Gian Carlo Calza, 7 febbraio 2004- 30 maggio 2004, Mondadori Electa, Milano, 2004.
- WEISBERG, Gabriel P. “Philippe Burty and a Critical Assessment of Early “Japonisme”, in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980.
- YAMADA, Chisaburō, “Exchange of the Influences in the Fine Arts”, in Yamada Chisaburō (a cura di), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha, 1980.

Sitografia

- ADACHI HANGA, スタッフブログ (*Staffu Burogu, Staff blog*), in <https://www.adachi-hanga.com/staffblog/000734/>.
- DI TULLIO, Eva, *Organiconcrete, Ikenaga Yasunari e l'arte del Nihonga*, in <http://www.organiconcrete.com/2015/09/08/ikenaga-yasunari-e-larte-del-nihonga/>.
- ENCICLOPEDIA TRECCANI, Voce "Artista", in www.treccani.it/enciclopedia/artista.
- FONDAZIONE SALVATORE FIUME, *Biografia*, in <http://www.fiume.org/biografia/>.
- FONDAZIONE SALVATORE FIUME, *Il ciclo giapponese*, in <http://www.fiume.org/project/il-ciclo-giapponese/>.
- GALLERY ART MORIMOTO, in <http://www.artmorimoto.com/ikenaga-woodblock-print.html>, 2017.
- HOKUSAI HIROSHIGE: OLTRE L'ONDA, in <http://www.oltrelonda.it>.
- HORWELL, Veronica, *The Guardian, The Cherry Blossom Revolution*, in <https://www.theguardian.com/books/2005/jul/30/history.highereducation>.
- IKENAGA YASUNARI, *Home Page*, <http://ikenaga-yasunari.com>.
- KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Modern-day Artisans Carry On the "Ukiyo-e" Tradition*, in <https://www.nippon.com/en/views/b02306/?pnum=3>, marzo 2014.
- LIBRARY OF THE CONGRESS, *The Floating World of Ukiyo-E*, in <https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/beyond.html>.
- LYON COLLECTION, *Japanese Woodblock Prints: Woman in a summer kimono*, in http://woodblockprints.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1312, 2013.
- MOKUHANKAN, *Who We Are*, in <https://mokuhankan.com/heroes/background.html>.
- MOKUHANKAN, お問い合わせ (*Otoi awase*), in <https://mokuhankan.jp/index.php?route=common/home>, 2018.
- MONDO MOSTRE SKIRA, *Hiroshige: Visioni dal Giappone*, in <https://www.mondomostreskira.it/hiroshige-roma.html>.
- MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON, Artwork No. 551, in <https://www.mfa.org/collections/object/no-551-from-the-series-the-post-dispatch-newspaper-yûbin-hôchi-shinbun-462400>.
- NATIONAL DIET LIBRARY, *Expositions: Where the Modern Technology of the Times Was Exhibited, Second Paris International Exposition of 1867*, in <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1867.html>.
- NATIONAL DIET LIBRARY, *Expositions: Where the Modern Technology of the Times Was Exhibited, Vienna International Exposition of 1873*, in <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1873-2.html>.
- SHUKADO CONTEMPORARY, *Ikenaga Yasunari*, in <https://shukado.com/artists/ikenaga-yasunari/?lang=en>.
- THE ADACHI FOUNDATION, *Cultivation of Successors*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/activities/cultivation-of-successors/>.
- THE ADACHI FOUNDATION, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/>.

- THE ADACHI FOUNDATION, *Lending Materials and Providing Information*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/activities/lending/>.
- THE ADACHI FOUNDATION, *Subsidies*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/activities/subsidies/>.
- THE ADACHI FOUNDATION, *The Adachi Contemporary Ukiyo-e Award 2018*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/award2018/>, 4.10.2018.
- THE ADACHI FOUNDATION, *The Woodcut Printing*, in <https://foundation.adachi-hanga.com/en/woodcut-printing/>.
- TRECCANI, *Vocabolario online*, voce “artigiano”, in <http://www.treccani.it/vocabolario/artigiano/>.
- TRECCANI, *Vocabolario online*, voce “artista”, in <http://www.treccani.it/vocabolario/artista/>.
- UKIYO-E HEROES, *Handmade Woodblock Prints*, in <https://japanese-prints-by-ukiyo-e-heroes.myshopify.com/collections/handmade-woodblock-prints>.
- UKIYO-E HEROES, *Henry Manga*, in <https://shop.ukiyoeheroes.com/collections/handmade-woodblock-prints/products/monthly-henry-manga-subscription>.
- UKIYO-E HEROES, *Meet the Artists*, in <https://ukiyoeheroes.com/about-us.php>.
- UKIYO-E PROJECT, 浮世絵の歴史 (*Ukiyo-e no rekishi*), in <https://ukiyoe.today/history-j/>, 2014.
- UKIYO-E PROJECT, 浮世絵プロジェクトについて (*Ukiyo-e purojekuto nitsuite*), in <https://ukiyoe.today/ukiyoeproject-j/>, 2014.
- VIEWING JAPANESE PRINTS, *Tsuruya Kōkei*, in https://www.viewingjapaneseprints.net/texts/kindai_hanga/kokei.html.

Glossario dei termini giapponesi

あいすき, *aisuki*: scalpello a lama piatta con la punta lievemente ricurva.

アニメ, *anime*: abbreviazione di アニメーション, termine che indica le animazioni giapponesi.

当てなし暈し, *atenashi bokashi*: “gradazioni di colore non indicate”, effetto per cui i toni vengono realizzati in fase di stampa senza indicazioni prelie dell’artista.

幕府, *bakufu*: termine utilizzato per indicare il governo militare capeggiato dallo *shōgun*.

ぼれん, *baren*: disco rotondo peculiare della tecnica xilografica giapponese. Il centro è costituito da una corda legata stretta a spirale e applicata su un supporto in carta e lacca. Le due parti sono tenute insieme da una guaina di fibre di bambù.

紅, *beni*: colore rosso-rosato, ottenuto dal cartamo, utilizzato nel *benizurie*.

紅ずり絵, *benizurie*: processo di colorazione che includeva due tonalità di rosso-rosato, ottenuto dal cartamo, e una di verde.

美人, *bijin*: beltà femminile.

美人画, *bijinga*: immagini di beltà femminili.

暈し, *bokashi*: “gradazioni di colore”.

町人, *chōnin*: letteralmente “gente di città”, termine utilizzato per indicare la classe mercantile sviluppatasi nelle città a partire dal periodo Edo.

大名, *daimyō*: carica feudale diffusa tra il XII e il XIX secolo in Giappone.

大小, *daishō*: calendario stampato mediante xilografia su un’unica facciata.

吹抜やたい, *fukinuki yatai*: “casa con il tetto spazzato via”, strategia compositiva che permette di inquadrare un ambiente chiuso dall’alto.

富国強兵, *fukoku kyōhei*: “paese ricco, armata potente”, slogan utilizzato durante il periodo Meiji che puntualizzava i nuovi obiettivi del Giappone.

附属画, *fuzokuga*: “immagini di usi e costumi”.

版木等, *hangitō*: coltello principale della xilografia giapponese con cui si delinea il disegno.

版元, *hanmoto*: editore.

ほしょう, *hoshō*: carta giapponese ottenuta dagli strati interni della corteccia del gelso.

一番緑青, *ichiban rokusho*: colore verde ottenuto dal verderame, utilizzato nel *benizurie*.

色版, *irohan*: matrice per le parti colorate.

歌舞伎, *kabuki*: forma teatrale nata nel periodo Edo.

花鳥画, *kachōga*: “immagini di piante e uccelli”.

空ずり, *karazuri*: “stampa in bianco”, effetto che rialza la grana della carta in fase di stampa.

見当, *kentō*: segni di registro utilizzati per allineare il foglio in fase di stampa.

見当のみ, *kentōnomi*: coltello utilizzato per realizzare i *kentō*.

吉良ずり, *kirazuri*: effetto realizzato mediante l’applicazione di una polvere di mica biotite in fase di imprimitura della stampa, per enfatizzare dettagli o interi background.

こますき, *komasuki*: sgorgia a lama semicircolare, detta “a U”.

漫画, *manga*: “immagini casuali”, termine che denota originariamente sia le immagini dei manuali di xilografia disegnati da Hokusai. Ad oggi anche i fumetti giapponesi sono definiti con questo termine.

丸のみ, *marunomi*: sgorbia “a U” di grandi dimensioni.

名所, *meisho*: “luoghi famosi”.

木版画, *mokuhanga*: “immagini da matrice in legno”, stampe ottenute mediante il procedimento xilografico giapponese.

紋, *mon*: emblemi giapponesi utilizzati per identificare un individuo o una famiglia.

文, *mon*: valuta diffusa in Giappone tra il 1336 e il 1870.

長崎絵, *Nagasakie*: “immagini di Nagasaki”.

日本画, *nihonga*: “pittura in stile giapponese”.

膠, *nikawa*: colla di origine animale utilizzata come legante per ottenere l'inchiostro.

錦絵, *nishikie*: “stampa broccato”, xilografia policroma.

糊, *nori*: pasta di riso utilizzata come legante per realizzare le xilografie giapponesi.

布目ずり, *nunomezuri*: riproduzione di pattern decorativi dei tessuti in fase di stampa.

帯, *obi*: cintura giapponese.

大首絵, *ōkubie*: immagine a mezzobusto che inquadra il collo e il volto della persona.

浪人, *rōnin*: “uomo alla deriva”, termine che denota un guerriero decaduto, rimasto senza padrone .

鎖国, *sakoku*: termine con cui si indica l'autarchia del Giappone tra il 1641 e il 1853.

三角等, *sankakutō*: sgorbia “a V”.

三味線, *shamisen*: strumento musicale a tre corde.

写真, *shashin*: fotografia, “riproduzione onesta”.

新版画, *shin hanga*: corrente artistica delle “nuove stampe”, nata all'inizio del XX secolo.

将軍, *shōgun*: “comandante dell'esercito”, più alta carica del governo militare in Giappone tra il 1192 e il 1868.

職人, *shokunin*: artigiano.

春画, *shunga*: “immagini di primavera”, termine che connota le immagini erotiche prodotte a partire dalla fine del 1600.

そうあのみ, *sōanomi*: coltello simile all'*aisuki* ma di dimensioni più grandi.

創作版画, *sōsaku hanga*: corrente artistica delle “stampe creative”, nata in contrapposizione allo *shin hanga* all'inizio del XX secolo.

墨, *sumi*: inchiostro nero ottenuto dalla fuliggine ricavata dalla combustione di alberi di pino mescolata con una colla di origine animale.

墨版, *sumihan*: matrice del nero.

相撲, *sumō*: lotta giapponese.

浮絵, *ukie*: “immagini prospettiche”, termine utilizzato per denotare le xilografie che fanno uso delle tecniche prospettiche di derivazione europea.

浮世, *ukiyo*: “mondo fluttuante”, termine riferito all’ambiente socio-culturale dell’epoca Edo, interpretato come una sorta di carpe diem, come godimento dei piaceri mondani a fronte della sofferenza terrena.

浮世絵, *ukiyo-e*: “immagini del mondo fluttuante”.

浮世草子, *ukiyo-zōshi*: “racconti del mondo fluttuante”.

漆絵, *urushie*: “immagini laccate”, stampe arricchite con dettagli realizzati con inchiostro nero simile a vernice o colla spolverata di polvere metallica.

移り気, *utsurigi*: “di capriccio”, “in continuo cambiamento”.

侘び, *wabi*: concezione derivata dalla dottrina zen che identifica una sobria raffinatezza.

和紙, *washi*: carta giapponese.

大和絵, *yamatō-e*: stile pittorico giapponese fiorito durante il periodo Heian ispirato alla pittura cinese della dinastia Tang.

山桜, *yamazakura*: legno di ciliegio di montagna utilizzato per la realizzazione delle matrici.

横濱絵, *Yokohama-e*: “immagini di Yokohama”.

Nomi propri

浅草, *Asakusa*: quartiere di Tōkyō.

忠臣蔵, *Chūshingura*: opera riguardante gli eventi storici legati alla vendetta dei 47 *rōnin*.

栄松齋長喜, *Eishōsai Chōki* (attivo dagli anni '80 del 1700 al 1808): artista *ukiyo-e* giapponese.

萩原朔太郎, *Hagiwara Sakutarō* (1891 – 1942): scrittore e poeta giapponese contemporaneo.

半周参陣, *Hanshū Sanjin*: calligrafo di Nagoya, scrittore della prefazione del primo volume di *Manga di Hokusai*.

橋口五葉, *Hashiguchi Goyō* (1880 – 1921): artista giapponese contemporaneo.

平山郁夫, *Hirayama Ikuo* (1930 – 2009): artista giapponese contemporaneo.

菱川師宣, *Hishikawa Moronobu* (1618 – 1694): artista *ukiyo-e* giapponese.

池永康晟, *Ikenaga Yasunari* (Tsukumi, 1965 –): artista giapponese contemporaneo.

石川真澄, *Ishikawa Masumi* (1978 –): artista *ukiyo-e* contemporaneo.

伊東深水, *Itō Shinsui* (1898 – 1972): artista giapponese contemporaneo.

狩野派, *Kanōha*: scuola pittorica giapponese fondata durante il periodo Muromachi (1333 – 1537).

飾北斎, *Katsushika Hokusai* (1760 – 1849): artista *ukiyo-e* giapponese.

鬼童丸, *Kidōmaru*: stregone protagonista di numerose leggende a partire dal periodo Kamakura (1185 -1333).

葛喜多川歌麿, *Kitagawa Utamaro* (1753 – 1806): artista *ukiyo-e* giapponese.

小林清親, *Kobayashi Kiyochika* (1847 – 1915): artista *ukiyo-e* giapponese.

黒崎彰, *Kurosaki Akira* (1937 –): artista giapponese contemporaneo.

井伊直弼, *Ii Naosuke* (1815 – 1860): *daimyō* di Hikone e reggente dell’ultimo *bakufu* Tokugawa.

マルチン, *Maruchin*: rivista giapponese diffusa durante il periodo Meiji.

松本愛, *Matsumoto Ai* (?): fisioterapista di Ōsaka.

源義経, Minamoto Yoshitsune (1159 – 1189): generale del clan Minamoto.

宮川瞬停, Miyagawa Shuntei (1873 – 1914): artista *ukiyo*e giapponese.

六代目中村歌右衛門, Nakamura Utaemon VI (1917 – 2001): attore di teatro *kabuki* specializzato in ruoli femminili.

中山誠人, Nakayama Makoto (1958 –): stampatore professionista contemporaneo.

中山稔, Nakayama Minoru: presidente dell'Adachi Institute of Woodblock Prints.

恩地孝四郎, Onchi Kōshirō (1891 – 1955): artista e fotografo giapponese contemporaneo.

両国橋, Ryōgokubashi: ponte sul fiume Sumida a Tokyo.

佐藤奈美, Satō Nami (?): incisore professionista contemporaneo.

鈴木春信, Suzuki Harunobu (1725 circa – 1770): artista *ukiyo*e giapponese.

忠政林, Tadamasa Hayashi (1853 – 1906): diplomatico e mercante d'arte giapponese.

徳川家康, Tokugawa Ieyasu (1542 – 1616): generale giapponese fondatore dello shogunato Tokugawa nel 1603.

鳥居清長, Torii Kiyonaga (1752 – 1815): artista *ukiyo*e giapponese.

土佐派, Tosaha: scuola pittorica giapponese fondata nei primi anni del periodo Muromachi (1333 – 1537).

東海道, Tōkaidō: arteria maggiore che collegava Edo e Kyōto estendendosi lungo la costa orientale.

東洲齋写楽, Tōshūsai Sharaku (?): artista *ukiyo*e giapponese.

弦屋光溪, Tsuruya Kōkei (1946 -): artista giapponese contemporaneo.

梅本和義, Umemoto Kazuyoshi: ambasciatore giapponese a Milano.

歌川広重, Utagawa Hiroshige (1797 – 1858): artista *ukiyo*e giapponese.

三代目歌川広重, Utagawa Hiroshige III (1842 circa – 1894): artista *ukiyo*e giapponese.

歌川国貞, Utagawa Kunisada II: artista *ukiyo*e giapponese.

歌川国芳, Utagawa Kuniyoshi (1798 - 1861): artista *ukiyo*e giapponese.

歌川貞秀, Utagawa Sadahide (1807 – 1878 circa): artista *ukiyo*e giapponese.

渡辺一夫, Watanabe Kazuo (1945 –): intagliatore professionista contemporaneo.

山口晃, Yamaguchi Akira (1969 –): artista giapponese contemporaneo.

山本鼎, Yamamoto Kanae (1882 – 1946): artista giapponese contemporaneo.

矢代幸雄, Yashiro Yukio (1890 – 1975): storico dell'arte giapponese.

横濱大観, Yokohama Taikan (1868 – 1958): artista giapponese contemporaneo.

吉田秀雄, Yoshida Hideo (1939 –): stampatore professionista contemporaneo.

吉利月岡, Yoshitoshi Tsukioka (1839 – 1892): artista *ukiyo*e giapponese.

吉原, Yoshiwara: noto quartiere a luci rosse di Edo.

郵便報知新聞, Yūbin Hōchi Shinbun: giornale giapponese fondato nel 1872.

Indice delle illustrazioni

Capitolo 1

- Fig. 1 Olympia, in *Arteworld*, <https://www.arteworld.it/wp-content/uploads/2015/03/Olympia-Manet-analisi.jpg>.
- Fig. 2 La classe di danza, in https://www.arteworld.it/wp-content/uploads/2013/06/Degas-La_classe_de_danse_1874.jpg.
- Fig. 3 Cattedrale di Rouen, in pieno sole, in *Wikipedia*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2c/Claude_Monet_033.jpg/800px-Claude_Monet_033.jpg.
- Fig. 4 Cattedrale di Rouen, Facciata I, in *Wikipedia*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Claude_Monet_-_Rouen_Cathedral%2C_Facade_I.jpg/220px-Claude_Monet_-_Rouen_Cathedral%2C_Facade_I.jpg.
- Fig. 5 Divain Japonais, in *Metropolitan Museum of Art*, https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_58.621.17.jpg.
- Fig. 6 The Letter, COLTA FELLER Ives, *The Great Wave: the Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York Graphic Society, New York, 1979, p. 52.

Capitolo 2

- Fig. 1 stampa su carta comune, fotografia del workshop di xilografia di Giappone in Italia, 27.05.2018.
- Fig. 2 stampa su carta *hoshō* Awagami, fotografia del workshop di xilografia di Giappone in Italia, 27.05.2018.
- Fig. 3 Turtle and Crab on a Ledge Underwater, in Kuniyoshi Project, 2006 -2019, http://www.kuniyoshiproject.com/Animals%20and%20Plants,%20Part%20I_files/image010.jpg.
- Fig. 4 dettaglio di 夕すずみ (Fresco della sera), fotografia della stampa, 31.01.2019.

Capitolo 3

- Fig. 1 鬼童丸 (Kidōmaru), in *Ukiyo-e Project*, 2014, <https://ukiyoe.today/david-bowie/>.

- Fig. 2 和州吉野義経馬洗いの滝, (Cascata di Yoshino nella provincia di Yamato dove Yoshitsune lavò il suo cavallo), in *Ukiyo-e.org*, <https://data.ukiyo-e.org/harvard/images/HUAM-CARP04040.jpg>.
- Fig. 3 安政五年三月三日桜田門外ニテ井伊大老襲撃之図 (Rappresentazione dell'attacco al grande ministro Li Naosuke fuori da Sakuradamon il 3 marzo del V° anno dell'era Ansei), in *Toshidama Japanese Prints*, https://www.toshidama-japanese-prints.com/item_641/Yoshitoshi-The-Assassination-of-Li-Naosuke.htm.
- Fig. 4 No. 551, in *Museum of Fine Arts Boston*, Boston, 2019, <https://www.mfa.org/collections/object/no-551-from-the-series-the-post-dispatch-newspaper-yûbin-hôchi-shinbun-462400>.
- Fig. 5, 東京谷中天王寺 (Tennōji in Taninaka, Tōkyō), in *日本の古本屋*, 2014, https://www.kosho.or.jp/products/detail.php?product_id=160160314.
- Fig. 6 Young Girl Washing, in *Ukiyo-e.org*, https://blog.ukiyo-e.org/wp-content/uploads/2011/09/Q-127_01_l.jpg.
- Fig. 7 Nakatani Tsuru Dressing, in *Lyon Collection: Japanese Woodblock Prints*, http://woodblockprints.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1312.
- Fig. 8 Breton Woman, in *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Kanae_Yamamoto_\(artist\)#/media/File:Kanae_Yamamoto_\(1920\)_Burutonnu.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Kanae_Yamamoto_(artist)#/media/File:Kanae_Yamamoto_(1920)_Burutonnu.jpg).
- Fig. 9 Nakamura Utaemon VI, in *Ukiyo-e.org*, <https://data.ukiyo-e.org/famsf/images/5049161402710091.jpg>.
- Fig. 10 接吻四人衆大首揃 (Composizione *ōkubie* dei 4 membri dei Kiss), in Ukiyo-e Project, <https://ukiyo-e.today/kiss/umqwsf06aezkrjj4midtjgjsnfy31>.
- Fig. 11 浮世粹男接吻四人衆之内宝琉須丹礼 (Tributo a Paul Stanley tra i 4 eleganti membri dei Kiss), in Ukiyo-e Project, <https://ukiyo-e.today/kiss/93b5ah3pz0vquub3q12wnhpewe0xlm>.
- Fig. 12 唐犬権兵衛 (Token Gonbei), in *Japaaan Magazine*, https://mag.japaaan.com/wp-content/uploads/2016/03/AN00586247_001_l.jpg.
- Fig. 13 Manga (Vol. I), in *Princeton University Library*, <http://library.princeton.edu/news/2014-12-16/hokusai's-manga>.
- Fig. 14 東海道江尻田子の浦の略図 (Schizzo della Baia di Tago vicino ad Ejiri sul Tōkaidō), in *Hokusai Hiroshige Utamaro*. Catalogo della mostra di Palazzo Reale di Milano, Skira, Milano, 2016, p. 128.
- Fig. 15 新東京名所芝の大塔 (Nuovi luoghi di interesse di Tōkyō, Torre di Shiba), in *Artnet*, <http://www.artnet.com/WebServices/images/II00275IldYpMJFgETeR3CfDrCWvaHBOcvY5E/akira-yamaguchi-new-sights-of-tokyo:-shiba-tower.jpg>.
- Fig. 16 Twilight II, in *Roe and Moore*, <https://www.roeandmoore.com/wp-content/uploads/2015/10/kurosaki.jpg>.

- Fig. 17 萩原朔太郎 (Hagiwara Sakutarō), <https://i2.wp.com/www.luag.org/wp-content/uploads/2016/02/Onchi.jpg?fit=1584%2C2000&ssl=1>.

Capitolo 4

- Fig. 1 Blue Storm, in *Ukiyo-e Heroes*, https://cdn.shopify.com/s/files/1/0608/2925/products/BlueStorm1_c8d2c6bb-e806-4a0a-a0d5-6700fba48dbe_1024x1024.jpg?v=1426174566.
- Fig. 2 Henry Manga, in *Ukiyo-e Heroes*, https://cdn.shopify.com/s/files/1/0608/2925/products/HenryManga1_1024x1024.jpg?v=1417549708.
- Fig. 3 I Choose You, in *Ukiyo-e Heroes*, https://cdn.shopify.com/s/files/1/0608/2925/products/I_Choose_You1_1024x1024.jpg?v=1412734866.
- Fig. 4 Dragon's Gift, in *Ukiyo-e Heroes*, https://cdn.shopify.com/s/files/1/0608/2925/products/Dragon_s_Gift_1_1024x1024.jpg?v=1524053520.
- Fig. 5 Scattering Chrysanthemus, Satsuki, in *The Adachi Foundation*, <https://foundation.adachi-hanga.com/en/report/404/>.
- Fig. 6 Groundwater, Honami, in *Shukado*, <https://shukado.com/-/wp-content/uploads/2017/10/fa0e008826cf321a65c342d1d36dbf39-252x500.jpg>.
- Fig. 7 Puddle, Mami, <https://i.pinimg.com/originals/cf/9b/fb/cf9bfb26a1c20eeff0896f47bdcdedae.jpg>.
- Fig. 8 Personaggio di teatro Kabuki, in *Fondazione Salvatore Fiume*, <http://www.fiume.org/wp-content/uploads/2015/02/36.jpg>.
- Fig. 9 La Gioconda giapponese, in *Fondazione Salvatore Fiume*, <http://www.fiume.org/wp-content/uploads/2014/09/15b.jpg>.
- Fig. 10 La ragazza giapponese, in *Fondazione Salvatore Fiume*, <http://www.fiume.org/wp-content/uploads/2014/09/11b1.jpg>.
- Fig. 11 Poema giapponese n.8, in *Fondazione Salvatore Fiume*, <http://www.fiume.org/wp-content/uploads/2014/09/8b1.jpg>.