



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Economia e Gestione delle Arti
e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Titolo

Ukiyoe: un'indagine artistico-economica tra
Japonisme e Branding.

Relatore

Ch. Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatore

Ch. Prof. Tiziano Vescovi

Laureanda

Valentina Amico
Matricola 828475

Anno Accademico

2018 / 2019

„L'arte oltrepassa i limiti nei quali il tempo vorrebbe
comprimerla, e indica il contenuto del futuro.“

Vasilij Vasil'evič Kandinskij

INDICE

INTRODUZIONE.....pag. 3

PRIMA PARTE

CAPITOLO 1 IL MONDO FLUTTUANTE.....pag. 5

- **CAPITOLO 1.1 Il Contesto Storico- Culturale**.....pag. 6

CAPITOLO 2 SUDDIVISIONE DEL MONDO FLUTTUANTE.....pag. 9

- **CAPITOLO 2.1 La Natura e Il Paesaggio**.....pag. 9
- **CAPITOLO 2.2 Dalla Bellezza Sensuale All’erotismo: *Bijinga* e *Shunga***.....pag. 18
- **CAPITOLO 2.3 L’arte Della Danza e Della Mimica: Il Teatro *Kabuki***.....pag. 24

CATALOGO OPERE PRIMA PARTE.....pag. 28

SECONDA PARTE

CAPITOLO 3 INFLUENZE DALL’ORIENTE.....pag. 47

- **CAPITOLO 3.1 Il Fenomeno Del Giapponismo In Italia**.....pag. 49
- **CAPITOLO 3.2 Il Caso Toscano**.....pag. 56
- **CAPITOLO 3.3 Il Caso Della Città Di Palermo**.....pag. 63
- **CAPITOLO 3.4 La Situazione Nelle Altre Regioni Italiane**.....pag. 72
- **CAPITOLO 3.5 Esempi Di Giapponismo Nella Lirica**.....pag. 77

CAPITOLO 4 IL FENOMENO DEL GIAPPONISMO IN EUROPA.....pag. 81

CAPITOLO 5 LA SITUAZIONE ARTISTICA NEL GIAPPONE CONTEMPORANEO.....pag.102

CATALOGO OPERE SECONDA PARTE.....pag. 115

TERZA PARTE

CAPITOLO 6 UN CASO ARTISTICO-COMMERCIALE GLOBALE: LA “GRANDE ONDA” DI HOKUSAI.....pag. 141

- **CAPITOLO 6.1 Dalle Origini alla Diffusione**.....pag. 143
- **CAPITOLO 6.2 La “Grande Onda” come Brand Mondiale**pag. 151

CATALOGO OPERE TERZA PARTE.....pag. 159

CONCLUSIONE.....pag. 163

RINGRAZIAMENTI.....pag. 165

BIBLIOGRAFIA.....pag. 166

SITOGRAFIA.....	pag. 171
VISITA DELLE ESPOSIZIONI ARTISTICHE.....	pag. 176
SITOGRAFIA DELLE IMMAGINI.....	pag. 176
INDICE DELLE IMMAGINI- PARTE PRIMA.....	pag. 181
INDICE DELLE IMMAGINI- PARTE SECONDA.....	pag. 182
INDICE DELLE IMMAGINI PARTE TERZA.....	pag. 186

INTRODUZIONE

Lo scopo di questo elaborato è quello di analizzare attraverso un lungo periodo storico, partendo dal XVII secolo fino all'anno corrente 2019, l'evoluzione artistica delle stampe *ukiyo*; in particolar modo come esse siano state un motivo di propulsione per l'avvento di un nuovo fenomeno culturale che a partire dalla seconda metà del 1800 portò in tutto il mondo occidentale una rinascita artistica fatta di prodotti e temi esotici. Questo fenomeno si è poi fatto strada negli anni evolvendosi e abbracciando non più solo le belle arti, ma anche la fotografia, il cinema, il design, la moda e la grafica. Quest'ultima ha permesso di imprimere nel corso degli ultimi decenni, attraverso dei moderni software, le antiche immagini di *samurai*, fiori, animali e *geisha* negli oggetti di uso quotidiano (borse, magliette, penne, costumi ecc.) alimentando la portata mondiale del fenomeno *ukiyo* e quindi la sua commerciabilità.

La prima parte della tesi abbraccia la nascita di questo fenomeno artistico nel Giappone Tokugawa, analizzandone il periodo storico-culturale e suddividendo il mondo *ukiyo* nelle sue diverse rappresentazioni, con riferimenti ad alcuni dei più importanti artisti dell'epoca Edo.

La seconda parte dell'elaborato analizza l'apertura del Giappone verso il mondo occidentale (1854), dopo un lungo periodo di chiusura voluto dal governo Tokugawa, e la nascita del fenomeno conosciuto in tutto il mondo nonché definito da Philippe Burty come *Japonisme* (o Giapponismo), avente lo scopo di liberare un'arte occidentale ormai satura e priva di creatività. Verrà sviluppato un resoconto sulla situazione italiana con i due casi più evidenti (Toscana e Sicilia) ed alcuni esempi sulla lirica. Anche dal punto di vista europeo ed internazionale verranno fatti dei paragoni tra le stampe originali ed i dipinti realizzati dai movimenti Impressionista, Nabis, Post-Impressionista ecc. Essendo questo un periodo complesso per la varietà e vastità di opere prodotte, è stato necessario considerare non solo l'apporto artistico-culturale-filosofico che il paese del Sol Levante ha condiviso con i paesi dell'Ovest, ma anche il contributo che questi ultimi hanno dato all'arte e alle scienze orientali. Si può pertanto affermare che vi fu un intenso scambio di informazioni. Infine sarà analizzata anche la situazione artistica

giapponese dal periodo delle due guerre mondali ai giorni nostri, introducendo esempi nel campo del design, della grafica, dei tatuaggi, della fotografia ecc.

Quest ultimo passaggio è di vitale importanza per comprendere la sezione successiva dedicata alla gestione del marchio. Infatti è stato proprio grazie all'avanzamento delle tecniche grafiche che le stampe antiche hanno preso vita sotto forma di diversi oggetti, alimentando il mercato del commercio globale.

La terza parte, come già accennato, prevede un'analisi del mercato contemporaneo globale prendendo come esempio l'icona per eccellenza: *La grande onda presso costa di Kanagawa* realizzata da Katsushika Hokusai nel 1832. Da qui si svilupperà il concetto di *branding*, ovvero come l'opera d'arte diventa un prodotto o marca.

Per capire meglio il fenomeno si prenderanno in considerazione diversi esempi tratti da riviste di moda, siti di vendita online, pubblicità e così via.

Per completare questa enorme ricerca mi sono avvalsa di tutto il materiale cartaceo e online reperibile, tuttavia mi permetto di precisare che a causa di un deficit linguistico, non ho potuto prendere in considerazione testi o articoli in lingua giapponese, che in alcuni casi avrebbero senza alcun dubbio permesso una visione più completa del pensiero e filosofia orientale da un punto di vista autoctono.

Infine ritengo utile informare il lettore che al termine di ogni macro sezione ivi accennata vi è un catalogo di opere scelte, che permette di comprendere meglio la descrizione dei vari titoli accennati. Ogni titolo è infatti affiancato da un simbolo, come ad esempio [Fig. n.], che rimanda all'immagine corrispondente.

Eventuali note, segnalate con il simbolo [n.], sono reperibili e consultabili a piè di pagina.

PRIMA PARTE

CAPITOLO 1

IL MONDO FLUTTUANTE

Prima di iniziare questa lunga digressione storico-culturale che permetterà di comprendere se non del tutto, essendo l'argomento molto vasto, almeno in parte il periodo storico analizzato, sarà necessario soffermarsi su un concetto basilare molto importante presente in tutto l'operato ed espresso precisamente nel titolo del primo capitolo, ovvero "Mondo Fluttuante".

La parola deriva dal termine giapponese *Ukiyo*, che a sua volta si rifà ai caratteri cinesi della credenza buddhista per indicare una componente negativa che portava l'essere umano a prendere le distanze dal mondo mistico-religioso per adottare uno stile di vita più terreno, legato ai piaceri transitori che impedivano di raggiungere il divino. Successivamente questa connotazione venne cambiata e iniziò ad assumere un altro significato, quello di "fluttuante", ovvero legato alle gioie della vita terrena con le sue feste, spettacoli teatrali, case di piacere, moda, amori consumati nei quartieri a luci rosse di Yoshiwara, Gion e Shimabara da ricchi mercanti, letterati, artisti e nobili. Proprio in questo contesto si sviluppò una corrente artistica, *Ukiyoe*, che dettò le sue leggi influenzando l'intera società giapponese e non solo. Queste immagini erano presenti su stampe, libri illustrati, biglietti augurali, paraventi, altri oggetti e le tematiche che venivano maggiormente affrontate erano quelle legate alla natura, al paesaggio, al teatro, all'amore erotico, alla bellezza femminile e alle attività quotidiane. Non bisogna pensare che questo tipo di arte fosse l'unica presente in tutto il paese, in quanto vi erano altre forme più auliche come l'arte *Nanga*. Quest'ultima, più dedicata ai piaceri dello spirito rispetto al corpo o alle storie amorose, era un'arte più semplice ed intellettuale che evitava gli aspetti terreni della sessualità o sensualità tipiche dell'*ukiyoe*. Tutti questi punti verranno affrontati durante il percorso della tesi, tuttavia prima è bene indagare anche il periodo storico a cui si sta facendo riferimento, per capire come mai questo fenomeno sia emerso suscitando così tanto clamore.

CAPITOLO 1.1

IL CONTESTO STORICO-CULTURALE

Il periodo preso in esame va dagli inizi del 1600 fino al 1868 e prende nome dalla cittadina fortificata di Edo [Fig.1], che venne fondata intorno al 1500 e poi ribattezzata con il nome di Tokyo nel 1868. Il periodo Edo era anche conosciuto con un altro nome, ovvero periodo Tokugawa, poiché era governato dalla potente famiglia dei Tokugawa che impose il suo potere politico-militare attraverso il *bakufu*¹. Prima del 1600 tutte le ricchezze e il potere erano suddivisi in quattro classi: la nobiltà, che sottostava alla volontà dell'imperatore, la classe religiosa, la classe militare con i *samurai*² e infine l'artigianato. Anche a livello artistico l'arte era strettamente legata al buddhismo. Nel 1603 con la presa di potere della famiglia Tokugawa finì il periodo Sengoku e iniziò quello Edo con la *Pax Tokugawa*³, che portò nel paese 200 anni di prosperità e pace. Dal punto di vista artistico però il periodo Edo venne convenzionalmente fatto iniziare nel 1615 con l'incendio del castello di Osaka da parte della famiglia Tokugawa e la sottomissione dei *daimyō*⁴ locali al potere militare e amministrativo centralizzato con capitale Edo. Si passò così da un piccolo villaggio a una città con più di un milione di abitanti, dove le classi sociali più abbienti vedevano inizialmente l'arte come una forma di propaganda per i propri scopi politici e per proclamare la loro ricchezza attraverso la costruzione di palazzi e templi. Per mantenere il potere, nel 1635 i signori locali vennero obbligati a lasciare le loro tenute e risiedere per lunghi periodi ad anni alterni nella capitale amministrativa. Questo permise un controllo dei feudi che si indebitavano per fronteggiare le spese del lungo viaggio, ma nello stesso tempo servì anche per sviluppare la nuova rete urbana. Si può dire pertanto che lo scopo del *bakufu* era quello di muovere grandi masse di persone per rimarcare, a chi dovevano, obbedienza e tenerle sotto controllo in maniera indiretta.⁵ Era una società rigida in cui le gerarchie andavano rispettate. Mentre la classe dei samurai andava via via indebolendosi a causa delle tasse e dei costi di soggiorno esorbitanti, la parte economica del paese si

¹ Il termine indica il governo militare avviato dalla famiglia Tokugawa, letteralmente "governo della tenda" che si rifà a sua volta alle tende dei soldati accampati durante le campagne militari.

² Guerrieri di lignaggio aristocratico che servivano un padrone.

³ R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016, p. 20

⁴ Carica aristocratica molto importante che designava i ricchi signori locali del Giappone feudale.

⁵ R.T. Singer, *Edo. Art in Japan. 1615-1868*, (Catalogue of the exhibition 15 November- 15 February 1998), The National Gallery of Art, Washington, 1998, p. 26

sviluppa con la crescita delle classi mercantile ed artigiana, che iniziarono a dettare nuovi gusti in fatto di arte e moda, cosa che prima veniva fatto dalla corte imperiale e dai *daimyō* locali. Iniziò così a formarsi una cultura urbana distinta con un proprio linguaggio.⁶ Essi lo facevano attraverso dei dipinti definiti *ukiyo-e*, realizzati attraverso una matrice che permetteva di replicare centinaia di silografie. La corte, come le altre classi superiori, erano invece ancora molto permeate dalla cultura cinese. Il collegamento tra Edo e Kyoto (residenza della corte imperiale) avveniva attraverso due strade, il Tōkaidō e il Kisokaidō, rispettivamente la via principale e quella tra le montagne,⁷ che permettevano lo scambio di merce e di lavoro specializzato. Questo permise per la prima volta la conoscenza degli usi e costumi tra le varie province grazie alla compravendita di manufatti decorati a basso prezzo. Nacque di conseguenza un senso di identità nazionale. Le stesse silografie venivano inoltre utilizzate come mezzo pubblicitario per aggiornare i turisti o i cittadini delle varie attività che si potevano praticare a Edo. Questa fervente attività di rappresentazione del piacere non veniva ben vista dallo shogunato, il quale decise di emanare dei decreti restrittivi a partire dal 1786 per proibire la circolazione di tali immagini. Esse dovevano venire approvate da un sigillo prima di poter essere pubblicate. Alcuni artisti vennero arrestati per aver pubblicato opere che ritraevano prostitute o luoghi dissoluti, mentre altri cercarono di aggirare la censura permettendo la circolazione di questo mercato editoriale di massa. Nonostante la politica del *sakoku*⁸, adottata a partire dal 1637 nei confronti dell'Occidente, gli artisti cercavano di entrare in contatto con gli stranieri attraverso le navi olandesi che sbarcavano nell'unico porto disponibile, Nagasaki, per fini commerciali.⁹ Intorno alla metà del 1700 vennero importate in Giappone molte invenzioni legate a scoperte astronomiche, chimiche, meccaniche ed ottiche, di cui però non era ancora ben compreso il loro utilizzo. Venne importato anche il "Blu di Prussia", un pigmento scuro usato nelle stampe e sfumato per delineare cielo e mare. Vennero importati anche i manuali e i libri contenenti le vedute europee settecentesche, a cui poi

⁶ R.T. Singer, op.cit., p. 31

⁷ F. Gualdoni, *La vita e l'arte*, Flaminio Gualdoni e Benetello Veronica (a cura di), *Hiroshige*, Skira Masters, Milano, 2018, p. 43

⁸ Termine che fa riferimento alla politica autarchica praticata sotto la legislatura dei Tokugawa. Il significato letterario è "paese chiuso". V. D'Avila, *Il ruolo della Kōbu bijutsu gakkō nei rapporti artistici tra Italia e Giappone tra Otto e Novecento*, Tesi di Laurea magistrale, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2015/2016, p. 19

⁹ L. Lambourne, *Japonisme- Cultural crossings between Japan and the West*, Phaidon Press, London, 2005, p. 13

diversi artisti orientali fecero tecnicamente riferimento nelle loro stampe interessandosi alla prospettiva e ai chiaroscuri, sebbene Lambourne sostenga che l'introduzione del chiaroscuro sia avvenuta anni prima tramite i missionari cattolici portoghesi.¹⁰ Tra gli artisti più importanti che si formarono in questo periodo storico vanno citati: Hokusai, Hiroshige, Utamaro e Kuniyoshi. Per concludere, la chiusura imposta dai Tokugawa terminò con l'arrivo dell'Ammiraglio Perry nel 1853 e portò ad un nuovo interesse artistico che coinvolse e appassionò le menti occidentali a tal punto da essere emulato in tutti i suoi ambiti, diventando così una vera icona di stile fino ai giorni nostri. Questo argomento verrà trattato nella seconda e ultima parte della tesi, facendo riferimento al concetto di *japonisme*¹¹ e di *branding*.¹²

¹⁰ L. Lambourne, op.cit., p. 11

¹¹ Il concetto verrà esaminato nel capitolo 3 della tesi.

¹² In economia, fa riferimento all'utilizzo delle tecniche di marketing per la creazione, la gestione e lo sviluppo di una marca.

CAPITOLO 2

SUDDIVISIONE DEL MONDO FLUTTUANTE

CAPITOLO 2.1

LA NATURA E IL PAESAGGIO

Esaminare il rapporto che l'uomo ha con la natura, per non parlare della natura stessa, nella società giapponese è una questione relativamente complessa che ha origini antiche e profonde nei miti, leggende popolari e nella religione stessa. La natura è considerata come una parte di tutto, un luogo che genera armonia ma nello stesso tempo che sprigiona delle forze incontrastabili capaci di distruggere ed annientare. I giapponesi lo hanno sempre saputo, non solo attraverso le loro credenze, ma soprattutto perché abitanti di un'isola circondata dall'oceano e attraversata da correnti. Secondo la religione shintoista, all'interno di ogni elemento naturale, sia esso animale o vegetale, è presente un'anima divina: *kami*, che la rende sacra, degna di rispetto e quindi inviolabile. I *kami* sono manifestazioni naturali pure e in contrasto con la corruzione umana, che deve essere eliminata attraverso un processo di purificazione per fare sì che l'uomo possa vivere in armonia con la natura e le forze divine che la abitano.¹ L'acqua ad esempio serve come elemento di espiazione e il popolo nipponico è spesso propenso ad effettuare dei bagni in luoghi particolari definiti *onsen* per rigenerare il corpo e lo spirito. La stessa cultura del bonsai ci permette di comprendere la bellezza del piccolo albero segnato dai segni atmosferici e dal tempo, ma ancora forte e presente come a voler indicare che il suo ciclo vitale non sia ancora concluso. Questa piccola pianta vuole inconsciamente essere da esempio per l'uomo insegnando a non dare nulla per scontato nonostante le avversità. I giapponesi capirono l'importanza di questi piccoli ma grandi arbusti sin dall'antichità e addirittura vi era un dramma dedicato ad essi, *Gli alberi in vaso*.² Se si considera il pensiero buddhista, le piante e gli alberi non hanno bisogno di raggiungere l'illuminazione, definita *nirvānā*³, a differenza dell'uomo che è costantemente vittima del proprio ego e delle proprie illusioni in quanto "animale

¹ A. Tollini, *Japanese Buddhism and Nature. Man and Natural Phenomena in the Quest for Enlightenment*, Tollini Aldo (a cura di) in Ruperti B.; Vesco S.; Negri C. *Rethinking Nature in Japan. From Tradition to Modernity*, Cà Foscari Edizioni- Digital Publishing, Venezia, 2017, Vol.2, p. 83

² G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 66-67

³ A. Tollini, op. cit., pp. 85, 87.

pensante". La natura è essa stessa illuminata e può aiutare l'uomo a raggiungere il divino. Il rapporto con la natura è di conseguenza molto più intimo rispetto all'Occidente, dove essa veniva vista solo come uno strumento creato da Dio per essere beneficiato dall'uomo; "Poi Dio disse: Facciamo l'uomo a nostra immagine, conforme alla nostra somiglianza, e abbia dominio sui pesci del mare, sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutta la terra e su tutti i rettili che strisciano sulla terra."⁴ Per i giapponesi l'uomo è da considerarsi alla pari con la natura, anch'essa dotata di autonomia spirituale e pertanto degna di essere ritratta come soggetto in un dipinto.⁵ Da ciò prese spunto in Giappone un genere pittorico ricco di significato, che si rifaceva a sua volta alla tradizione cinese, ma che ebbe gran successo verso il 1700-1800 con l'*Ukiyoe*, sebbene inizialmente venivano prodotte meno stampe. Tra gli artisti che si cimentarono con questo genere di soggetti vi fu Hokusai, attento osservatore di fiori e insetti o uccelli. Ne sono un esempio le serie dei *Grandi fiori* e dei *Piccoli fiori* realizzate tra il 1833-1834, in cui l'artista cercava di fare emergere la loro parte emotiva come fossero esseri umani. Tra le opere più conosciute vi è *Iris e cavalletta*, in cui una piccola cavalletta cerca di mimetizzarsi tra le alte foglie di Iris che emergono dalle acque, oppure *Cardellino e ciliegio piangente*[Fig.2] accompagnato a lato da una poesia su uno sfondo blu di Prussia, dove è evidente il contrasto cromatico con i fiori e il piccolo uccellino. Questo nuovo spirito ritrovato portò poi l'artista ad adottare nei suoi disegni un piccolo sigillo con l'immagine stilizzata del monte Fuji, il monte sacro per eccellenza.⁶ I formati utilizzati per le silografie erano normali o a forma di ventaglio. Anche Hiroshige si cimentò con questa tematica, dando tuttavia ai suoi soggetti un aspetto più sereno e mistico rispetto ad Hokusai, rendendoli un tutt'uno con l'universo. Un esempio lo si può trovare in *Autunno*, tratto dalla serie *Disposizione dei fiori delle quattro stagioni alla moda* (1843-1847), in formato di ventaglio oppure in *Susino bianco e uccello del paradiso* (1830-1840) accompagnato da una poesia cinese o, ancora, in *Due anatre in un corso d'acqua* (1843) [Fig.3] dipinte sotto la neve, simbolo di fertilità e unione spesso rappresentate anche sotto forma di brocche cerimoniali o *surimono*;⁷ *Lepri sull'erba sotto la luna* (1830-1840) simbolo dello zodiaco associato alla luna. Guardando con

⁴ GENESI 1:26, *La Sacra Bibbia*. Versione nuova riveduta, Società biblica di Ginevra, 2004, pp. 3-4

⁵ G. C. Calza, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Mondadori Electa, Milano 2004, p. 168

⁶ M. Tazartes, *La vita e l'arte*, Tazartes Maurizia (a cura di), *Hokusai*, Skira Masters, Milano, 2016, p. 60

⁷ S. Wichmann, *Giapponismo, Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19. e 20. secolo*, Fabbri, Milano 1980, pp. 106-107

attenzione, un elemento che ricorre in tutte queste silografie è la poesia. Anche in alcune stampe di Utamaro e Kuniyoshi è possibile vedere riferimenti al mondo naturale; Kuniyoshi in particolare era molto aperto alle novità provenienti da occidente sia a livello cromatico, creando dei forti contrasti, che stilistico e questo è visibile nelle sue composizioni. Spesso nelle sue opere vi è una vena ironica non sempre comprensibile, usata sia per indicare modi di dire autoctoni sia per parlare di argomenti che sarebbero stati censurati. Un esempio lo troviamo nelle opere *Pesci rossi che somigliano ad attori* (1842) [Fig. 4] e *I passeri del quartiere. Case temporanee come nido* (1846) [Fig. 5], che è palesemente un riferimento al quartiere a luci rosse di Yoshiwara, ricostruito dopo l'incendio del 1657 nella periferia di Edo.⁸ Egli inoltre compose una serie di opere con soggetto i gatti, molto amati dall'artista, in cui attraverso la fusione dei loro corpi, alla maniera di Arcimboldo⁹, creò dei caratteri calligrafici per indicare il loro cibo quotidiano o proverbi. Di Utamaro, famoso per le sue figure femminili, vanno invece ricordati *Libro illustrato di insetti scelti* (1788), *Cento e mille uccelli: poesie umoristiche al paragone* (1790) [Fig. 6] ed *I doni della bassa marea* (1789). Un altro artista conosciuto che si cimentò prima di questi grandi maestri era Shunman, di cui si ricordano i vari *surimono*¹⁰ come quelli presenti nella serie *Raccolta di disegni di un tripudio di farfalle*, accompagnati da poesie. La rappresentazione dei singoli soggetti naturali andò poi ampliandosi fino a raggiungere l'ambientazione paesaggistica nel suo complesso. In questo caso bisogna effettuare una leggera distinzione tra paesaggio puro e quello in simbiosi con l'uomo e le sue attività quotidiane, nel quale era presente il fattore del godimento tipico dell'arte *ukiyoe*. Inoltre, spesso la complessità nel comprendere le scene dipinte derivava da un "processo culturale"¹¹ lungo e complesso che aveva le sue radici nella storia e nelle tradizioni locali. Così come specificato in precedenza il divino si manifesta non solo nei singoli elementi naturali ma anche nel suo complesso; in questo modo un bosco o una cascata tra le montagne possono diventare degli spazi sacri. Non è un caso che spesso nei templi giapponesi vi siano presenti dei piccoli

⁸ L'incendio, denominato *Furisode kaji*, distrusse buona parte della città portando alla costruzione della nuova Yoshiwara. Tuttavia questo evento non fu unico, in quanto se ne verificarono altri tra cui il terremoto del 1923. Si veda Chiara Tufariello, *La prostituzione in Giappone e in Europa*, Tesi di Laurea, Università Cà Foscari, Venezia, Anno 2017/2018, p. 7, 9

⁹ R. Menegazzo (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017, p. 24 e p. 153

¹⁰ Biglietti augurali che venivano commissionati da privati per occasioni speciali, di solito erano accompagnati da una dedica o poesia.

¹¹ R.T. Singer, op. cit., p. 263

santuari o che gli alberi vengano cinti con delle corde sacre per “trattenere la presenza del divino”.¹² I due artisti più conosciuti che portarono grande fama al genere furono Hokusai e Hiroshige; in particolar modo essi si dedicarono alla rappresentazione di luoghi famosi ottenendo un enorme successo grazie ai turisti e viaggiatori, che volevano portare con se stampe o libri raffiguranti tali panorami. Hokusai divenne famoso per la serie *Trentasei vedute del monte Fuji* realizzata tra il 1830 e il 1832, dove l’elemento costante è la montagna sacra. Anche a livello cromatico si nota un enorme cambiamento: l’utilizzo del colore blu di Prussia importato da occidente. Nelle vedute paesaggistiche si nota come l’artista abbia voluto inserire in primo piano l’eterna fatica dell’uomo contro ciò che lo circonda, che sembra metaforicamente ricordare le angosce e gli incubi presenti in ognuno di noi. In lontananza, come avvolto da un velo, vi è la presenza del Fuji che dà serenità all’intera scena rappresentando la distanza tra l’umano e il divino. Il Fuji secondo la religione orientale era visto anche come una meta di pellegrinaggio e una zona di passaggio verso altri mondi.¹³ Questa distanza a sua volta viene accentuata dalle nuvole o da una leggera nebbia, che aveva lo scopo di stimolare l’osservatore a cercare oltre il suo significato. Il vuoto che si viene a creare, non va dunque inteso in senso occidentale come qualcosa di negativo, come un’assenza, ma al contrario come una possibilità di pensare in modo creativo, di poter raggiungere la quiete e l’armonia avvicinandosi sempre di più alla propria parte interiore che è, a sua volta, collegata con il divino. Non siamo al cospetto di un paesaggio costruito in modo razionale, ma sentimentale.¹⁴ Di questa serie fanno parte: *La grande onda presso la costa di Kanagawa*, *Giornata limpida col vento del sud* (anche nota come Fuji rosso)[Fig.7-7.1], *Tempesta sotto la cima* ecc. Continuando con questo filone, Hokusai decise di iniziare, a partire dal 1834, la serie *Cento vedute del monte Fuji*. Le altre opere realizzate furono: *Viaggio tra le cascate giapponesi* (1833-1835) [Fig. 8-8.1], come a voler sottolineare questo interesse per l’elemento acquatico che permeava l’intero mondo donando la vita, ma anche distruggendo tutto ciò che era presente; *Vedute insolite di ponti giapponesi* (1834 circa) [Fig. 9] in alcuni casi reali in altri inventati; *Mille immagini del mare* (1833-1834) con barcaioli e pescatori nelle loro attività quotidiane; *Otto vedute delle isole Ryūkyū* (circa 1833) in cui la visione è più distante e non

¹² G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, p.75

¹³ M. Tazartes, op.cit., pag. 54 e R.T Singer, op. cit., p. 262

¹⁴ G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 17-22

partecipativa. Hiroshige, diversamente dal collega, creò una natura più pacifica e confidenziale, non esasperata dalla forza bruta degli eventi. Si percepisce nelle sue opere la presenza delle entità divine che albergano in ogni essere vivente e l'uomo è perfettamente inserito nel contesto, ma non è la figura principale, poiché lo scopo era quello di dare importanza all'intera scena.¹⁵ L'opera più imponente realizzata è la serie *Le cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō* (1833-1834) [Fig. 10-10.3] alla quale seguirono diverse ristampe con l'inserimento di elementi nuovi come alcuni versi poetici. Molto probabilmente l'ispirazione derivò da un viaggio effettuato per accompagnare la delegazione shogunale fino alla capitale imperiale.¹⁶ Il successo della serie era determinato dall'importanza di questa rete che congiungeva Edo a Kyoto, dove ogni giorno mercanti e turisti s'incamminavano per affari o piacere. Ogni stazione infatti prende nome dalla località disegnata attraverso un elemento tipico e in alcune di esse si nota la maestria nel rendere i fenomeni atmosferici, come la neve, la pioggia o la foschia. Anche qui come nelle opere di Hokusai vengono raffigurati mari, fiumi, montagne, scene quotidiane. Oltre al percorso principale, Hiroshige volle cimentarsi in collaborazione con Keisai Eisen alla realizzazione di un'altra serie che però non ebbe la fortuna della precedente: essa si intitolava *Sessantanove stazioni del Kisokaidō*, e riproduceva la strada tra le montagne. Altre opere realizzate furono: *Luoghi celebri di Kyoto* (1834), *Luoghi celebri del Giappone* (1839), *Ristoranti famosi della capitale orientale* (1838-1840) in collaborazione con Kunisada, *Cento vedute di luoghi celebri di Edo* (1856) e *Trentasei vedute del monte Fuji* (1852), che riprendeva il soggetto di Hokusai introducendo nuove scene.¹⁷ Sia il tema delle stazioni che delle vedute del Monte Fuji venne poi ripreso da altri artisti, volenterosi di cimentarsi con la bravura dei due grandi maestri. Tra questi vi era Kuniyoshi, che attraverso la presenza dei suoi fedeli amici a quattro zampe realizzò in versione umoristica intitolata *Cinquantatré gatti con i nomi delle stazioni del Tōkaidō* (1848) [Fig. 11] in cui ogni gatto ha le pose collegate ai nomi della stazione. Per esempio il termine *Arai* 荒井, una delle 53 stazioni, indicava un gatto che si sta lavando. A seconda di come venivano scritti gli ideogrammi si costruiva una parola che trasmetteva al lettore un significato diverso: "Arai" in questo caso aveva il significato di "lavaggio", ma alla località di Kyoto venne associato un gatto che

¹⁵ G. C. Calza, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Mondadori Electa, Milano 2004, p. 201

¹⁶ F. Gualdoni, op.cit., p. 43

¹⁷ M. Tazartes, op.cit., p. 60

miagolava impaurito.¹⁸ Tra le sue serie si ricordano anche *Vedute di Edo, Luoghi famosi della Capitale Orientale e Trentasei vedute del monte Fuji dalla Capitale Orientale* (1843). Come accennato in precedenza, a differenza di altri artisti, Kuniyoshi era uno sperimentatore in quanto nelle sue stampe inseriva degli espedienti pittorici occidentali, che si notano nella resa delle ombre dei personaggi come dalla forma delle nuvole create mediante sovrapposizioni di colori (molto più decisi rispetto alle stampe precedenti). Kokan riguardo le tecniche pittoriche occidentali affermò “Western painting captures the very soul of creation. [...] Western painters use light and shade to express contrasting effects – smoothness and roughness, distance and proximity, depth and shallowness.”¹⁹ Kuniyoshi inoltre riprese dall’Occidente la visione prospettica²⁰ (influenzata dall’utilizzo delle camere ottiche) e abbassò la linea dell’orizzonte per aumentare lo spazio in altezza. È possibile vedere questo zoom ottico in *Veduta in lontananza della salita di Shōhei* (1843) presente nella serie *Trentasei vedute del monte Fuji dalla Capitale Orientale*.²¹ Il paesaggio non va inteso solo nella sua purezza, ma esiste una parte di esso che è strettamente legata alla vita sociale. Le opere tramandate sino ad oggi ci permettono di comprendere non solo i gusti estetici, ma devono anche essere inevitabilmente considerate degli importanti documenti sociali ed economici per capire la vita nell’era Tokugawa. La vita nelle città era un argomento già trattato prima del 1600 quando Kyoto era la capitale imperiale e amministrativa del regno e in alcune stampe è possibile vedere il paesaggio circostante la città e le dimore dei ricchi vicino a quelle delle classi inferiori, a loro volta suddivise a seconda del tipo di lavoro svolto. Con i cambiamenti introdotti dalla dinastia Tokugawa e con il successivo spostamento delle attività politiche a Edo, era necessario dare importanza ad un luogo che era rimasto a lungo un piccolo centro culturale abitato da contadini e artigiani. Un luogo che potesse competere con la città rivale imperiale; in questo modo venne costruita non solo fisicamente Edo, ma le venne attribuito un “significato”.²² Divenne ben presto un grande centro abitato che contava circa 1 milione di cittadini e nello stesso tempo un punto di riferimento per i divertimenti, la moda, l’artigianato, l’arte e così via. Tutto ciò fu

¹⁸ R. Menegazzo (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017, p. 183 e p. 197

¹⁹ L. Lambourne, op.cit., p. 14

²⁰ Essa venne introdotta attraverso i primi scambi con gli olandesi nel 1600. V. D’Avila, op.cit., pp. 19-20

²¹ *Ibidem*, p. 14

²² R.T. Singer, op.cit., pp. 164-165

possibile anche grazie alle enormi masse di nobili (con tanto di seguito) che si spostavano per volere dello *shōgun*, ad anni alterni, per risiedere nella nuova capitale amministrativa. Un modo efficace per tenere sotto controllo i loro feudi, ma nello stesso tempo oneroso per i signori locali che si indebitavano a favore della nuova classe mercantile emergente, che iniziò così a controllare le ricchezze del paese. Tutto ciò portò nuova linfa vitale anche a livello artistico. In questo modo si iniziarono a sviluppare in un contesto paesaggistico urbano le nuove abitudini, gusti, attività dei nuovi risiedenti a Edo, che venivano ritratti vicino a ponti (la città ne era piena), fiumi, canali e quartieri famosi per i loro locali e le loro botteghe. Prima la natura “pura” con le sue tonalità delicate, permetteva all’uomo di sognare e rilassarsi, ora le attività inserite permettono a chi guarda di alienarsi non pensando all’ostruzionismo di una società rigida.²³ Alcuni di questi episodi erano riprodotti su paraventi come *Scene di genere a Edo* (1716-1736) di Chōshun, che mostrava l’inizio della primavera, la fioritura dei ciliegi, donne e bambini che giocano, un ponte dal quale partono le barche, un ristorante, l’interno di una casa di piacere: la descrizione del quartiere a luci rosse di Moromasa ci permette di dare uno sguardo alla composizione degli edifici e delle attività che venivano svolte. Nelle opere *Sopra il ponte Ryōgoku* [Fig. 12] e *Sotto il ponte Ryōgoku* [Fig. 13] (1795-1796), entrambe di Utamaro, si vedono delle scene di ordinaria quotidianità: sotto il ponte vi sono delle barche con sopra delle cortigiane che navigano sul fiume (in lontananza vi sono case e altri ponti) mentre sopra delle donne passeggiano con in mano gli ombrellini, ammirando chi c’è sotto di loro. In *Passeggiata tra le risaie* (1781-1789), di Shunchō, un gruppo di donne e bambini cammina lungo una stradina dietro cui vi sono i campi di riso e i contadini che lavorano. La figura del contadino era molto comune, poiché era importante per la sopravvivenza delle altre classi e nella maggioranza dei casi viveva in povertà.²⁴ Singer scrisse a questo proposito “The overarching concept of Confucianism deemed that a peaceful and prosperous state could be achieved when benevolent leadership from above was combined with cooperative, respectful support from the lower echelons [...] Success hinged on a clear understanding and respect for hierarchy, not only among the four classes but within each class, community, and family.”²⁵ In *Fuochi d’artificio sul Ryōgoku* (1858) [Fig. 14],

²³ *Ibidem*, p. 168

²⁴ J. W. Hall, *Early Modern Japan. Vol. 4*, The Cambridge History of Japan, Cambridge, 1991, p. 99,107,127

²⁵ R.T. Singer, *op.cit.*, p. 160

facente parte delle *Cento vedute dei luoghi celebri di Edo* di Hiroshige, vengono raffigurate delle barche mentre ammirano i fuochi d'artificio durante una festa notturna sul fiume. Il ponte in questione venne dipinto da altri artisti come Eizan, Toyokuni e Eisen sempre con lo stesso argomento.²⁶ La bravura di questi maestri non era solo nel dipingere il paesaggio, ma soprattutto la complessità delle interazioni sociali che avvenivano all'interno di un luogo chiuso, come potrebbe essere un teatro o una casa da tè. In questo caso non si intende uno spazio naturale, ma artificiale degno di essere inserito in questo contesto. Un esempio è *Capodanno in una delle case verdi* (1811) realizzato da Hokusai; l'ambiente è suddiviso in diverse stanze dove si può osservare la cucina mentre al piano superiore vi sono le cortigiane che sistemano le stanze o intrattengono i clienti per la festa di fine anno. Si può ammirare inoltre in diverse scene l'utilizzo della tecnica prospettica, non solo per gli interni ma anche per i paesaggi. Questo fu indubbiamente un passo molto importante perché permise per la prima volta di rappresentare lo spazio in modo tridimensionale. Pertanto, gli interni delle case, dei teatri, i paesaggi con le loro stradine erano soggetti adatti per attuare questa rivoluzione. Toyoharu ad esempio realizzò una veduta prospettica sulla base di un dipinto realizzato da Antonio Vesentini che riproduceva il Canal Grande di Venezia, a sua volta disegnato da Canaletto.²⁷ Anche Kuniyoshi molto probabilmente era venuto a conoscenza delle opere occidentali, tra cui il volume del 1682 *Il celebre viaggio per terra e per mare di John Nieuhof nelle più belle province delle Indie orientali e occidentali* [Fig. 15], di cui vi è un riscontro nella stampa *Chūshingura, Il magazzino dei vassalli fedeli, Attacco notturno al Palazzo di Kira atto XI (1831-1832)* [Fig. 16]. Egli riprese le stesse architetture, i chiaroscuri e trasformò l'intera scena al chiaro di luna sostituendo i personaggi occidentali con dei samurai.²⁸ Scene di interni si notano anche in altri dipinti eseguiti da Shunman, Moromasa e Kiyonaga.²⁹ Yoshiwara senza alcun dubbio era un quartiere molto conosciuto grazie alle stampe, tuttavia come si è potuto verificare non era l'unico presente ad Edo, dove molti ristoranti, ponti o botteghe divennero grazie ai maestri *ukiyo-e* dei veri e propri luoghi alla moda, dove una sosta era necessaria. I mestieri venivano raffigurati e tra questi vi erano anche gli intagliatori, grazie a quali

²⁶ G. C. Calza, *Ukiyo-e. Il mondo fluttuante*, Mondadori Electa, Milano 2004, pp. 313-315

²⁷ R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016, p. 26 e 67

²⁸ R. Menegazzo (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017, p. 15 e 61

²⁹ *Ivi*, p. 277 e 284

venivano create le matrici di legno per realizzare le stampe. Questo era un lavoro che si apprendeva da maestro ad allievo attraverso un lunga pratica segreta.³⁰ La natura inoltre poteva essere ammirata attraverso le gite e gli eventi, come la fioritura degli alberi in autunno e in primavera. Gli stessi *kimono*³¹ eleganti, che venivano richiesti dalla nobiltà, avevano immagini raffiguranti gli alberi in fiore o scene di lavoro quotidiano. Questa parte di ambientazione analizzata è molto più complessa da suddividere rispetto ad una semplice natura con piante o animali, proprio perché la presenza molto spesso di belle donne potrebbe rimandare ad altre categorie del “mondo fluttuante” come le *bijinga*,³² il *kabuki*³³ e la versione esplicita delle passioni presenti negli *shunga*.³⁴ Infine va sicuramente accennata un’opera importante che racchiude in se lo studio di animali, vegetali ed esseri umani. Si sta facendo riferimento alla serie di libri (15 totali), definiti *Manga*, realizzati da Hokusai a partire dal 1814 fino al 1878, con il quindicesimo volume uscito post mortem. Essi erano stati creati a scopo puramente didattico sia per professionisti che apprendisti e contenevano immagini di paesaggi durante le diverse stagioni, uno studio molto ravvicinato di animali marini e terrestri, diversi oggetti, figure umane durante le loro attività e nei loro movimenti (lotta, danza, toletta ecc.), motivi botanici e via dicendo. Soprattutto nella raffigurazione di esseri umani si nota una carica burlesca quasi come se l’autore volesse fare una caricatura della società in cui viveva attraverso le figure dei contadini che lavorano, dei lottatori di sumo e delle donne che si lavano. Questo portò a considerare alcune figure volgari nella loro rappresentazione e pertanto passibili di censura.³⁵ Quest’opera venne poi riscoperta in Francia e utilizzata come fonte di ispirazione da artisti quali Degas e Manet per la creazione di nuovi dipinti.³⁶

³⁰ J. W. Hall, op.cit., p. 415

³¹ Abito tradizionale giapponese di seta o cotone che arriva fino alle caviglie, mentre le maniche sono lunghe.

³² Il termine fa riferimento alla rappresentazione della figura femminile.

³³ Forma teatrale popolare giapponese molto apprezzata dalla classe mercantile e artigiana di Edo.

³⁴ Arte erotica del periodo Edo.

³⁵ S. Wichmann, *Giapponismo, Oriente-Europa: contatti nell’arte del 19. e 20. secolo*, Fabbri, Milano 1981, pp. 35-36

³⁶ Questo argomento verrà trattato nella seconda parte della tesi, a partire dal capitolo 3.

CAPITOLO 2.2

DALLA BELLEZZA SENSUALE ALL'EROTISMO: BIJINGA E SHUNGA

“Sul gradino d’ingresso alla casa c’era, intenta a infilare i piedi nei suoi zori laccati, una donna straordinariamente bella che indossava il kimono più delizioso che mai avessi potuto immaginare. [...] Ma l’abbigliamento non era la sola cosa da ammirare: il volto della donna era dipinto di un bianco lucente, come la superficie di una nuvola illuminata dal sole. I capelli, divisi in bande, mandavano neri bagliori quasi fossero stati di lacca ed erano adorni di un nastro da cui pendevano minuscole strisce d’argento, che scintillavano a ogni movimento della donna.”¹

L’immagine della donna perfetta, vestita in modo elegante, con i capelli raccolti e lo sguardo sognante deriva proprio da alcuni dipinti e stampe del periodo Edo che sono passati da maestro ad allievo, tra questi il più famoso resta Kitagawa Utamaro; conosciuto anche come il “pittore delle case verdi” da un libro di Edmond de Goncourt,² in quanto le “case verdi” facevano riferimento alle case da tè dove uomini benestanti venivano intrattenuti dalle cortigiane. Il titolo riprende a sua volta la serie letteraria intitolata *Annali delle case verdi* (1804) illustrata da Utamaro, dove le cortigiane dipinte con vesti sfarzose alla moda erano dedite all’amore nascosto e alla seduzione. Sarebbe tuttavia superficiale definire questi luoghi “di piacere”, in quanto non lo erano se non per i visitatori. Le ragazze che vi abitavano erano costrette a viverci senza la possibilità di poter andare via, anche perché l’intero quartiere del piacere (in questo caso si sta facendo riferimento a Yoshiwara) era presidiato da guardie armate che vegliavano gli ingressi.³ Coloro che vi abitavano dentro subivano sfruttamenti fisici e psicologici⁴, dove solo le cortigiane di livello più alto potevano sperare di avere qualche privilegio in più. Nonostante ciò, esse venivano ritratte come se ogni dolore non fosse presente, come se ci fosse un velo che divideva la vita vera dalla finzione che si voleva fare

¹ A. Golden, *Memorie di una Geisha*, [Memoirs of a Geisha], trad. di Donatella Cerutti Pini Tea, Milano, 1998, p. 53

² L’opera a cui si fa riferimento è E. de Goncourt, *Utamaro. Le peintre des maisons vertes*, pubblicata nel 1891.

³ G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, p. 24

⁴ S. Graci, *Il Giappone e le donne: scrittrici, geisha e l’originale vicenda di una pittrice di nome ‘O Tama*, in *Más igualdad, redes para la igualdad* : Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM), Sevilla, 2012, pag. 366 consultabile online o scaricabile in <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/54354> Ult. Consultazione 27/02/2019

credere. Proprio per questo le stampe di *bijinga* erano molto apprezzate, in quanto esse evocavano quella leggerezza di spirito e sensualità tipica del mondo fluttuante. La rappresentazione della figura femminile ha avuto un percorso abbastanza altalenante prima dell'avvento del *ukiyo-e*, in cui le prime beltà venivano classificate con il nome *Kanbun*⁵ (nome del periodo che va dal 1661-1673) ed erano prettamente “educative”, raffiguranti giovani uomini e prostitute. Altri esempi potevano riguardare i ritratti in ambito teatrale o religioso. Un cambiamento iniziale avvenne con Moronobu che, attraverso i dipinti erotici su paraventi o rotoli, introdusse le beltà del mondo fluttuante catturando il pubblico e permettendo a questo genere di ampliarsi a Edo. In queste prime immagini la donna non era dipinta in modo fragile e delicato, bensì traspare una figura molto sensuale e pronta a concedersi fisicamente. Tuttavia se si paragonano le donne di Moronobu con quelle di Kiyonobu, si nota come quest'ultime siano più robuste e voluminose rispetto alle prime per esempio *Beltà stante* (1695). A partire dai primi anni del 1700 avvenne un cambiamento con l'introduzione dello stile raffinato di Kyoto, ma fu con Harunobu che si venne a creare una nuova tipologia di bellezza femminile condizionando tutti gli artisti successivi.⁶ Innanzitutto introdusse la policromia, poi guardando gli atteggiamenti aggraziati sembrerebbe sublimare l'intera vicenda come in *Due donne nella neve* (1766-1767) o *Beltà e lanterna* (1769-1700). In diverse sue opere si possono notare degli accostamenti poetici che nulla hanno a che fare con l'immagine riprodotta, se non quello di provocare con lo sguardo.⁷ Altre stampe invece ritraggono *geisha*⁸ accompagnate dalle loro cameriere, come si vede in *Geisha e cameriera* (1776) [Fig. 17] di Shigemasa o in *Geisha con assistente e cameriera che ritornano da una festa* (1783) di Kiyonaga. In entrambe le stampe la figura femminile viene dipinta in modo aggraziato, abbigliata con vestiti sfarzosi e colorati, le acconciature sono elaborate e l'atteggiamento è disinvolto. Il termine *geisha* indica un'intrattenitrice abile nella danza, nella musica, colta e in grado di accompagnare uomini di una certa levatura sociale offrendo loro i suoi servizi⁹; questo tipo di figura non va assolutamente confusa con l'immagine della semplice prostituta, in quanto la geisha non offriva solo la presenza fisica, ma soprattutto le sue capacità artistiche. Con Kiyonaga inoltre le figure diventano

⁵ G. C. Calza, *Ukiyo-e. Il mondo fluttuante*, Mondadori Electa, Milano 2004, p. 42

⁶ *Ibidem*, p. 132

⁷ R.T. Singer, op.cit., p. 388

⁸ Artista giapponese attraverso le cui arti intratteneva uomini nelle case da thè.

⁹ G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, p. 109

più slanciate per poter permettere di apprezzare meglio il fisico e gli abiti. Anche Shunshō dipinse cortigiane intente a ballare o immerse nella natura. Tuttavia il maestro indiscusso di quest'arte fu sicuramente Utamaro, che Edmond de Goncourt definì “ Et jamais Outamaro n'a eu linéature plus délicate de la femme, en ses mouvements de grâce, que dans cette série [...]”¹⁰. Egli allacciò un lungo rapporto di lavoro con l'editore Jūzaburō, insieme al quale frequentava la città senza notte di Edo. Pertanto non è difficile comprendere a chi si ispirassero le ragazze nei suoi disegni, caratterizzate da colori vivaci e una sottile psicologia data dallo sguardo e dai movimenti di corpo e testa.¹¹ I corpi sottili e armoniosi dovevano trasmettere sensualità e fare capire al pubblico che non riprendevano immagini fittizie ma vere. Per trasmettere meglio questo fascino femminile egli introdusse il ritratto a mezzo busto, per non disperdere l'attenzione dal soggetto principale, già utilizzato da altri artisti per frontespizi erotici, poi utilizzato anche da Hokusai. Dall'artista Shunshō riprese inoltre il ritratto di spalle; un paragone può essere fatto tra *Cortigiana e piccola assistente* di Shunshō [Fig. 18] e *Beltà al bagno* di Utamaro [Fig. 19]: si può notare in entrambi i casi la stessa inclinazione della testa con i capelli raccolti, forte simbolo di seduzione.¹² Questo voler esprimere un erotismo velato (non ancora classificato come *shunga*) comportò non pochi problemi all'artista che venne imprigionato diverse volte. Lo scopo del governo era quello di non fare associare ai volti di donna, nomi o immagini di prostitute presenti a Yoshiwara. Gli artisti per evitare la censura inventavano dei rebus per riferirsi alle cortigiane oppure semplicemente ambientavano le scene in ambito domestico, dove la figura femminile veniva accostata a quella di una madre che si occupava dei figli. Da ciò si può comprendere anche un'altra informazione molto importante: l'erotismo in Oriente non era per forza legato al concetto di nudità presente in alcuni nudi europei¹³, bensì secondo gli artisti *ukiyo-e* la donna poteva esprimere tutta la sua carica sessuale attraverso piccole parti del corpo che rimanevano inevitabilmente scoperte; collo, piedi, polsi e mani. Questo espediente aiutava l'immaginazione, di conseguenza molte immagini erotiche mostravano donne o uomini semi-vestiti in cui erano visibili solo i

¹⁰ E. de Goncourt, *Utamaro. Le peintre des maisons vertes*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1904, p. 38 versione online <https://archive.org/details/outamarolepeintr00gonc>, Ult. Consultazione 24/01/2019

¹¹ R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016, p. 40 e 251

¹² G. C. Calza, *Ukiyo-e. Il mondo fluttuante*, Mondadori Electa, Milano 2004, pp. 41-42 e G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, p. 23

¹³ R.T. Singer, op.cit., p. 383

genitali. In Europa questo non sarebbe stato possibile a causa del concetto cristiano di pudore ripreso dalla Genesi “Poi udirono la voce di Dio il SIGNORE, il quale camminava nel giardino sul far della sera; e l’uomo e sua moglie si nascosero dalla presenza di Dio il SIGNORE fra gli alberi del giardino. Dio il SIGNORE chiamò l’uomo e gli disse « Dove sei?» Egli rispose « Ho udito la tua voce nel giardino e ho avuto paura, perché ero nudo, e mi sono nascosto»¹⁴ Tutto ciò porta a fare un passo in più verso un altro argomento: l’arte erotica giapponese, che ha come per tutte le culture delle radici molto antiche e nel periodo analizzato veniva classificata come *shunga* o “*immagini della primavera*”. Essa faceva parte della cultura degli uomini e delle donne di Edo che prendevano alla lettera il concetto di “mondo fluttuante”, ovvero vivere assaporando quanto più possibile la vita e i suoi piaceri. Edo rappresentava questo paradiso sulla terra e questo concetto era chiaramente espresso nei *Racconti del mondo fluttuante* (1660) di Asai Ryōi, dove l’autore afferma “Vivere solo per il momento, rivolgendo tutta la nostra attenzione ai piaceri della luna, della neve [...] cantando canzoni, bevendo vino [...] fregandocene della povertà che ci fissa in volto [...] questo è quello che noi chiamiamo mondo fluttuante”.¹⁵ Determinante per il grande utilizzo che se ne fece, fu indubbiamente il sistema di residenza ad anni alterni che venne imposto dallo shogunato, obbligando i *daimyō* a risiedere in città e lasciare la moglie e i figli quando tornavano ai loro territori. Questo fatto comportava una certa solitudine sia dal punto di vista femminile che maschile in quanto le famiglie venivano separate per un lungo periodo e vivere a Edo di certo non aiutava con le sue attrazioni eccitanti. Data questa premessa era ovvio che sia i ricchi mercanti sia la classe dei samurai (assoldata dai *daimyō*) spendevano molto denaro per partecipare a feste, attrazioni teatrali e frequentare le cortigiane risiedenti nella “città senza notte”, costruita apposta per cercare di contenere ogni tipo di sfogo. Inoltre vi è da precisare che non tutti potevano permettersi di passare una notte con una cortigiana e raggiungere Yoshiwara non era proprio veloce, senza considerare la difficoltà nell’accedervi.¹⁶ Sebbene in origine gli *shunga* fossero dei manuali finemente illustrati che venivano regalati agli sposi il giorno del matrimonio per accrescere la loro libido, soprattutto se il matrimonio era

¹⁴ GENESI 3:8-10, *La Sacra Bibbia*. Versione nuova riveduta, Società biblica di Ginevra, 2004, p. 5

¹⁵ A. Ryōi, *Ukiyo monogatari*, citato in Richard Lane, *Images of a Floating World*, Oxford University Press, Oxford, 1978, p. 11

¹⁶ Si veda Chiara Tufariello, *Come raggiungere Yoshiwara*, in *La prostituzione in Giappone e in Europa*, Tesi di Laurea, Università Cà Foscari, Venezia, Anno 2017/2018, p. 11

combinato, successivamente essi divennero dei libri, anche economici, per il puro piacere fisico maschile e femminile. Si sono notate delle macchie su molte pagine visualizzate, molto probabilmente date dall'eiaculazione dovuta ad autoerotismo.¹⁷ Timon Screech affermò che "Paintings had to be treated with care as they were luxury items. Prints were cheap, stainable and disposable."¹⁸ Facevano parte di questo enorme mercato oggetti artificiali (vagine o peni) sia per la masturbazione maschile che femminile, molto in voga. Screech ancora una volta dichiarò che "Shunga construe sex as something that occurs within walls. This may have been a fact of life, except that erotic pitcures do more than depict such facts- they also compensate for them".¹⁹ Da ciò capiamo che la masturbazione non era vista in modo negativo come per anni lo è stato in Occidente, poiché venivano anche pubblicate delle stampe, per volere delle case di piacere di Yoshiwara, pubblicizzanti i servizi offerti. Alcune interessanti immagini le possiamo trovare in *Pornografia: la cruna dell'ago del mondo fluttuante* (1780) di Shunshō, dove un uomo sogna di possedere la cortigiana amata; *Motivi di coppie in amore* (1780) di Hokusai, in cui una coppia è in procinto ad accoppiarsi seguita da due topolini in amore; *Il canto del guanciale* (1788) di Utamaro [Fig. 20], forse l'opera più conosciuta e apprezzata per il suo pudore (le parti intime non sono visibili), mostra una coppia unita durante un rapporto amoroso in cui entrambi si sfiorano con le mani.²⁰ Anche in quest'opera la veste gioca un ruolo importante, in quanto dona splendore alla cortigiana rivelando ciò che non mostra apertamente.²¹ In molti *shunga* le immagini erotiche venivano associate a mostri che possedevano le loro vittime come in *Pescatrice di awabi e piovre* (1814) di Hokusai [Fig. 21], in cui una giovane donna è distesa tra gli scogli e viene posseduta da un'immensa piovra. L'immagine di queste donne immerse tra le acque mentre pescano conchiglie è un tema molto diffuso nell'*ukiyo*e, ma Hokusai lo portò all'estremo; così venne definito da Goncourt "[...] è emblematica dell'erotismo drammatico dell'età di Hokusai, giacché la donna, avviluppata tra i tentacoli di due piovre che la succhiano, vi è raffigurata in una posa che ambigualmente suggerisce

¹⁷ G. C. Calza, op.cit., p. 37

¹⁸ T. Screech, *Sex and the Floating World. Erotic Images in Japan 1700 – 1820*, London 1999, p. 42.

¹⁹ T. Screech, op. cit., p. 237

²⁰ G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, p. 24

²¹ H. Nakagawa, *Introduzione alla cultura giapponese. Saggio di antropologia reciproca*, Ed. Mondadori, Milano 2005, p. 112 in Rachele Ravanini, *La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, tesi di laurea, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2012-2013, p. 86

l'abbandono sensuale dell'estasi del sogno erotico e insieme quello cadaverico."²² Infine un ultimo concetto che va esaminato è l'erotismo verso il proprio sesso, ovvero il lesbismo e l'omosessualità. Diverse stampe mostrano uomini o donne in atteggiamenti intimi con altre figure del proprio sesso, ma mentre per le donne ci sono meno prove a favore di quest'ipotesi²³, per gli uomini sono stati fatti diversi studi in merito. Nella maggior parte dei casi si trattava di pedofilia e il quartiere che ospitava questi incontri era Yoshichō. Inoltre spesso tra queste vittime erano presenti attori del teatro kabuki, che oltre alle loro rappresentazioni teatrali offrivano servizi, consenzienti o meno, sessuali e quindi non erano poi tanto distanti dalla figura della cortigiana. Le stampe di questi attori, così come quelle delle beltà femminili, servivano spesso come mezzo di autoerotismo. Possiamo pertanto affermare che all'interno di questo vasto mercato in epoca Edo vi fosse uno stretto filo conduttore tra gli *shunga* e le restanti stampe²⁴, in quanto tutte concorrevano alla presentazione di un personaggio, il quale spesso oltre al lavoro principale intratteneva i clienti nei quartieri di piacere, e pertanto le stampe fornivano una prima rappresentazione per il cliente che voleva avvicinarsi in modo più intimo, oppure un modo più economico per ottenere piacere.²⁵

²² *Strangers in paradise: the Foreign Image in Japanese Art & shunga*, vol. integrativo nella serie Teihon ukiyoe shunga meihui shūsei, Tōkyō 1998. Cit. in Richard Lane, *Pene d'amor conquistate: l'arte erotica in Hokusai*, in G. C. Calza, *Hokusai il vecchio pazzo per la pittura*, ELECTA, 1999, p. 12

²³ G. C. Calza, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Mondadori Electa, Milano 2004, pp. 41-42 e G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, p. 40

²⁴ Un questo caso l'autore fa riferimento alle stampe di belle donne e di attori kabuki, si veda *Ibidem*, p. 41

²⁵ Alcuni esempi si possono trovare nelle raffigurazioni di cortigiane mentre sfilano tra la folla o dopo la toletta, ma anche nelle raffigurazioni di attori *onnagata* G. C. Calza, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, op.cit., p. 111, 349, 377 ; R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, op.cit., p. 262, 266

CAPITOLO 2.3

L'ARTE DELLA DANZA E DELLA MIMICA: IL TEATRO KABUKI

Il *kabuki* è una rappresentazione teatrale tipica dell'epoca Edo e la sua nascita si colloca intorno agli inizi del 1600. La struttura di questa rappresentazione è molto diversa rispetto a come in Occidente siamo abituati a pensare al teatro. Non vengono trattati argomenti complessi o filosofici sulla vita o di carattere politico, bensì si tratta di un teatro popolare che rifletteva il modo di vivere della borghesia di Edo.¹ Nonostante ciò, questo tipo di arte veniva trasmessa al pubblico tramite la mimica e la danza e di conseguenza poteva risultare di difficile comprensione se non si conoscevano le vicende narrate, nate da una comunione tra storie moderne e tradizionali. Il termine *kabuki* ha origine a Kyoto e deriva da una particolare danza eseguita da una sacerdotessa del tempio di Izumo. Successivamente questa danza si diffuse anche a Edo attraverso delle scenografie provocatorie; essendo le prime protagoniste tutte donne, i proprietari dei bordelli creavano dei palchi dove fare esibire le ragazze incitandole alla prostituzione per attirare i clienti.² Per questo motivo nel 1629 le figure femminili vennero bandite e inizialmente sostituite da giovani ragazzi (costretti a rapporti omosessuali) per poi conferire il ruolo a soli attori uomini professionisti, che interpretavano sia ruoli femminili, *onnagata*, sia ruoli maschili. Come fece presente Carlo Titomanlio “Già circoscritta e inibita dai ripetuti divieti e dalle restrizioni governative, l'attività degli impresari legava la sua sorte ai vizi e al temperamento degli artisti rappresentati; essi peraltro esercitavano ciò che oggi finirebbe rubricato sotto la voce induzione e favoreggiamento della prostituzione, contando cioè sull'avvenenza dei propri attori per guadagnarsi protezione e favori economici dai ricchi mecenati”³

Attraverso la bravura mimica dei singoli artisti, il trucco⁴ e i vestiti indossati si poteva comprendere il personaggio interpretato e incantare il pubblico coinvolgendolo nella vicenda. Le espressioni facciali pronunciate dagli artisti, com'è possibile notare in diverse stampe dell'epoca, rimandano a sentimenti di dolore, gioia, amore e rabbia. Tra i

¹ C. Titomanlio, *Cronache del mondo fluttuante. Il teatro kabuki nei racconti di Ihara Saikaku*, in *Antologia e Teatro-Rivista di studi*, N. 5, 2014, p. 72 in <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/4394/3877>

² R.T. Singer, op.cit., p. 376

³ C. Titomanlio, op.cit., p. 78

⁴ Doveva essere interamente bianco per poter eliminare tutti i tratti espressivi e poter così immedesimarsi in un nuovo personaggio.

grandi personaggi del tempo emerge l'attore Ichikawa Danjūrō la cui dinastia continua fino ad oggi. Così come per le silografie, anche nel teatro il nome veniva tramandato ai discendenti della scuola/famiglia presso cui si studiava. Le stampe a tal proposito erano un veicolo molto importante per far conoscere l'attore e dargli importanza. Esse avevano anche la funzione di souvenir, ovvero venivano acquistate per rievocare danze e parti di scene interpretate sul palcoscenico. Non a caso spesso gli attori venivano raffigurati con un strumento musicale tipico, lo *shamisen*, o circondati da frasi che rimandavano ai monologhi teatrali. Prima delle stampe gli attori venivano dipinti su rotoli o paraventi. Tra i primi artisti ad utilizzare la stampa per le raffigurazioni teatrali vi fu Hishikawa Moronobu⁵, il quale riuscì perfettamente a rendere lo stile forte e spettacolare dell'attore Danjūrō. Venivano inoltre utilizzate le regole prospettiche occidentali per rappresentare gli interni e gli esterni del teatro.⁶ Anche la scuola Torii acquisì grande importanza nella rappresentazione di stampe teatrali; tra gli artisti di maggior rilievo vi erano Kiyonobu e Kiyomasu, i quali ritraevano i corpi a figura intera su grande formato e conferivano agli attori che impersonavano un ruolo femminile una corporatura robusta. Inoltre inizialmente la fisionomia veniva standardizzata per tutti gli attori, cosa che rendeva difficile il loro riconoscimento, in quanto non era importante assomigliare alla realtà ma personificare al meglio il personaggio. Questi pertanto venivano riconosciuti solo attraverso due elementi fondamentali: eventuali nomi sulla stampa o stemmi sul *kimono* che indossavano. Ne è un esempio *Ichikawa Danjūrō II nel ruolo di Soga no Gorō* [Fig. 22-21.1]; le immagini geometriche nella parte inferiore del vestito sono un chiaro riferimento al suo nome mentre quelle sopra le maniche si riferiscono al personaggio interpretato.⁷ Questo personaggio era molto popolare in Giappone, poiché la storia molto nota si basava sulle vicende del XII secolo, tanto da essere raffigurato da altri artisti come Kiyomasu, il quale però decise di avvicinare un personaggio realmente esistito (sempre interpretato da Ichikawa Danjūrō II) mentre interpretava il ruolo di Soga; si potrebbe dire un dramma nel dramma. Un cambiamento avvenne verso la metà del 1700 con gli artisti Shunshō e Bunchō della scuola Katsukawa, i quali per la prima volta ritrassero gli artisti dal vero. In particolar modo, il

⁵ G. C. Calza, op.cit., p. 58

⁶ L. Lambourne, op.cit., p. 14

⁷ G. C. Calza, op.cit., p. 25-26

primo ritraeva gli artisti di profilo come se fossero sulla passerella, *hanamichi*⁸, del teatro. Artisti quali Shunkō e Shun'ei davano invece molta importanza ai volti in primo piano con le loro espressioni. Per poter stare al passo con la scuola rivale, verso la fine del 1780 Kiyonaga decise di adottare uno stile più veritiero per i suoi personaggi. Il suo scopo non era ritrarli nelle solite vesti teatrali, bensì renderli più umani possibile, più alla portata del popolo: decise pertanto di ritrarli nelle loro attività quotidiane ottenendo così un discreto successo tra la folla. Anche Hokusai si cimentò con alcune stampe teatrali prendendo come esempio le opere di Shunshō e Kiyonaga.⁹ L'apice di queste stampe giunse però con la scuola di Utagawa, di cui facevano parte Toyokuni I, Kunisada e Kuniyoshi. Anche in questo caso si nota con Toyokuni sia la rappresentazione per intero dei personaggi mentre sono disposti di profilo, sia i mezzi busti e le vedute di interni. Con Kunisada vi è un particolare in più nelle espressioni degli attori, che risultano quasi esasperate al massimo per fare comprendere le loro emozioni, come si può notare nella serie *I grandi successi del teatro* (1814-1815). Infine l'utilizzo dei tritici con colori molto vivaci nelle opere di Kuniyoshi permetteva allo spettatore di cogliere i minuziosi particolari all'interno di scene in cui erano raffigurati fantasmi, spiriti, guerrieri e forze sovranaturali dalle dimensioni enormi che venivano combattuti da un eroe personificato da un attore *kabuki*. L'immagine che ne risulta è molto complessa e barocca nei particolari colorati. Le stampe sono piene e non vi è una sensazione di vuoto dello spazio.¹⁰ Alcune delle opere sono: *La storia di Nippon Daemon e il gatto* (1847), *Il fantasma mostruoso del palazzo di Sōma* (1845-1846) [Fig. 22] e *Veduta dell'inferno* (1833-1835). Se si osservano con attenzione gli animali presenti nelle rappresentazioni si nota un forte realismo, dovuto anche all'importazione di libri scientifici dall'occidente. Lo stesso scheletro presente ne *Il fantasma mostruoso del palazzo di Sōma* (1845-1846) è stato dipinto con precisione anatomica, nonostante la storia narrata sia surreale: lo scopo era quello di stupire i lettori. Ancora una volta viene mostrato il forte legame tra queste creature (marine o immaginarie) e l'ambiente naturalistico che circonda l'uomo, fonte di vita ma anche di timore.

⁸ F. Arzeni, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1987, cit. p. 191

⁹ M. Tazartes, op.cit., p. 22 e 26

¹⁰ R. Menegazzo (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017, p. 71

Questo tipo di forma teatrale, molto apprezzata dal popolo, trae in parte le sue origini altrove. Essa si rifà ad un'altra forma teatrale molto più antica ed apprezzata dalla classe elitaria di Kyoto, il teatro *nō*¹¹, che secondo Singer “[...] literally set the stage for kabuki”¹² asserendo che “Close examination of early paintings of the Shijō (Fourth Avenue) entertainment district of Kyoto reveals that the newly emerging dance and dramatic art of kabuki were performed in structures originally designed for *nō*”.¹³ Lo scopo non è quello di analizzare altre forme teatrali ma dare qualche nozione, per capire anche eventuali differenze. Questo tipo di rappresentazione utilizzava dei costumi molto colorati con l'aggiunta di maschere (non presenti nel kabuki in quanto gli attori utilizzavano dei trucchi per mascherare il loro volto), che non avevano lo scopo di creare tensione visiva ma presentare un personaggio con i suoi pregi e difetti. A loro volta le maschere utilizzate riprendevano le maschere e i costumi usati nelle danze popolari, che consentivano durante l'esibizione di cambiare le apparenze e le personalità quotidiane degli individui. Elias Canetti affermò “[...] la maschera crea una figura, è intangibile, stabilisce una distanza fra sé e l'osservatore e rappresenta i limiti entro cui l'uomo può stabilire un rapporto con la realtà”.¹⁴ Inoltre, come le stampe rappresentanti gli *onnagata*, anche le maschere femminili (donna gelosa, fanciulla in fiore ecc.) erano meno espressive rispetto a quelle demoniache e maschili, ma tutte attraverso dei giochi di luce potevano trasmettere stati d'animo differenti: angoscia, sollievo, compassione.¹⁵ Si può pertanto comprendere la profonda iterazione tra danza e teatro presente in Giappone, non come forma d'arte complementare alla recitazione ma come fonte primaria di rappresentazione dell'essenza divina insita nell'uomo.¹⁶ Analizzando queste piccole differenze si può concludere affermando che il *nō*, rispetto al *kabuki*, ha un pubblico più limitato proprio per la sua difficile comprensione richiedente un particolare sforzo sia da parte degli attori, che devono trasmettere il messaggio, sia da parte del pubblico che prova a riceverlo.

¹¹ Per ulteriori informazioni si veda l'articolo di L. Tornaghi, *Il teatro Nō*, in Associazione culturale Giappone in Italia, 30 ottobre 2018 in <http://www.giapponeinitalia.org/il-teatro-no/> Ult. Consultazione 16/02/2019

¹² R.T. Singer, op.cit., p. 372

¹³ Ibidem, p. 372 e pp. 415-417

¹⁴ E. Canetti, *Massa e Potere*, Rizzoli, Milano, 1972 (ed. or. *Masse un Macht*, Claassen Verlag, Hamburg 1960), p. 412 in G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, p. 47

¹⁵ F. Arzeni, op.cit., p. 201

¹⁶ G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino, 2002, p. 44

CATALOGO OPERE PRIMA PARTE



[1] Anonimo
Mappa di Edo,
1849



[2] Katsushika Hokusai
Cardellino e ciliegio piangente (Uso Shidarezakura),
Serie *Piccoli fiori,*
1832



[3] Utagawa Hiroshige
Due anatre in un corso d'acqua,
1834



[4] Utagawa Kuniyoshi
Pesci rossi che somigliano ad attori
(Nitaka kingyo)
 1842



[5] Utagawa Kuniyoshi
I passeri del quartiere. Case
temporanee come nido (Sato
suzume nugura no kariyado),
 1846



[6] Kitagawa Utamaro
Album Cento e mille uccelli: poesie
umoristiche al paragone
(Momochidori kyōka awase),
 1790 circa



[7] Katsushika Hokusai
Giornata limpida col vento del sud (Gaifū kaisei),
Serie Trentasei vedute del monte Fuji,
1830-1832



[7.1] Katsushika Hokusai
Giornata limpida col vento del sud (variante),
Serie Trentasei vedute del monte Fuji,
1830-1832



[8] Katsushika Hokusai
*La cascata di Amida molto in profondità
sulla strada Kiso (Kisoji no oku Amida ga
taki),
Serie Viaggio tra le cascate giapponesi
1834-1835*



[8.1] Katsushika Hokusai
*La cascata di Ōno lungo la strada Kiso
(Kisokaidō Ono no bakufu),
Serie Viaggio tra le cascate giapponesi
1830-1832*



[9] Katsushika Hokusai
*Il ponte Kintai nella provincia di Suō (Suō no kuni Kintabashi),
Serie Vedute insolite di famosi ponti giapponesi di tutte le province,
1833-1834*



[9] Veduta reale del ponte Kintai



[10] Utagawa Hiroshige
Stazione 2. Shinagawa. Casa da tè Samegafuchi,
Serie Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō,
1848-1849



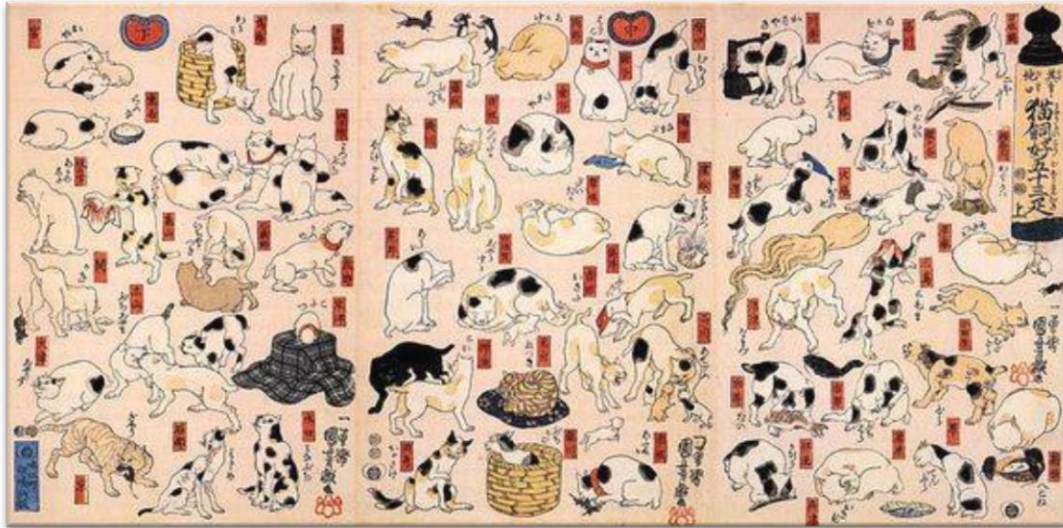
[10.1] Utagawa Hiroshige
Stazione 6. Totsuka,
Serie Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō,
1848-1849



[10.2] Utagawa Hiroshige
Stazione 21. Mariko,
Serie Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō,
1848-1849



[10.3] Utagawa Hiroshige
Stazione 23. Fujieda,
Serie Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō,
1848-1849



[11] Utagawa Kuniyoshi
Cinquantatré gatti con i nomi delle stazioni del Tōkaidō
(Sono mama jiguchi myōkaidō gojūsan biki),
1848



[12] Kitagawa Utamaro
Sopra il ponte Ryōgoku,
1795-1796



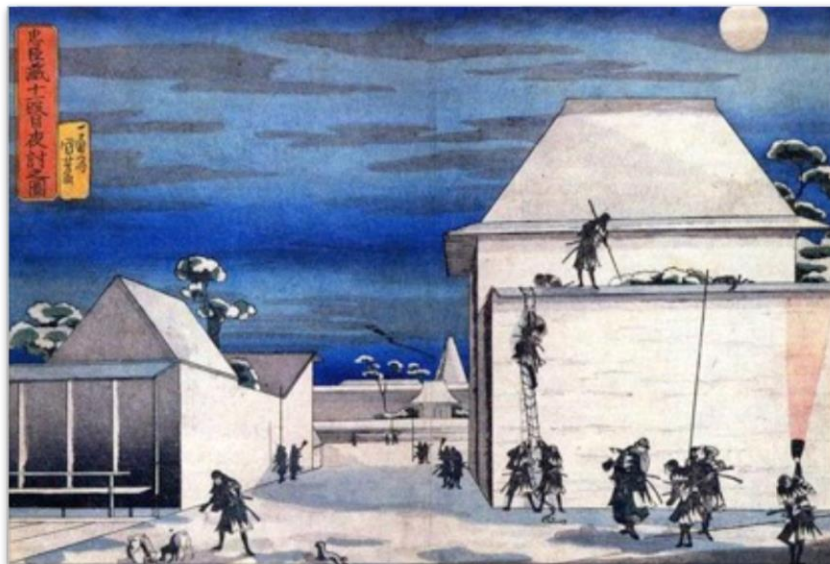
[13] Kitagawa Utamaro
Sotto il ponte Ryōgoku,
 1795-1796



[14] Utagawa Hiroshige
Fuochi d'artificio sul Ryōgoku (Ryōgoku hanabi),
 Serie *Cento vedute celebri di Edo,*
 1858, ottavo mese



[15] John Nieuhof
Case di ufficiali del governo e artisti,
Il celebre viaggio per terra e per mare di John Nieuhof nelle più belle province delle Indie
orientali e occidentali,
 1682



[16] Utagawa Kuniyoshi
Chūshingura, Il magazzino dei vassalli fedeli, Attacco notturno al Palazzo di Kira (Chūshingura
jūichidanme youchi no zu) atto XI,
 1831-1832



[17] Kitao Shigemasa
Geisha e cameriera,
1776 circa



[18] Katsukawa Shunshō
Cortigiana e piccola assistente vista di spalle,
1781-1789



[19] Kitagawa Utamaro
Beltà al bagno,
1789-1801



[20] Kitagawa Utamaro
Album Il canto del guanciale (Utamakura),
1788



[21] Katsushika Hokusai
Pescatrice di awabi e piovre,
da *Spasmi d'amore (Kinoue no komatsu)*
1814



[22] Anonimo
Ichikawa Danjūrō II nel ruolo di Soga no Gorō,
n.d.



[22.1] Torii Kiyomasu I
L'attore Ichikawa Danjūrō I nel ruolo di Soga no Gorō,
1697



[23] Utagawa Kuniyoshi
Il fantasma mostruoso del palazzo di Sōma (Soma no furudairi),
1845-1846 circa

SECONDA PARTE

CAPITOLO 3

INFLUENZE DALL'ORIENTE

In questi capitoli si vedrà come il fenomeno artistico *ukiyo-e*, che tanto ha appassionato la classe mercantile del paese del Sol Levante partendo dalla capitale Edo (odierna Tokyo), si sia sviluppato portando verso ovest tutti i suoi misteri, le sue tecniche e la sua filosofia.

I grandi maestri nipponici, Hokusai, Utamaro, Hiroshige ecc., dopo molti anni approdano in Occidente, prima in Europa e poi in America, influenzando molto l'arte di fine Ottocento e Novecento. Il periodo che si sta considerando, anno più anno meno, va da fine epoca Edo al momento storico denominato Restaurazione Meiji (1868-1912), caratterizzata da importanti cambiamenti sociali, politici ed economici per l'Impero giapponese.¹

Infatti dopo la convenzione di Kanagawa del 1854 il Giappone iniziò ad aprire le sue frontiere permettendo ai suoi connazionali di viaggiare in Occidente e nello stesso tempo accogliendo viaggiatori provenienti da terre lontane nel proprio territorio. Prima di questa data a nessun giapponese era consentito lasciare la nazione e questo sicuramente contribuì ad innalzare quel alone di mistero propri della cultura e società nipponica. Bisogna tuttavia precisare che l'interesse per l'arte orientale iniziò già nel XVI secolo, in cui i suoi oggetti artistici diffondendosi alimentarono l'interesse per l'esotico.

Il voler imitare l'arte di questo popolo così lontano dallo stile occidentale, portò alla nascita di una nuova tendenza verso la seconda metà del 1800 che venne definita da Philippe Burty² con il termine *Giapponismo*, una "tecnica liberatoria"³ in grado di

¹ In questo periodo termina il dominio detenuto per quasi trecento anni dalla dinastia Tokugawa e la famiglia imperiale si trasferisce da Tokyo e Kyoto. O. Niglio, *Vincenzo Ragusa-Artista siciliano tra Tokyo e Yokohama*, Journal Article, Agorà, n.46, Kyoto University, 2013, pp. 46-50 consultabile in <https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/handle/2433/175385> Ult. Consultazione 26/02/2019

² Philippe Burty (1830-1890) incisore francese che conìò per primo il termine Japonisme, indicando l'interesse dei pittori francesi per il paese del Sol Levante in Rachele Ravanini, *La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, tesi di laurea, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2012-2013, p. 7

portare nuova linfa vitale in un momento di crisi artistica, precisando che lo scopo di questi artisti occidentali non era incentrato sulla mera copiatura. Queste idee verranno prese proprio dall'arte orientale attraverso dei motivi ricorrenti, trattati già nei capitoli precedenti: dai diversi paesaggi alle beltà femminili di *geisha* e cortigiane presenti nel quartiere di piacere di Yoshiwara. Essi erano simboli della moda presente all'epoca nella città di Edo (Tokyo) creata dalla classe mercantile che aveva preso il sopravvento su quella dei samurai, ma nello stesso tempo divennero anche un mezzo di critica contro quello stesso governo imperiale che aveva posto dei freni sia a livello commerciale che di benessere sociale. Da questo contesto nascono le stampe *ukiyo* (letteralmente *Mondo Fluttuante*, in cui ogni leggerezza e gioia della vita terrena veniva praticata) realizzate su matrice lignea che permetteva una tiratura di centinaia di copie. Questa leggerezza e frivolezza del vivere verrà ripresa in Italia e in Europa dal movimento Liberty⁴ che la fece propria dal punto di vista sociale e culturale, creando spesso degli oggetti ornamentali stravaganti con rimandi all'Oriente. Inoltre dalla seconda metà del 1800 si assisterà ad una circolazione di prodotti provenienti dai viaggi effettuati da esploratori e nobili in Asia e tra questi, molto conosciuta ed apprezzata dagli artisti occidentali, la raccolta di *Manga* del celebre artista Katsushika Hokusai, che Louis Gonse descrisse come "l' enciclopedia di tutto un paese, la commedia umana di tutto un popolo"⁵ e ancora "Siamo nel paese in cui i poeti si accontentano di poche sillabe per farci sentire le gioie e le pene che provano"⁶; questi pochi versi rappresentano esattamente l'essenza dell'arte *ukiyo* e il suo scopo nella società giapponese, ricca di significati in pochi tratti in cui l'artista vive in comunione con la natura e ne studia meticolosamente ogni aspetto per poi riportarlo su carta cogliendone la sua essenza vitale che emerge dalle credenze religiose orientali.

³ S. Wichmann, *Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19. e 20. secolo*, Fabbri, Milano, 1980, p. 10

⁴ Il nome deriva da Arthur Lasenby Liberty, appassionato d'arte giapponese che aprì un negozio di arredamento e oggettistica a Londra. In F. Arzeni, op.cit., p. 35

⁵ H. Focillon, *Hokusai*, Ed. Abscondita, Milano, 2003

⁶ *Ibidem*

CAPITOLO 3.1

IL FENOMENO DEL GIAPPONISMO IN ITALIA

Quando si parla di approdo di questo fenomeno culturale in Occidente, si pensa soprattutto alla fama che esso ha avuto nelle città Europee attraverso artisti internazionali di enorme successo, lasciando all'Italia un secondo posto, il cui solo scopo secondo alcuni critici era quello di aggiornare la cultura italiana che per anni era stata divisa e frammentata (si ricordi infatti che il Regno d'Italia si formò a partire dal 1861, prima il paese era suddiviso in territori/province mentre gli stati Europei erano già più compatti) a differenza del vero interesse e della passione nata per questa nuova realtà da parte degli artisti francesi. Tuttavia questo ultimo posto e mancanza di interesse verso l'arte giapponese presso i nostri connazionali, non è da considerarsi poi così "ultimo". Grazie a degli studi effettuati da Nancy Jane Gray Troyer e Norma Broude si ipotizzò che un primo approccio all'arte orientale sia avvenuto attraverso le opere del movimento Macchiaiolo toscano agli inizi degli anni Sessanta del 1800.¹ Gli studi rivelarono inoltre che questi artisti non si limitarono ad una conoscenza superficiale ma cercarono di captare in maniera profonda le tecniche e l'essenza di questa nuova arte che si andò via via sviluppando sempre di più nel decennio successivo. Tuttavia, saranno poi gli artisti italiani emigrati in Francia a diffondere e fare apprezzare ai colleghi rimasti in patria il gusto per l'arte orientale. Prima di parlare dei casi di Giapponismo sviluppatosi sulla penisola italiana attraverso le varie correnti artistiche, è bene ricordare un importante e precoce collezionista² e pittore spagnolo presente in Italia in quegli anni, Mariano Fortuny y Marsal, che dedicò buona parte della sua vita allo studio di questa cultura trasmettendo poi questa passione ad altri artisti tra cui Giuseppe Gaetano De Nittis³ (a lui guardarono molti artisti presenti a Palermo). Alcune delle opere in cui è evidente questo spirito orientale sono *Il collezionista di stampe* (1863-1865)⁴, in cui si descrive un tipico atelier di antiquariato presente a Roma presentante elementi settecenteschi della tradizione ma anche un'armatura samurai, un vaso

¹ V. Farinella e F. Morena (a cura di), *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012, p. 18

² Dall' inventario redatto dopo la morte dell'artista si scorgono numerosi riferimenti alla sua collezione di oggetti giapponesi, si veda V. Farinella-V. Martini, op.cit., p. 8

³ Giuseppe Gaetano De Nittis (1846-1884) pittore italiano trapiantato successivamente in Francia, si avvicinò al movimento macchiaiolo per poi andare verso l'Impressionismo.

⁴ V. D'Avila, op.cit., p. 67

giapponese e un ventaglio⁵, e *I figli del pittore nel salone giapponese* (1874)⁶, in cui la figlia dell'artista è distesa su un comodo divano orientale con in mano un ventaglio mentre alle sue spalle vi sono delle decorazioni di farfalle e alberi di ciliegio. Un aneddoto ci viene dato dalla testimonianza di Kiyō Kawamura che disse "Nella pittura giapponese invece non si cerca di mettere le cose in prospettiva e perciò tutte le cose, sia in lontananza sia in primo piano, sembrano vicine e quindi il quadro diventa vivace. Ecco il punto che Fortuny ha apprezzato della pittura giapponese [...]"⁷. Con il passare del tempo si percepì nelle opere di Fortuny un intenso interesse per le stampe *ukiyo-e* e per i 15 volumi del *Manga* in cui erano presenti i disegni di Hokusai, ai quali l'artista fece riferimento soprattutto per la presenza di uccelli che spiccano il volo nei drappeggi o nei paraventi. Verso la fine degli anni Sessanta inizio anni Settanta del 1800 il Giapponismo divenne una vera e propria moda tra critici, artisti, letterati che frequentavano i Salon e le botteghe. Oltre all'esempio di Roma con Mariano Fortuny questo stile venne ripreso anche in città come Firenze e Milano, dove erano presenti artisti quali Tranquillo Cremona (1837-1878) e Telemaco Signorini (1835-1901). Il fatto che il Giapponismo si sia instaurato così velocemente e facilmente in Europa è dovuto a fatti accaduti in precedenza, poiché si era notato un connubio di scambi tra la cultura occidentale e orientale; difatti secondo lo storico Francesco Morena "il Giappone è stato l'unico paese che gli occidentali hanno scoperto due volte"⁸. Questo fatto può risultare storicamente incongruente, eppure in questo caso bisogna considerare non solo l'aspetto storico ma anche quello artistico. Dal punto di vista storico il primo sbarco di *nanban*⁹ nel Paese del Sol Levante avvenne nel 1543¹⁰ (si ricordi nel 1492 la scoperta dell'America). Questo incontro ¹¹ portò per qualche decennio a solidi scambi

⁵ V. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 131

⁶ V. D'Avila, op.cit., p. 71

⁷ K. Kawamura, *Yōsajō no Etsureki (Storia della pittura allo stile Occidentale)*, in *Kawamura Kiyō Kenkyū*, Tokyo, Chūō Kōron Bijutsu Shuppan, 1994, p. 148 in V. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 65

⁸ V. Farinella e F. Morena (a cura di), *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012, p. 26

⁹ Termine con il quale i giapponesi definivano gli occidentali "barbari del sud" e poteva essere applicato a diversi aspetti della cultura europea. Si veda C. Pelliccia, *La prima ambasceria giapponese in Italia nel 1585: relazioni e lettere di viaggio nell'Archivum Romanum Societatis Iesu*, tesi di dottorato, Università degli studi della Tuscia di Viterbo, 20 maggio 2016, pp. 47-50

¹⁰ L. Dimitrio, *La scoperta del Giappone in Italia e gli influssi del Giappone sulla moda italiana*, progetto di ricerca, p. 8 in <http://amsacta.unibo.it/3756/1/DIMITRIO.pdf>

¹¹ È molto probabile che ve ne siano stati altri in precedenza, poiché vi sono diversi scritti che comunicano la presenza di un arcipelago in Oriente, tuttavia la scoperta venne divulgata dai portoghesi dopo la metà del 1500 poiché volevano proteggere la loro rotta commerciale. Si veda F. Santullo, *Le prime*

commerciali finché gli insistenti tentativi di conversione religiosa praticati dai missionari non causarono tensioni politiche all'interno dell'isola, che culminarono con il martirio dei cristiani.¹² Da qui in poi la famiglia reggente Tokugawa decise di isolare il paese dal resto del mondo impedendo sbarchi e commercio con l'estero per quasi duecento anni, il che favorì la creazione di quel mito lontano nell'ideale occidentale. Solo pochissimi manufatti raggiungevano l'Europa e questi in primis dovevano essere approvati dall'imperatore e secondariamente il loro stile era molto diverso da quello originale giapponese, proprio perché doveva soddisfare il gusto occidentale portando profitto ai mercanti asiatici. Vi è inoltre da considerare che inizialmente i manufatti giapponesi venivano apprezzati in mezzo ad altri manufatti, le cosiddette *cineserie*¹³, che attraevano gli intellettuali ed artisti europei ottocenteschi. Prima della famosa Esposizione di Vienna, la passione per le "cose giapponesi o giapponeserie"¹⁴ avvenne durante l'Esposizione Universale di Londra del 1862, dove i collezionisti fecero a gara per ottenere oggetti da collezionare, mentre per gli orientali questo era un buon modo per fare profitto vendendo a malincuore le ricchezze del loro passato culturale, a volte "veri e propri tesori nazionali".¹⁵ A partire dal 1854 gli Stati Uniti e altri governi occidentali¹⁶ imposero al governo Tokugawa una nuova apertura dei mercati per il commercio e una serie di leggi alle quali il governo giapponese, debole dopo gli anni di isolamento, non poté sottrarsi fino al 1911 dove riuscì ad ottenere piena autonomia nei suoi traffici commerciali riacquistando parte delle ricchezze. Prima di ciò il suo apparato industriale era inferiore¹⁷ e non riusciva a tenere testa a quello occidentale,

missioni dei Gesuiti in Giappone e la prima ambasceria giapponese in Italia, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, anno 2012-2013, pp. 8-12

¹² G. Sica, *Il vuoto e la bellezza, da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Guida ed., 2012, pp. 7-8

¹³ Dal francese *Chinoiserie* fa riferimento ad un periodo storico cominciato nel 1700 dove in Europa vi fu una forte presenza dell'arte cinese e di tutto ciò che era esotico, come porcellane e lacche. S. Wichmann, op. cit., p. 8

¹⁴ Termine coniato da Jules de Goncourt, naturalista francese, con il quale si fa riferimento ad oggetti frivoli prodotti per assomigliare agli originali orientali, in alcuni casi potevano provenire da oriente ma rivisitati per i nobili occidentali. Si veda V. Farinella e F. Morena, op.cit., p. 28 e per la citazione si legga Rachele Ravanini, *La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, tesi di laurea, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2012-2013, pag. 7 e V. Farinella e F. Morena, op.cit., p. 28

¹⁵ S. Wichmann, op.cit., p. 378

¹⁶ Si sta facendo riferimento a Francia, Russia, Gran Bretagna ed Olanda, per ulteriori informazioni si veda L. Lambourne, op.cit., pp. 24-25

¹⁷ F. G. Notehelfer, *On Idealism and Realism in the Thought of Okakura Tenshin*, The Journal of Japanese Studies, Vol. 16, N. 2, Summer 1990, pp. 309-10.

pertanto esso si limitava ad esportare bachi da seta¹⁸ e vari oggetti d'arte, molto apprezzati durante l'Esposizione Universale di Vienna del 1873. Ciò alimentò l'idea di dare più importanza alla vita artistica del paese, fondando le prime associazioni fino a culminare nel 1889 con la creazione dell'Associazione per l'Arte Giapponese che si occupava proprio di gestire i vari eventi in loco ma anche incoraggiare la partecipazione dei suoi iscritti alle Esposizioni Universali. Lo scopo principale era quello di guadagnare abbastanza per arginare il problema della colonizzazione occidentale, poi a partire dal 1895 il Giappone cambiò rotta vedendo l'arte non più come un mezzo di scambio ma come una risorsa essenziale del paese che andava tutelata e non svenduta.¹⁹ Questi avvenimenti portarono alla sua seconda riscoperta, dove si rivalutò soprattutto una certa interiorità spirituale insita negli oggetti giapponesi rispetto gli altri oggetti esotici, in quanto l'arte nipponica veniva definita “ un'arte superiore”²⁰ che poteva “fare a meno del barbaro lusso di decorazioni pesanti e stracariche, comune al resto d'Oriente”²¹ prendendone le distanze.

A partire dagli anni Sessanta si iniziarono ad insegnare a Firenze le lingue e culture orientali e nel 1866 avvennero i primi contatti diplomatici con il governo giapponese. Iniziarono così ad instaurarsi degli scambi intensi che videro protagonisti importanti uomini italiani, tra cui l'ambasciatore Alessandro Fè Ostiani che contribuì a sviluppare un corso di lingua giapponese nell'odierna²² Università Cà Foscari di Venezia e creare una scuola di belle arti a Tokyo nel 1876, chiamando attraverso un concorso tre artisti italiani²³: il pittore Antonio Fontanesi, lo scultore Vincenzo Ragusa e l'architetto Gian

¹⁸ Dallo studio di N. Lanna emerge che a partire dal 1854 un'epidemia colpì la sericoltura in Italia ed Europea e per questo motivo vi fu un aumento della domanda per il baco da seta giapponese che portò al paese nipponico un'importante rendita. Si veda l'articolo di Noemi Lanna, *Italia-Giappone: 150 anni di amicizia costante*, Ambasciata del Giappone in Italia, in <https://www.it.emb-japan.go.jp/150/it/yuuujou.html> Ult. Consultazione 20/02/2019

¹⁹ V. Farinella e F. Morena, op.cit., p. 28

²⁰ Cfr. *L'Esposizione di Parigi del 1878*, cit., p. 154 in V. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 18

²¹ *Ibidem*, p. 18

²² La scuola venne fondata nel 1868 ed inizialmente era denominata Scuola Superiore di Commercio di Venezia. Essa prevedeva tre percorsi di studio: commerciale, magistrale e consolare. Si legga l'articolo https://www.unive.it/pag/fileadmin/user_upload/SBA/documenti/Altre_strutture/Storia_di_Ca_Foscar_i.pdf e *Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, Ordinamento della Regia Scuola Superiore di Commercio in Venezia*, Luigi Luzzatti e E. Deodati (a cura di) Tipografia G. Barbera, Firenze, 1868, pp. 18-22 versione online <https://fc.cab.unipd.it/fedora/objects/o:29101/methods/bdef:Content/download> Ult. Consultazione 26/02/2019

²³ Articolo di Noemi Lanna, *Italia-Giappone: 150 anni di amicizia costante*, Ambasciata del Giappone in Italia, in <https://www.it.emb-japan.go.jp/150/it/yuuujou.html> Ult. Consultazione 20/02/2019

Vincenzo Cappelletti che sviluppò in Giappone degli edifici in stile italiano²⁴. Un altro artista importante fu Edoardo Chiossone, che lasciò parte della propria collezione al museo di Genova,²⁵ aperto nel 1905. Egli approdò in Giappone nel 1875 e diede un contributo alle tecniche di incisione e stampa²⁶, infine ispirò giovani artisti locali. Ragusa invece si dedicò soprattutto alla raccolta di manufatti intesi come materiale di studio per gli artisti palermitani. Proprio come Ragusa, altri esponenti o istituzioni collezionavano/venivano in possesso di materiale da inserire nei musei o durante le Esposizioni a fine educativo. A Firenze e Roma ad esempio Janetti aprì una bottega di antiquariato. Firenze in particolar modo, grazie agli studi effettuati da Alessandro Kraus, era divenuta il luogo di raccolta della musica orientale tanto da condurre Mascagni alla creazione dell'*Iris*. Nel 1908 la collezione del principe Enrico di Borbone venne esposta a Venezia e comprendeva oggetti raccolti durante i suoi viaggi in oriente tra il 1887- 1889. Vittorio Pica inoltre contribuì verso fine 1800, grazie ai suoi articoli sulla rivista *Emporium*²⁷ riguardanti le produzioni in bianco e nero dei maggiori esponenti dell'arte *ukiyo*e, alla conoscenza tra gli artisti italiani di questa nuova tendenza artistica che si era già fatta largamente strada in Europa, al fine di dare una possibilità all'arte partenopea di restare al passo con le nuove tendenze. Il suo intento era quello di lodare e descrivere la produzione nipponica facendo emergere le sue qualità: la varietà dei soggetti e delle tematiche rappresentate in Hokusai, le beltà femminili seducenti in Utamato, la prospettiva nei paesaggi in Hiroshige e l'amore per le leggende e il teatro in Toyokuni e Kunyoshi. Al contrario invece egli giudicò negativamente la produzione moderna di arte giapponese, che a causa dei rapporti con l'occidente "[...] va sempre più europeizzandosi"²⁸ perdendo la sua aura di originalità. Il Giapponismo era per lui uno strumento di fuga dalla realtà quotidiana occidentale verso un mondo più pacifico, lontano da ogni tipo di corruzione; pertanto i manufatti delle sue collezioni avevano lo scopo di aiutarlo a ritrovare quella bellezza che era stata persa nel

²⁴ Si sta facendo riferimento al Museo delle Armi e all'Ufficio di Stato dell'Esercito, che vennero distrutti nel 1923 dal terremoto del Kanto. Si veda V. Farinella-V. Martini, op.cit., p. 10 e pp. 93-95

²⁵ F. Arzeni, op.cit., p. 41

²⁶ Egli ricoprì il ruolo di direttore dell'Officina Carte e Valori del Ministero delle Finanze giapponese dove incise lastre di francobolli, titoli di stato, banconote ecc. Per informazioni si veda l'articolo scritto da Mariella Minna, *Edoardo Chiossone, il contributo di un italiano all'epoca Meiji*, in Associazione culturale Giappone in Italia, 11 dicembre 2011 in <http://www.giapponeinitalia.org/edoardo-chiossone-il-contributo-di-un-italiano-allepoca-meiji/> Ult. Consultazione 16/02/2019

²⁷ Rivista nata nel 1895 riguardanti le arti e la grafica. V. D'Avila, op.cit., p. 69

²⁸ V. Farinella e F. Morena, *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012, p. 53

tempo e trasformata in pura merce di scambio dalla società borghese. Nel 1914 dedicò anche una monografia a De Nittis, secondo lui, “il più giapponista degli artisti italo-francesi”.²⁹

Nell’opera di De Nittis *Sulla Neve* (1875), il critico Francesco Netti colse delle somiglianze stilistiche con gli artisti giapponesi, in particolar modo il bidimensionalismo delle figure che vengono espresse con una macchia per dare risalto all’ambientazione generale dell’opera. Lo stesso venne notato per le opere di Francesco Paolo Michetti dove ne *La processione del Corpus Domini a Chieti* (1876-1877) abbandonò la prospettiva dello spazio e la tridimensionalità delle figure per amalgamarsi alla pittura delle stampe orientali; Francesco Netti disse a proposito “[...] il deliberato disdegno della prospettiva aerea, la mancanza di ogni profondità, tutte le figure sullo stesso piano egualmente chiare, dipinte a fior di tela”.³⁰

Il Giapponismo in quanto fenomeno artistico-culturale non è sempre stato costante nel tempo, infatti vi sono momenti storici in cui ha attirato parecchio interesse altri invece in cui è rimasto più ai margini, questo perché era anche legato alle mode e costumi spesso passeggeri. Sembra invece aver mantenuto la sua costanza nelle opere di Mario Cavaglieri³¹, fervido ammiratore delle stampe *ukiyo-e* dalle quali riprese i soggetti ma ne alterò il colore, non più puro ma pieno di dettagli cromatici. Uno dei soggetti più amati era quello delle donne, così come per Utamaro, vestite in modo elegante negli abiti esotici che ricordano le *geisha*. Vi è una comunanza intellettuale con l’artista giapponese, il quale attraverso lo sguardo delle fanciulle cercava di fare trasparire la loro anima. Secondo Longhi³², tutti gli oggetti esotici appartenuti all’artista erano importanti nella fase di creazione del dipinto poiché essi permettevano la riproduzione di un ambiente reale. Egli inoltre ebbe l’opportunità di soggiornare a Parigi negli anni che vanno dal 1954 al 1957 dove realizzò il suo personale omaggio ad Hokusai in *Omaggio ad Hokusai* (1956); il paravento fa da sfondo alla scena mentre in primo piano vi è il ritratto del maestro circondato da diversi oggetti, tra cui del vasellame cinese. La

²⁹ *Ibidem*, p. 30

³⁰ *Artisti contemporanei: Francesco Paolo Michetti*, in *Emporium*, Vol. XXXII, N. 192, Dicembre 1910, p. 414 versione online http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=XXXII&pagina=XXXII_192_402.jpg Ult. Consultazione 23/02/2019

³¹ Mario Oddone Cavaglieri (1887-1969) si avvicina al movimento impressionista francese dopo aver abbandonato quello naturalistico-verista.

³² Roberto Longhi (1890-1970) storico dell’arte.

sua arte era data da una profonda conoscenza e ricerca intellettuale, egli conosceva gli elementi giapponesi presenti nelle opere eseguite dagli artisti Impressionisti, Post-Impressionisti, Simbolisti, Nabi ecc.

A partire dagli anni Venti e Trenta del 1900 le conoscenze sul tema Giapponismo divennero più consolidate, gli artisti eseguivano opere in modo più consapevole ma l'euforia che aveva caratterizzato i primi anni si era ormai attenuata, continuando solo tra i protagonisti del Liberty e dell'Art Decò di cui Vittorio Pica fu un fervido sostenitore. Anche a livello letterario è bene fare un appunto prendendo in considerazione uno scrittore importante: Giuseppe Ungaretti.³³ Egli venne a conoscenza della poesia giapponese e abilmente riuscì ad intrecciare i suoi temi alle esperienze che stava vivendo in quegli anni, legate alla Prima Guerra Mondiale. Attraverso pochi versi egli riuscì a trasmettere il concetto di precarietà della vita umana come si può leggere in "Si sta come d'autunno sugli alberi le foglie".³⁴ La sua è una poesia minimale, ma essenziale per fare capire al lettore tutto l'orrore che la società stava vivendo; egli difatti nelle sue opere non tratta solo l'effimera questione del singolo ma dell'intera condizione umana, soprattutto di coloro che si trovavano in trincea.

Qui di seguito si andranno adesso ad analizzare i due casi in cui vi è stata una maggiore diffusione del fenomeno in Italia: la Toscana, terra di nascita della pittura Macchiaioli, e la regione siciliana con particolare interesse per la città di Palermo.

³³ R. Ravanini, *La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, tesi di laurea, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2012-2013, p. 52

³⁴ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le Poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano 1969, p. 87

CAPITOLO 3.2

IL CASO TOSCANO

Mentre nel resto d'Europa l'interesse per il *Japonisme* esplose intorno agli anni Cinquanta del 1800 grazie anche al successo delle Esposizioni Universali, in Italia i primi approcci si ebbero intorno agli anni Sessanta quando Firenze diventò capitale del Regno d'Italia.

I primi contatti furono esclusivamente politici quando nel 1865 il governo italiano inviò una nave della Marina Italiana in missione per stipulare degli accordi commerciali con Cina e Giappone e raccogliere campioni di flora e fauna. Nel 1866 venne stipulato il primo *Trattato di amicizia e commercio* tra i due paesi augurante “pace perpetua ed amicizia costante tra Sua maestà il Re d'Italia e Sua maestà il Taicoun, i loro eredi e successori”.¹

Questo viaggio inoltre permise di raccogliere una serie di oggetti, tra i quali emersero soprattutto armi², che vennero poi esposti a Firenze e successivamente a Roma presso il Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico. Subito dopo questi primi accordi il governo giapponese decise di mandare un emissario in Europa (prima a Parigi e poi Firenze) per mostrare che il governo militare dello *shogun* Tokugawa era forte. Tuttavia a livello politico i rapporti commerciali tra Italia e Giappone si ufficializzarono solo a partire dal 1871. Nel 1873 in Toscana ritornò una delegazione nipponica³, ma ne frattempo la capitale del regno si era spostata da Firenze a Roma. In questi anni tuttavia Firenze divenne un centro di conoscenza per critici e letterati; vennero pubblicati una serie di trattati scientifici che analizzavano la cultura e la lingua giapponese, il cui principale esponente fu Antelmo Severini (1828-1909). La pubblicazione e la traduzione di articoli portò nel 1872 alla creazione della Società Italiana degli Studi Orientali che nel 1877 diventò l'Accademia di Studi Orientali in cui Severini venne nominato presidente. Firenze diventò così un centro molto importante per la vita intellettuale ed artistica, tanto da ospitare il Quarto Congresso degli Orientalisti, che precedentemente si era svolto a Londra, Parigi e San Pietroburgo. Contribuirono alla sua realizzazione anche

¹ Articolo di Noemi Lanna, *Italia-Giappone: 150 anni di amicizia costante*, Ambasciata del Giappone in Italia, in <https://www.it.emb-japan.go.jp/150/it/yuuujou.html> Ult. Consultazione 20/02/2019

² Si fa riferimento ad esemplari di *katana*, *tantō* e *wakizashi*. V. Farinella e F. Morena, op.cit., p. 35

³ La missione venne definita dal governo italiano “Iwakura”, dal nome del suo ambasciatore giapponese Iwakura Tomomi (1828-1886), e aveva lo scopo di abolire degli accordi svantaggiosi per il Giappone. Si veda V. D'Avila, op.cit., p. 61

diplomatici giapponesi, ed erano presenti “[...] il modello di un tempio, alcuni magnifici arazzi rappresentanti soggetti mitologici; per istudio e curiosità, delle armature complete dei guerrieri di là; giapponesi anteriori alla riforme [...]”⁴; anche il barone Kraus, esperto musicista, rese reperibili alcuni strumenti musicali orientali appartenenti alla sua collezione. Per capire la portata di questo fenomeno vanno considerate anche le mode presenti nei salotti dell’aristocrazia e borghesia che ne contribuirono alla diffusione. In particolar modo uscirono in questi anni degli articoli nelle riviste più in voga come *La Nazione* in cui si consigliava un famoso antiquario di nome Janetti dicendo “[...] Quel che trovate da Janetti non si trova in nessun altro luogo, e in nessun altro luogo si sogna neppure tutto quello che si trova da Janetti[...]”⁵; lo stesso ambasciatore Iwakura visitando la bottega sottolineò l’eleganza e la raffinatezza degli oggetti in essa presenti. La sua fama diventò così evidente che venne aperta anche una terza sede a Roma in via Condotti. Janetti però non fu l’unico negozio di antiquariato fiorentino⁶ che commerciava oggettistica orientale, infatti vi erano anche Settimo Laschi, *l’Emporio Giapponese* di G. Braccialini (con una sede corrispondente anche a Tokyo), a Livorno vi era la bottega di Tauci, di cui la *Gazzetta Livornese* nel 1873 precisò la presenza di “oggetti diversi del Giappone e della China di ottimo gusto e rarità a prezzi modici”.⁷ Il successo del Giapponismo era dato anche dalle decorazioni nelle case borghesi: gli oggetti presenti erano frutto o di creazioni artigianali commissionate dagli stessi proprietari o di collezionismo vero e proprio. Un esempio fu Villa Montugni⁸ della famiglia Stibbert, che decise di ampliare l’abitazione⁹ per fare posto all’enorme collezione iniziata agli inizi degli anni Sessanta. Si ricorda in particolar modo il *Salone da Ballo* mostrante dei paraventi di seta e legno cinese, un vaso

⁴ Articolo sul IV Congresso degli Orientalisti in *La Nazione*, 11 settembre 1878 preso dalla Biblioteca digitale toscana sul sito <http://www405.regione.toscana.it> Ult. Consultazione 03-01-2019

⁵ Articolo Il Salotto- L’Étagère- La Toilette in *La Nazione*, 31 dicembre 1872 preso dalla Biblioteca digitale toscana sul sito <http://www405.regione.toscana.it> Ult. Consultazione 03-01-2019

⁶ Ulteriori informazioni riguardanti i negozi di antiquariato si possono trovare in V. Farinella e V. Martini, op.cit., pp. 33-34

⁷ “Gazzetta Livornese”, 26 luglio 1873

⁸ V. Farinella-V. Martini, op.cit., p. 9, 37

⁹ Si veda in particolar modo la Sala Giapponese che presenta motivi decorativi nipponici uniti a quelli occidentali. Per ulteriori dettagli sulla sala prima e dopo l’ampliamento si consulti V. Farinella e V. Martini, op.cit., pp. 37-38 e M. Becattini, *La genesi della collezione giapponese e gli allestimenti storici*, in E. Colle e F. Civita (a cura di), *Samurai! Armature giapponesi dalla Collezione Stibbert*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 29 marzo-3 novembre 2013), Livorno, Sillabe, 2013, pp. 13-18

*Satsuma*¹⁰, vari vasi di porcellana, mobili con decorazioni in madreperla, armi¹¹ ecc. Da notare che alla base dei vasi di porcellana laccata vi è un'incisione "*Hichoazan Shinpo zō*"¹² indicante la produzione; questo tipo venne esposto anche all'E.U. di Parigi del 1867. Un altro caso è la *Sala del Trono* presente in Villa del Salviatino, nella quale tra i vari arredi vi sono due gru in bronzo, oggetti spesso presenti nelle case eleganti perché simboleggiavano la lunga vita e la devozione familiare molto importante in Asia. La gru infatti veniva utilizzata dai contadini per proteggere il raccolto e il pollame;¹³ lo stesso Stibbert ne acquistò una da Janetti per Lire 400.¹⁴ Un perfetto esempio di Giapponismo lo troviamo poi a Villa Rodocanacchi¹⁵ presso Livorno dove è presente la *Terrazza giapponese* con un fascinoso mosaico a pavimento, prodotto nel 1886, che riprende i personaggi disegnati da Utagawa Kunisada e la storia dalla parodia di *Genji Monogatari* scritta da Ryūtei Tanehiko.

A livello artistico la recezione delle tecniche e la composizione iniziò circa a inizio anni Sessanta attraverso il movimento Macchiaiolo presente in Toscana, che formò artisti come Telemaco Signorini e Giuseppe De Nittis. Questo fatto è molto importante perché ci permette di confutare l'idea che il *Japonisme* sia arrivato con estremo ritardo rispetto ad altri paesi europei, ovvero intorno al 1876-1878. Fu abbastanza evidente ai critici dell'epoca questa associazione macchia-japonisme, in cui entrambi cercavano di raffigurare la natura e il mondo attraverso un annullamento del volume e della profondità, colori piatti, prospettive differenti a "raso terra"¹⁶, gioco di luci ed ombre nitide. Ne è un esempio l'opera di Signorini *Sobborgo di Porta Adriana a Ravenna* [1-1.1], realizzata intorno al 1875, in cui l'autore dipinge con tonalità chiare quasi monocrome un paesaggio in cui sono presenti delle figure più scure (delle macchie) che passeggiano mentre la prospettiva sembrerebbe ricordare alcune stampe di Hiroshige¹⁷ e di

¹⁰ Il nome di una tipica ceramica bianca/avorio lavorata con smalto dorato che mostrava decorazioni geometriche, floreali, animali. La produzione si crede sia iniziata in Corea intorno al 1500.

¹¹ M. Becattini, *La genesi della collezione giapponese e gli allestimenti storici*, in E. Colle e F. Civita (a cura di), *Samurai! Armature giapponesi dalla Collezione Stibbert*, op.cit., pp. 13-18

¹² V. Farinella e F. Morena, *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012, p. 41

¹³ S. Wichmann, op.cit., pp. 110-111

¹⁴ Archivio Stibbert, Patrimonio Stibbert, Giustificazioni di cassa 1888, c. 217.

¹⁵ M. Becattini, *Il contesto culturale per la nascita del Giapponismo in Toscana*, in V. Farinella e F. Morena (a cura di), op.cit., pp. 42-43

¹⁶ V. Farinella e F. Morena, op.cit., p. 47

¹⁷ Si fa riferimento alle Stazioni di posta del Tōkaidō. Nancy Gray Troyer, *Telemaco Signorini and Macchiaioli Giapponismo: A Report of Research in Progress*, *The Art Bulletin*, 66, 1, March 1984, p. 138.

Kuniyoshi, il quale a sua volta influenzato da opere occidentali rielaborò il punto di vista prospettico abbassando la linea dell'orizzonte per avere maggior spazio in altezza, e il *Diagramma prospettico* presente nel terzo volume del *Manga* di Hokusai, probabilmente visto da Signorini durante il suo soggiorno a Parigi nel 1873.

Una conferma di ciò è data dal fatto che anche Giovanni Fattori nell'opera *I rappezzatori di reti* (1875 circa) [2] utilizzò lo stesso metodo spaziale. Anche qui è evidente la conoscenza del terzo volume di Hokusai [3] stampato per la prima volta nel 1814¹⁸: i punti di fuga sono laterali e convergono nella stessa linea dell'orizzonte secondo la "legge delle tre parti"¹⁹, lo spazio si verticalizza, le figure presenti sono bidimensionali e caratterizzate da colori puri. Esse sembrano sostituirsi, prendendo la posizione delle figure colore ebano presenti nel *Manga*. Le barche sullo sfondo sono astratte e richiamano le figure quasi geometriche della tradizione *ukiyo-e*. Con il passare del tempo Fattori mostrò nelle sue opere sempre più tracce di Giapponismo, come è possibile notare nei *Quaderni di Farinola* in cui l'artista con estrema capacità riprodusse dei contadini in mezzo alla natura dediti al lavoro. Un altro esempio è dato da Vito d'Ancona, che nell'opera *Signora alle corse* (1873) [4] rivelò di conoscere non solo Manet ma anche l'arte orientale che si stava diffondendo. L'opera ad olio mostra una donna parigina alle corse dei cavalli coperta da un ombrellino bianco, il colore è caratterizzato da macchie che fungono da contrasto, la gonna presenta uno strascico intravisto nei kimono delle cortigiane nelle stampe *ukiyo-e*.²⁰ Molto probabilmente l'artista aveva fatto riferimento ad una pagina del volume di Hokusai, ma potrebbe essere che egli sia venuto in contatto con ulteriori stampe che circolavano a Parigi all'epoca del suo soggiorno (1865-1873). Certamente un paragone può essere effettuato con un'opera della serie *Beltà ai punti cardinali di Edo* (1830) [5] di Keisai Eisen, in cui una donna girata di spalle mostra un kimono riccamente ricamato con un lungo

¹⁸ R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016, p. 269

¹⁹ Il termine corretto sarebbe *mitsuwari no hō*, ovvero legge della triplice suddivisione tratta dal manuale didattico *Ryakuga haya oshie*, rivolto principalmente a pittori amatoriali ed artigiani che si volevano cimentare per diletto nel disegno. La tecnica prevedeva la suddivisione del foglio di lavoro dove, attraverso un'altra tecnica, ogni figura veniva scomposta geometricamente. In questo modo potevano essere rappresentati animali e vegetali. Si veda S. Vesco, *Geometria e pittura. Il primo volume del Ryakuga haya oshie di Katsushika Hokusai (1760-1849)*, in *Annali di Cà Foscari*, Vol XXXIII, 3, 1994, pp. 369-373.

²⁰ Nancy Gray Troyer, *Telemaco Signorini and Macchiaioli Giapponismo: A Report of Research in Progress*, *The Art Bulletin*, 66, 1, March 1984, p. 142.

strascico.²¹ La rappresentazione di questo indumento è sicuramente da ricercare nelle Esposizioni Universali, libri e opere teatrali che ne hanno alimentato il culto.²²

Altri artisti che durante gli anni del viaggio di Fattori a Parigi (1875) diffusero l'interesse per la cultura giapponese sono, Adolfo Belimbau con *Momento di riposo* (1872) raffigurante una fanciulla dormiente alle cui spalle vi è un enorme vaso di porcellana simile a quello della collezione Stibbert, e Francesco Vinea con *Menestrello* che raffigura un ragazzo seduto su una sedia mentre divertito guarda il suo cagnolino. Alle sue spalle vi sono una serie di oggetti che indicano il gusto per l'Oriente, dei drappi di seta colorati, un paravento con delle figure, forse di santi buddisti o dignitari di corte²³, la parte blu è decorata con motivi vegetali, il cagnolino riprende la posa di alcune immagini zoomorfe usate in epoca Edo per decorare gli oggetti, i contrasti di colore accesi ricordano inoltre le stampe policrome. Anche Francesco Gioli, compagno di viaggio di Fattori, si cimentò con questi temi rappresentando spesso ventagli e kimono; in *Bambine sotto la pioggia* (1878-79) [6] invece due contadine si riparano sotto un enorme ombrello²⁴ giallo e il loro modo di procedere ricorda l'andamento delle figure rappresentate nelle stampe *ukiyo-e* come in *Figure sotto la pioggia* [7] del 1804 realizzato da Hokusai, dove anche qui delle donne si riparano sotto un enorme ombrello dello stesso colore. Oltre a questo nel dipinto si possono notare delle linee parallele diagonali che rappresentano la pioggia come nei dipinti di Hiroshige²⁵. La conoscenza di questi maestri orientali ci arriva anche da Plinio Nomellini, nelle cui opere vi è un accostamento di figure e paesaggio come in *Tra i falaschi* (1902) che può essere perfettamente messo a paragone con *Coppie di anatre in un corso di acqua e neve* di Utagawa Hiroshige apparsa nel 1888 nel primo numero della rivista "Le Japon Artistique" fondata da Samuel Bing e tradotta in diverse lingue²⁶; vi è una resa bidimensionale dell'uccello che appare come una silhouette su uno sfondo scuro intervallato da strisce verdi. Lo stesso Bing nella prima uscita affermò "Loin d'être soumis aux caprices d'un engouement frivole, cet art est désormais lié au nôtre sang et

²¹ V. Farinella e F. Morena, op.cit., p. 126

²² S. Wichmann, op.cit., p. 9

²³ V. Farinella e F. Morena, op.cit., p. 238

²⁴ Lambourne fa notare che in Occidente questo accessorio era stato introdotto a partire dal 1860 e serviva a proteggere sia dalla pioggia ma anche a livello estetico dal sole e da sguardi indiscreti. La stessa rivista VOGUE a inizio 1900 lo dichiara come un accessorio da avere. Si veda L. Lambourne, op.cit., pp. 117-120

²⁵ Si vedano le opere presenti in R. Menegazzo, op.cit., pag. 176 o G.C. Calza, op.cit., p. 228

²⁶ S. Wichmann, op.cit., p. 9

qu'aucun pouvoir du monde ne pourra plus en éliminer"²⁷. Renato Natali in *Fluttuante* (1910) [8] rievoca invece un'opera erotica di Hokusai *Pescatrice di awabi e piovra* (1814) celebrata da Edmond de Goncourt e presente nel secondo atto dell'*Iris*²⁸ di Mascagni, ambientato nelle case di piacere a Yoshiwara. L'opera di Natali, così come nell'originale, presenta una donna immobilizzata da una piovra che avvolgendola le provoca sofferenza ma anche piacere. L'interesse per Hokusai è dato anche da un'affermazione pubblicata a Livorno nel "Bollettino di Bottega d'Arte" in cui si dice "il più sorprendente di tutti gli illustratori di libri che il Giappone abbia avuto".²⁹

L'interesse per le fanciulle lo ritroviamo in Oscar Ghiglia nelle opere *La stampa giapponese* (1926-27) e *Autoritratto con testa etrusca e stampa giapponese* (1927). In entrambe su una parete che fa da sfondo vi sono due ritratti di fanciulle giapponesi, una forse fa riferimento alle opere erotiche *shunga*. L'interesse per la natura morta invece è presente in diverse porcellane, che riprendono scene tratte da diverse stampe giapponesi: volatili³⁰, iris, giunchi venivano eseguiti dai più importanti artigiani dell'epoca, uno tra questi era Ginori della Manifattura di Doccia, che eseguì diversi oggetti per il re Umberto I. Tra questi, un piatto risalente al 1880-1884 [9] creato con oro e platino nel quale sono presenti degli animali (un uccellino, un'ape e una farfalla) che si muovono intorno ad una spiga di riso. È molto probabile che la manifattura di Doccia sia venuta in prestito di uno dei sei libri realizzati da Kiyoshi Takizawa nel 1879 che raffigura vegetali e animali della cultura giapponese e cinese.³¹ Come per i giapponesi, la rappresentazione di queste specie era quasi a livello zoologico-scientifico, ma nello stesso tempo gli artisti riuscirono a collocarli armoniosamente nel loro

²⁷ S. Bing, *Le Japon artistique documents d'art et d'industrie réunis par S. Bing*, in *Le Japon Artistique*, n. 1, maggio 1888 tratto dal sito <http://digicoll.library.wisc.edu/cgibin/DLDecArts/DLDecArtsidx?type=article&did=DLDecArts.JaponArtistique.i0004&id=DLDecArts.JaponArtistiqueI&isize=M> Ult. Consultazione 9/02/2019

²⁸ La frase a cui si fa riferimento si trova nell'apertura del Secondo Atto "Il drappo su cui posi è pura seta, verde ai piedi, simboleggiante il fondo del mare, sparso di conchiglie, meduse e coralline, e si fonde, risalendo, in azzurrognolo con awabis sguiscianti fra alghe e diafano a fior dell'onde [...]". Per ulteriori informazioni si è scelto di consultare la versione gratuita online: Luigi Illica e Pietro Mascagni, *Iris*, Dario Zanotti (a cura di), Libretto n. 29, aprile 2003 (prima esecuzione 22 novembre 1898), nel sito <http://www.librettidopera.it/zpdf/iris.pdf> Ult. Consultazione 25/02/2019

²⁹ C. Doudlet, *Charles Doudlet pittore, incisore e critico d'arte. Dal "Leonardo" a "L'Eroica"*, (a cura di) F. Cagianelli, Firenze 2009

³⁰ Tra i più amati in Occidente vi erano le aquile, si veda nota 69 per un esempio e i pavoni, si veda L. Lambourne, op.cit., pp. 93-96

³¹ Kiyoshi Takizawa (XIX secolo) artista giapponese. L'opera a cui si fa riferimento è il *Libro illustrato Senryūdō* (1879) che fa parte di un'opera composta da sei volumi, ognuna delle quali con un tema specifico: fiori, uccelli, pesci ecc.

ambiente naturale. Sigfried Wichmann fa notare come sia di fatto impossibile separare la pittura e l'artigianato giapponese, poiché entrambe hanno contribuito, attraverso una serie di oggetti d'uso quotidiano, a plasmare la civiltà nipponica e pertanto si può comprendere l'una solo attraverso la conoscenza dell'altra.³²

³² S. Wichmann, *op.cit.*, p. 12, 75

CAPITOLO 3.3

IL CASO DELLA CITTÀ DI PALERMO

Il fenomeno del Giapponismo portò una ventata di novità ed innovazione in Europa e in Italia dove movimenti come il Liberty, fortemente di moda in quegli anni, avevano fatto delle tematiche orientali un punto di ispirazione per creare una nuova arte che riprendesse gli elementi della natura senza la loro concezione religiosa per creare un nuovo realismo: flora lussureggiante e figure umane dalle varie forme e colori venivano avvicinate da motivi prettamente occidentali come figure fantastiche e motivi zoomorfi viventi.¹ Inoltre a partire dal 1896 grazie alle riviste artistiche come “*The Studio*” ed “*Emporium*” queste nuove idee iniziarono a circolare diffondendosi velocemente tra artisti e collezionisti nei salotti e circoli d’arte. Tra questi circoli vi era quello che denominato “Circo artistico di Palermo”, luogo di ritrovo di critici ed eruditi che si riunivano per esaminare le novità in campo artistico, tra cui il fenomeno del Giapponismo.

Tra gli artisti/studiosi maggiormente coinvolti vi era anche Edmond de Goncourt, il quale si adoperò per scrivere diversi libri sull’argomento.

Pertanto possiamo affermare che questo fenomeno artistico fu globale e coinvolse persone dai più svariati ceti sociali: artisti, critici, intellettuali, collezionisti ecc. si riunivano grazie alle manifestazioni internazionali che venivano organizzate. Anche la stampa ebbe un ruolo importante perché permise la divulgazione e l’apprendimento di queste tematiche risvegliando un certo interesse in Occidente. La natura che tanto era amata dai giapponesi, tanto da divenire una forma d’arte destinata a tutte le classi sociali², venne ripresa dagli artisti Liberty attraverso un’attenta osservazione della stessa divenendone uno dei temi principali. I primi esempi di rappresentazioni botaniche avvennero attraverso dei libri di fiabe o racconti per ragazzi molto apprezzati sia in Italia che all’estero da riviste importanti come il “*Times*” o il “*Daily News*”.³ Lo stile che si venne a formare non fu solo il risultato dell’arte *ukiyo-e*, ma anche di diverse tendenze diffuse in Europa: arte preraffaellita, Arts and Crafts e *chinoiserie*.⁴

¹ D.Brignone, *Liberty e Giapponismo-Arte a Palermo tra ottocento e novecento*, Silvana Ed., Milano, 2017, p. 15

² V. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 22

³ S. Wichmann, op.cit., p. 74

⁴ D.Brignone, op.cit., p. 16

Lo stile Liberty era sostanzialmente caratterizzato da una forma artistica legata all'oggetto di riferimento, che poteva essere un complemento di arredo o anche un manifesto di grafica pubblicitaria. Uno stile decisamente troppo decorativo e ripetitivo che dopo un successo iniziale iniziò il suo declino non solo in ambito artistico e artigianale, ma anche nella società siciliana composta da quelle ricche famiglie che all'inizio avevano investito in questo stile sfarzoso, elegante e pesante permeante le loro attività industriali come simbolo del loro status⁵ sociale. Da ciò si deduce che la nascita di questo stile era molto simile alla nascita della corrente *ukiyo-e*, nata al mondo come esigenza da parte degli artisti di contrapporsi ad una società rigida, così anche per gli artisti Liberty vi era un'esigenza di evasione e di indipendenza che poi coinvolse l'intera società attraverso il rilancio economico, favorendo l'industrializzazione e la lotta all'emancipazione femminile.

Oltre a prendere in considerazione le idee shintoiste e buddhiste tipiche della filosofia orientale per scoprire i messaggi nascosti in natura, in questi anni si fecero strada delle teorie più razionali derivate dagli studi di Freud che vennero poi utilizzate per spiegare il culto della bellezza femminile e della nascita di questa nuova donna più indipendente. Sibilla Aleramo così descrisse la situazione della donna in quegli anni "gli uomini ebbero in questo secolo a trasformar solo le idee, mentre le donne dovettero modificare l'indirizzo totale della propria esistenza [...]"⁶. Palermo divenne così una città importante dalla vita culturale intensa meta di artisti, scrittori ma anche musicisti. Si ricordi a tal proposito il *Parsifal* di Wagner in cui sono presenti atmosfere orientali che derivano a loro volta da scritti di Schopenhauer. La lirica, la musica e il teatro divennero ulteriori forme espressive attraverso le quali condividere idee. Palermo fu il nuovo centro della vita intellettuale, politica ed economica attraverso la creazione di oggetti, opere ed edifici⁷. Importante fu sicuramente il contributo dato dalla compagnia di

⁵ M. Miranda, *Liberty. Architetture e decorazioni della Belle époque*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, Palermo, 2015, p. 5 versione scaricabile online in http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/info/pubblicazioni/lemappedeltesoro/le_mappe_del_tesoro/volume%2013%20ITA%20low.pdf Ult. Consultazione 26/02/2019

⁶ S. Aleramo, *La donna e il femminismo. Scritti 1897-1910*, B. Conti (a cura di), Ed. Riuniti, Roma, 1978.

⁷ Per ulteriori informazioni riguardo gli edifici in stile Liberty si guardi l'articolo di M. Miranda, *Liberty. Architetture e decorazioni della Belle époque*, op.cit.

Navigazione Generale Italiana che in quegli anni era il principale tramite tra Oriente e Occidente, commerciando “alimentari, seta e qualsiasi oggetto di uso domestico”.⁸

La regione siciliana risultò molto aperta alle novità e questo lo si deduce dai numerosi reperti artistici circolanti nell’isola italiana. Da questi oggetti gli artisti locali iniziarono a svilupparne altri destinati all’uso quotidiano, sempre mantenendo come riferimento i caratteri orientali. Un contributo importante per la regione venne dato dallo scultore Vincenzo Ragusa⁹ (1841-1927) che partecipò ad un bando indetto dalle istituzioni nipponiche per reclutare artisti stranieri capaci di portare un contributo nella nazione giapponese. Per tali motivi egli si recò nel 1876 a Tokyo presso la Scuola tecnica di Belle Arti¹⁰ per lo studio nel paese del Sol Levante di discipline artistiche occidentali.¹¹ Li Ragusa insegnò la tecnica della scultura con fusione a bronzo¹² rappresentando attraverso volti realistici le varie emozioni umane e approfondendo nello stesso tempo anche le discipline giapponesi. Tonerà successivamente in Italia seguito dalla sua allieva e moglie Tama Kiyohara¹³ con l’intenzione di voler fondare una *Scuola di arti orientali*¹⁴ nel 1884 per trasmettere alle nuove generazioni gli insegnamenti acquisiti.¹⁵ All’interno della scuola il ruolo di Tama Kiyohara era quello di insegnare soprattutto ai giovani.¹⁶ Come altri artisti provenienti da Oriente anche lei rimase affascinata dall’arte occidentale, più realistica rispetto l’arte giapponese, e ne sperimentò le tecniche tra cui la prospettiva e il volume che ricordiamo essere pressoché assenti nelle stampe *ukiyo*.

⁸ D. Brignone, op.cit., p. 13

⁹ *Ibidem*, p. 21

¹⁰ Kōbu bijutsu gakkō era stata istituita per sviluppare il commercio attraverso le belle arti. Inizialmente essa presentava un altro nome ma il termine bijutsu, ovvero “belle arti”, venne introdotto dopo la visita della missione Iwakura presso l’Esposizione di Vienna del 1873. V. D’Avila, op.cit., p. 26, 30

¹¹ D. Brignone, op.cit., p. 21

¹² O. Niglio, *Vincenzo Ragusa-Artista siciliano tra Tokyo e Yokohama*, Journal Article, Agorà, n.46, Kyoto University, 2013, pp. 46-50 consultabile in <https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/handle/2433/175385> Ult. Consultazione 26/02/2019

¹³ Tama Kiyohara (1861-1939). V. D’Avila, *Il ruolo della Kōbu bijutsu gakkō nei rapporti artistici tra Italia e Giappone tra Otto e Novecento*, Tesi di Laurea magistrale, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2015/2016, p. 49

¹⁴ Per fondare la scuola egli vendette oltre 4000 pezzi d’arte giapponese al museo di Roma Pigorini. Si legga Eugenia Querci, *Riflessi dell’arte giapponese a Roma, 1868-1915*, in V. Farinella, V. Martini (a cura di), *Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, Pacini Editore, Pisa, 2015, Capitolo 4, p. 141

¹⁵ La Scuola Officina Industriale prevedeva l’insegnamento di disegno industriale, scultura, artigianato, falegnameria e decorazione pittorica. Si veda S. Graci, op.cit., p. 367

¹⁶ Articolo di Maria Antonietta Spadaro, *O’Tama Ragusa (da nubile O’Tama Kiyohara)/Vincenzo Ragusa: un precoce legame di amicizia Italia-Giappone*, in Ambasciata del Giappone in Italia, sul sito <https://www.it.emb-japan.go.jp/150/it/storia/otama.html> Ult. Consultazione 20/02/2019 e per la suddivisione delle materie insegnate si legga S. Graci, op.cit., p. 368

Tra le sue opere più famose vi sono: *Rondini*, che riprende un motivo ricorrente, presente anche negli schizzi dei Manga realizzati da Hokusai; *La notte dell'Ascensione* [10] presentata all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891 mostra una scena prettamente notturna delineata con pochi dettagli luminosi provenienti dalle barche di pescatori, dove si intravede con difficoltà il monte Pellegrino¹⁷ nei pressi della città.¹⁸ A livello tecnico sembrerebbero essere presenti tutti gli elementi pittorici occidentali, mentre il titolo dell'opera volutamente religioso viene utilizzato per rappresentare una scena popolare che ricorda molto i paesaggi presenti nelle stampe giapponesi.¹⁹

L'elemento dell'acqua è molto importante nell'arte giapponese, esso era stato ripreso da artisti quali Hokusai²⁰ in tutta la sua forza distruttiva e la stessa Tama, utilizzando una resa pittorica occidentale, lo riprese nei suoi affreschi e nei dipinti per mostrare questo forte senso di comunione con la natura circostante. Negli affreschi realizzati notiamo infatti che il paesaggio trasmette un senso di pace ed è caratterizzato da cascate e corsi d'acqua che scorrono in modo tranquillo, oltre che da montagne e vegetazione varia. Questa resa pittorica delicata inoltre contrasta con l'eccessiva decorazione delle murature tipiche dello stile Liberty.

Una serie cui l'artista era molto affezionata è quella delle *Fanciulle giapponesi* [11], opere prive di datazione dove donne vestite con kimono, dalle movenze molto delicate ed eleganti sono immerse in un contesto bucolico caratterizzato da alberi di ciliegio e corsi d'acqua. In mano hanno un ventaglio o un ombrellino per ripararsi dal sole, i loro capelli sono raccolti ed adornati con fiori o fermagli come vuole la tradizione giapponese, già presente in diverse beltà femminili dell'artista Utamaro²¹. In questo contesto di evoluzione della società era come se l'artista volesse trasmettere l'emancipazione e la civetteria²² di queste donne. La scena viene ripresa attraverso diversi cambiamenti atmosferici o ciclici della natura come nella tradizione *ukiyo*e a cui Tama faceva riferimento, prima di abbandonare completamente lo stile nipponico per

¹⁷ In questo caso potrebbe essere inteso come il Fuji di Palermo, un'altra opera che presenta questa caratteristica è un Paravento a tre ante in legno S. Graci, op.cit., p. 370

¹⁸ Adriana Falsone, *La fiaba triste di 'O Tama giapponese di Sicilia*, in La Repubblica, Archivio, 27 Aprile 2008 sul sito https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/04/27/la-fiaba-triste-di-tama-giapponese.html?refresh_ce Ult. Consultazione 27/02/2019

¹⁹ D. Brignone, op.cit., p. 23

²⁰ Si fa riferimento a *Trentasei vedute del Monte Fuji (1830-1832)* o *Viaggio tra le cascate giapponesi (1832-1833)* in G. C. Calza, op.cit., cap. IV; R. Menegazzo, op.cit., capitoli 1.3 e 1.4

²¹ S. Graci, op.cit., p. 370

²² F. Arzeni, op.cit., p. 19

quello occidentale. In alcuni casi queste fanciulle venivano dipinte in ambienti chiusi, sempre circondate da piante e fiori, e sembra riprendano immagini provenienti da importanti riviste sul mondo teatrale, come la protagonista dell'*Iris* di Mascagni.²³ Rispetto alle opere orientali si nota come l'artista cerchi di rendere le proprie più realistiche possibili, conforme alle regole occidentali, utilizzando chiaroscuri e una particolare attenzione ai dettagli che fanno risaltare la protagonista del dipinto.

Nella serie *Bambini che giocano* [12] si possono notare elementi della natura nipponica come per esempio la casetta per gli uccellini e gli elementi vegetali (fiori di loto) che fanno da sfondo ai bambini vestiti con kimono mentre giocano in riva al lago. Entrambe le versioni seppure simili differiscono per piccoli particolari e questo rimanda alla tecnica giapponese della copiatura.

Infine un'altra evidente somiglianza la troviamo tra l'opera *Paesaggio giapponese* di Tama Kiyohara e l'opera *Floralia* (1899-1900) [13] di Ettore de Maria Bergler,²⁴ in cui in entrambi sono presenti delle fanciulle su una riva e degli elementi vegetali della tradizione giapponese: mentre l'artista orientale predilige un albero di ciliegio, l'artista italiana utilizza un albero di melograno. Secondo il Buddhismo queste piante erano associate alle stagioni o giorni del mese ad esempio il melograno indicava il mese di giugno mentre ciliegio il mese di aprile. Un altro motivo dominante nella scena è quello dell'iris che metaforicamente nell'immaginario orientale è associato alla vittoria e considerato una delle piante "nobili"²⁵, ma in questo caso venne inserito solo a livello estetico. Si può notare che le vesti delle donne e il tema sono prettamente occidentali e che derivano dalle antiche tradizioni romane²⁶ secondo cui in un periodo dell'anno circoscritto si effettuavano delle danze per la fertilità del raccolto. Nonostante ciò all'interno sono presenti degli elementi della cultura giapponese e questo dimostrerebbe che Ettore de Maria Bergler, così come altri suoi coetanei, conosceva bene o avesse avuto la fortuna di vedere le stampe di Hokusai²⁷, nei cui lavori spesso vi sono riferimenti a questo tipo di fiori. Ne è un esempio *Iris e cavalletta* della serie *Grandi*

²³ D. Brignone, op.cit., p. 25

²⁴ Ettore de Maria Bergler (1850-1938) fu il più importante artista italiano esponente del movimento Liberty.

²⁵ S. Wichmann, op.cit., p. 88

²⁶ Si fa riferimento agli antichi Ludi Florales (27 aprile -3 maggio) in cui venivano effettuate delle offerte alla dea Flora per un ottimo raccolto oppure un'altra opzione è che si faccia riferimento alla Dea Cerere, dea del raccolto e dell'abbondanza che veniva festeggiata nel mese di aprile. Informazioni reperite su sito <https://www.romanoimpero.com/2009/08/le-feste-dei-romani.html> Ult. Consultazione 28/02/2019

²⁷ G. C. Calza, op.cit., p. 183

fiori (1833-1834), in cui attraverso delle linee delicate e sottili Hokusai ci mostra l'anima di questi fiori, che a causa dei lunghi steli erano associati alle lame di spada e quindi simbolicamente alla virilità dei guerrieri.²⁸ Simili a quest'opera vi sono anche *Profumo del mattino* e *Profumo della sera*, entrambe datate 1899-1900 e realizzate da Bergler per il Salone degli Specchi di Villa Igea²⁹ a Palermo. In entrambi gli affreschi sono presenti motivi floreali (iris, gigli, papaveri) e fanciulle che danzano in modo sinuoso e sensuale con capelli raccolti ed adornati di fiori (vi è un chiaro riferimento a Utamaro), le vesti invece seguono il motivo occidentale. Il cielo è limpido e la pennellata tenue. Le figure in primo piano sono più nitide mentre quelle in secondo piano sembrano sfocare, come fossero fantasmi³⁰ in un'atmosfera paradisiaca. Questa tecnica di rarefazione mentre si procede verso l'alto viene ripresa da Hokusai.³¹ L'immagine della donna emancipata e sensuale, protagonista sia del movimento Liberty che del Giapponismo, venne presentata nel 1881 all'Esposizione di Milano, dove insieme alle nuove tecniche stilistiche ottenne un grande consenso.

Questo particolare interesse per lo stile orientale lo ritroviamo non solamente nei dipinti ma anche all'interno delle decorazioni di interi palazzi a Palermo: nel mobilio, negli affreschi del soffitto, negli oggetti che venivano esposti e collezionati durante i viaggi in Giappone³². Tra i palazzi vi sono quello di Francavilla, in cui venne decorato il soffitto della *Sala gialla* con colori tenui e motivi botanico-floreali (piccole roselline) che sembrano sporgere dalla cornice di marmo, quasi con un effetto tridimensionale. La stessa delicatezza venne applicata anche ad un paravento a sei ante di legno con tecnica a tempera, in cui sono presenti delle piantine con fiori diversi, tra cui il bambù pianta tipica Giapponese che simbolicamente trasmette la forza e la rinascita, poi vi sono fiori di loto, peonie, palme ecc. Vi è anche la presenza di "cesti di fiori, ghirlande, nastri e uccelli posati sui rami;³³ la visualizzazione è verticale. Il paravento, tipico oggetto delle case orientali, era sempre più apprezzato in occidente e veniva inserito in ambienti per

²⁸ M. Tazartes, *I capolavori*, Tazartes Maurizia (a cura di), *Hokusai*, Skira Masters, Milano, 2016, p. 152

²⁹ La villa era stata originariamente progettata dalla famiglia imprenditoriale dei Florio per essere un sanatorio, ma successivamente essa divenne un hotel di lusso. Il progetto era stato curato da Ernesto Basile mentre le decorazioni interne sono opera di E. De Maria Bergler. M. Miranda, *Liberty. Architetture e decorazioni della Belle époque*, op.cit., pp. 20-23

³⁰ Rimanda all'idea di sanatorio, Ibidem, p. 23

³¹ D.Brignone, op.cit., p. 46

³² Enrico Colle, *Evasioni in terra d'Oriente: il gusto giapponese nell'Italia umbertina*, in V. Farinella, V. Martini (a cura di), *Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, op. cit., p. 20.

³³ D.Brignone, op.cit., p. 32

dare un senso di intimità ed originalità.³⁴ Sempre all'interno dello stesso palazzo si realizzò un giardino d'inverno (tipico delle case borghesi dell'epoca) che aveva lo scopo di anticipare il vero giardino e dare una sensazione di esotico, anche se spesso le specie botaniche venivano riprodotte realisticamente mediante consultazione di riviste o manuali scientifici, che erano per lo più di tipo locale. Avere una sala decorata alla maniera orientale era una "pratica abituale"³⁵ e Villa Igea con la sua *Belle époque* ne era un esempio; al suo interno vi sono riprodotte delle scene affrescate che contengono oggetti, decorazioni architettoniche e situazioni orientali anche se la tecnica pittorica è occidentale: geishe che sorreggono un ombrellino mentre sono all'aria aperta circondate da alberi e vegetazione varia. Un altro esempio di decorazione in villa lo abbiamo per Villa Whitaker³⁶ ad opera di Bergler, che affrescò la *Sala d'estate* [14]. Le pareti e l'intero soffitto sono decorati con motivi botanici con lo scopo di creare un'illusione, come se ci si trovasse in un vero giardino, che si trova nella stanza accanto. Nella biblioteca è presente un affresco ad opera di Rocco Lentini raffigurante delle rondini appoggiate su dei rami di bambù, lo sfondo è un cielo chiaro ricco di piante e fiori; il tutto rimanda ad elementi tipici giapponesi. Si pensa che ad ispirare Lentini sia stato un *vaso Satsuma* [15] (realizzato con argilla bianca successivamente vetrificata) presente nella villa e acquistato dalla famiglia presso l'emporio Liberty di Londra.³⁷ Il bambù, molto apprezzato dagli artisti europei per via della sua originaria versatilità (veniva utilizzato come ornamento, arma, alimento dai giapponesi), venne ripreso anche per Palazzo Perrier de Laconnay; l'affresco mostra sullo sfondo dei rami di ciliegio dietro una recinzione creata con aste di bambù, impiegate nel XVIII secolo per creare anche porcellane, sedie o decorazioni di libri.³⁸ Secondo la tradizione orientale per poter disegnare alla perfezione una pianta era necessario immedesimarsi in essa, solo così si poteva avere chiara l'immagine che si voleva riprodurre.³⁹ All'interno della villa era inoltre presente un esempio di ventaglio giapponese raffigurante scene di vita quotidiana nel paese del Sol Levante, mentre la sua custodia presenta una decorazione con uccellino e ramoscello di fiori. La presenza di elementi decorativi giapponesi la

³⁴ L. Lambourne, op.cit., p. 100

³⁵ F. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 135

³⁶ M. Miranda, *Liberty. Architetture e decorazioni della Belle époque*, op.cit., p. 52

³⁷ D. Brignone, op.cit., p. 34

³⁸ S. Wichmann, op.cit., p. 84

³⁹ R. Goepper, *Im Schatten der Wu-T'ung Baumes*, Hirmer Verlag, München, 1959, p. 14

troviamo anche in ambito fotografico: Norina Whitaker [16], così com'era di moda tra le ricche famiglie, si fece ritrarre, in uno dei primi esempi di fotografia ai sali d'argento, indossando un kimono insieme a delle amiche e tutte quante bellamente adornate sorreggono dietro le spalle un grande ventaglio. I capelli sono decorati come le cortigiane giapponesi, ma l'intera scenografia risulta improponibile per i diversi accostamenti orientali ed europei. Lo sfondo della fotografia era invece stato realizzato ad acquerello così come anche i colori impressi alle vesti delle ragazze; il colore nelle fotografie era stato introdotto in Giappone a partire dal 1863, ma già presente in Europa dagli anni Quaranta del 1800. Anche qui vi sono elementi vegetali e un paravento che fanno da contorno alla scena. In Europa i fotografi tentarono di cogliere lo spirito metaforico presente nelle stampe giapponesi con insuccesso, difatti questa moda presente nelle famiglie agiate palermitane di inizio 1900 di riprodursi come cortigiane all'interno di questi *tableaux vivants*,⁴⁰ portò i fotografi più esperti dell'epoca a ricreare l'ambientazione ideale arrivando a produrre opere stravaganti e bizzarre che peccavano di imprecisione. Un altro esempio di fotografia degli esordi era quello svolto da Tama Kiyohara per conto di Vincenzo Ragusa, il quale una volta tornato in Italia con la sua collezione di oggetti giapponesi volle farli riprodurre con la tecnica dell'albumina acquerellata⁴¹ infondendo in esse realismo; guardando con un sguardo ravvicinato esse sembrano delle vere e proprie *shashin*⁴². Villa Chiaramonte Bordonaro, anche qui un classico esempio di decorazione naturalistica forse svolto da Tama Kiyohara, raffigurante dei rami di mandorlo con sopra un uccellino...anche in questo contesto è evidente la conoscenza da parte dell'artista del maestro Hokusai.⁴³ Come precedentemente accennato, un elemento molto amato e apprezzato sia in foto che nei dipinti era il ventaglio. Esso lo ritroviamo nelle decorazioni dei soffitti, ma anche negli autoritratti che le donne borghesi si facevano commissionare.⁴⁴ Un soffitto celebre è quello eseguito da Lentini Rocco a palazzo Ziino⁴⁵ nella *Sala dei ventagli*, così denominata perché ai lati vi è la presenza di due ventagli maestosi al cui interno sono raffigurate scene di genere occidentale. Da notare sempre la presenza di elementi

⁴⁰ D. Brignone, op.cit., p. 59

⁴¹ *Ibidem*, p. 57

⁴² Il termine significa fotografia e nasce dall'accostamento di due parole "copiare" e "verità". *Ibidem*, p. 57

⁴³ *Ibidem*, p. 35

⁴⁴ L. Lambourne, op.cit., pp. 109-111

⁴⁵ M. Miranda, *Liberty. Architetture e decorazioni della Belle époque*, op.cit., p. 52

botanici. Il ventaglio divenne inoltre un vero e proprio oggetto alla moda per l'epoca, il che portò gli artigiani giapponesi a produrre centinaia di modelli in formato ridotto per l'esportazione in Europa. Tra i dipinti che ci permettono di assaporare questo stile vi sono *Donna con ventaglio* (1894) di Luigi di Giovanni, raffigurante una giovane in kimono floreale tradizionale, e *Ventaglio giapponese* (1915) di Antonio Mancini.

CAPITOLO 3.4

LA SITUAZIONE NELLE ALTRE REGIONI ITALIANE

Ovviamente le regioni Toscana e Sicilia non furono le uniche ad essere toccate nel profondo da queste innovazioni culturali. Da nord (ancora in parte sotto l'Impero austro-ungarico) a sud artisti e letterati ci cimentavano con questo nuovo tipo di mentalità, sperimentando nuovi concetti. In Veneto Alberto Martini divenne famoso per le sue opere che si ispiravano ai mostri tratti dalle *Cento storie di fantasmi e spettri*¹ [17] che Hokusai creò intorno al 1830, dalle quali ne scaturì *Il re peste* (1905) [18] dedicato successivamente ai racconti di Edgar Allan Poe.² I due mostri rappresentati sono molto simili sia nel sorriso che nella conformazione degli occhi e secondo entrambe le tradizioni culturali lo scheletro stava ad indicare non solo il *memento mori*³ ma anche una possibile apparizione. Molti di essi (coboldi, *tanuki* e *tengu*)⁴ erano presenti nei *Manga*⁵ e presentavano delle alterazioni corporali grottesche che di riflesso stavano ad indicare la corruzione umana.⁶ Il culto di queste creature sovrannaturali era spesso presente nelle rappresentazioni teatrali *kabuki* e *nō*, ma furono le stampe *ukiyo*e a diffondere il genere folcloristico del *Hyakumonogatari* (letteralmente *I cento racconti*) in Occidente.

La città di Venezia divenne inoltre una vera e propria fucina di sperimentazione, sia a livello linguistico con la creazione di corsi per imparare le lingue orientali⁷ presso la Scuola Superiore di Commercio sia a livello artistico grazie, alla nascita della Biennale di Venezia che nel 1897 rappresentò la prima mostra dedicata all'arte giapponese. Tra gli

¹ In antichità in Giappone durante la festa dei morti nel mese di agosto venivano raccontate cento storie di fantasmi sperando in una loro apparizione. Riferimento a M. R. Novielli, *Animerama-Storia del cinema d'animazione giapponese*, Marsilio Editori, Venezia, 2014, p. 65

² V. Farinella e F. Morena, *Giapponismo*, Firenze 2012, p. 216

³ La conoscenza del grottesco era presente anche nelle opere di Edvard Munch, il quale era a conoscenza dell'arte giapponese come si può percepire nelle opere *Il grido* (1895) o *Disperazione* (1892). Per ulteriori informazioni si veda L. Lambourne, op.cit., pp. 213, 217

⁴ Creature sovrannaturali in grado di potersi trasformare a loro piacimento. Esse potevano essere buone, malvage o semplicemente dispettose.

⁵ Per ulteriori approfondimenti sulla suddivisione dei capitoli e sui mostri presenti si veda S. Wichmann, op.cit., pp. 271-274

⁶ M. R. Novielli, *Animerama-Storia del cinema d'animazione giapponese*, Marsilio Editori, Venezia, 2014, pp. 65-66

⁷ *Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, Ordinamento della Regia Scuola Superiore di Commercio in Venezia*, Luigi Luzzatti e E. Deodati (a cura di) Tipografia G. Barbera, Firenze, 1868, p. 16, 26 versione online <https://fc.cab.unipd.it/fedora/objects/o:29101/methods/bdef:Content/download> Ult. Consultazione 26/02/2019

artisti veneziani vi erano Felice Beato, che viaggiò in Giappone realizzando due volumi contenenti fotografie di paesaggi e dei suoi abitanti,⁸ e Vittorio Toso Borella, che produsse splendidi esempi di vasi raffiguranti degli aironi che volano sul mare durante il tramonto con la tecnica del vetro di Murano. Ovviamente anche qui vi sono dei rimandi alle stampe *ukiyo*e di Hiroshige della serie *Luoghi famosi della Provincia Orientale*. Anche Zandomenighi, trasferitovi poi definitivamente a Parigi, si cimentò nel dipingere opere contenenti oggetti di gusto orientale. Da ricordare, a palazzo Vendramin Calergi (ora a Cà Pesaro) la prima mostra di pezzi⁹ acquistati da Enrico di Borbone durante i suoi viaggi in Asia tra il 1887 e 1889, che successivamente dopo la sua morte vennero venduti all'antiquario Trau. Da un catalogo di vendita risultano "About 500 examples of the most famous old masters (libri illustrati) [...]"¹⁰ e "About 2000 exquisite specimen (stampe) [...]"¹¹. Venezia divenne una vera e propria fucina di talenti in quegli anni e permise ampi scambi culturali tra i vari artisti: uno tra questi fu Kiyo Kawamura¹², che ebbe modo di entrare in contatto con l'arte di Giacomo Favretto, Oreste Da Molin e Mariano Fortuny y Marsal. È possibile vedere questa somiglianza in due opere, *Una riva a Venezia* (1881) e *Una scena a Venezia* (1906), rispettivamente di Favretto e Kawamura; nella prima viene utilizzato un formato verticale (stile *kakemono*) in una quasi assenza di prospettiva mentre nella seconda opera il gondoliere è ritratto nelle stesse movenze e lo sfondo è più ampio. Un caso eclatante di Giapponismo lo possiamo trovare anche a Trieste dove Argio Orell possedeva una enorme collezione di grafica; si ricordi infatti *Portorose* (1920) [19] che riprende la stampa della *Grande Onda presso la costa di Kanagawa* composta da Hokusai nel 1832. A Torino si poterono invece ammirare i disegni di Fontanesi come *Ingresso di un tempio in Giappone* (1878-1879) che rappresenta un tempio probabilmente buddhista visto durante il suo soggiorno

⁸ L. Lambourne, *op.cit.*, p. 155;

⁹ Fiorella Spadavecchia informa che non vi è una provenienza certa degli oggetti, ma grazie a 15 diari di viaggio raccolti si pensa che essi ammontassero a trentamila, di cui due terzi giapponesi. Si legga *Catalogue of Liquidation of the Collections of his Royal Highness the Late Prince of Bourbon Count of Bardi*, Venice, s.d., p. 2 in F. Spadavecchia, *La grande onda di Hokusai. Toccare il sentimento della forma*, Cafoscarina, Venezia 2013, p. 28

¹⁰ *Catalogue of Liquidation of the Collections of his Royal Highness the Late Prince of Bourbon Count of Bardi*, Venice, s.d., p. 11 F. Spadavecchia, *op.cit.*, p. 29

¹¹ *Catalogue of Liquidation of the Collections of his Royal Highness the Late Prince of Bourbon Count of Bardi*, Venice, s.d., p. 10 *Ibidem*, p. 29

¹² Motoaki Ishii, *Kiyo Kawamura e il Giapponismo a Venezia. Uno studente giapponese all'Accademia di Belle arti negli anni Settanta e la sua cerchia: Ettore Tito, Oreste Da Molin, Martin Rico y Ortega, Mariano Fortuny e Henry Woods*, in *Giapponismi Italiani tra Otto e Novecento*, V. Farinella e V. Martini (a cura di), *op.cit.*, p. 63 e 79

nipponico due anni prima¹³; il suo modo realistico e nel contempo romantico di dipingere paesaggi piacque a tal punto al governo giapponese, amante della natura, da sceglierlo come docente presso la *Kōbu bijutsu gakkō*. A Milano invece vi fu Gerolamo Induno che realizzò *Giovane fumatrice* (1880-85), rappresentante una giovane donna seduta su una sedia mentre fuma una sigaretta; indossa una vestaglia a fiori simile ad un kimono e ha i capelli raccolti con uno spillone come si nota in diverse stampe ritraenti cortigiane. L'altro suo coetaneo era Tranquillo Cremona con *Marco Polo presentato da suo padre a Cubilai Gran de' Tartari* (1863); questo dipinto in particolare ci permette di capire secondo Morena "quale generale confusione regnasse al tempo in tema Oriente"¹⁴ poiché esso prevede l'inserimento di motivi presenti in tre culture diverse. Infatti prima di delineare bene la cultura giapponese e cinese, quando all'inizio di parlava di popoli orientali essi venivano visti tutti allo stesso modo con le stesse caratteristiche, immaginando un oriente misterioso ricco di avventure e tesori. Nel quadro è infatti possibile vedere i diversi motivi orientali conosciuti anche grazie ad un amico semaio¹⁵: le odalische persiane, dei soggetti cinesi con abbigliamento autoctono, una katana e un elmo da soldato samurai. La regione infatti venne a conoscenza delle opere giapponesi grazie soprattutto ai setaioli lombardi di cui si è parlato in precedenza, i quali non solo acquistavano semenze ma anche oggetti di valore per conto di terzi.¹⁶ Per quanto riguarda invece la regione emiliana bisogna citare Filippo De Pisis che nel 1928 creò *Pesci nel paesaggio di Pomposa*¹⁷ [20], opera che richiama una delle *Cento vedute di luoghi celebri di Edo* di Hiroshige¹⁸ nella quale è presente una carpa attaccata ad un'asta che vola; in questo caso l'artista propone invece di un accampamento militare, un paesaggio campano dove in lontananza vi è un'abbazia, mentre nell'opera originale vi è il Monte Fuji. Due artisti simbolo romani erano invece

¹³ V. D'Avila, op.cit., p. 38

¹⁴ V. Farinella e F. Morena, op.cit., p. 200

¹⁵ Si tratta di Carlo Orio che viaggiò in Oriente diverse volte per il commercio di bachi da seta. Si veda V. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 110

¹⁶ C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880). Interpretare e comunicare senza tradurre*, Cleup, Padova, 2006, p. 338

¹⁷ Vi sono altre nature morte che presentano pesci, l'aurore molto probabilmente era venuto a conoscenza anche delle opere di Utagawa Kuniaki II. Si veda l'articolo di Francesco Guzzetti, *Tra pittura e scultura. Casi di giapponismo negli anni di "Valori Plastici"*, in V. Farinella e V. Martini, op.cit., pp. 163-165

¹⁸ L'opera a cui si fa riferimento è *Il ponte di Suidō e Surugadai* in cui si descrive un momento di festa presso un accampamento di samurai. La carpa aveva il significato di coraggio e determinazione. V. Benetello, *I capolavori*, in *Hiroshige*, Galdoni Flaminio e Benetello Veronica (a cura di), Skira, Milano, 2018, p. 160

Giacomo Balla con l'opera *Veduta di Villa Borghese* (1918) realizzata sotto forma di *kakemono*¹⁹, in cui si riprendono i materiali originali come la seta²⁰ e la tecnica stilistica dello sguardo verso l'alto che avviene attraverso due alberi congiunti. Riprende indubbiamente Hiroshige, ma guardando attentamente il soggetto non è giapponese poiché mostra il parco di villa Borghese a Roma; e Duilio Cambellotti con *Illustrazione per le Mille e una Notte: la storia del secondo viaggio di Simbad il marinaio* (1912-13)²¹ facente parte di una raccolta destinata alle storie per bambini. Nonostante l'intera edizione presenti riferimenti sia a civiltà persiane, cinesi, assire ecc., in questo caso vi è un chiaro riferimento alla cultura giapponese in particolare ad un'opera di Hiroshige *Jumantsubo nella neve* (1857) in cui un'aquila vola di notte immersa in un paesaggio invernale dove l'intera scena è disegnata in base al punto di vista dell'animale²². In entrambi vediamo che parte del piumaggio fuoriesce dalla scena. La stessa aquila venne ricreata su un vaso di porcellana nel 1913 per volere della famiglia imperiale di Russia.²³ Importante ricordare che anche una parte del Palazzo del Quirinale venne arredata secondo l'idea caotica che si aveva all'epoca riguardo il gusto asiatico²⁴ per il mobilio e l'oggettistica.

Anche Napoli si affacciò alla moda giapponista introducendo nei quadri ventagli, paraventi e kimono; alcuni esempi li abbiamo con Edoardo Tofano in *Fantasticando*, dove una donna riposa seduta con un ventaglio giapponese e alle sue spalle vi sono diverse stampe *ukiyo*e, e Gustavo Nacciarone con *Giapponesina* (1888) che rappresenta una giovane in kimono, ombrellino e ventaglio ma il tutto sotto una prospettiva più occidentale, quasi come fosse su un palcoscenico²⁵, rimandando alle famose opere liriche di cui si tratterà a breve. Il caso pugliese vede Francesco Netti in prima linea nello studio del *Japonisme*; partecipò come membro della commissione italiana durante l'esposizione di Parigi del 1911 e divenne successivamente anche critico. In *Nudo sul letto* (1884) si notano i motivi orientali nel paravento, decorato con rami di ciliegio e cardellini, che si trova dietro la modella nuda distesa sul letto.

¹⁹ V. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 148

²⁰ V. Farinella e F. Morena, op.cit., p. 224

²¹ V. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 146

²² V. Benetello, *I capolavori*, in *Hiroshige*, Gualdoni Flaminio e Benetello Veronica (a cura di), Skira, Milano, 2018, p. 146

²³ L. Lambourne, op.cit., pp. 79-80

²⁴ V. Farinella e V. Martini, op.cit., pp. 140-141

²⁵ V. Farinella e F. Morena, op.cit., pp. 106

De Nittis si traferì a Parigi verso la fine degli anni sessanta del 1800 e fece da tramite per tutti quegli artisti che venivano in visita o che rimanevano oltre le Alpi per conoscere questa nuova cultura; ebbe inoltre modo di confrontarsi con i più grandi maestri europei come Degas, Monet, Manet ecc. Egli fu senza dubbio conosciuto a livello artistico per i suoi dipinti ma anche per la sua enorme collezione di manufatti che provenivano da oriente grazie all'apertura del commercio con il Giappone verso metà anni cinquanta. Tra le sue opere vi sono *Alba sul Vesuvio* (1872) [21] facente parte di una serie di sessanta tavolette mostranti la montagna campana dipinta secondo diverse angolature e momenti giornalieri, ciò porta ovviamente ad un confronto immediato con le *Cento vedute del Monte Fuji* eseguite da Hokusai e in particolar modo con una di esse: *Il Fuji rosso*. Un altro dipinto è *Natura morta* (1882) [22], un'opera bidimensionale nella quale sono presenti svariati oggetti orientali tra cui un *kakemono* rappresentante dei simboli egizi. Ai lati vi sono delle zone vuote, forse molto probabilmente il disegno era inteso per essere un *surimono*, ovvero biglietti augurali. In *Effetto di neve* (1880) De Nittis si confronta con la stesura bianca della neve presente in diverse stampe giapponesi. Anche qui vi è bidimensionalità, e l'intera scena è caratterizzata da due colori puri, bianco e nero, e da qualche albero visto in lontananza. Infine in *Crisantemi e bambù* (1883) l'artista si cimentò in uno studio di ventaglio, uno degli strumenti più collezionati dalle donne²⁶ occidentali e dallo stesso pittore durante gli anni. Anche qui si può notare il tema bucolico, anticipato nell'opera *Giardino del granello di senape*, con piante tipicamente ornamentali date le loro dimensioni ridotte.²⁷

²⁶ Egli ne dedicò tre alla principessa Mathilde Bonaparte, cugina di Napoleone III. V. Farinella e V. Martini, op.cit., pp. 135-136

²⁷ S. Wichmann, op.cit., p. 164

CAPITOLO 3.5

ESEMPI DI GIAPPONISMO NELLA LIRICA

Questo tipo di cultura si riflesse anche attraverso l'opera lirica con due capolavori: *Madama Butterfly* di Puccini e *Iris* di Mascagni che ottenne un enorme successo tra il 1898-1899.¹ Proprio come avvenne in Europa, anche in Italia vi furono delle attenzioni e critiche positive per alcuni manifesti ed opere teatrali; nel 1886 la "Gazzetta Livornese" catturò l'attenzione dei lettori per alcune rappresentazioni che venivano realizzate dalla compagnia giapponese Senoskè proveniente da Tokyo. Nel 1888 a Firenze invece verrà presentata l'opera *Ma Camerade* dove due protagonisti prenderanno le sembianze di attori giapponesi e la canzone giapponese presente nella pièce venne così definita dalla critica "L'acconciatura medesima era un quadro, i costumi fedeli e ricchissimi, copiati scrupolosamente da figurini originali."² A Firenze venne eseguita nel 1898 *The Mikado*³, replicata a Palermo due anni più tardi, in cui tutto era eseguito alla perfezione: dalla perfetta somiglianza dei costumi teatrali con quelli originali dell'epoca al portamento degli attori.⁴ Tuttavia essa non ebbe una critica positiva dai giornali giapponesi che la accusarono di essere un "national disgrace"⁵ per come venne rappresentata la figura femminile. Nonostante queste opere minori, le due che ad oggi rimangono nella memoria per le loro atmosfere orientaleggianti sono *Iris* di Mascagni e *Madama Butterfly* di Puccini. Per quanto riguarda la prima, Mascagni lavorò sull'opera documentandosi anche attraverso gli strumenti musicali orientali presenti nella collezione del barone Kraus, il quale collaborò con diverse istituzioni fiorentine mettendo a disposizione la sua vasta conoscenza in ambito musicale e la sua collezione di strumenti. Egli inoltre pubblicò *La Musique du Japon*, un vero e proprio studio della musica giapponese che ottenne un enorme successo in Francia, accompagnato dalle immagini dei suoi strumenti amati. Tornando a Mascagni, il suo scopo era quello di introdurre dei suoni per quanto possibile simili a quelli giapponesi utilizzando strumenti originali; a questo scopo egli si fece costruire una copia dello *shamisen* (liuto

¹ L. Lambourne, op.cit., p. 147

² V. Farinella e F. Morena, op.cit., pp. 248-249

³ L'opera venne eseguita per la prima volta a Londra nel 1885 e riprodotta 9000 volte in tutta Europa nei due anni successivi. Per ulteriori informazioni si veda R. Ravanini, op.cit., p. 40

⁴ L. Lambourne, op.cit., pp. 140-143

⁵ L. Lambourne, op.cit., p. 143

a tre corde) che però successivamente venne introdotta solo a livello decorativo. Alla fine l'idea iniziale, nonostante le ottime critiche ricevute, non venne abbracciata e l'autore creò invece un'atmosfera musicale più occidentale. Nella rivista "La Nuova Musica" così venne definita "[...]gli strumenti musicali propri della regione, che si odono, non la danno, servono per un mezzo materiale, che resta coreografico[...]".⁶ I manifesti e cartoline ricordo dell'*Iris* [23]vennero commissionate a Hohenstein e Mataloni⁷, i quali cercarono di riprodurre immagini che rispecchiassero quanto più possibile un ambiente reale e non filtrato dall'ideale occidentale. Lo scopo era quello di attrarre quanti più spettatori possibili e fare ricordare loro un'indimenticabile serata che sarebbe stata rievocata dal ricordo delle cartoline, la cui composizione rivelò un attento studio dell'arte nipponica.⁸ Per *Madama Butterfly* vi fu senza dubbio una ricerca musicale più approfondita. La trama narra di una giovane che tentò il suicidio dopo essere stata abbandonata da un commerciante venuto da occidente. Data la tragicità della vicenda, peraltro realmente accaduta⁹ e pubblicata nel 1901 da John Luther Long,¹⁰ Puccini cercò grazie all'aiuto ricevuto dalla moglie dell'ambasciatore giapponese di ricreare una trama musicale che permettesse agli spettatori di capirne usi e costumi di quella società lontana. Egli raggiunse a Milano anche l'artista Sada Yacco per osservare la sua performance. *Madama Butterfly* rispecchia per alcuni aspetti la vicenda di *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti in cui sono sempre presenti le dinamiche di maschilismo e dominio nei confronti della donna e di un'intera civiltà.¹¹ L'Oriente pertanto risulta divenire un luogo in cui ogni desiderio poteva essere appagato, anche quelli più violenti e subdoli, poiché i suoi abitanti venivano ritenuti inferiori per natura e Heather McKenzie nella sua ricerca affermò "Western ignorance of this social behaviour or habitus contributed towards the perception that the Japanese were

⁶ V. Farinella e F. Morena, op.cit., pp. 248-249

⁷ V. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 145

⁸ Anche durante il periodo Edo i cartelloni che rappresentavano gli artisti kabuki erano di vitale importanza in quanto fornivano una documentazione sullo spettacolo. Per maggiori informazioni si veda L. Lambourne, op.cit., pp. 54-55

⁹ La vicenda sembrerebbe riferirsi al Console Townsend Harris che sbarcò insieme al Commodoro Perry nella baia di Edo nel 1853. Per ulteriori dettagli sulla vicenda e sulla trama si veda F. Arzeni, op.cit., pp. 14-15 e p. 45

¹⁰ Rachele Ravanini, *La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, tesi di laurea, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2012-2013, p. 31

¹¹ F. Arzeni, op.cit., pp. 30-31, 45-46

dishonest, indirect, and false.”¹² e “The Japanese woman was generally considered as a rightfully and readily obtainable source of an unusual sexual experience for the Western male. This attitude evolved partly from the Japanese government's policy of making women easily available for Westerners”.¹³ Gli stessi oggetti e manufatti presenti in occidente, portati da mercanti e collezionisti, permisero a Puccini di delineare al meglio i soggetti dell’opera lirica. La prima del 1904 tuttavia venne definita come un “legendary disaster”¹⁴ e commentata da Puccini così “con animo triste ma forte ti dico che fu un vero linciaggio! Non ascoltarono una nota quei cannibali. Che orrenda orgia di forsennati, briachi d’odio! Ma la mia *Butterfly* rimane qual’è: l’opera più sentita e suggestiva ch’io abbia mai concepito! E avrò la rivincita, vedrai, se la darò in un ambiente meno vasto e meno saturo d’odi e di passioni.”¹⁵ Questo portò lo scrittore a dover revisionare la pièce che ottenne tre mesi dopo un enorme successo a Brescia. Nelle scenografie realizzate per la stagione lirica 1942 e 1943 si cercò di evocare con semplicità l’ambiente orientale attraverso abitazioni semplici e panorami composti da alberi di ciliegio e cieli limpidi. Per quanto riguarda i vestiti di scena, essi vennero riprodotti con attendibilità storica effettuando anche delle ricerche sui tessuti utilizzati per i kimono nel teatro *Nō*¹⁶ giapponese (abiti in broccato o con rifiniture di lusso in oro e argento). Infine chiudendo la parentesi teatrale, Metlicovitz si adoperò per creare il manifesto dell’opera [24] di Puccini attraverso il quale si può respirare la cultura giapponese grazie alle tematiche e alla composizione: la ragazza è dipinta di spalle mentre guarda i fiori di ciliegio da una terrazza. L’idea della posizione può essere venuta in mente a Metlicovitz riguardando le fanciulle che Utamaro raffigurava di spalle, in quanto la bellezza poteva essere tratta da piccoli particolari (vestito, pelle scoperta

12 Per approfondimenti si veda Takeo Doi. *The Anatomy of dependence* (London; New York; Tokyo: Kodansha International, 1973; and Takeo Doi. *The Anatomy of self: The individual versus society* (London; New York; Tokyo: Kodansha International, 1988) in H. McKenzie, *Madame Chrysantheme as an item of Nineteenth-Century French Japonaiserie*, Doctor of Philosophy Thesis, University of Canterbury, 2004, p. 123 in <https://core.ac.uk/download/pdf/35464209.pdf> Ult. Consultazione 16/02/2019

13 H. McKenzie, op.cit., p. 131 Ult. Consultazione 16/02/2019; Un ulteriore approfondimento riguardo questi matrimoni di convenzione lo si può trovare in un estratto dell’opera *Madame Chrysantheme* in L. Lambourne, op.cit., p. 135 e R. Ravanini, op.cit., p. 32

14 L. Lambourne, op.cit., p. 149

15 Puccini a Camillo Bondi, 18 febbraio 1904, in *Puccini com’era*, cit., n. 292, p. 295 nell’analisi di Michele Girardi, *Fu vero fiasco? Oppure... qualche osservazione sulla Butterfly scaligera nel 1904*, su <http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/Verso.pdf>

16 Forma di teatro giapponese che fa la sua comparsa nel XIV secolo. E’ una forma d’arte più colta rispetto al teatro kabuki. I temi trattati nel teatro *Nō* riguardano il mondo del soprannaturale, quindi aventi come protagonisti divinità o figure come spiriti e fantasmi, oppure personaggi storici e leggendari.

ecc.), tuttavia in questo caso la critica sembra convogliare verso un altro esempio suggerito dall'opera di Hokkei, *Bellezza di Yosumi*, dove anche qui si può notare una giovane donna dipinta di spalle mentre si affaccia dal balcone per vedere gli alberi in fiore. Titomanlio da un riscontro sull'utilizzo dei manifesti già in epoca Edo affermando che "fin dal XVII secolo l'immagine degli attori fu utilizzata come veicolo promozionale per prodotti e merci di vario tipo. Paragonabili ai *testimonial* pubblicitari dei nostri giorni, essi associavano la propria persuasiva sensualità a cosmetici o generi alimentari e non era infrequente che i messaggi promozionali avessero uno spazio anche all'interno delle rappresentazioni."¹⁷

¹⁷ C. Titomanlio, op.cit., p. 81

CAPITOLO 4

IL FENOMENO DEL GIAPPONISMO IN EUROPA

Con l'apertura dei mercati in Giappone nel 1853, il governo Tokugawa stremato da conflitti interni dovette arrendersi alla marina americana capitanata dal commodoro Matthew Perry accettando una serie di riforme impostegli, dove economicamente e politicamente si seguiva il modello occidentale. Una svolta importante avvenne tra il 1871-1873 con la missione guidata da Tomomi Iwakura, primo ministro dell'imperatore, il cui scopo era di imparare quanto più possibile dagli usi e costumi occidentali per "studiare sul posto le arti del nemico"¹; e proprio in questo frangente esplose anche un certo interesse a livello artistico, Théodore Duret affermò "Ci sono voluti anni prima che l'Europa arrivasse a scoprire che il Giappone nascondeva una vera miniera, antica e originale, dell'arte della stampa."² Quando si tratta il tema del *Japonisme*, si tende spesso a sminuire il concetto secondo cui a livello europeo e poi globale ci sia stato un totale appropriarsi di tematiche e tecniche stilistiche senza comprenderne il vero senso (cosa che sarà successivamente confutata soprattutto a livello letterario e poetico), tuttavia è bene specificare che l'interesse artistico fu da parte di entrambi i continenti. A tale proposito Walter Crane affermò "L'apertura dei porti giapponesi al commercio europeo ha avuto indubbiamente un'enorme importanza sull'arte occidentale, senza considerare l'influenza che l'Europa ha esercitato su quella giapponese [...]"³. Mentre artisti come Monet o Van Gogh fremevano per acquistare stampe e oggetti provenienti dal paese del Sol Levante, proprio lì, la classe agiata preferiva abbandonare la moda dei kimono per vestire alla maniera occidentale mentre alcuni quartieri della città di Tokyo riprendevano le forme architettoniche delle città occidentali. Si potrebbe pertanto affermare con certezza che vi fu uno scambio reciproco di idee artistiche, tanto da fare aprire ad importanti uomini d'affari giapponesi alcune collezioni contenenti dipinti occidentali che a loro volta recuperavano le bellezze orientali. Questa esplosione di spirito da parte dei giapponesi avvenne però tra la fine del 1800 e la Seconda Guerra Mondiale. Prima di ciò era raro che opere di grandi artisti occidentali venissero a fare parte di collezioni orientali, era

¹ V. Farinella e V. Martini, op.cit., p. 83

² Prefazione di T. Duret, *Hokusai*, Tazartes Maurizia (a cura di), Skira, Milano, 2016, p. 13

³ W. Crane, *Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit*, Leipzig, 1901, p. 184 in S. Wichmann, *Giapponismo, Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19. e 20. secolo*, Fabbri, Milano, 1981, p. 8

più probabile trovare stampe e oggetti presso antiquari parigini o londinesi. Lo storico Katsumi Miyazaki riferiva che circa 88 dipinti ad olio ed acquerello occidentali vennero inglobati nelle mostre tenutesi presso la Società di belle arti di Meiji tra il 1889 e il 1899,⁴ tra cui la collezione di Tadamasa Hayashi (1853-1906); filantropo e collezionista si trasferì a Parigi verso la fine dell'Ottocento dove aprì una sua galleria d'arte commerciando opere di artisti Impressionisti e stampe *ukiyo-e*. Egli fu un precursore degli odierni galleristi e fece da collante tra i due mondi, grazie a lui le opere degli artisti francesi poterono raggiungere le coste orientali e le stampe giapponesi essere apprezzate tra gli intellettuali parigini. Un esempio di ciò fu la famosa immagine riprodotta sulla rivista "Le Japon" *Paris Illustré* di maggio 1886 numero 45/46, attribuita a Keisai Eisen, che venne presa come spunto da Van Gogh per la sua *La Cortigiana (su modello di Keisai Eisen)* del 1887.⁵ Altri due importanti collezionisti furono Kōjirō Matsukata e Magosaburō Ōhara. Entrambi ebbero la fortuna e le possibilità economiche per poter studiare e soggiornare all'estero dove investirono molti soldi nelle acquisizioni di dipinti Impressionisti, Post-Impressionisti, Nabis ecc. Tutto ciò fu possibile grazie anche ad una solida ripresa dello Yen (moneta ufficiale giapponese) durante il periodo delle due guerre, che permise l'acquisto di opere ancora poco valutate nel mercato artistico. Ōhara in particolar modo veniva anche aiutato nella scelta da alcuni studenti/pittori giapponesi, che lui stesso finanziava per andare in Europa a studiare ed acquistare opere per la sua collezione. Tra questi vi era Torajirō Kojima,⁶ il cui aiuto fu estremamente importante. Il Museo d'arte Ōhara racchiude oggi le opere di Monet, tra cui le celebri *Ninfee* del 1906, Cézanne ma anche artisti più contemporanei come Pollock e Picasso.⁷ La passione trasmessa da questi collezionisti a partire da T. Hayashi ci permette di capire quanto l'Occidente sia diventato l'oggetto di desiderio per molti giapponesi, pronti ad acquistare manufatti europei e come questo inevitabilmente abbia permesso alla società giapponese di evolversi dal punto di vista

⁴ Katsumi Miyazaki, *Das Aufkommen westlicher Malerei- Monet, Renoir, Cezanne u.a. waren fasziniert von Japanern*, Tokyo, 2007, pp. 114-120, in Atsushi Miura, *Japan and the Impressionists*, in *Japan's love for Impressionism, from Monet to Renoir*, (Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 8 October 2015- 21 February 2016), Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015, p. 13

⁵ Article written by Beate Marks-Hanssen, *Tadamasa Hayashi*, in *Japan's love for Impressionism, from Monet to Renoir*, (Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 8 October 2015- 21 February 2016), Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015 pp. 34-36

⁶ *The History of the Ohara Museum of Art*, sul sito <http://www.ohara.or.jp/en/about/> Ult. Consultazione 14/05/2019

⁷ Per avere una panoramica generale delle opere esposte vedere <http://www.ohara.or.jp/en/gallery/> Ult. Consultazione 14/05/2019

artistico, ma nello stesso tempo guardando con un'altra prospettiva, come questo atteggiamento da parte degli orientali abbia permesso agli occidentali di appropriarsi delle loro usanze e stili. I dipinti Impressionisti in particolar modo sono molto affini alle stampe *ukiyo-e*, riprendono la natura nel suo costante modificarsi, e pertanto sono anche molto apprezzati dai collezionisti orientali. Quest'affinità è strettamente connessa agli ideali estetici e filosofici della società giapponese⁸. Flavia Arzeni sottolineò che la scoperta di questo nuovo tipo di arte da parte di Degas, Monet, Van Gogh ecc. era dovuta a “un momento di crisi dei valori estetici e di ripensamento radicale circa la validità dei mezzi espressivi”⁹ che si cercò di combattere attraverso la scoperta delle radici insite nella poesia giapponese, *haiku* e *tanka*,¹⁰ cui verrà fatto un piccolo cenno successivamente. Uno degli artisti a presentare questo forte legame con le stampe giapponesi fu indubbiamente Monet, il quale deteneva una collezione di 231 stampe comprendenti lavori di Hokusai, Utamaro e Hiroshige.¹¹ L'influsso orientaleggiante lo possiamo trovare in diversi dipinti che rappresentano elementi naturali come le montagne, gli alberi, i fiori e varie altre piante, come a voler ripercorrere le vedute del monte Fuji di Hokusai o le stazioni del Tōkaidō di Hiroshige; il tutto attraverso una colorazione effimera data dal cambiamento di luce che indica le diverse condizioni atmosferiche, al fine di poter interpretare l'opera diverse volte come avveniva con la tiratura delle stampe. Per poter capire meglio verranno di seguito elencati pochi ma efficaci esempi con le corrispettive stampe giapponesi alle quali si presume Monet abbia fatto riferimento¹²: *La barca blu* (1887) [25] rappresenta due donne che si godono una giornata in barca vicino a Giverny, dove risulta evidente lo spezzamento della barca di legno come in *Donna in barca mentre guarda i bambini fare il bagno* di Utamaro (1803); le varie rappresentazioni delle *Ninfee* [26-26.1] riprendono indubbiamente il meticoloso lavoro di ricerca e osservazione di Hokusai dei diversi fiori (peonie, crisantemi, fiori di ciliegio e via dicendo), le varie scogliere disegnate dall'artista, *Tempesta a Belle-Île* o *La scogliera di Aval presso Étretat* (entrambe datate 1886), sulle

⁸ Geneviève, *Le Japonisme (II)*, Arts Asiatiques, Vol. 44, Paris 1988, pp. 132-134

⁹ F. Arzeni, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino 1987, cit. p. 22

¹⁰ Haiku e tanka sono due componimenti poetici d'origine giapponese; il tanka è composto da 31 sillabe mentre l'haiku è formato da 17 sillabe.

¹¹ Genevieve Aitken et Marianne Delafond, *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*, Paris 1983

¹² Catalogo della mostra *Japan's love for Impressionism, from Monet to Renoir*, Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015 pp. 22-23 e pp. 41-42

quali si infrange il mare, riprendono stampe sia di Hokusai *Il poema di Sangi Takamura* che Hiroshige *Vortice di Naruto nella provincia di Awa*. Lambourne in questo caso fa notare che potrebbe essere effettuato un paragone con le diverse vedute del monte Fuji realizzate da Hokusai, poiché Monet ne realizzò diverse con il tema della scogliera.¹³ La natura come si può notare è forse uno dei temi più importanti se comparato agli altri soggetti artistici; l'essenza della bellezza e il trascorrere del tempo che troviamo in diverse stampe giapponesi attraverso il sottile concetto delle foglie che cadono, del mare in tempesta o del vento che soffia, fanno comprendere all'osservatore che il significato di ciò risiede in qualcosa di più antico, poetico, che a sua volta rimanda alle tradizioni religiose del Giappone. La poesia giapponese con la forma metrica dell'*haiku*¹⁴ rende perfettamente questa fugacità del tempo, attraverso pochi versi riesce a fare comprendere al lettore questo continuo mutamento, sia esso dolce o doloroso. Pertanto poeti e artisti occidentali si sono dovuti confrontare con questo tipo di pensiero molto lontano dal loro, e attraverso la loro arte cercare di illuminare il cammino altrui legato ancora ai vecchi schemi occidentali. Il tema naturale sarà portato avanti in Francia da altri artisti Impressionisti che tentarono a loro volta di cimentarsi con le stampe *ukiyo*e attraverso un tipo di pittura innovativo, ossia a partire dal 1860 iniziarono a dipingere *en plein air* prediligendo una pittura più autentica rispetto a quella che veniva creata all'interno delle aule accademiche. Lo scopo era quello di osservare le diverse sfumature e cambiamenti atmosferici, che venivano resi con pennellate leggere, grossolane e veloci. Tra di loro va considerato anche Manet, sebbene non propriamente Impressionista era comunque legato alla corrente artistica. Anche in questo caso verranno mostrati alcuni esempi per permettere meglio al lettore di comprendere gli elementi di somiglianza con l'arte giapponese. Nell'opera *La passeggiata* (1880), l'albero tagliato dietro l'elegante dama riprende i tagli che venivano effettuati nelle stampe, inoltre come Kuniyoshi anche l'artista europeo era affezionato ai gatti, che disegnava nelle varie pose e atteggiamenti.¹⁵ L'albero inclinato in *Inverno a Montfaucault (Effetto Neve)* (1875) [27] di Pissarro riprende le inclinazioni date volutamente dai maestri nipponici come si può vedere in *Il poeta cinese Su Dongpo* (1833-1834) di Hokusai, dove due viandanti passeggiano in una landa sommersa dalla neve, spesso ripresa nei vari

¹³ L. Lambourne, op.cit., pp. 50-51

¹⁴ Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza, Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Guida Ed. 2012

¹⁵ S. Wichmann, op.cit., p. 25 e pp. 102-105

dipinti europei. Anche qui in lontananza vi è un albero inclinato. Théodore Duret fa notare una cosa interessante relativa a questa stampa, ovvero un possibile confronto con un'opera realizzata circa cinquant'anni prima da Goya, *La nevicata (Inverno)*, dove anche qui un gruppo di passanti cammina sotto le intemperie naturali. La natura ancora una volta con i suoi cambiamenti atmosferici è al centro della scena e si potrebbe ipotizzare in qualche modo che Hokusai ne sia venuto a conoscenza attraverso qualche libro circolante in Oriente o che semplicemente sia stata una pura coincidenza.¹⁶ In ogni caso, è un chiaro esempio di scambio di informazioni tra Oriente e Occidente, tra Japonisme e *ukiyo*e. Alfred Sisley si dedicherà ai dipinti di paesaggio concentrandosi molto sui corsi d'acqua e di come questi riflettano la natura, le case e i ponti; *Moret-sur-Loing* (1888) e *La gita in barca* (1877) [28] ne sono un esempio. L'ambientazione è tipicamente europea ma ancora una volta troviamo alberi inclinati e barche sul fiume, il tutto eseguito con una pennellata veloce per dare il senso di caducità della vita. Una pennellata molto più veloce e diagonale la troviamo anche all'interno dei dipinti di Renoir, *Alberi di olivo a l'Estaque* (1882) dove il fiume e gli alberi sembrano percossi da un forte vento, oppure in Cézanne, *Riflessioni sull'acqua* e *Mont Sainte-Victoire visto da Gardanne* entrambe datate tra 1892-1895 riportano paesaggi con alberi inclinati realizzati con pennellate veloci anch'esse diagonali. Entrambi si dedicheranno inoltre alla realizzazione di dipinti con soggetto delle donne nude intente a fare il bagno; questo tema non è nuovo e lo si trova anche all'interno di diverse stampe di Utamaro. La toeletta in Giappone era infatti vista non solo come un gesto quotidiano ma un vero e proprio rito che coinvolgeva tutti, uomini donne e bambini. *Le quattro bagnati* (1877) di Cézanne, *Bagnante che si pettina* (1911) e *Bagnante che si asciuga un piede* (1883) [29] di Renoir, riprendono momenti come quelli rappresentati in *Ohisa della Takashimaya* (1795) di Utamaro, dove una donna è intenta a sistemarsi i capelli o *Il bagno pubblico* (1869) di Kunisada II, e tanti altri.¹⁷ Anche le donne di Degas intente nella loro toilette quotidiana riprendono i volti femminili di Utamaro e i momenti di pulizia quotidiana a Edo: si lavano, si pettinano o si vestono attraverso dei movimenti elementari ridotti all'essenziale. *Donna che entra nella vasca da bagno* (1890) [30] è un'evidente ripresa

¹⁶ M. Tazartes, *La vita e l'arte*, Tazartes Maurizia (a cura di), *Hokusai*, Skira Masters, Milano, 2016, p. 150

¹⁷ Per le immagini e i confronti fare riferimento a G.C. Calza, *Ukiyo*e. *Il mondo fluttuante*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale 2004, il sito artdreamguide.com e frammentiarte.it

della stampa di Utamaro *Bellezza alle prese col bagno* (1799).¹⁸ Degas è inoltre famoso per la serie delle *Ballerine*¹⁹, realizzate in diversi anni della sua vita, che a loro volta riprendevano le pose dei modelli presenti nei *Manga* di Hokusai²⁰, studiandone il movimento e la mimica facciale; questa vicinanza al maestro *ukiyo-e* la possiamo ritrovare in un'affermazione da lui effettuata "Hokusai n'est pas seulement un artist parmi d'autres dans le mond flottant, c'est une île, un continent, un monde à lui tout seul"²¹, che indica a mio parere il profondo sentimento e ringraziamento degli artisti occidentali verso una cultura che ha permesso loro di esplorare nuovi lati della vita umana. Tuttavia è bene specificare che Degas rese le azioni quotidiane, soprattutto quelle dei nudi femminili, meno ironiche o banali e più sensuali nelle gesta.²² Verso gli anni Settanta l'artista lavorò sui movimenti rendendoli quasi estremi e pertanto venendo rimproverato di avere impresso degli istinti quasi animaleschi alle figure nella torsione del loro corpo. Questa estrema la si può trovare anche nelle opere di Toulouse-Lautrec, il quale pur nobile di nascita preferiva passare le sue giornate a Montmartre (così come Utamaro le passava a Yoshiwara)²³ ritraendo prostitute e gente del *demi-monde*, adatte ad essere ritratte nelle loro pose più raccapriccianti come fossero degli artisti di cabaret.²⁴ Anche tra il movimento Nabi e i Post-Impressionisti vi sono degli esempi interessanti da considerare. Le tracce riprese sono quelle dei nudi e dei paesaggi. Maurice Denis in *Onda* (1916) [31] riprende un gruppo di donne nude mentre fanno il bagno o si riposano vicino agli scogli, il colore degli scogli e delle onde rimandano a due famose opere di Hokusai *Il Fuji rosso* (1830-1832) e *La grande onda presso la costa di Kanagawa* (1832), tuttavia potrebbe essere plausibile a mio parere che l'artista fosse a conoscenza di un'altra opera dello stesso maestro, *Il poema di Sangi Takamura* [32] della serie *Cento poesie di cento poeti in racconti illustrati dalla balia* (1835-1836) dove un gruppo di donne nuota tra le onde per pescare *awabi* e altre si

¹⁸ Riferimento preso dal catalogo online del MOA Museum of Art www.moaart.or.jp

¹⁹ Riferimento all' articolo *The Annenberg Collection: Masterpieces of Impressionism and Post-Impressionism*, pubblicato da METpublications, The Metropolitan Museum of Art, 2009 New York, pp. 26-31

²⁰ R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, catalogo della mostra, Skira editore, Milano 2016, p. 28 e 140

²¹ Terrasse, *Degas à travers ses mots*, p. 42 in G.C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi ed. Torino 2002, p. 130

²² Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza*, riferimento p. 68

²³ Per vedere alcuni paragoni si faccia riferimento a L. Lambourne, op.cit., pp. 61-62

²⁴ S. Wichmann, op.cit., p. 34, 36, 67-69

riposano tra gli scogli.²⁵ Un altro esempio lo possiamo constatare con Pierre Bonnard *Donna nella vasca, armonia in blu* (1917), molto affine con diverse stampe *ukiyo*e proposte in precedenza proprio per l'intimità che traspare nei gesti quotidiani. Tra i Post-Impressionisti si possono citare Signac, Gauguin e Van Gogh. Attraverso la tecnica del puntinismo Signac diede vita ai luoghi a lui più cari, *Rotterdam-I piroscafi* (1906), anche in questo caso vi è una veduta del fiume che passa per la città con le barche dei pescatori e in lontananza un ponte che collega le varie zone come già mostrato in diverse stampe giapponesi. Gauguin invece utilizzò dei colori più nitidi con contrasti chiaro scuri e dei contorni netti presi in prestito dalle stampe, in questo modo prese vita il quadro *Due giovani bretoni presso il mare* (1889), dove in primo piano vi sono due donne che riempiono quasi tutto il dipinto come in alcune stampe di beltà femminili e in lontananza si intravede un'onda simile a quella disegnata da Hokusai. Anche lui come altri era venuto a conoscenza dei *Manga* e spesso le sue figure erano ritratte in pose grottesche non comprensibili dalla mentalità europea del 1800, tuttavia ben riconducibili agli atteggiamenti quotidiani degli asiatici come si può notare in *Otahi* (1893), in cui una polinesiana è accovacciata con ginocchia e gomiti per terra.²⁶ Lo stesso studio venne effettuato anche sugli animali, in particolar modo sui gatti. Infine, ma non ultimo dato l'immenso numero di altri artisti che si sono cimentati con queste tematiche e tecniche, vi fu Van Gogh, grande appassionato di stampe *ukiyo*e, in una lettera alla sorella informa che "Ti puoi fare un'idea del cambiamento nella pittura pensando alle rappresentazioni giapponesi, ai paesaggi e alle figure che si vedono dappertutto. Io e Theo possediamo centinaia di stampe."²⁷ Da artista capace qual era iniziò tra il 1888 e il 1890 una serie di studi a penna con soggetti ispirati ai maestri giapponesi in quanto " Nell'arte giapponese Van Gogh vedeva una fonte inesauribile di possibilità creative [...]"²⁸, così come era interessato alla comprensione del buddhismo ripresa poi in un *Autoritratto* del 1888 in cui egli si mostra con la testa quasi rasata ad

²⁵ Riferimento preso dal catalogo online del MOA Museum of Art www.moaart.or.jp e G.C. Calza, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale 2004 p. 155

²⁶ S. Wichmann, op.cit., pp. 45-46

²⁷ In riferimento alle lettere di Van Gogh ho consultato la *Lettera 7* (Arles 9 and 16 September 1888) presente sul sito online <http://www.vggallery.com/letters>

²⁸ Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza*, cit., p. 71

indicare la devozione dei monaci.²⁹ Tra i vari dipinti egli si dedicò molto al cambiamento della natura copiando alcune stampe di Hokusai e Hiroshige, ne è un esempio *Ponte sotto la pioggia* (1886-1888) [33] che rimanda a *Ōhashi. Acquazzone ad Atake* [33.1] della serie *Cento vedute di luoghi celebri di Edo* realizzato da Hiroshige nel 1857, oppure *Susino in fiore (su modello di Hiroshige)* del 1887 che riprende il *Kameido. Il giardino dei susini* (1857) sempre dello stesso artista.³⁰ Nelle sue stampe vi è una perfetta comunione tra la cultura giapponese e il paesaggio francese di Arles, a lui caro, reso attraverso dei colori vivaci. In una lettera a Theo egli scrisse “A little town surrounded by fields all covered with yellow and purple flowers; exactly - can’t you see it ?- like a Japanese dream.”³¹ Anche i soggetti subiscono la stessa rappresentazione giapponese: così come le stampe teatrali *ukiyoe* mantenevano spesso lo stesso sfondo cambiando solo la fisionomia facciale del personaggio, così anche i soggetti in Van Gogh sono circondati da uno sfondo ricco di decorazioni orientali. Egli stesso in una lettera al fratello Theo spiegò l’amore per la filosofia della natura adottata dagli orientali “ Ma, insomma, non è quasi una vera religione quella che ci insegnano questi giapponesi così semplici che vivono in mezzo alla natura come se fossero essi stessi dei fiori?”.³² Infine a livello musicale è bene citare l’opera di Debussy *La Mer* del 1905 la cui copertina dello spartito rimanda alla rappresentazione di un’altra immagine nota di Hokusai *La grande onda*,³³ a testimonianza del fatto che gli artisti erano in grado di destreggiarsi con qualsiasi figura e situazione. È bene ricordare che la moda del *Japonisme* non era confinata in Francia solo alle opere d’arte ma, come già visto nel paragrafo precedente, esso permeava l’intera società tanto da diventarne una vera e propria moda alla quale non si poteva rinunciare: così come i signori e le signore giapponesi preferivano indossare vestiti alla occidentale, bere champagne e collezionare opere d’arte Impressioniste, così a Parigi si abbandonavano i consueti costumi per indossare kimono (vero indumento alla moda nel XIX secolo a cui nemmeno gli artisti osavano rinunciare)

²⁹ S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente-Europa: Contatti nell’arte del XIX e XX secolo*, Milano, Fabbri, 1989, p. 40 e riferimento immagine

<http://www.vggallery.com/international/italian/painting/selfportraits.htm>

³⁰ G.C. Calza, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale 2004, p. 27

³¹ In riferimento alle lettere di Van Gogh ho consultato la *Lettera 487* (Arles 12 May 1888) presente sul sito online <http://www.vggallery.com/letters> Ult. Consultazione 11/02/2019

³² *Ibidem*, *Lettera 542* (24 September 1888) presente in http://www.vggallery.com/letters/to_theo_arles.htm

³³ F. Spadavecchia, *La grande onda di Hokusai. Toccare il sentimento della forma*, Venezia, Museo d’arte Orientale a Cà Pesaro, Cafoscarina, 2013, p. 11 e 17

e arredare le case con oggetti di design orientale. Come mai una società dedita alle sue tradizioni secolari, molte di esse ancora oggi esistenti (es. la cerimonia del thè) e in parte chiusa alle novità, sebbene dopo l'arrivo del commodoro Perry qualcosa cambiò a livello politico e istituzionale, si sia immedesimata al tal punto con la società occidentale da volerne fare quasi parte e sia diventa una accanita sostenitrice e collezionista di dipinti Impressionisti? Basti pensare che nel 2007 presso il National Art Center of Tokyo venne organizzata una mostra di artisti Impressionisti che portò 705,000 visitatori e che nel 2010 e 2014 vennero organizzate altre due mostre stimanti 790,000 e 700,000 visitatori, senza considerare l'enorme valore attribuito alle opere stesse;³⁴ è possibile difatti affermare senza alcun dubbio che le opere più vendute al giorno d'oggi siano quelle Impressioniste e considerando i vari cataloghi d'asta è possibile vedere la stima dell'opera e l'effettiva vendita. Con ciò, l'intento non è quello di effettuare un'analisi approfondita dell'argomento. Per fare comprendere meglio le cifre di cui si sta parlando, verranno presi in considerazione i risultati d'asta sugli Impressionisti dai cataloghi dell'anno 2018 presso Christie's.³⁵

Data e Luogo	Artista	Opera	Prezzo di vendita
Londra (Evening Sale), 27 Febbraio	Claude Monet	Lot. 19 Prairie à Giverny	£7,546,250
	Edgar Degas	Lot. 20 Dans les coulisses	£9,233,750
	Alfred Sisley	Lot. 37 Moret au coucher du soleil, octobre	£3,008,750
	Paul Signac	Lot.38 Tour des Quatre Sergents, La Rochelle	£1,628,750

³⁴ Catalogo della mostra *Japan's love for Impressionism, from Monet to Renoir*, Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015 p. 36

³⁵ Informazioni prese dai vari risultati mensili dell'anno corrente (2018) presso Christie's relative ai cataloghi d'asta: Sale 15469 *Impressionist and Modern Art Evening Sale* 27 February 2018, London, Sale 15472 *Impressionist and Modern Art Day Sale* 28 February 2018, London, Sale 15722 *Art Impressionniste et Moderne* 23 March 2018, Paris, Sale 15977 *Impressionist and Modern Art Evening Sale Including Property from the Collection of Herbert and Adele Klapper* 11 November 2018, New York. <https://www.christies.com/Results>

	Pierre A. Renoir	Lot. 40 Artichauts et tomates	£368,750
Londra, (Day Sale), 28 Febbraio	Eugène Boudin	Lot. 418 Scène de plage à Trouville	£548,750
	Pierre Bonnard	Lot. 422 Le Golfe, entre la Napoule et Saint-Raphaël	£93,750
	Pierre A. Renoir	Lot. 426 Paysage, chemin à la sortie d'un bois	£150,000
	Alfred Sisley	Lot. 432 Paysage au tas de bois	£608,750
Parigi, 23 Marzo	Claude Monet	Lot 225 Nymphéas (fragment)	€463,500
	Pierre A. Renoir	Lot. 226 Paysage de Cagnes	€277,500
	Auguste Rodin	Lot. 227 Le Baiser, 2ème réduction, dit aussi no.4 (statuina)	€775,500
	Alfred Sisley	Lot. 228 La Seine à Bougival	€703,500
New York (Day Sale), 11 Novembre	Paul Cézanne	Lot. 9A Vue d'Auvers-sur-Oise-La Barrière	\$2,412,500
	Camille Pissarro	Lot. 10A La Rue Saint-Lazare, temps lumineux	\$12,350,000
	Camille Pissarro	Lot. 17A Le jardin de Maubuisson, vu vers la côte Saint-Denis, Pontoise	\$972,500
	Claude Monet	Lot. 32A Le bassin aux nymphéas	\$31,812,500
	Alfred Sisley	Lot. 36A Printemps à Veneux-Nadon	\$1,032,500
	Claude Monet	Lot. 37A Effet de neige à Giverny	\$15,500,000
	Pierre A. Renoir	Lot. 45A Baigneuse assise	\$2,532,500
	Edgar Degas	Lot. 46A Quatre danseuses	\$5,937,500

Come si può notare si è preso volutamente in considerazione solo ed esclusivamente alcuni dipinti ad olio, più quotati rispetto ai disegni e ognuno di essi è stato venduto per cifre molto importanti, in quanto ogni stima e vendita effettuate dipendono da diversi fattori in gioco (reputazione dell'artista, dimensione dell'opera, periodo, tecnica, soggetto, condizioni dell'opera e provenienza).³⁶

Questo forte legame di cui si parlava in precedenza è stato analizzato da diversi storici dell'arte, i quali sono arrivati ad affermare che in primis vi fu un forte legame tra i collezionisti giapponesi che cercavano in tutti i modi di acquistare direttamente alla fonte i dipinti, poi vi erano gli artisti stessi che attraversavano un intero continente pur

³⁶ G. Candela, P.Figini, A. Scorcu, *Price Indices for artists - A Proposal*, Journal of Cultural Economics, 28, 2004, pp. 285-302 collegato al corso di Aste e investimenti nel mercato dell'arte seguito nell'anno 2017 con la professoressa Stefania Funari

di arrivare in Europa e ammirare il fascino di questo nuovo tipo di pittura, infine l'arte Impressionista per i suoi colori, modalità espressive e tematiche era molto simile a quella giapponese, in quanto essa stessa si ispirava alle stampe *ukiyo*.³⁷ A partire dal 1950 l'economia del paese iniziava a svegliarsi fino a raggiungere il boom nel 1980 dove molti giapponesi iniziarono ad investire il loro denaro in opere d'arte e altri beni di lusso. Proprio questa enorme richiesta di arte europea, specialmente Impressionista, fece aumentare la quotazione delle opere nel paese del Sol Levante rispetto agli altri mercati, in quanto ognuno avrebbe voluto avere in casa un Van Gogh o un Monet.

I Girasoli di Van Gogh del 1888 vennero acquistati dalla compagnia assicurativa giapponese Yasuda nel 1987 per circa \$40 milioni di dollari, che per l'epoca era la cifra più alta mai pagata.³⁸ Per quanto riguarda le *Ninfee*, esse rimandano più ad un concetto quasi zen dove tutto è pacifico come i giardini giapponesi, ma nello stesso tempo dove tutto può cambiare poiché Monet "painted his water lily images in differing lighting conditions and at various times of day"³⁹ rimandando di conseguenza alla precaria situazione della vita come spesso citata nella famosa storia di Genij⁴⁰, e per questo motivo furono molto apprezzate. Il fascino del lusso arrivò anche in Inghilterra durante il regno di Vittoria, trasformando le abitazioni del suo popolo. Sia il ceto nobile che quello borghese⁴¹ iniziavano a prediligere uno stile più simile a quello giapponese per decorare gli interni degli edifici. A livello artistico, l'Inghilterra venne a conoscenza di questa nuova corrente grazie ad un'esponente importate: James McNeill Whistler (1843-1903). Egli non visitò mai il Giappone, ma ebbe l'opportunità di passare del tempo in Francia dove conobbe le stampe *ukiyo*, e ne fu subito attratto. La sua opera più famosa, che incarna lo stile orientaleggiante delle *bijinga* (dipinti di belle donne) in *kimono* di Utamaro e Kiyonaga, era indubbiamente *Rosa e Argento: La Principessa del paese della porcellana*, in cui la curvatura del corpo, la coda finale del vestito e i colori intensi del tessuto rimandano alle silografie sebbene la fisionomia dei soggetti sia occidentale.⁴² Nella composizione vi sono anche un paravento a quattro ante e due

³⁷ Articolo di Detmar Westhoff, *Why Japanese Love Impressionism, in Japan's love for Impressionism, from Monet to Renoir*, Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015 p. 234

³⁸ *Ibidem*, p. 237

³⁹ *Ibidem*, p. 238

⁴⁰ S. Murasaki, *Storia di Genji. Il principe splendente*, Einaudi, Torino, 1992

⁴¹ R. Spencer, *The Aesthetic Movement: Theory and Practice*, Studio Vista, London, 1972, p. 7

⁴² S. Wichmann, *op.cit.*, p. 20

ventagli che mostrano degli iris.⁴³ Già intorno agli anni Cinquanta del 1800 diversi oggetti circolanti nella penisola venivano esposti nelle mostre, ma fu proprio L'Esposizione Internazionale del 1862 a Londra che permise al *Japonisme* di essere riconosciuto come arte indipendente e non assimilata ai vari concetti di orientalismo come ad esempio le cineserie,⁴⁴ sebbene la stessa venne ritenuta abbastanza banale dagli emissari in visita. Una curiosità era relativa agli oggetti esposti: la maggior parte di essi (circa 600 oggetti) era destinata all'uso quotidiano "560. Japanese play bills, oppure 163. Japanese travelling pillow, imitation leather, with Japanese lock."⁴⁵ e pertanto fornì ispirazione agli artisti locali. Iniziò a formarsi così una vera e propria caccia al tesoro dove ognuno voleva avere la propria parte e pur di ottenerla si metteva in contatto con commercianti e antiquari a Parigi. Un aiuto in questo senso arrivò proprio da Tadamasa Hayashi, esperto di arte e cultura orientale; egli forniva le sue competenze in tutta Europa.⁴⁶ Per fare comprendere meglio quanto il fenomeno fosse sviluppato, uscirono all'epoca dei disegni sulla rivista *Punch*, che mostravano ironicamente geishe, samurai e sumo ad esempio *The Japanese school at the Royal Academy*,⁴⁷ indicando quanto tutto ciò fosse ormai impresso nella massa. Inoltre così come le donne parigine anche quelle inglesi amavano farsi ritrarre indossando kimono in ambienti addobbati con oggetti orientali. Anche in Scozia vi erano degli esempi di Giapponismo, ma molto più frammentario; vanno comunque ricordati gli architetti Charles Mackintosh e Christopher Dresser, quest'ultimo in particolare affermò nel suo libro *Japan, its Architecture, Art and Art-Manufactures* (1882) che "I firmly believe that the introduction of the works of Japanese handcraftsmen into England has done as much to improve our national taste as even our schools of art and public museums [...]"⁴⁸. Le sue creazioni combinavano semplicità e utilità come gli oggetti giapponesi, ma le raffigurazioni riprendevano motivi botanici orientali. Nel 1875 aprì a Londra l'East India House, un

⁴³ L. Lambourne, op.cit., p. 91

⁴⁴ D.Brignone, *Liberty e Giapponismo*, Milano 2017, p. 19

⁴⁵ *Journal of Kyushu Institute of design* n. 4 May 1979, pp. 73-4 e p. 60, 237 presente in A. Ono, *Japonisme in Britain. Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, RoutledgeCurzon, New York 2003, Digital Printing 2006, p. 9 e 12

⁴⁶ Articolo di Marianne Mathieu, *Japan and the Impressionists*, in *Japan's love for Impressionism, from Monet to Renoir*, Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015 p. 121 e A. Ono, *Japonisme in Britain*, RoutledgeCurzon, New York 2003, Digital Printing 2006, pp. 22-23

⁴⁷ Riferimento preso dalla rivista *Punch*, 4 febbraio 1888, p. 50 sul sito <https://punch.photoshelter.com>

⁴⁸ L. Lambourne, *The Aesthetic Movement*, Phaidon, London 1996, p. 33; L. Lambourne, *Japonisme-cultural crossings between Japan and the West*, Phaidon Press, London, , 2005, p. 90

negozio che conteneva oggetti reperiti in Oriente per ornare le abitazioni molto apprezzato dai collezionisti; lo scopo era ovviamente divulgare il materiale originale presente, ma la domanda divenne talmente elevata che si dovette affrontare la richiesta chiedendo aiuto agli artisti locali ed utilizzando dei macchinari per la riproduzione di massa. Lo stesso Oscar Wilde si fece arredare la casa londinese con oggetti giapponesi e nelle sue poesie, intitolate *Impressioni*, faceva rivivere le stampe di Hokusai o Utamaro, descrivendo la bellezza della natura o le eleganti donne in kimono; un esempio completo lo possiamo trovare nella quartina *Impressione: Il Risveglio* “The sky is laced with fitful red, The circling mists and shadows flee, The dawn is rising from the sea, Like a white lady from her bed.”⁴⁹ oppure nelle strofe di *Impressione del Mattino* “ The Thames nocturne of blue and gold/Changed to a Harmony in grey”⁵⁰, scritta nel 1881 trova una certa somiglianza con un dipinto di Whistler *Notturmo: Blu e Oro – Il vecchio ponte di Battersea* (1872-1877) [34], il quale a sua volta riprende una famosa stampa di Hiroshige *La diga di bambù vicino al ponte Kyobashi* (1857) della serie *Cento vedute celebri di Edo*, dove al centro della composizione vi è un ponte al chiaro di luna.⁵¹ La serie dei *Notturni* è infatti dominata dalla rappresentazione di vari ponti che sembrano rimandare a diverse stampe *ukiyo*e di Hiroshige con una piccola differenza: le stampe giapponesi sono più irregolari mentre in Whistler i colori sono più armonici. Esse riescono perfettamente a coniugare il paesaggio inglese con una tematica giapponese, anche se non vi è certezza che l'autore capisse fino in fondo il profondo legame con la filosofia nipponica in quanto non si recò mai in Oriente. Così come in Oriente, il ponte serviva da punto di congiunzione paesaggistico, pertanto doveva adattarsi all'ambiente circostante e rendere gli uomini partecipi della sua bellezza.⁵² Il materiale utilizzato era il legno perché permetteva ai piloni di confondersi come fossero i tronchi degli alberi in perfetta armonia con la natura. Inoltre attraverso di essi si potevano avere ulteriori angolazioni visive.⁵³ In altri dipinti egli prendeva degli spunti prospettici non solo dalle stampe es. alberi o barche tagliate che fuoriescono dal disegno, ma anche dagli artisti olandesi del 1600 utilizzando delle forme geometriche. Anche l'orizzonte venne

⁴⁹ O. Wilde, *Poems with the Ballad of Reading Gaol*, transcribed from Methuen e Co. 1913 ed. by David Price, Project Gutenberg ebook poems, n. 1057, anno 1997, p. 175 in www.gutenberg.org

⁵⁰ *Ibidem*, p. 83

⁵¹ Article by K. Fawcett, *See 19th-Century London Through the Eyes of James McNeill Whistler, One of America's Greatest Painters*, Smithsonian magazine, May 8, 2014 in www.smithsonianmag.com

⁵² R. Goepper, *Im Schatten der Wu-T'ung Baumes*, München, 1959, p. 44

⁵³ S. Wichmann, *op.cit.*, p. 139 e pp. 144-145

innalzato e le figure quasi appiattite. Un altro elemento presente era il balcone, *Variazioni di colore carne e verde: Il Balcone* (1864-1870) [35] ne è un esempio. L'opera sembra riprendere proprio la stessa struttura presente in *La sala Sazai del tempio dei Cinquecento Rakan* (1830-1832) di Hokusai⁵⁴ nella serie delle *Trentasei vedute del monte Fuji*, e per gli oggetti presenti nell'opera (servizio da sake, ventagli ecc.) sembrerebbe riferirsi ad un'opera di Kiyonaga⁵⁵ presente nella collezione dell'artista americano. Lo stesso soggetto del ponte venne dipinto nel 1867 da Monet. Un altro esempio è *Capriccio in porpora e oro: Il paravento d'oro* (1864), in cui l'artista omaggia Hiroshige attraverso la rappresentazione di stampe raffiguranti alcune vedute celebri, mentre il paravento riprende la storia di Genji⁵⁶.

Guardando oltreoceano, anche il mercato americano era molto interessato a questa nuova moda orientale, infatti molti giovani di buona famiglia coglievano l'occasione di viaggiare in Giappone per assaporare le sue tradizioni e capire a fondo la cultura. Nel 1876 venne organizzata a Philadelphia una mostra allestendo per l'occasione un padiglione di artigianato giapponese. Tra gli architetti che rimasero affascinati da questo nuovo tipo di cultura vi era anche Frank Lloyd Wright (1867-1959), il quale riuscì a fare propria l'arte nipponica, vista durante l'Esposizione di Chicago nel 1893, assimilandone i concetti e le tecniche per creare un nuovo stile. Tale era la sua fama che aprì uno studio a Tokyo dove ricostruì l'*Imperial Hotel* tra il 1916-1922.⁵⁷ John La Farge, invece, si innamorò a tal punto di quest'arte che arrivò a dipingere con strumenti originali giapponesi e durante il suo viaggio scrisse una serie di lettere in cui descriveva la vita e le usanze nel paese del Sol Levante; ne è un esempio la sua descrizione degli interni dei palazzi e della loro essenzialità "I have spoken of simplicity. The domestic architecture is as simple, as transitory, as if it symbolized the life of man. You can see it all in the drawings, in the lacquers, and it has recently been treated completely in the charming book of Professor Morse. Within, the Japanese house is simplicity itself [...]"⁵⁸ oppure dei giardini "The garden, embosomed in this vastness of nature, feels small, as

⁵⁴ A. Ono, *Japonisme in Britain. Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, RoutledgeCurzon, New York 2003, Digital Printing 2006, p. 35

⁵⁵ Si fa riferimento all'opera *Il quarto mese: gentiluomini intrattenuti da cortigiane e geisha presso una casa da tè a Shihagawa*. Per ulteriori informazioni si veda Lionel Lambourne, *Japonisme- Cultural crossings between Japan and the West*, Phaidon Press, London, 2005, p. 37

⁵⁶ L. Lambourne, op.cit., p. 36

⁵⁷ L. Lambourne, op.cit., pp. 183-184

⁵⁸ J. La Farge, *An Artist's Letters from Japan*, New York, The Century, 1897, Project Gutenberg ebook, n. 43160, anno 2013, p. 127 in www.gutenberg.org

though it were meant to be so. Every part is on a small scale, and needs few hands to keep things in order.”⁵⁹ Persino la famosa ditta di gioiellieri Tiffany&Co., fondata nel 1834 a New York da Louis Comfort Tiffany, si cimentò nella produzione di gioielli, vetri e ceramiche che presentavano ornamenti botanici orientali come iris, pavoni, libellule, ninfee.⁶⁰ Alcuni esempi possiamo vederli in *Magnolie e Iris* (1908) [36], *Vaso con piume di pavone* (1893-1896) [37] o *Ornamento per capelli con libellule* (1904). Possiamo dire che vi era una connessione tra la natura, il giardino giapponese e la casa, intesa come luogo di ristoro ma anche di riflessione, in cui non vi erano barriere ma il tutto seguiva rispettosamente l’ordine naturale delle cose per potersi amalgamare con esso. “La casa va portata dentro la natura e la natura va fatta entrare nella casa”⁶¹ rimodellando le sale e i giardini partendo dalla loro composizione e dall’arredamento. Riprendendo questo stile gli architetti americani ed europei rielaborarono i progetti inserendo porte/vetrate scorrevoli che permettevano un’areazione migliore e si affacciavano sul giardino, mobili a muro per acquistare spazio e un arredamento minimale. Così come per le case orientali Wichmann affermò che quest’architettura “suddivide in varie vedute il paesaggio circostante [...] Il risultato è una veduta ideale che non sarebbe possibile senza questi elementi architettonici.”⁶² Anche la struttura del giardino seguiva regole precise al fine di creare un’esperienza visuale: non vi si poteva passeggiare e l’unico sentiero, se era presente, era dato da pietre levigate che metaforicamente indicavano le isole giapponesi immerse nel mare di sabbia circostante; in alcuni casi si potevano trovare anche lanterne di pietra che pesavano fino ad una tonnellata⁶³. Queste poche parole ritengo riassumano le diverse descrizioni delle varie opere presentate, facendo comprendere ancora una volta la filosofia zen riflessa nel popolo nipponico e nelle sue opere d’arte, poi riprese in Occidente. Questo immedesimarsi con la semplicità della natura circostante venne poi ripresa, sebbene in un contesto diverso che rimanda alle terre selvagge americane, da Henry David Thoreau⁶⁴ oppure in alcuni capitoli dedicati al

⁵⁹ *Ibidem*, p. 125

⁶⁰ Articolo di Alice Cooney Frelinghuysen e Monica Obniski, *Louis Comfort Tiffany (1848-1933)*, in *The American Wig*, The Metropolitan Museum of Art, July 2007 sul sito https://www.metmuseum.org/toah/hd/tiff/hd_tiff.htm Ult. Consultazione 20/02/2019

⁶¹ G.C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi ed. Torino 2002, pp. 94-95

⁶² S. Wichmann, op.cit., p. 366

⁶³ L. Lambourne, op.cit., p. 199

⁶⁴ H.D. Thoreau, *Walking*, Project Gutenberg ebook poems, n. 1022, anno 1997, in www.gutenberg.org; un’altra opera che rimanda ad un’esperienza di eremitaggio è *Walden, or Life in the Woods e Nature*

misterioso continente asiatico in una famosa opera di Herman Melville, nella quale scrisse “while all between float milky-ways of coral isles, and low-lying, endless, unknown Archipelagoes, and impenetrable Japans”⁶⁵ e ancora “That unblinkingly vivid Japanese sun seems the blazing focus of the glassy ocean’s immeasurable burning-glass.”⁶⁶ Il mito delle terre selvagge era ben radicato in Melville e potrebbe essere esteso non solo ai paesaggi americani, ma anche a quelli presenti in Giappone. L’idea che stava alla base della *wilderness* nella letteratura statunitense era quella di considerare la natura sia un posto selvaggio e difficile, pieno di imprevisti e pericoli, sia un luogo dove ognuno poteva imparare osservando ed entrare meglio in contatto con il proprio io, utilizzando solo ed esclusivamente le proprie forze, ovvero la “self-reliance”.⁶⁷ Questa lotta infinita tra uomo e natura potrebbe essere osservata anche all’interno di diverse stampe giapponesi in cui uomini e guerrieri lottano contro le intemperie che si abbattono sull’arcipelago e giganteschi animali marini (balene, pesci, polipi ecc.),⁶⁸ il tutto rappresentato come se fosse una danza che dimostra, nonostante tutto, l’inteso legame e il profondo rispetto per l’ambiente che dona loro la vita. Merita inoltre di essere citato, sebbene le sue opere siano tarde rispetto agli artisti analizzati, Andy Warhol, il quale dedicò diverse opere ad Hokusai. In *Time Capsules* riprendeva i crisantemi del maestro facendone stampare 300 esemplari, oppure riprodusse in bianco e nero la famosa onda in *La grande onda (after Hokusai)*.⁶⁹ Questa necessità di liberarsi dalla sopraffazione data dalle cose materiali per comprendere meglio fattori spirituali, estranei alla società occidentale e tipici di quella orientale, ha fatto sì che molti artisti si avvicinasero a questi concetti filosofico-zen anche grazie ad un’opera scritta da Okakura Kazuko *Libro del tè (1903-1906)* nella quale parlava della semplicità e purezza

scritto da Ralph Waldo Emerson. Fink; Maffi; Minganti; Tarozzi, *Storia della letteratura americana. Dai canti dei pellerossa a Philip Roth*, Sansoni editore, Firenze, 1991, pp. 75-76

⁶⁵ H. Melville, *Moby Dick; or the Whale, Chapter 111. The Pacific*, Project Gutenberg ebook, n. 2701, anno 2008, p. 1100 versione online in <https://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm> Ult. Consultazione 15/02/2019

⁶⁶ H. Melville, op. cit., p. 1135 Ult. Consultazione 15/02/2019

⁶⁷ Fink; Maffi; Minganti; Tarozzi, *Storia della letteratura americana. Dai canti dei pellerossa a Philip Roth*, Sansoni editore, Firenze, 1991, pp. 55-129

⁶⁸ In particolare si sta facendo riferimento ad alcune stampe di Kuniyoshi, nelle quali sono raffigurati gli eroi del *Suikoden* che combattono contro giganteschi animali marini. A esempio: “Miyamoto Musashi sul dorso di una balena” (1847) oppure “L’imperatore in ritiro invia i suoi seguaci a salvare Tametomo” (1851) <https://www.avvenire.it/agora/pagine/mostra-kuniyoshi-milano> Ult. Consultazione 14/05/2019 Si veda inoltre R. Menegazzo (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, op.cit., pp. 70 e successive.

⁶⁹ R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, catalogo della mostra, Skira editore, Milano 2016, pp. 29-30

della cerimonia giapponese, ancora praticata oggi. Le azioni controllate e l'esperienza estetica trasmesse in questa pratica non vanno confuse con semplici azioni banali pronte a conquistare il pubblico, che peraltro non esiste in quanto tutti sono partecipanti⁷⁰, ma servono a fare acquisire una certa consapevolezza critica e spirituale volta al perseguimento del distacco dalle cose terrene per comprendere la vera via per raggiungere il successo e la perfezione, ispirando molti artisti europei ed americani nelle loro composizioni poetiche e figurative.⁷¹

In Europa anche la Germania venne influenzata dal *Giapponismo* e, come già successo per gli Impressionisti francesi, nello stesso tempo influenzò gli artisti orientali. Tuttavia il fenomeno non era ancora così sviluppato come lo era in Francia poiché l'interesse per le giapponeserie si sviluppò in seguito, raggiungendo il suo apice verso la fine del XIX secolo. Era un'epoca di grandi cambiamenti sia politici che culturali e il Giappone vide nell'Impero Tedesco una nuova fonte da cui imparare, soprattutto a livello industriale e poi attuando delle riforme a livello costituzionale. Iniziarono così intensi scambi, dove le opere letterarie tedesche venivano lette in Oriente e artisti giapponesi venivano a studiare in Europa. Julius Meier-Graefe e Richard Muther portarono a conoscenza il popolo tedesco dei nuovi modelli occidentali ispirati alle stampe *ukiyo-e* e, con fatica, cercarono di fare entrare opere Impressioniste francesi, che all'epoca non erano molto apprezzate. Questi scambi permisero agli intellettuali tedeschi di potersi stabilire in Giappone per affinare le loro ricerche scientifiche o insegnare. In un paese che da poco si era aperto all'Oriente, la potente nazione tedesca aveva gran poco da imparare eccetto a livello artistico, le cui tecniche ed aspetti vennero in parte incorporati nel Jugendstil.⁷² Nel 1890 venne organizzata la prima mostra a Monaco e nel 1901 Muther scrisse un libro, esaltando il *Japonisme* Impressionista e i maestri orientali, che venne molto apprezzato in Giappone. Scrisse "Like the French of the eighteenth century, the Japanese possess the sportive grace, the esprit of the brush hovering over objects, extracting merely their bloom and essence, and using them as the basis for free and independent caprices of beauty."⁷³ e ancora "After the beginning of the sixties Paris came under the captivating influence of Japan [...] the newest phase of French art, which

⁷⁰ G.C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi ed. Torino 2002, p. 15

⁷¹ Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza*, cit., pp. 99-102

⁷² F. Arzeni, op.cit., p. 59

⁷³ R. Muther, *The History of Modern Painting*, Volume 3 (of 4), Chapter XXX, Project Gutenberg ebook, n. 44082, anno 2013, p. 92 in www.gutenberg.org

took its departure from Manet, was inaugurated by the enthusiasm for things Japanese.”⁷⁴ Questi letterati tedeschi capirono perfettamente l’importanza dei maestri giapponesi e come essi siano riusciti ad influenzare artisti come Monet, Degas ecc. e trasmisero queste competenze facendo conoscere la nuova arte ai collezionisti ed artisti nipponici che ne rimasero subito conquistati, tra questi vi erano: Torajirō Kojima grande ammiratore di Monet, Seiki Kuroda studente di Collins a Parigi e Ryūzaburō Umehara che divenne studente di Renoir. In tutti i loro lavori era possibile percepire sia l’amore per la natura e le bellezze femminili trasmesse dai loro predecessori sia le nuove tecniche, imparate presso gli atelier di artisti Impressionisti a Parigi, che verranno poi trasmesse al loro ritorno nella Scuola di Belle Arti di Tokyo: lo studio dal vivo della natura e del corpo umano attraverso dei modelli veri.⁷⁵ Anche sul fronte arredamento vi erano delle novità stilistiche che si rifacevano ai popoli d’Oriente. Verso la fine del XIX secolo ditte di arredamento fornivano consulenze per arredare la propria abitazione in stile orientale: tappeti, kimono e spade venivano utilizzati per decorare le pareti o pavimenti. Questo stile venne trasmesso anche grazie alle Esposizioni Universali che mostravano differenti soluzioni di mobilio. Tracce di questo stile possono essere ritrovate secondo Wichmann nello studio del pittore Gustav Klimt che arredò “ l’anticamera del suo atelier in stile Secessione viennese con qualche elemento tipicamente giapponese”.⁷⁶ Questo stile si manifestò anche nella sua arte ornando le vesti e gli sfondi dei suoi dipinti. La visione dello Jugendstil o Art Nouveau non era quella di considerare la natura in senso orientale percependo la sua parte viva, bensì essa veniva “snaturalizzata”⁷⁷ per diventare un puro oggetto estetico ornamentale. A livello letterario e poetico si iniziarono a prendere come riferimento gli *haiku* ricreando nuovi brevi componimenti poetici, come fece Arno Holz in *Giardino antico* del 1893 che riprende un componimento di Bashō.

1. Laggiù nello stagno:/ Splash!/ Una rana.⁷⁸
2. Antico stagno!/ Salta dentro una rana./ Suono d’acqua.⁷⁹

⁷⁴ *Ibidem*, p. 101

⁷⁵ Articolo di Masato Satsuma in *Japan’s love for Impressionism, from Monet to Renoir*, Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015 p. 155

⁷⁶ S. Wichmann, op.cit., p. 378

⁷⁷ F. Arzeni, op.cit., p. 61

⁷⁸ A. Holz, *Alter Garten, in Moderner Musen-Almanach auf das Jahr 1893*, a cura di O.J. Bierbaum, München, 1893, pp. 78-79 in F. Arzeni, op.cit., p. 68

Così come altri artisti, Holz cercava attraverso la poesia e le stampe *ukiyo*e di comprendere il complesso vivere nipponico attraverso delle opere così semplici. Anche il teatro *kabuki* fece la sua comparsa nel 1902 a Berlino con gli interpreti Sada Yacco e Otojiro Kawakami che però cambiarono l'impostazione teatrale per renderla più comprensibile agli occidentali. Così criticò la scelta Franz Blei nella rivista "Die Insel" "Dazu kommt noch, dass Kawakami für die europäische Reise das Wort in seinen Stücken so sehr beschränkt hat, dass von diesen oft nur das Gerippe der Pantomime bleibt. Er fürchtete, dass die dem Klange nach ungewohnte und rauhe Sprache europäische Ohren ermüden würde und beschränkte deshalb die Rede auf das Nötigste."⁸⁰ La moda per l'Oriente invase in quegli anni anche Vienna, che per l'occasione promosse due avvenimenti: la Wiener Weltausstellung nel 1873 e la VI Mostra della Secessione nel 1900, esponendo diversi materiali tratti da collezioni private che furono d'ispirazione per molti artisti. Klimt non solo arredò il suo studio con oggetti orientali ma divenne un collezionista di *ukiyo*e, come tanti prima di lui, e questi riferimenti sono percepibili in maniera indiretta nella sua arte. Egli infatti riprese le forme stilizzate presenti sui kimono, di cui era un collezionista ed estimatore, e sui costumi di scena del *Nō* e del *kabuki* caratterizzati da piccoli o grandi motivi geometrici come il *Mono*⁸¹, floreali e oggetti ornamentali. Proprio come per gli attori nipponici, avvolti nei loro costumi ricchi di simboli, così le figure nei dipinti di Klimt rimangono anonime e piatte per fare risaltare i loro abiti riccamente decorati e colorati con oro e argento. Persino lo sfondo viene circoscritto e invaso da forme stilizzate che si confondono e intersecano in tutt'uno con i personaggi.⁸² Anche a Vienna quindi il movimento impressionista si impose contro il realismo della natura per abbracciare la "cultura primitiva"⁸³ nella sua intima essenza come facevano i giapponesi, eliminando tutto ciò che era superfluo per risvegliare la fantasia dello spettatore. A tal proposito

⁷⁹ P. Lagazzi e M. Riccò, *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, P. Lagazzi e M. Riccò (a cura di), Milano, Rizzoli, 1986, p. 99 in G. Sica, *Il vuoto e la bellezza, da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Guida ed., 2012, p. 96

⁸⁰ F. Blei, *Otojiro Kawakami*, in *Die Insel-Aesthetisch Belletristische Monatsschrift mit Bilder-Beilagen von Otto Julius Bierbaum*, Zweites Semester, Dritter Jahrgang 1901-1902, Insel Verlag, Leipzig, 1902, pp. 66-67 in <https://archive.org/details/DieInsel3jg1901-1902/page/n717> Ult. Consultazione 13/02/2019

⁸¹ Il *Mono* è uno stemma che veniva applicato sui vestiti di seta giapponesi, esso poteva avere la forma di un cerchio al cui interno vi erano altri motivi (floreali, astratti ecc.) vedi S. Wichmann, op.cit., p. 207 e pp. 297-301

⁸² Interessante il particolare nell'opera *L'albero della vita*. L. Lambourne, op.cit., p. 126

⁸³ F. Arzeni, op.cit., p. 115

Peter Altenberg si scagliò contro gli artisti occidentali intimando loro che non era solo necessario essere circondati dalla natura per poterla comprendere, ma bisognava compiere uno sforzo ulteriore. Così egli scrisse “Lernet vom Japaner! Wenn die Kirschenbäume in Blüte stehen, zieht das Volk hinaus, steht stumm und stundenlang vor der weissrosigen Pracht [...] Was für Krimskrams habet ihr aber auf den Schreibtischen, an Eueren Wänden?! Ihr habt es und fertig! Was giebt es da zu betrachten?! Man besitzt es, man liebt es nicht!”⁸⁴ Hofmannstahl in *Gärten (Giardini)* fa notare la natura metafisica dei giardini giapponesi, dove ogni elemento naturale viene perfettamente inserito in modo equilibrato dalla mano dell’uomo per poter poi creare un’opera d’arte armoniosa a tutti gli effetti. Anche dal punto di vista teatrale si possono trovare delle analogie attraverso alcune opere scritte dallo scrittore Bertolt Brecht. Egli indubbiamente era venuto a conoscenza del teatro giapponese attraverso gli studi e le opere di Arthur Waley e Max Reinhardt; quest’ultimo in particolare adattò alcuni principi del teatro kabuki (il palcoscenico girevole e l’ *hanamichi*⁸⁵) nelle sue rappresentazioni: *Sogno di una notte di mezza estate* del 1905, *Sumurun* del 1910 e *Bella Elena* del 1911.⁸⁶ Già nel 1826 Dr. Philipp Franz von Siebold diede una sua descrizione del teatro *kabuki* “The gallery, which in Europe opens on a corridor, is left open to let in light, since plays are performed during the day in Japan [...] Two high, bridge-like passages leading from the back of the theatre to the stage, allow actors to enter, exit and act in the midst of the audience [...] instead of having movable flats, they change scenery very quickly with a revolving stage.”⁸⁷ Altri influssi gli derivarono dalla Russia e in particolare da Eisenstein, il quale ebbe modo di vedere le performance di alcuni artisti giapponesi durante una loro tournée che raggiunse Berlino nel 1930/1931, conseguendo un discreto successo. Lo scopo di Brecht tuttavia non fu l’utilizzo degli stessi contenuti teatrali giapponesi, che non sarebbero stati compresi del tutto dagli occidentali, bensì egli cercava di vedere oltre nel profondo significato degli stessi. Non a caso per svolgere questa ricerca egli si affidò all’antica arte del *nō*, privilegiata dall’aristocrazia di Edo e anti-popolare per eccellenza. Le opere che si prestano meglio a

⁸⁴ P. Altenberg, *Was der Tag mir zuträgt; fünfundsechzig neue Studien*, Fischer Verlag, Berlin, 1921, pp. 306-307 in <https://archive.org/details/wasdertagmirzutr00alte/page/306> Ult. Consultazione 13/02/2019

⁸⁵ Passerella in legno che connette il retro del teatro con il palco principale, creata per rendere il pubblico maggiormente partecipe della narrazione.

⁸⁶ F. Arzeni, op.cit., pp. 191-192

⁸⁷ L. Lambourne, op.cit., p. 22

questo esempio sono *La regola di condotta* e *Il consenziente*,⁸⁸ che riprendono a loro volta delle narrazioni orientali, dove tuttavia Brecht apportò delle modifiche per renderle più didattiche. Entrambe le opere vennero accolte favorevolmente in Giappone, ma non in Europa.

⁸⁸ Per ulteriori informazioni vedere *Ibidem*, pp. 203-211

CAPITOLO 5

LA SITUAZIONE ARTISTICA NEL GIAPPONE CONTEMPORANEO

La ripresa delle tematiche presenti nelle stampe di epoca Edo non si esaurì con il fenomeno del *Japonisme* europeo ed americano di fine Ottocento- inizio Novecento, anzi essa proseguì in Giappone attraverso l'artigianato, la grafica e le belle arti. È pertanto doveroso effettuare alcuni cenni sulla situazione artistica che si era sviluppata in Giappone tra le due guerre fino ai giorni nostri.

Agli inizi del nuovo secolo il Giappone iniziò ad aprirsi sempre di più verso una crescente industrializzazione per poter essere al passo con le innovazioni tecnologiche occidentali, in particolar modo vi era un interesse per il design e i progetti architettonici. Nella prima metà del 1900 i giovani giapponesi andavano in Europa a studiare mentre in Giappone venivano invitati importanti esperti come l'architetto Bruno Taut che contribuì al rinnovamento del paese. Egli fece parte anche dell'Associazione Architettonica Internazionale del Giappone, progettando non solo edifici ma anche oggetti di arredo. Il suo scopo, come per Charlotte Perriand, era impartire ai designer giapponesi non solo gli strumenti e le tecniche per realizzare oggetti come quelli presenti in Occidente, ma indicare loro la via per rivalutare la loro tradizione culturale ricca di esempi ricreabili in stile contemporaneo. Successivamente con l'arrivo degli americani in Giappone esplose la creatività che portò il paese a diventare nel corso di pochi decenni il primo produttore di articoli tecnologici e non solo. L'idea di guardare a correnti¹ occidentali di successo causò però dei casi di appropriazione indebita di idee per poter essere al passo con i tempi e fronteggiare i mercati internazionali. La figura del designer divenne sempre più importante, tanto da far nascere diverse organizzazioni con lo scopo di gestire i vari progetti e vendere quanto più possibile prodotti creativi e utili, senza dimenticare che alla base di essi vi era sempre il rispetto per la natura secondo la filosofia e la cultura orientale. Venne

¹ A partire dagli anni Venti vennero prese in considerazione le correnti artistiche del Futurismo, Cubismo, Costruttivismo e Bauhaus per costruire oggetti che potessero stare al passo con i tempi, ma che nello stesso tempo contenessero l'essenza o le forme delle nuove influenze artistiche occidentali. Si veda Felice Fischer, *Il design giapponese: dal Meiji al Moderno*, in *Design Giapponese. Una Storia dal 1950*, Triennale di Milano catalogo della mostra, Marco De Michelis (a cura di), Philadelphia Museum of Art, Octavo, Franco Cantini editore, Firenze, 1995, p. 11

addirittura creata nel 1953 una Commissione² che aveva lo scopo di mettere in contatto i vari designer con l'estero attraverso progetti di lavoro o conferenze per promuovere questa nuova arte, che doveva essere sì innovativa ma nello stesso tempo non doveva dimenticarsi della tradizione storico-culturale giapponese. Pertanto l'Occidente andava studiato e ammirato ma non copiato alla lettera, bisognava mantenere una certa visione tradizionale attraverso la semplicità e l'essenzialità delle forme. Così facendo le nuove tecniche industriali vennero affiancate dalla tradizione artigianale, che ad esempio era ancora utilizzata per la creazione del packaging, realizzato con semplice carta. Anche i simboli antichi che indicavano gli stemmi di famiglia (spesso presenti nelle armature o *kimono*) vennero riutilizzati per creare qualcosa di nuovo, come la grafica delle Olimpiadi di Tokyo del 1964, che riprendeva la bandiera giapponese,³ oppure dell'Expo 1970 tenutasi ad Osaka. Nel 1958 venne creata ufficialmente dal MITI⁴ la Sezione di Design denominata *Dezainka*, che tra le tante cose aveva lo scopo di fronteggiare e limitare i furti di progetti ed idee, controllati previo esportazione in Europa. Se si considerano gli arredi per interni, la maggior parte degli oggetti che venivano prodotti mantenevano il legno come materiale principale, un po' perché nel periodo tra le due guerre mondiali in Giappone scarseggiavano le risorse e in secondo luogo perché il paese era ricco di foreste e vegetazione che potevano essere utilizzate per creare sedie, sgabelli, tavoli e altri materiali, rimanendo in linea con i principi naturali. Osservando con attenzione alcuni sgabelli o cestini [38-38.2] realizzati negli anni Cinquanta e Sessanta si intravedono elementi presenti nelle stampe *ukiyo*e e nella tradizione giapponese: le porte, i tetti dei templi shintoisti, i caratteri degli ideogrammi giapponesi, le onde del mare. Anche il *kimono* subì una notevole evoluzione: dapprima usato quotidianamente nella tradizione giapponese venne, a partire dalle epoche Meiji (1868-1912) e Taisho (1912-1926), messo da parte per abiti occidentali sia perché rappresentavano una nuova moda mai vista in precedenza sia per la loro praticità. Dopo

² Nel 1953 era denominata Commissione del Design Internazionale per diventare poi nel 1963 Commissione del Design Giapponese. In Kathryn B. Hiesinger, *Il design giapponese: una storia del 1950*, in *Design Giapponese. Una Storia dal 1950*, Marco De Michelis (a cura di) op.cit., p. 16

³ Il trittico di poster presenta cinque anelli olimpici color oro affiancati o sormontati da un cerchio rosso che indica il sole ma è anche il simbolo della bandiera nazionale giapponese. G. C. Calza, (a cura di), *Giappone segno e colore. 500 manifesti di grafica contemporanea*, (Triennale di Milano 2 Luglio- 16 Agosto 1996), Electa, Milano, 1996, p. 15

⁴ Con questo acronimo si fa riferimento al Ministero del Commercio Internazionale e dell'Industria che spesso collaborava a stretto contatto con l'Organizzazione Giapponese per il Commercio con l'Estero (JETRO).

la Seconda Guerra Mondiale, a causa della scarsità degli artigiani presenti, il kimono venne riconosciuto come un tesoro nazionale che andava protetto e tramandato cercando di sensibilizzare l'opinione pubblica locale sulla ripresa di questi tessuti, in parte rivisitati dagli stilisti per poter essere poi proposti sul mercato internazionale, mantenendo pur sempre la filosofia della loro origine. [39-39.2] A questo scopo gli abiti non venivano più realizzati in seta pregiata ma in cotone o altri materiali più semplici per essere facilmente lavati e trattati, ma le stoffe presentavano le tematiche botaniche viste in precedenza, come a voler ricordare che tutto era parte della natura: l'acqua, la sabbia in movimento ecc. Per coloro che invece volevano vestire più alla occidentale senza rinunciare alla tradizione, vi era la possibilità di indossare dei *kimono* rivisitati come quelli creati negli anni Settanta e Ottanta da Issey Miyake, Kenzo e Yohji Yamamoto. [40-40.1] Le loro creazioni riprendevano le pieghe e l'asimmetria presente nei kimono esasperandone la larghezza senza dare al corpo femminile una vera forma precisa, ma sperimentando strati su strati che avevano lo scopo di simulare un effetto di movimento (cinetico). Anche il packaging presentava alcuni riferimenti con la tradizione orientale: le bottigliette di salsa di soia Kikkoman [41] rimandano alle piccole bottiglie per il *sake*⁵, mentre la pubblicità dei cosmetici Shiseido [42] riprende la sensualità velata e l'eleganza delle donne orientali ricordando le *bijinga* di Utamaro. La confezione in passato ha sempre avuto importanza soprattutto nello scambio di doni, ma negli ultimi decenni la sua forma ha assunto caratteristiche sempre più minimali e semplici, complice la consapevolezza del rispetto e della tutela dell'ambiente per evitare inutili consumi.

Il rispetto per l'ambiente lo si nota soprattutto nella grafica, anche se in alcuni casi le immagini sono inquietanti perché trasmettono qualcosa del passato che non dovrebbe più ripetersi: i giapponesi utilizzano il termine *senjo*,⁶ che in particolar modo ricorda l'attacco atomico su Hiroshima e Nagasaki.⁷ Attraverso la grafica era quindi possibile mostrare al mondo l'inquietudine e le tensioni vissute dagli uomini e dalle donne negli anni del dopoguerra, ma nello stesso tempo era anche un modo per ricordare la devastazione fisica che le bombe avevano provocato sulla natura e sulla pelle umana

⁵ Bevanda alcolica giapponese ottenuta dalla fermentazione del riso.

⁶ G. C. Calza, (a cura di), *Giappone segno e colore. 500 manifesti di grafica contemporanea*, op.cit., p. 9-10

⁷ Una serie grafica ripresa spesso negli anni da diversi artisti è *Hiroshima Appeals*, che richiama gli orrori della guerra attraverso lo sterminio metaforico di esseri innocenti quali farfalle o uccellini. R. Menegazzo (a cura di), *Graphic Design dal Giappone. 100 Poster 2001-2010*, Electa, Milano, 2010, pp. 23-24

attraverso immagini crude e violente, ma fin troppo reali. Queste aberrazioni della scienza sul mondo vennero denunciate anche attraverso la cinematografia e in particolare da un film realizzato nel 1954, "Godzilla". Il cinema, così come la grafica, era un mezzo immediato per denunciare le azioni violente dell'uomo sulla natura, sugli animali e su se stesso: molti film⁸ presentavano mostri, alieni o altre creature deformi, facenti parte della tradizione culturale nipponica ma anche di esperimenti genetici, mentre altre animazioni più leggere visivamente, sebbene pur sempre impegnate, educavano al rispetto degli altri esseri viventi.

L'anno che contribuì a portare dei cambiamenti in campo grafico fu il 1955 con la realizzazione della mostra "Graphic '55"⁹ che permise ai grafici nipponici di essere conosciuti in tutto il mondo, nonché la creazione negli stessi anni (dal 1951 al 1953) di importanti associazioni¹⁰ molto selettive, il cui compito era quello di tutelare e promuovere questo nuovo tipo di arte. A partire dagli anni Sessanta vi fu una vera e propria ricerca in ambito grafico che venne sviluppata parallelamente alla fotografia attraverso una combinazione di tematiche avanguardistiche occidentali e filosofico-tradizionali. Un celebre esempio rivoluzionario furono le fotografie realizzate da Eikō Hosoe nel 1961, come *Tortura con le rose*, per lo scrittore Mishima Yukio dove vi era una ripresa dei valori tradizionali.¹¹ Furono anni di sperimentazioni ed esagerazioni da tutti i punti di vista che si convertirono graficamente in manifesti scandalistici dai colori forti, aventi lo scopo di causare ansie e allucinazioni. Lo stesso avveniva in Occidente con le *performance* innovative realizzate dagli artisti del gruppo Gutai¹² che per la prima volta davano importanza al loro corpo, usato per compiere degli atti casuali come voleva tra tradizione buddhista: alcuni esempi erano la lotta con il fango, dipingere con i piedi o squarciare le tele con il proprio corpo. Un altro caso che va citato è quello

⁸ Alcuni di questi esempi possono essere trovati nei film realizzati da Tezuka Osamu o Hayao Miyazaki. Per maggiori approfondimenti sui titoli e le opere si legga M. R. Novielli, *Animerama-Storia del cinema d'animazione giapponese*, Marsilio Editori, Venezia, 2014.

⁹ R. Menegazzo (a cura di), *Graphic Design dal Giappone. 100 Poster 2001-2010*, Electa, Milano, 2010, p. 18

¹⁰ Le associazioni erano: la JAAC (Japan Advertising Artists Club), la ADC (Art Directors Club) e la JDC (Japan Design Committee). G. C. Calza, (a cura di), *Giappone segno e colore. 500 manifesti di grafica contemporanea*, op.cit., p. 12

¹¹ G. C. Calza, *Stile Giappone*, op.cit., pag. 60 Per ulteriori approfondimenti sullo scrittore Mishima vedere il capitolo dedicato pp. 142-151

¹² Il gruppo si formò ufficialmente nel 1954 per poi sciogliersi nel 1972 e paradossalmente ebbe più fortuna in occidente che in patria. Tra gli artisti più noti vi erano Jiro Yoshihara, Kazuo Shiraga e Saburo Murakami.

Angela Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea- le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Francesco Poli (a cura di), Electa, Milano, 2003, pp. 194-195

dell'artista Yayoi Kusama che attuò degli *happening*¹³ di nudo in diverse aree di New York, come quello famoso avvenuto sul ponte di Brooklyn. Questa voglia di destabilizzare il pubblico venne esplicitata dalla stessa artista nel 1965 “mostravo le ossessioni che assalivano il mio corpo, sia che venissero da dentro, sia da fuori di me”.¹⁴ Tutto ciò si rifletté inevitabilmente anche sulla grafica, che con le sue immagini e poster cercava di scandalizzare le masse per denunciare atteggiamenti impropri come la decadenza dei valori, gli eccessivi consumi della società, gli abusi perpetrati ai danni del pianeta ma non solo, infatti molti manifesti venivano realizzati per pubblicizzare prodotti, come nel caso di Shiseido, spettacoli, nuove realizzazioni strutturali, fumetti per ragazzi-adulti-ragazze e infine pubblicità che indirettamente esaltavano la bellezza femminile. Alcuni esempi di artisti impegnati in questo periodo sono:

- Aoba Masuteru, creò spesso manifesti contro l'inquinamento e il nucleare promuovendo campagne per sensibilizzare le persone alla pace nel mondo. Un esempio è il manifesto *La spazzatura annega nella sporcizia* del 1972, [43] la cui forma riprende l'onda di Kanagawa di Hokusai, ma in questo caso non è un'acqua limpida bensì torbida piena di rifiuti.
- Awazu Kiyoshi, le sue opere richiamano le stampe *ukiyo*e sia nell'impostazione che nel colore monocromo.¹⁵ Tra queste si riconoscono nei poster teatrali per la compagnia Bungakuza alcune immagini *shunga* e un paesaggio [44] che ricorda *Jūmantsubo nella neve* di Hiroshige .
- Kamekura Yūsaku, lavorò in stretta collaborazione con Nikon per alcuni poster pubblicitari, inoltre realizzò dal 1961 al 1964 un trittico per le olimpiadi di Tokyo. In occasione del bicentenario di Sharaku egli creò un manifesto con sette

¹³ Il termine deriva dal verbo “to happen” e indica un'azione che necessita inevitabilmente dell'intervento del pubblico, a differenza della performance dove l'artista è il protagonista e il pubblico è solo spettatore. Per le informazioni ho fatto riferimento al corso di Arte Contemporanea I, seguito nel 2017 con la professoressa Stefania Portinari.

¹⁴ Angela Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea- le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, op.cit., p. 199

¹⁵ Questo paragone può essere effettuato considerando il processo di creazione delle stampe *ukiyo*e, in quanto molto simile per la realizzazione di poster grafici. Entrambi in metodi intatti necessitano di tre passaggi fondamentali: il disegno, la matrice (in antichità veniva intagliata su legno) e la stampa. Inoltre la grafica moderna presenta una struttura piatta dai colori pieni come per le stampe antiche. R. Menegazzo (a cura di), *Graphic Design dal Giappone. 100 Poster 2001-2010*, Electa, Milano, 2010, p. 14

teste modificate di attori, inoltre fu uno dei primi grafici a realizzare nel 1983 il manifesto per la strage di Hiroshima.¹⁶ [45]

- Nadamoto Tadahito, riprese la figura femminile delle *bijinga* in chiave occidentale.
- Nakamura Makoto, a differenza del collega egli diede più spazio alle modelle orientali senza abbandonare la bellezza femminile delle stampe *ukiyoe*. Lavorò a tal proposito per diversi anni a manifesti pubblicitari per l'azienda cosmetica Shiseido.
- Rappresentazioni di vegetali e animali (sia veri che fantastici) si possono trovare nei poster di Kojima Ryōhei [46] e Nagai Kazumasa, entrambi molto attenti ai temi ecologico-ambientali, confermando l'importante compito della grafica in ambito "economico-sociale e culturale".¹⁷
- Per quanto riguarda l'elemento naturale della tradizione per eccellenza, il Monte Fuji, esso venne ripreso in diversi poster tra cui *Welcome to Japan* (1988) di Nakajō Masayoshi e *Associazione di negozi di antica fondazione* (1987) [47] di Satō Koichi, rispettando la tradizione pittorica orientale nei colori e nelle forme (bidimensionali).
- Tanaka Ikkō, forse l'artista più conosciuto sia in Asia che in Europa. Realizzò manifesti sia per il mondo del teatro che per la musica o la moda. La sua arte era caratterizzata dalla ripresa degli antichi valori, ma nello stesso tempo guardava al futuro cercando di spiegare alle nuove generazioni (soprattutto occidentali) il "passato estetico, artigiano, religioso, naturalistico"¹⁸, rielaborandolo per essere compreso meglio. A tal proposito egli guardava ad un periodo storico circoscritto, Edo, e alle arti *Rinpa* e *ukiyoe*. Tra le opere più conosciute vi sono i volti stilizzati [48] degli attori realizzati con colori forti e luminosi. Egli riprese i volti umani in maniera geometrica, ma a differenza delle stampe *ukiyoe* l'artista non fa riferimento ad un personaggio preciso, poiché la forma astratta rende questi volti irriconoscibili. La stessa forma venne esplorata con le immagini dei fiori, anch'essi realizzati in modo astratto con linee e forme geometriche, che

¹⁶ Si fa riferimento a *Hiroshima Appeals* 1983. G. C. Calza, (a cura di), *Giappone segno e colore. 500 manifesti di grafica contemporanea*, op.cit., p. 95

¹⁷ R. Menegazzo (a cura di), *Graphic Design dal Giappone. 100 Poster 2001-2010*, Electa, Milano, 2010, pp. 18-19

¹⁸ G. C. Calza, *Stile Giappone*, op.cit., pp. 158-159

ricordano gli iris disegnati da Hokusai. Forse in questo caso, ancora una volta, la natura era l'unica rappresentazione possibile per far comprendere l'essenza del Sol Levante, paese ricco di concetti filosofici e religiosi.

Anche nell'ambito delle belle arti vi sono dei riferimenti alle stampe di epoca Edo, che vengono ironicamente miscelati con riferimenti al mondo contemporaneo per scandalizzare lo spettatore e metterlo al corrente della società in cui vive. Un'analisi effettuata dalla critica d'arte Yumi Yamaguchi mostra che la maggior parte di queste opere (sia esse dipinti, installazioni o sculture) presentano riferimenti erotico-sessuali, con lo scopo di fare riflettere il pubblico, anziché eccitarlo.¹⁹ Nella società giapponese dove "West's Judeo-Christian taboos do not exist"²⁰ si è di conseguenza affermata una cultura che non comprende una distinzione netta tra ciò che è destinato ad un pubblico adulto e ciò che non lo è. Nonostante ciò, la critica estera ha pesantemente accusato queste presunte forme d'arte secondo cui porterebbero la nuova generazione definita *otaku*²¹ verso ideali psichici distorti, violenza e abusi su donne e minori, visti non più come esseri indifesi ma come oggetti del desiderio maschile, alimentando in questo modo il mercato pedopornografico.²² Se si considera invece queste opere artistiche in un altro modo, soprattutto per quanto riguarda i *manga*, esse potrebbero essere paragonate ai nuovi *shunga* moderni, aventi lo stesso scopo²³ dei libretti in epoca Edo: eccitare gli uomini e le donne soli, ma vi sono comunque idee controverse in merito. L'erotismo può essere suddiviso in due parti:

1. Quello più "soft" che comprende volti o immagini per intero di donne, a volte seducenti a volte immerse nei loro pensieri, come visto nei ritratti delle *bijinga*;

¹⁹ R. Ravanini, op.cit., p. 101

²⁰ Yumi Yamaguchi, *Warriors of Art. A Guide to Contemporary Japanese Artists*, Arthur Tanaka (translated by), Kodansha International, Tokyo, 2007, p. 9

²¹ Termine sarcastico che fa riferimento ai giovani ossessionati da anime, manga e videogiochi tanto da volerne fare parte imitandoli come cosplay. In alcuni casi questa ossessione è talmente forte da portare a gravi conseguenze. Vedi Sergio Cortesini, *Italiani della generazione Otaku*, in V. Farinella e V. Martini, op.cit., pp. 205-220.

²² James Fletcher, *Why hasn't Japan banned child-porn comics?*, in BBC News Magazine, Tokyo, 7 January 2015, leggibile sul sito <https://www.bbc.co.uk/news/magazine-30698640> Ult. Consultazione 18/03/2019

²³ *The godmother of manga sex in Japan*, in BBC News Magazine, 16 March 2016, leggibile sul sito <https://www.bbc.co.uk/news/world-asia-35714067> Ult. Consultazione 18/03/2019

2. Quello più violento e perverso che comprende atti sessuali, consenzienti o meno, definito anche con il termine di pornografia.

Partendo dal primo punto elencato, la figura femminile viene spesso dipinta attraverso immagini di giovani donne, che vengono sessualizzate nella società contemporanea, vittima a sua volta delle proprie regole e preconcetti come si vede nelle opere di Mr, in cui giovani ragazzine sono truccate e vestono alla moda in ambienti paradisiaci o accompagnate dagli uomini.²⁴ In alcuni casi la confusione²⁵ che regna nella comunità di oggi fa sì che queste figure vengano viste come donne mature, per il loro modo di vestire o per il loro atteggiamento, ma in realtà sono solo bambine o adolescenti. Izumi Kato nei suoi lavori ha perfettamente reso l'idea della società angosciata, realizzando delle giovani figure sessualmente formate in modo da confondere le apparenze al pubblico. Questo voler apparire belle e conformi agli standard odierni fa sì che l'individualità con i suoi pregi e difetti sparisca a favore di fisionomie tutte uguali dove solo gli occhi e la bocca permettono allo spettatore di capire che si tratta di figure femminili. Tre artiste in particolar modo hanno reso perfettamente la mercificazione del corpo femminile, tutte e tre in modo diverso:

- Tomoko Sawada,²⁶ effettua diverse fotografie in cui lei solamente veste i panni di diversi prototipi di donna/ragazza: la studentessa, la maestra, l'infermiera ecc. come in *Giorni di scuola*, *Costume (infermiera)* o nella serie *Copertina (Cover 2002)*. Le sue versioni potrebbero ricordare in alcuni casi esempi di *bijinga* alle prese con diverse situazioni giornaliere.
- Ryoko Suzuki, nella serie *Anikora* [49] crea dei corpi femminili molto provocanti dove il volto è quello dell'artista. Queste figure sembrano delle perfette bambole per il piacere erotico ma lo scopo dell'artista è quello battersi contro le ultime tecniche in campo cosmetico che alterano l'aspetto umano. Nello stesso tempo

²⁴ Alcune opere possono essere viste sul sito <http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/list/C7/> Ult. Consultazione 27/03/2019

²⁵ Article by Maya Kimura, *Drawing National Specters, Makoto Aida's DOG and The Giant Member of Fuji versus King Gidorâ*, California College of the Arts, p. 89 in <http://viscrit.cca.edu/wp-content/uploads/2010/08/08kimura.pdf> Ult. Consultazione 21/03/2019

²⁶ Una breve informazione si può trovare in http://mem-inc.jp/artists_e/sawada_e/ Ult. Consultazione 21/03/2019

critica la generazione maschile, che plasma a proprio piacimento la figura femminile rendendola un oggetto da esibizione.²⁷

- Ai Yamaguchi,²⁸ dalle stampe *ukiyo-e* raffiguranti cortigiane l'artista riprende l'idea di queste figure misteriose, ma trasforma il tutto in una situazione idillica di relax, senza pensare alla parte più tetra della loro esistenza a Yoshiwara. In questo caso però, invece di mostrare donne adulte l'artista preferisce focalizzare l'attenzione sulle cortigiane bambine²⁹, anch'esse parte della storia di Edo.

Se si considera il secondo punto, tutto ciò descritto precedentemente viene amplificato; gli sguardi sensuali e i corpi perfetti non bastano a rendere il senso di "erotico", pertanto vengono introdotti atteggiamenti espliciti come l'atto sessuale di coppia/gruppo e l'autoerotismo. A differenza degli *shunga* dove la sessualità nella coppia di amanti era resa come un atto quotidiano di amore (alcune volte come atto di stupro o fantasia), nei dipinti contemporanei l'atto in sé non esiste se non connesso ad una forma di violenza fisica o psicologica. Per comprendere meglio questo argomento, molto complesso (senza trattare altri ambiti se non quello artistico), si prenderanno in considerazione alcuni esempi:

- Makoto Aida, nelle sue opere vi è una ripresa delle stampe pornografiche di artisti famosi, tra cui Katsushika Hokusai, che vengono utilizzate dalla stessa artista fondendo elementi tradizionali con personaggi tratti da serie TV moderne. L'opera, *The Giant Member Fuji versus King Gidora* [50], mostra un agente donna mentre viene violata e uccisa brutalmente da un drago a tre teste. Rispetto alla versione di Hokusai, dove la donna in estasi era immobilizzata da due polipi, l'artista mostra l'orrore e il dolore provato dalla giovane ragazza. Il mostro potrebbe essere classificato come un'altra versione di Godzilla³⁰ che distrugge la città e uccide i suoi abitanti e metaforicamente fa riferimento alle

²⁷ *Anikora* è stata creata in altre due versioni "Kawaii" e "Seifuku" dove viene sempre mostrata la mercificazione del corpo femminile. Per una visione completa dei lavori si consiglia di vedere il sito personale dell'artista <http://www.ryokobo.com/contents/anikora.html> e <http://www.ryokobo.com/contents/gallery.html> Ult. Consultazione 21/03/2019

²⁸ Per una visione completa dei lavori si consiglia di vedere il sito personale dell'artista http://www.ninyu.com/eng/ai_e/works_e/works_e.html e il sito d'arte Artnet <http://www.artnet.com/artists/ai-yamaguchi/> Ult. Consultazione 21/03/2019

²⁹ Vedi il sito AZITO <http://azito-art.com/artists/ai-yamaguchi/> Ult. Consultazione 21/03/2019

³⁰ Yumi Yamaguchi, op.cit., p.12

incursioni americane in Giappone durante la guerra. Lo scopo dell'artista in senso più ampio è di "call attention to the violence young girls' bodies are subjected to in art, the mass media, and, occasionally, in the horrors of real life".³¹

- Mahomi Kunikata, nelle sue opere sono presenti giovani ragazze mentre mettono in mostra le loro parti intime sia su fogli di disegno sia su sushi di plastica realizzati dall'artista. Due esempi sono *Matita* (2004) [51] o *Maho Sushi* (2006). Nei suoi lavori si denotano spesso i temi della violenza e della malinconia presenti nell'animo umano.
- Junko Mizuno, nonostante i colori vivaci nelle sue opere si denotano temi violenti come droga, sangue, coltelli, sesso.³² Anche in questo caso il corpo femminile è il protagonista indiscusso e oggetto della depravazione sociale. Alcune opere che mostrano la tragicomicità della situazione sono *La festa del tè di Yoneko*, che sembra la ricostruzione di un'orgia satanica dove alcuni personaggi sono occupati in amplessi mentre altri sono a caccia di vittime sacrificali, o *Ragazzine infernali*, giovani donne dipinte in posizioni sessualmente ammiccanti ma circondate da siringhe, mostri e bambole decapitate.

In ambito fotografico, non si può non citare un famoso interprete: Nobuyoshi Araki. Le sue fotografie mostrano la vita nel Giappone contemporaneo, con i suoi scandali e non. Secondo la sua visione artistica tutto ciò che ci circonda merita di essere ritratto "gatti, fiori, distributori automatici, pali della luce, nubi, panorami della città [...]"³³ ma senza alcun dubbio egli divenne famoso per le foto di nudo femminile, per le quali si potrebbe effettuare un paragone con le stampe *shunga*. Nonostante entrambe mostrino degli atteggiamenti sessuali espliciti l'arte erotica in epoca Edo sembrerebbe, in confronto alle fotografie di Araki,³⁴ più pudica poiché le persone ritratte mostrano solo le parti intime mentre il resto veniva lasciato all'immaginazione. In Araki invece non c'è

³¹ Article by Maya Kimura, *Drawing National Specters, Makoto Aida's DOG and The Giant Member of Fuji versus King Gidorā*, California College of the Arts, p. 103 in <http://viscrit.cca.edu/wp-content/uploads/2010/08/08kimura.pdf> Ult. Consultazione 21/03/2019

³² Per una visione completa dei lavori si consiglia di vedere il sito personale dell'artista <http://www.mizuno-junko.com> Ult. Consultazione 21/03/2019

³³ Alain Jouffroy (a cura di), *Araki*, Guida Boni (traduzione), Contrasto due, 2008

³⁴ Araki stesso nell'intervista afferma di riconoscere l'ironia delle stampe ukiyoe ma di non esserne influenzato. Hyewon Yi, *Crossing Boundaries: An Interview with Nobuyoshi Araki*, in TAP, Volume 1, Issue 2, Spring 2011 nel sito <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.205/--crossing-boundaries-an-interview-with-nobuyoshi-araki?rgn=main;view=fulltext> Ult. Consultazione 25/03/2019

spazio per l'immaginazione poiché i corpi femminili sono completamente nudi e ritratti in diverse posizioni erotiche. Inoltre a differenza degli *shunga*, dove è sempre rappresentata una coppia nell'atto intimo, lo scopo di Araki è quello di dare più spazio alla donna e "mostrare il piacere sessuale femminile senza gli uomini e ridurre il ruolo maschile a quello di un osservatore passivo [...]".³⁵ L'opera erotica forse più conosciuta e che meglio incarna il binomio piacere/solitudine³⁶ nella vita di tutti i giorni è *Tokyo Lucky Hole*, [52]. Essa è caratterizzata da una serie di scatti realizzati a partire dagli anni Ottanta, dove l'artista mostrava l'anima notturna della città con i suoi locali e le donne che vi lavoravano. L'abilità di Araki stava nel rappresentare i rapporti che vi erano tra i due sessi e in diversi casi lo stesso fotografo attuò un auto-reportage. Così egli descrisse il lavoro svolto " [...]I gained access through sex. Sex is like foreplay [...]I needed to break down the me-and-you barrier. I can say that I have collapsed the previous tradition of photography that emphasized objectivity. In the past, photographers felt they had to eliminate their subjectivity as much as possible. I consider myself a "subjective" photographer. I try to get as close as possible to the subject by putting myself within the frame [...]"³⁷ Questo suo modo di rappresentare la realtà dei fatti, l'essere così esplicito, ha spesso portato la critica a definire le sue opere non solo erotiche, ma pornografiche.³⁸ Inoltre a differenza di altri suoi coetanei che proponevano ironicamente volti e corpi perfetti, Araki mostra tutto il contrario poiché il suo intento non era quello di mostrare la bellezza oggettiva ma personale, con pregi e difetti, come solo lui vedeva nelle donne. Oltre alle fotografie esplicite, la bravura di questo artista è data anche dalla rappresentazione dell'eros attraverso immagini di fiori, [53] frutta e altri oggetti che attraverso l'angolazione degli scatti ricordano parti intime femminili, mentre metaforicamente tratta il concetto "che i fiori sono organi riproduttivi ed

³⁵ Sophie Neve, *Nobuyoshi Araki: The new shunga*, in Artuner. Per l' articolo completo vedere il sito <http://www.artuner.com/insight/araki-the-new-shunga/> Ult. Consultazione 25/03/2019

³⁶ Giusy Baffi, *La sensuale fotografia di Nobuyoshi Araki in mostra*, in Artevitae, Settebre 2017 nel sito <https://artevitae.it/la-sensuale-fotografia-di-nobuyoshi-araki-in-mostra/> Ult. Consultazione 25/03/2019

³⁷ Hyewon Yi, *Crossing Boundaries: An Interview with Nobuyoshi Araki*, in TAP, Volume 1 , Issue 2 , Spring 2011 nel sito <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.205/--crossing-boundaries-an-interview-with-nobuyoshi-araki?rgn=main;view=fulltext> Ult. Consultazione 25/03/2019

³⁸ Katrin Burtschell, *Nobuyoshi Araki und Henry Miller - eine japanisch-amerikanische Analogie*, LTD Verlag, Berlin 2009, pp. 21-22

emblemi della consumazione dell'amore"³⁹ nonché soggetti alle leggi della natura, vita-riproduzione-morte, come gli uomini. L' opera che più di tutte incarna questa connessione vita-morte è *Viaggio sentimentale*,⁴⁰ una serie di fotografie che mostrano il suo viaggio di nozze con la moglie Yoko Aoki. Forse l'opera più sensuale e triste che riflette l'amore per la moglie (morta di cancro nel 1990) in tutte le sue forme: intimo, fisico, sentimentale, malinconico.

È bene precisare che nell'ambito delle belle arti vi sono anche opere che rimandano alla profonda sintonia che il Giappone ha con le proprie tradizioni e l'ambiente circostante. Questo è forse anche un modo da parte degli artisti stessi di fare comprendere che non tutto è andato perduto o alterato, in quanto gli stessi dipinti contengono i valori e la simbologia del folclore nipponico, sebbene non vengano proposti in chiave tradizionale come si è visto finora. Un esempio lampante sono le immagini dei *samurai*, nobili ed impavidi guerrieri ligi alle regole fino alla morte, che nella società moderna hanno il volto di giovani di colore, come in *Afrosamurai*, o dal retrogusto "punk"⁴¹ con tatuaggi e abiti che ricordano quelli del 1500-1600, ma in realtà fanno riferimento a sport moderni (danza, calcio ecc.), come si può vedere nella serie *Rotoli giapponesi di cultura contemporanea* [54] realizzato da Hisashi Tenmyouya.⁴² Altri elementi della tradizione appaiono in rotoli o forconi simili a ventagli che in origine erano decorati con elementi portafortuna mentre ora ironicamente vengono inseriti simboli commerciali come una borsa firmata o un articolo tecnologico, segno che la società si sta evolvendo e così anche le sue priorità. Anche la natura è sommersa da questa ventata di novità, venendo in parte ritratta in modo fantastico come nelle opere di Tomoko Konoike o inglobata nella città moderna come nei dipinti di Akira Yamaguchi, che si ispirava alle città dipinte nelle mappe del periodo Edo introducendo elementi nuovi dell'era industriale, come ad esempio la Tokyo Tower (o Shiba Tower). Infine queste rappresentazioni si possono riscontrare anche nel campo dei tatuaggi, già noti in epoca Edo con il termine

³⁹ Marco Crupi, *Il fotografo Nobuyoshi Araki e la sua fotografia erotica*, in MarcoCrupi blog, Agosto 2016 nel sito <https://marcocrupi.it/2016/08/nobuyoshi-araki-i-migliori-fotografi.html> Ult. Consultazione 25/03/2019

⁴⁰ Charmaine Li, *Exposing Nobuyoshi Araki's Most Sentimental Series*, in AnOther magazine, June 2016, <http://www.anothermag.com/art-photography/8792/exposing-nobuyoshi-arakis-most-sentimental-series...> Ult. Consultazione 25/03/2019

⁴¹ Yumi Yamaguchi, op.cit., pp. 140-141

⁴² Per maggiori informazioni sulle sue opere vedere <http://tenmyouya.com/index.html> Ult. Consultazione 26/03/2019

horimono.⁴³ Essi hanno avuto nel periodo Tokugawa fasi alterne di successo e declino, finché la pratica non venne soppressa dal regime perché utilizzata anche per marchiare di disonore i criminali. Pertanto chiunque avesse avuto un tatuaggio (guerrieri, artigiani, prostitute ecc.) poteva essere scambiato come tale e la pratica negli anni assunse un termine dispregiativo utilizzato ancora oggi nella società giapponese, *hirezumi*.⁴⁴ La questione interessante riguarda i soggetti che venivano e vengono rappresentati tutt'ora: geishe, fiori, samurai, animali e demoni del folklore giapponese. Tutte queste figure rimandano alla tradizione *ukiyoe* e in particolar modo ricordano un'opera famosa realizzata da Kuniyoshi, *Uno dei 108 eroi del popolare Suikoden* [55] seguita successivamente da un'altra versione *Uno degli 800 eroi del Suikoden del nostro Paese*,⁴⁵ tratta a da un racconto popolare⁴⁶ cinese che raccontava la storia di un gruppo di uomini che si batteva contro i poteri forti per difendere i più deboli, e pertanto definiti come fuorilegge. La bellezza delle stampe ci mostra come l'artista sia riuscito a mettere insieme l'elemento della tradizione (il samurai eroe) con gli elementi naturali rappresentati sul suo corpo (schiena, braccia, gambe, addome).⁴⁷ Nonostante alcuni pregiudizi negativi presenti nella comunità odierna (sembrerebbe che il tatuaggio venga ancora utilizzato dalle mafie locali), questa forma d'arte ha resistito soprattutto tra i giovani, giapponesi e non, che portano i simboli di un'antica cultura sul loro corpo. Uno dei tatuatori più importanti in Giappone che pratica quest'arte è Horiyoshi III,⁴⁸ anche in questo caso una pratica tramandata di bottega in bottega da varie generazioni come avveniva per gli artisti *ukiyoe* e per gli attori *kabuki*.

⁴³ R. Menegazzo (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017, p. 143

⁴⁴ Per informazione sui tatuaggi e la loro storia vedere l'articolo "Il tatuaggio giapponese Irezumi: storia, significato e simbologia", in Giappone e Giappone, 15 aprile 2012, sul sito <http://giapponeegiappone.blogspot.com/2012/04/il-tatuaggio-giapponese-irezumi-storia.html> Ult. Consultazione 22/03/2019

⁴⁵ R. Menegazzo (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017, pp. 19-22 e p. 143

⁴⁶ Si fa riferimento all'opera *Shuihu zhuan*, romanzo cinese del XV secolo.

⁴⁷ Per alcuni esempi vedere il sito <https://inkme.it/tatuaggio-giapponese/> Ult. Consultazione 22/03/2019

⁴⁸ Una breve intervista dell'artista può essere reperita su *Horiyoshi III Japan's tattoo master: inside his studio*, in The Guardian, 22 marzo 2012 su <https://www.youtube.com/watch?v=rTQy2LX8Hso> Ult. Consultazione 22/03/2019

CATALOGO OPERE SECONDA PARTE



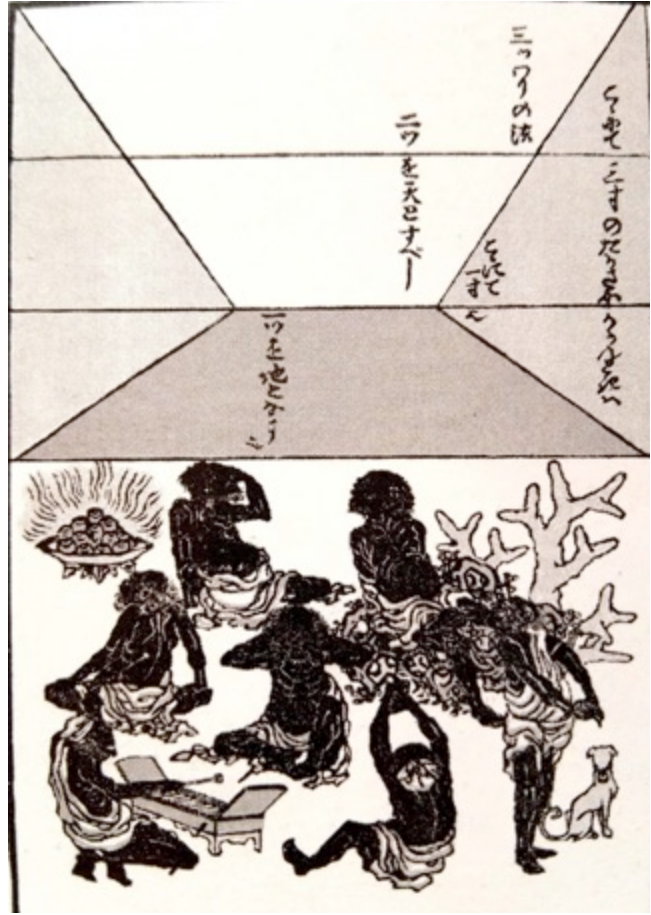
[1] Telemaco Signorini
Sobborgo di Porta Adriana a Ravenna,
1875 circa



[1.1] Anonimo
Foto d'epoca



[2] Giovanni Fattori
I rappezzatori di reti,
 1875 circa



[3] Katsushika Hokusai
Diagramma prospettico e figure di negroidi,
 III volume, fol. 16 r
 da *Schizzi sparsi di Hokusai (Denshin kaishu*
Hokusai manga)
 1815



[4] Vito d'Ancona
Signora alle corse,
1873



[5] Keisai Eisen
Ōi della Ebiya,
serie *Beltà ai punti cardinali di Edo*
(*Keisei Edo hōkaku*)
1830



[6] Francesco Gioli
Bambine sotto la pioggia,
1878-1879



[7] Katsushika Hokusai
Figure sotto la pioggia,
1804



[8] Renato Natali
Fluttuante,
1910



[9] Manifattura di Doccia
Piatto decorato,
porcellana parzialmente dorata e platinata
1880-1884



[10] Tama Kiyohara
La notte dell'Ascensione (o La Benedizione degli Animali),
1891



[11] Tama Kiyohara
Fanciulle giapponesi,
n.d.



[12] Tama Kiyohara
Bambini che giocano in barca,
n.d.



[13] Ettore De Maria Bergler
Floralia,
Salone degli Specchi di Villa Igea
1899-1900



[14] Ettore De Maria Bergler
Sala d'estate,
Villa Whitaker
1887-1889



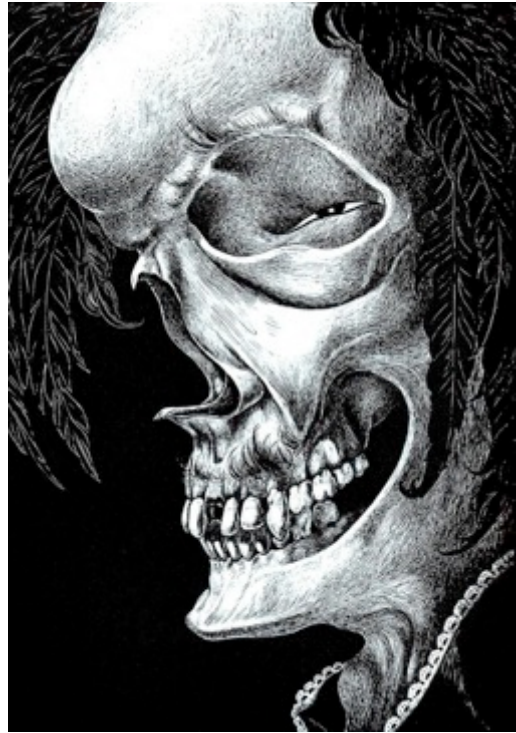
[15] Vaso giapponese,
ceramica *satsuma*
XIX secolo



[16] Anonimo
Tableau vivant con Norina Whitaker e le amiche in kimono,
fotografia ai sali d'argento acquerellata
1910 circa



[17] Katsushika Hokusai
Hannya sorridente (Warai hannya),
 da *Cento storie di fantasmi e spettri (Hyakumonogatari)*
 1831-1832



[18] Alberto Martini
Il re peste,
 1905



[19] Argio Orell
Portorose,
 1920



[20] Filippo De Pisis
Pesci nel paesaggio di Pomposa,
 1928



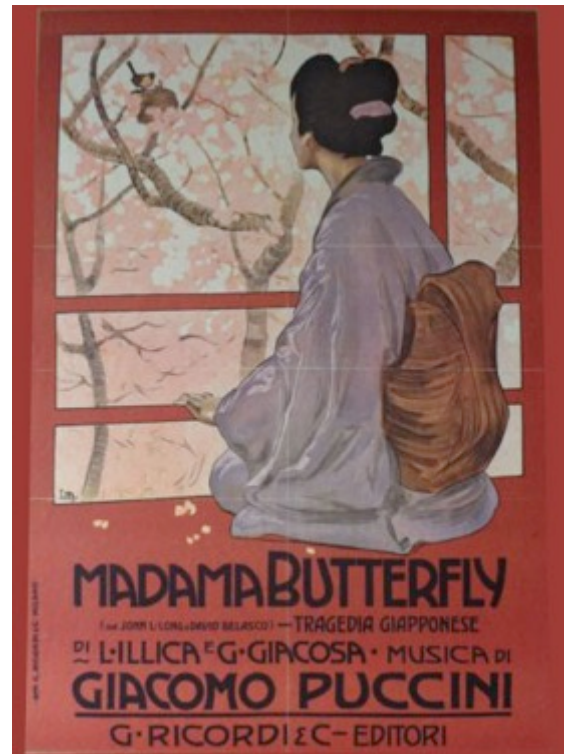
[21] Giuseppe De Nittis
Alba sul vesuvio,
1872



[22] Giuseppe De Nittis
Natura morta,
1882



[23] Giovanni Maria Mataloni & Adolf Hohenstein
Iris,
 cartolina ricordo stile *surimono*
 1898



[24] Leopoldo Metlicovitz
Madama Butterfly,
 Manifesto dell'opera
 1904



[25] Claude Monet
La barca blu (La bleu row bateau),
 1887



[26] Claude Monet
Ninfee (Nymphéas),
1914-1917



[26.1] Claude Monet
Ninfee (Nymphéas),
1915



[27] Camille Pissarro
Inverno a Montfaucault (Effetto Neve)
L'hiver à Montfaucault (Effet de Neige),
1875



[28] Alfred Sisley
La gita in barca,
1877



[29] Pierre Auguste Renoir
Bagnante che si asciuga un piede,
1883



[30] Edgar Degas
Donna che entra nella vasca da bagno (Femme entrant dans la baignoire),
1890



[31] Maurice Denis
Onda (Vague),
1916



[32] Katsushika Hokusai
Il poema di Sangi Takamura (Ono no Takamura),
serie *Cento poesie di cento poeti in racconti illustrati dalla balia*
(*Hyakunin issu uba ga etoki*)
1835-1836



[33 a sinistra] Vincent Van Gogh
Ponte sotto la pioggia (Le Pont sous la pluie),
 1886-1888

[33.1 a destra] Utagawa Hiroshige
Ōhashi. Acquazzone ad Atake (Ōhashi Atake no yūdachi),
 serie *Cento vedute di luoghi celebri di Edo (Meisho Edo hyakkei)*
 1857



[34] James Abbott McNeill Whistler
Notturmo: Blu e Oro - Il vecchio ponte di Battersea
(Nocturne: Blue and Gold- Old Battersea Bridge),
 1872-1877



[35] James Abbott McNeill Whistler
Variazioni di colore carne e verde: Il Balcone
(Variations in flesh colour and green- The
Balcony),
 1864-1870



[36] Louis Comfort Tiffany
Magnolie e Iris,
 Finestra di vetro
 Tiffany Studios
 1908



[37] Louis Comfort Tiffany
Vaso con piume di pavone,
 Tiffany Glass and Decorating
 Company
 1893-1896



[38] Riki Watanabe
Sgabello Torii,
YMK Company Tokyo
1956

La forma è semplice e richiama nel nome *torii* le porte dei templi shintoisti. Il materiale utilizzato (rattan) rimanda alle stuoie presenti nelle case giapponesi, comunemente note come *tatami*.



[38.1] Riki Watanabe
Panca,
Tendo Mokko Company
1960

Anche in questo caso la forma è semplice e ricorda la curvatura dei tetti shintoisti, mentre il materiale utilizzato è in legno.



[38.2] Rokansai Iizuka
Canestro Angler Fish,
1957

Cestino utilizzato durante la cerimonia del tè. La forma è semplice e compatta e alla base vi sono degli intrecci effettuati con bambù che rimandano alle onde del mare.



[39] Kako Moriguchi
Kimono Swift Stream (Corrente veloce),
1961

Kimono in seta realizzato con una speciale tecnica isolante tramite pasta di riso. Il motivo principale è l'acqua che scorre impetuosa e fluida su tutto l'abito. La sua forma ricorda l'onda di Kanagawa.



[39.1] Tokio Hata
Kimono Rippled Sand (Solchi nella sabbia),
1961

Anche in questo caso è evidente il motivo naturale. Le linee che vengono tracciate sull'abito rimandano alla sabbia che viene mossa dal mare o dal vento. Kimono in seta con pasta di riso isolante.



[39.2] Fukumi Shimura
Kimono Sfumatura,
1978

Kimono in seta dai colori accesi. La loro gradazione ricorda i vari momenti della giornata (alba e tramonto). L'artista si rifà in parte alla pittura impressionista ricca di sfumature.



[40] Issey Miyake
Abito e giacca a scialle, primavera-estate,
 1977

L'abito ricorda molto un *kimono*.
 Il soprabito è composto da una giacca
 rettangolare con due fessure per poter
 inserire le braccia. Il motivo dietro ricorda
 l'episodio biblico della cacciata dall'Eden.
 La parte sottostante è un lungo abito che
 arriva alla caviglia.



[40.1] Yohji Yamamoto
Giacca, abito e pantaloni, primavera-estate,
 1983

Abito composto da più strati in cotone.
 Esso ha una vestibilità ampia e presenta nella
 parte sopra della forme geometriche che
 ricordano dei fiori. La parte sotto è formata
 da pieghe che danno un effetto di movimento.



[41] GK design
Ampollina per salsa di soia,
 1960

Presente ancora oggi nei supermercati, la
 forma ricorda le bottigliette usate per servire
 il *sake* durante i pasti.



[42] Makoto Nakamura
Manifesto per la Shiseido,
Shiseido Company

L'immagine rappresenta una bellissima donna orientale che occhieggia dietro un ventaglio. L'immagine è focalizzata sull'occhio della modella che deve catturare l'attenzione ammaliando e seducendo. L'immagine ricorda le belle donne di Utamaro.



[43] Aoba Masuteru
La spazzatura annega nella sporcizia,
1972



[44] Awazu Kiyoshi
Poster per Tenshu monogatari per la
compagnia di Bungakuza al teatro
nazionale di Toyoko,
1974



[45] Kamekura Yūsaku
Hiroshima Appeals,
1983



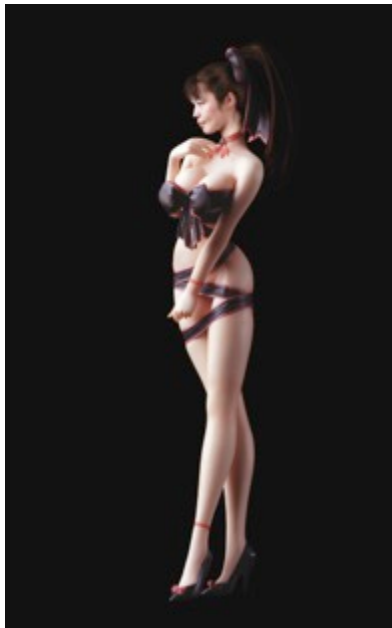
[46] Kojima Ryōhei
Salvando gli uccelli del mondo
(*Saving The World's Birds*),
1987



[47] Satō Koichi
Associazione di negozi di antica
fondazione,
1987



[48] Tanaka Ikkō
Tradizione e nuove tecniche
(*Tradition et Nouvelles Techniques*),
1984



[49] Ryoko Suzuki
serie *Anikora*,
2002

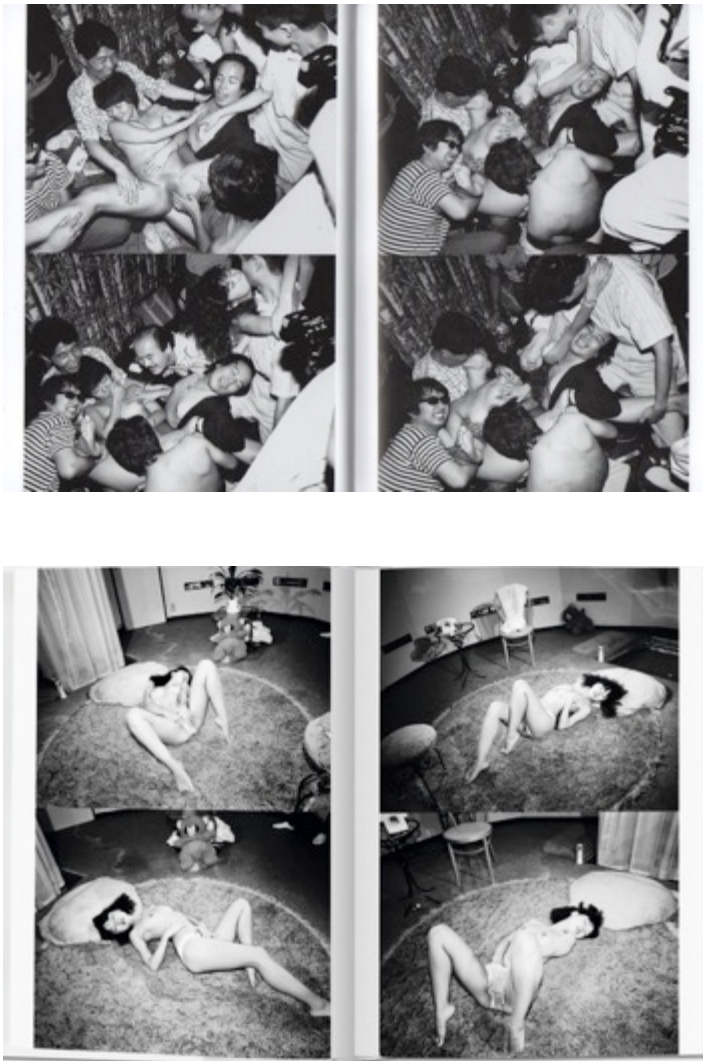


[50] Makoto Aida
The Giant Member Fuji versus
King Gidora,
1993



[51] Mahomi Kunikata
Matita (Crayon),
2004

[52] Serie di fotografie di Nobuyoshi Araki, tratte dall'album *Tokyo Lucky Hole*.





[53] Nobuyoshi Araki
PaINting,
2010

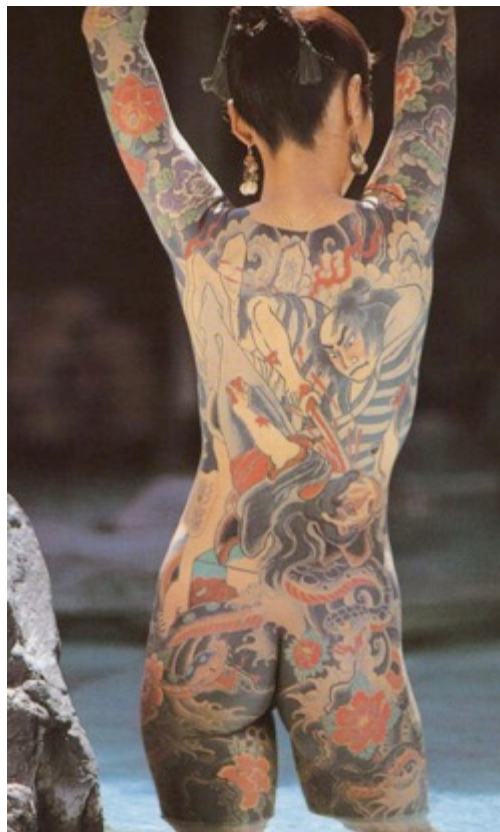


[54] Hisashi Tenmyouya
Rotoli giapponesi di cultura contemporanea (Contemporary Japanese Youth Culture Scrolls),
2001



[55] Utagawa Kuniyoshi
Kanchi Kotsuritsu Shuki,
serie *Uno dei 108 eroi del popolare Suikoden*
1828-1829

Esempi di tatuaggi che rimandano all'opera di Utamaro:



PARTE TERZA

CAPITOLO 6

UN CASO ARTISTICO-COMMERCIALE GLOBALE: LA “GRANDE ONDA” DI HOKUSAI

Quest’ultima parte vuole trattare un caso attuale, il fenomeno della “Grande Onda” realizzata da Katsushika Hokusai, attraverso un’analisi sia artistica che economica.

È interessante infatti comprendere come questa particolare stampa *ukiyo-e*, così come è avvenuto per altre opere occidentali, sia arrivata ai vertici artistico-commerciali mondiali venendo classificata come un vero e proprio fenomeno.

Christine Guth a tal proposito affermò che nessun’ altra opera orientale è stata riprodotta o copiata in maniera così assidua in tutto il mondo,¹ ma che la sua globalità è puramente da intendere come concetto economico (movimento di capitali, media, tecnologia, network ecc.) e non di significato, poiché ogni paese attribuisce al soggetto un valore ben diverso rispetto alla sua originale accezione. Tuttavia anche in questo caso la globalizzazione del fenomeno non è da considerarsi unidirezionale, da Est ad Ovest, ma come per il caso del *japonisme* descritto nei precedenti capitoli, anche per la creazione del fenomeno marino vi sono stati degli influssi provenienti da occidente, quindi una reciproca ma indiretta influenza che successivamente portò a partire dal 1900 alla creazione di un’icona conosciuta in buona parte del mondo. Il concetto stesso di icona venne definito da Martin Kemp come un’immagine che “has achieved wholly exceptional levels of widespread recognisability and has come to carry a rich series of varied associations for very large number of people across time and culture”² ma nello stesso tempo essa ha “transgress the parameters of its initial making, function, context and meaning.”³ La stampa come si vedrà, ha avuto un enorme influsso non solo sulle arti pittoriche ma anche sulla scultura, musica, architettura, design, grafica, arti manifatturiere ecc., non a caso nella società contemporanea è possibile vedere la stampa in beni di consumo comuni: vestiti, orologi, oggetti di arredamento vario, oggetti di lusso. Non solo, diverse mostre⁴ dedicate all’arte giapponese in tutto in mondo hanno utilizzato “La Grande Onda” come immagine principale del loro manifesto pubblicitario, senza tenere conto che in realtà

¹ C. M. E. Guth, *Hokusai’s Great Wave. Biography of a Global Icon*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2015, p. 1

² M. Kemp, *From Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2012, p. 3

³ M. Kemp, op.cit., p. 3

⁴ Alcuni esempi sono: *Hokusai Hiroshige Oltre l’Onda*, Museo Civico Archeologico di Bologna, 2018-2019; *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Palazzo Reale Milano, 2016- 2017; *Hokusai: Beyond the Great Wave*, The British Museum London, 2017; *Hokusai (1760-1849)*, Galeries Nationales du Grand Palais Paris, 2014-2015.

l'onda era un'immagine complementare volta a focalizzare l'attenzione dello spettatore sul vero elemento sacro della tradizione nipponica, il Monte Fuji, nonché soggetto principale delle *Trentasei vedute del Monte Fuji* e successivamente delle *Cento vedute del Monte Fuji*, realizzate entrambe da Hokusai rispettivamente a partire dal 1830 e 1834.

Per poter capire tutto ciò è necessario effettuare un passo indietro a livello storico, partendo dalla creazione di questo capolavoro.

CAPITOLO 6.1

DALLE ORIGINI ALLA DIFFUSIONE

Tra il 1830-1832 Katsushika Hokusai iniziò a pubblicare la famosa serie delle *Trentasei vedute del monte Fuji*, “visioni interiori”¹ di realtà presenti e rielaborate dall’artista tra le quali spiccava l’opera *La [grande] onda presso la costa di Kanagawa*. [1] Questo titolo tuttavia non sembrerebbe essere stato quello originario, in quanto forse non ve ne era uno vero e proprio, ma venne attribuito in seguito. Solo dopo l’esposizione a Tokyo nel 2005² iniziò a prendere vita quella che per tutti sarebbe diventata poi la “Grande Onda”. Per la prima volta il paesaggio divenne il soggetto principale nelle stampe *ukiyo*e e oltre all’immortalità del monte disegnato in secondo piano, in una di esse emerge un’onda maestosa che con i suoi artigli sembra minacciare sia il monte sacro sia le tre imbarcazioni di pescatori. La spuma del mare formatasi dal movimento dell’onda crea intorno un’atmosfera incantata, come fosse neve. La particolarità di questa stampa è data dal coinvolgimento dell’osservatore che non è più esterno alla scena ma entra a far parte della vicenda, come se osservasse il tutto da una barca poiché il punto di vista è posto in basso. L’intera scena è suddivisa tra movimento (il mare mosso) e staticità (la grande onda), come a voler creare un momento fugace nel tempo per vedere il Fuji prima che l’onda si abbatta sui pescatori. Forse proprio la geometria di queste forme (coni, cerchi, semi-cerchi) permise ad Hokusai di dare volume e profondità all’intera stampa focalizzando l’attenzione sul monte sacro, vero soggetto dell’intera serie. Una ricerca ha dimostrato che siano state prodotte fino a 8000³ copie dalla creazione fino alla scomparsa dell’artista e che le prime siano costate quanto un piatto di spaghetti (circa 20 *mon*)⁴ per poi aumentare (32-48 *mon*)⁵. Già questo ci fa pensare ad una produzione in serie astutamente suddivisa dall’editore in più anni e quindi ad un primo piano di marketing per invogliare gli acquirenti ad acquistare le stampe come souvenir o collezione⁶. Mentre al giorno d’oggi si tende di più a dare valore ad un’opera che racchiude due fondamentali fattori, unicità ed

¹ M. Tazartes, op.cit., p. 56

² T. Clark, *Hokusai’s Great Wave*, The British Museum Press, London, 2011, p. 23

³ F. Spadavecchia, op.cit., p. 10, Secondo Guth il numero potrebbe variare dalle 5000 alle 10000 copie. C. M. E. Guth, op.cit., p. 30

⁴ Corrisponde più o meno a 10 sterline odierne. T. Clark, op.cit., p. 9 e p. 12

⁵ T. Clark, op.cit., p. 9

⁶ A Edo essere talentuosi non era sinonimo di successo, infatti stringere amicizia con un buon editore era un buon modo per ottenere fama e guadagnarsi da vivere. Possiamo pertanto affermare che gli editori erano visti come dei manager, in quanto si incaricavano di amministrare l’intero processo di realizzazione dell’opera d’arte fino alla sua promozione. C. M. E. Guth, op.cit., p. 20, 24

irrepetibilità,⁷ in epoca Edo la riproduzione e la copiatura erano considerate normali, poiché non avrebbero ridotto il valore dell'opera stessa. La stampa presenta inoltre diverse gradazioni di colori: blu di Prussia, grigio, rosa, giallo. Al giorno d'oggi la migliore copia meglio conservata è quella acquisita nel 1936 dal Metropolitan Museum di New York, poi passata sotto la tutela del British Museum di Londra nel 2008. Quella finora descritta è solamente la spiegazione oggettiva della stampa, ma se si scava più a fondo si può comprendere la complessità del suo significato, a partire dal colore utilizzato. Il blu di Prussia (o comunemente detto Berlin) venne per la prima volta realizzato in Germania⁸ agli inizi del 1700 e successivamente commercializzato dagli olandesi o dai cinesi verso la metà del secolo, tuttavia essendo il suo costo abbastanza elevato esso veniva usato in quantità minime; solamente a partire dal 1800 il prezzo si abbassò notevolmente permettendo un uso sempre più elevato e costante tra gli artisti, tra cui Hokusai. Pertanto l'uso di questo colore indicava sia nel bene che nel male la presenza di stranieri provenienti da ovest: in senso positivo, poiché i giapponesi hanno potuto imparare nuove tecniche artistiche dai popoli europei ed in senso negativo, poiché l'isolamento perpetrato dal governo Tokugawa aveva portato ad una sorta di psicosi collettiva, dove chi non era giapponese veniva visto come una potenziale minaccia. Inoltre l'onda di per sé veniva vista come uno sbarramento naturale che proteggeva l'arcipelago nipponico da eventuali incursioni nemiche⁹, ma nello stesso tempo come una forza naturale da temere come si può notare in una stampa¹⁰ del 1834, dove delle alluvioni spazzarono via l'intera città. L'enorme successo della serie creata da Hokusai portò altri artisti, tra cui Hiroshige e Kuniyoshi¹¹, alla sua emulazione e circolazione in tutto il paese acquisendo un forte riconoscimento tra i connazionali e non. Prima di arrivare alla sua forma

⁷ In questo caso si è deciso di prendere in considerazione due dei quattro fattori intrinseci relativi ad un progetto culturale per essere adattati anche all'opera stessa. P. Ferrarese, *Elementi di project management e modelli di report per le aziende culturali*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2016, capitolo 1

⁸ T. Clark, op.cit., p. 43

⁹ Nel 1275 e 1281 le flotte mongole erano state spazzate via da una forte tempesta. F. Spadavecchia, op.cit., p. 12 e Andrea Giardina; Giovanni Sabbatucci; Vittorio Vidotto, *L'invasione mongola e il "vento divino"*, in *Lo spazio del tempo-Storia Documenti Storiografia dall' XI al XVII secolo*, Editori Laterza, 2015, capitolo 5 versione ebook online https://books.google.it/books?id=dvONDAAAQBAJ&pg=PT243&lpg=PT243&dq=incursioni+mongole+in+giappone&source=bl&ots=5EFi6vaXox&sig=ACfU3U1nSrpFtF2QWhR_Ut-MzryjTITI0A&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwi99I7V-priAhVJ_qKHYEyBuMQ6AEwB3oECAkQAQ#v=onepage&q=incursioni%20mongole%20in%20giappone&f=false

¹⁰ La stampa a cui si fa riferimento è "Alluvioni dal Mt. Fuji (Floodwaters from Mt. Fuji)" realizzata da un'artista anonimo nel 1834, segno molto probabilmente che questo soggetto era apprezzato da diversi artisti. T. Clark, op.cit., pp.43-46

¹¹ Si fa riferimento all'opera "Sulle onde a Kakuda per andare verso l'isola di Sado", dove un monaco con i suoi discepoli cerca di domare le onde con le preghiere finché in lontananza non scorge il monte dell'isola di Sado. C. M. E. Guth, op.cit., pp. 50-51

definitiva Hokusai, più di qualunque altro artista¹², effettuò diversi tentativi disegnando onde nei suoi disegni e libri, guardando anche alla tradizione *Rinpa*¹³. I successivi disegni presenti nel secondo volume delle *Cento vedute del Monte Fuji* (1835) ne dimostrano la sua ossessione; in *Il Fuji dal mare* (1835) l'onda è situata alla destra dell'osservatore e i fiocchi di neve sono sostituiti da piccoli uccellini che volano sul monte.¹⁴ Wichmann fa notare inoltre come a partire dalla metà del XIX secolo il motivo decorativo venne ripreso dagli artisti Liberty e dell'Art Nouveau attuando una vera e propria rivoluzione stilistica sia in ambito pittorico che scultoreo;¹⁵ un esempio è *L'onda verde* (1865-1867 circa) [2] di Monet che, secondo la critica, sembrerebbe ispirarsi a due quadri¹⁶ realizzati dal collega Manet mentre erano esposti nel 1867 alla mostra parigina, dove l'artista avrebbe ammirato per la prima volta la stampa di Katsushika Hokusai.¹⁷ Proprio a partire dal 1860 fino ai primi decenni del 1900 le vie di comunicazione con lo sviluppo tecnologico permisero il movimento delle stampe e dei libri contenenti le onde di Hokusai in tutto occidente. Questo motivo venne ampiamente apprezzato dagli artisti americani ed europei che iniziarono ad adoperarlo ovunque come segno di progresso e cambiamento, ma solo in rari casi l'immagine si riferiva alla stampa della "Grande Onda". Infatti non vi sono prove che l'immagine per eccellenza fosse arrivata in occidente prima del 1883, forse era più probabile che artisti ed intellettuali avessero avuto modo di vedere i diversi schizzi contenuti dei *Manga*. Inoltre dopo l'alluvione del 1896, si iniziò a coniare un nuovo termine, *tsunami*,¹⁸ per definire questi fenomeni naturali che avevano come soggetto delle onde anomale. Ancora oggi l'immagine de *La [grande] onda presso la costa di Kanagawa* fa pensare a catastrofi naturali legate ai cambiamenti climatici e l'inquinamento da plastica, olii, petrolio ecc.¹⁹

¹² Guth afferma che "No other artist before him engaged so obsessively or creatively with this subject." C. M. E. Guth, op.cit., p. 44

¹³ C. M. E. Guth, *Hokusai's Great Waves in the Nineteenth-Century Japanese Visual Culture*, Art Bulletin, vol. 93 n. 4, 2011, pp. 468-485

¹⁴ *Hokusai-Il vecchio che amò l'arte di folle amore* (catalogo della Galleria Elena Salamon Arte Moderna), Torino, p. 40 sul sito internet www.elenasalomon.com/cataloghi-pdf/Hokusai.pdf Ult. Consultazione 24/04/2019

¹⁵ Lo stesso Hokusai creò dei motivi ad onda che vennero poi applicati su pettini femminili. Tra gli artisti che si cimentarono a ricreare l'onda furono Van Gogh, Lacombe, Jossot, Krog. In alcuni casi l'immagine è stilizzata in altri si tentò di rappresentare in modo veritiero il fenomeno naturale. Altri esempi si possono trovare in S. Wichmann, op.cit., pp. 126-137

¹⁶ Si fa riferimento a *Le "Kearsarge" à Boulogne e Combat des navires américains "Kearsarge" et "Alabama"*. Moffett, Charles S. Moffett, *Impressionist and Post-Impressionist Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1985, p.104

¹⁷ Tinterow, Gary, Henri Loyrette, *Origins of Impressionism*, The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1994, pp. 426-427

¹⁸ C. M. E. Guth, op.cit., p. 56

¹⁹ S. Helmreich, *Hokusai's Great Wave enters the Anthropocene*, in *Environmental Humanities*, vol. 7, 2015, pp. 203-217

Verso la fine del 1800 i primi oggetti commerciali furono proprio le ceramiche create da Arnold Krog per l'industria danese Royal Copenhagen.²⁰ Egli stesso aveva avuto modo a Parigi di vedere la vasta collezione di M. S. Bing²¹ composta da “masterpieces in bronze, aerthenware, porcelain, and ivory, together with drawings and colour-prints [...]”²². Esse presentavano motivi giapponesi in bianco e blu tra cui le onde ma in un contesto europeo, eliminando gli elementi della tradizione paesaggistica giapponese. Nonostante ciò anche nel modello occidentale si poteva percepire la tensione data dal movimento del mare. Questo tipo di design acquistò un enorme successo grazie alle Esposizioni Internazionali²³ tanto che da oriente arrivavano rappresentanti di industrie ceramiche per comprendere meglio il metodo lavorativo ed ampliare dunque il loro bagaglio culturale. L'immagine della “Grande Onda” venne ripresa anche in Russia nella favola per bambini *La storia dello Zar Saltan* (1904-1905)²⁴ proprio per la sua immagine pura e semplice, ma attraverso uno sguardo più approfondito, l'immagine disegnata da Ivan Bilibin potrebbe indicare anche metaforicamente la situazione belligerante tra i due stati per il controllo della Manciuria e della Corea,²⁵ che infine passarono sotto il controllo dell'impero nipponico, mentre la Russia ne uscì pesantemente sconfitta. A livello grafico invece l'onda non veniva sempre percepita come un nuovo influsso positivo, come per gli artisti Impressionisti, bensì “uneasiness about Japanese influence”²⁶ dove nelle opere di Henri Jossot²⁷ e Arnost Hofbauer essa rovescia un'imbarcazione o sommerge un marinaio. Questo metaforicamente potrebbe indicare un prevalere sulle antiche tecniche pittoriche e grafiche occidentali, per questo nel poster²⁸ di Hofbauer viene disegnato un salvagente, forse l'unico strumento di salvezza contro la nuova moda.

²⁰ Marie Danforth, *The Royal Copenhagen Porcelain*, in *Art and Life*, vol. 11, 1919, p. 34 digital publishing <https://archive.org/details/jstor-20543037/page/n3> Ult. Consultazione 25/04/2019

²¹ Clark affermò che “The first reference to the Great Wave so far discovered dates from 1890, when the dealer Siegfried Bing lists it (No. 476 ‘La Vague, Estampe extradite des 36 vues du Fouji’) [...]” T. Clark, op. cit., pag. 51

²² Arthur Hayden, *Chats on Royal Copenhagen Porcelain*, Frederick A. Stores Company Publishers, 1918, p. 215 digital publishing <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.169463/page/n9> Ult. Consultazione 25/04/2019

²³ La Royal Copenhagen Porcelain Factory vinse nel 1889 a Parigi il *Grand Prix d'honneur* attraendo gli sguardi internazionali. A. Hayden, op.cit., p. 219

²⁴ C. M. E. Guth, op.cit., pp. 85-88

²⁵ Per maggiori informazioni sugli avvenimenti storici si veda il video sul sito <http://www.raistoria.rai.it/articoli/la-guerra-russo-giapponese/12030/default.aspx> Ult. Consultazione 25/04/2019 e https://it.wikipedia.org/wiki/Guerra_russo-giapponese Ult. Consultazione 25/04/2019

²⁶ C. M. E. Guth, op.cit., p. 75

²⁷ Si fa riferimento all'opera *Il rematore* (1894) consultabile in S. Wichmann, op.cit., pp. 129-130

²⁸ Si fa riferimento al manifesto per la seconda esposizione del gruppo avanguardistico Manes del 1898 consultabile in C. M. E. Guth, op.cit., pp. 76-77

La presenza dell'onda di Hokusai la troviamo anche nel settore musicale; pare infatti che la famosa stampa abbia ispirato Claude Debussy a comporre *La Mer*, [3] ma nello stesso tempo essa è anche parte della cover dello spartito.²⁹ L'idea che prese piede fu l'associazione del termine "onda" in senso più ampio verso altri ambiti, come quello scientifico e musicale (onde del suono o della luce), creando inevitabilmente un legame tra le due arti (visiva e musicale). Fu proprio inoltre in questo periodo che il termine stesso iniziò ad essere tradotto in diverse lingue assumendo diverse identità nazionali e non più solo giapponese: facendo ciò, è come se ogni paese europeo detenesse un piccola parte della "Vague", "Welle" o "Wave" aumentandone la sua popolarità. Alcuni esempi de "La Vague" li possiamo trovare nella resa sublime della pittura di Gustave Courbet o nelle sculture di Camille Claudel dove l'onda marina viene paragonata ad una figura fragile, femminile.

La stampa ottenne un enorme successo anche negli Stati Uniti d'America, paese storicamente collegato con il Giappone sia a livello artistico che commerciale. Prima del 1900 nessuno conosceva la portata del fenomeno "Grande Onda", ma grazie ai primi musei e collezioni statunitensi fu possibile ammirare le stampe *ukiyo*e. Nelle principali città americane, Chicago-New York-Los Angeles, le istituzioni culturali facevano a gara per ottenere almeno una copia in buono stato della famosa stampa realizzata da Hokusai, addirittura al Museum of Fine Arts di Boston nel 1911 e 1921 vennero acquisite rispettivamente 40,000 e 6,496 stampe da due collezioni private.³⁰ Oltre a queste acquisizioni bisogna tenere conto di eventuali vendite effettuate all'asta: da un catalogo del 1909 risultò che a Londra vennero vendute due copie de *La [grande] onda presso la costa di Kanagawa*, valutate rispettivamente 9.10 sterline e 23.10 sterline, il cui valore nel 2005 venne stimato per 876 e 2167 dollari americani.³¹ Nel 1991 la stampa venne valutata ben 220.000 dollari,³² cosa che portò inevitabilmente ad accrescere la sua posizione di icona artistica. Dopo la Seconda Guerra Mondiale i rapporti tra i due stati erano destabilizzati e proprio in quest'occasione la promozione della stampa *ukiyo*e serviva per risollevare le sorti del paese nipponico nei confronti dell'avversario occidentale e degli altri stati, che vedevano il paese asiatico lacerato e sconcertato dalle enormi perdite subite. Fu così che si iniziò a reinventare l'immagine stessa dell'onda attraverso cartoline, giornali umoristici, poster ecc. In questo modo l'immagine divenne il simbolo stesso della distruzione ma anche della rinascita. Queste continue tensioni nippo-americane vennero tradotte

²⁹ La cover è datata 1905. T. Clark, op.cit., p. 55

³⁰ Julia Meech, *The Early Years of Japanese Print Collecting in North America*, in *Impressions: The Journal of the Ukiyo Society of America*, n. 25, 2003, p. 23

³¹ C. M. E. Guth, op.cit., p. 105

³² C. M. E. Guth, op.cit., p. 105

oltreoceano come una critica al consumismo attraverso opere di Nara Yoshimoto e Murakami Takashi: in *Slash with a knife* (1999) [4] i capelli di una bambina si fondono con l'onda marina mentre lei come atto di ribellione impugna un coltello.³³ Infine la forte presenza nella costa ovest statunitense di popolazione asiatica, che si era stanziata in America nel secondo dopoguerra, fece sì che si sviluppasse una nuova generazione di artisti nippo-americani, i quali iniziarono a trattare argomenti scomodi in modo satirico: malattie sessualmente trasmissibili, consumismo, inquinamento, come in *Wikiwiki Tour* della serie *Hanauma Bay* (1982) di Masami Teraoka, in cui sulla spiaggia sono dipinte due prototipi di donne come a voler accentuare meglio la differenza tra immigrati e nativi,³⁴ o *Insurrezione* della serie *Stagione dei conigli* (2007) di Kozyndan,³⁵ dove al posto della spuma nascono dei piccoli coniglietti.

La collocazione della "Grande Onda" può essere vista anche all'interno di un contesto di riconfigurazione degli spazi pubblici, altrimenti definito "placemaking"³⁶, al fine di valorizzare l'ambiente urbano mettendo al centro l'uomo e le sue esigenze. Spesso per attuare questo cambiamento si è reso necessario coinvolgere attivamente gli stessi cittadini, che hanno apportato nuove idee focalizzandosi non solo sulla valorizzazione e creazione di nuovi spazi per il loro benessere fisico, ma anche per iniziative culturali. In alcuni casi questa progettazione urbana è puramente immaginaria,³⁷ dove l'onda anomala viene affiancata ai simboli per eccellenza delle maggiori città mondiali: Dubai, San Francisco, Parigi ecc., eliminando il monte Fuji per rendere il fenomeno non più solo giapponese ma internazionale.³⁸ Alle volte invece essa viene creata su strutture già esistenti all'interno di spazi comuni per renderli più confortevoli come un ambiente domestico; questo è stato il caso dell'Aeroporto Internazionale di Vancouver in Canada, che ha concesso la costruzione di un' enorme onda (40m x 10m) i cui colori cambiano con i riflessi della luce. Seguendo la teoria di

³³ R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, op.cit., p. 30

³⁴ Sudeep Dasgupta, Esther Peeren, *Intersecting: Place, Sex and Race*, in *Constellations of the Transnational: Modernity, Culture Critique*, n. 14, 2007, pp. 133-134 versione online https://books.google.it/books?id=KVks-nirkokC&pg=PA134&lpg=PA134&dq=wikiwiki+tour+teraoka&source=bl&ots=hQaA7qxEsX&sig=ACfu3U1mwJ_UnzYdVq6I286uJI89WSw4rA&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwi8hYecg_DhAhWQbFAKHb_5BJ8Q6AEwCXoECAcQAQ#v=onepage&q=wikiwiki%20tour%20teraoka&f=false Ult. Consultazione 27/04/2019

³⁵ Per vedere l'opera visitare il sito dell'artista <https://www.kozyndanart.com/tagged/seasons> Ult. Consultazione 27/04/19

³⁶ Elena Franco, *Placemaking un modo diverso di pensare e vivere lo spazio*, in *Il giornale dell'Architettura.com*, 22 Aprile 2016 sul sito <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2016/04/22/placemaking-un-modo-diverso-di-pensare-e-vivere-lo-spazio-pubblico/> Ult. Consultazione 30/04/2019

³⁷ C. M. E. Guth, op.cit., pp. 170-171

³⁸ S. Helmreich, *Hokusai's Great Wave enters the Anthropocene*, in *Environmental Humanities*, vol. 7, 2015, pp. 203-217

Joseph Pine e James Gilmore³⁹ e applicandola a questo specifico contesto, si potrebbe pensare che lo scopo principale della struttura sia quello di offrire ai passeggeri non la solita mercificazione dei beni (souvenir), ma un'esperienza piacevole per alleggerire le ore di attesa nel terminal. Nonostante l'idea di base provenga dalla stampa di Hokusai, il suo significato rimanda alla nascita della regione Canadese con i trasferimenti via mare dei primi pellegrini inglesi. Alcuni esempi si possono ammirare anche a lato di edifici privati o pubblici attraverso la "Street Art" di artisti marginali per le strade di Londra, Parigi, Sydney ecc. In questo caso, come aveva già effettuato Marcel Duchamp,⁴⁰ sembrerebbe ci sia una ripresa del *readymade* a lato di edifici in cui l'onda primeggia maestosa come simbolo di rinascita e di rivolta, sia sociale che politica, per difendere i diritti delle classi emarginate costrette a vivere in zone di periferia spesso abbandonate dalle autorità locali. Un esempio è il murale di Carrie Reichardt in un quartiere a ovest di Londra, per il quale R. King affermò "Hokusai's wave is supposed to represent the wave of change we would like to see in bringing equality and justice for everyone in the world."⁴¹

Queste azioni svolte da artisti locali possono essere paragonate a delle vere e proprie strategie di marketing per valorizzare non solo il quartiere abitativo, ma in alcuni casi l'economia locale come è avvenuto in Giappone per le risaie.⁴² Anche in questo caso *La grande onda presso la costa di Kanagawa* è una delle immagini più rappresentate. [5] Questa tecnica viene definita "Crop Art"⁴³ e si basa sull'utilizzo di piante o semi presenti in natura per formare delle forme o immagini. Sebbene inteso per un discorso diverso inerente ai musei come brand, si potrebbe prendere in considerazione un'affermazione di Damien Chaneya, ovvero "By becoming a heritage object, the brand also endorses a role of community representation."⁴⁴, poiché l'onda fa parte del patrimonio nazionale giapponese, ma nello stesso tempo divenendo una marca essa può valorizzare la comunità stessa e i suoi prodotti.

³⁹ B. Joseph Pine II, James H. Gilmore, *Welcome to the Experience Economy*, in Harvard Business Review, July-August 1998 articolo preso da <https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy> Ult. Consultazione 01/05/2019

⁴⁰ Artista facente parte della corrente Dada che inventa per primo il *readymade*, ovvero un oggetto prelevato dalla realtà che perde il valore per cui era stato creato al fine di diventare una nuova opera d'arte. A lui si rifanno molti altri artisti del 1900 tra cui Robert Rauschenberg. Vedi F. Poli, op.cit., p. 16

⁴¹ A questo proposito Cfr: C. M. E. Guth, op.cit., pp. 182-183

⁴² Attraverso questo espediente il Giappone ha visto incrementare l'afflusso turistico nelle province del paese da 130,000 a 300,000 visitatori tra i vari raccolti annuali. C. M. E. Guth, op.cit., pp. 189-190

⁴³ Micol di Veroli, *Crop circles o Land art? in Giappone intanto...*, in GobArtMag, 10 agosto 2009 sito <https://www.globartmag.com/2009/08/10/crop-circles-land-art-hokusai-giappone-inkadate/> Ult. Consultazione 30/04/2019

⁴⁴ Damien Chaney, Mathilde Pulh, Rémi Mencarelli, *When the arts inspire businesses: Museums as a heritage redefinition tool of brands*, in Journal of Business Research, n. 85, 2018, p. 455

L'accessibilità di questa immagine permette agli artisti di trattare anche argomenti scomodi per cercare di smuovere le coscienze collettive soprattutto nei confronti dell'inquinamento degli oceani, che ogni anno vengono invasi da tonnellate di spazzatura prodotta dall'uomo per il suo ego consumistico ed inciviltà. Stefan Helmreich fa notare come l'immagine sia una "call to arms"⁴⁵ per fare comprendere che il pericolo non è più rivolto ai soli rematori presenti nella stampa, ma coinvolge tutto il globo. A tal proposito, consci della portata dell'icona, gli artisti e i governi spesso la usano come avvertimento in caso di imminente pericolo in zone costiere o per creare sculture fatte di plastica raccolta in mare, al fine di scandalizzare intelligentemente lo spettatore.⁴⁶

⁴⁵ S. Helmreich, *Hokusai's Great Wave enters the Anthropocene*, in *Environmental Humanities*, vol. 7, 2015, pp. 203-217

⁴⁶ Si veda l'opera *Gyre* (2009) by Chris Jordan, in cui l'artista utilizza più di due milioni di pezzi di plastica raccolti nel Pacifico per realizzare l'onda di Hokusai. <http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn2/#gyre> Ult. Consultazione 14/05/2019 Oppure i cartelli di avvertimento realizzati in Giappone per mettere in guardia gli abitanti da possibili *tsunami*. <http://drhiltonexpeditions.ucsd.edu/japan/journal/0719/> e <https://images.app.goo.gl/tGVMTq7ZodMnx4rJ6> Ult. Consultazione 14/05/2019

CAPITOLO 6.2

LA “GRANDE ONDA” COME BRAND MONDIALE

Questi esempi dimostrano la mercificazione dell’opera d’arte e la sua consacrazione come icona.

Come predisse Walter Benjamin, la continua riproduzione dello stesso prodotto artistico porta inevitabilmente ad una perdita di originalità dell’opera stessa, il suo “hic et nunc- la sua esistenza unica ed irripetibile nel luogo in cui si trova”¹, rendendola non più fine a sé stessa, pura e portatrice di armonia, ma alla portata di tutti a causa dell’ampliamento dei mercati che ne permettono la diffusione e la sua commercializzazione. Questa inevitabilmente all’interno di un asset di mercato viene associata ad una merce di scambio e quindi pronta ad essere venduta per denaro.² Lo scopo del marketing in tutto ciò è quello di rendere il prodotto artistico più appetibile possibile, promuovendolo per poi rivenderlo ad un prezzo adeguato e nello stesso tempo cercando di rendere positiva l’esperienza di vendita dell’acquirente. L’esperienza in particolare, non è direttamente collegata al denaro come lo possono essere i beni ma è un fattore intrinseco che dipende da ciascun individuo. Tuttavia essa ha un forte legame con il brand di riferimento, che permette agli acquirenti di comprare i prodotti offerti “for the memories they convey. Vacationers buy postcards to evoke a treasured sight, golfers purchase a shirt or cap with an embroidered logo to recall a course or round, and teenagers obtain T-shirts to remember a rock concert.”³

La stessa “Onda di Kanagawa” viene classificata da Christine Guth come un brand internazionale utilizzato per contraddistinguere la massa di prodotti che vanno dall’abbigliamento, alla cucina, allo sport e così via, senza però avere alcun legame con l’opera originale se non per la sua immagine.⁴

Questo “artification process”⁵ serve alle aziende per creare un prodotto nettamente superiore da “ordinary and everyday goods into extraordinary products”⁶ rispetto ad altri presenti sul

¹ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1998, p. 8

² Valeria Calzolari, *L’arte Contemporanea tra Aura Brand e Valore*, in Sistema dell’Arte, Collezione da Tiffany, 2 Agosto 2016 sito dell’articolo <https://www.collezionedatiffany.com/arte-contemporanea-aura-brand-valore/> Ult. Consultazione 01/05/2019

³ B. Joseph Pine II, James H. Gilmore, *Welcome to the Experience Economy*, in Harvard Business Review, July-August 1998 articolo preso da <https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy> Ult. Consultazione 01/05/2019

⁴ C. M. E. Guth, *The Local and the Global: Hokusai’s Great Wave in Contemporary Product Design*, in Design Issues n. 2, Volume 28, Spring 2012, pp. 16-29

⁵ Damien Chaney, Mathilde Pulh, Rémi Mencarelli, op.cit., p. 456

⁶ Ibidem, op.cit., p. 456

mercato, garantendo un alto livello qualitativo per l'oggetto desiderato. Nell'ambito delle attività culturali anche i musei hanno adottato questo fruttuoso approccio che serve in parte ad attrarre turisti e in parte a coprire le spese di gestione dell'intera struttura. Non a caso il British Museum vende nel suo shop online e in loco una serie di gadget che presentano la famosa stampa giapponese deattivata del suo significato per poter essere riprodotta in massa. C. Guth fa inoltre notare come questi articoli abbiano portato ad accrescere il valore dell'opera stessa non solo nella cultura popolare, ma anche in termini di prezzo.⁷ Acquistare uno di questi capolavori in miniatura non diviene solo un'esperienza singolare, ma permette indirettamente di far comprendere al visitatore che essi hanno una fattura di qualità rispetto a quelli che vengono venduti in negozi anonimi, senza considerare che le "reproductions are used to support the museum".⁸ Nonostante il loro scopo, la creazione spassionata di oggettistica da parte di diverse istituzioni culturali ha portato ad un abbassamento dell'"aura"⁹ del prodotto stesso, la cui esperienza di consumo è al pari di un qualsiasi altro prodotto venduto sul mercato.

Il successo della marca ha portato ad un suo utilizzo anche nel settore alimentare e della ristorazione, soprattutto nella sua associazione con le catene di gourmet low cost orientali che vendono sushi spacciandone la preparazione fatta da personale giapponese. In questo settore il packaging¹⁰ del prodotto stesso e la sua promozione¹¹ sono vitali per invogliare i consumatori ad acquistare quel determinato prodotto rispetto ad un altro immesso nel mercato: un esempio è la pubblicità realizzata dall'azienda giapponese Kikkoman¹² [6] per la vendita della salsa di soia, peraltro non di origine giapponese ma cinese. Creata nel 2008 dall'agenzia svedese Scholz & Friends, essa riproduce attraverso la salsa l'effetto dell'onda all'interno della bottiglietta mentre sembra sia stia abbattendo contro la marca Kikkoman e un Monte Fuji di soia. Un altro esempio interessante è il packaging realizzato per un vino francese, "Now and Zen", che viene spacciato come un "hip beverage that is fun to drink"¹³, ma

⁷ Nel 2008 il TBM ha acquistato una stampa della famosa onda per un valore di 130.000 sterline (210.000 dollari). C. M. E. Guth, op.cit., p. 141

⁸ C. M. E. Guth, *The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in Design Issues n. 2, Volume 28, Spring 2012, pp. 16-29

⁹ W. Benjamin, op.cit., p. 10

¹⁰ Jean-Noël Kapferer, *The artification of luxury: From artisans to artists*, Business Horizons, n. 57, 2014, p. 379

¹¹ Jean-Noël Kapferer precisa che "Artification means that every act, including advertising should be artful" Jean-Noël Kapferer, op.cit., p. 379

¹² È possibile vedere la pubblicità nel sito

https://www.adsoftheworld.com/media/print/kikkoman_the_great_wave_of_kikkoman Ult. Consultazione 2/05/2019

¹³ C. M. E. Guth, *The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in Design Issues n. 2, Volume 28, Spring 2012, pp. 16-29

venduto low cost¹⁴ nei supermercati. Anche in questo caso, sulla sommità dell'onda vi è una barchetta in equilibrio precario. La strategia aziendale ha permesso all'acquirente di focalizzarsi sull'immagine artistica, che in qualche modo è stata in grado di "even compensate for moderately poor functionality"¹⁵, per orientare l'attenzione sulle caratteristiche della cucina asiatica e quindi invogliando ad acquistare un "buon" vino.

Potrebbe tuttavia accadere l'effetto contrario, come spesso si può notare nelle decorazioni di alta pasticceria che utilizzano immagini di opere d'arte famose per rendere il prodotto non solo bello esteticamente, ma anche un'opera d'arte in miniatura; conseguentemente la strategia di marketing sarà fare in modo che la *willingness to pay*¹⁶ del consumatore sia maggiore "by associating the brand with big names in design".¹⁷ I casi precedentemente descritti si basano sulla teoria della "art infusion"¹⁸, ovvero l'effetto di infusione d'arte, secondo cui l'utilizzo di un'opera d'arte nella pubblicità possa aumentare il valore del prodotto stesso. Tuttavia vi è da specificare che il brand (aziendale) e l'emozione aumentano l'effetto di infusione; a sostegno di questa teoria è stato effettuato un esperimento¹⁹ che ha dimostrato come la presenza di un'opera d'arte possa dare una parvenza di opulenza e di conseguenza una valutazione migliore del prodotto sul mercato. Ovviamente anche in questo caso bisogna fare una precisazione, poiché non tutti i prodotti sono considerati in ugual modo, in quanto essi possono essere suddivisi in utilitari (permettono di raggiungere un determinato obiettivo)²⁰ ed edonici (creano un'esperienza olistica)²¹. I risultati dello studio hanno evidenziato che i consumatori hanno più soddisfazione ad acquistare prodotti utilitaristici se è presente un'immagine artistica rispetto a quelli edonici (la presenza di

¹⁴ Nel 2017 il prezzo per la vendita online era di circa 4 euro. <https://www.wine-searcher.com/find/now+zen+wasabi+white+alsace+france#t1> Ult. Consultazione 2/05/2019
Secondo Guth il prezzo al 2010 nei supermercati americani era di \$ 4,99. C. Guth, op.cit., p. 148

¹⁵ Zachary Estes, Luisa Brotto, Bruno Busacca, *The value of art in marketing: An emotion-based model of how artworks in ads improve product evaluations*, Journal of Business Research, 85, 2018, pp. 397

¹⁶ WTP= si riferisce al prezzo massimo per cui un compratore è disposto ad acquistare un determinato bene o servizio ed è identificabile con il prezzo di riserva. Marine Le Gall-Ely, *Definition, Measurement and Determinants of the Consumer's Willingness to Pay: a Critical Synthesis and Directions for Further Research*, in Recherche et Applications Marketing, 2009, vol. 24, n. 2, pp. 91-113

¹⁷ Damien Chaney, Mathilde Pulh, Rémi Mencarelli, op.cit., p. 456

¹⁸ Zachary Estes, Luisa Brotto, Bruno Busacca, *The value of art in marketing: An emotion-based model of how artworks in ads improve product evaluations*, Journal of Business Research, 85, 2018, pp. 396-405

¹⁹ Per maggiori informazioni sullo svolgimento e i dati raccolti si veda anche Zachary Estes, Luisa Brotto, Bruno Busacca, op.cit., pp. 396-405

²⁰ Kelly Naletelich, Audhesh K. Paswan, *Art infusion in retailing: The effect of art genres*, Journal of Business Research, 85, 2018, p. 515

²¹ Ibidem, p. 515

emozione in più non porterebbe ad una valutazione²² migliore del prodotto in quanto essi sono composti da più attributi emotivi rispetto a quelli utilitari) causando una situazione di surplus.²³

Oltre a creare un'emozione, il brand è strettamente legato alla personalità²⁴ dell'individuo poiché per esempio ognuno di noi sarà portato ad acquistare un determinato capo di abbigliamento, la cui firma esalta la nostra personalità. Un esempio è la stampa presente su una maglia in cui si legge "The laundry as perceived by Mrs Hokusai"²⁵, [7] in cui l'onda fuoriesce dall'oblò della lavatrice per indicare che anche le donne fanno la loro parte di lavoro; nel 2005 invece Levi's creò un'astuta campagna per riaffermare l'uso dei pantaloni attraverso un collage artistico di diversi jeans color blu ricreando l'onda di Hokusai.²⁶ Questo espediente permise di vedere il jeans non più come un semplice bene di uso quotidiano ma parte essenziale del nostro essere in quanto uno dei capi più utilizzati fin dalla sua creazione. Inoltre il lavoro di co-branding effettuato dalla ditta Levi's utilizzando l'immagine di Hokusai, ha permesso di vendere ogni singolo capo come un'autentica opera d'arte, facendo oscillare il prezzo di acquisto sui 1000 dollari.²⁷ Altri esempi si possono trovare nel tessile per la casa, dove Manifatturecotoniere1946.it nella sezione dedicata "Tele d'Autore" [8] propone una vasta gamma di prodotti con la celebre stampa giapponese: cuscini, teli mare, asciugamani, lenzuola ecc., oltre alle solite riproduzioni di *geisha*, monte Fuji e *samurai*.²⁸ In questo modo ognuno è libero di decorare l'ambiente abitativo a propria immagine e in base ai propri interessi: Pearl River Mart a New York propone ad esempio delle posate orientali personalizzate con le stampe di Hokusai a \$ 4.95²⁹, oppure Guth fa notare come negli anni diversi negozi e Spa abbiano commercializzato saponette usando questa icona, invitando a

²² La valutazione o valore è l'insieme delle esperienze che l'individuo ha con un oggetto associate ai suoi benefici o sacrifici. Di conseguenza si potrebbe ampliare la definizione di WTP affermando che è il massimo sacrificio che un individuo è disposto a fare per ottenere dei benefit. Vedi Le Gall-Ely, op.cit., pp. 91-113

²³ "If WTP is greater than the proposed price, the consumer will enjoy what economists refer to as a surplus." vedi Marine Le Gall-Ely, op.cit., pp. 91-113

²⁴ Adam Brummitt, *Why we need Branding*, in H2Ocreative communications, September 2017 <https://medium.com/h2o-creative-communications/why-we-need-branding-afd05b8ac5d6> Ult. Consultazione 02/05/2019

²⁵ C. Guth, op.cit., p. 153

²⁶ C. M. E. Guth, *The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in Design Issues n. 2, Volume 28, Spring 2012, p. 27

²⁷ C. Guth, op.cit., p. 155

²⁸ Per info vedere il sito <https://manifatturecotoniere1946.it/collections/japan-mania> e <https://manifatturecotoniere1946.it/collections/tele-dautore> Ult. Consultazione 02/05/2019

²⁹ Per info vedere il sito https://pearlriver.com/search?type=product&q=hokusai* Ult. Consultazione 02/05/2019

trovare la pace dei sensi come nella tradizione giapponese termale.³⁰ Stefania Masè sostiene pertanto che le aziende al giorno d'oggi stiano “stealing artistic and cultural activities to activate their brand strategies, presenting interesting research ideas”³¹ e che questo potrebbe essere visto come un pericolo per il settore artistico poiché non più libero e creativo, ma strettamente vincolato ai cambiamenti di mercato.

Anche nella vendita al dettaglio di prodotti di uso comune o di lusso è bene non lasciare nulla al caso, poiché non solo la parte estetica del prodotto ma anche la sistemazione dell'intero ambiente portano il consumatore edonistico ad assaporare un'esperienza unica nel suo genere. Lo scopo del marketing sarà quindi quello di ricreare un'esperienza di acquisto unica che permetterà di considerare l'ambiente non solo come un semplice negozio ma come una vera e propria galleria d'arte, sia che si venda un prodotto di primaria necessità o meno. Pertanto sia per la vendita online o in loco saranno sempre importanti tre fattori “social, atmosphere, and lighting”³², dove per sociale in un negozio si intende un personale altamente qualificato, non invadente e pronto a guidare nell'esperienza olistica l'acquirente,³³ mentre nel caso di un negozio online potrebbe essere inteso come personale virtuale o una parola chiave mirata che guidi il compratore verso il prodotto desiderato.

L'attivazione dei sensi avviene anche attraverso la “sensory transference theory”³⁴ (teoria del transfert sensoriale) attraverso la quale i negozi di retail utilizzano elementi artistici per attivare la nostra parte sentimentale e di immaginazione.

Inoltre acquistando un prodotto che propone un capolavoro artistico, come *I Girasoli* di Van Gogh piuttosto che le *Ninfee* di Monet o la *Grande Onda* di Hokusai, si eleva il prodotto da ordinario a straordinario oltre che attrarre visitatori ed aumentare il fatturato dell'impresa che lo produce.³⁵ Alcune delle più importanti collaborazioni in questo senso sono state quelle di Jeff Koons per la marca H&M nel 2014, in cui la sua famosa scultura a forma di cagnolino venne riprodotta su una borsa con un messaggio da parte di H&M ben chiaro “Well, if you

³⁰ Si veda C. M. E. Guth, *The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in *Design Issues* n. 2, Volume 28, Spring 2012, pp. 20-21

³¹ Stefania Masè, *Art & Business: From Sponsorship And Philanthropy To The Contemporary Process Of Artification*, Tesi di Dottorato, Univeristé Paris Sorbonne- Università di Macerata, Anno 2016, p. 102

³² Kelly Naletelich, Audhesh K. Paswan, *Art infusion in retailing: The effect of art genres*, *Journal of Business Research*, 85, 2018, p. 518

³³ Ana Vukadin, Jean-François Lemoine and Olivier Badot, *Opportunities and risks of combining shopping experience and artistic elements in the same store: a contribution to the magical functions of the point of sale*, *Journal Of Marketing Management*, VOL. 32, 2016, NOS. 9-10, p. 953

³⁴ Kelly Naletelich, Audhesh K. Paswan, *Art infusion in retailing: The effect of art genres*, *Journal of Business Research*, 85, 2018, p. 516

³⁵ Jean-Noël Kapferer, *The artification of luxury: From artisans to artists*, *Business Horizons*, n. 57, 2014, p. 375

can't afford a \$58 million dog sculpture, why not have the next best thing."³⁶, o per la marca di lusso Louis Vuitton, in cui l'artista ripropose a modo suo capolavori del passato di grandi maestri (Rubens, Turner, Van Gogh, Monet ecc.) sull'oggettistica della maison, dando un nuovo volto al classico motivo "monogram".³⁷ Questo ingegnoso espediente viene definito da Roberta Shapiro e Nathalie Heinich "artification"³⁸ o altrimenti definito da Lipovetsky "artist capitalism"³⁹, poiché i prodotti commercializzati divengono prodotti culturali senza considerare il loro banale aspetto di beni di consumo, ma solo la loro aurea divina. Così come effettuato da Louis Vuitton, anche altre marche⁴⁰ hanno collaborato con artisti famosi per realizzare creazioni in edizione limitata e ben lontano da essere riprodotti in grande numero come nei grandi magazzini. Il motivo è molto semplice: mentre prima questi prodotti potevano essere acquistati solo da pochissime persone in tutto il mondo, oggi possedere il modello "basic" della maison, per quanto il suo costo non sia insignificante, è alla portata di tutti. Pertanto, il prodotto di lusso rischia di perdere il suo valore e il suo status per diventare una merce non più rara, quindi di tanto in tanto le case di moda valutano la collaborazione con artisti internazionali o riprendono motivi da capolavori artistici per riaffermare il loro status sociale e "justifying the premium price applied to their products".⁴¹

Diversamente dai negozi di lusso invece, che non hanno bisogno di confermare la loro importanza, i negozi di retail come H&M utilizzerebbero questo espediente per aumentare il valore del proprio brand, aumentando nello stesso tempo le vendite e migliorando l'esperienza di acquisto per prodotti che vengono visti come degli "idoli" da avere ad ogni costo. Tuttavia il rischio di introdurre troppa arte all'interno di un punto vendita potrebbe diventare anche controproducente, in quanto si verificherebbe il cosiddetto "process of

³⁶ Intera presentazione di *JEFF KOONS – THE PEOPLE'S ARTIST*, in H&M Magazine, luglio 2014 su https://www2.hm.com/no_no/life/culture/inside-h-m/jeff-koons_-the-peoples-artist.html Ult. Consultazione 03/04/2019

³⁷ Chiara Famoss, *Jeff Koons per Louis Vuitton: quando l'arte sfiora il kitsch*, in Artwave, 2017 link al sito <https://www.artwave.it/moda/jeff-koons-per-louis-vuitton-quando-larte-sfiora-il-kitsch/> e sito LV relativo <https://it.louisvuitton.com/ita-it/articoli/jeff-koons-x-louis-vuitton> Ult. Consultazione 03/04/2019

³⁸ Heinich, N., Shapiro, R., *When is artification?*, in *Contemporary Aesthetics*, vol 4., 2012 dal sito <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639> Ult. Consultazione 03/04/2019

³⁹ Ana Vukadin, Jean-François Lemoine and Olivier Badot, *Opportunities and risks of combining shopping experience and artistic elements in the same store: a contribution to the magical functions of the point of sale*, *Journal Of Marketing Management*, VOL. 32, 2016, NOS. 9-10, p. 946

⁴⁰ Esempi di collaborazioni: Keith Haring per Vivienne Westwood, Yoji Yamamoto per Comme des Garçons, Takashi Murakami per LV. Tuttavia è avvenuto anche che case di moda come YSL o Dior si siano ispirate ad artisti passati come Yves Klein o Manet. Per info vedere Jean-Noël Kapferer, op.cit., pp. 378-379

⁴¹ Stefania Masè, *Art & Business: From Sponsorship And Philanthropy To The Contemporary Process Of Artification*, Tesi di Dottorato, Univeristé Paris Sorbonne- Università di Macerata, Anno 2016, p. 107

museumification”⁴² (processo di musealizzazione), ovvero la visita del negozio senza alcun tipo di acquisto da parte del cliente che percepirebbe l’ambiente come una galleria simbolica e non un’attività commerciale.

L’iconicità della *Grande Onda* è stata usata anche in altri ambiti, tra cui quello sportivo e turistico. La sua forma infatti viene molto apprezzata tra i surfisti e gli skateboarders per il messaggio di evasione e adrenalina che trasmette.⁴³ Inoltre gli stessi movimenti effettuati in entrambi questi sport ricordano l’oscillare delle onde marine quando il mare è agitato. Non stupisce pertanto la scelta commerciale di Patagonia⁴⁴ di svincolare l’immagine dal suo significato artistico per imprimerla inizialmente nel logo aziendale e poi nell’abbigliamento. Inoltre l’immagine è stata scelta poiché negli ultimi anni, tra i suoi vari significati, è stata spesso associata a catastrofi ambientali e allo sfruttamento inconsapevole di materie prime, pertanto essa è estremamente affine con la mission e l’etica dell’azienda,⁴⁵ che ogni anno devolve l’uno per cento⁴⁶ dei suoi guadagni per salvaguardare il pianeta e le acque dall’inquinamento. Anche in questo contesto, i consumatori che decidono di acquistare i capi e il merchandise della ditta sono in linea con i suoi principi morali e di conseguenza, saranno disposti a spendere poiché si sentiranno ampiamente soddisfatti dall’esperienza di acquisto vissuta.

In alternativa vi è sempre una maggiore crescita di negozi online che propongono l’acquisto o la creazione personalizzata di oggettistica, magliette, costumi da bagno con icone famose, come per esempio i “Kanagawa Wave Swim Trunks”⁴⁷ o la “Kanagawa Beer Sweater”⁴⁸ [9] proposte nello store MrGuru.com o da Zazzle.com.⁴⁹

Altri esempi inerenti allo sport e alla promozione di una vita sana provengono da un negozio di San Francisco, Warm Planet Bikes⁵⁰, il cui logo riprende l’onda anomala mentre al posto del monte Fuji vi è la Sutro Tower, simbolo della città. Anche in questo caso è stata fatta un’operazione di promozione pubblicitaria che invita i cittadini ad essere più consapevoli

⁴² Damien Chaney, Mathilde Pulh, Rémi Mencarelli, op.cit., p. 453

⁴³ C. Guth, op.cit., p. 160

⁴⁴ C. M. E. Guth, *The Local and the Global: Hokusai’s Great Wave in Contemporary Product Design*, in Design Issues n. 2, Volume 28, Spring 2012, pp. 24-25

⁴⁵ Per maggiori informazioni sulla mission aziendale vedere <https://eu.patagonia.com/it/it/company-info.html> e <https://eu.patagonia.com/it/it/environmentalism.html> Ult. Consultazione 04/05/2019

⁴⁶ <https://eu.patagonia.com/it/it/environmental-grants.html> Ult. Consultazione 04/05/2019

⁴⁷ <https://mrgugu.com/it/men/clothing-2/swimwear-2/kanagawa-wave-swim-trunks> Ult. Consultazione 04/05/2019

⁴⁸ <https://mrgugu.com/it/kanagawa-beer-sweater> Ult. Consultazione 04/05/2019

⁴⁹ <https://www.zazzle.com/s/the+great+wave> Ult. Consultazione 04/05/2019

⁵⁰ C. Guth, op.cit., p. 156

preferendo “sustainable transportation choices...amid growing concerns over global warming”.⁵¹

Per quanto riguarda il turismo, nel 2005 venne creato un opuscolo informativo, la cui copertina richiamava la famosa stampa di Hokusai per i viaggiatori che atterravano all'aeroporto di Narita; inoltre sempre nello stesso anno anche il “Japan Rail Pass” subì un rifacimento della cover.⁵² Recentemente il governo giapponese, in vista dell'annuncio della nuova era “Reiwa”⁵³ ha deciso di attuare un cambiamento d'immagine per le banconote: in particolar modo la banconota da 1.000 yen [10] riporterà l'immagine del capolavoro *ukiyo*: *La [grande] onda presso la costa di Kanagawa*.⁵⁴ Per concludere, negli ultimi tre casi citati l'utilizzo del brand da parte del popolo nipponico è chiaramente consapevole, poiché esso rimanda alla solida unità nazionale che il Giappone ha con il suo passato storico ed artistico.

⁵¹ C. M. E. Guth, *The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in *Design Issues* n. 2, Volume 28, Spring 2012, p. 22

⁵² C. Guth, op.cit., pp. 166-167

⁵³ Il termine significa “ordine ed armonia” e sancisce l'ascesa al trono dell'imperatore Naruhito che mette fine all'epoca precedente Heisei iniziata nel 1989.

⁵⁴ Oscar Holland, *Hokusai's 'Great Wave' to feature on new Japanese banknotes*, in *CNN Style*, April 2019, link all'articolo <https://edition.cnn.com/style/article/japan-new-banknotes-great-wave/index.html> Ult. Consultazione 04/05/2019

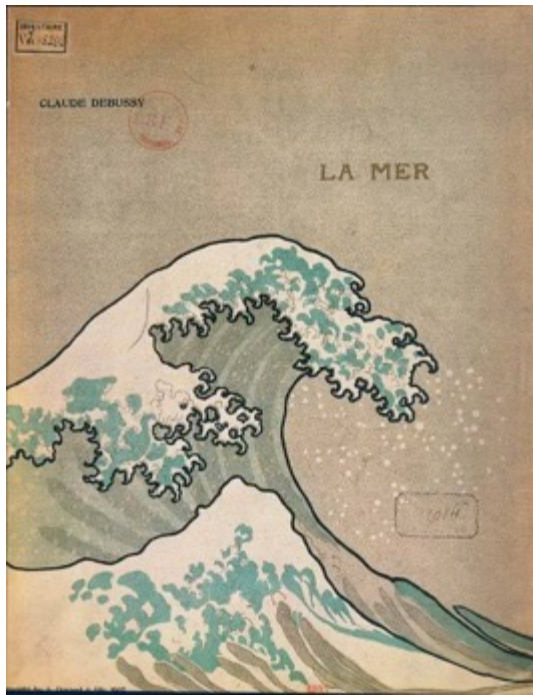
CATALOGO OPERE TERZA PARTE



[1] Katsushika Hokusai
La [grande] onda presso la costa di Kanagawa (Kanagawa oki namiura),
Serie Trentasei vedute del monte Fuji
1831-1832



[2] Claude Monet
L'onda verde (La Vague verte),
1865-1867 circa



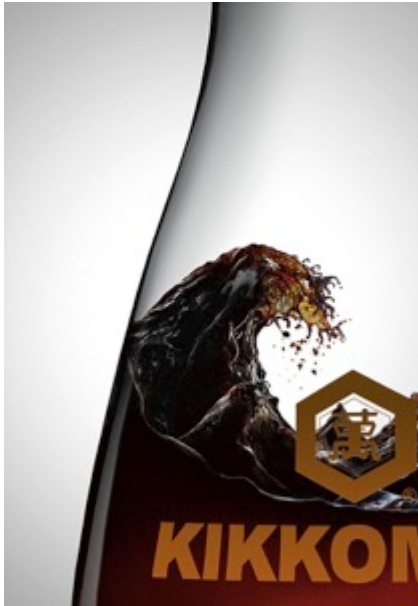
[3] Claude Debussy,
La Mer,
1905



[4] Murakami Takashi
Slash with a knife,
1999



[5] Esempio di Crop Art de "La Grande Onda" nei campi di riso in Giappone



[6] Pubblicità per la salsa di soia del marchio Kikkoman, 2008



[7] Maglia con simbolo "The laundry as perceived by Mrs Hokusai"



[8] Copripiumino con federe - Hokusai-La grande onda di Kanagawa su Manifatturecotoniere1946.com



[9] Maglioncino “Kanagawa Beer Sweater” dal sito www.mrguru.com



[10] Banconota da 1000 yen con “La Grande Onda”

CONCLUSIONE

Attraverso questo elaborato si sono potuti analizzare cinque lunghi secoli in cui storicamente il Giappone si è interfacciato con altre culture traendone beneficio non solo in termini artistici ma anche economici. Si è inoltre dimostrato come questo beneficio non sia stato unidirezionale ma bidirezionale, mostrando ancora oggi una forte alleanza Oriente- Occidente.

L'arrivo dei primi missionari portoghesi nella prima metà del 1500 e successivamente dei mercantili olandesi, americani, inglesi, spagnoli ecc. permise ai disegnatori locali di ampliare la loro concezione artistica, allontanandosi dalla tradizione per sperimentare nuove tecniche di disegno e pittura con all'uso del colore e della prospettiva.

D'altra parte, entrando in contatto con un popolo completamente diverso, grazie anche all'apertura dell'impero nipponico nel 1853, gli occidentali hanno potuto dar vita a quel fenomeno conosciuto in tutto il mondo come *Japonisme*, o Giapponismo. Questo ha permesso di importare tecniche e soggetti orientali in un'arte saturo come quella europea, conferendole un nuovo stimolo e scopo per il futuro.

Considerando l'analisi dal punto di vista economico effettuata nell'ultima parte dell'elaborato, si è visto come l'icona per eccellenza delle stampe *ukiyo-e* (così come per diversi soggetti dell'arte europea) sia diventata un vero fenomeno a livello commerciale assumendo la concezione di brand. Tuttavia la riproducibilità dell'opera d'arte non è un fenomeno degli ultimi decenni estendibile solo alla comunità occidentale, poiché già in epoca Edo queste stampe venivano riprodotte in numero illimitato (ad esaurimento della matrice) attraverso un'ingegnosa campagna di marketing per permettere ai turisti o agli appassionati di collezionare stampe come se fossero cartoline o ricordi, rimandando all'odierno commercio di oggettistica svolto da negozi o musei. Inoltre lo stesso *Japonisme* ha permesso di riprodurre parzialmente o fedelmente le tematiche delle stampe giapponesi in una versione più estesa: pittura, scultura, grafica, scrittura, teatro e così via. Quindi anche in questo caso si sarebbe verificata un' involontaria corrente promozionale dettata dal gusto dell'epoca per l'arte nipponica, che potrebbe avvalorare l'ipotesi secondo cui il *Japonisme* (e prima ancora le stampe *ukiyo-e*) non sia altro che una prima forma di mercificazione artistica (o artificazione) per soddisfare l'acquirente e nello stesso tempo proporre sul mercato un prodotto innovativo rispetto

a quelli finora creati. Infine se consideriamo il brand, oggi lo troviamo nell'immagine della "Grande Onda", tuttavia in epoca Edo esso potrebbe essere a tutti gli effetti sostituito dal Monte Fuji in quanto punto focale di molte stampe sia per scopi commerciale sia culturali.

RINGRAZIAMENTI

Fin dal primo giorno in cui ho deciso di proseguire, iscrivendomi alla magistrale, non avrei mai immaginato di portare a termine questo lungo elaborato.

Sono stati due anni e nove mesi di duro lavoro, gioie e anche qualche delusione, ma sono andata sempre avanti convinta della scelta effettuata e più di tutto, questa tesi dimostra la grande passione che ho per l'arte e per i suoi complessi effetti nel mercato contemporaneo.

Detto ciò, vorrei ringraziare tutti coloro che mi sono stati vicini durante questo lungo arco di tempo iniziando dalla mia relatrice, la professoressa Silvia Vesco, che con costanza e pazienza mi ha consigliato e spronato a dare sempre il meglio, facendomi apprezzare sempre di più la cultura orientale. Ringrazio altresì il professor Tiziano Vescovi, per la gentilezza e i preziosi consigli che hanno permesso la stesura finale della tesi.

La mia gratitudine va anche a due persone speciali, Adriana e Stellino, che da un anno e mezzo circa si sono interessati al mio percorso e hanno contribuito alla sua realizzazione donandomi dei manuali preziosi che conserverò per il resto della mia vita!

Lo stesso vale anche per mio fratello, i cui aiuto nell'acquisto dei libri è stato di vitale importanza! Senza la vostra generosità non avrei mai raggiunto questo risultato!

Ringrazio anche i miei genitori e mia nonna, che a modo loro hanno cercato di capire e sostenere questa scelta per il mio futuro. Spero che questo sacrificio possa finalmente portarmi a trovare il mio posto in questo mondo.

Grazie anche a tutti gli amici, vicini e lontani, che si sono sempre presi un minuto del loro tempo per chiedermi come procedeva, nonostante i miei infiniti dubbi e paranoie!

Infine, ultimo ma non ultimo, ringrazio te, Simone, per essermi sempre stato vicino ascoltando le mie idee, confortandomi nel momento del bisogno e incoraggiandomi a non mollare, perché più di chiunque altro sai quanto il percorso che ho deciso di intraprendere sia lungo e complesso.

Ed ora che la mia avventura a Cà Foscari è terminata, spero di volare verso nuovi floridi orizzonti, ampliando le mie conoscenze senza dimenticare tutto ciò che ho imparato in questi due anni, poiché mi hanno reso la persona che sono oggi.

Grazie, grazie e ancora grazie!

Valentina.

BIBLIOGRAFIA

AITKEN, Genevieve; DELAFOND, Marianne, *La collection d'estampes japonaises de Calude Monet à Giverny*, Paris, 1983.

ALERAMO, Sibilla, *La donna e il femminismo. Scritti 1897-1910*, B. Conti (a cura di), Roma 1978.

ALTENBERG, Peter, *Was der Tag mir zuträgt; fünfundsechzig neue Studien*, Fischer Verlag, Berlin, 1921.

Archivio Stibbert, Patrimonio Stibbert, Giustificazioni di cassa 1888.

ARZENI, Flavia, *L'Immagine e il Segno*, Ed. Il Mulino, Bologna 1987.

BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1998.

BIERBAUM, Otto Julius; HEYMEL, Alfred Walter; SCHRÖDER, Rudolf Alexander, *Die Insel-Aesthetisch Belletristische Monatsschrift mit Bilder-Beilagen von Otto Julius Bierbaum*, Zweites Semester, n. 7/8, Dritter Jahrgang 1901-1902, Insel Verlag, Leipzig, 1902.

BRIGNONE, Daniela, *Liberty e Giapponismo-Arte a Palermo tra Ottocento e Novecento*, Silvana Editoriale, Milano, 2017.

BURTSCHHELL Katrin, *Nobuyoshi Araki und Henry Miller - eine japanisch-amerikanische Analogie*, LTD Verlag, Berlin 2009.

CALZA, Gian Carlo (a cura di), *Giappone segno e colore. 500 manifesti di grafica contemporanea*, (Triennale di Milano 2 Luglio- 16 Agosto 1996), Electa, Milano, 1996

CALZA, Gian Carlo, *Hokusai il vecchio pazzo per la pittura*, Electa, Milano 1999.

CALZA, Gian Carlo, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002.

CALZA, Gian Carlo, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, catalogo della mostra (Milano, 7 febbraio-30 maggio 2004), Mondadori Electa, Milano 2004.

CANDELA G.; FIGINI P.; SCORCU A., *Price Indices for artistis- A Proposal*, Journal of Cultural Economics, n. 28, 2004, pp. 285-302

CHANEY, Damien; PULH, Mathilde; MENCARELLI, Rémi, *When the arts inspire businesses: Museums as a heritage redefinition tool of brands*, in Journal of Business Research, n. 85, 2018, pp. 452-458

CLARK, Timothy, *Hokusai's Great Wave*, The British Museum Press, London, 2011.

COLLE, Enrico; CIVITA, F.(a cura di), *Samurai! Armature giapponesi dalla Collezione Stibbert*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 29 marzo-3 novembre 2013), Livorno, Sillabe, 2013.

D'AVILA, Vittoria, *Il ruolo della Kōbu bijutsu gakkō nei rapporti artistici tra Italia e Giappone tra Otto e Novecento*, Tesi di Laurea magistrale, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2015/2016.

Design Giapponese. Una Storia dal 1950, Triennale di Milano, Philadelphia Museum of Art, Octavo, catalogo della mostra (Marco de Michelis curatore), Franco Cantini editore, Firenze, 1995

DOUDLET, Charles, *Charles Doudlet pittore, incisore e critico d'arte. Dal "Leonardo" a "L'Eroica"*, (a cura di) F. Cagianelli, Firenze 2009.

ESTES, Zachary; BROTTTO Luisa; BUSACCA Bruno, *The value of art in marketing: An emotion-based model of how artworks in ads improve product evaluations*, Journal of Business Research, 85, 2018, pp. 396-405

FARINELLA, Vincenzo; MARTINI, Vanessa (a cura di), *Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, Pisa, Pacini Editore, 2015.

FARINELLA, Vincenzo; MORENA, Francesco (a cura di), *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012.

FERRARESE, Pieremilio, *Elementi di project management e modelli di report per le aziende culturali*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2016.

FINK; MAFFI; MINGANTI; TAROZZI, *Storia della letteratura americana. Dai canti dei pellerossa a Philip Roth*, Sansoni editore, Firenze, 1991

FOCILLON, Henri, *Hokusai*, Ed. Abscondita, Milano 2003.

GOLDEN, Arthur, *Memorie di una Geisha*, [Memoirs of a Geisha], trad. di Donatella Cerutti Pini, Tea, Milano, 1998.

DE GONCOURT, Edmond, *Outamaro. Le peintre des maisons vertes*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1904.

"Gazzetta Livornese", 26 luglio 1873

GOEPPER, Roger, *Im Schatten der Wu-T'ung Baumes*, Hirmer Verlag, München, 1959.

GRACI, Salvatrice, *Il Giappone e le donne: scrittrici, geisha e l'originale vicenda di una pittrice di nome 'O Tama*, in Más igualdad, redes para la igualdad : Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM), Sevilla, 2012, pp. 363-373

GUTH, Christine M. E., *Hokusai's Great Wave. Biography of a Global Icon*, Honolulu, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2015.

GUTH, Christine M. E., *Hokusai's Great Waves in the Nineteenth-Century Japanese Visual Culture*, Art Bulletin, vol. 93, n. 4, 2011, pp. 468-485

GUTH, Christine M. E., *The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in Design Issues n. 2, Volume 28, Spring 2012, pp. 16-29

- HALL, John Whitney, *Early Modern Japan. Vol. 4*, The Cambridge History of Japan, Cambridge, 1991.
- HELMREICH, Stefan, *Hokusai's Great Wave enters the Anthropocene*, in *Environmental Humanities*, vol. 7, 2015, pp. 203-217
- Hiroshige*, GUALDONI Flaminio e BENETELLO Veronica (a cura di), Skira Masters, Skira, Milano, 2018.
- Hokusai*, TAZARTES Maurizia (a cura di), Skira Masters, Skira, Milano, 2016
- Japan's love for Impressionism, from Monet to Renoir*, (Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 8 October 2015- 21 February 2016), Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015
- JOUFFROY Alain (a cura di), *Araki*, Guida Boni (traduzione), Contrasto due, 2008.
- KAPFERER, Jean-Noël, *The artification of luxury: From artisans to artists*, *Business Horizons*, n. 57, 2014, pp. 371-380
- KEMP, Martin, *From Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2012.
- La Sacra Bibbia*. Versione nuova riveduta, Società biblica di Ginevra, 2004.
- LACAMBRE, Geneviève, *Le Japonisme (II)*, *Arts Asiatiques*, Vol. 44, 1988, pp. 132-134
- LA FARGE, John, *An Artist's Letters from Japan*, New York, The Century, 1897, Project Gutenberg ebook, n. 43160, anno 2013.
- LANE, Richard, *Images of a Floating World*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
- LAMBOURNE, Lionel, *Japonisme- Cultural crossings between Japan and the West*, Phaidon Press, London, 2005.
- LAMBOURNE, Lionel, *The Aesthetic Movement*, Phaidon, London, 1996
- LE GALL-ELY, Marine, *Definition, Measurement and Determinants of the Consumer's Willingness to Pay: a Critical Synthesis and Directions for Further Research*, in *Recherche et Applications Marketing*, 2009, vol. 24, n. 2, pp. 91-113
- LUZZATTI, Luigi; DEODATI E., *Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, Ordinamento della Regia Scuola Superiore di Commercio in Venezia*, Luigi LUZZATTI e E. DEODATI (a cura di) Tipografia G. Barbera, Firenze, 1868.
- MASÈ, Stefania, *Art & Business: From Sponsorship And Philanthropy To The Contemporary Process Of Artification*, Tesi di Dottorato, Univeristé Paris Sorbonne- Università di Macerata, Anno 2016.

- MCKENZIE, Heather, *Madame Chrysantheme as an item of Nineteenth-Century French Japoniserie*, Doctor of Philosophy Thesis, University of Canterbury, 2004.
- MEECH, Julia, *The Early Years of Japanese Print Collecting in North America*, in *Impressions*, The Journal of the Ukiyoe Society of America, n. 25, 2003, p. 14-53
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick; or the Whale*, Project Gutenberg ebook, n. 2701, anno 2008
- MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016.
- MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017.
- MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Graphic Design dal Giappone. 100 Poster 2001-2010*, Electa, Milano, 2010.
- MURASAKI, Shikibu, *Storia di Genji. Il principe splendente*, Einaudi, Torino, 1992.
- MUTHER R., *The History of Modern Painting, Volume 3 (of 4)*, Chapter XXX, Project Gutenberg ebook, n. 44082, anno 2013
- NALETELICH, Kelly; PASWAN Audhesh K., *Art infusion in retailing: The effect of art genres*, Journal of Business Research, 85, 2018, pp. 514-522
- NIGLIO, Olimpia, *Vincenzo Ragusa-Artista siciliano tra Tokyo e Yokohama*, Journal Article, Agorà, n.46, Kyoto University, 2013, pp. 46-50
- NOTEHELPER, F. G., *On Idealism and Realism in the Thought of Okakura Tenshin*, The Journal of Japanese Studies, Vol. 16, N. 2, Summer 1990, pp. 309-355
- NOVIELLI, Maria Roberta, *Animerama-Storia del cinema d'animazione giapponese*, Marsilio Editori, Venezia, 2014.
- ONO, Ayako, *Japonisme in Britain. Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, RoutledgeCurzon, New York 2003, Digital Printing 2006
- PELLICCIA, Carlo, *La prima ambasceria giapponese in Italia nel 1585: relazioni e lettere di viaggio nell'Archivum Romanum Societatis Iesu*, tesi di dottorato, Università degli studi della Tuscia di Viterbo, 20 maggio 2016
- POLI, Francesco (a cura di), *Arte contemporanea- le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano, 2003.
- SANTULLO, Fabio, *Le prime missioni dei Gesuiti in Giappone e la prima ambasceria giapponese in Italia*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, anno 2012-2013.
- SICA, Giorgio, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Guida ed., 2012.
- SINGER, Richard T., *Edo. Art in Japan. 1615-1868*, (Catalogue of the exhibition 15 November-

15 February 1998), The National Gallery of Art, Washington, 1998.

SCREECH, Timothy, *Sex and the Floating World. Erotic Images in Japan 1700 – 1820*, London, 2009.

SPADAVECCHIA, Fiorella, *La grande onda di Hokusai. Toccare il sentimento della forma*, Cafoscarina, Venezia 2013.

TUFARIELLO, Chiara, *La prostituzione in Giappone e in Europa-Traduzione di un testo classico e commento*, Tesi di Laurea, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2017/2018

RAVANINI, Rachele, *La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, Tesi di Laurea, Università Cà Foscari, Venezia, anno 2012/2013.

RUPERTI B.; VESCO S.; NEGRI C. ,*Rethinking Nature in Japan. From Tradition to Modernity*, Vol.2, Cà Foscari Edizioni- Digital Publishing, Venezia, 2017, pp. 7-175

SPENCER, Robin, *The Aesthetic Movement: Theory and Practice*, Studio Vista, London, 1972.

STEIN, Susan Alyson; MILLER Asher Ethan, *The Annenberg Collection: Masterpieces of Impressionism and Post-Impressionism*, texts by BAILEY Colin B.; RISHEL Joseph J.; ROSENTHAL Mark; STEIN Susan Alyson (a cura di), METpublications, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2009

TITOMANLIO, Carlo, *Cronache del mondo fluttuante. Il teatro kabuki nei racconti di Ihara Saikaku*, in *Antologia e Teatro-Rivista di studi*, N. 5, 2014, pp. 70-86

THOREAU, Henri David, *Walking*, Project Gutenberg ebook poems, n. 1022, anno 1997

TROYER, Nancy Gray, “*Telemaco Signorini and Macchiaioli Giapponismo: A Report of Research in Progress*”, *The Art Bulletin*, 66, 1, March 1984, pp. 136-145

UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le Poesie*, L. Piccioni (a cura di), Milano 1969.

VESCO, Silvia, *Geometria e pittura. Il primo volume del Ryakuga haya oshie di Katsushika Hokusai (1760-1849)*, in *Annali di Cà Foscari*, Vol XXXIII,3, 1994, pp. 369-401

VUKADIN, Ana; LEMOINE, Jean-François; BADOT, Olivier, *Opportunities and risks of combining shopping experience and artistic elements in the same store: a contribution to the magical functions of the point of sale*, *Journal Of Marketing Management*, VOL. 32, NOS. 9–10, 2016, pp. 944–964

WICHMANN, Sigfried, *Giapponismo. Oriente – Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Fabbri Editori, Milano 1980.

WILDE, Oscar, *Poems with the Ballad of Reading Gaol*, David Price (a cura di) transcribed from Methuen e Co. 1913, Project Gutenberg ebook poems, n. 1057, anno 1997.

YAMAGUCHI, Yumi, *Warriors of Art. A guide to contemporary Japanese Artists*, (translated by Arthur Tanaka), Kodansha, Tokyo-New York- London, 2007.

ZANIER, Claudio, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880). Interpretare e comunicare senza tradurre*, Cleup, Padova, 2006.

SITOGRAFIA

Articolo *IV Congresso degli Orientalisti*, in *La Nazione*, 11 settembre 1878 preso dalla Biblioteca digitale toscana sul sito <http://www405.regione.toscana.it>

Articolo *Il Salotto- L'Étagère- La Toilette*, in *La Nazione*, 31 dicembre 1872 preso dalla Biblioteca digitale toscana sul sito <http://www405.regione.toscana.it>

Articolo *Artisti contemporanei: Francesco Paolo Michetti*, in *Emporium*, Vol. XXXII, N. 192, Dicembre 1910 versione online
http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=XXXII&pagina=XXXII_192_402.jpg

Articolo *The godmother of manga sex in Japan*, in *BBC News Magazine*, 16 March 2016, leggibile sul sito <https://www.bbc.co.uk/news/world-asia-35714067>

BAFFI, Giusy, *La sensuale fotografia di Nobuyoshi Araki in mostra*, in *Artevitae*, Settebre 2017 nel sito <https://artevitae.it/la-sensuale-fotografia-di-nobuyoshi-araki-in-mostra>

BING, Sigfried, *Le Japon artistique documents d'art et d'industrie réunis par S. Bing*, in *Le Japon Artistique*, n. 1, maggio 1888 tratto dal sito <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/DLDecArts/DLDecArtsidx?type=article&did=DLDecArts.JaponArtistiqueI.i0004&id=DLDecArts.JaponArtistiqueI&isize=M>

BRUMMITT, Adam, *Why we need Branding*, in *H2Ocreative communications*, September 2017 <https://medium.com/h2o-creative-communications/why-we-need-branding-afd05b8ac5d6>

CALZOLARI, Valeria, *L'arte Contemporanea tra Aura Brand e Valore*, in *Sistema dell'Arte*, Collezione da Tiffany, 2 Agosto 2016 sito dell'articolo <https://www.collezionedatiffany.com/arte-contemporanea-aura-brand-valore/>

COONEY FRELINGHUYSEN Alice; OBNISKI Monica, *Louis Comfort Tiffany (1848-1933)*, in *The American Wig*, The Metropolitan Museum of Art, July 2007 sul sito https://www.metmuseum.org/toah/hd/tiff/hd_tiff.htm

CRUPI, Marco, *Il fotografo Nobuyoshi Araki e la sua fotografia erotica*, in *MarcoCrupi blog*, Agosto 2016 nel sito <https://marcocrupi.it/2016/08/nobuyoshi-araki-i-migliori-fotografi.html>

DANFORTH, Marie, *The Royal Copenhagen Porcelain*, in *Art and Life*, vol. 11, 1919 digital publishing <https://archive.org/details/jstor-20543037/page/n3>

DASGUPTA, Sudeep; PEEREN, Esther, *Intersecting: Place, Sex and Race*, in *Constellations of the Transnational: Modernity, Culture Critique*, n. 14, 2007 versione online https://books.google.it/books?id=KVks-nirkokC&pg=PA134&lpg=PA134&dq=wikiwiki+tour+teraoka&source=bl&ots=hQaA7qxEsX&sig=ACfU3U1mwJ_UnzYdVq6I286uJI89WSw4rA&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwi8hYecg_DhAhWQbFAKHb_5BJ8Q6AEwCXoECACQAQ#v=onepage&q=wikiwiki%20tour%20teraoka&f=false

DIMITRIO, Laura, *La scoperta del Giappone in Italia e gli influssi del Giappone sulla moda italiana*, progetto di ricerca in <http://amsacta.unibo.it/3756/1/DIMITRIO.pdf>

DI VEROLI, Micol, *Crop circles o Land art? in Giappone intanto...*, in GobArtMag, 10 agosto 2009 sito <https://www.globartmag.com/2009/08/10/crop-circles-land-art-hokusai-giappone-inkadate>

FAWCETT K., *See 19th-Century London Through the Eyes of James McNeill Whistler, One of America's Greatest Painters*, Smithsonian magazine, May 8, 2014 sul sito <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/see-19th-century-london-through-eyes-james-mcneill-whistler-one-of-americas-greatest-painters-180951316/>

FALSONE, Adriana, *La fiaba triste di 'O Tama giapponese di Sicilia*, in La Repubblica, Archivio, 27 Aprile 2008 sul sito https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/04/27/la-fiaba-triste-di-tama-giapponese.html?refresh_ce

FAMOSS, Chiara, *Jeff Koons per Louis Vuitton: quando l'arte sfiora il kitsch*, in Artwave, 2017 link al sito <https://www.artwave.it/moda/jeff-koons-per-louis-vuitton-quando-larte-sfiora-il-kitsch/>

FLETCHER James, *Why hasn't Japan banned child-porn comics?*, in BBC News Magazine, Tokyo, 7 January 2015, leggibile sul sito <https://www.bbc.co.uk/news/magazine-30698640>

FRANCO, Elena, *Placemaking un modo diverso di pensare e vivere lo spazio*, in Il giornale dell'Architettura.com, 22 Aprile 2016 sul sito <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2016/04/22/placemaking-un-modo-diverso-di-pensare-e-vivere-lo-spazio-pubblico/>

GIARDINA Andrea; SABBATUCCI Giovanni; VIDOTTO Vittorio, *L'invasione mongola e il "vento divino"*, in *Lo spazio del tempo-Storia Documenti Storiografia dall' XI al XVII secolo*, Editori Laterza, 2015, capitolo 5 versione ebook online https://books.google.it/books?id=dvONDAQAQBAJ&pg=PT243&lpg=PT243&dq=incursioni+mongole+in+giappone&source=bl&ots=5EFi6vaXox&sig=ACfU3U1nSrpFtF2QWhR_Ut-MzryjTITI0A&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwi99I7V-priAhVJ_qQKHYEyBuMQ6AEwB3oECAkQAQ#v=onepage&q=incursioni%20mongole%20in%20giappone&f=false

GIRARDI, Michele, *Fu vero fiasco? Oppure... qualche osservazione sulla Butterfly scaligera nel 1904*, su <http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/Verso.pdf>

HAYDEN, Arthur, *Chats on Royal Copenhagen Porcelain*, Frederick A. Stores Company Publishers, 1918 digital publishing <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.169463/page/n9>

Heinich, N., Shapiro, R., *When is artification?*, in *Contemporary Aesthetics*, vol 4., 2012 dal sito <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>

Hokusai-Il vecchio che amò l'arte di folle amore (catalogo della Galleria Elena Salamon Arte Moderna), Torino, sul sito internet www.elenasalomon.com/cataloghi-pdf/Hokusai.pdf

HOLLAND, Oscar, *Hokusai's 'Great Wave' to feature on new Japanese banknotes*, in CNN Style, April 2019, link all'articolo <https://edition.cnn.com/style/article/japan-new-banknotes-great-wave/index.html>

ILLICA, Luigi; Pietro MASCAGNI, Pietro, *Iris*, Dario Zanotti (a cura di), Libretto n. 29, aprile 2003 (prima esecuzione 22 novembre 1898), nel sito <http://www.librettidopera.it/zpdf/iris.pdf>

JEFF KOONS – *THE PEOPLE'S ARTIST*, in H&MMagazine, luglio 2014 su https://www2.hm.com/no_no/life/culture/inside-h-m/jeff-koons--the-peoples-artist.htm

KIMURA, Maya, *Drawing National Specters, Makoto Aida's DOG and The Giant Member of Fuji versus King Gidorâ*, California College of the Arts, pag. 89 in <http://viscrit.cca.edu/wp-content/uploads/2010/08/08kimura.pdf>

LANNA, Noemi, *Italia-Giappone: 150 anni di amicizia costante*, Ambasciata del Giappone in Italia, in <https://www.it.emb-japan.go.jp/150/it/yuujuu.html>

LI, Charmaine, *Exposing Nobuyoshi Araki's Most Sentimental Series*, in AnOther magazine, June 2016, <http://www.anothermag.com/art-photography/8792/exposing-nobuyoshi-arakis-most-sentimental-series>

MINNA, Mariella, *Edoardo Chiossone, il contributo di un italiano all'epoca Meiji*, in Associazione culturale Giappone in Italia, 11 dicembre 2011 in <http://www.giapponeinitalia.org/edoardo-chiossone-il-contributo-di-un-italiano-allepoca-meiji/>

MIRANDA, Marilù, *Liberty. Architetture e decorazioni della Belle époque*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, Palermo, 2015, versione scaricabile online in http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/info/pubblicazioni/lemappedeltesoro/le_mappe_del_tesoro/volume%2013%20ITA%20low.pdf

MOFFETT, Charles S., *Impressionist and Post-Impressionist Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1985 lettura online https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Impressionist_and_Post_Impressionist_Paintings_in_The_Metropolitan_Museum_of_Art

NEVE, Sophie, *Nobuyoshi Araki: The new shunga*, in Artuner. Per l' articolo completo vedere il sito <http://www.artuner.com/insight/araki-the-new-shunga/>

PINE II, B. Joseph, GILMORE, James H., *Welcome to the Experience Economy*, in Harvard Business Review, July-August 1998 articolo preso da <https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy>

Punch, 4 febbraio 1888, pag. 50 sul sito <https://punch.photoshelter.com>

SPADARO, Maria Antonietta, *O'Tama Ragusa (da nubile O'Tama Kiyohara)/Vincenzo Ragusa: un precoce legame di amicizia Italia-Giappone*, in Ambasciata del Giappone in Italia, sul sito <https://www.it.emb-japan.go.jp/150/it/storia/otama.html>

The History of the Ohara Museum of Art, sul sito <http://www.ohara.or.jp/en/about/>

TINTEROW, Gary; LOYRETTE, Henri, *Origins of Impressionism*, The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1994 lettura online
https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Origins_of_Impressionism

YI, Hyewon, *Crossing Boundaries: An Interview with Nobuyoshi Araki*, in TAP, Volume 1 , Issue 2, Spring 2011 nel sito <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.205/--crossing-boundaries-an-interview-with-nobuyoshi-araki?rgn=main;view=fulltext>

Per informazioni sulla Scuola Superiore di Commercio di Venezia:
https://www.unive.it/pag/fileadmin/user_upload/SBA/documenti/Altre_strutture/Storia_di_Ca_Foscari.pdf

Per le lettere di Van Gogh ho consultato:

- la *Lettera 7* (Arles 9 and 16 September 1888) presente sul sito online
<http://www.vggallery.com/letters>
- la *Lettera 487* (Arles 12 May 1888) presente sul sito online
<http://www.vggallery.com/letters>
- la *Lettera 542* (24 September 1888) presente in
http://www.vggallery.com/letters/to_theo_arles.htm

Per informazioni su Tomoko Sawada : http://mem-inc.jp/artists_e/sawada_e/

Per informazioni sulle opere esposte al museo Ohara <http://www.ohara.or.jp/en/gallery/>

Per informazioni su Ryoko Suzuki:
<http://www.ryokobo.com/contents/anikora.html>
<http://www.ryokobo.com/contents/gallery.html>

Per informazioni su Ai Yamaguchi:
http://www.ninyu.com/eng/ai_e/works_e/works_e.html
<http://www.artnet.com/artists/ai-yamaguchi/>
<http://azito-art.com/artists/ai-yamaguchi/>

Per informazioni su Yunko Mizuno:
<http://www.mizuno-junko.com>

Per vedere alcune opere di Mr:
<http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/list/C7>

Per maggiori informazioni sulle sue opere di Hisashi Tenmyouya:
<http://tenmyouya.com/index.html>

Per maggiori informazioni sulle sue opere di Kozyndan:
<https://www.kozyndanart.com/tagged/seasons>

Per informazione sui tatuaggi e la loro storia vedere :

- Il tatuaggio giapponese Irezumi: storia, significato e simbologia, in Giappone e Giappone, 15 aprile 2012, sul sito

<http://giapponegiappone.blogspot.com/2012/04/il-tatuaggio-giapponese-irezumi-storia.html>

- <https://inkme.it/tatuaggio-giapponese>
- Horiyoshi III Japan's tattoo master: inside his studio, in The Guardian, 22 marzo 2012 su <https://www.youtube.com/watch?v=rTQy2LX8Hso>

Pubblicità, prezzi e informazioni sui prodotti:

https://www.adsoftheworld.com/media/print/kikkoman_the_great_wave_of_kikkoman

<https://www.wine-searcher.com/find/now+zen+wasabi+white+alsace+france#t1>

<https://manifatturecotoniere1946.it/collections/japan-mania>

<https://manifatturecotoniere1946.it/collections/tele-dautore>

https://pearlriver.com/search?type=product&q=hokusai*

<https://it.louisvuitton.com/ita-it/articoli/jeff-koons-x-louis-vuitton>

<https://mrgugu.com/it/men/clothing-2/swimwear-2/kanagawa-wave-swim-trunks>

<https://mrgugu.com/it/kanagawa-beer-sweater>

<https://www.zazzle.com/s/the+great+wave>

Per informazioni sulla mission di Patagonia:

<https://eu.patagonia.com/it/it/company-info.html>

<https://eu.patagonia.com/it/it/environmentalism.html>

<https://eu.patagonia.com/it/it/environmental-grants.html>

Informazioni sugli avvenimenti storici :

<http://www.raistoria.rai.it/articoli/la-guerra-russo-giapponese/12030/default.aspx>

https://it.wikipedia.org/wiki/Guerra_russo-giapponese

Riferimenti all'onda di Hokusai:

<http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn2/#gyre>

<http://drhiltonexpeditions.ucsd.edu/japan/journal/0719/>

<https://images.app.goo.gl/tGVMTq7ZodMnx4rJ6>

Riguardo il dipinto *Floralia* e le sue origini: <https://www.romanoimpero.com/2009/08/le-feste-dei-romani.html>

Mostri marini in Kuniyoshi: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/mostra-kuniyoshi-milano>

Informazioni prese dai vari risultati mensili dell'anno corrente (2018) presso Christie's relative ai cataloghi d'asta:

- Sale 15469 *Impressionist and Modern Art Evening Sale* 27 February 2018, London in <https://www.christies.com/impressionist-and-modern-art-27399.aspx?lid=1&dt=280220191242&saletitle=>
- Sale 15472 *Impressionist and Modern Art Day Sale* 28 February 2018, London in <https://www.christies.com/impressionist-and-modern-art-27400.aspx?lid=1&dt=280220191242&saletitle=>
- Sale 15722 *Art Impressionniste et Moderne* 23 March 2018, Paris in <https://www.christies.com/art-impressionniste-et-moderne-27493.aspx?lid=1&dt=280220191245&saletitle=>

- Sale 15977 *Impressionist and Modern Art Evening Sale Including Property from the Collection of Herbert and Adele Klapper* 11 November 2018, New York in <https://www.christies.com/impressionist-and-modern-art-27591.aspx?lid=1&dt=280220191246&saletitle=>

VISITA DELLE ESPOSIZIONI ARTISTICHE

Hokusai, Sulle Orme del Maestro, Museo dell'Ara Pacis, Roma, 12 ottobre 2017- 14 gennaio 2018.

Kuniyoshi- Il Visionario del Mondo Fluttuante, Museo della Permanente, Milano, 4 ottobre 2017- 4 febbraio 2018.

Hiroshige. Visioni dal Giappone, Scuderie del Quirinale, Roma, 1 marzo- 29 luglio 2018.

Giappone. Storie d'amore e guerra, Palazzo Albergati, Bologna, 24 marzo- 9 settembre 2018.

SITOGRAFIA DELLE IMMAGINI

- Parte Prima:

Figura 1: <https://www.alamy.it/foto-immagine-1849-mappa-giapponese-di-edo-o-a-tokyo-giappone-49967017.html>

Figura 2: <https://www.tribune.com/report/2016/10/il-trio-nipponico-delle-meraviglie-hokusai-hiroshige-e-utamaro-a-milano-palazzo-reale-giappone-grande-onda-monte-fuji/attachment/katsushika-hokusai-cardellino-e-ciliegio-piangente-dalla-serie-piccoli-fiori-1832-ca-honolulu-museum-of-art/>

Figura 3: http://lacasasullezampedigallina.blogspot.com/2010/07/blog-post_09.html

Figura 4: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017

Figura 5: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017

Figura 6: CALZA, Gian Carlo, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra (Milano, 7 febbraio-30 maggio 2004), Mondadori Electa, Milano 2004

Figura 7: <http://letteraturagrafica.over-blog.com/article-27916640.html>

Figura 7.1: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016

Figura 8: <https://www.artribune.com/report/2016/10/il-trio-nipponico-delle-meraviglie-hokusai-hiroshige-e-utamaro-a-milano-palazzo-reale-giappone-grande-onda-monte-fuji/attachment/katsushika-hokusai-la-cascata-di-amida-in-fondo-alla-via-di-kiso-dalla-serie-viaggio-tra-le-cascate-giapponesi-1832-33-ca-honolulu-museum-of-art/>

Figura 8.1: <https://www.etsy.com/it/listing/585240664/katsushika-hokusai-cascata-di-ono-sul>

Figura 9: <https://it.wahooart.com/@@/9EDGZV-Katsushika-Hokusai-Il-Ponte-Kintai-In-SUO-Provincia> e <https://www.japanhoppers.com/it/chugoku/iwaguni/kanko/1969/>

Figura 10: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016

Figura 10.1: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016

Figura 10.2: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016

Figura 10.3: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016

Figura 11: <http://grandebanzai.blogspot.com/2009/05/utagawa-kuniyoshi-e-i-gatti.html>

Figura 12: CALZA, Gian Carlo, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra (Milano, 7 febbraio-30 maggio 2004), Mondatori Electa, Milano 2004

Figura 13: CALZA, Gian Carlo, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra (Milano, 7 febbraio-30 maggio 2004), Mondatori Electa, Milano 2004

Figura 14: <https://www.rossellamarangoni.it/calendario-hiroshige-ryogoku-no-hanabi.html>

Figura 15: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Kuniyoshi. Il visionario del mondo fluttuante*, Skira Editore, Milano, 2017

Figura 16:
https://en.wikipedia.org/wiki/Chūshingura#/media/File:Kuniyoshi_Utagawa,_The_Chushingura.jpg

Figura 17: CALZA, Gian Carlo, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra (Milano, 7 febbraio-30 maggio 2004), Mondatori Electa, Milano 2004

Figura 18: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016

Figura 19: MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Hokusai Hiroshige Utamaro*, Skira, Milano, 2016

Figura 20: <http://www.ilcaffeartisticodilo.it/2665-2/>

Figura 21: <http://astrofilosofo.altervista.org/donna-con-polipo-poesia-erotica-da/>

Figura 22: CALZA, Gian Carlo, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra (Milano, 7 febbraio-30 maggio 2004), Mondadori Electa, Milano 2004

Figura 23: CALZA, Gian Carlo, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra (Milano, 7 febbraio-30 maggio 2004), Mondadori Electa, Milano 2004

Figura 24:

https://it.wikipedia.org/wiki/Utagawa_Kuniyoshi#/media/File:Takiyasha_the_Witch_and_the_Skeleton_Spectre.jpg

- Seconda Parte:

Figura 1:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Telemaco_signorini%2C_sobborgo_di_porta_adriana_a_ravenna%2C_1875%2C_02.jpg

Figura 1.1: <https://www.ravennaedintorni.it/casapremium/citta-e-quartieri/appartata-e-autentica-scorre-quieta-la-vita-nella-casba/>

Figura 2: FARINELLA, Vincenzo; MORENA, Francesco (a cura di), *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012

Figura 3: FARINELLA, Vincenzo; MORENA, Francesco (a cura di), *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012

Figura 4: <https://www.deartibus.it/drupal/content/signora-con-l'ombrellino-0>

Figura 5: FARINELLA, Vincenzo; MORENA, Francesco (a cura di), *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012

Figura 6: <https://www.pinterest.co.uk/pin/526780487652742397>

Figura 7: FARINELLA, Vincenzo; MORENA, Francesco (a cura di), *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012

Figura 8: <https://images.app.goo.gl/JkWfwPBBzLkyYwdj8>

Figura 9: FARINELLA, Vincenzo; MORENA, Francesco (a cura di), *Giapponismo- Suggestioni dell'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*, Firenze 2012

Figura 10: <https://images.app.goo.gl/z1kCTnhFnZ3ja21NA>

Figure da 11 a 13: BRIGNONE, Daniela, *Liberty e Giapponismo-Arte a Palermo tra Ottocento e Novecento*, Silvana Editoriale, Milano, 2017

Figura 14: <https://images.app.goo.gl/TGKbVEc3CvUdmigR9>

Figura 15 e 16: BRIGNONE, Daniela, *Liberty e Giapponismo-Arte a Palermo tra Ottocento e Novecento*, Silvana Editoriale, Milano, 2017

Figura 17: <https://images.app.goo.gl/RKnt8DeWaSqzA2w5>

Figura 18: <https://images.app.goo.gl/jd4Dr9UujqmNavJ69>

Figura 19: <https://images.app.goo.gl/jQ9WruSovLiEvQ3v9>

Figura 20: <https://images.app.goo.gl/W7GKeBLEgr6y19W48>

Figura 21: <https://images.app.goo.gl/Fsg5RpZiGCrbWBjF7>

Figura 22: <https://images.app.goo.gl/Mr3JzFhUvmNt4xqda>

Figura 23: <https://www.ebay.it/itm/MATALONI-GIOVANNI-IRIS-di-Mascagni-Cartolina-disegnata-nel-1898-viaggiata-/361511605435>

Figura 24: <https://images.app.goo.gl/K6SNDZHVopWPyorc6>

Figura 25: <https://images.app.goo.gl/jY8bzk14RGnNn1Aw9>

Figura 26: <https://images.app.goo.gl/LzAHrAiFth1eLsv99>

Figura 26.1: <https://images.app.goo.gl/dTtxHDu9jJ7iQSRW7>

Figura 27: <https://images.app.goo.gl/SnEzf5PmiWFuahT69>

Figura 28: *Japan's love for Impressionism, from Monet to Renoir*, (Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 8 October 2015- 21 February 2016), Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015

Figura 29: <https://images.app.goo.gl/usAFqUKzSGQm8dfU9>

Figura 30: <https://images.app.goo.gl/X4xdMpPWgjVSDokc6>

Figura 31: <https://images.app.goo.gl/t18xFWo2bdRcVWfu9>

Figura 32: *Japan's love for Impressionism, from Monet to Renoir*, (Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 8 October 2015- 21 February 2016), Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2015

Figure 33 e 33.1: <https://images.app.goo.gl/tK5dJbDLABTP5C4G9>

Figura 34: <https://images.app.goo.gl/qmKSzLhsqcBLGKoA7>

Figura 35: <https://images.app.goo.gl/APhiUnpZfFn5yhvTA>

Figura 36: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.159/>

Figura 37: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/96.17.10/>

Figure da 38 a 41: *Design Giapponese. Una Storia dal 1950*, Triennale di Milano, Philadelphia Museum of Art, Octavo, catalogo della mostra (Marco de Michelis curatore), Franco Cantini editore, Firenze, 1995

Figura 42: <https://images.app.goo.gl/31jHbgHrhXGzmbdB6>

Figure da 43 a 48: CALZA, Gian Carlo (a cura di), *Giappone segno e colore. 500 manifesti di grafica contemporanea*, (Triennale di Milano 2 Luglio- 16 Agosto 1996), Electa, Milano, 1996

Figura 49: <http://www.ryokobo.com/contents/anikora.html>

Figura 50: <http://www.artnet.com/artists/makoto-aida/the-giant-member-fuji-vs-king-gidora-Q8g9vqhn2rs8ftjmB23kGg2>

Figura 51: YAMAGUCHI, Yumi, *Warriors of Art. A guide to contemporary Japanese Artists*, (translated by Arthur Tanaka), Kodansha, Tokyo-New York- London, 2007

Figura 52: <https://images.app.goo.gl/5qUR46qF3U8yM1Wf8>
e <https://images.app.goo.gl/foJdrcVuhGr12CL49>

Figura 53: <https://images.app.goo.gl/4N6sFEaBQbJXdmUE7>

Figura 54: <https://images.app.goo.gl/CXaUN54tGh4iMuB26>

Figura 55: <https://images.app.goo.gl/eVUaZXwHC3qVNidS7>

Esempi di tatuaggi : <https://images.app.goo.gl/L6PGUg9PTqBS9j5T6> ;
<https://images.app.goo.gl/zYM5XdG8UEtxdLFJ6> ;
<https://images.app.goo.gl/kS3UZmbfm5NT9uvf9>

- Terza Parte:

Figura 1: <https://images.app.goo.gl/xcDxEqJS1hYT4Acu9>

Figura 2: <https://images.app.goo.gl/N7EUf2YSpkhLVspP6>

Figura 3: <https://images.app.goo.gl/LyZT3MjkSzRwU4i76>

Figura 4: <https://images.app.goo.gl/ueTNmPfAKwjPCXnj9>

Figura 5: <https://images.app.goo.gl/xmXDQevd6YKfneP59>

Figura 6: <https://images.app.goo.gl/swLmeDmuKfzuAgzT6>

Figura 7: <https://images.app.goo.gl/rGQ7YKk6N8yskasb9>

Figura 8: <https://manifatturecotoniere1946.it/collections/tele-dautore/products/187>

Figura 9: <https://mrgugu.com/it/men/clothing-2/sweaters-2/kanagawa-beer-sweater>

Figura 10: <https://www.rivistastudio.com/grande-onda-banconota/>

INDICE DELLE IMMAGINI- parte prima

Figura 1: Anonimo, <i>Mappa di Edo</i> , 1849	p. 28
Figura 2: Katsushika Hokusai, <i>Cardellino e ciliegio piangente (Uso Shidarezakura)</i> , Serie <i>Piccoli fiori</i> , 1832	p. 29
Figura 3: Utagawa Hiroshige, <i>Due anatre in un corso d'acqua</i> , 1834	p. 30
Figura 4: Utagawa Kuniyoshi, <i>Pesci rossi che somigliano ad attori (Nitaka kingyo)</i> , 1842	p. 31
Figura 5: Utagawa Kuniyoshi, <i>I passeri del quartiere. Case temporanee come nido (Sato suzume nugura no kariyado)</i> , 1846	p. 31
Figura 6: Kitagawa Utamaro, <i>Album Cento e mille uccelli: poesie umoristiche al paragone (Momochidori kyōka awase)</i> , 1790 circa.....	p.31
Figura 7: Katsushika Hokusai, <i>Giornata limpida col vento del sud (Gaifū kaisei)</i> , Serie <i>Trentasei vedute del monte Fuji</i> , 1830-1832	p. 32
Figura 7.1: Katsushika Hokusai, <i>Giornata limpida col vento del sud (variante)</i> , Serie <i>Trentasei vedute del monte Fuji</i> , 1830-1832	p.32
Figura 8: Katsushika Hokusai, <i>La cascata di Amida molto in profondità sulla strada Kiso (Kisoji no oku Amida ga taki)</i> , Serie <i>Viaggio tra le cascate giapponesi</i> , 1834-1835	p. 33
Figura 8.1: Katsushika Hokusai, <i>La cascata di Ōno lungo la strada Kiso (Kisokaidō Ono no bakufu)</i> , Serie <i>Viaggio tra le cascate giapponesi</i> , 1830-1832	p. 33
Figura 9: Katsushika Hokusai, <i>Il ponte Kintai nella provincia di Suō (Suō no kuni Kintabashi)</i> , Serie <i>Vedute insolite di famosi ponti giapponesi di tutte le province</i> , 1833-1834	p. 34
Figura 9: Veduta reale del ponte Kintai	p. 34
Figura 10: Utagawa Hiroshige, <i>Stazione 2. Shinagawa. Casa da tè Samegafuchi</i> , Serie <i>Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō</i> , 1848-1849	p. 35
Figura 10.1: Utagawa Hiroshige, <i>Stazione 6. Totsuka</i> , Serie <i>Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō</i> , 1848-1849.....	p. 35
Figura 10.2: Utagawa Hiroshige, <i>Stazione 21. Mariko</i> , Serie <i>Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō</i> , 1848-1849.....	p. 36

Figura 10.3: Utagawa Hiroshige, <i>Stazione 23. Fujieda, Serie Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō</i> ,1848-1849.....	p. 36
Figura 11: Utagawa Kuniyoshi, <i>Cinquantatré gatti con i nomi delle stazioni del Tōkaidō (Sono mama jiguchi myōkaidō gojūsan biki)</i> ,1848.....	p. 37
Figura 12: Kitagawa Utamaro, <i>Sopra il ponte Ryōgoku</i> ,1795-1796.....	p. 37
Figura 13: Kitagawa Utamaro, <i>Sotto il ponte Ryōgoku</i> ,1795-1796.....	p. 38
Figura 14: Utagawa Hiroshige, <i>Fuochi d'artificio sul Ryōgoku (Ryōgoku hanabi)</i> , Serie <i>Cento vedute celebri di Edo</i> ,1858, ottavo mese.....	p. 38
Figura 15: John Nieuhof, <i>Case di ufficiali del governo e artisti, Il celebre viaggio per terra e per mare di John Nieuhof nelle più belle province delle Indie orientali e occidentali</i> ,1682.....	p. 39
Figura 16: Utagawa Kuniyoshi, <i>Chūshingura, Il magazzino dei vassalli fedeli, Attacco notturno al Palazzo di Kira (Chūshingura jūichidanme youchi no zu) atto XI</i> ,1831-1832.....	p. 39
Figura 17: Kitao Shigemasa, <i>Geisha e cameriera</i> ,1776 circa.....	p. 40
Figura 18: Katsukawa Shunshō, <i>Cortigiana e piccola assistente vista di spalle</i> ,1781-1789....	p. 41
Figura 19: Kitagawa Utamaro, <i>Beltà al bagno</i> , 1789-1801.....	p. 42
Figura 20: Kitagawa Utamaro, Album <i>Il canto del guanciale (Utamakura)</i> ,1788.....	p. 43
Figura 21: Katsushika Hokusai, <i>Pescatrice di awabi e piovre</i> ,da <i>Spasmi d'amore (Kinoe no komatsu)</i> , 1814.....	p. 43
Figura 22: Anonimo, <i>Ichikawa Danjūrō II nel ruolo di Soga no Gorō</i> , n.d.....	p. 44
Figura 22.1: Torii Kiyomasu I, <i>L'attore Ichikawa Danjūrō I nel ruolo di Soga no Gorō</i> ,1697..	p. 45
Figura 23: Utagawa Kuniyoshi, <i>Il fantasma mostruoso del palazzo di Sōma (Soma no furudairi)</i> ,1845-1846 circa.....	p. 46

INDICE DELLE IMMAGINI- parte seconda

Figura 1: Telemaco Signorini, <i>Sobborgo di Porta Adriana a Ravenna</i> ,1875 circa	p. 114
Figura 1.1: Anonimo, <i>Foto d'epoca</i>	p. 114

Figura 2: Giovanni Fattori, <i>I rappezzatori di reti</i> , 1875 circa.....	p. 115
Figura 3: Katsushika Hokusai, <i>Diagramma prospettico e figure di negroidi</i> , III volume, fol. 16 r da <i>Schizzi sparsi di Hokusai (Denshin kaishu Hokusai manga)</i> , 1815	p. 115
Figura 4: Vito d'Ancona, <i>Signora alle corse</i> , 1873	p. 116
Figura 5: Keisai Eisen, <i>Ōi della Ebiya</i> , serie <i>Beltà ai punti cardinali di Edo (Keisei Edo hōkaku)</i> , 1830	p. 116
Figura 6: Francesco Gioli, <i>Bambine sotto la pioggia</i> , 1878-1879.....	p. 117
Figura 7: Katsushika Hokusai, <i>Figure sotto la pioggia</i> , 1804	p. 117
Figura 8: Renato Natali, <i>Fluttuante</i> , 1910	p. 118
Figura 9: Manifattura di Doccia, <i>Piatto decorato, porcellana parzialmente dorata e platinata</i> , 1880-1884.....	p. 118
Figura 10: Tama Kiyohara, <i>La notte dell'Ascensione (o La Benedizione degli Animali)</i> , 1891	p. 119
Figura 11: Tama Kiyohara, <i>Fanciulle giapponesi</i> , n.d.....	p.119
Figura 12: Tama Kiyohara, <i>Bambini che giocano in barca</i> , n.d.	p. 119
Figura 13: Ettore De Maria Bergler, <i>Floralia</i> , Salone degli Specchi di Villa Igea, 1899-1900	p. 120
Figura 14: Ettore De Maria Bergler, <i>Sala d'estate</i> , Villa Whitaker, 1887-1889.....	p. 120
Figura 15: Vaso giapponese, ceramica <i>satsuma</i> , XIX secolo	p. 121
Figura 16: Anonimo, <i>Tableau vivant con Norina Whitaker e le amiche in kimono</i> , fotografia ai sali d'argento acquerellata, 1910 circa	p. 121
Figura 17: Katsushika Hokusai, <i>Hannya sorridente (Warai hannya)</i> , da <i>Cento storie di fantasmi e spettri (Hyakumonogatari)</i> , 1831-1832	p.122
Figura 18: Alberto Martini, <i>Il re peste</i> , 1905	p.122
Figura 19: Argio Orell, <i>Portorose</i> , 1920	p.122

Figura 20: Filippo De Pisis, <i>Pesci nel paesaggio di Pomposa</i> ,1928	p. 122
Figura 21: Giuseppe De Nittis, <i>Alba sul vesuvio</i> ,1872	p. 123
Figura 22: Giuseppe De Nittis, <i>Natura morta</i> ,1882	p. 123
Figura 23: Giovanni Maria Mataloni & Adolf Hohenstein, <i>Iris</i> ,cartolina ricordo stile <i>surimono</i> , 1898	p. 124
Figura 24: Leopoldo Metlicovitz, <i>Madama Butterfly</i> , Manifesto dell'opera, 1904	p. 124
Figura 25: Claude Monet, <i>La barca blu (La bleu row bateau)</i> ,1887	p. 124
Figura 26: Claude Monet, <i>Ninfee (Nymphéas)</i> ,1914-1917.....	p. 125
Figura 26.1: Claude Monet, <i>Ninfee (Nymphéas)</i> ,1915	p. 125
Figura 27: Camille Pissarro, <i>Inverno a Montfaucault (Effetto Neve), L'hiver à Montfaucault (Effet de Neige)</i> ,1875	p. 126
Figura 28: Alfred Sisley, <i>La gita in barca</i> ,1877	p. 126
Figura 29: Pierre Auguste Renoir, <i>Bagnante che si asciuga un piede</i> , 1883	p. 127
Figura 30: Edgar Degas, <i>Donna che entra nella vasca da bagno (Femme entrant dans la baignoire)</i> , 1890	p. 127
Figura 31: Maurice Denis, <i>Onda (Vague)</i> ,1916	p. 128
Figura 32: Katsushika Hokusai, <i>Il poema di Sangi Takamura (Ono no Takamura)</i> , serie <i>Cento poesie di cento poeti in racconti illustrati dalla balia (Hyakunin issyu uba ga etoki)</i> , 1835-1836	p. 128
Figura 33: Vincent Van Gogh, <i>Ponte sotto la pioggia (Le Pont sous la pluie)</i> ,1886-1888	p. 129
Figura 33.1: Utagawa Hiroshige, <i>Ōhashi. Acquazzone ad Atake (Ōhashi Atake no yūdachi)</i> , serie <i>Cento vedute di luoghi celebri di Edo (Meisho Edo hyakkei)</i> , 1857	p. 129
Figura 34: James Abbott McNeill Whistler, <i>Notturmo: Blu e Oro – Il vecchio ponte di Battersea (Nocturne: Blue and Gold- Old Battersea Bridge)</i> ,1872-1877	p. 129
Figura 35: James Abbott McNeill Whistler, <i>Variazioni di colore carne e verde: Il Balcone (Variations in flesh colour and green- The Balcony)</i> ,1864-1870	p. 130

Figura 36: Louis Comfort Tiffany, <i>Magnolie e Iris</i> , Finestra di vetro Tiffany Studios, 1908	p. 130
Figura 37: Louis Comfort Tiffany, <i>Vaso con piume di pavone</i> , Tiffany Glass and Decorating Company, 1893-1896	p. 130
Figura 38: Riki Watanabe, <i>Sgabello Torii</i> , YMK Company Tokyo, 1956	p. 131
Figura 38.1: Riki Watanabe, <i>Panca</i> , Tendo Mokko Company, 1960	p. 131
Figura 38.2: Rokansai Iizuka, <i>Canestro Angler Fish</i> , 1957	p. 131
Figura 39: Kako Moriguchi, <i>Kimono Swift Stream (Corrente veloce)</i> , 1961	p. 132
Figura 39.1: Tokio Hata, <i>Kimono Rippled Sand (Solchi nella sabbia)</i> , 1961	p. 132
Figura 39.2: Fukumi Shimura, <i>Kimono Sfumatura</i> , 1978	p. 132
Figura 40: Issey Miyake, <i>Abito e giacca a scialle, primavera-estate</i> , 1977	p. 133
Figura 40.1: Yohji Yamamoto, <i>Giacca, abito e pantaloni, primavera-estate</i> , 1983	p. 133
Figura 41: GK design, <i>Ampollina per salsa di soia</i> , 1960	p. 133
Figura 42: Makoto Nakamura, <i>Manifesto per la Shiseido</i> , Shiseido Company	p. 134
Figura 43: Aoba Masuteru, <i>La spazzatura annega nella sporcizia</i> , 1972	p. 134
Figura 44: Awazu Kiyoshi, <i>Poster per Tenshu monogatari per la compagnia di Bungakuza al teatro nazionale di Toyoko</i> , 1974	p. 134
Figura 45: Kamekura Yūsaku, <i>Hiroshima Appeals</i> , 1983	p. 135
Figura 46: Kojima Ryōhei, <i>Salvando gli uccelli del mondo (Saving The World's Birds)</i> , 1987	p. 135
Figura 47: Satō Koichi, <i>Associazione di negozi di antica fondazione</i> , 1987	p. 135
Figura 48: Tanaka Ikkō, <i>Tradizione e nuove tecniche (Tradition et Nouvelles Techniques)</i> , 1984	p. 136
Figura 49: Ryoko Suzuki, serie <i>Anikora</i> , 2002.....	p. 136
Figura 50: Makoto Aida, <i>The Giant Member Fuji versus King Gidora</i> , 1993	p. 136

Figura 51: Mahomi Kunikata, <i>Matita (Crayon)</i> , 2004	p. 137
Figura 52 Nobuyoshi Araki, <i>Tokyo Lucky Hole</i>	p. 137
Figura 53: Nobuyoshi Araki, <i>PaINting</i> , 2010	p. 138
Figura 54: Hisashi Tenmyouya, <i>Rotoli giapponesi di cultura contemporanea (Contemporary Japanese Youth Culture Scrolls)</i> , 2001	p. 138
Figura 55: Utagawa Kuniyoshi, <i>Kanchi Kotsuritsu Shuki</i> , serie <i>Uno dei 108 eroi del popolare Suikoden</i> , 1828-1829	p. 138
Esempi di tatuaggi contemporanei	p. 139

INDICE DELLE IMMAGINI- parte terza

Figura 1: Katsushika Hokusai, <i>La [grande] onda presso la costa di Kanagawa (Kanagawa oki namiura)</i> , Serie <i>Trentasei vedute del monte Fuji</i> , 1831-1832.....	p. 158
Figura 2: Claude Monet, <i>L'onda verde (La Vague verte)</i> , 1865-1867 circa.....	p. 158
Figura 3: Claude Debussy, <i>La Mer</i> , 1905.....	p. 159
Figura 4: Murakami Takashi, <i>Slash with a knife</i> , 1999.....	p. 159
Figura 5: Esempio di Crop Art de “La Grande Onda” nei campi di riso in Giappone.....	p. 159
Figura 6: Pubblicità per la salsa di soia del marchio Kikkoman, 2008.....	p. 160
Figura 7: Maglia con il simbolo “The laundry as perceived by Mrs Hokusai”	p. 160
Figura 8: Copripiumino con federe - Hokusai-La grande onda di Kanagawa su Manifatturecotoniere1946.com.....	p. 160
Figura 9: Maglioncino “Kanagawa Beer Sweater” dal sito www.mrguru.com	p. 161
Figura 10: Banconota da 1000 yen con “La Grande Onda”	p. 161