

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

Tesi di Laurea

Yoshitoshi, l'anima del passato

Come l'esaltazione dei soggetti della storia
giapponese trattiene i valori tradizionali in epoca
Meiji

Relatore

Ch. Prof. Sabrina Rastelli

Correlatore

Ch. Prof. Marcella Maria Mariotti

Laureando

Arianna Bianciardi
Matricola 827647

Anno Accademico
2014 / 2015

この論文は芳年と伝統の関係についてである。

芳年は幕末から明治前期にかけて活動した浮世絵師として日本や浮世絵にとって大変な時代を体験した。

芳年は十二歳で歌川国芳に入門し、目立っていて十五歳の時に自分の処女作が刊行できた。

創作の初期に先生の様式を真似し、役者絵や武者絵に得意になった。

徳川幕府の権威が低下につれて、日本が内乱で分裂されていった。

とうとう二百年間の鎖国が終わり、開国の時代に入ることになった。

その間に、芳年が「月岡芳年」という画号を用い、「和漢百物語」、「英名二十八衆句」、「魁題百撰相」、「一魁随筆」という特に残虐なシリーズを描き始めた。

現在はそのシリーズが「血みどろ絵」と呼ばれ、芳年の制作活動の代表として見られるようになった。

評論家がこの「血みどろ絵」は芳年がかかっていた精神疾患の原因だと推定する。

しかし、この論文に明らかにしたいのはその「血みどろ絵」が実際に十年の間作られていたこともあるし、精神疾患とは無縁だということである。

むしろ、その絵の残虐さが芳年の内側に関連しなく、幕末の違乱とつながっていると思われる。

浮世絵師として当時の問題や日本人の不安を描く、自分や人々の恐れを清めようとしたと考えられる。

実はその前後「血みどろ絵」のような非常な残酷さは芳年の錦絵に現れないので、そのシリーズが有能的に作られたからこそ現在に人気があるだけで、「血みどろ絵」が芳年の代表的なテーマとして限られるのはあまり客観的な評価ではないとも言える。

かえって芳年の作品の中で不変なモチーフは日本の伝統ということである。

1868年、王政復古で幕府が廃止され、「明治」という新しい時代が始まった。

明治時代の目的は欧米を追い、近代化を進ませることだったので江戸時代の伝統的な絵画である浮世絵が西洋美術の人気で終期に近づいていた。

その時、芳年が日本の精神が消えるという恐れに刺激され、流行を追うどころか貧困や人気の不足で苦しむまで自分の作品で日本の歴史を保ち、振興することを決めた。

この論文でその選択を分析した後、日本人がどのように身につけていない異国の内容より自分の伝統を受け入れることができ、自分の国の歴史の場面や人物をと最も同一視できることについて調べようと思っている。

芳年の制作活動はデビューの作品から日本の伝統に影響を受け、その上「血みどろ絵」の人物や場面も日本の歴史に由来する。

芳年が明治時代に入り、心身が衰弱したが、回復してから「大蘇芳年」という新しい画号に名乗り、新しい時代に賛成しないにもかかわらず進行しようとした。

以後芳年が二度と残虐なシーンに戻るまい。

回復してから芳年が自分の様式を改良するように西洋美術の遠近法、彩色、陰影、石版刷りといういくつかの概念を取り込み、日本の伝統的な版画に合わせだんだん彼が選択していた過去を表すというテーマに観客が応じた。

明治時代に入ってから1870年代は新聞錦絵や美人絵や歴史画と同時に作り

だんだん有名な作品を刊行してきた。

「大日本名将鑑」、「大日本史略図会」、「皇国二十四功」、「芳年武者牙類」が師国芳の模倣と離れ、自分のユニークなスタイルをだんだん現れるようになった。

80年代の下旬は歌舞伎の役者絵と同時に傑作の「月百姿」と「新形三十六怪撰」の成熟の時である。

そのシリーズが芳年の最も代表的なスタイルで、絵師の遺書の作品だとも言える。

その間、前に悩ましていた精神疾患が再発したのに、「血みどろ絵」の無残なシーンに戻るどころか冷静な表現に向けている。

それが「血みどろ絵」が幕末の戦争から発達したもう一つの証明である。

「月百姿」と脳出血によって死ぬ前に作った最後のシリーズの「新形三十六怪撰」に長く改めた様式が発表され、歴史的な人物に注目させるもう一つの特徴を加える。

その特徴が人間の感情の表現ということである。

感情の表現が浮世絵に究極の独自性を与え、観客に日本の伝統を楽しませ、欧米の近代化を推進している時に日本の歴史との関係を強めるために貢献した。

そのため、芳年が日本の伝説の内容を展示したおかげで明治の複雑な時代に浮世絵の低下を遅らせただけでなく、日本人に国家の帰属感ももう一度起こし、伝統的な描き方に新しい命を与えることができた。

その理由でようやく芳年が人気があった。

芳年の制作が時代を超え、現代の日本人や西洋人に当時の社会やある国民の歴史や風俗など、浮世絵師としての最後の深くて勇ましい研究を表す。

それは「最後の浮世絵師」と呼ばれている理由である。

*Ai due unici Miei,
a tutte le mie A
e a tutti i miei L*

Introduzione

1. L'ultimo maestro dell'ukiyo-e

- *L'ukiyo-e: nascita e sviluppo*
- *L'ukiyo-e nel periodo Meiji*
- *Il personaggio Yoshitoshi*
- *L'uomo Yoshitoshi*

2. Yoshitoshi artista amante di immagini sanguinolente?

- *Yoshitoshi: l'immaginario collettivo*
- *Perché le stampe insanguinate*
- *Il passato, sempre*
- *Verso l'interiorizzazione*

3. Ultima fase di produzione: I Cento Aspetti della Luna, Le Nuove Forme dei Trentasei Fantasmi

- *Yoshitoshi come tramite della tradizione all'alba della modernità*
- *Come la ripresa della tradizione e l'uso di soggetti appartenenti ad essa implica un'immedesimazione negli spettatori*
- *Come ispirare l'immaginario popolare: il successo di Yoshitoshi a Oriente e Occidente*
- *La rappresentazione delle emozioni umane*

Conclusioni

Introduzione

Questo elaborato nasce in primo luogo come un omaggio e un'espressione di devozione nei confronti di un artista particolarmente amato da chi si accinge a scrivere queste pagine: la speranza che le permea, è che sia possibile per tutti immergersi all'interno nel suo ricco mondo ed uscirne, alla fine, nostalgico.

In secondo luogo, dal desiderio di dare un contributo - con ciò che la passione nei suoi confronti ha permesso di raccogliere - alla piuttosto scarsa quantità di informazioni e saggi a lui dedicati, poiché maggiori gli articoli e le citazioni rispetto alle monografie.

I più illustri nomi all'interno del panorama occidentale nell'ambito degli studi dedicati a Yoshitoshi, sono sicuramente Roger S. Keyes, storico dell'arte la cui tesi *Courage and silence* proprio dedicò ad uno studio approfondito della vita del maestro *ukiyo-e*, e John Stevenson, autore di vari, preziosi cataloghi incentrati su suoi diversi aspetti e opere.

Keyes e Stevenson hanno mostrato di riconoscere, più di altri, il legame tra Yoshitoshi e la tradizione del suo paese: il primo nel raccoglierne minuziosamente gli avvenimenti della vita facendoli scorrere, di pari passo, agli episodi della cronaca storica del tempo, il secondo dedicando due monografie ai suoi capolavori *Tsuki hyakushi* (I cento aspetti della luna) e *Shinkei sanjūrokkaisen* (Le nuove forme dei trentasei fantasmi) sfociati dalla maturità acquisita negli ultimi decenni di vita.

E' in particolare grazie a quest'ultimo che il mondo di Yoshitoshi si è delineato man mano nel suo splendore, nei suoi particolari, nella sua ammaliante intensità ed è sui suoi accurati *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon* e *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts* che questa tesi si è maggiormente basata per analizzare l'ultimo periodo di produzione dell'artista.

Il primo incontro con Yoshitoshi avvenne per caso, trovando un'immagine appartenente alla raccolta *Shinkei sanjūrokkaisen*, ovvero *Kiyohime si tramuta in un serpente al fiume Hidaka*.

A quel tempo, senza conoscerne autore, tecnica o tema, l'innamoramento fu istantaneo, complici i colori accesi - in seguito diventati inconfondibili e familiari - e la drammatica costruzione della scena, di forte impatto anche per l'osservatore più a digiuno di arte giapponese.

Del resto, la stampa giapponese *ukiyo-e*,¹ di cui Yoshitoshi è l'ultimo dei più famosi esponenti, è per sua natura accessibile poiché nasce come forma d'arte di consumo popolare grazie alla caratteristica propria della stampa xilografica, che permette una riproduzione e diffusione in larga scala e a prezzi ridotti di immagini, conseguenza di un periodo di urbanizzazione della capitale Edo (l'odierna Tōkyō) che portò allo sviluppo di una classe di artigiani e commercianti.

Aggiungiamo, inoltre, la peculiarità dei temi scelti da Yoshitoshi, ovvero soggetti che attingono dalla tradizione giapponese, dalle radici, dal patrimonio e dalla cultura popolare, in cui il fruitore dell'epoca immediatamente era in grado di immedesimarsi e comprendere.

Nonostante questi presupposti, anche l'osservatore odierno e con poca conoscenza di arte e studi sul Giappone è in grado di apprezzare a primo impatto la stampa di Yoshitoshi, forse perché anch'esso, che non proviene dalla stessa radice culturale giapponese, subisce il meccanismo di un'arte che nasce per essere alla portata di tutti, e questo senza bisogno di letture critiche: per quello che trasmette, ovvero - e questo

1 浮世絵 *Ukiyo-e*, lett. "immagini del mondo fluttuante"

almeno nel caso di Yoshitoshi – riflessioni sulla natura umana e scene appartenenti ad un importante passato, indipendentemente dal fatto che prendano spunto dal folklore di un popolo piuttosto di un altro.

Folklore che, meglio di qualunque altro mezzo di ispirazione, si presta per il suo collegamento con la primordialità umana.

A questo punto, nasce il bisogno di dimostrare, nel terzo capitolo, quello che in questo elaborato pare l'aspetto più rappresentativo, il filo conduttore, della produzione di Yoshitoshi: ovvero la ripresa della tradizione giapponese nella delicata epoca Meiji, ma anche l'importanza di tale scelta artistica, e come questa si presta all'efficacia delle immagini prodotte da Yoshitoshi durante il periodo in cui l'artista visse, e per i posteri, che ancora oggi le ammirano.

Questo perché, tra le varie fonti esistenti dedicate al maestro *ukiyo-e*, si sente ancora la mancanza di un approfondimento esclusivamente dedicato all'argomento, che pure appare evidentemente innegabile rispetto alla componente violenta per chi si accinge ad entrare nel mondo di Yoshitoshi - come Stevenson ha fatto, però, limitando il suo lavoro alle due serie della maturità.

Si tende, per una serie di ragioni che si intende affrontare nel secondo capitolo di questa tesi, ad associare generalmente l'artista ad una produzione di "immagini sanguinolente", che effettivamente egli disegnò, ma che paiono riduttive da associare in primo luogo, come elemento rappresentativo, alla fantasia di Yoshitoshi.

Importante contributo per questa tesi nel delineare le dinamiche che portarono al periodo di creazione di queste immagini disturbanti, è stato quello di Shinji Sōya, autore di *Kage no bigaku*, che insieme ad un'approfondita biografia, si sofferma sulla componente nevrotica e violenta delle stampe dell'artista, così come si è fatto uso dell'analisi legata ai tumulti storici del passaggio tra l'età feudale e quella premoderna di Nakau Ei nel saggio *Yoshitoshi no bigaku ni hikarete* incluso in *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*.

Yoshitoshi fu un artista apprezzato per la maggior parte del suo periodo di attività, ma, ingiustamente, oggi non gli viene attribuita né nel panorama occidentale, né in quello nipponico, quella fama internazionale associata ad altri artisti del periodo d'oro dell'*ukiyo-e*, come Hiroshige, Utamaro, e Hokusai.

Artisti, questi, che indubbiamente hanno precedentemente affrontato i soggetti cari a Yoshitoshi, ma in un periodo storico meno delicato, dove l'uso di tali soggetti era forse più convenzionale, e soprattutto richiesto perché al passo coi tempi.

Nel primo capitolo, delinearemo perciò, con il supporto del catalogo di immagini del mondo fluttuante *Images from the Floating World*, ad opera di Richard Lane, l'origine e lo sviluppo dell'arte *ukiyo-e*; tenteremo, inoltre, con l'ausilio dell'analisi della produzione di Yoshitoshi ad opera della ricercatrice Sugawara Mayumi in *Yoshitoshi Tsukioka rekishiga kō*, e dei saggi di Segi Shinichi contenuti in *Yoshitoshi Tsukioka no Zenbōten: Saigō no ukiyo-e shi – Saisho no gekigaka*, di fornire una descrizione della difficile vita dell'artista, e una panoramica del singolare periodo storico in cui nacque Yoshitoshi, indubbiamente primo tra gli elementi scatenanti del genio in una personalità comunque già facilmente predisposta alla diversità.

Yoshiiku è abile ma i suoi disegni mancano di vita. Yoshitoshi manca di abilità ma è pieno di vita. Se in Yoshiiku ci fosse la metà dell'entusiasmo di Yoshitoshi, probabilmente non avrebbe eguali tra i presenti maestri ukiyo-e

- Kuniyoshi sui suoi due allievi²

1. L'ultimo maestro dell'*ukiyo-e*

Yoshitoshi viene oggi ampiamente definito "l'ultimo maestro dell'*ukiyo-e*".

Se pensiamo al motivo di tale appellativo, questo va soprattutto ricercato nel suo contributo nel preservare l'arte tradizionale della stampa giapponese su matrici di legno in un'epoca di cambiamento e di rinnovamento dello Stato.

L'impresa fu doppiamente d'effetto a causa delle sfavorevoli condizioni storiche in cui Yoshitoshi visse, dal momento che, dalla seconda metà del XIX secolo, il genere artistico stava andando incontro al declino dopo essersi bloccato in una situazione di stallo e di noia per il pubblico, nel quale cresceva un interesse verso le novità provenienti da Occidente.

L'opera di Yoshitoshi consistette nella rivitalizzazione dell'*ukiyo-e* senza minarne la componente tradizionale, suscitando un nuovo apprezzamento negli spettatori - che stavano entrando in contatto con i frutti del progresso occidentale - nei confronti di questo tipo di stampa.

Attraverso la ricerca di continui miglioramenti da apportare alle sue stampe, dettata dall'entusiasmo che lo ha sempre caratterizzato, e con un sapiente elogio del passato glorioso del Giappone, preferito a messe in scena di eventi contemporanei o di soggetti stranieri, Yoshitoshi riuscì a trovare una formula per rallentare l'imminente decadimento di un metodo di riproduzione di immagini coniato nell'epoca in cui era nato, e che nel periodo dei grandi maestri *ukiyo-e* aveva raggiunto l'apice.

Tuttavia, per afferrare la portata di tali affermazioni è necessario prima capire cosa sia l'*ukiyo-e*, e quindi osservare come abbia avuto origine e come si sia evoluto nel corso delle epoche della storia del Giappone, in ultimo l'epoca Meiji, durante la quale Yoshitoshi combatté per preservare questo tipo di arte.

² Sōya, Shinji, *Kage no bigaku*, Tōkyō, Shinchōsha, 1975, p. 185
Traduzione di Arianna Bianciardi

L'ukiyo-e: nascita e sviluppo

Prima dello sviluppo dell'*ukiyo-e*, tra il IX e XVI secolo l'arte pittorica giapponese era essenzialmente divisa in due correnti: quella dello *yamato-e*,³ una corrente nativa che attingeva da soggetti autoctoni enfatizzando il cromatismo e la plasticità dei contorni, e un'altra corrente basata su modelli cinesi, più lineare e monocromatica, che attingeva da varie fonti di ispirazione.

I presupposti dell'*ukiyo-e* vennero gettati intorno alla metà del XVI secolo - il periodo Momoyama, uno dei più ricchi per l'arte nipponica - adattando il meglio dell'arte giapponese classica a temi che attingevano dalla vita ordinaria di città: senza tale bagaglio culturale, infatti, l'*ukiyo-e* si sarebbe solamente limitato ad essere un tipo di arte popolare.

Dopo circa un centinaio di anni di lotte intestine tra signori feudali, scoppiate in origine intorno alla successione dello *shōgun*,⁴ il Giappone andava incontro alla sua - ancora non definitiva - unificazione, avviata da Oda Nobunaga⁵ e portata avanti da Toyotomi Hideyoshi⁶: i nuovi 大名 *daimyō* (signori feudali giapponesi) esibivano il loro potere commissionando la costruzione di maestosi castelli e non desideravano che le loro dimore fossero adornate dai tenui, monocromatici dipinti di ispirazione cinese apprezzati dai loro predecessori, bensì da qualcosa di più appariscente e grandioso.

Fu così che l'arte del periodo Momoyama si caratterizzò di pannelli, ventagli e paraventi decorativi dotati dei più vividi colori su base di foglia d'oro.

Non si trattava ancora di *ukiyo-e*, ma grazie all'interesse dei *daimyō*, memori delle loro origini non aristocratiche, rivolto alla vita della gente comune, era già presente il germe di un tipo di pittura adottato da vari membri delle scuole tradizionali, che raccontava la vita dell'epoca: dalle visite dei signori ai luoghi celebri, ai festival annuali nei templi, alle raffigurazioni della città, della capitale Kyoto e dei cittadini.

Nel 1600 circa, l'unificazione del Giappone fu compiuta con l'ascesa al potere di Tokugawa Ieyasu,⁷ il quale assunse il potere di governatore del paese con il titolo di *shōgun* del nuovo 幕府 *bakufu* (governo militare, shogunato) Tokugawa e diede inizio al periodo Edo (1600-1868), dal nome della nuova capitale, uno dei più pacifici mai visti nella storia mondiale.⁸

Tra le misure adottate dal governo Tokugawa, quella di un sistema di feudalesimo centralizzato basato sulla differenziazione della popolazione in classi a seconda del ruolo occupazionale, contribuì senz'altro al consolidarsi di quello stile di vita ritratto nei

3 大和 *Yamato*

L'antico termine per indicare il Giappone

4 將軍 *Shōgun*

Capo militare dello Stato che, di fatto, deteneva il governo della nazione

5 (1534-1582) Figlio di un *daimyō* minore che diede inizio all'unificazione del Giappone conquistandone una grande parte prima della sua morte, avvenuta per il tradimento di uno dei suoi generali

6 (1536/37-1598) *Daimyō* di origini umili al servizio di Oda Nobunaga, fece carriera fino a diventarne il generale condottiero e ne divenne l'erede dopo la sua morte continuandone l'opera di unificazione del Giappone

7 (1543-1616) Aiutò dapprima Nobunaga, e poi Hideyoshi. Dopo la morte di quest'ultimo emerse tra gli altri signori feudali nella battaglia di Sekigahara, assumendo il potere di comandante dell'esercito con la carica di *shōgun*

8 Richard Lane, *Images from the Floating World – The Japanese Print*, Fribourg, Office du Livre, 1978, pp. 9-14

dipinti e nelle stampe *ukiyo-e*.

Per ciascuna di queste classi si stabilirono specifiche norme di comportamento al fine di controllare la vita privata e pubblica dei cittadini di questa nuova nazione plasmata su modelli neo-confuciani: tra questi, artigiani e mercanti venivano in ordine di importanza dopo guerrieri e agricoltori, e venivano complessivamente considerati come un'unica categoria, quella dei 町人 *chōnin* ("persone della città"), in quanto entrambi tendevano a concentrarsi nei centri urbani.

Nonostante fossero esclusi per decreto dalla vita politica e amministrativa del paese, contrariamente alla classe guerriera dei *samurai*, furono tra quelli a beneficiare maggiormente di uno sviluppo economico provocato dall'aumento della popolazione residente nelle città, rivolgendosi verso tutto ciò che risultava piacevole e divertente, contribuendo alla vivacizzazione dei centri urbani che ospitavano sale da tè, bagni pubblici, teatri e case del piacere atte a soddisfare l'entusiasmo della cultura *chōnin*.⁹

Fu in questo ambiente che esplose infine l'arte dell'*ukiyo-e*.

Il termine 浮世 *ukiyo* (il cui suffisso 絵 *-e* vuol dire "immagine") significa letteralmente "mondo fluttuante" e deriva da un'espressione buddista volta ad indicare "questo mondo di sofferenza" legato al concetto di transitorietà di questa vita.

Associato al mondano stile di vita della borghesia giapponese del XVI secolo, tuttavia, andò ad assumere una connotazione edonistica per quel mondo di attori, cortigiane, artisti.

Durante il primo mezzo secolo del suo sviluppo, l'*ukiyo-e* tendeva a rappresentare la vita quotidiana di città nella sua totalità seguendo ancora i presupposti dell'arte pittorica tradizionale giapponese, per poi man mano focalizzarsi maggiormente sulle figure umane di attrici e attori, di cortigiane e dei loro amanti, dediti alle loro attività e idoli della popolazione delle città.

La stampa aveva fatto il suo ingresso in Giappone già dall'VIII secolo arrivando dalla Cina, limitandosi però principalmente all'ambito sacro.

Il modello di tipo mobile importato dalla Corea nel 1593 dagli uomini di Hideyoshi, tuttavia, diede un incentivo alla sperimentazione di nuovi tipi di rappresentazione nell'arte secolare, soprattutto quando, quattro anni dopo, questo prototipo fu migliorato usando il legno come materiale al posto del metallo.

Nell'ambiente fertile del mondo fluttuante, artisti ed artigiani formarono delle sorta di corporazioni per produrre i primi costosi tipi di stampa di classici letterari giapponesi, riproducendo capolavori come *Ise Monogatari*.¹⁰

Raggiunti tali risultati, il passo successivo fu quello di moltiplicare i dipinti *ukiyo-e* a prezzi abbordabili utilizzando la stampa con blocchi di legno.

Le prime stampe *ukiyo-e* erano principalmente manuali erotici dall'uso dei colori limitato e di cui non si conoscono gli artisti: mancava una figura geniale che potesse consolidarne e perfezionarne lo stile e che Hishikawa Moronobu¹¹ incarnava.

Pubblicando xilografie su fogli liberi piuttosto che su interi libri, egli fu anche il primo artista a istituire una scuola di *ukiyo-e* per trasmettere il proprio sapere ai discepoli, ma non solo: furono numerosi gli artisti che ne subirono l'influenza o ne presero a modello lo stile perfezionandolo, come Sugimura, Kiyonobu, Kiyomasu, e poi Masanobu, e

9 Rosa, Caroli, e Gatti, Francesco, *Storia del Giappone*, Bari, Laterza, 2004, pp. 101-119

10 Famoso romanzo poetico giapponese del X secolo, narra le avventure amorose del celebre aristocratico e poeta Ariwara no Narihira

11 (1618-1694) Pittore e incisore giapponese considerato il primo rappresentante della stampa *ukiyo-e*

Kaigetsudo Ando.

Il processo di stampa di immagini *ukiyo-e* richiedeva essenzialmente il disegno dell'artista ad inchiostro su un sottile foglio di carta e un artigiano che incidesse le parti non impresse dall'inchiostro del blocco di legno, su cui precedente era stato incollato il foglio a testa in giù.

L'artigiano doveva quindi procedere a inchiostrare le parti delineate dal disegno originale per poi porvi sopra un sottile foglio assorbente di gelso.

Il retro di questo foglio veniva strofinato vigorosamente con un disco rigido che permetteva l'impressione dell'inchiostro nero su sfondo chiaro.

Verso il XVIII secolo, la tecnica era ormai migliorata al punto che al blocco base in bianco e nero, se ne aggiunsero altri per inserire nuovi colori di origine vegetale e richiedendo i più raffinati materiali, Harunobu contribuì a dare vita alle “immagini di broccato” (錦絵 *nishiki-e*), chiamate così per la presenza dei ricchi e vivaci colori.

Sono infatti questi i più celebri tipi di stampe *ukiyo-e* che raggiunsero il culmine nell'epoca d'oro del genere con Sharaku e Toyokuni nella rappresentazione realistica di attori *kabuki*¹²; con Utamaro, Eishi e Choki nelle figure di bellezze femminili; con Hiroshige nella raffigurazione di paesaggi, senza dimenticare l'ecllettismo di Hokusai.¹³

Tuttavia, una volta raggiunto il picco, l'*ukiyo-e* doveva andare incontro a un progressivo calo di interesse da parte del pubblico per quelle ragioni storiche e sociali che affronteremo nel prossimo paragrafo.

12 歌舞伎 *Kabuki*

Forma di teatro giapponese sorta nel XVII secolo interpretata da soli attori uomini. Si distingue per l'accentuata mimica unita alla danza e un trucco spettacolare

13 Richard, Lane, *op. cit.*, pp. 9-184

L'ukiyo-e nel periodo Meiji

Una delle più estreme adozioni del governo Tokugawa è senz'altro quella del 鎖国 *sakoku*, ovvero del paese chiuso ai contatti col mondo esterno, che si limitavano solamente all'apertura del porto di Nagasaki¹⁴ ai commerci con olandesi e cinesi.

Il lunghissimo governo a cui aveva dato inizio Ieyasu, dopo oltre duecento anni di fossilizzazione stava cominciando a vacillare su più fronti, economico e sociale. Durante l'era Tenpō (1830-1844) vi fu un susseguirsi di rivolte contadine a causa del malessere nelle zone rurali che viene ritenuto l'inizio di quella serie di eventi che portò al crollo del *bakufu*, definito *bakumatsu*.¹⁵

È opportuno precisare che il malcontento non si limitava alla popolazione umile ma riguardava anche i *samurai* che versavano in difficili condizioni economiche.

Quando nel 1853 le navi del commodoro americano Matthew C. Perry entrarono nella baia di Edo portando la richiesta di un'apertura del Giappone ai rapporti commerciali con gli Stati Uniti, il disaccordo tra i sostenitori e gli oppositori all'apertura del paese mise in luce la debolezza del regime Tokugawa.

Con il Trattato di Kanagawa del 1854, si decise per una parziale riapertura del paese che evidenziò le differenze tra un Occidente avanzato sul piano scientifico e tecnologico e un Giappone impostato su un feudalesimo centralizzato inefficiente sul piano internazionale.

Erano sempre più numerosi coloro che guardavano con fiducia alla figura imperiale - relegata dagli *shōgun* nell'antica capitale Kyōto come istituzione formale - e sempre maggiori erano le pressioni affinché il Giappone si aprisse al commercio estero.

Il Trattato di amicizia e di commercio concesso agli Stati Uniti nel 1858, inoltre, risultò nello sblocco di altri quattro porti e nella concessione di diritti e privilegi¹⁶ riservati alle Nazioni Unite, con un conseguente fenomeno inflazionistico che pesò sull'economia giapponese unito a un'insoddisfazione nei confronti delle classe dirigente Tokugawa, che aveva ceduto alle pressioni degli occidentali.

Con un paese fratturato a metà l'ultimo *shōgun* Tokugawa, Yoshinobu, si vide infine costretto a dimettersi segnando l'abolizione dello shogunato e la restaurazione del potere imperiale, il 3 gennaio 1868.

L'inizio del periodo Meiji (ossia "governo illuminato") coincise con l'avvio del regno dell'imperatore Mutsuhito (chiamato Imperatore Meiji), sotto il quale avvenne la modernizzazione dello Stato su modelli occidentali.

Non senza opposizioni, i feudi vennero soppressi, furono chiamati esperti dall'Europa e dagli Stati Uniti e organizzate missioni per acquisire conoscenze al fine di dare il via a una rapida industrializzazione del paese, cosciente della propria arretratezza rispetto alle grandi potenze, sotto lo *slogan* del 文明開化 *Bunmei Kaika* ("Civiltà e Progresso").

L'11 febbraio¹⁷ 1889 fu promulgata la Costituzione dell'impero del grande Giappone, su modello tedesco.

14 Oltre a Nagasaki, anche a sud dell'Hokkaido si intrattenevano commerci con la popolazione Ainu, a Tsushima erano in corso delle relazioni tributarie con la Corea e a Satsuma dei commerci con la Cina

15 幕末 **Bakumatsu**

Gli ultimi anni del *bakufu* Tokugawa

16 La concessione di far risiedere cittadini americani a Edo e nei porti aperti con diritto di extra-territorialità e la garanzia agli Stati Uniti dello status di nazione più favorita

17 Data a cui si attribuisce la mitica fondazione dell'Impero giapponese

In questa frenetica corsa all'occidentalizzazione si può ben immaginare lo smarrimento di un popolo che vide radicalmente cambiare il proprio stile di vita e i valori su cui essa si basava.

Saigo Takamori,¹⁸ tra questi, aveva infatti condotto una rivolta (nota come Rivolta di Satsuma) nel 1877 sfociata a causa dell'insoddisfazione nei confronti del nuovo governo, che aveva privato la classe samuraica del proprio status.

Rivolta conclusasi con la soppressione dei ribelli e il suicidio del loro *leader* in linea con la tradizione dei *samurai*.¹⁹

Nello svolgersi di questi avvenimenti, anche gli aspetti culturali del Giappone, come gli artisti che li stavano vivendo, stavano andando incontro ad un progressivo cambiamento.

La fame di novità nei confronti di tutto quello che proveniva da fuori riguardava anche il campo delle arti figurative.

L'*ukiyo-e*, dopo essere rimasto in auge per circa duecento anni, stava ormai perdendo vigore – anche se ancora notevoli furono i contributi di maestri come Kunisada e Kuniyoshi – e maggiore era l'interesse nei confronti delle nuove tecniche occidentali di stampa, fotografia e litografia.

18 *Daimyō* del feudo di Satsuma

19 Rosa, Caroli e Francesco, Gatti, *op. cit.*, pp. 104-152

Il personaggio Yoshitoshi

Nato in un'epoca portatrice di vecchi valori, e costretto invece per il resto della vita in un'epoca che andava alla ricerca di nuovi, testimone della fine di un'epoca e dei valori che essa portava con sé: è questa la complessa personalità di Yoshitoshi, afflitta dalla scomparsa di una cultura a cui decise di dedicare la vita.²⁰

Alcune informazioni biografiche dell'artista sono tuttora incerte.

Nacque col nome di Yoshioka Yonejirō il 30 aprile 1839 a Shinbashi, un distretto di Edo.

Della madre non si hanno notizie e già in tenera età fu affidato a un cugino farmacista del padre - che proveniva da una ricca famiglia di mercanti che aveva acquistato il titolo di *samurai* - il quale lo adottò dopo la morte dei due figli.



Figura 1: *Bunji gannen Heike no ichimon horobi kaichū ochiiru zu*, 1853

Spinto dal padre adottivo che ne aveva riconosciuto il talento, all'età di dodici anni decise di diventare allievo del maestro 国芳 Kuniyoshi, all'epoca uno dei più celebri, per apprendere l'arte dell'*ukiyo-e*,²¹ assumendo da allora lo pseudonimo di 芳年 Yoshitoshi.

Era tradizione, infatti, che l'allievo assumesse un nome d'arte il cui primo carattere corrispondesse all'ultimo di quello del maestro.

La sua opera di debutto, *Bunji gannen Heike no ichimon horobi kaichū ochiiru zu*,²² fa la sua comparsa nel 1853, all'età di quindici anni, e porta la firma di 一魁斎芳年 Ikkaisai Yoshitoshi.²³

Le opere di debutto erano, generalmente, di ridotte dimensioni, ma nel caso di

20 Junichi Nakajima, "Tsukioka Yoshitoshi no geijutsu – Gōsha naru seijaku", in *Tsukioka Yoshitoshi Ten: Ukiyo-e saigō no kyoshō*, Tōkyō, Nihon Keizai Shinbunsha, 1995, p. 9

21 Shinichi, Segi, "Yoshitoshi no ningen to geijutsu", in *Yoshitoshi Tsukioka no Zenbōten: Saigō no ukiyo-e shi – Saisho no gekigaka*, Tōkyō, Sezon Bijutsukan, 1977, p. 1

22 文治元年平家の一門亡海中落入る図 "Immagine del clan Heike che affonda nel mare perendo nel primo anno dell'era Bunji"

23 Ei, Nakau, "Yoshitoshi bigaku ni hikarete", in *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, 1ª ed., Tōkyō, Ribun Shuppan, 1989, (2ª ed., 1990), p. 180

Yoshitoshi si trattava di un trittico formato *ōban*.^{24 25}

Nonostante il giovane mostrasse un precoce talento, non vennero pubblicati altri suoi lavori prima del 1858, con *Edo no hana kodomo asobi no zu*.²⁶

L'anno seguente fu la volta di *Momotarō mamemaki no zu*,²⁷ *Kyōga shōgi zukushi*,²⁸ *Daidokoro kassen*,²⁹ *Ichihara no Kidōmaru* e altre immagini dal sapore prettamente scherzoso.

Segi Shinichi in *Yoshitoshi no ningen to geijutsu*, ritiene che il vero debutto di Yoshitoshi avvenne circa in questo periodo, e che *Bunji gannen Heike no ichimon horobi kaichū ochiiru zu* fosse stato disegnato per celebrare il raggiungimento della maturità: nonostante il riconosciuto talento, il ragazzo era davvero troppo giovane. Tuttavia si dice che Kuniyoshi fosse particolarmente affezionato al più giovane dei suoi pupilli, ed è plausibile che avesse riposto in lui delle aspettative.

Entrato nel pieno dell'attività, il suo stile va subito delineandosi verso un certo vigore e realismo, focalizzandosi, in un primo tempo, sugli *役者絵 yakusha-e*, ovvero i ritratti degli attori *kabuki*, per poi passare, verso il 1863, ai *武者絵 musha-e*, le immagini dei guerrieri in cui il suo maestro Kuniyoshi eccelleva, e gli *稗史絵 haishi-e*, immagini di storia popolare, intuendo già un interesse per gli eventi del passato.³⁰

E' infatti a questo periodo che risalgono le “immagini sanguinolente” in cui ritrae violenza, dramma, immagini di battaglie, uccisioni, e rappresenta lo spirito guerriero, ma, soprattutto, la morte.

Seppure i soggetti si rifacessero alle celebri scene del passato, è indubbio che Yoshitoshi, come altri, subisse i tumulti della nuova epoca e li trasponesse nelle sue stampe.³¹

Pare che durante la sua vita, Yoshitoshi si sia sposato tre volte: il primo matrimonio lo si colloca intorno al 1864, anno in cui è riportata la morte prematura della figlioletta.³²

Nel 1865, combattendo per farsi un nome e guadagnarsi allo stesso tempo da vivere, con le serie *Wakan Hyaku Monogatari*,³³ basata su racconti popolati da esseri sovrannaturali, *Eimei kumiuchi zoroi*,³⁴ *Kinsei kyōgiden*,³⁵ e *Yūmei bujutsu no homare*³⁶ consolida il suo stile, adottando il nome di 芳年月岡 Yoshitoshi Tsukioka.

Si pensa che Tsukioka si ispirasse a Tsukioka Sessai, artista *ukiyo-e* presunto fratello del nonno, di cui divenne il successore dopo la morte di Kuniyoshi che era avvenuta nel 1861.

In quell'anno, all'età di ventisette anni, rientrava già al decimo posto nella classifica dei maestri *ukiyo-e* più celebri dell'*Edo Saiseiki*.³⁷

C'è un vuoto di due mesi nella produzione di Yoshitoshi tra febbraio e marzo del 1865,

24 大判 *ōban*

Formato di stampa grande, generalmente il più comune

25 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 174

26 江戸の花子供遊の図 “Il fiore di Edo: immagine di giochi di bambini”, 1858

27 桃太郎節分豆蒔 “Momotarō lancia i fagioli durante la festa del *setsubun*”, 1859

28 狂画将棋づくし “Immagine comica di pezzi di scacchi che combattono”, 1859

29 台所合戦 “La battaglia della cucina”, 1859

30 Shinichi, Segi, *op. cit.*, p. 1

31 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 182

32 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 173

33 和漢百物語 “Cento storie del Giappone e della Cina”

34 英名組揃 “Elenco di scontri celebri tra uomini coraggiosi”

35 近世俠義伝 “Biografie di distinti uomini moderni”

36 勇名武術誉 “Maestri coraggiosi dell'arte della guerra”

37 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 182

ed è probabilmente in questo lasso di tempo che contrasse una malattia che quasi gli fece perdere la vista di un occhio.³⁸

L'anno seguente è la volta di *Biyū suikoden*,³⁹ del noto *Eimei nijūhasshūku*⁴⁰ in collaborazione col rivale Utagawa Yoshiiku (anch'egli allievo di Kuniyoshi), ispirato a violenti drammi *kabuki*, e in seguito di *Azuma no nishiki ukiyo kōdan*,⁴¹ *Gōketsu suikoden*,⁴² *Seichū gishinden*,⁴³ *Fukushū gishi meimeiden*,⁴⁴ spesso collaborando contemporaneamente a più serie e salendo al quarto posto nella classifica dei maestri *ukiyo-e* più celebri.

Nel 1868 pubblica *Kaidai hyaku sensō*,⁴⁵ serie di immagini violente contenente alcuni dei suoi migliori lavori e ispirata alla battaglia di Ueno, a cui Yoshitoshi assistette personalmente e che su di lui ebbe una forte influenza.

Tuttavia, l'epoca della Restaurazione Meiji stava facendo tramontare quella dell'*ukiyo-e* insieme al sistema sociale che lo alimentava: molti artisti cominciarono a scegliere nuovi soggetti, come nel caso degli *横浜絵 yokohama-e*, un genere di stampe che ritraeva gli stranieri e scene della città di Yokohama, celebre porto aperto ai contatti con l'estero.

Anche Yoshitoshi ne produsse: non bisogna infatti pensare che fosse un personaggio chiuso alle novità, dal momento che studiò anche modelli occidentali e fece largo uso dei nuovi colori chimici di importazione tedesca, come l'anilina.

Ad ogni modo, egli era nato a Edo e aveva intenzione di preservare l'arte a lui cara appresa dal suo maestro.

Sfortunatamente, entrando nel periodo Meiji ebbe inizio per l'artista, allora trentenne, un periodo buio, come testimoniato dalla mancanza di entusiasmo per *Ikkai zuihitsu*,⁴⁶ serie ispirata ad antichi racconti popolari a cui dà un sapore sovranaturale e che popola di immagini *horror* inconsuete.

La scarsità di richieste da parte del pubblico, che probabilmente si era stancato delle visioni violente, lo fece cadere in depressione.⁴⁷

In questo periodo vive con la devota Okoto, che probabilmente sposò in seconde nozze.⁴⁸

I due erano talmente poveri da ridursi a bruciare le assi del pavimento per scaldarsi, e venivano aiutati a sostenersi con il supporto dei pupilli di Yoshitoshi.⁴⁹

E' intorno al 1873 che si riprende, a sei anni dall'inizio dell'epoca Meiji, in cui si vede costretto per motivi economici a dedicarsi ad alcuni *nishiki-e* i cui temi attingevano da avvenimenti riportati sui quotidiani e che accompagnavano le notizie, come nella serie *Yūbin hōchi shinbun*.⁵⁰

38 Roger, Keyes, *Courage and silence : a study of the life and color woodblock prints of Tsukioka Yoshitoshi : 1839-1892 / by Roger Keyes*, Facsimile autorizzato di una tesi discussa alla Union for Experimenting Colleges and Universities, Cincinnati, Ohio, 1982, p. 18

39 美勇水滸伝 “Eroi affascinanti e coraggiosi del Suikoden”

40 英名二十八衆句 “Ventotto omicidi famosi con versi”, 1866-1868

41 東錦浮世稿談 “Racconti del mondo fluttuante su broccato orientale”

42 豪傑水滸傳 “Forti eroi del Suikoden”, 1868

43 誠忠義心伝 “Ritratti di vera fedeltà e spirito cavalleresco”, 1868

44 復讐義士銘々伝 “Biografie individuali dei quarantasette guerrieri vendicativi”, 1868

45 魁題百撰相 “Selezione di cento guerrieri”, 1868-1869

46 一魁随筆 “Componimenti di Yoshitoshi”, 1872

47 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 173

48 *Ibidem*

49 Roger, Keyes, *op. cit.*, p. 27

50 郵便報知新聞 “Quotidiano di notizie postali”, 1875

Il successo di un soggetto come quello di *Ii Naosuke Tairō sōnan*,⁵¹ già usato nella scuola Utagawa da Kunisada e Kuniyoshi per rappresentare l'assassinio del Grande Anziano all'entrata del castello dello *shōgun*, lo aveva rianimato, e con i *bijin-e*⁵² di *Kōmei shichi yōsei*⁵³ e successivamente le raffigurazioni della Battaglia di Satsuma, possiamo affermare che anch'egli avesse trovato un compromesso con la nuova epoca in cui si era ritrovato a vivere.

In corrispondenza del suo periodo di ripresa, inoltre, aveva deciso di adottare un nuovo nome: 大蘇芳年 Taiso Yoshitoshi, ovvero “grande resurrezione”.⁵⁴

Tra i *bijin-e* ricordiamo anche *Mitate tai zukushi*⁵⁵ in cui l'amante Oraku gli fece da modello dopo essersi venduta a una casa del piacere per mantenerlo, come aveva fatto prima di lei Okoto, e *Mitate shichi yō sei*,⁵⁶ che provocò scandalo rappresentando le dame di compagnia dell'Imperatrice Meiji.⁵⁷

Artista prolifico, aveva ormai sorpassato il rivale Yoshiiku aggiudicandosi il titolo di maestro dominante dell'*ukiyo-e* del periodo Meiji, raccogliendo consensi tra i suoi contemporanei.⁵⁸

Inoltre, gli anni dedicati alle immagini di guerrieri e racconti popolari gli permisero di dedicarsi naturalmente alla rappresentazioni di personaggi storici, come nella più celebre *Dai Nippon meishō kagami*.^{59 60}

Con Taiso le immagini violente diminuiscono e da questo momento comincia quella che può essere definita la seconda parte della sua vita: si concentra su serie di grandi dimensioni che testimoniano la sua maturità artistica, tra le più celebri *Tsuki hyakushi*,⁶¹ *Shinkei sanjūrokkaisen*,⁶² pubblicate man mano nel corso degli anni.⁶³

Abbandona gli scenari sanguinolenti in favore di una maggiore introspezione dei suoi personaggi, preferendo la calma e la rappresentazione delle emozioni.⁶⁴

Nel 1885 è ormai il primo maestro *ukiyo-e* secondo il *Tōkyō ryūkō saikenki*.

In quest'epoca vive con la terza moglie Taiko, di cui adotta la figlia in mancanza di eredi.⁶⁵

Nel 1888 viene anche riconosciuto come artista *ukiyo-e* rappresentativo dallo *Zenkoku shoga meikashū ran* e conta più di duecento allievi passati per il suo studio.⁶⁶

La sua salute mentale peggiora nuovamente probabilmente per gli ennesimi problemi finanziari e lo spinge a cambiare più volte dimora; viene in seguito ricoverato per poi essere dimesso in quanto diagnosticato incurabile.

51 井伊大老遭難 “L'attacco al Grande Anziano Ii Naosuke”, 1873

52 美人絵 *Bijin-e*, lett. “immagini di belle donne”

53 光明七陽盛 “Sette stelle brillanti”, 1876

54 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 173

55 見立多以尽 “Una collezione di desideri”, 1877-1878

56 美立七曜星 “Bellezze delle sette notti”, 1878

57 Susugu, Yoshida, “Yoshitoshi no jidaisei to han jidaisei”, in *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, 1ª ed., Tōkyō, Ribun Shuppan, 1989, (2ª ed., 1990), p. 36

58 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 173

59 大日本名将鑑 “Specchio dei celebri generali del grande Giappone”, 1879

60 Shinichi, Segi, “Yoshitoshi ni okeru shakai – rekishi – jinbutsu, in *Yoshitoshi Tsukioka no Zenbōten: Saigō no ukiyo-e shi – Saisho no gekigaka*, Tōkyō, Sezon Bijutsukan, 1977, p. 1

61 月百姿 “I cento aspetti della luna”, 1885-1892

62 新形三十六怪撰 “Le nuove forme dei trentasei fantasmi”, 1889-1892

63 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 173

64 Susugu, Yoshida, *op. cit.*, p. 36

65 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 173

66 Shinichi, Segi, *op. cit.*, pp. 2-3

Muore improvvisamente all'età di cinquantaquattro anni per emorragia cerebrale, il 9 giugno 1892 e viene sepolto a Higashi Ōkubo nel tempio Senpukuji.

Negli oltre quarant'anni di carriera, Yoshitoshi fu uno degli artisti che lasciò, soprattutto per quanto riguarda il periodo Meiji, il maggior numero di *ukiyo-e*.

Dopo un'accurata analisi, la ricercatrice Sugawara Mayumi è riuscita a dividerne la produzione in quattro periodi principali, associandone ad ognuno una tematica.

Al primo periodo (1853-1872) dei *musha-e*, che definisce di “imitazione”, fa risalire una fase di emulazione del maestro Kuniyoshi, sia dal punto di vista dei soggetti, sia per quanto riguarda l'organizzazione della scena e delle figure umane, le quali presentavano movimenti e muscolatura esagerati.

Come il suo maestro, attinge da avvenimenti di personaggi storici, racconti, soggetti *kabuki*, senza però fossilizzarsi con la pedissequa riproduzione di fatti storici, ma lavorando, più che altro, sulla selezione degli aspetti più interessanti e le metafore ad essi associate.

Nella seconda fase (1873-1876), invece, attinge direttamente da avvenimenti realmente accaduti - come nel caso della guerra Boshin⁶⁷ e la battaglia di Satsuma - mantenendo lo stile del maestro sul piano formale, ma andando a interessarsi progressivamente ad una rappresentazione più realistica, probabilmente anche subendo l'influenza dell'Occidente, nella resa della muscolatura e delle pieghe degli abiti dei soggetti, anche se non si avvertono grosse differenze rispetto alla prima fase nonostante il cambiamento degli usi che era in atto all'epoca.

Pare che desse così importanza al disegno dal vero, che fece legare a una croce un suo allievo per ritrarre una scena di crocifissione.⁶⁸

Lo studio dello *Zenken kojitsu*⁶⁹ dà i suoi frutti nella composizione della scena, nella scelta dei personaggi storici e nello stile - particolarmente in *Dai nippon meishō kagami* - in quello che Sugawara identifica come il terzo periodo dell'artista (1878-1884).

E' evidente un'influenza occidentale sotto l'aspetto tecnico che accompagna, però, soggetti della tradizione mitica giapponese con un accenno biografico.

Il quarto e ultimo periodo (1885-1882) è quello in cui raggiunge l'apice della maturità artistica unita alla sobrietà.

A differenza del terzo periodo, qui l'ostinazione per la cronaca storica si affievolisce, pur mostrando un continuo interesse per gli argomenti storici, in questo caso, però, dal sapore aneddotico: la scelta dei temi si rivolge verso i più vari soggetti della tradizione artistica e letteraria.⁷⁰

L'uomo Yoshitoshi

67 戊辰戦争 *Boshin Sensō*, lett. “guerra dell'anno del drago”

Fu una guerra civile giapponese che si combatté tra il 1868 e il 1869 tra i sostenitori dello shogunato Tokugawa e i fautori della Restaurazione Meiji

68 Isao, Toshihiko, “Shoki kara kōki he no sakufū no henshen”, in *Tsukioka Yoshitoshi no sekai*, Tōkyō, Tōkyō Shoseki, 1993, p. 125

69 前賢故実 *Zenken Kojitsu*, lett. “Antico sapere, vecchi costumi”, 1825-1836

Collezione di biografie accompagnate da ritratti di personaggi storici giapponesi ad opera di Kikuchi Yōsai diventata la base indispensabile per gli artisti del periodo Meiji

70 Mayumi, Sugawara, “Yoshitoshi Tsukioka rekishiga kō”, *Bijutsu shi* 46 (1), ottobre 1996, pp. 64-69

Nella sua tesi *Making do with madness*, Brecher si propone di analizzare la costruzione di identità non conformiste durante il periodo compreso tra la metà del XVIII secolo e il periodo Meiji e le loro strategie di coesistenza con una società in via di cambiamento attraverso una eccentricità estetica.

In queste personalità eccentriche individua delle caratteristiche comuni indipendenti dalla loro cultura di provenienza, tra le quali una creatività che sfocia dal disagio psicologico derivato dalla tensione con la società, un'intelligenza superiore alla norma, anormalità fisiche; altri sono asessuati o hanno problemi con i figli, e altri ancora perdono i genitori durante l'infanzia, soffrono di problemi psicologici durante gli anni di formazione e di disturbi ossessivo-compulsivi che sfociano nella produzione cospicua di opere.

Yoshitoshi si separò infatti dalla madre in tenera età e invece di vivere col padre fu adottato da uno zio.⁷¹

Dal secondo anno dell'era Meiji, sappiamo che, rispetto all'alto numero di produzioni mantenuto fino all'anno precedente, la quantità delle sue opere diminuì drasticamente, e addirittura *Ikkai zuihitsu* venne lasciato incompleto per la scarsità di risposta dal pubblico, ciò che lo fece definitivamente crollare.

Mancanza di interesse da parte del pubblico, conseguente assenza di introiti, conseguente impossibilità di procurarsi i mezzi con cui realizzare altre opere, conseguente tracollo finanziario ed emotivo: una situazione senza via d'uscita scatenante un senso di paranoia percepibile in ogni tentativo di creazione.⁷²

Così come la tipologia esatta del disturbo che affliggeva Yoshitoshi è sconosciuta, anche le vicende legate alla sua ripresa lo sono, ed ironicamente furono alcune illustrazioni per i quotidiani e degli eventi contemporanei della battaglia di Satsuma del 1877 ad attirare nuovamente l'attenzione del pubblico su Yoshitoshi, che aveva categoricamente rifiutato commissioni che non gli permettessero di ritrarre i soggetti storici che più amava.⁷³

Secondo alcune ipotesi avrebbe addirittura sofferto di sifilide cerebrale, mentre Shinji Sōya passa dal sopporre prima una paranoia provocata da un disturbo schizofrenico, per poi azzardare una bipolarità maniaco depressiva mostrata dall'alternanza tra un carattere solare e un altro malinconico e facile alle lacrime, nel leggere alcune testimonianze lasciate dalla figlia adottiva che aveva avuto la moglie Taiko da un precedente matrimonio.

Dagli aneddoti dei suoi studenti, pare che Yoshitoshi si ponesse con loro in atteggiamenti scherzosi, dividendo con questi gran parte del tempo nel suo studio o durante escursioni volte a raccogliere materiale da immortalare, momenti in cui si divertiva a spaventare il gruppo con storie di fantasmi.

Non mancava tuttavia di assumere una posizione autoritaria e addirittura sfociare nel dispotismo nel momento in cui si trattava di gestire il suo lavoro, ma sono vari gli esempi di devozione mostrati dai suoi studenti nei suoi confronti, a riprova del fatto che doveva essere un personaggio amato e ammirato, nonostante gli scatti d'insofferenza che si presentavano per il suo disturbo.

71 W. Puck, Brecher, *Making do with madness: Applications of aesthetic eccentricism in Tokugawa and Meiji Japan*, Dissertazione presentata alla Faculty of the Graduate School University of Southern California, 2005, pp. 2-314

72 Sōya, Shinji, *op. cit.*, pp. 188-189

73 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, 1ª ed., Hong Kong, Blue Tiger Books in association with the University of Washington Press, Seattle, 1983 (2ª ed. 1992), p. 16

Nei periodi di estrema povertà in cui viveva con Okoto, la donna arrivò a vendere i suoi averi prima di vendere se stessa a un bordello, i suoi allievi portarono cibo dalle loro case, il padrone di casa e il dottore evitarono di chiedergli il pagamento dei loro servizi, colpiti dalla sfortunata situazione finanziaria e fisica in cui si ritrovava.

Un giorno, Yoshitoshi ricevette una lettera appassionata da un giovane che lo pregava di accettarlo tra i suoi studenti, firmandosi col sangue, ma senza mai saperne più niente al riguardo dopo avergli risposto.

Okoto e alcuni suoi studenti si riunirono in preghiera sperando che il disegno di *Ii Naosuke* avesse successo, su cui tutti avevano riposto le loro speranze di ripresa del maestro.⁷⁴

Tra i suoi disturbi, Shinji Sōya include comunque una paranoia a cui tendeva a cedere ciclicamente che si avvicina a quella di Goethe.

“Goethe”, afferma, “amava scrivere in abbondanza a proposito di ricorrenti stati maniacali, mentre non scriveva nemmeno una parola per anni quando cadeva in stati depressivi, chiudendosi in isolamento e rifiutando perfino i contatti con l'altro sesso.”

Il carattere ciclico del male che lo tormentava è comunque provato dalla ricaduta che ebbe luogo negli anni Ottanta inoltrati dopo aver ottenuto il successo, il che ci fa pensare che il disordine mentale che affliggeva Yoshitoshi avesse piuttosto a che fare con la sua natura, che fosse innato.

In quegli anni aveva preso a cambiare continuamente dimora dopo aver sentito l'opinione di un geomante che riteneva che la sua casa di Asakusabashi si trovasse in una posizione sfavorevole, e addirittura una di queste venne svaligiata dai ladri poco prima di stabilirvisi, fino a che la sua condizione, acuita dai problemi finanziari e dall'abuso di alcool, peggiorò al punto da richiedere un ricovero.

Diagnosticato come incurabile, fu dimesso e morì poco tempo dopo, scomparendo prematuramente da questo mondo.⁷⁵

74 Roger, Keyes, *op. cit.*, 27-130

75 Sōya, Shinji, *op. cit.*, pp. 188-204

Se Utamaro fu il malinconico artista della sfera del primo pomeriggio, Yoshitoshi fu come il suono di una campanella nelle ombre dense nel mezzo della notte

- Shinji Sōya⁷⁶

2. Yoshitoshi artista amante di soggetti sanguinari?

In questo capitolo ci preme affrontare la questione della fama delle stampe insanguinate ad opera di Yoshitoshi, per poter sfatare il mito a lui associato e tramandato - anche da noi occidentali - di artista sanguinario, enfatizzando, invece, il reale filo conduttore nell'arte di Yoshitoshi, presente in ogni sua fase creativa e di vita: la ripresa della tradizione giapponese.

Come osservato nel capitolo precedente, l'accumularsi di una serie di reazioni di malcontento trascurate nella popolazione, di cattiva amministrazione e di scelte sbagliate, si sarebbero evolute in importanti conseguenze che avrebbero determinato avvenimenti storici in grado di cambiare per sempre l'aspetto del Giappone rispetto a come lo si era conosciuto fino alla metà del XIX secolo.

Abolendo oltre duecento anni di un governo portato avanti dai membri della stessa famiglia - che come tipologia di controllo vedeva le sue origini gettate più di seicentoseventanta anni prima da Minamoto no Yoritomo,⁷⁷ *shōgun* del *bakufu* Kamakura (1192-1333), continuando, tra un'interruzione e l'altra, con Ashikaga Takauji⁷⁸ con lo shogunato Ashikaga (1336-1573) - il Giappone donava nuovamente dopo secoli il potere all'Imperatore, che per tutto questo tempo aveva funto da figura di copertura volta a legittimare il potere del vero capo della nazione, quello militare.

L'entrata in contatto con gli americani aveva, come sappiamo, stupito i giapponesi nel constatare la loro arretratezza su ogni fronte, avvertendoli anche del pericolo che il Paese avrebbe corso in caso di attacco da parte di queste nazioni così avanzate sul piano tecnologico, scientifico, amministrativo e militare: il compromesso migliore sarebbe stato quello di mettere da parte il proprio orgoglio e la propria identità e imparare dall'Occidente, con una frenesia che avrebbe reso il Giappone delle Guerre Mondiali del XX secolo la nazione dominante dell'Asia in grado di competere con i suoi modelli di riferimento.

Yoshitoshi si ritrova proprio al principio del processo di trasformazione che necessitava di abolire il vecchio in favore del nuovo, ed è vittima, come molti altri giapponesi, di uno stato di confusione provocato dalla mancanza di certezze rappresentate dai pilastri su cui il loro modo di pensare, il loro stile di vita e le loro usanze si fondavano.

76 Sōya, Shinji, *op. cit.*, p. 185

Traduzione di Arianna Bianciardi

77 (1147-1199) Fondò il primo *bakufu* della storia del Giappone con capitale a Kamakura nel 1192 dopo aver sconfitto i suoi rivali della famiglia Taira nella battaglia di Dan-no-ura, assumendo il titolo di *shōgun*. La disputa con i Taira era nata in seguito ai diversi schieramenti delle due famiglie a corte

78 (1305-1358) Fondò lo shogunato Ashikaga nel 1336 ponendone la capitale a Kyōto

Pur apprezzando alcuni aspetti delle innovazioni portate in Giappone dalle missioni inviate in Occidente al fine di apprendere la maggior quantità di informazioni, Yoshitoshi si sarebbe reso conto di quale perdita avrebbe comportato per la memoria comune seppellire la propria individualità per adottarne una nuova ed estranea.

La crisi dei valori, che era già stata profeticamente intuita da Kuniyoshi,⁷⁹ avrebbe avuto la sua parte nel plasmare il particolare stile di Yoshitoshi, dapprima con le stampe sanguinolente occorrenti nel periodo confusionario di lotte civili e di scontri tra le fazioni pro-shogunato e pro-imperialismo, e poi con l'entrata effettiva nel periodo Meiji e il raffinamento dell'esecuzione delle sue stampe.

Yoshitoshi, che già dagli inizi della sua carriera aveva seguito le orme del maestro, era deciso a non svendersi per continuare a produrre le sue stampe *ukiyo-e*, ma, al contrario, a farle risplendere ponendo in primo piano nella sua arte la storia e l'anima del Giappone.

Soggetti storici che facevano da sfondo anche, e in primo luogo, alle celebri stampe insanguinate.

Soggetti storici che *permisero* la pubblicazione delle violente scene di battaglia incluse nelle stampe insanguinate.

Soggetti storici che fanno parte del mondo delle stampe degli anni d'oro dell'*ukiyo-e*.
Soggetti storici che sono presenti nella continua produzione di Yoshitoshi, anche quando abbandona la raffigurazione di scene cruente.

Soggetti storici che attingono dalle radici culturali di un popolo, e che per questo, come vedremo nel capitolo seguente, risplendono in confronto a quelle nuove prese in prestito dall'Occidente, in un periodo di imitazione di concetti che non trovavano applicazione in un popolo che aveva vissuto per secoli chiuso nel suo modo di essere e di percepire.

Soggetti storici che non sono ancora scomparsi del tutto tra la popolazione giapponese.
Soggetti storici che ritardarono la scomparsa di una preziosa forma artistica.

Soggetti storici che provarono il coraggio di Yoshitoshi, e grazie ai quali viene ricordato come l'ultimo maestro dell'*ukiyo-e*.

79 Roger Keyes, *op. cit.*, p. 106

Yoshitoshi: l'immaginario collettivo

Come già accennato nell'introduzione, Yoshitoshi è un artista noto tra gli estimatori dell'arte giapponese dell'*ukiyo-e*, ma non particolarmente conosciuto nel panorama artistico generale, men che meno tra coloro che non hanno interesse nei confronti dell'arte giapponese, ma che potrebbero, se non sapere chi Hokusai sia, almeno annuire di fronte a “La grande onda di Kanagawa” ad opera di questo maestro.

Essendo inoltre artista di stampe *ukiyo-e* durante il periodo di declino di questo tipo di arte, vi è chi addirittura ritiene che non possa essere paragonato ai grandi nomi che operarono durante il periodo d'oro delle immagini del mondo fluttuante, riconoscendo nei suoi lavori una mancanza di qualità che non potrà mai eguagliare quella dei tempi d'oro delle personalità del passato.⁸⁰

Soprattutto, è opinione comune tra i conoscitori dell'*ukiyo-e*, ma anche tra gli apprezzatori di Yoshitoshi, associare subito il suo nome ai cosiddetti 血みどろ絵 *chi midoro-e*, ovvero “dipinti imbrattati di sangue” nella traduzione letterale del termine.

Il motivo di questo collegamento immediato è probabilmente, secondo l'opinione che si sostiene in questa tesi, da ricercarsi sia nell'attenzione che un soggetto di forte impatto richiama su di sé rispetto ad altri meno scabrosi, sia nella tendenza all'addomesticamento dell'immaginario di un popolo proveniente da una diversa sfera culturale da parte di un altro che ne entra in contatto.

Prima di tutto, lo scabroso, il proibito, la morte, il segreto e il sovrannaturale, hanno suscitato e sempre susciteranno curiosità nell'essere umano, in una contrapposizione tra il desiderio di scoprire cosa si cela al di là dell'ignoto e i tabù e la paura che lo frenano.

Una debolezza, questa, che caratterizza l'uomo dai tempi mitici: come per Orfeo ed Euridice nelle culture che hanno subito l'influenza ellenica, così in quella giapponese con le divinità creatrici Izanami e Izanagi, come fa notare Maria Roberta Novielli in *Metamorfosi* nell'analizzare le caratteristiche delle trame orrifiche giapponesi, individuando la profonda influenza del mito nel codificare la dissacrazione e la violazione delle barriere tra il mondo dei vivi e quello dell'oltretomba attraverso lo sguardo.

Il dio Izanagi, secondo il *Kojiki*,⁸¹ aveva perduto la sorella e compagna Izanami dopo che questa aveva dato alla luce il loro ultimo figlio, il dio del fuoco.

Non rassegnandosi alla morte dell'amata - con cui aveva creato l'arcipelago giapponese - decise di inseguirla nell'oltretomba per poterla riportare con sé nel mondo dei vivi, e la riconciliazione sarebbe stata possibile se Izanagi, come Orfeo, non avesse infranto la promessa di non posare lo sguardo sulla sua sposa fino a che non ne avesse avuto il permesso: dopo aver mangiato il cibo del mondo dei morti, Izanami era infatti diventata una creatura dell'aldilà dall'orrido aspetto di un cadavere in decomposizione.

Spaventato e disgustato, Izanagi scappò inseguito dalla furiosa Izanami, umiliata da quello sguardo che aveva anche violato le leggi naturali che vogliono il mondo dei vivi

80 Miyoshi, Yuraki, “Seikimatsu to Yoshitoshiteki na mono”, in *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, Tōkyō, Ribun Shuppan, 1989, p. 15

81 古事記 *Kojiki*, lett. “Cronaca di antichi eventi”

Il più antico documento letterario della storia nipponica compilato nel 712 d.C. dal nobile Ō-No-Yasumaro. Narra le origini mitologiche del Giappone fino al regno dell'Imperatrice Suiko (554-628)

separato da quello dei morti, e l'ordine venne ristabilito solo dopo che Izanagi pose un macigno all'ingresso dell'aldilà impedendo a Izanami di uscirne.

Adirata, Izanami gli gridò che avrebbe preso la vita di mille uomini per ogni giorno di separazione, e in risposta Izanagi le disse che avrebbe dato la vita a millecinquecento uomini ogni giorno, diventando il dio della vita contro la dea della morte.⁸²

Alla stregua di un film horror o di un reportage su eventi paranormali, il corrispondente dell'epoca Tokugawa, la stampa *ukiyo-e* che mostra teste mozzate, sanguinamenti e uccisioni, ha svolto il suo ruolo di mostrare quel tabù che sicuramente suscita un impatto immediato e curiosità, ma pure allo stesso tempo un impatto scandaloso e inconsueto difficilmente cancellabile dalla memoria.

E' così naturale che lo scandalo rimanga più facilmente impresso nella mente rispetto a tutto ciò che viene ritenuto “nella norma”: è questa una delle possibili motivazioni per cui si ritiene che le immagini insanguinate siano passate avanti nei secoli nell'immaginario comune rispetto ad altre opere più introspettive di Yoshitoshi, finendo per diventare, erroneamente, il marchio di fabbrica dell'artista incisore.

La seconda possibile motivazione che si pensa abbia contribuito al consolidarsi di tale idea, si può ricercare nella naturale conseguenza di una tendenza, da parte di una cultura e di una popolazione, a filtrare una cultura esotica che non si può totalmente comprendere in quanto “altra”.⁸³

Questo atto di filtrare consiste sostanzialmente nel selezionare, rielaborare secondo la propria sensibilità e fare passare nel proprio mondo di appartenenza ciò che si crede più rappresentativo (spesso per comodità e fini politici) di una cultura al posto di comprenderla realmente.

E' una tendenza che esiste dall'alba dei tempi della civiltà e avviene spesso tra due mondi visti come opposti, come l'Oriente e l'Occidente.

Nel nostro caso, quello del Giappone, dopo la sua apertura al mondo esterno avvenuta nel corso del XIX secolo, gli occidentali avevano potuto schiudere uno scrigno rimasto chiuso a lungo - per secoli in verità - il quale aveva rivelato i tesori nascosti al suo interno, tra i quali, nel caso di nostro interesse, l'arte *ukiyo-e*.

Le stampe *ukiyo-e* arrivate in Occidente nel corso di viaggi e scambi commerciali, ad esempio, avevano subito affascinato il panorama europeo, ispirando gli artisti della *Belle Epoque* e dando inizio al movimento artistico detto *Japonisme*.

Tuttavia, l'apertura del Giappone che ha permesso al mondo occidentale di entrare a contatto con esso, ha anche dato vita allo sfociare di fenomeni di estrema stereotipazione di questo Paese (e viceversa), vuoi per esorcizzare un'eventuale minaccia che il Giappone della Seconda Guerra Mondiale avrebbe rappresentato per l'America, sua rivale durante il conflitto, vuoi per sminuire un popolo ritenuto diverso o inferiore rispetto a quello considerato dominante dell'Europa e degli Stati Uniti, o ancora perché incapaci di entrare in un'ottica diversa dalla propria.

Questa stereotipazione è tuttora in atto, ed è più che ovvio che sia risultata in una serie di immagini che perfino oggi la maggior parte di noi occidentali approssima a quella corrispondente al Giappone: *samurai*, *geisha*, *sushi*, Monte Fuji, *harakiri*, fiori di ciliegio.

82 Maria Roberta, Novielli, *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, Bologna, Epika, 2010, p. 11

83 Per una spiegazione più ampia in merito vedi Edward W., Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978

Per quanto, come si è osservato, il panorama artistico giapponese e, in particolare, il mondo di Yoshitoshi potrebbe risultare sconosciuto a chi non decide di andare oltre questi stereotipi, oppure è lontano dal mondo orientale, è molto probabile che la figura di un guerriero che pratica il suicidio rituale, ricorrente nelle serie di stampe sanguinolente di Yoshitoshi, sia molto più “comprensibile” per un esterno rispetto, ad esempio, a quella della volpe travestita da prete ritratta nella stampa *Konkai*⁸⁴ appartenente alla serie *I cento aspetti della luna* che implicherebbe una più accurata conoscenza della cultura giapponese.

Rispetto all'immagine acquisita dall'occidentale del samurai che esegue il suicidio rituale dello 腹切り *harakiri*, per afferrare un soggetto pieno di rimandi etnologici come *Konkai*, si dovrebbe sapere che nel folklore giapponese esistono vari tipi di creature benevole, maligne o caratterizzate da entrambe le inclinazioni, e che, fra queste, la volpe, chiamata 狐 *kitsune*, è un animale al

tempo stesso benevolo e beffatore dotato di poteri sovranaturali, che può tramutarsi e assumere sembianze umane per ingannare gli uomini, o anche emettere i cosiddetti 狐火 *kitsunebi* (“fuochi di volpe”) - che nell'opera di Yoshitoshi vengono sottilmente richiamati dalle foglie all'estremità del groviglio di erbacce che circondano la volpe - per distrarli durante il cammino e far perdere loro la via.



Figura 3: Obata Sukerokurō Nobuyo, 1868



Figura 2: Konkai, 1886

In aggiunta alle interpretazioni elencate, la spiegazione di John Stevenson in *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon* a proposito del successo delle stampe di sangue di Yoshitoshi, sembra completare il quadro delle giustificazioni al riguardo quando afferma:

La notorietà della violenza nel lavoro di Yoshitoshi è in parte giustificata dal fatto che egli effettivamente ideò delle immagini scioccanti in una maniera più efficace di qualsiasi altro produttore di stampe. Tuttavia, l'enfasi che i critici moderni e le gallerie pongono sulle sue stampe insanguinate dona una falsa prospettiva sul suo lavoro [...] e non danno un'accurata impressione della sottigliezza, della penetrazione e dell'integrità della grande quantità di disegni di Yoshitoshi.⁸⁵

84 吼噓 *Konkai*, lett. “L'uggiolo della volpe”, 1886

85 John, Stevenson, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, p. 19

Stevenson giustifica la fama delle stampe insanguinate di Yoshitoshi nel riconoscere che l'artista creò delle immagini violente, ma che queste hanno oggi maggiore riscontro poiché seppe creare delle stampe più efficaci rispetto a quelle di altri suoi colleghi artisti, più efficaci nello svolgere il loro dovere di sconvolgere, impressionare, e rappresentare il disagio che le lotte interne stavano scatenando nel paese durante il periodo di passaggio tra l'epoca Tokugawa e l'epoca Meiji.

Queste immagini scioccanti prendevano vita da scene di assassinii, di battaglie, di vendette, di suicidi, da eventi sovranaturali, da apparizioni di demoni e di vecchie streghe.

Yoshitoshi aveva ereditato il lato oscuro che traspariva dalle immagini del suo maestro Kuniyoshi e ne aveva fedelmente imitato i ritratti di eroi impavidi dei suoi *musha-e* per tutta la prima parte della sua produzione esercitandosi sulla tecnica.⁸⁶

Era un perfezionista, e secondo alcuni aneddoti, era talmente esigente nella resa realistica che, per raffigurare la scena di crocifissione di Sakura Sōgorō,⁸⁷ fece mettere in croce i suoi allievi legando loro mani e piedi con una corda per poterli immortalare, cambiando più volte modello insoddisfatto dell'incapacità di recitare la parte.⁸⁸

Negli anni Sessanta del secolo XIX, per di più, si esercitava a raffigurare nel particolare cadaveri e teste decapitate che i campi di battaglia offrivano, per poi incorporarle nei propri lavori.⁸⁹

Non bisogna inoltre dimenticare che Yoshitoshi assistette *di persona* alla battaglia di Ueno, che vide il sangue dei soldati scorrere a fiumi, e che ne fu enormemente influenzato.

Ulteriore fattore da tenere presente era la fragile psiche di Yoshitoshi, che subì un crollo nell'entrata definitiva nell'epoca Meiji, ostile nei suoi gusti verso un'arte sviluppatasi basandosi su un sistema sociale abolito con la Restaurazione.

Non è per questo da escludere che egli, nei momenti di mancanza di lucidità, non avesse delle visioni disturbanti che poi trasponeva nelle sue stampe sconvolgenti; è risaputo che Yoshitoshi, come la maggior parte dei giapponesi dell'epoca, credesse nell'esistenza del sovranaturale e che più volte dichiarò di aver visto dei fantasmi in varie occasioni della sua vita.

Non ci si aspetterebbe di meno, perciò, da un personaggio con un tale *background* artistico e personale, nella resa di stampe disturbanti.

La sua visione così personale dell'orrore arrivò al punto che, con *Ikkai Zuihitsu*, il pubblico non riuscì più a comprendere i disegni che vedeva, poiché era probabile che l'opera non potesse venir afferrata da una persona sana di mente che non vedeva così precisamente nella sua testa le immagini spaventose, come capitava a Yoshitoshi.⁹⁰

E' pur vero che, come Shinji Sōya fa notare in *Kage no bigaku*, Yoshitoshi, rispetto ad altri artisti che hanno incluso in alcuni dei loro lavori stampe sanguinarie - come Toyokuni e Kuniyoshi - è quello che ne ha prodotte di più.

Tuttavia, dando atto all'abilità di Yoshitoshi nel rendere tali visioni disturbanti, e riconoscendogli anche un primato nella quantità di stampe prodotte in questo campo, troviamo, come Stevenson, riduttivo aggiungere una maggiore enfasi sulle stampe

Traduzione di Arianna Bianciardi

86 Toshihiko, Isao, *Tsukioka Yoshitoshi no sekai*, Tōkyō, Tōkyō Shoseki, 1993, p. 6

87 Figura leggendaria di un contadino crocifisso per aver chiesto direttamente allo shōgun, nel 1652, di ridurre le tasse della popolazione del feudo in cui viveva

88 Isao, Toshihiko, *op. cit.*, p. 125

89 Roger, Keyes, *op. cit.*, p. 19

90 Sōya, Shinji, *op. cit.*, p. 168

insanguinate piuttosto che sulla presenza della cultura giapponese che permea ogni immagine di Yoshitoshi, se non specificando che tale enfasi sia dettata da un gusto personale per i temi trattati.

Se Yoshitoshi avesse effettivamente prodotto più efficacemente scene disturbanti rispetto a quelle che attingono dall'antica tradizione del Giappone, infatti, non sarebbe stato chiamato “l'ultimo maestro dell'*ukiyo-e*”, in quanto le immagini di squartamenti non sono ritenute esattamente il tema più rappresentativo dell'*ukiyo-e*, e soprattutto fanno parte di un ristretto periodo della sua produzione artistica.

Yoshitoshi, piuttosto, è riuscito ad essere un artista *ukiyo-e* come se avesse potuto operare cento anni prima rispetto alla sua epoca di appartenenza, quando invece si è ritrovato in un momento in cui quel genere di arte era prossimo al declino.

Per essere chiamato “maestro dell'*ukiyo-e*” non è semplicemente bastato diffondere i propri disegni su vasta scala tramite la tecnica della xilografia, ma anche riportare alla mente dei giapponesi le immagini di un tempo, combattendo contro la povertà che lo metteva a dura prova e la moda delle novità.

Perché le stampe insanguinate?

Yoshitoshi fu testimone del cambiamento di un'epoca e artista di un genere che si basava su dei presupposti che in questa nuova epoca stavano scomparendo.

Fu un uomo che rimase segnato come i suoi connazionali dalla perdita di riferimenti radicati in secoli di tradizione e di abitudini, e che forse più di altri avvertì un disagio che traspose e allo stesso tempo esorcizzò nelle sue opere, a causa della sua sviluppata sensibilità di artista e della combinazione di una psicologia precaria, che sarebbe stata indebolita ulteriormente dalla sensazione di sentirsi incompreso e dalla mancanza di denaro che spesso lo portava a condurre un'inesistenza miserabile.

Questi aspetti storici, sociali e personali lo portarono sicuramente a plasmare in un determinato modo la sua maniera di fare arte: quella che oggi ci ha lasciato e che, come abbiamo visto, per quelle fasi di vita, di cambiamenti, di condizioni mentali e storiche, può essere distinta in quattro fasi.

Yoshitoshi della prima fase era estremamente giovane e imparava l'arte dell'*ukiyo-e* imitando nello stile e nei temi raffiguranti guerrieri il maestro che ammirava: Kuniyoshi.

L'influenza del maestro rimase anche nella seconda fase, ma già da allora Yoshitoshi cominciava a superare i confini stabiliti dall'arte di Kuniyoshi: sarebbe semplicemente arrivato fino ai giorni nostri tra un elenco di nomi degli artisti dell'ultimo periodo dell'*ukiyo-e* se si fosse limitato a portare avanti lo stile già impostato da Kuniyoshi.

A questa fase appartengono serie come *Wakan hyaku monogatari* dedicata all'immaginario spiritico del Giappone e della Cina, la violenta *Eimei nijūhasshūku* in collaborazione con Yoshiiku, e le grottesche *Azuma no nishiki ukiyo kōdan* e *Kaidai hyaku sensō* che ormai testimoniano il suo affondo nelle immagini sanguinarie.

Matsuoka Seigō tenta di spiegare il motivo della scelta di questi soggetti:

Il perché Yoshitoshi si fosse diretto verso le stampe insanguinate è un enigma difficile da interpretare. [...] Quest'epoca [l'epoca Edo ndr] era letteralmente sul punto di scomparire come l'antichità stessa. [...] Quello del *bakumatsu* fu un periodo in cui tutti venivano abbandonati dalla visione dell'indomani, in cui tutti non davano importanza a cosa sarebbe loro accaduto. Questo non succedeva solo a causa della prevalenza di assassinii e frequenti guerre.

Subito dopo la morte del maestro Kuniyoshi, l'atrocità del colera si era diffusa in tutto il paese raggiungendo i trentamila morti e ovunque nella città di Edo apparivano scene che parevano tratte da rappresentazioni infernali; inoltre, subito dopo la presentazione di *Eimei nijūhasshūku* del 1867, è probabile che anche a Yoshitoshi non fossero arrivate altro che le voci dei cori *eejanaika*⁹¹ e dei tumulti *uchi kowashi*⁹² come naturale risposta al periodo. Fu un'epoca durante la quale era inevitabile per un artista *ukiyo-e* scagliare gli anormali stimoli all'interno di se stessi. [...]

Nel giro di anni, le immagini insanguinate disegnate da Yoshitoshi finiscono per diventare interamente composizioni della realtà. [...] La realtà aveva superato la fantasia di Yoshitoshi, aveva superato le aspettative di Yoshitoshi. I racconti non erano racconti.

Così la seconda fase di Yoshitoshi nasce da un attacco di disturbi nevrotici. Si verifica un

91 ええじゃないか *Ee ja nai ka*

Complesso di festività religiose dal sapore carnevalesco che ebbero luogo in Giappone tra il 1867 e il 1868, spesso scambiate per proteste sociali e politiche

92 打ち壊し *Uchi kowashi*

Movimenti popolari su scala ridotta ad opera della popolazione umile oppressa

io spezzato, in altre parole, un altro sé. E' il 1872.⁹³

adducendo una crisi interiore indotta dal disorientamento della perdita delle radici, e dai tumulti che dilagavano nel paese dopo secoli di pace garantita dai Tokugawa come motivazione dell'abbondanza di scene violente.

La sua psiche disturbata ulteriormente dal cambiamento immediato e innaturale che stava avvenendo, immaginava una realtà distorta che però effettivamente non era molto distante dagli effettivi episodi che stavano avendo luogo e violando il Giappone.

Nakau Ei, in maniera simile, trova un collegamento tra arte e vita nella scelta di un'estetica della morte.

Yoshitoshi, al contrario di altri suoi colleghi operanti durante il *Bunmei Kaika* come Kyōsai, Kiyochika e Kunichika, è l'unico a non prestare attenzione ai 開化絵 *kaika-e*, ovvero *ukiyo-e* incentrati sui costumi del periodo di “civilizzazione” del *Bunmei Kaika*. Nelle sue stampe imbrattate di sangue, egli mostra spesso lo spirito dei guerrieri, tuttavia non si tratta più di immagini di guerrieri come quelli di Kuniyoshi che sono degli uomini con sviluppate capacità di uccidere altri uomini, ma di rappresentare il vero e proprio tema della Morte.

[...] Yoshitoshi, in un certo senso, è stato davvero risucchiato da “un'epoca di follia” fino alla sua morte. Non è perciò una questione di opere, ma di stile di vita, con un tocco di “follia”.⁹⁴

Nuovamente la componente nevrotica di Yoshitoshi entra in ballo quando si tratta delle sue stampe di sangue.

E aggiunge:

Yoshitoshi ritrae la tragedia della guerra e una società impazzita con uno spirito ribelle. Lui stesso perde la ragione ripetutamente nel corso della sua vita e va avanti nel disegnare immagini in un stato di confusione.

Il mondo di follia di Yoshitoshi va ad approcciarsi al terrificante, sovrapponendosi alla sua vita.

In questo modo, questo particolare stile di “morte e massacro”, “sangue e brutalità” impressiona l'osservatore come se lodasse il male e la morte, occasionalmente anche sul piano estetico.⁹⁵

Yoshida Susugu, d'altro canto, non vuole parlare di follia quando si tratta del talento e della stranezza di Yoshitoshi poiché è facile che dia luogo a malintesi: ad esempio, che la mediocrità che manca di una capacità di penetrazione sarebbe da preferire alla follia, intesa invece come pecca.

Si osserva che, solitamente, la forza creativa diminuisca o addirittura scompaia del tutto nei periodi di depressione, e tuttavia egli individua anche casi in cui non trova cali di

93 Seigō, Matsuoka, “Ukiyo-e no saigō no bamen – Yoshitoshi no erosu to tanatosu”, *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, 1ª ed., Tōkyō, Ribun Shuppan, 1989, (2ª ed., 1990), pp. 19-20

Traduzione di Arianna Bianciardi

94 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 182

Traduzione di Arianna Bianciardi

95 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 163

Traduzione di Arianna Bianciardi

vigore nel periodo della rappresentazione dei soggetti bizzarri, che molti ritengono nascano dalla sua follia.⁹⁶

Siamo d'accordo nel ritenere che la componente depressiva in Yoshitoshi abbia avuto la sua parte nell'immaginare certe scene e nel renderle efficaci al punto da acquisire una popolarità tale da scambiarle per il suo tratto distintivo.

La follia di Yoshitoshi venne sicuramente incoraggiata dal senso di frustrazione a cui contribuivano il vivere in bilico, la scarsità di successo, gli anni incerti del *bakumatsu* costellati da lotte interne praticamente inesistenti durante i due secoli di pace dello shogunato Tokugawa.

Come Matsuoka Seigō sostiene, non era più così necessario immaginare l'orrore: l'orrore, come quello che una guerra può provocare, era a portata di mano ed erano i campi di battaglia a fornire direttamente a Yoshitoshi i cadaveri e le teste mozzate per i suoi bozzetti.⁹⁷

Yoshitoshi, ricordiamo, aveva assistito alla Battaglia di Ueno, alla disfatta delle truppe dei sostenitori del *bakufu* da parte di quelle dell'imperatore.

Tuttavia, Yoshitoshi delle immagini di sangue non aveva ancora avuto un crollo nervoso: siamo negli anni Sessanta del XIX secolo, e la caduta in depressione non sarebbe avvenuta prima degli anni Settanta, anche se certamente vi si arrivò gradualmente.

Le stampe insanguinate sembravano una denuncia di quello che stava accadendo, sembravano paradossalmente condannare la violenza nel trasmettere il messaggio “sì, siamo spregevoli fino a questo punto e perfino peggio.”⁹⁸

L'idea è comunque che la componente inconsueta delle sue opere fosse più incentivata dai disordini dell'epoca piuttosto che dai disordini della lucidità: la forza creativa che si sprigiona nei momenti di follia che Yoshida Susugu fa notare è più che mai riscontrabile nell'ultima parte di vita di Yoshitoshi piuttosto che in quella corrispondente alle immagini violente: dopo il fallimento di *Ikkai zuihitsu*, in realtà, l'artista va incontro a un calo di commissioni e quindi di opere.

I giapponesi del periodo Edo, per di più, credevano nel sovrannaturale e amavano molto le storie di fantasmi, divertendosi in estate a raccontarsele, poiché si pensava che i brividi suscitati dalle storie di paura potessero fornire sollievo all'oppressione della calura estiva.

Yoshitoshi stesso era attratto dalla magia e sosteneva di avere avuto degli incontri con dei fantasmi, inoltre, il secondo carattere del nome che utilizzò fino agli anni del crollo psicologico, 一魁齋 Ikkaisai, presenta svariati significati tra cui “avanguardia” o “migliore”, ma comprende anche l'ideogramma di 鬼 *oni*⁹⁹ sulla sinistra.¹⁰⁰

La componente sovrannaturale ritornerà anche dopo la fine del periodo delle stampe insanguinate, quando Yoshitoshi crederà di aver sconfitto il suo periodo buio e avrà ottenuto dei riconoscimenti per le sue creazioni.

Nel periodo in cui si firmerà come Taiso Yoshitoshi, come vedremo, queste immagini di fantasmi non accompagneranno più tematiche forti, ma anzi, come nel caso di *Shinkei sanjūrokkaisen*, si presteranno alla rappresentazione delle emozioni umane, susciteranno sentimenti come la pietà, e si presteranno ad omaggiare le radici culturali dei

96 Susugu, Yoshida, “Yoshitoshi no jidaisei to han jidaisei”, *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, 1^a ed., Tōkyō, Ribun Shuppan, 1989, (2^a ed., 1990), p. 40

97 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Strange Tales*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 19

98 Roger Keyes, *op. cit.*, p. 172

99 鬼 *Oni*, lett. “demone”

100 John, Stevenson, *op. cit.*, pp. 10-14

giapponesi, piuttosto che terrorizzarli.

E' anche questa differenza di trattamento del tema che ci fa pensare che sia ingiusto accostare al nome di Yoshitoshi in maniera rappresentativa le stampe insanguinate, poiché effettivamente esse scomparvero dopo un decennio, con la fine dei disordini e l'arrivo di un compromesso con la nuova epoca in Yoshitoshi.

Tra la combinazione di fattori sociali, mentali e di una sviluppata immaginazione, troviamo che, in ultimo, entri in gioco la più banale delle motivazioni che portarono alla produzione di raffigurazioni di battaglie e di violenza: la vocazione degli artisti *ukiyo-e*. Non bisogna dimenticare che le immagini *ukiyo-e* nascono per intrattenere e ritrarre la vita di città.

Nel periodo Meiji, sappiamo che vennero attuati numerosi cambiamenti, come il crollo del sistema feudale e, di conseguenza, della stratificazione sociale concepita dai Tokugawa che portò all'abolizione dei diritti dei *samurai*.

La classe guerriera non esisteva più e al suo posto era stato istituito un esercito: molte di queste novità non vennero accettate e lotte interne scoppiarono sublimite dal malcontento degli oppositori.

E' probabile che con il dilagare dei tumulti, questi finirono per avvolgere ogni aspetto della vita dei cittadini, oscurando la luce degli intrattenimenti che vivacizzavano la vita della vecchia Edo, che ormai si chiamava Tōkyō.

Non c'è da stupirsi che Yoshitoshi, artista alla vecchia maniera, ritraesse la vita dei cittadini come la vedeva coi suoi occhi: essi erano cittadini che potevano perire in battaglia e/o a causa di esse, sempre incarnati, però, da altri personaggi appartenenti a quel passato lontano e ideale nel cuore di Yoshitoshi.

Il passato, sempre

Yoshitoshi è forse l'artista *ukiyo-e* che con più intensità diede dignità al glorioso passato giapponese, quello che dimostrò che non era necessario rincorrere la moda dei nuovi soggetti per catturare il pubblico, e quello che, più di tutti, incluse nei suoi lavori elementi appartenenti alla tradizione culturale nipponica.

E' l'efficiente omaggio reso alle proprie radici il tema dominante del lavoro di Yoshitoshi, e le sue celeberrime stampe insanguinate stesse non differiscono nelle ambientazioni, portando sulla scena battaglie famose della storia giapponese.

Abbiamo osservato che sia per la necessità di ritrarre gli avvenimenti che lo circondavano, sia perché influenzato dagli orrori dei disordini nel paese, Yoshitoshi si ritrovò negli anni del *bakumatsu* a dare vita a immagini particolarmente violente.

Perché, se le stampe insanguinate erano ispirate dagli eventi burrascosi che portarono alla conclusione del feudalesimo in Giappone, non si limitavano ad essere stampe che fedelmente riportavano le scene delle battaglie del tempo?

La più accreditata delle spiegazioni fa riferimento alla censura Tokugawa, che, dopo le Riforme Tenpō promulgate tra il 1841 e il 1843, vietava agli artisti *ukiyo-e* di ritrarre cortigiane e attori *kabuki*, in modo da limitare il lusso e lo sfarzo per porre fine alla crisi economica,¹⁰¹ ma proibiva anche velatamente di mostrare immagini che potessero dar luogo a critiche nei confronti dello shogunato, che potessero corrompere la morale o che mostrassero un'eccessiva stravaganza.

Inoltre, erano proibiti come soggetti incidenti e avvenimenti che riguardassero lo shogunato del periodo.

Yoshitoshi ovvia a questo incomodo, come aveva fatto anche Kuniyoshi, ricorrendo alle scene dei noti conflitti del passato per poter ritrarre gli avvenimenti dell'epoca e sfuggire alla censura.

E' anche molto probabile che, oltre alla motivazione della censura, si accostasse l'amore per i *rekishi-ga*¹⁰² che lo contraddistingueva.

Come vedremo nel terzo capitolo, gli eroi delle leggende e delle scene di un antico passato in un certo senso “celebrano” l'avvenimento, attirano l'attenzione del fruitore, si prestano ad enfatizzare l'emozione che il fatto reca con sé, gli effetti che esso suscita nella popolazione e nella storia, attribuendo all'opera una carica di epicità, nel caso di un avvenimento appartenente alla storia antica del Giappone.

Una delle più squisite peculiarità del modo di fare arte di Yoshitoshi consiste nell'espressività che egli dona ai propri personaggi - caratteristica piuttosto rara nell'*ukiyo-e* in cui, ad esempio, i ritratti di *bijin*¹⁰³ tendono facilmente alla stereotipazione - dotati di pathos, di concentrazione, di commiserazione, di malinconia e capaci di suscitare compatimento, tensione, tristezza a seconda del tema scelto.

A prova dell'onnipresenza della storia e della memoria popolare giapponese nell'arte di Yoshitoshi, così come nelle sue stampe di sangue, prenderemo in esame i soggetti delle maggiori serie del periodo brutale di Yoshitoshi:

101 Marta, Fanasca, *Giappone soprannaturale*, Padova, Libreria universitaria.it edizioni, 2014, p. 40

102 歴史画 *Rekishi-ga*

Ritratti di soggetti e personaggi storici

103 美人 *Bijin*, lett. “bella donna”



Figura 4: Miyamoto Musashi Sagami Hōjō takatoki, 1865

Il soggetto di 和漢百物語 *Wakan hyaku monogatari* (Cento storie di fantasmi del Giappone e della Cina), una delle sue prime serie maggiori del 1865, si ispira a un gioco in cui si dovevano raccontare in gruppo storie di fantasmi reggendo ciascuno una candela.

Al termine di ogni storia, la candela del narratore di turno veniva spenta, fino a che non ne sarebbe rimasta che una: all'estinguersi dell'ultima luce si credeva che sarebbe apparso un vero fantasma.

Le ventisei stampe ritraggono eventi presi dalle leggende e del folklore giapponese e cinese - questo per l'interesse del Giappone nei confronti della ricca cultura della Cina, con cui era considerevolmente in debito - con sfondo sovranaturale alla stregua di *Shinkei sanjūrokkaisen* a livello contenutistico, e tuttavia, sul piano stilistico che ancora risente dell'influenza di Kuniyoshi, le due serie appariranno estremamente differenti l'una dall'altra.

Ciononostante, possiamo già notare in *Wakan* i presupposti dell'ultimo

stile di Yoshitoshi, nelle composizioni drammatiche, nell'espressione della personalità e della psicologia dei volti e della mente dei protagonisti, nei colori intensi e nei volumi pieni, nell'attenzione riservata ai dettagli e alle vesti dei personaggi.

Già in questa serie, egli anticipa il suo maggiore interesse verso il momento precedente l'esplosione dell'energia piuttosto che alle scene di azione che il suo maestro avrebbe preferito.

Come Stevenson osserva, solo un disegno¹⁰⁴ della serie è eccessivamente cruento, mentre il resto delle raffigurazioni di fantasmi e mostri appare in un certo senso più comico che spaventoso, al contrario delle creature di Hokusai.

¹⁰⁴ Quello in cui Miyamoto Musashi, militare e scrittore considerato lo spadaccino giapponese più grande della storia, mozza l'ala di un *tengu*, un essere mitologico giapponese dotato di un lungo naso e ali sulla testa



Figura 5: Naosuke Gonbei, 1867

Indipendentemente dall'instabilità economica e le rivolte nel paese, la qualità dell'opera è delle migliori rispetto agli ultimi *ukiyo-e* di periodo Edo, come sempre richiesto da Yoshitoshi e dal suo editore.¹⁰⁵

In 英名二十八衆句 *Eimei nijūhasshūku* (Ventotto omicidi famosi con versi) fanno da sfondo avvenimenti storici, solitamente soggetti conosciuti del *kabuki* e del *nō*.¹⁰⁶

La serie contiene testi di differenti scrittori a cui il titolo si riferisce, ed è forse la più

105 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Strange Tales*, pp. 14-17

106 能 *Nō*, forma teatrale giapponese sorta nel XIV secolo interpretata da soli uomini. Caratterizzata dall'uso di maschere, movimenti estremamente lenti combinata a danza, canto e ritmo battuto a percussioni accompagnato strumenti a fiato su una scena canonizzata ed essenziale

cruenta mai prodotta da Yoshitoshi e in cui Shinji Sōya riscontra una sorta di decadenza, collegabile a quella imminente del *bakumatsu*.¹⁰⁷

Tra le stampe più insostenibili alla vista si possono elencare quella dedicata all'episodio di *Naosuke gonbei*, tratto da *Tokaido Yotsuya Kaidan*,¹⁰⁸ dove Naosuke, travestito da Gonbei uccide la sua vittima strappando via la pelle dalla faccia; quella dedicata al non chiaro episodio di Inada Kyūzō Shinsuke, che appende a una corda e uccide una sguattera, e quella che ritrae il dramma *bunraku*¹⁰⁹ del XVIII secolo *Natsu matsuri naniwa kagami*, adattato per il *kabuki*, di Danshichi Kurobei tatuato che assassina il suocero spargendo talmente tanto sangue che questo si mescola col fango sottostante senza più distinzione.

Il motivo di questa componente sconvolgentemente sadica che spicca più che in qualsiasi altra opera di Yoshitoshi, va ricercata, secondo John Stevenson, nell'esplicita ricerca dello shock piuttosto che in quello sottilmente psicologico, impegnandosi a mischiare la colla con il pigmento rosso per rendere il più realistico possibile il sangue.¹¹⁰

Nemmeno in *Ikkai Zuihitsu* si spingerà fino a tanto esplicito orrore, dedicando maggiore enfasi all'atto dell'uccisione, alle mutilazioni e al sangue piuttosto che al personaggio che compie l'atto, qui ancora vittima dell'ispirazione da Kuniyoshi per l'anatomia innaturale e l'organizzazione della scena.

Delle ventotto stampe, quattordici sono ad opera di Yoshitoshi mentre l'altra metà ad opera di Yoshiiku.¹¹¹

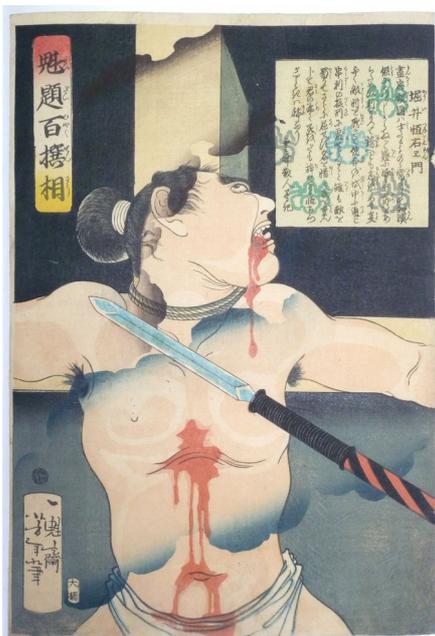


Figura 6: Horii Tsune'emon, 1868

東錦浮世稿談 *Azuma no nishiki ukiyo kōdan* (Racconti del mondo fluttuante su broccato orientale) contiene racconti popolari con temi violenti e popolati da esseri sovranaturali ed eroi celebri.

Shinji Sōya la ritiene un'opera che disperde la vera sostanza dell'arte di Yoshitoshi, non la lascia intendere.¹¹²

魁題百撰相 *Kaidai hyaku sensō* (Selezione di cento guerrieri) pubblicata nel 1868, primo anno dell'epoca Meiji, traspone l'esperienza della guerra vissuta da Yoshitoshi in occasione della battaglia di Ueno, di cui fu testimone, sulle figure di guerrieri del XVI secolo.

Tra le sue opere dal sapore cruento, è forse quella in cui ha infuso più entusiasmo, più energia, poiché aveva visto con i suoi occhi la morte che ha poi incluso in queste stampe abbondanti di cadaveri e di un necro-feticismo da far concorrenza a *Eimei*

107 Sōya, Shinji, *op. cit.*, p. 183

108 四谷怪談 *Yotsuya Kaidan*

Una delle più celebri storie giapponesi di fantasmi e di vendette scritta nel 1825 da Tsuruya Nanboku IV.

109 文楽 *Bunraku*

Teatro delle marionette giapponese conosciuto anche come 人形浄瑠璃 *ningyō joruri*

110 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Strange Tales*, p. 19

111 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 163

112 Sōya, Shinji, *op. cit.*, p. 186

nijūhasshūku.¹¹³

Ciò di cui era stato testimone è tutto impresso in queste stampe: il sangue dei soldati uccisi, la tragedia, la sofferenza, orrori che erano praticamente assenti da oltre duecento anni dal Giappone.

Orrori a cui il Giappone non era più abituato se non attraverso le raffigurazioni e ai drammi idealizzati di scontri celebri della storia giapponese, tanto che Nakau Ei riconosce che l'agonia degli ultimi istanti di vita di Horii Tsune'emon¹¹⁴ crocifisso, doveva essere particolarmente scioccante per un popolo di agricoltori come quello dei giapponesi del tempo, contrariamente agli occidentali abituati a veder rappresentata la passione di Cristo.¹¹⁵

一魁随筆 *Ikkai zuihitsu* (Componimenti di Yoshitoshi) del 1872 comprende splendide immagini provenienti dal mondo del sovrannaturale e dell'horror come prodotte da allucinazioni, non visibili con gli occhi.

Come già detto, non riscosse successo tra il pubblico al momento della pubblicazione, probabilmente perché, secondo quanto dice Shinji Sōya, non apprezzabili da persone sane di mente.

Yoshitoshi era infatti sempre più vicino al crollo nervoso che sarebbe avvenuto a distanza di mesi e non sarebbe improbabile che *Ikkai zuihitsu* fosse il suo prodotto più vicino alla pazzia.

Si dice che avesse liquidato come “cieco” il suo pubblico nel commentare questo scarso apprezzamento per il suo lavoro.¹¹⁶

113 Yoshihito Tokuda, “Kyōki no kiseki – Chimidoro he no shūchaku”, in *Yoshitoshi Tsukioka no Zenbōten: Saigō no ukiyo-e shi – Saisho no gekigaka*, Tōkyō, Sezon Bijutsukan, 1977, p. 1

114 Servitore di Okudaira Nobumasa, *damiyō* del periodo Sengoku (1478-1605), che scappò dal castello del suo signore sotto attacco per cercare di chiedere aiuto. Nonostante fu catturato, continuò ad urlare incoraggiamenti ai suoi compagni contrariamente alle istruzioni ricevute dai suoi nemici, e per questo venne crocifisso

115 Ei, Nakau, *op. cit.*, pp. 163-164

116 Sōya, Shinji, *op. cit.*, pp. 188-190

Verso l'interiorizzazione

Possiamo affermare che, come in un'esplosione, con i picchi di brutalità raggiunti in *Eimei nijūhashūku* e *Kaidai hyaku sensō*, Yoshitoshi mise a nudo i suoi disagi interiori ed esorcizzò la violenza che tormentava un popolo disorientato che stava andando incontro all'ignoto.

Il pubblico degli anni Settanta del XIX secolo era però ormai stanco della violenza: non dobbiamo dimenticare che l'*ukiyo-e* era un'arte sviluppatasi in mezzo ai cittadini, profondamente collegata al loro stile di vita, alle loro passioni, alle tendenze.

Ikkai Zuihitsu, infatti, non riscontrò successo poiché ormai l'entusiasmo per il genere era passato, e probabilmente la popolazione aveva bisogno di novità e di posare lo sguardo su soggetti meno cupi di cui era satura.

Come abbiamo già ricordato, la predisposizione alla depressione, il rapido cambiamento della società e del governo, il conseguente scarso interesse nel suo lavoro che, ovviamente, peggiorò la sua situazione finanziaria, portò il nostro artista al crollo su tutti i fronti.

Aveva raggiunto il picco nella produzione ininterrotta di opere, e con l'entrata nel periodo Meiji e la depressione, il numero cominciò a calare considerevolmente.¹¹⁷

Non possiamo sapere cosa avvenne nella sua testa, né di quale precisa malattia soffrisse, tuttavia lavorò su una soluzione al problema, poiché nel 1873 riprese a lavorare, trovò il modo di avere successo e assunse lo pseudonimo Taiso Yoshitoshi.

Con la fine degli scontri interni, per il paese iniziò un periodo di prosperità, e anche Yoshitoshi riacquistò le energie.

Da questo momento sappiamo che le opere a sfondo sanguinario andranno scemando, e forse non a caso non troveranno terreno fertile in colui che come nuova identità aveva scelto quella di “Grande Resurrezione”.

[...] Il nuovo nome significava Yoshitoshi ristabilito, portato indietro dalla morte alla vita, Yoshitoshi risorto [...].

[...] Dove trova una persona la forza e l'invenzione per dominare la vita, avendo attraversato la morte ed essendo ritornata? Nel proprio cuore. Ricordando il dolore, trattenendo fermamente i laceri sentimenti nella propria mente alla stregua dei pensieri, fino a che questi si rivestono di immagini. E il coraggio, dove trova una persona il coraggio? Nell'esempio. La contemplazione, la dolorosa contemplazione dell'eroismo altrui e il coraggio altrui.¹¹⁸

Dopo la ripresa, Yoshitoshi trova il modo di continuare ad essere artista *ukiyo-e* in mezzo a un pubblico e ad artisti interessati ad imparare l'arte occidentale nelle nuove scuole di Belle Arti ospitanti professori italiani per la scultura, la pittura, l'architettura.

Cosa più importante è che riesce perfino ad avere successo.¹¹⁹

Dopo la “resurrezione”, Yoshitoshi andrà sommando le proprie esperienze di allievo di uno dei grandi maestri *ukiyo-e*, di testimone della fine dell'antico Giappone e l'inizio del nuovo, di artista sensibile, di uomo dalla psiche fragile, di uomo di Edo e di sostenitore delle antiche radici del Giappone.

117 Yoshihito Tokuda, *op. cit.*, p. 1

118 Roger, Keyes, *op. cit.*, p. 132

Traduzione di Arianna Bianciardi

119 Naoteru, Uyeno, *Japanese arts and crafts in the Meiji era*, English adaptation by Richard Lane, Tōkyō, Pan-Pacific Press, 1958, pp. 12-13

Il risultato di queste somme darà vita a capolavori del calibro di *Tsuki hyakushi* e *Shinkei sanjūrokkaisen* che appaiono come il più splendente frutto di una vittima del suo tempo, di una raggiunta maturità artistica, di uno stile unico e di una vita vissuta appieno.

Capolavori che, come vedremo, daranno al meglio enfasi al passato e al folklore amati da Yoshitoshi, scenari fedeli fin dalla sua opera di debutto raffigurante una scena dell'*Heike Monogatari*,¹²⁰ e poi ancora nelle stampe insanguinate come in *Eimei nijūhasshūku* con i suoi soggetti letterari e teatrali, nelle svariate biografie di celebri condottieri, e culminante nella scelta di raffigurare in *Tsuki hyakushi* i diversi aspetti della luna, sfondo per omaggiare figure leggendarie, infine poi in *Shinkei sanjūrokkaisen* la rielaborazione più consapevole e riflessiva di *Wakan Hyaku Monogatari*.

Quello che più ci preme enfatizzare è che l'aspetto orrorifico e impressionante che caratterizza le stampe insanguinate rimane relegato agli anni di incubazione della nevrosi e della trasformazione in atto dal periodo Edo al periodo Meiji, mentre il *leitmotiv* dei *nishiki-e* di Yoshitoshi è e rimarrà la riproposizione della storia giapponese.

La sua sensibilità artistica aveva rielaborato tali disturbi trasponendoli, facendo sgorgare dalla sua mente i fiotti di sangue che gli inondavano la mente e facendoli colare sul foglio di *washi*.¹²¹

I suoi eroi, condottieri, guerrieri e assassini dei racconti e dei drammi non scompariranno dal suo immaginario, ma sarà la foga della violenza che li caratterizzava a farlo, l'abbondanza di sangue, il feticismo al limite dell'inumano, l'orrore.

E' per questo motivo che l'entusiasmo per le serie insanguinate che ancora oggi va prevalendo nei saggi dedicati a Yoshitoshi rischia di offuscare una più lunga e vasta dedizione al patrimonio di credenze, tradizioni e leggende del Giappone, poiché,

infatti, dopo *Ikkai Zuihitsu* i suoi lavori mostreranno sempre più un'atmosfera calma,



Figura 7: *Itsufuku nomitai*, 1878

120 平家物語 *Heike Monogatari*, lett. "Racconto della famiglia Taira"

Romanzo epico giapponese del XIV secolo basato sugli scontri avvenuti tra i clan Taira e Minamoto durante il periodo Kamakura (1185-1333) che vedranno la sconfitta dei Taira

121 和紙 *Washi*, lett. "carta giapponese"

Tipo di carta fatta a mano utilizzando fibre vegetali locali particolarmente resistente

riflessiva, allusioni e dettagli che attingono dal passato, espressioni dell'anima e dell'interiorità del personaggio visibili nelle fattezze del viso e allestimenti scenografici nelle pose, quasi come se il soggetto si trovasse sul palcoscenico di uno spettacolo *nō* o *kabuki*.

La riabilitazione all'interno del mondo dell'*ukiyo-e* ricomincia puntando sull'attenzione di quel pubblico - che aveva rifiutato l'impronta sovranaturale di *Ikkai Zuihitsu* - con i



Figura 8: *Toji san bijin*, Utamaro, 1793

shinbun nishiki-e,¹²² quei precursori della fotografia occidentale che presto li avrebbe soppiantati.

In realtà Yoshitoshi continuerà anche in seguito la collaborazione con i quotidiani perché erano la sua unica fonte sicura di guadagno, ma nel frattempo, i *nishiki-e* delle notizie non erano certo gli unici soggetti a cui stava lavorando, poiché, infatti, uscendo dai toni cupi si sarebbe dedicato anche a *bijin-e* come quelli di *Kokon hime kagami*¹²³ raffiguranti nobildonne tra le quali la celebre poetessa Murasaki Shikibu,¹²⁴ o ancora, tra il 1877 e il 1878, quelli di *Mitate tai zukushi* in cui vediamo bellezze del tempo accompagnate da testi di Tentendō Shujin¹²⁵ o Kokonsha Ujin¹²⁶, e poi di *Bijin shichi yō ka*¹²⁷ e *Mitate shichi yō sei*.

I soggetti raffiguranti belle donne erano tra i più comuni nell'*ukiyo-e*, e sebbene Yoshitoshi non si occupi ampiamente di ritratti di bellezze, né venga associato ad esse, i suoi tentativi appaiono decisamente interessanti.

Oltre ad omaggiare e a pubblicizzare la bellezza delle donne, in queste riusciamo a

intravedere una personalità che cerca di trasparire dalle pose plastiche: gli occhi sono ammiccanti, mostrano talvolta indolenza, talvolta impazienza, talvolta civetteria, talvolta divertimento, che traspaiono dalle iridi e dai denti lasciati scoperti dalle labbra. Quel che è certo è che sono ritratti di donne che si discostano anche da quelli del più celebre Utamaro, poiché ci troviamo di fronte a volti che differiscono tra loro e non sembrano prendere forma da un prototipo preimpostato di viso femminile.

Ciò è attribuibile all'attenzione di Yoshitoshi per il dettaglio, il realismo arrivato

122 新聞錦絵 *Shinbun nishiki-e*

Nishiki-e che raffiguravano le notizie di cronaca, accompagnandole sui quotidiani

123 古今姫鑑 “Specchio di nobildonne di ieri e di oggi”, 1875/76

124 Dama della corte imperiale di periodo Heian (794-1185) che scrisse il 源氏物語 *Genji Monogatari*, il capolavoro della letteratura giapponese

125 (1838-1885) Autore 戯作 *gesaku*, genere letterario giapponese di argomenti frivoli e giocosi apprezzati a livello popolare

126 Scrittore per i primi quotidiani di epoca Meiji

127 美人七陽華 “Belle donne e sette fiori luminosi”, 1878

dall'Occidente e ad un progressivo coinvolgimento per le espressioni umane che contribuiranno ad infondere ai capolavori *Tsuki hyakushi* e *Shinkei sanjūrokkaisen* quel “tocco in più” mancante a scene d'impatto prese dagli antichi racconti del Giappone e spettacolarmente rappresentate.

Non dobbiamo inoltre dimenticare che Yoshitoshi era un assiduo frequentatore di case del piacere, che nella sua vita ebbe diverse donne e amanti, e che perciò doveva ritenersi un grande amante del corpo e del genere femminile, il quale aveva avuto occasione di conoscere approfonditamente nel corso della sua esistenza: le donne da lui rappresentate saranno sempre più curate rispetto agli uomini, così come i demoni e le creature mitologiche, probabilmente le figure con cui più si ritrovava a contatto nella vita.

Le donne di Yoshitoshi non sono donne comuni, ma piuttosto sono in grado di emanare un'aura di mistero o addirittura di diabolicità.

A proposito dei ritratti femminili, Oda Kazuma¹²⁸ si esprime così:

[...] L'impressione che si ricava dai volti delle donne di Yoshitoshi è molto differente da quelli di Utamaro, e non si tratta di esaltazione della lussuria.

Le donne di Yoshitoshi non scommettono la loro vita esclusivamente sulla sensualità. Celano il bagliore di una sottile intelletto.



Figura 9: *Taira no Kiyomori aspetta l'alba*

Yoshitoshi potrebbe non essere stato in grado di catturare i segreti delle donne e comunque in una sfida con Utamaro non avrebbe possibilità di vittoria con quest'ultimo.

Nemmeno il realismo di Yoshitoshi è in grado di produrre molti buoni risultati poiché non fa che conferire inutilmente una sensazione di asprezza [...].

La motivazione di questa sconfitta è, secondo Oda, da ricercarsi nel “controllo ad opera dell'ideologia del *Bunmei Kaika*, nella morale disprezzante gli istinti”;¹²⁹ invero, l'occidentalizzazione includeva un puritanismo di stampo vittoriano che cercava di imbrigliare l'esuberanza rimasta nel carattere popolare giapponese.¹³⁰

Contemporaneamente ai *bijin-e*, immancabili resteranno le serie di stampo storico come *Dai nippon meishō kagami*, dedicata ai guerrieri di tutta la storia giapponese, dall'età mitica al periodo del governo Tokugawa, in cui si nota l'influenza dello *Zenken kojitsu* per la sua impronta ritrattistica assolutamente

128 (1882-1956) Litografo appassionato di Hokusai attivo dal 1900

129 Citazione di Oda Kazuma in Sōya, Shinji, *op. cit.*, p. 195

130 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Strange Tales*, p. 26

nuova per l'*ukiyo-e* e la scelta dei personaggi.¹³¹

La serie è anche la prima in cui Yoshitoshi inizia a lavorare sull'utilizzo del colore in modo da trasmettere lo stato d'animo dei personaggi.¹³²

Nonostante le scene di uccisioni e scontri, l'atmosfera di orrore e morte è scomparsa per lasciare il posto ad una di tipo celebrativo del glorioso passato giapponese costruito era per era da personaggi eccezionali.

L'impressione di epicità pervade ogni disegno, dalla scelta della posa allo sfondo, e indipendentemente dall'umore attribuito ad ogni stampa.

Ogni lavoro è in grado di trasmettere il carattere epico dell'avvenimento, sia nella figura calma di Taira no Kiyomori¹³³ che accoglie l'alba e riesce porre l'osservatore nella condizione di attesa e aspettativa mista alla sensazione di serenità dei caldi raggi del sole che sembrano toccare anche la nostra pelle, sia nelle figure di combattenti infallibili di Gen sani Yorimasa¹³⁴ e I no Hayata¹³⁵ in posizione per scoccare una freccia contro uno *nue*¹³⁶ e capaci di scatenare ammirazione nel fruitore, come se stessero difendendo proprio lui.

O ancora, nel caso di Hōjō Tokiyori¹³⁷ vestito da popolano in mezzo alla neve con le vesti mosse dal vento, il carattere epico non viene meno nonostante lo scenario sereno di un paesaggio immerso nella neve, nonostante la mancanza di armi, l'assenza di violenza, nonostante il nostro protagonista indossi abiti umili.

Dai nippon meishō kagami riscosse molto successo ed è considerato uno dei capolavori di Yoshitoshi del genere *musha-e* mostrando un'acquisita tecnica di ispirazione alla pittura occidentale insieme alla litografia.



Figura 10: Gen sani Yorimasa e I no Hayata uccidono uno *nue*, 1876

131 Mayumi, Sugawara, *op. cit.*, p. 67

132 Roger, Keyes, *op. cit.* p. 171

133 (1118-1181) Condottiero militare capo del clan Taira che di fatto dominò sul Giappone controllando imperatori-marionetta contribuendo alla salita al potere della classe samuraica che avrebbe preso il sopravvento sulla figura dell'Imperatore

134 Poeta e guerriero giapponese

135 Combattente al seguito di Yorimasa

136 Figura mostruosa della mitologia giapponese dalla faccia di scimmia, le zampe di tigre, il corpo di una varietà di procione giapponese, e un serpente per coda.

137 (1227-1263) Fu un reggente dello shogunato Kamakura noto per la sua buona amministrazione. Secondo la leggenda usava travestirsi per viaggiare in incognito per il Giappone e verificare le condizioni della popolazione, come vediamo nella stampa citata

A proposito di Yoshitoshi di questo periodo, Kaburaki Kiyokata¹³⁸ dice:

Dalla fase in cui Yoshitoshi si presentava come Ikkaisai e adottava lo stile di Kuniyoshi, egli virò rapidamente verso un estremo realismo, incorporando l'influenza della litografia dei quotidiani occidentali e facendo uso di varie tecniche di sfumatura e increspatura, rappresentando, così, marcatamente, un periodo storico turbolento.¹³⁹



Figura 11: *Antoku Tennō*, 1880

Anche nella serie di trittici 大日本史略図会 *Dai nihon shiryaku zue* (Storia illustrata del Grande Giappone) del 1879, è innegabile un omaggio agli episodi celebri del passato giapponese, alla cui epicità Yoshitoshi allude conferendo loro l'aspetto di un *emakimono*¹⁴⁰ srotolato.

I soggetti scelti sono quelli più noti tra tutti, a partire dal primo trittico dedicato al celeberrimo episodio narrato nel *Kojiki* della dea Amaterasu¹⁴¹ nella caverna, oppure ancora il trittico dedicato all'Imperatore bambino Antoku nella battaglia di Dan-no-ura.¹⁴²

138 (1878-1972) Artista del genere 日本画 *nihonga*, ovvero di “dipinti in stile giapponese”

139 Sōya, Shinji, *op. cit.*, p. 195

Traduzione di Arianna Bianciardi

140 絵巻物 *Emakimono*, lett. “immagine-rotolo”

Opera di narrativa illustrata in orizzontale su un rotolo solitamente di carta o di seta. I più famosi del genere sono quelli dedicati al *Genji Monogatari*

141 天照大御神 *Amaterasu-ō-mi-kami*, lett. “Grande dea che splende nei cieli”

Una delle più importanti divinità shintoiste, dea del Sole da cui si fa discendere in linea diretta la famiglia imperiale giapponese a dimostrazione della sua natura divina.

La stampa di Yoshitoshi fa riferimento al celebre episodio della scomparsa del sole: a causa dell'indisciplinato comportamento del fratello Susano, dio della tempesta, Amaterasu fu così imbarazzata da ritirarsi in una caverna per nascondersi, facendo precipitare il mondo nell'oscurità. Dopo inutili tentativi, Ame-no-Uzume, la dea dell'alba, ebbe l'idea di appendere uno specchio ad un albero vicino e di ballare una danza oscena suscitando le risate degli altri dei: attirata dal chiasso, Amaterasu fece per sbirciare fuori e nel cogliere il proprio riflesso nello specchio rimase così stupita che gli dei riuscirono a tirarla fuori dalla caverna e convincerla a tornare.

142 Battaglia navale che nel 1185 pose fine alla guerra Genpei (1180-1185) con la vittoria dei Minamoto sui Taira che avevano in custodia l'Imperatore bambino Antoku, morto annegato nell'occasione. Il

In quest'opera, ancora una volta, si lascia spazio alla celebrazione di un passato che non si deve dimenticare, di cui i giapponesi devono essere orgogliosi e per il quale un artista non deve risparmiare spazio, ma appunto usare un lungo formato che gli renda giustizia. Si lascia anche ampio respiro alla composizione della scena equilibrandola sulle tre parti del disegno e alla dinamica – come quella delle onde nella battaglia navale di Dan-no-ura o delle fiamme mosse dal vento nel disegno dedicato all'Imperatore Keikō.¹⁴³ Ogni trittico è un gioiello curato nei minimi dettagli, nel colore, nell'anatomia umana e animale e nella scelta dell'episodio.

La violenza è più che mai assente, così come il sangue, così come le uccisioni, che sono solo lasciate intendere senza la minima traccia della tragedia avvenuta, quasi come fosse celata ai nostri occhi, quasi come se fosse stata concepita per non scandalizzare uno spettatore impressionabile.

Il cinghiale ucciso dall'Imperatore Yūryaku¹⁴⁴ ci appare sospeso a mezz'aria, senza ferite, senza spargimenti di sangue, ancora prima di cadere a terra morto.

La quasi avvenuta esecuzione del monaco Nichiren¹⁴⁵ durante il regno dell'Imperatore Kameyama¹⁴⁶ potrebbe quasi non venir notata, le spade dei giustizieri spezzate in più pezzi e camuffate nella confusione della scena.

Nella battaglia di Dan-no-ura è il colore blu del mare a dominare la scena, non c'è sangue, non ci sono cadaveri annegati.

Noi spettatori veniamo più coinvolti dalle sensazioni dei protagonisti e dalle forze della natura che intervengono nella rappresentazione mitica: il raggiungimento verso gli ultimi anni di splendore dell'arte di Yoshitoshi è sempre più vicino.

Gli anni Ottanta del XIX secolo cominciano con raffigurazioni della vita moderna a Tōkyō che testimoniano la presenza di occidentali e uno stile di vita ancora fortemente condizionato da antiche credenze religiose, e mistiche, inoltre, ovviamente, con un ulteriore omaggio a personaggi della storia giapponese come in 皇国二十四功 *Kōkoku nijūshikō* (Ventiquattro successi nel Giappone imperiale) in cui ormai l'aspetto dei volti ha raggiunto un tale avvicinamento alla realtà da assumere una connotazione ritrattistica, e anche la tragedia, piuttosto che



Figura 12: Date ka no chichinin Masaoka,

conflicto segnò la fine del dominio dei Taira sul G¹⁸⁸¹ Minamoto, che stabilì il primo governo militare *bakūfu* *ανεπισημονε η ρισηοη σιουγιη*
 143 (13 a.C.-130 d.C.) Imperatore mitico, come si evince dalla riportata data di nascita e morte, il cui regno è convenzionalmente datato tra gli anni 71 e 130. Padre di Yamato Takeru, famoso principe leggendario dal temperamento brutale
 144 La data del suo regno non è certa ma si ritiene che abbia regnato nella seconda metà del V secolo d.C., secondo il *Kojiki*.
 Fu anche un letterato, alcune sue poesie sono contenute nell'antica raccolta di poesie *Man'yōshū*
 145 (1222-1282) Monaco buddhista giapponese fondatore del Buddhismo Nichiren
 146 (1249-1305) Regnò dal 1259 al 1274

fare orrore, è camuffata dal lirismo.

E' il caso dell'episodio tratto dal dramma *kabuki* 伽羅先代萩 *Meiboku sendai hagi* (La contestata successione della famiglia Date) della nutrice Masaoka¹⁴⁷ che regge il suo bambino assassinato per avvelenamento.

Il dolore della madre che perde il figlio viene interiorizzato e lo sguardo volto verso l'alto quasi con fierezza: la fierezza della devozione verso il proprio giovane signore che aveva allattato al proprio seno.

Non ci troviamo ancora di fronte al momento in cui Masaoka si lascerà andare al compianto per il proprio figlio, poiché l'attimo raffigurato da Yoshitoshi è quello immediatamente successivo all'inganno messo in atto dalla stessa: fingere indifferenza per la morte del bambino per fuorviare gli assassini che altrimenti si sarebbero accorti della sostituzione di persona.

L'attenzione non ricade né sulla morte né sulla tragedia, che non sembrerebbero appartenere al soggetto se non se ne conoscesse lo svolgimento, e l'impressione generale è piuttosto di una poetica solennità incentivata da un arredamento e da un abbigliamento gradevoli.

Come avvertiremo in *Tsuki hyakushi* e *Shinkei sanjūrokkaisen*, i disegni di Yoshitoshi, pur recando con sé una forte carica epica, non mostreranno mai la sua liberazione, il suo sprigionamento, ma susciteranno ugualmente una forte partecipazione emotiva da parte dell'osservatore senza abbondare in eccessi e artifici, grazie all'impatto che la forte tensione precedente o seguente il picco d'emozione è in grado di dare.

Degno di nota è ancora 芳年武者无類 *Yoshitoshi musha burui* (Guerrieri coraggiosi di Yoshitoshi) in cui ormai possiamo dire di trovarci di fronte alla stessa maturità che è tipica dei capolavori *Tsuki hyakushi* e *Shinkei sanjūrokkaisen*: la serie viene infatti prodotta tra il 1883 e il 1886, e nel 1885 l'opera dedicata alla luna era già iniziata.

L'interesse verso l'arte occidentale in Yoshitoshi combinata a quella tradizionale giapponese dell'*ukiyo-e* dà sempre più vita a interessanti stampe che ora appaiono decisamente distanti dai tempi del pupillo di Kuniyoshi, e anche dalle stampe dei maestri dei tempi d'oro.

In linea col tipico atteggiamento adottato dalla popolazione giapponese dagli albori della sua civiltà di adozione di idee dall'esterno (dapprima Cina e Corea), a loro volta rielaborate secondo la mentalità giapponese per dare vita a prodotti unici e autoctoni, anche Yoshitoshi con il suo *ukiyo-e*, alla stregua del procedimento che ha originato il sistema di scrittura giapponese,¹⁴⁸ ci fa dono di una rarità.

147 Il figlio di Masaoka muore per aver mangiato una caramella avvelenata preparata per Tsuruchiyo, il giovane signore di Masaoka, sua nutrice, dai suoi nemici. Anche dopo la morte del suo bambino, la donna penserà a proteggere il suo signore, poiché aveva istruito il proprio figlio ad assaggiare i cibi di Tsuruchiyo per evitarne l'avvelenamento, e solo quando sarà sola si lascerà andare al compianto per la sua scomparsa

148 Il sistema di scrittura consiste, oggi, nella combinazione e utilizzo di tre sillabari differenti: 漢字 *kanji*, (lett. "caratteri cinesi") ideogrammi di origine cinese, *hiragana* e *katakana*, sillabari fonetici autoctoni. I *kanji* arrivarono in Giappone quando ancora non esisteva un sistema di scrittura: si trattò, perciò, di un procedimento non semplice quello di adattare dei simboli della lingua cinese (tonale e isolante) alla ben differente lingua giapponese (agglutinante). Si decise, infatti, di utilizzare un sistema chiamato *Man'yōgana* scegliendo i *kanji* per il loro valore fonetico più che semantico, e poiché non vi era un metodo stabilito per selezionare il *kanji* (*kanji* differenti potevano avere la stessa lettura) da impiegare, ma si trattava, più che altro, di una scelta basata sull'ispirazione momentanea dell'autore, risulta particolarmente complicato tradurre testi scritti utilizzando tale sistema di trascrizione. Dai *kanji* utilizzati per il *Man'yōgana* vennero in seguito alla luce i due sillabari autoctoni *hiragana* e *katakana*, ancora oggi utilizzati in combinazione con i *kanji*, dando vita ad un

L'amalgamazione - possibile unicamente in un'epoca come quella Meiji - del realismo, della composizione, della dinamica e dei colori importati dall'Occidente con una sensibilità e un tipo di arte tipicamente giapponese, dà vita, a sua volta, ad un singolare modo di fare arte come quello raggiunto ormai da Yoshitoshi.

Il soggetto del suicidio per *seppuku*¹⁴⁹ di Matsunaga Hisahide,¹⁵⁰ già usato dal maestro Kuniyoshi, ha un aspetto completamente diverso e innovativo, così influenzato da un realismo occidentale da presentarsi, come per le altre stampe di Yoshitoshi di questo periodo, nitido come una fotografia.

Ad ennesima conferma della scomparsa della brutalità sanguinaria che caratterizzava le stampe degli anni Sessanta, un atto che poteva prestarsi all'orrore come sarebbe avvenuto nelle stampe insanguinate del calibro dello sventramento inflitto al proprio stesso ventre, in *Yoshitoshi musha burui* si presta come mezzo di trasmissione per la



Figura 13: Matsunaga Hisahide, 1883

peculiare sistema di scrittura

149 切腹 *Seppuku*, lett. "taglio del ventre"

Termine alternativo per indicare l'*harakiri*, il cui significato è esattamente identico ma differisce per la lettura cinese dei caratteri

150 (1510-1577) *Daimyō* del periodo Sengoku. Nel 1568 Nobunaga lo forzò alla resa e Hisahide cominciò a servirlo per poi tradirlo nel 1573 e ritornare subito da lui in vista di un fallimento del suo piano. Lo tradirà nuovamente nel 1577, e allora Nobunaga lo assiederà nel suo castello: il *daimyō* deciderà di porre fine alla sua vita prima di farla prendere agli uomini del suo nemico.

Si dice che Nobunaga lo avrebbe perdonato in cambio della bricco del té di Hiragumo, un cimelio di famiglia

messa in scena della rabbia di un vecchio guerriero, che nella versione di Yoshitoshi getta un prezioso bricco del tè ambito da Oda Nobunaga contro una parete mandandolo in mille pezzi, accompagnandolo con un'espressione di ira.

Ci troviamo di fronte alla preparazione del suicidio rituale, intuibile solamente per l'armatura abbandonata vicino a Hisahide, la lama estratta dal fodero anch'esso accanto all'uomo e il ventre scoperto dalle vesti lasciate aperte sul davanti.

Non è la lama - quasi messa da parte nella mano destra - ad attirare l'attenzione, e nemmeno l'uccisione imminente, ma piuttosto la rabbia e la disfatta di un uomo appartenente ad una classe in cui l'onore contava più di tutto, avvolgendo anche gli ultimi momenti di vita dei *samurai*, e Hisahide fu il tipico *daimyō* calcolatore e volubile nella fedeltà del periodo Sengoku.

A livello visivo, la parte della protagonista dell'immagine è rivestita dal drappo, magnificamente reso nelle pieghe, nei volumi e nella profondità, indispensabile insieme alle assi del pavimento nella percezione di una prospettiva.

Tra le più esemplari dimostrazioni di un lavoro sulla prospettiva da parte di Yoshitoshi è la stampa legata a un episodio del dramma *kabuki* del 1872 伊勢平氏栄花暦 *Ise Heiji Eiga Goyomi*, riguardante Endō Musha Moritō e il suo amore-ossessione per la cugina



Figura 14: Endō Musha si avvicina alla stanza di Kesa Gozen, 1883

Kesa Gozen.

Nonostante Kesa fosse sposata e l'avesse ripetutamente rifiutato, cresce in lei il timore che la passione di Endō possa portarlo all'assassino del rivale al fine di averla tutta per sé.

Kesa finge quindi di cedere alle sue *avances*, gli chiede di uccidere il marito, e per la notte fissata dell'incontro si taglia i capelli e si corica nella stanza buia del marito.

Endō procede all'assassinio decapitando la vittima, per poi scoprire con orrore che si tratta dell'amata.

Yoshitoshi aveva già fatto uso dell'episodio in *Kōkoku nijūshikō* ritraendo, però, Kesa dopo aver reciso le sue chiome e nell'atto di scrivere una lettera di addio.

Nella versione di *Yoshitoshi musha burui* siamo invece spettatori testimoni dell'imminente crimine della vera personalità coraggiosa della vicenda: Kesa.

Endō, con fare furtivo, sta sbirciando dall'ingresso della camera del marito di Kesa per assicurarsi della sua presenza nella stanza con una spada in mano ritratta dal fodero, tenuta nascosta dietro la schiena.

La bellezza della resa prospettica è tale che l'impressione è che la vera protagonista della stampa sia l'architettura piuttosto che l'uomo sul punto di compiere un omicidio.

La maestria di Yoshitoshi è tale che è in grado di infondere nell'osservatore una *suspence* con un pizzico di voyeurismo, donandoci una sensazione di partecipazione efficace al pari di un film proiettato sullo schermo con le sue immagini mobili.

L'immedesimazione aiutata dai particolari minimi ma indispensabili - come la resa del raggio di luce sfumata che si sprigiona dalla lampada e risalta nella notte - e lo svolgimento della storia conosciuto da chi osserva, è tale da suscitare in noi il desiderio di fermare Endō, che sta per uccidere la persona sbagliata, alla stregua della visione di un film, appunto.

Yoshitoshi del periodo delle stampe insanguinate ci avrebbe certamente mostrato un Endō nell'atto di decapitare il dormiente oppure la stessa testa mozzata e sanguinante: non dimentichiamo la sinistra figura di Sakuma Daigaku¹⁵¹ in *Kaidaki hyaku sensō* nell'atto di bere il sangue colante da una testa mozzata.

Yoshitoshi fa ormai uso dei soggetti noti e amati del patrimonio culturale dai giapponesi per emozionare, per esaltare la sua raggiunta abilità di artista, dando vita a splendide immagini che potrebbero essere osservate all'infinito.

Non dobbiamo pensare che Yoshitoshi avesse eliminato il sangue e la morte, il bizzarro e l'interessante dalle sue opere: quello che manca è l'enfasi sugli spargimenti di sangue, la morbosità, il feticismo, l'orrore, il terrore, la spietatezza.

In *Yoshitoshi musha burui*, infatti, sono incluse due stampe macchiate dal rosso del sangue: quella di Hatakeyama Shōji Shigetada¹⁵² ferito e quella di Kinoshita Tōkichirō (Toyotomi Hideyoshi) con in mano la testa di un nemico.



Figura 15: Sakuma Daigaku, 1868

151 Chiamato anche Sakuma Morishige, *samurai* al servizio di Oda Nobunaga

152 *Samurai* che ha combattuto durante la guerra Genpei inizialmente per i Taira, e in seguito cambiando schieramento a favore dei vincitori Minamoto

In entrambe non vi è più l'indugio sull'aspetto cruento delle uccisioni e la ferocia degli assassini, la morte viene anzi quasi celata, lasciata solo intendere da dietro altre figure, evitando l'aperta esibizione.

Fedele alla sua iper-produttività, nello stesso anno in cui inizia *Tsuki hyakushi*, Yoshitoshi si dedica anche a un'altra serie basata su famose scene *kabuki*, ovvero 新撰東錦絵 *Shinsen azuma nishiki-e* (Nuova selezione di broccati orientali), ennesimo passo in avanti verso una resa naturale dei personaggi ritratti che poi vedremo anche nella grande serie di immagini a cui la luna farà da sfondo, mostrandosi nei suoi vari aspetti, cento, per la verità, ognuno per ogni stampa.

Capolavoro indiscusso di Yoshitoshi insieme a *Shinkei sanjūrokkaisen*, iniziato nel 1889, lo accompagnerà con quest'ultimo fino alla morte, che avverrà nel 1892.

*Trattenendo la notte
con il suo splendore crescente
la luna d'estate*

- Poesia funebre in onore di Yoshitoshi

3. Ultima fase di produzione: I Cento Aspetti della Luna, Le Nuove Forme dei Trentasei Fantasmi

Quando Yoshitoshi iniziò a lavorare sulla creazione di *Tsuki hyakushi*, i suoi disturbi psichici erano già tornati a tormentarlo da qualche anno.

Stava cominciando a perdere il controllo della ragione: nel 1891 pare che avesse invitato dei suoi amici a un raduno di artisti che si rivelò esistere solo nella sua mente.¹⁵³

Era ormai un artista di successo, uno dei più apprezzati, eppure doveva esserci qualcosa di innato in lui che gli impediva di vivere serenamente, una sensibilità che era stata toccata dagli avvenimenti non facili che aveva vissuto.

Cosa fosse probabilmente non lo sapremo mai, anche se, nonostante non si avesse idea di come curarle, all'epoca le malattie mentali erano ormai state riconosciute dalla medicina.

La depressione questa volta agì su di lui in una maniera molto diversa rispetto al primo attacco: invece di interrompere la sua produzione, gli anni Ottanta furono caratterizzati da un'intensa produzione di serie tra cui i suoi due capolavori, *Tsuki hyakushi* e *Shinkei sanjūrokkaisen*, ma anche da stampe di attori *kabuki* come il suo amico Ichikawa Danjūrō IX, sebbene, verso l'aggravarsi della malattia nelle sue ripercussioni fisiche, dovette farsi aiutare a completare i lavori dai suoi discepoli Toshikata e Toshihide, dati i ricorrenti problemi agli occhi.¹⁵⁴

Nemmeno il lavoro sul perfezionamento dello stile si ferma, sperimentando con i concetti dell'arte occidentale di spazio, prospettiva e dissonanti combinazioni di colori accesi, e allo stesso tempo studiando il corpo umano, le espressioni facciali, il movimento e le emozioni, riuscendo ad essere innovativo pur continuando sulla decisione di mettere in scena immagini e temi appartenenti al passato che gli conferiranno il titolo di artista *ukiyo-e* più importante del periodo Meiji.¹⁵⁵

La degenerazione mentale non influisce neanche sull'atmosfera generale che caratterizza i suoi ultimi lavori, più che mai pacati, contenuti - contro l'esplosione di scandalo e violenza che apparteneva alle stampe di sangue - interessanti per la loro spinta verso una riflessione interiore.

153 John, Stevenson, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, p. 47

154 *Ibidem*

155 Tamara, Tjardes, *One hundred aspects of the moon : Japanese woodblock prints by Yoshitoshi*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 2003, pp. 6-7

Tsuki hyakushi (*I cento aspetti della luna*), completata poco prima della sua morte tra il 1885 e il 1892, è il suo capolavoro di maggior successo, il suo testamento, l'esempio migliore di questo atteggiamento e di questo interesse sviluppati negli anni della maturità e dell'intento di una vita - pienamente riuscito - di innalzare la grandezza della cultura tradizionale giapponese, guidando il suo pubblico attraverso un "pellegrinaggio nel glorioso passato giapponese" di figure appartenenti alla mitologia giapponese e cinese, al folklore, alla storia, alla letteratura, e al teatro del Giappone fino all'epoca Tokugawa.

Fonti, queste, da cui attingere vicende che si prestano in maniera particolare al carattere lirico e melanconico attribuito a *Tsuki hyakushi*, specialmente il teatro *nō* - grande influenza per la vita e l'arte di Yoshitoshi dell'ultimo periodo - per la sua sobrietà e per il significato attribuito ad ogni singolo gesto, essenziale alla comprensione del dramma.

Prima di Yoshitoshi, difficilmente questo tipo di rappresentazione teatrale era ritenuto adatto ad essere rappresentato tramite l'arte dell'*ukiyo-e*¹⁵⁶ di cui Yoshitoshi aveva rigettato molte convenzioni in favore di un realismo occidentale.

In maniera simile al teatro *nō*, come già osservato in altre serie vicine alla creazione di *Tsuki hyakushi*, il momento in cui vediamo rappresentato il soggetto raramente è quello in cui si raggiunge l'apice dell'azione, ma riguarda, di solito, gli attimi precedenti o seguenti il fatto, e ciò contrasta molto con le traumatiche stampe dei primi anni.¹⁵⁷

I guerrieri che nelle stampe insanguinate erano in grado di sbudellarne altri, nella *Serie della Luna* suonano il flauto o contemplano il Monte Fuji.¹⁵⁸

Anche la poesia *haiku*¹⁵⁹ ha un'affinità con *I cento aspetti della luna*, questo per la sua capacità di riassumere in una singola immagine la bellezza o il significato di una situazione, ma anche la poesia *renga*¹⁶⁰ ha un collegamento con il suscitare emozioni concatenate prendendo spunto dalla relazione tra loro stesse.¹⁶¹

A livello tecnico, si notano pennellate di impronta calligrafica, le persone vengono rappresentate da ogni angolazione e non più nei canonici tre quarti, i tessuti delle vesti sono riccamente dettagliate (nel caso di un soggetto preso dal *nō* i protagonisti indossano i costumi usati sul palcoscenico) e vengono resi i volumi.

Yoshitoshi usa una nuova tavolozza di colori sintetici (anilina) importati dall'Occidente, che rimpiazzano quelli naturali, con una giustapposizione di verdi, rossi e porpora che esaltano al massimo il sorprendente senso della colorazione di cui era dotato.

Il particolare inserimento di una pianta, di una fase della luna, di una stagione e i significati che portano con sé: tutto è concepito al fine di aiutare a trasmettere una particolare emozione.

"Le xilografie sono state concepite per essere *lette*", dopotutto.¹⁶²

Il contenuto di *Tsuki hyakushi* è chiaramente ancora una volta legato alle figure del passato giapponese, ma anche cinese, per l'innegabile influenza che la cultura del continente ha avuto nel plasmare quella dell'arcipelago, e le xilografie legate alla Cina

156 John, Stevenson, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, p. 45

157 Tamara, Tjardes, *op.cit.*, p. 8

158 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 55

159 俳句 **Haiku**

Genere poetico giapponese in tre versi da 5-7-5 sillabe

160 連歌 **Renga**

Poesia giapponese "a catena" ovvero scritta a due mani, in tre versi da 7-5-7 sillabe

161 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 55

162 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 56

sono a loro volta pregne di richiami ad un tipo di pittura tradizionale cinese, il *sumi-e*,¹⁶³ nel loro riserbo nei colori e nelle pennellate ad inchiostro che disegnano le tipiche montagne soggetto dei dipinti cinesi.

Le opere da cui attinge Yoshitoshi non sono spesso chiare e lui stesso non si è preoccupato di specificarle, perciò nemmeno le xilografie che da esse prendono spunto sono di immediata interpretazione: alcune differiscono dalla canonica raffigurazione del soggetto, per altre non basta il semplice disegno in sé ma è necessario anche consultare l'indice della serie, e per altre ancora non è sufficiente neanche questo, in quanto l'opera di ispirazione non è specificata, come nel caso della *tsujigimi* (prostituta di basso rango)¹⁶⁴ nella stampa accompagnata da un poema di Oshun Hitotose¹⁶⁵ che fa riferimento al pesante trucco bianco, marchio di fabbrica di queste donne, che riflettono col viso la luce della luna d'autunno.

Le fonti spaziano nei generi, senza essere legate tra loro, tra le cronache e le storie di guerra, i racconti, il mondo dello spettacolo, la poesia, le leggende folkloristiche, gli usi e costumi e altri di catalogazione varia.

Nel particolare, opere letterarie, narrativa, brani musicali *nō*, *waka*,¹⁶⁶ *haiku*, racconti orali, *rakugo*,¹⁶⁷ *kabuki*, poesia cinese, dei quali l'artista mostra una profonda conoscenza.¹⁶⁸

Fa da sfondo agli episodi tratti da queste fonti la figura della luna, che accompagna le cento stampe mostrandosi nelle sue varie sfaccettature, che forniranno l'idea del titolo per la serie.

La scelta del tema della luna non è di certo casuale in un personaggio interessante come Yoshitoshi, le cui stampe avevano la funzione di celebrare l'antico spirito giapponese: quello della luna è infatti uno dei motivi più ricorrenti e celebri nella cultura giapponese.

Il rapporto con la natura è alla base della sensibilità dei giapponesi, e nonostante il livello di sviluppo tecnologico raggiunto al giorno d'oggi in Giappone, riesce ancora a farsi spazio nell'inconscio e a permeare la concezione dello spazio dei luoghi sacri, delle case tradizionali e delle annuali festività, tra le quali è anche inclusa l'ammirazione dei fenomeni naturali di cui l'uomo fa parte e nei quali è possibile un'identificazione, come lo *hanami*, la fioritura dei ciliegi.¹⁶⁹

163 墨絵 *Sumi-e*, lett. “disegni a inchiostro”

Tecnica nata in Cina durante la dinastia Tang (618-907) e introdotta in Giappone a metà del XIV secolo che consiste nell'uso del solo inchiostro nero in varie concentrazioni

164 辻君 *Tsujigimi*, lett. “meretrice dell'angolo della strada”

165 Come riflessi nelle risaie,

i visi delle passeggiatrici nell'oscurità,

sono esposti alla luce della luna d'autunno

166 和歌 *Waka*, lett. “poesia giapponese”

Forma poetica giapponese in trentuno sillabe divise in cinque versi da 5-7-5-7-7 sillabe. Comparsa nel VII secolo e di gran voga durante il periodo Heian

167 落語 *Rakugo*, lett. “parole cadute”

Genere teatrale giapponese che consiste in un monologo comico seduto in mezzo al palco sulle ginocchia

168 Kahoko, Iguro, *op. cit.*, pp. 10-11

169 花見 *Hanami*, lett. “ammirare i fiori”

La tradizionale usanza giapponese di riunirsi in occasione della fioritura primaverile degli alberi, in particolare quelli di ciliegio, molto amati in Giappone dove vengono chiamati 桜 *sakura*. Il particolare rapporto con la natura dei giapponesi ha dato luogo in epoca Heian ad uno spunto di riflessione e di identificazione nell'osservare i fiori di ciliegio, che sfocia nel 物の哀れ *mono no aware* (lett. “la compassione delle cose”), termine usato per indicare la malinconica consapevolezza della transitorietà della vita, che, come il fiore di ciliegio, può raggiungere il suo splendore, ma che

Tale processo vede le sue origini nei tempi primitivi in cui lo *shintō* si delinea come religione sciamanica che riconosce la presenza del divino in ogni manifestazione naturale: negli alberi, nei ruscelli, nelle pietre, nelle montagne.

Ciò porta alla venerazione e al rispetto della natura, e di conseguenza a regolare i propri ritmi in base ad essa e alle sue stagioni.

Il legame avvolge ogni uomo ed è il primo stimolo per solleticarne la sensibilità, spunto di riflessioni, di ispirazioni, i cui risultati non potevano non riversarsi in campo letterario ed artistico, spunto per soggetti poetici e pittorici.

La luna è uno di quegli elementi naturali preferiti da osservare, su cui identificarsi, su cui meditare, con la quale provare empatia, le cui differenti fasi hanno segnato lo scorrere del tempo durante l'anno fino al periodo Meiji, in cui si è abolito il calendario lunare.

Nonostante il titolo ispirato al più amato dei satelliti, le opere in cui la luna occupa una posizione di importanza sono scarse, e addirittura possono non mostrare alcun collegamento con essa, ed è questa la motivazione che spinge a credere che la serie non sia una raccolta di immagini concernenti la luna, ma che piuttosto questa svolga un diverso ruolo di mezzo tramite il quale spiegare le scene, come comune tramite espressivo.

Tuttavia la sensazione della presenza della luna pervade certamente le stampe, essendo state concepite con un senso di consapevolezza dell'esistenza della luna in sé.¹⁷⁰



Figura 16: Disegno preparatorio di Yoshitoshi

Shinkei sanjūrokkaisen è l'ultima serie in assoluto iniziata da Yoshitoshi, e anch'essa terminata poco prima della sua scomparsa.

Nonostante il tema faccia pensare ad una serie orrificica, *Le nuove forme dei trentasei fantasm* si pone come una continuazione del maturo stile raggiunto da Yoshitoshi e quindi di uno perfezionamento dell'anatomia dei personaggi, più occidentalizzati: più alti, dotati di barba, più naturali.

I suoi schizzi sopravvissuti mostrano come, per rendere più accurati i suoi disegni, tracciasse d'abitudine prima in rosso i contorni, per poi sovrapporre ulteriori linee più scure finché, soddisfatto del risultato, potesse procedere alla vestizione e

all'aggiunta di particolari¹⁷¹

Continua lo studio sulla psicologia, nel caso dell'opera interessandosi a persone

una volta raggiunto il suo picco appassirà. La considerazione, con un sapore dolce amaro, ci rende consci che le cose belle possono durare poco.

Il fiore di ciliegio ricopre ancora molti significati nella cultura giapponese, tra i quali quello di rinascita, di bellezza e di simbolo di identificazione per il *samurai*

170 Kahoko, Iguro, “「Tsuki hyakushi」 kō”, *Senshū Kokubun* (88), gennaio 2011, p. 13

171 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Strange Tales*, p. 23

coinvolte con esseri sovranaturali, spesso neanche mostrati o addirittura dalle fattezze molto umane.

I soggetti delle stampe non sono legati tra loro, tranne che dall'essere estrapolati da storie giapponesi tradizionali contenenti un elemento sovranaturale.¹⁷²

Il *nō* nuovamente funge da fonte di ispirazione da cui attingere i soggetti della serie, e anche il *kabuki*.¹⁷³

Il titolo contiene il carattere *kai* - diverso da quello incluso in uno dei suoi primi pseudonimi *Ikkaisai* - spesso tradotto come “fantasma” e che significa “apparizione”, “strano”.

Vi è anche un gioco di parole con *sanjūrokkasen* (il largamente illustrato gruppo dei trentasei più famosi poeti) e con l'omonimo *shinkei* che significa “nervoso”,¹⁷⁴ che è ciò che fa pensare ad un richiamo con la logorante nevrosi che l'avrebbe portato alla morte.

Un altro segno di questa condizione è attribuito ai bordi delle stampe della serie disegnati come se i vermi della carta ne avessero provocato dei buchi, sintomo della sua logorazione mentale.

In realtà, Stevenson fa notare che è più opportuno pensare che i buchi nella carta siano stati introdotti per dare un'impressione di antichità, così come fanno le ragnatele nella pagina d'indice,¹⁷⁵ lo stesso stratagemma era inoltre già stato utilizzato in passato per una serie di disegni non pubblicati di fantasmi all'inizio degli anni Ottanta, un periodo di grandi successi.¹⁷⁶

Le foglie d'acero autunnali nella pagina d'indice, inoltre, sono un segno della fine dell'anno in cui tutto appassisce, ed è anche uno dei riferimenti preferiti da Yoshitoshi.¹⁷⁷

Nulla delle sue stampe dà infatti prova che siano state concepite da un'artista affetto da crisi nevrotiche,¹⁷⁸ men che meno quelle appartenenti all'ultimo, aggravato periodo, che come in *Tsuki hyakushi* così in *Shinkei* si dedicano a proporre episodi della storia e del folklore fornendo uno spunto per la riflessione sulle emozioni umane.

Shinkei sanjūrokkaisen non è da meno - nonostante i soggetti appartenenti a storie di fantasmi - preoccupandosi di accumulare tensione psicologica nel ritrarre le dinamiche delle vicende piuttosto che rilasciarla e risultando meno appetibile e scontata.

L'assenza di violenza nel trattare tematiche sovranaturali è un'ulteriore prova del fatto che questa fosse relegata al particolare periodo delle lotte civili che devastavano il paese.¹⁷⁹

L'idea è quella di infondere una boccata d'aria fresca alle storie del passato, nell'intento di aumentarne l'interesse e preservarlo dalla bonifica Meiji.¹⁸⁰

Yoshitoshi come tramite della tradizione all'alba della modernità

172 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, p. 13

173 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 12

174 John, Stevenson, *op. cit.*, pp. 9-13

175 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 18

176 John, Stevenson, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, p. 47

177 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, p. 18

178 Roger, Keyes, *op. cit.*, p. 280

179 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Strange Tales*, p. 18

180 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 22

Abbiamo già ampiamente discusso gli eventi che portarono alla dissoluzione del governo militare improntato sul feudalesimo avviato da Tokugawa Ieyasu a favore di una restaurazione del potere imperiale e della creazione di uno Stato moderno, usando come modello le nazioni occidentali.

All'epoca della disfatta del vecchio governo, Yoshitoshi ha ventinove anni, ed ha già ampiamente superato l'età della maturità e forgiato un carattere e uno stile di vita: ventinove anni vissuti alla maniera di Edo, in cui ha imparato un mestiere per sostenersi e ha sviluppato dei gusti e un'estetica in linea coi tempi.

Le novità e le comodità della modernizzazione sono certamente allettanti e curiose, ma ovviamente nei primi anni di cambiamenti Meiji, l'acquisizione della mentalità occidentale era, per l'appunto, una *imitazione*, uno scimmiettamento, e non poteva non venire percepita come una forzatura innaturale per i giapponesi, che vivevano in quella che Tanizaki Jun'ichiro definisce come “società d'accatto”.¹⁸¹

Tra le varie modifiche e abolizioni che vennero fatte ce ne furono anche riguardanti l'aspetto sociale, con l'abolizione della classe guerriera dei *samurai*, o religioso, con l'istituzione di uno shintoismo di Stato¹⁸² volto ad aumentare la devozione nei confronti della figura dell'Imperatore - discendente dalla dea del sole Amaterasu - separando lo shintoismo dal buddhismo.

Sono alcuni dei mattoni che costruiranno lo Stato moderno che continuerà la sua avanzata anche dopo la morte di Yoshitoshi nel 1892 e trasformerà l'aspetto della città in un'imitazione di quelle oltreoceano.

Possiamo però immaginare che lo smarrimento fosse una sensazione comune in tutta la popolazione, e che portavoce di tale disagio fossero gli artisti contemporanei, anch'essi, dopotutto, cittadini come gli altri.

Un'idea del senso di perdita che si stava avvertendo la si può avere dai racconti dello scrittore Nagai Kafū¹⁸³, che, grande apprezzatore di Yoshitoshi,¹⁸⁴ fu uno dei più esemplari testimoni del radicale cambiamento dell'assetto urbano della capitale a causa della sua modernizzazione.

L'itinerario estetico di Nagai Kafū [...] è uno degli esempi più significativi del trauma culturale provocato dall'improvvisa modernizzazione del paese all'inizio del periodo Meiji. Nei suoi racconti, al fascino per l'Occidente che permea tutta la sua esperienza giovanile, si unisce il rimpianto per il passato e per l'eredità culturale della tradizione. Il dilemma del moderno è vissuto in tutta la sua dirompente conflittualità, in bilico fra progresso e istanze conservatrici.

[...] Il ritorno al passato di Edo, il suo “paradiso degli esuli”, diventa anche il rifiuto di un impegno sul piano politico e sociale e un ripiegamento in una dimensione solo estetica.¹⁸⁵

Al centro dei suoi romanzi, Kafū pone la descrizione del luogo in cui si svolgono le

181 Jun'ichiro Tanizaki, *In'ei Raison*, Tōkyō, Chuokoron-sha, 1935 (traduzione italiana di Atsuko Ricca Suga, *Libro d'ombra*, Milano, Bompiani, 1982, p. 28)

182 国家神道 *Kokka Shintō*

183 (1879-1959) Scrittore giapponese proveniente da una famiglia benestante, grazie alla quale fu in grado di viaggiare ampiamente all'estero e formarsi. Al ritorno in Giappone si distaccò progressivamente dall'impegno sociale rifugiandosi in un'estetica del passato

184 John, Stevenson, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, p. 50

185 Luisa, Bienati e Paola, Scrolavezza, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio Editore, 2009, pp. 85-89

vicende che decide di raccontare.

Fonte di ispirazione per Kafū sono i quartieri dello Shitamachi (“città bassa”) luogo ove erano stati relegati lontani dal centro, lungo il fiume Sumida, i quartieri di piacere, i teatri, le figure considerate *liminali*,¹⁸⁶ ove ancora era possibile trovare la cultura di Edo, l'atmosfera vivace del mondo mercantile.

Pur frequentatissimi grazie agli annuali avvenimenti che si svolgevano nella zona del Sumida, i quartieri della città bassa avevano subito un abbandono da parte dei propri abitanti più ricchi verso la nuova zona industriale dello Yamanote, impoverendosi.

Svariati anni dopo la morte di Yoshitoshi, con il Novecento inoltrato, non riuscendo più a resistere all'impellente trasformazione in atto da decenni, lo scenario lungo il fiume, avrebbe inoltre subito ulteriori mutamenti, ormai irrimediabili a causa della modernizzazione avanzata unita ai disastri naturali.

Nell'estetica di Kafū, i paesaggi del fiume Sumida sono collegati a immagini del passato in cui rifugiarsi con la costante sensazione dell'effimero impellente, ma fanno anche da eco alla letteratura Edo, e la sua stessa narrazione richiama le stampe *ukiyo-e* di luoghi famosi:

Tra lo squallore delle case lungo i maleodoranti canali, con i loro ponti di legno marcio, le loro barche di concimi e di rifiuti, si intravede il tempio di un tetto, e si odono il suono del suo gong di legno e della campana [...] E' vero che certe zone sono ora immerse nei fumi delle ciminiere delle fabbriche [...], ma nelle povere stradine dove questo non avviene, quel modo di vita che ci è stato trasmesso dall'epoca Tokugawa, sopravvive nell'ombra [...]. Nel bene e nel male, qui la cultura moderna non è ancora giunta.¹⁸⁷

E ancora, riguardo alla scelta dei luoghi legati a un passato a rischio di estinzione,

[...] ho concepito il progetto di scrivere un'opera in un sol momento la realtà dei paesaggi devastanti che si riflettevano nei miei occhi e i sentimenti intensi e dolorosi di cui il mio cuore si affliggeva¹⁸⁸

scrive nella prefazione alla quinta edizione di *Il Sumida*, e questi paesaggi amati gli stavano allo stesso tempo devastando il cuore perché stavano ormai scomparendo:

Il Sumida era al tempo stesso uno spettacolo di devastazione che i miei occhi contemplavano ovunque, era quanto riemergeva dalle brume dei paesaggi che avevo visto bambino ed era la bellezza delle storie di una volta che avevo sentito raccontare da piccolo; e tutte queste cose insieme mi trasportavano in una musica inesprimibile.

Nulla avrebbe potuto accordarsi così bene alla mia malinconia come i resti degli antichi luoghi celebri sulla via di un prossimo e totale annientamento.¹⁸⁹

Le parole di Kafū sembrano esplicitare l'ideale che per l'intera vita Yoshitoshi portò avanti nelle stampe *ukiyo-e*, per se stesso e per il pubblico giapponese:

Dà valore al passato, il passato è la fonte mistica che può dare sempre vita al futuro. E' un

186 Attori, prostitute, monaci girovaghi, cantastorie, erano tutti considerati fuori casta, non regolati dall'ordine sociale

187 Citazione di Edward Seidensticker, *Kafū the Scribbler: The Life and Writings of Nagai Kafū, 1879-1959*, in Luisa Bienati, *Introduzione a: Nagai, Kafū, Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio Editore, 1989, pp. 14-15

188 Citazione della Prefazione alla V edizione di *Il Sumida*, in Luisa Bienati, *op. cit.*, p. 29

189 *Ibidem*

lampioni che può illuminare la strada tortuosa del presente. [...] Non ho esitazione nel dire: su cosa possiamo fare affidamento in futuro, se non abbiamo passato?¹⁹⁰

La modernizzazione auspicata e accelerata dall'alto come poteva essere condivisa dai giapponesi che vedevano sostituite le loro radici con quelle di altri?

La reazione di fronte alla distruzione di Tōkyō, ormai irricognoscibile, ad opera del terremoto del 1923 non è di sorpresa e di rammarico, ma di esultazione:

Qualificare triste la vita della capitale ridotta a un cumulo di macerie sarebbe una presa in giro, tuttavia la città, per tutto il periodo Meiji fino ad ora, non è stata che un fittizio ambulacro, un'immensa vuota facciata senza nulla dietro, uno stratagemma per ingannare gli allocchi. Non c'è ragione alcuna per rimpiangere che sia ora un mucchio di cenere. Se si ripensa all'arroganza imperante, alla cupidigia più sfrenata, non si può non ritenere che sia una punizione del cielo. E allora perché dovremmo affliggerci? Come giapponesi avevamo già perduto la nostra casa, e i nostri tesori nazionali si stavano vanificando. Un paese preoccupato solo dalle decorazioni esteriori e incapace di fare piani lungimiranti non poteva aspettarsi altro: raccoglie quanto ha seminato. La punizione è stata rapida a venire.^{191 192}

Simile passione anima Tanizaki Jun'ichiro,¹⁹³ di cui Kafū condivide la concezione decadentista dell'arte e che ritiene un vero *edokko*¹⁹⁴ (“figlio di Edo”).

Mentre Kafū decide di rifugiarsi nel passato che ancora vive nello Shitamachi, Tanizaki sceglie l'epoca classica, che ritrova nella regione del Kansai (Kyōto, Ōsaka) dopo aver lasciato Tōkyō.

La critica di Tanizaki non è nei confronti dell'Occidente, ma del Giappone, che ha deciso di plasmare la modernità seguendo la sensibilità occidentale e non la propria, come espone nel suo *In'ei raisan* (Libro d'ombra):

Niente ho contro gli agi della civiltà moderna (elettricità, impianti igienici o di riscaldamento...), ma una cosa non so capire: perché ci rassegniamo ad abbandonare tutti i nostri usi? Perché rinunciamo ai nostri gusti? Perché non tentiamo di conciliare il nuovo con la nostra sensibilità?

[...] quali sarebbero le forme della nostra società se Oriente e Occidente avessero elaborato, ognuno per conto suo, civiltà scientifiche distinte? Come differirebbero le nostre vite?

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

[...] non mi sembra inutile riflettere sui nostri svantaggi, e sulla fortuna degli Occidentali. Per giungere al punto in cui è, bastò all'Occidente mantenersi nel suo solco naturale; noi, in Oriente, siamo stati costretti ad adottare una civiltà, di cui sarebbe sciocco negare la grandezza, profondamente dissimile dalla nostra tuttavia; abbiamo lasciato la strada che percorrevamo da millenni; camminiamo, ora, in un'altra direzione; molte difficoltà sono nate da questo deviare, e molti inconvenienti.

[...] Forse, se fossimo rimasti fedeli a noi stessi, non avremmo assaporato i frutti dello

190 Citazione da *Reibyō*, in Luisa Bienati, *op. cit.*, pp. 10-11

191 Citazione dal diario di Kafū, 3 ottobre 1923, in Luisa Bienati, *op. cit.*, p. 27

192 Luisa, Bienati, *op. cit.*, pp. 11-28

193 (1886-1965) Scrittore giapponese proveniente da una famiglia di commercianti, dapprima interessato al decadentismo europeo e all'analisi delle pulsioni istintive dell'uomo, dopo il terremoto del Kantō del '23 si trasferisce nel Kansai, dove trova rifugio nella cultura classica giapponese

194 Veniva ritenuto 江戸っ子 *edokko* chi risiedeva a Tōkyō da almeno tre generazioni

sviluppo; semplicemente, avremmo indugiato in modi di vita a noi più congeniali. O magari, a modo nostro, avremmo lentamente progredito. [...] Non v'è da stupirsi se le macchine meglio si sposano alle espressioni artistiche degli Occidentali: sono loro ad averle inventate.¹⁹⁵

L'ombra a cui il titolo del suo saggio si riferisce, è quella in cui meglio si esprime la sensibilità estetica giapponese plasmata dall'antichità, contro la forte luce portata dall'illuminazione occidentale che mal si adatta alle abitazioni giapponesi, agli utensili, ai cibi, alle forme teatrali.¹⁹⁶

In generale, noi Giapponesi non ci sentiamo a nostro agio di fronte a cose troppo lucenti. Le posate d'argento [...] che gli Occidentali si studiano di mantenere perennemente lucide, poco si confanno al nostro gusto. Prediligiamo, in Giappone, utensili alquanto più foschi. [...]

Non dico che aborriamo tutto quello che luccica; è tuttavia evidente che preferiamo, alle tonalità chiare, fredde e scintillanti, quelle un po' offuscate e caliginose. [...]

Solo la penombra permette di ammirare la beltà di una lacca. Benché oggi se ne fabbrichino anche di bianche, i colori tradizionali delle lacche restano il nero, il marrone, il rosso. Si direbbero tinte per accumulo, ottenute sovrapponendo le tenebre circostanti. [...]

Gli artigiani di una volta, quando applicavano la lacca e le decorazioni di *maki e*,¹⁹⁷ avevano in mente locali fiocamente illuminati. Doravano sino alla profusione e alla stravaganza, poiché conoscevano i segreti dell'ombra, e la magia dell'oro, che persino nel buio più fitto sa scoprire e attirare pagliuzze di luce.

[...] Costretti a vivere dentro vani caliginosi, i nostri antenati scoprirono la beltà nel seno stesso dell'ombra e, a poco a poco, impararono a usarla per fini estetici. La spoglia eleganza delle stanze giapponesi è fondata, per intero, sulle infinite gradazioni del buio. [...]

Con quanta raffinatezza sono state distribuite luce e oscurità! Niente di manierato e di artificioso: solo uno spazio spoglio, la semplicità del legno, la nudità delle pareti. I raggi luminosi che vi penetrano provocano, ora in questo, ora in quell'angolo, il raggrupparsi dell'ombra. [...] Non sarà forse condensata in quelle chiazze taciturne, la cosa che gli Occidentali chiamano: "il mistero dell'Oriente"? [...]

In verità, non esistono né segreti, né misteri: tutto è magia dell'ombra. Se snidassimo l'ombra da ogni cantuccio del *toko no ma*,¹⁹⁸ non resterebbe che un vuoto spazio disadorno. Tale beltà il genio dei nostri avi seppe conferire a una nicchia colma di nulla e di buio, da rendere inutile, e troppo inferiore, ogni altro ornamento, o affresco.¹⁹⁹

Lo stesso desiderio di esaltare e preservare le proprie origini di Kafū e Tanizaki è in Yoshitoshi, di istigare il proprio pubblico, attraverso la scelta di ritrarre soggetti più noti e meno noti della cultura tradizionale giapponese unita alla sua maestria.

Una maestria coltivata nel corso del suo apprendistato sotto la guida di Kuniyoshi, uno degli ultimi grandi maestri dell'*ukiyo-e* amante delle illustrazioni di guerrieri e interessato ad aspetti dell'arte occidentale, disposizione che poi trasmise al suo entusiasta allievo, amante dell'antico ma anche interessato ad incorporare nelle sue stampe i progressi raggiunti in campo artistico ad Occidente, fondendoli.

Yoshitoshi non era uno scrittore, non è stato quindi in grado di lasciare testimonianze

195 Jun'ichiro, Tanizaki, *op. cit.*, pp. 13-30

196 Luisa, Bienati, e Paola, Scrolavezza, *op. cit.*, pp. 101-102

197 蒔絵 *Maki-e*

Tipologia di laccatura giapponese nata intorno al IX secolo

198 床の間 *Toko no ma*

Piccola alcova presente nelle stanze tradizionali giapponesi che può essere decorata

199 Tanizaki, Jun'ichiro, *op. cit.*, pp. 24-46

scritte a parole capaci di comunicare esplicitamente la violenza inflitta all'identità giapponese, ma lo ha fatto prima di Kafū attraverso dei richiami visivi e in una maniera molto sottile: stimolando di più un inconscio popolato da valori innati con delle opere in grado di suscitare partecipazione per una scena che non sta apertamente condannando le idee occidentali a favore di quelle autoctone, e non sta nemmeno mostrando delle differenze tra l'uno e l'altro.

Lascia, piuttosto, parlare da sé l'efficacia intrinseca di un soggetto che attinge dai valori delle proprie origini rispetto a quelli imitati a mo' di copia appartenenti a un'altra cultura che non trova le proprie radici in quella giapponese.

Senza il passato, il presente era impoverito, una pianta acquatica senza radici che fluttua senza uno scopo. Nella loro furia di modernizzare, nella loro rabbia verso gli errori dei loro padri [...] i giovani leader del periodo Meiji rigettavano lo shogunato Tokugawa [...]. La società feudale era stata un fallimento, [...] tutto quello che andava storto nel Paese, [...] veniva attribuito al governo militare e il mondo e i valori sui quali si era basato. Il passato immediato, tre secoli di storia, veniva disonorato; anni di contesa, inerte pace, di futili, inutili risultati. Il vero spirito giapponese, sembra, era vissuto nel passato più distante. Così, il Giappone giovane ne aveva inventato un'immagine, e Yoshitoshi serviva come mediatore, visionario, traduttore.

Era necessario uno strumento di salvezza. [...] Il presente aveva promesso il futuro e ne era venuto meno. Una generazione aveva ripudiato i suoi valori per la forza di una promessa, e in cambio aveva ottenuto un'amara delusione [...].

Il mondo non sembrava più degno da essere vissuto, così Yoshitoshi si era rifugiato in se stesso. [...] Il futuro era compromesso, il presente si era tradito da solo – solo il passato sembrava puro.²⁰⁰

scrive Roger Keyes a proposito del delicato rapporto tra passato e presente nella confusione del periodo Meiji.

Il passato era puro, e dopo un iniziale entusiasmo era evidente nel cuore di ognuno che non sarebbe stato facile riconoscersi con abiti cuciti per altri corpi, osservare quelle vedute tanto celebrate nelle stampe *ukiyo-e* fare capolino tra ciminiere e fabbriche, vedere sostituiti il legno e la carta dal cemento e dal mattone: una consapevolezza impossibile da ignorare come un faro puntato addosso.

A riprova del fatto che l'arte di Yoshitoshi non trova solo fondamento nelle credenze radicate nell'animo giapponese ma anche in un collegamento diretto con la sua vita, sappiamo che Yoshitoshi aveva mantenuto anche nella sua sfera privata gusti e abitudini tradizionali.

Vestiva abiti in stile giapponese, amava il teatro *nō* che all'inizio degli anni Ottanta aveva cominciato ad approfondire prendendo lezioni di *utai*,²⁰¹ e continuava ad utilizzare le tradizionali lampade giapponesi a petrolio al posto di quelle al cherosene portate dall'Occidente.²⁰²

Le stampe da lui ideate trovavano fondamento nelle origini culturali di ogni giapponese, e, viceversa, questa cultura tradizionale trovava fondamento in lui e in quei giapponesi che non avevano abbandonato il loro stile di vita inseguendo il vento del cambiamento.

200 Roger, Keyes, *op. cit.*, pp. 171-172

Traduzione di Arianna Bianciardi

201 謡 *Utai*

La parte vocale del *nō*, si distingue da quella strumentale chiamata 囃子 *hayashi*

202 Roger, Keyes, *op. cit.*, pp. 52-53

Capì gradualmente di essere diventato uno strumento, che stava partecipando a questi eventi nel momento in cui si stavano verificando, di essere testimone e partecipe. [...] Improvvisamente era chiaro: il passato non era un mucchio di menzogne e parole al vento, ma gli atti degli uomini nel loro incomparabile orgoglio e splendore, uno sull'altro. [...] Il passato viveva in lui – doveva diventare trasparente di modo che il passato visse attraverso lui, di modo che, con la sua conoscenza, potesse alimentare gli altri, che avrebbero dovuto fare lo stesso e riconoscere la verità e il valore della storia nelle sue stampe.²⁰³

Ecco come la figura di Yoshitoshi si erge tra quelle di altri artisti del periodo distinguendosi per un profondo attaccamento all'immaginario di epoche passate, sentendo la necessità di portare avanti il mestiere appreso dal proprio maestro, di continuare quello che Kuniyoshi aveva iniziato, riprendendo molti soggetti che lo avevano colpito durante la giovinezza nel suo studio, come nel caso della vecchia demone del dramma *nō* 安達が原 *Adachigahara*,²⁰⁴ e infine superandolo.²⁰⁵

Mentre i suoi contemporanei ritraevano gli stranieri della loro società on cambiamento o continuavano a produrre trattamenti convenzionali di soggetti convenzionali, Yoshitoshi respirò aria nuova nelle storie e nelle glorie del passato. Perfino in un momento in cui era disperatamente povero, nel 1871, leggiamo di lui che rifiuta commissioni per illustrazioni di libri ordinari, in modo da concentrarsi su stampe con soggetti storici scelti da lui personalmente.²⁰⁶

A differenza di Yoshitoshi, Yoshiiku, che anch'egli aveva appreso l'arte dell'*ukiyo-e* con Kuniyoshi, non si distinguerà per un genere particolare, probabilmente a causa della mancanza di quell'entusiasmo che animava Yoshitoshi.

Da come avevano avuto inizio i loro rapporti, probabilmente molti avrebbero scommesso sul trionfo di Yoshiiku sull'ultimo arrivato della scuola Utagawa, di sei anni più giovane: all'epoca Yoshiiku era entrato a far parte degli allievi di Kuniyoshi già da un anno, e per Yoshitoshi era quello che in Giappone definirebbero *senpai*.²⁰⁷

L'uno proveniente da un famiglia di *chōnin*, l'altro da una di *samurai*, la differenza tra i due era marcata da un senso di inferiorità percepito dal più grande nei confronti del più giovane e sfociava in episodi di slealtà e rivalità: ad esempio, il calcio tirato da Yoshiiku a Yoshitoshi nel mezzo del servizio funebre di Kuniyoshi.²⁰⁸

Nel 1861 aveva già una reputazione per aver ritratto il grande terremoto di Edo del 1856.²⁰⁹

203 Roger, Keyes, *op. cit.*, p. 173

Traduzione di Arianna Bianciardi

204 Soggetto è la strega di Adachi, Onibaba, un demone che si diceva bevessse il sangue dei bambini non ancora nati, estirpandoli dal ventre delle madri

205 Roger, Keyes, *op. cit.*, p. 225

206 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, p. 13

207 先輩 *Senpai*, lett. “primo compagno”

Termine usato nella lingua giapponese in ambito scolastico, lavorativo, sportivo e generalmente in qualsiasi tipo di gruppo organizzato per indicare il membro più anziano o di grado superiore nei confronti del quale il 後輩 *kōhai* (lett. “ultimo compagno”) deve mostrare rispetto o affidarsi in cerca di supporto

208 Sōya, Shinji, *op. cit.*, pp. 179-181

209 Sōya, Shinji, *op. cit.*, p. 181



Figura 17: *Koko ga Edo Koude no Tatehiki*, Yoshiiku, 1863

Kuniyoshi aveva a suo tempo individuato quel guizzo di genialità in grado di permettere a Yoshitoshi di eccellere sugli altri, notando in Yoshiiku un impegno nell'acquisizione della tecnica a favore della ricerca di un'originalità e di una propria dimensione.

In *Eimei nijūhasshūku* entrambi danno vita a risultati interessanti, Yoshiiku eccellendo nella rifinitura dei particolari, Yoshitoshi nell'eccentrico entusiasmo violento, tuttavia in seguito lo stile di Yoshiiku si adatterà in risposta ai gusti delle masse, appiattendosi.²¹⁰

Si specializzerà in *shinbun nishiki-e* e si dedicherà in generale a scene contemporanee piuttosto che decidere di votare la propria vita a cercare di non far scomparire i valori di un tempo, prestando la sua arte alle nuove dinamiche della vita Meiji.

Si adatterà alla corrente nella tempesta Meiji che stava facendo annegare gli artisti *ukiyo-e*, contrariamente a Yoshitoshi, che con tutte le sue forze cercava a aggrapparsi a qualcosa e resistere alle onde che lo sballottavano.

Yoshiiku aveva condotto una vita molto diversa da Yoshitoshi, vivendo un'esistenza piuttosto comune e morendo all'età di settantuno anni rispetto al suo rivale che sarebbe scomparso prematuramente impazzendo.

Kawanabe Kyōsai, d'altro canto, si era dedicato come Yoshiiku e Yoshitoshi a soggetti della tradizione giapponese e del soprannaturale sotto forma di *sketch* e caricature, ma pure si era dedicato a caricature politiche che esprimevano il suo pensiero e sfidavano le norme di censura promulgate durante l'era Tenpō nel 1843, e che gli valsero provvedimenti da parte del governo.²¹¹

Anche lui aveva studiato per un periodo presso Kuniyoshi e in seguito presso la scuola Kanō,²¹² ma abbandonò lo stile formale.

Autore comico, come Kunichika era artista degli eccessi in ogni campo, compresa la produttività, e considerato l'erede di Hokusai, sebbene non fu mai suo allievo.

Ad ogni modo, ciò non significa che questi artisti non furono meritevoli o non diedero dei contributi nel loro campo, ma, per quanto riguarda l'*ukiyo-e*, inteso come arte

²¹⁰ Sōya, Shinji, *op. cit.*, pp. 179-184

²¹¹ Marta, Fanasca, *op. cit.*, p. 43

²¹² Scuola di pittura giapponese originatasi a Kyōto, sotto lo *shōgun* Ashikaga, dalla sintesi tra la pittura tradizionale cinese e quella autoctona dello *yamato-e*.

rappresentativa di uno stile di vita ormai perduto, nessuno di questi riuscì a dare al genere un ultimo, intenso bagliore di vita come Yoshitoshi fu in grado di fare, e nessuno di questi riuscì a trovare un compromesso con un'era che stava andando incontro al nuovo mettendo da parte il vecchio.

Yoshitoshi avrebbe infatti fatto un uso intelligente degli eventi da lui più amati e, allo stesso tempo, avrebbe conferito loro un'anima, allontanandosi dalle figure stereotipate e fornendo alle stampe *ukiyo-e* lo stesso tipo di dignità che poteva scaturire dai tempi d'oro ormai andati.

E' per questo che nessuno di questi artisti potrà essere ricordato come l'ultimo grande maestro dell'*ukiyo-e*.

L'ultimo maestro dell'*ukiyo-e* non sarebbe mai riuscito a produrre le sue opere forte del solo interesse verso un certo genere di soggetti tradizionali: l'ultimo maestro dell'*ukiyo-e* aveva il passato dentro di sé, che riusciva a fornirgli un rifugio dagli scempi che altri stavano attuando all'identità giapponese, e il passato permeava il suo stile di vita e i suoi gusti, che poi venivano trasposti, grazie al suo entusiasmo artistico, nei suoi disegni.

Yoshitoshi era ancora un uomo del periodo Edo, che credeva nell'esistenza di figure sovranaturali, nelle apparizioni di spiriti, che era condizionato dalle superstizioni, dalle usanze e dai rituali.

Anche dopo la Restaurazione Meiji, infatti, un collettivo di figure mutaforma e spiritelli non aveva abbandonato l'immaginario popolare giapponese - soprattutto nelle zone rurali - poiché non era possibile spazzare via secoli di storia con l'apporto della tecnologia nel giro di qualche anno.

Yoshitoshi non solo era ancora convinto della loro esistenza, ma continuava ad integrarli nei suoi lavori nonostante, con l'entrata nell'epoca Meiji, gli apporti della scienza e della tecnologia occidentale stessero pian piano cercando di sopprimere una mentalità superstiziosa a favore della razionalità.

Si dice che, nel 1871, Yoshitoshi avesse deciso di passare la notte in una casa del piacere con dei suoi studenti di ritorno da un viaggio.

Dopo che tutti si erano sistemati per dormire, Yoshitoshi sentì dapprima dei passi lungo le scale vicino alla sua stanza e poi l'urlo di una *kamurō* (una delle bambine assistenti delle prostitute), che lo spinse ad uscire dalla camera:



Figura 18: Oshu adachigahara hitotsuya no zu, 1885

fu alla testa della scala che vide una donna tremendamente sottile, la quale scomparve appena lui fece per allontanarsi.

Il giorno dopo apprese che una donna, alcuni anni prima, si fosse suicidata angosciata dalla tristezza della sua esistenza proprio nella stanza in cui Yoshitoshi aveva dormito, e che ad altri fosse capitato di vederne apparire il fantasma.

Nove anni dopo l'incidente del bordello, pare che, invece, avesse visto lo spettro della sua devota moglie Okiku nella casa a Nezu in cui si era appena trasferito.

Entrambi gli episodi lo spinsero a ritrarne dei disegni e anche a raccontare storie di fantasmi ai suoi studenti durante le escursioni.

Un altro episodio che incrementò la superstizione in Yoshitoshi riguarda quello dello sfortunato soggetto della strega di Adachigahara: si racconta che, nel 1855, Kuniyoshi avesse ricevuto una commissione da una famiglia decisa a donare il ritratto al tempio in segno di devozione.

Il maestro scelse quello della vecchia strega, e alcune settimane dopo si recò ad una rappresentazione teatrale del soggetto.

Tuttavia, decise di tornare indietro preso da un malore, e a quel punto si verificò un forte terremoto che causò gravi danni a Edo, provocando la morte della famiglia che aveva commissionato l'immagine.

L'artista rimase enormemente colpito dall'esperienza subita, e giudicò maledetto il soggetto di Adachigahara: si presume che Yoshitoshi, tra i suoi studenti, rimase molto impressionato da questa vicenda, e infatti riprese più volte il tema della strega all'interno della sua produzione.²¹³

Continuando una tradizione già iniziata da Hokusai e poi da Kuniyoshi consapevole di una mentalità dei giapponesi - lui compreso - ancora radicata nelle vecchie abitudini e della presa di tali soggetti rispetto ad altri sicuramente interessanti perché nuovi, ma non comprensibili a fondo, riuscirà, tra il 1886 e il 1892, circa vent'anni dopo l'inizio della modernizzazione, a dar nuova vita a quei temi già affrontati in *Wakan hyaku monogatari* del 1865 con *Shinkei sanjūrokkaisen*, che sarà una delle sue serie più stupefacenti ed apprezzate.

L'avvento dell'illuminazione non aveva ancora del tutto scacciato la penombra dentro la quale si annidavano il dubbio, le credenze, il timore e tutte quelle creature folkloristiche che sembravano spiegare fenomeni incomprensibili in quel paese che per centinaia di anni aveva basato i suoi ritmi su quelli della natura.

213 John, Stevenson, *op. cit.*, pp. 13-14

Come la ripresa della tradizione e l'uso di soggetti appartenenti ad essa implica un'immedesimazione negli spettatori

Quando parliamo del termine “sovranaturale” e di “visioni” si potrebbe logicamente pensare che riguardino fenomeni inesistenti che sfuggono al nostro mondo sensoriale e percettivo.

Tuttavia non ci riferiamo né a delle fantasie, né a delle illusioni, spiega Shinji Sōya nel suo *Kage no bigaku*, ovvero *L'estetica delle ombre*.

Gli spettri di Yoshitoshi, Kuniyoshi e Hokusai, continua, sono dei soggetti realmente esistenti, nella cui loro esistenza, cioè, essi realmente credevano pur non riuscendo a vederli con gli occhi, così come faceva la maggior parte dei giapponesi.

L'arte che si appresta a rappresentare questi spettri, come nel caso dei tre artisti citati, è un'arte che rappresenta la parte più oscura e profonda degli esseri umani, i quali fin dai tempi più antichi sono convinti dell'esistenza di questi mostri che abitano nelle profondità del proprio io e possono venir proiettati nel mondo fisico.

Questi spettri, in realtà, abitano il nostro io più profondo e prendono forma incarnando desideri, paure, insicurezze e ansie delle persone sotto forma di allucinazioni, e a secondo dell'intensità di questi sentimenti.

Queste apparizioni, in altre parole, si costruiscono sulla base delle paure e dei timori verso ciò che può minacciare la nostra vita.

Gli *oni*, i *mononoke*,²¹⁴ i *tengu*, i *mitama*,²¹⁵ si muovono in gruppo nella notte avanzando lentamente nella foresta oscura ramificata nelle profondità dell'animo dei maestri che li ritraggono, e nei quali sono fermamente radicate credenze popolari come per il resto della gente comune.

Le visioni di esseri sovranaturali di Hokusai, Kuniyoshi e Yoshitoshi prendono vita nel periodo del *sakoku* durante il quale mancava un interesse per il progresso scientifico.²¹⁶

Con l'epoca Meiji vennero ovunque costruite scuole e diffusa la linea ferroviaria, e soprattutto, nonostante i treni sfrecciassero ad alta velocità, non c'era alunno che non credesse che i *kappa*²¹⁷ vivevano nei fiumi che scorrevano nei villaggi.

La coesistenza tra il mondo delle illusioni e il *bunmei kaika* continuò per un certo periodo.²¹⁸

214 物の怪 *Mononoke*

Spiriti vendicativi che possono essere sia dei vivi (*ikiryō*) che dei morti (*shiryō*) in grado di possedere un essere umano provocandogli sofferenza, malattie e addirittura portarlo alla morte. Nel Giappone dell'antichità li si riteneva causa di morti inspiegabili secondo le conoscenze mediche del tempo.

215 御霊 *Mitama*

La parola *mitama* di riferisce allo spirito di un *kami* (divinità per lo *shintō*) o all'anima di una persona deceduta. Secondo una teoria dello *shintō*, lo spirito dei *kami* e degli essere umani sono costituiti da uno spirito e quattro anime chiamate 荒御霊 *ara-mitama* (anima scortese), 和御霊 *nigi-mitama* (anima armoniosa), 幸御霊 *saki-mitama* (anima felice), 奇御霊 *kushi-mitama* (anima meravigliosa)

216 Sōya, Shinji, *op. cit.*, pp. 210-218

217 河童 *Kappa*

Creatura mitologica giapponese che si pensa abiti in fiumi, laghi, stagni e dal carattere dispettoso. Dalle dimensioni di un bambino, è dotato di un becco, mani e piedi palmati, un guscio sul dorso simile a quello di una tartaruga e una cavità in cima alla testa contenente acqua e circondata da corti ciuffi di capelli. E' dalla riserva d'acqua che trae la sua forza, e gli permette di spostarsi sulla terraferma: il metodo più infallibile per indebolire il *kappa* è infatti cercare di svuotare questa cavità.

218 Citazione di Irokawa Daikichi, in Seigō, Matsuoka, *op. cit.* p. 18

Traduzione di Arianna Bianciardi

Il periodo citato è ovviamente quello in cui Yoshitoshi visse e in cui le credenze popolari ancora avevano trovato modo di sopravvivere accanto ai frutti della scienza occidentale.

La sopravvivenza di un patrimonio folkloristico nel sottostrato giapponese è infatti il motivo di una iniziale resistenza e disdegno nei confronti di un'opera di rivoluzionamento volta ad inseguire lo stato di avanzamento raggiunto dalle potenze occidentali, che tuttavia avrebbe stravolto l'aspetto delle città giapponesi.

Come avrebbero potuto, del resto, i giapponesi, accettare di veder violare il paesaggio naturale con colate di cemento ed inquinamento che avrebbero stravolto i luoghi in cui pensava che i *tanuki*²¹⁹ si nascondessero pronti a burlarsi degli uomini sul loro cammino, veder abbattuti alberi in cui si credeva dimorassero gli spiriti dei *kami*, veder contaminati gli stagni in cui abitavano i *kappa*?

Il castigo divino e la vendetta delle creature non rispettate o disturbate avrebbero potuto essere tremendi se non si avesse dimostrato loro il dovuto rispetto.

Una volta cambiati i ritmi di vita accelerandoli, basandoli su una frenesia volta alla produzione in serie come una macchina industriale, velocizzando gli spostamenti con i nuovi messi di trasporto, intervenendo sulla natura al fine di ricavare spazio per costruire e facilitare gli spostamenti automatizzando la propria stessa vita, come si avrebbe avuto tempo, nelle nuove generazioni, di credere nella magia e nell'esistenza di qualcosa che appartiene ad un mondo sconosciuto, quando le cause inspiegabili che si attribuivano ad esseri mitologici erano stati smascherati dal progresso e dalla scienza?

Dove sarebbe stato più possibile rimanere affascinati da una *kitsune* dalle sembianze di una splendida donna nella frenesia di una nuova, moderna Tōkyō, quando qualcuno avrebbe potuto pestarle la coda fuoriuscita dalla veste²²⁰ e mal celata dai nuovi aderenti abiti all'occidentale?

Dove avrebbero più intravisto, i viaggiatori, i *kitsunebi* in grado di far smarrire loro la strada quando ormai potevano servirsi dei veloci mezzi pubblici e ridursi ad osservare il paesaggio circostante dai finestrini?

E ancora, come si sarebbe più potuto pensato alla possessione di uno spirito rancoroso e ad un ricorso all'esorcismo di un prete nel caso di una riconosciuta e diagnosticata malattia mentale?

Una volta assunto il controllo sulla natura, gli spiriti avrebbero perso la loro influenza diventando figure scherzose, che ancora oggi coloriscono lo stile giapponese.²²¹

Le successive generazioni dei vecchi abitanti di Edo avrebbero accettato più facilmente rispetto ai loro padri le novità alla moda e avrebbero trovato naturale, non avendo conosciuto diverse alternative nel passato, sostenere la comodità dell'era dell'elettricità e delle telecomunicazioni, in una corsa al progresso iniziata dall'arrivo delle navi nere del commodoro Perry oltre cinquant'anni prima nei porti giapponesi.

Le nuove generazioni avrebbero frequentato le nuove scuole studiate su modelli occidentali e avrebbero proseguito e approfondito gli studi acquisendo una mentalità lucida e razionale, liquidando con scetticismo l'antico sapere e alla fine relegando le

219 狸 *Tanuki*

Creatura del folklore giapponese dall'aspetto di un cane procione, un animale dell'Estremo Oriente, con testicoli enormi. Ha un carattere che va dallo scherzoso al dispettoso ed è in grado di mutare forma come i *kitsune*.

220 Uno dei metodi per individuare il travestimento di una volpe consisteva nel cercarne la coda al fondo delle vesti, poiché faticava a camuffarla

221 John, Stevenson, *Yoshitoshi's strange tales*, p. 26

tradizioni e quel vecchio mondo ai templietti infilati tra un'insegna luminosa e l'altra, agli angoli bui delle strade, e alle annuali festività rituali, come accade al giorno d'oggi.

Ebbe inizio l'epoca industriale del Giappone, improntata alla modernizzazione all'occidentalizzazione, esemplificate dallo slogan *bunmei kaika*, civiltà e illuminazione. Soprattutto nel primo ventennio, tutto ciò che poteva essere interpretato come vestigia del passato feudale venne rinnegato e ritenuto obsoleto. Anche gli *yōkai* sembrarono rientrare in questa categoria, parte di un passato antico del quale era meglio disfarsi per poter procedere lungo i binari della modernità.

scrive Marta Fanasca a proposito della scomoda presenza per gli ambiziosi *leader* del periodo Meiji di una mentalità radicata in vecchie convinzioni, e continua citando Gerard Figal:

Gerard Figal, nel suo *Civilization and Monsters*, sostiene che il governo Meiji traghettò il Giappone verso la modernizzazione utilizzando come propulsore proprio le paure più irrazionali e insite nel cuore stesso della cultura giapponese. Tramite un capillare ed esasperato condizionamento, i giapponesi cambiarono il loro atteggiamento dalla paura e dalla superstizione alla paura di essere superstiziosi, dal credere nelle possessioni e negli sciamani per esorcizzarle, alla fiducia incondizionata nella scienza medica.

Il primo gennaio del 1873 il Giappone passò dal calendario lunare a quello solare, adottando la divisione della giornata in ventiquattro ore. L'orologio era simbolo di unificazione e uniformità, e segnava al contempo il distacco dalla natura e dai cicli del suo scorrere del tempo, da una sua visione mistica a una meccanica.

Questo, insieme all'introduzione dell'energia elettrica, possono essere presi come i simboli della scienza che si impone nella vita quotidiana, sulle vecchie abitudini legate alla natura, e al modo dell'uomo di rapportarsi con la natura stessa.²²²

Ruolo incisivo nel progressivo predominio del progresso sulle abitudini popolari fu giocato dalla diminuzione dei villaggi rurali a causa del loro abbandono da parte dei loro abitanti in favore della città.

Il fenomeno non si è estinto nemmeno attualmente in Giappone: la sola città di Tōkyō conta infatti oltre tredici milioni di abitanti che raggiungono i trentasette milioni se si considera l'intera area fino alla baia omonima comprendente Yokohama, Kawasaki e Chiba, aggiudicandosi i primi posti nel podio per le città più popolate del mondo.²²³

Il fenomeno porta con sé, però, gli svantaggi di un sovrappopolamento a sfavore di uno spopolamento delle campagne, abbandonate dai giovani e costrette a fronteggiare la mancanza di un ricambio generazionale.

Ad ogni modo, è la popolazione dei villaggi quella in cui più radicata è l'“oscurità” appartenente al mondo delle ombre del sapere folkloristico, non inteso come qualcosa di macabro, ma come un mondo su cui ancora la modernità non aveva “fatto luce”, in cui ancora era diffusa un'estetica che per noi occidentali sarebbe da atmosfera medievale, in cui l'ombra fungeva da elemento decorativo, in cui la luce veniva schermata da paraventi di carta, nella cui penombra si potevano apprezzare le lacche scure decorate con polvere d'oro, si poteva scorgere un profilo e tuttavia non cogliere appieno le fattezze della persona vicino a noi, nella quale era possibile anche venir burlati da qualche animale mutaforma e scambiarlo per un essere umano, nella quale poteva indugiare il dubbio della superstizione e delle insicurezze e di quel mondo tradizionale

222 Marta, Fanasca, *op. cit.* pp. 49-50

223 Dati aggiornati al 1 maggio 2014

che Tanizaki Jun'ichiro esalterà nel suo *Libro d'ombra*.

Nel momento di transizione in cui i villaggi di campagna sono in fase di modernizzazione, il confine tra il mondo reale e irreale perde le sue distinzioni: il mondo delle ombre si mischia con quello illuminato, e il compromesso tra queste due realtà viene impersonato dagli artisti *ukiyo-e* come Yoshitoshi.²²⁴

“Senza mostri e divinità, l'arte non è in grado di mettere in scena il nostro dramma. Quando vennero abbandonati come indifendibili superstizioni, l'arte cadde nella malinconia.”²²⁵

E' anche grazie all'opera di preservazione della tradizione e del patrimonio ad essa legato che Yoshitoshi fornisce un prezioso contributo alla storia dell'arte e alla storia dell'umanità, giapponese e non.

Non solo, con Yoshitoshi ci troviamo di fronte ad un esempio di arte tradizionale perpetrata e, a tal fine, adattata ad un ambiente di rinnovamento tramite la selezione di tematiche, soggetti storici e valori attinti dalle credenze popolari accumulate dalla nascita dell'identità giapponese fino al periodo Meiji, come l'insieme di spiriti e creature della mitologia giapponese.

Abbiamo appurato l'influenza che questo corpus di presenze e convinzioni esercitava sulla popolazione del Giappone durante i primi anni dell'epoca Meiji, regolando i ritmi di lavoro, della raccolta, i periodi di abbondanza e siccità, la salute, la buona e la cattiva sorte, la prosperità, e anche come non si fossero dissolte neppure trovando dei sostituti nella tecnologia.

La scelta di Yoshitoshi di integrare nelle sue xilografie figure mitiche, creature sovranaturali, spiriti, fantasmi e animali mutaforma appartenenti all'immaginario folkloristico che ha ispirato racconti, opere e soggetti teatrali *nō*, *kabuki*, *kyōgen* e *bunraku*, è più che mai d'impatto, anche rispetto a chi, come Hokusai e Kuniyoshi, ne aveva già fatto uso nelle stampe *ukiyo-e*.

Yoshitoshi ritrae figure che riteneva realmente nascoste tra la popolazione e l'ambiente giapponese e sfrutta allo stesso tempo l'ascendenza che esse esercitavano sulle persone poiché, come abbiamo già ripetuto, impregnano qualsiasi aspetto della vita precedente l'epoca Meiji e fungono da giustificazioni di fenomeni incomprensibili, a fornire una morale e un codice di valori e di comportamento nel timore di suscitare l'ira, non essendo ancora del tutto scomparsa tale mentalità.

Gli episodi celebri a cui tali fenomeni inconsueti e manifestazioni sovranaturali si prestano, sono utili a ricordare le conseguenze di eccessi e comportamenti scorretti e così tramandarle nel tempo andando a costituire una saggezza popolare.

Non è sicuramente casuale il successo della serie *Shinkei sanjūrokkaisen*, sua ultima, finale fatica in cui – come nel caso di *Tsuki hyakushi* – sembra riversare tutto se stesso e che decide di incentrare sui fantasmi, sui demoni, sui mutaforma, sugli spiriti, sui mostri, sulle divinità che i giapponesi temevano ma che allo stesso tempo rispettavano e accettavano nella loro quotidianità, anche provando una sorta di curiosità e di fascino.

Le belle dame di *Sagi musume* (Fanciulla airone), di *Natsu no hara sessho seki no zu* (La pietra della morte della landa di Natsu) e di *Kusunoha-gitsune doji ni wakaruru no zu* (La *kitsune* Kusunoha lascia il suo bambino) rappresentano la bellezza in grado di sedurre gli uomini che le creature capaci di mutare aspetto possono assumere.

La bellezza della stampa della fanciulla airone raffigura l'aspetto che gli aironi sono in grado di impersonare, poiché secondo leggende giapponesi possono trasformarsi in

224 Seigō, Matsuoka, *op. cit.*, p. 18

225 Citazione di Mark Rothko in John, Stevenson, *Yoshitoshi's strange tales*, p. 27

bellissime donne e viceversa.

Si racconta la storia di un uomo che salvò un airone ferito prestandogli delle cure prima di rimetterlo in libertà.

Poco dopo apparve una bellissima giovane sconosciuta, di cui si innamorò e che sposò: i due vissero felici vivendo dei guadagni delle sete di broccato che lei produceva, a condizione che lui non la guardasse mentre era all'opera.

Un giorno, incapace di resistere, l'uomo sbirciò nella stanza dove lei lavorava e scoprì che si trattava dell'airone che aveva salvato, il quale si tramutò nuovamente nella moglie confessandogli addolorata che il periodo passato insieme era stato felice, e avrebbero potuto continuare a vivere insieme se lui non avesse infranto la promessa scoprendo la sua natura non umana.

L'airone volò così via per sempre augurandogli ogni bene.²²⁶

La forma originale di Tamamo no Mae in *Natsu no hara sessho seki no zu* è di una volpe dorata a nove code - che aveva gettato un incantesimo sull'Imperatore Toba²²⁷.



Figura 19: Kusunoha-gitsune doji ni wakaruru no zu, 1890

La *kitsune* è infatti l'animale che è più noto nella tradizione giapponese per la sua furbizia e per la sua capacità di cambiare la propria forma in quella di un essere umano, e di travestirsi da donne di una tale bellezza ultraterrena da catturare il cuore dei mortali: sono molti i racconti giapponesi che narrano di uomini sposati con affascinanti donne incontrate in circostanze curiose e ignari della reale identità della loro sposa.

E' il caso dell'episodio di Kusunoha che Yoshitoshi include nelle *Nuove forme dei trentasei fantasmi*.

Il momento della storia scelto dall'artista è quello in cui Kusunoha decide di abbandonare il figlioletto dopo che questi, passati anni di felice vita familiare, scopre la vera natura della madre.

In una maniera molto intelligente, Yoshitoshi ritrae la donna da dietro un pannello lasciando fuori solo la parte

posteriore della donna, che ha sembianze umane; al contrario, la parte superiore che intravediamo come ombra attraverso il pannello in carta ci svela il segreto: la sagoma è quella di una volpe.

L'effetto è ironico, sottile e affascinante, e richiama la credenza giapponese secondo la quale i riflessi e le ombre mostrano la vera essenza di una creatura sovrannaturale.²²⁸

226 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, p. 22

227 (1103-11156) Settantaquattresimo imperatore del Giappone

228 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 58

Una volpe poteva essere smascherata cercando di individuare la sua coda tra le vesti, che difficilmente riusciva a camuffare, o anche cercando di scrutare i tratti del viso della persona posseduta, che spesso assomigliavano a quelli della volpe.

Tamamo no Mae, invece, viene riconosciuta da Abe no Seimei (il figlio di Kuzunoha) che aveva individuato dei raggi di luce emanati dalla testa della donna nel momento in cui un soffio di vento aveva spento le luci a un banchetto imperiale.

Ella aveva inoltre rifiutato di partecipare alle preghiere in favore del recupero della salute dell'Imperatore, e solo dopo essere stata pressata aveva deciso di mostrarsi in prossimità dell'altare, dove aveva inevitabilmente mostrato la sua vera forma.

Secondo la storia, la volpe verrà uccisa da un cacciatore e trasformata in una pericolosa pietra mortale.²²⁹

Altra creatura in grado di assumere diversi aspetti è il *tanuki*, che vediamo in *Morin-ji no bunbuku chagama* (Il fortunato bollitore per il tè del tempio Morin): nella stampa ha assunto la forma di una pentola per il tè per ringraziare l'uomo che l'aveva salvato,²³⁰ e in *Takeda Katsuchiyo tsukiyo ni rori o utsu no zu* (Takeda Katsuchiyo uccide un vecchio tasso al chiaro di luna) che assume le sembianze di un cavallo di legno.²³¹

A proposito della seduzione che le creature dotate di poteri fuori dal comune sono in grado di suscitare sui deboli e ignari uomini, bisogna stare in guardia anche dagli spiriti, così come dai demoni, che hanno mietuto il loro cospicuo numero di vittime.

E' la nota storia di fantasmi di origini cinesi *Botan Dōrō* (La lanterna di peonia) dalle note romantiche e insieme macabre, e dell'amore tra il *samurai* e la bella dama che fa la sua comparsa nella notte della festa dell'*obon*.²³²

Otsuyu - è questo il suo nome - faceva visita al suo amato Ogiwara Shinnojo ogni notte presentandosi con la sua accompagnatrice che reggeva una lanterna a forma di peonia, per poi lasciarlo prima dell'alba.

L'idillio d'amore continuò fino al momento in cui un vicino si accorse, sbirciando dentro



Figura 20: *Togakushi-yama ni akki o taijitsu zu*, 1890

229 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 64

230 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 86

231 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 24

232 お盆 **Obon**

Tradizionale festa giapponese di origine buddista per onorare gli spiriti dei propri antenati che avviene a metà agosto

la casa del *samurai*, che questi dormiva abbracciato a uno scheletro e quindi per proteggersi da futuri incontri con il fantasma, avrebbe dovuto far eseguire un incantesimo di protezione e resistere alla tentazione di cedere ai sentimenti nei riguardi della dama.

Ogiwara non fu però in grado di tenersi lontano da Otsuyu, e recandosi alla dimora dell'amata (una tomba in un tempio), impossibilitata a raggiungerlo al solito luogo di incontro, venne trovato morto l'indomani abbracciato a uno scheletro.

Tema molto amato e ripetuto in più versioni, è il tipico racconto che darà spunto a un classico del calibro di *Ugetsu Monogatari*.²³³

Yoshitoshi ci presenta l'apparizione della protagonista insieme alla sua accompagnatrice nell'atto di reggere la particolare lanterna che dà il nome al racconto.

Altrettanto ricorrente, e meno romantico, è il potere ingannatore usato da creature demoniache per distrarre e avere la meglio sugli uomini, loro nemici.

L'artificio viene sempre svelato dallo specchio d'acqua che riflette l'aspetto mostruoso della creatura maligna: Yoshitoshi ci mostra quest'attimo in cui la creatura ha ancora l'aspetto di una bella fanciulla indifesa nella stampa in cui il *samurai* Omori Hikoshichi²³⁴ porta sulla schiena una giovane donna in *Omori Hikoshichi michi ni kai ni au zu* (Omori Hikoshichi incontra un demone).

Il corso d'acqua illuminato dalla luce della luna gli svela, però, le corna del demone, avvertendolo del pericolo e di prepararsi a colpire.

Allo stesso modo si scopre la natura della principessa Sarashinahime riflessa nella coppa di *sake*²³⁵ offerta a Taira no Koremochi,²³⁶ che Yoshitoshi estrapola dal soggetto teatrale *Momijigari*²³⁷ usato sia dal *nō* che dal *kabuki*, in *Togakushi-yama ni akki o taijitsu zu* (Taira no Koremochi sconfigge il demone del monte Togakushi).

Le conseguenze della rabbia, di un eccesso di sentimenti, il pericolo della gelosia - in particolare quella femminile - non mancano di popolare la letteratura giapponese e di ispirare altre forme d'arte e di cultura, compreso il capolavoro di epoca Heian *Genji Monogatari*.

Yoshitoshi sceglie per *Shinkei sanjūrokkaisen* gli episodi di Kiyohime, tratto dal *nō Dōjō-ji*,²³⁸ e per *Tsuki hyakushi* quello di Yūgao, tratto appunto dal quarto capitolo del

233 雨月物語 *Ugetsu Monogatari*, lett. "Racconti di pioggia e di luna"

Collezione di nove racconti a tema sovrannaturale ad opera di Ueda Akinari, pubblicato nel 1776. I racconti attingono dal folklore giapponese e cinese

234 Ufficiale dell'armata di Ashikaga Takauji.

Dopo la vittoria di Ashikaga nella battaglia di Minatogawa nel 1336, Omori incontrò una bella donna che gli chiese di portarla sulle spalle per poter attraversare il corso d'acqua. Omori notò però nel riflesso sull'acqua le corna demoniache e subito la uccise capendo la minaccia

235 酒 *Sake*, lett. "liquore"

Liquore giapponese di riso

236 Guerriero giapponese

237 紅葉狩 *Momijigari*, lett. "Spettacolo di foglie d'acero"

Scritto da Kanze Nobumitsu durante il periodo Muromachi (1336-1573). Storia di Taira no Koremochi che per l'occasione dell'annuale evento per ammirare le foglie d'acero si reca sulla montagna Togakushi, nascondendo la reale intenzione di uccidere un demone che infestava il luogo affliggendo la divinità locale Hachiman. Lì incontra la principessa Sarashinahime che gli offre del *sake* per poi rivelare la sua vera forma: quella del demone infestante. Koremochi è in grado di respingere il suo attacco grazie alla spada donatagli proprio da Hachiman e la storia si conclude con la morte del demone nell'atto di rosicchiare l'albero d'acero.

238 道成寺 *Dōjō-ji*, lett. "Tempio Dōjō"

Dramma *nō* di autore incerto. Narra di un prete che usava recarsi ogni anno in pellegrinaggio a Kumano, soggiornando nella casa messa a disposizione dal padre di Kiyohime, la quale aveva

Genji Monogatari.

La gelosia femminile e le conseguenze del rancore da essa provocato sono in grado di scatenare, secondo la mentalità giapponese, reazioni terribili e risultati irrimediabili a scapito dell'amante che provoca la gelosia o della donna nuovo oggetto d'amore per l'uomo che respinge o trascura l'innamorata ferita, come vedremo nei seguenti episodi selezionati da Yoshitoshi.



Figura 21: Kiyohime in *Wakan hyaku monogatari*, 1865

La stampa di Kiyohime è in assoluto una delle più belle da lui mai realizzate, e basta dare uno sguardo allo stesso identico soggetto e allo stesso identico modello usato dall'artista nella precedente serie *Wakan Hyaku Monogatari* per affermarlo, anche se osserveremo nel paragrafo dedicato alla serie *Shinkei sanjūrokkaisen* il motivo di tale superiorità e le caratteristiche che rendono tali la più recente rivisitazione della storia di Kiyohime.

Ci troviamo di fronte al momento dell'imminente trasformazione della giovane in serpente, accecata dalla furia per il rifiuto del monaco Anchin di cui si era innamorata durante il soggiorno di questi presso il suo villaggio.

Il furore di Kiyohime, il desiderio di vendetta e allo stesso tempo di possedere l'oggetto della sua ossessione, sono in grado - nel mondo immaginario dell'insieme di credenze giapponesi - di trasformare la ragazza in un terribile serpente, capace di attraversare il fiume che la separa dall'amato e, infine, di ucciderlo, avvolgendo la campana del tempio sotto cui lui aveva trovato riparo con le sue

spire fino a scaldarla e far morire Anchin.

La stampa di Yūgao, d'altro canto, è dedicata alla storia della sfortunata amante del principe Genji, che perde la vita proprio a causa della gelosia di un'altra donna di Genji trascurata per il nuovo amore.

Yoshitoshi ci mostra lo spirito della vittima della furia di una donna innamorata messa da parte, e le conseguenze tragiche a cui la sua gelosia può arrivare, ovvero l'omicidio.

Tra le innumerevoli amanti del "principe splendente",²³⁹ prototipo del perfetto nobile di epoca Heian colto, sensibile e affascinante, vi era dama Rokujō, la altrettanto colta e orgogliosa vedova del principe Zembo²⁴⁰ destinato a renderla imperatrice.

La relazione tra i due, tenuta segreta e inizialmente tanto desiderata dal più giovane

sviluppatosi negli anni una segreta passione per lui. Dopo aver deciso di confessarsi, la giovane aveva ricevuto un rifiuto, e la sua insistenza crebbe tanto che il suo amato abbandonò la dimora e si diresse verso il tempio Dōjō per nascondersi. Presa dalla foga di rincorrerlo, Kiyohime si trasformò in un serpente in grado di attraversare il fiume, e una volta giunta al tempio arrotolò le sue spire sulla campana sotto la quale il prete si era nascosto, bruciandolo.

239 光源氏 *Hikaru Genji*, lett. "Genji lo Splendente"

Appellativo con cui Genji era conosciuto per il suo aspetto

240 Fratello maggiore deceduto dell'Imperatore, ovvero il padre di Genji

Genji che tanto ammirava la più grande Rokujō, va indebolendosi dopo l'incontro con la fragile Yūgao, intimorita dalla figura del suo amante rispetto alla forte dama di nobilissimo lignaggio.

La sua gelosia e la sua insoddisfazione a lungo covata per il comportamento leggero dell'altro, matureranno in un rancore tale da far distaccare il suo spirito dal corpo fisico della donna, inconsapevole della cosa.

Questo spirito alimentato dal rancore si anniderà nel corpo dell'innocente Yūgao, che proprio si trovava appartata con Genji lontano da tutti, possedendola fino al delirio e conducendola infine alla morte.

Si tende sempre a credere colpevole l'ignara dama Rokujō per la simile sorte toccata alla moglie di Genji, Aoi no Ue, al momento del parto, anch'essa morta nel romanzo probabilmente a causa di una possessione.

Bisogna precisare che il personaggio di Rokujō non è assolutamente malvagio, e che il suo spirito agirà a sua insaputa come se avesse una vita propria a causa dell'estremo dolore per l'offesa subita, e che una volta sospettato il suo coinvolgimento nella morte delle due donne, la dama si ritirerà dalla vita mondana raggiungendo la figlia, nominata sacerdotessa del santuario di Ise:²⁴¹ è questa l'incontrollabile letalità che caratterizza gli spiriti vendicativi e che dovrebbe mettere in guardia i giapponesi dall'irascibilità, dall'attaccamento alle passioni ed esortarli all'indulgenza e alla calma.

Si pensa che, addirittura, lo spirito vendicativo di Rokujō abbia tormentato altre donne di Genji portandole alla morte, ovvero Murasaki²⁴² e la Terza Principessa.²⁴³

Il tema del sovrannaturale era già stato trattato in *Wakan hyaku monogatari*, ma questa serie non potrebbe sembrare più diversa di *Shinkei sanjūrokkaisen* nel suo conservare un'evidente influenza di Kuniyoshi nelle pose, nella resa anatomica, nella somiglianza con i *musha-e*, mostrando uno stile non ancora personalmente rielaborato e leggermente stereotipato.

Shinkei sanjūrokkaisen si presenta come una nuova rielaborazione della catalogazione di figure bizzarre e come *Tsuki hyakushi* si distingue come un'opera unica nel suo genere, anche all'interno della produzione di Yoshitoshi.

Questo omaggio al tradizionale sapere giapponese rappresenta un contributo di inestimabile valore per il mondo dell'arte, per i fruitori di epoche successive a quella Edo e per chiunque si appresti ad interessarsi alla cultura giapponese.

Negli anni successivi alla Restaurazione, le antiche credenze impregnavano ancora nel profondo la popolazione, e stampe del tipo di Yoshitoshi erano in grado di avere, per i motivi già citati, una presa nell'inconscio dei giapponesi che riconoscevano veritiere le storie raccontate e provavano un timore anche referenziale nei confronti di quelle figure che fungevano da monito, rispetto agli esempi di imitazione di arte occidentale e le raffigurazioni di eventi contemporanei che accadevano in Giappone.

241 E' tradizione che la Grande Sacerdotessa del Santuario di Ise sia legata alla famiglia imperiale, in quanto è consacrato alla dea Amaterasu

242 Nipote di Fujitsubo, moglie dell'Imperatore Kiritsubo e grande amore di Genji, il quale adoterà la bambina riconoscendo delle affinità con la moglie di suo padre, la quale non gli era permesso amare. Genji svilupperà eventualmente una relazione con Murasaki appena avrà raggiunto la maturità, trasformata nella sua donna ideale

243 Una delle mogli di Genji, figlia dell'Imperatore Suzaku, fratellastro di Genji. Avrà una relazione illecita con il nobile Kashiwagi da cui nascerà il principe Kaoru, creduto figlio di Genji. Ciò è una ripetizione e un castigo per il peccato commesso da Genji e Fujitsubo ai danni dell'Imperatore Kiritsubo, il quale credeva che Reizei fosse figlio suo

E così, come l'insieme di figure spiritiche e di usanze tradizionali, anche le vicende e i personaggi legati alla storia del paese, come battaglie, vite di poeti, monaci, cortigiane, scrittori, scrittrici, dame, guerrieri famosi e figure tradizionali sono parte della vita di ogni giapponese, tasselli che con il loro contributo e la loro presenza sono andati a dare forma a un passato, che, in quanto tale, appartiene a tutti ed è in grado di insegnare con l'esperienza sua intrinseca.

Yoshitoshi, proveniente da una famiglia di *samurai* di rango minore, lamentava il disgregamento della classe samuraica e dello stile di vita ad esso legato, ed era cosciente che il suo pubblico sarebbe stato attirato dagli eroi simbolo di un Giappone forte, e allo stesso tempo sensibile come i guerrieri del passato, che erano in grado di compiere imprese militari ma anche di apprezzare l'arte e affrontare lotte interiori contro le avversità della vita, accettando i propri fallimenti e le proprie sconfitte.²⁴⁴

Opere come quelle di Yoshitoshi rappresentavano, all'epoca della pubblicazione, splendide dimostrazioni di quanto ancora fosse valido un modo di fare arte coniato nell'antichità, di quanto fosse più importante proteggere le proprie origini, e di quanto queste fossero comprensibili per coloro che vi si avvicinavano.

Contemporaneamente, sono l'esempio di un patrimonio che avrebbe potuto essere dimenticato in epoca moderna se Yoshitoshi avesse ripiegato su altri stili e interessi, e certamente rappresentano al giorno d'oggi una testimonianza - oltre che artistica - anche storicamente importante se la si considera come una catalogazione degli avvenimenti storici e folkloristici del Giappone, sia per i giapponesi che per gli occidentali.

I suoi lavori non sono solo di per sé un contributo per la storia del Giappone e per le generazioni a venire che avrebbero guardato a quegli esempi come a qualcosa di cui andare fieri e da cui imparare, ma sono anche pregni di riferimenti culturali legati alla letteratura, alla religione, al sapere popolare, all'arte stessa, al teatro, a sua volta ispirando con queste creazioni altri artisti e dando spazio a nuovi riferimenti, in un ciclo infinito di rimandi.

Questo apprezzamento e interesse suscitato sui suoi fruitori, sugli artisti e sulle personalità di nazionalità svariate, giapponesi e non, contemporanei a Yoshitoshi e non, è un'ulteriore prova della presa delle scelte stilistiche di Yoshitoshi sul suo pubblico, che permetterà di ispirare la formazione di nuove opere d'arte atte ad arricchire il patrimonio culturale giapponese, come solo un'operazione unica nel suo genere come quella di Yoshitoshi basata sulle fondamenta dell'identità giapponese avrebbe potuto fare.

244 Tamara, Tjardes, *op. cit.*, p. 49

Come ispirare l'immaginario popolare: il successo di Yoshitoshi a Oriente e Occidente

Per gli anni Ottanta del XIX secolo, Yoshitoshi aveva ormai acquisito successo tra il suo pubblico, riscuotendo molto successo con l'aggiunta di *Tsuki hyakushi* e *Shinkei sanjūrokkaisen*, tanto che ormai rientrava tra i primi posti nelle liste dei maggiori artisti *ukiyo-e* del periodo Meiji, “dominando una generazione”.²⁴⁵

Abbiamo visto l'impatto che i cambiamenti apportati dalla Restaurazione Meiji ebbe sulla popolazione, addirittura supportando la poetica di scrittori come Kafū e Tanizaki; lo stile di Yoshitoshi rappresentava per tutte quelle menti disorientate un porto sicuro in cui rifugiarsi, proponendo immagini ben vive nella mente dei giapponesi vissuti ed educati durante l'epoca Edo, rivitalizzandole e rendendole interessanti incorporando una selezione di apporti occidentali utili a tale raggiungimento.

Yoshitoshi era interessato al progresso, ma non al soffocamento della civiltà giapponese in favore di questo, cercando di attuare una riconciliazione tra il passato e il presente.²⁴⁶

Vedendo la risposta del pubblico, è indubbio che questo tentativo abbia funzionato almeno fino a quando è stato in vita e per gli anni successivi, fino a che il Giappone non ha ceduto definitivamente al fascino del futuro plasmato dall'Occidente.

Già quando era ancora in vita, Yoshitoshi era molto apprezzato dal collega artista Kiyochika, che nel 1878 realizzò un trittico a sfondo storico dichiarando che fosse “ad imitazione di Taiso Yoshitoshi”, così come da Kunichika, noto per le stampe di attori *kabuki*, e dall'editore di *Tsuki hyakushi* Akiyama Buemon.²⁴⁷

Tra i suoi contemporanei non dobbiamo dimenticare l'occidentale Lafcadio Hearn, scrittore americano così profondamente affascinato dalla cultura giapponese da diventare un giapponese naturalizzato, stabilendosi definitivamente in Giappone e sposando una donna del posto.

Il Giappone all'epoca era un paese ancora poco conosciuto ed esotico, e Hearn contribuì a svelarlo al mondo occidentale con i suoi numerosi scritti a riguardo di questa cultura in cui si era così profondamente immerso, ispirati anche dalle stampe così pregne di storia e tradizione di Yoshitoshi, di cui commentò anche alcune stampe, come *Komachi-zakura no sei*.²⁴⁸

Sarebbe inutile negare un riconoscimento a Yoshitoshi per tutti quegli artisti che prendono ispirazione dall'antico patrimonio culturale giapponese portando avanti nei diversi campi artistici una scelta che Yoshitoshi, primo tra tutti, lottò per affermare distinguendosi tra le mode.

Nagai Kafū e Tanizaki Jun'ichiro certamente condividevano l'ottica di Yoshitoshi lamentando come le invenzioni e l'estetica occidentali avessero invaso ogni aspetto della “giapponesità”, inoltre, si pensa che anche le stampe del periodo sanguinolento di Yoshitoshi come *Eimei nijūhasshūku* avessero ispirato Tanizaki in alcuni suoi lavori incentrati su distruttive ossessioni erotiche, e avessero avuto un impatto per Kawabata Yasunari²⁴⁹ e Mishima Yukio.²⁵⁰

245 Sōya, Shinji, *op. cit.*, p. 208

246 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, p. 13

247 John, Stevenson, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, p. 33

248 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Strange Tales*, p. 26

249 (1899-1972) Scrittore giapponese premio Nobel per la letteratura, conoscitore dell'Occidente ma interessato a preservare la cultura giapponese

250 (1925-1970) Artista giapponese poliedrico, proveniente da un'antica famiglia di discendenza samuraica. Come altri artisti del periodo si interessò alla letteratura occidentale ma mantenne sempre un attaccamento alla tradizione del proprio paese, libera dall'americanizzazione, fondando

Un'altra vittima del fascino proibito di Yoshitoshi delle stampe di sangue è sicuramente Edogawa Ranpō,²⁵¹ interessato a *Eimei nijūhasshūku* e *Kaidai hyaku sensō*, di cui collezionava stampe, per la loro componente sadistica, decadente, bizzarra e di mistero che caratterizza anche il suo lavoro di scrittore,²⁵² le cui opere mostrano inclinazione al feticismo e al voyeurismo, e un misto tra tradizione e modernità.²⁵³

Anche in scrittori come Sakaguchi Ango,²⁵⁴ che pure condividevano un differente concetto della tradizione giapponese rispetto a Yoshitoshi, riesce ad emergere, oltre cinquant'anni dopo, il contributo delle immagini riproposte da Yoshitoshi: *Sakura no mori no mankai no shita* (Sotto la foresta di ciliegi in fiore) del 1947 si ispira al folklore e alle leggende popolari, puntando sul più classico degli elementi naturali, i fiori di ciliegio, rielaborati come un elemento malefico.

Il feroce bandito protagonista della storia, si invaghisce della bellissima moglie di una delle sue vittime, e la rapisce portandola con sé.

La donna mostra in realtà una natura macabra, spingendo il bandito ad efferati crimini, fino a che proprio i fiori di ciliegio, cadendo in una pioggia di petali, svelano la vera identità della sposa: quella di un demone mostruoso che il ladro uccide senza ripensarci. L'episodio, dotato di poeticità e spunto per una riflessione sulla solitudine nel momento in cui il bandito osserva il corpo senza vita della donna che ha riacquistato la sua bellezza,²⁵⁵ presenta un innegabile collegamento con le stampe di Yoshitoshi dell'ultimo periodo, popolate da demoni dall'aspetto di belle fanciulle la cui identità è rivelata dai riflessi e dalle ombre.

Per quanto riguarda l'Occidente, il contatto con Yoshitoshi avvenne dopo il *boom* economico giapponese, quando gli americani ne ricercarono le ragioni tornando indietro al periodo Edo, e finendo per interessarsi all'artista per l'immagine stereotipata del *samurai* che associavano al Giappone, preferendo le stampe di guerrieri a quelle di attori.

In particolare, i collezionisti tedeschi avevano una predilezione per le stampe violente di Yoshitoshi, che invece in Giappone non vendevano molto, cercando di accaparrarsele.²⁵⁶

Forse non è a caso che la prima, importante esposizione dell'artista in Occidente avvenne a Colonia, in Germania, nel 1971.²⁵⁷

Arrivando all'influenza dell'*ukiyo-e* sull'arte occidentale, nel movimento del *Japonisme*, si ritiene che le stampe di sangue di Yoshitoshi abbiano ispirato l'illustratore *Art Nouveau* Aubrey Beardsley, in particolare nelle sue raffigurazioni di *Salomé*.

La *Salomé*, dramma scritto da Oscar Wilde, venne pubblicata nel 1893 con le illustrazioni di Beardsley, in cui si nota uno stile essenziale e lineare di origine giapponese, ma anche un piacere sadico e un desiderio di sangue espresso dalla

un'associazione nazionalista. Costruì una propria immagine di personaggio pubblico, imprescindibile dalla sua arte, utilizzando i media, che si concluse con uno spettacolare suicidio rituale dopo aver incitato il Giappone a ripristinare i propri valori. E' stato l'autore giapponese più conosciuto in Occidente

251 (1894-1965) Scrittore e critico letterario giapponese amante dei romanzi gialli occidentali, in particolare di Edgar Allan Poe, da cui assume il suo pseudonimo. Secondo la trasposizione fonetica giapponese, infatti, il nome si leggerebbe エドガー・アラン・ポー *Edogaa Aran Poo*

252 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 164

253 Luisa, Bienati, e Paola, Scrolavezza, *op. cit.*, p. 149

254 (1906-1955) Romanziere giapponese particolarmente famoso nel secondo dopoguerra

255 Luisa, Bienati, e Paola, Scrolavezza, *op. cit.*, p. 141

256 Ei, Nakau, *op. cit.*, p. 183

257 John, Stevenson, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, p. 50

protagonista nel domandare la testa di Giovanni Battista.²⁵⁸

Gli ultimi maestri dell'*ukiyo-e* erano morti nel periodo Edo: Hiroshige nel 1858, Kuniyoshi nel 1861, Kunisada nel 1865.²⁵⁹

Il loro posto era stato preso in custodia da Yoshitoshi, il cui lavoro di preservazione e allo stesso tempo di rinnovamento della stampa d'arte avrebbe onorato il lavoro dei maestri del passato e influenzato la generazione dei suoi contemporanei e quella dei posteri.

258 Isao, Toshihiko, *op. cit.*, p. 6

259 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 33

La rappresentazione delle emozioni umane

Dopo aver riconosciuto come Yoshitoshi è in grado di far rivivere i soggetti storici giapponesi e di infonder loro la capacità di suscitare partecipazione e immedesimazione negli spettatori di epoca Meiji con le scene ritratte, indispensabile è analizzare il contributo nella resa di tale fenomeno ad opera della rappresentazione delle emozioni umane, specialmente nelle sue ultime stampe *ukiyo-e*.

Nel secondo capitolo, abbiamo osservato come, dopo una sfilza di stampe esageratamente disturbanti e un crollo psicologico, Yoshitoshi avesse ripreso a produrre opere, e come, nel corso degli anni fino al 1885 circa, fosse riuscito ad elaborare un personalissimo stile sommando le sue esperienze passate di persona e di artista, grazie alla formazione sotto Kuniyoshi, i tumulti del *bakumatsu*, la malattia mentale, e poi la ripresa in epoca Meiji, il successo e l'influenza dell'arte occidentale.

Questo personale stile aveva preso forma opera dopo opera, subendo una progressiva metamorfosi il cui ultimo e più vicino stadio alle più famose serie si poteva notare in *Yoshitoshi musha burui*, contemporanea a *Tsuki Hyakushi*.

Il nuovo, ultimato stile non si focalizzava sulla sola tecnica, ma anche sulla verosimiglianza, che non riguardava in esclusiva la precisione nella resa prospettica, anatomica, cromatica, ma anche l'accurata esternazione di un sentimento tramite la combinazione dei tratti visivi, i riferimenti culturali, lo sfondo, i colori e il soggetto: un vero essere umano non può essere tale se non possiede un'anima, ed è questa l'ultima, finale ricerca di Yoshitoshi.

Il distacco che accompagnò la Restaurazione Meiji, e la dissoluzione della società tradizionale, creò un ambiente nel quale fu possibile una nuova consapevolezza dell'individuo. [...]

Le percezioni di Yoshitoshi, e quindi le sue immagini, non avrebbero potuto esistere prima. Ad esempio, al tempo di Hokusai, le persone non pensavano alla stessa maniera alla mente umana e alle relazioni umane. Ogni nuova generazione si fonda sui costrutti mentali del passato, e crea il futuro.²⁶⁰

Paradossalmente, la modernizzazione che aveva sconvolto l'equilibrio del Paese e Yoshitoshi stesso, aveva avuto i suoi lati positivi nella diffusione di preziosi concetti e innovazioni.

Nel campo artistico avevano affascinato pubblico e artisti fornendo allo stesso tempo tecniche all'avanguardia studiate e sperimentate dagli artisti occidentali per migliorare la resa di un dipinto, mentre nel campo sociale, tutti quei concetti filosofici, etici, morali, e politici che avevano contribuito a plasmare la mentalità dell'uomo d'oltreoceano come *singolo*, contro l'idea giapponese di uomo parte del *gruppo* e categorizzato sotto una casta di appartenenza, la cui individualità si annulla per il bene comune, per uno scopo da raggiungere.

Concetti plasmati nei secoli di lotte e disquisizioni nella storia occidentale di libertà, di individualismo e di realizzazione personale stavano cominciando ad influenzare anche il mondo chiuso giapponese, e come l'arte occidentale era stata utile a Yoshitoshi nel migliorare le sue stampe sotto l'aspetto dell'avvicinamento alla realtà, non è da escludere che i nuovi concetti che avrebbero pian piano fatto presa sulla popolazione, avessero

260 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 51

Traduzione di Arianna Bianciardi

risvegliato un interesse nell'artista, già predisposto a causa del suo vissuto, per lo studio dell'animo umano.

Come osservato da Stevenson, infatti, escludendo il periodo Heian, una simile preoccupazione per l'individuo e per la psicologia non avveniva al tempo di Hokusai – i cui meriti nel campo dell'*ukiyo-e* sono innegabili – e nemmeno le malattie mentali erano riconosciute.

Oltre a questi presupposti, un uomo che in prima persona soffriva di disturbi mentali tali, però, da non pregiudicarne la capacità di giudizio come Yoshitoshi, non poteva non interessarsi a ciò che passava per la mente di un essere umano, così come non poteva non chiedersi che cosa provocasse in lui certi tipi di disturbi.

E se l'uomo era interessato al vissuto e all'animo degli uomini, l'artista non poteva far passare in secondo piano la personalità e la componente psicologica del suo soggetto, condannandolo all'aspetto di un fantoccio idealizzato, la cui presa su un pubblico ingolosito dalle tante novità imbastite sulla propria tavola, sarebbe stata nulla se proposta con un tipo di arte obsoleta appartenente all'epoca precedente.

A differenza delle statiche, decorative convenzioni dell'*ukiyo-e*, le linee e le composizioni delle stampe di Yoshitoshi sono piene di energia. Lo stile si prestava bene nell'esprimere stati emozionali interiori, soggetti che gli artisti giapponesi non avevano precedentemente esplorato, in parte per la mancanza di uno stile espressivo adatto, in parte per una mancanza di interesse.

A Yoshitoshi non mancava quell'interesse. Era in grado di ritrarre i sentimenti reconditi degli individui che descriveva nelle sue stampe a causa del suo coinvolgimento emotivo con le loro storie e le loro difficili situazioni, i loro dubbi e le loro vittorie. Raccontava con passione ciò che vedeva ed imparava. Empatizzava, si interessava.

Yoshitoshi vedeva il mondo con occhi differenti da quelli dei precedenti artisti *ukiyo-e*. Era interessato a come le persone si relazionavano tra loro e a come gestivano i momenti di crisi nelle loro vite [...].²⁶¹

I suoi personaggi appartenevano al passato e ai suoi soggetti preferiti che, da uomo colto quale era, attingevano dai drammi, *nō*, *kyōgen* e *kabuki* i quali ovviamente a loro volta si rifacevano alla cultura tradizionale, in quanto, come già spiegato, fungevano da radici per l'identità dei giapponesi, la maggior parte dei quali, all'inizio dell'epoca Meiji, era nata, cresciuta e si era formata durante l'epoca Edo.

L'abbandono del passato a favore del presente appartenente ad una cultura opposta, metteva a rischio la purezza dello spirito giapponese, e Yoshitoshi avrebbe sicuramente desiderato che lo Stato, come lui, selezionasse quello che poteva essere utile per migliorare lo stile e la qualità della vita dei giapponesi, non stravolgendola e sostituendola per renderla uguale a quella che gli occidentali avevano plasmato in secoli di storia per loro stessi.

Questi personaggi storici e leggendari in cui si rifugia e che esalta agli occhi del suo pubblico, comunque, possono benissimo rappresentare l'uomo moderno nonostante gli abiti di antica foggia, in quanto esseri umani.

Non hanno essi vissuto situazioni a cui altri esseri umani nel presente e nel futuro potrebbero andare incontro?

Non hanno provato sentimenti che qualsiasi persona, una volta nella vita, affronta?

Certamente l'arte matura di Yoshitoshi è stata plasmata anche grazie alle esperienze della sua vita, agli alti e bassi in cui si era ritrovato, e le stesse esperienze da lui vissute

261 John, Stevenson, *op. cit.*, pp. 50-51

Traduzione di Arianna Bianciardi

possono essere impersonate dalle personalità da lui amate e ammirate, così come potrebbe empatizzare per quelle non ancora da lui sperimentate.

Le immagini di Yoshitoshi comprendono l'intera gamma delle emozioni umane, dalla disperazione all'euforia. Le sue stampe sono importanti, non semplicemente per il piacere e l'entusiasmo che ci trasmettono, ma per il loro affondo nella personalità di un uomo eccezionale e nelle verità universali della natura umana.²⁶²

Le sue ultime serie *Tsuki hyakushi* (I cento aspetti della luna) e *Shinkei sanjūrokkaisen* (Le nuove forme dei trentasei fantasmi) sono le sue opere maggiori e migliori anche per questa analisi - totalmente nuova per l'*ukiyo-e* - dei sentimenti umani, e l'incorporamento e l'amalgamazione di questo aspetto nelle sue stampe.

Ovviamente, è opportuno precisare che senza il lavoro svolto sul raffinamento tecnico rispetto alla fase iniziale che abbiamo visto evolversi nel capitolo due, il livello non sarebbe stato all'altezza della sua fama.

Prendendo in esame in ordine cronologico *I cento aspetti della luna*, questa è, forse, rispetto a *Shinkei sanjūrokkaisen*, la serie che più si soffermerà sull'indagine sulla natura umana, o, almeno, *Shinkei* lo farà in modo differente.

La luna che dà il titolo alla serie è bellezza, delicatezza, lirismo, suggestione che colpiscono l'animo giapponese tanto da spingerlo a celebrarne la figura in campo artistico e durante la festività dello *tsukimi*.²⁶³

La venerazione per la luna ha una ricca storia culturale in Giappone. In una società prevalentemente agricola, il potere della luna, in tutte le sue manifestazioni, veniva adorato, celebrato, e temuto.

[...] Yoshitoshi usò le fasi della luna e il loro simbolismo come commento sulla condizione umana. Le personali esperienze dell'artista con la povertà e con la malattia mentale instillarono in lui un senso di compassione e un desiderio di esplorare la profondità e la varietà della condizione umana.²⁶⁴

Dati questi presupposti, non stupisce l'inclusione della presenza della luna come tema conduttore all'interno di una delle sue opere più curate, il cui intento era comunque sempre quello di esaltare il passato usandolo anche come punto di riflessione per la moderna peculiarità della messa in scena dell'emotività umana.

Ogni osservatore avrebbe potuto farsi coinvolgere sia in quanto essere umano dotato di un'anima in grado di provare gli stessi sentimenti, sia perché i soggetti tradizionali, con la loro presa nel profondo, erano in grado di risaltare in quanto conosciuti e appartenenti alla storia autoctona, acuendo l'immedesimazione e lo stato d'animo che il personaggio storico, in quanto anch'egli giapponese, aveva vissuto prima del giapponese moderno del periodo Meiji, che sicuramente inizialmente non sapeva come muoversi in quel nuovo mondo plasmato su immagine occidentale.

La luna è l'elemento conduttore, e tuttavia non è il soggetto su cui ogni stampa si

262 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 11

Traduzione di Arianna Bianciardi

263 月見 *Tsukimi*, lett. "visione della luna"

Festività che celebra la luna autunnale, in occasione della quale si mangiano dolcetti dalla forma della luna piena e si dispongono decorazioni fatte con i *susuki*, un tipo di erba giapponese

264 Tamara, Tjardes, *op. cit.*, p. 7

Traduzione di Arianna Bianciardi

incentra, lasciandola come una presenza a volte marginale, a volte accompagnatrice silenziosa, a volte assente e solo intuita, a volte utile come spunto di riflessione o come figura a cui rivolgersi per il protagonista, ma è comunque una spettatrice.

L'impressione è quasi che la presenza della luna incarni quella di Yoshitoshi, a simboleggiare la sua partecipazione ed compartecipazione con gli avvenimenti a cui aveva dato forma, ad indicare l'esistenza del suo tocco, del fatto che egli comprendeva la situazione che il personaggio aveva vissuto prima di lui, ma che anche i giapponesi di epoca Meiji stavano vivendo e avrebbero potuto vivere in futuro, come stava accadendo proprio a lui.

Potrebbe essere solamente una casualità, o potrebbe trattarsi di sfruttare il caso unendo l'intenzione, ma ricordiamo che lo pseudonimo in precedenza adottato da Yoshitoshi fino alla ripresa dalla sua stabilità mentale era 月岡芳年 Tsukioka Yoshitoshi, il cui primo carattere 月 *tsuki*, significa appunto luna.

Chi può sapere se in *Tsuki hyakushi* ci sia un richiamo tra la luna accompagnatrice delle emozioni dei soggetti, in un periodo in cui, ricordiamo, la salute mentale di Yoshitoshi stava nuovamente e impotentemente peggiorando, e i giorni nevrotici di Tsukioka che produceva stampe violente per esorcizzare i suoi molteplici disturbi?

La luna divenne sempre più ricorrente nel lavoro di Yoshitoshi degli ultimi anni, a prova che ebbe sicuramente un qualche significato per lui, dato che sarà pure l'elemento naturale a cui verrà associato nella sua poesia funebre.²⁶⁵

Mentre il senso di tranquillità che Yoshitoshi sembrava aver acquisito nei suoi ultimi anni è evidente in *I cento aspetti della luna*, vi è anche un'oscurità e una solitudine di fondo che tormenta l'osservatore. In un paese che non era più il vecchio Giappone e non ancora il nuovo Giappone, una complessità di questo genere ebbe grande presa.²⁶⁶

Nonostante il titolo a lei dedicato, abbiamo detto che la luna non era l'oggetto di interesse della serie, bensì le persone, i sentimenti dell'essere umano e il tanto amato passato in cui non indugiava a rifugiarsi:

Tra le qualità che rendono la luna unica in ogni disegno, vi è l'elemento delle emozioni umane. Questo dona al tema un grande potenziale psicologico, che Yoshitoshi esplora al massimo. *Tsuki hyakushi* non riguarda solo la luna, riguarda le persone. [...] La *Serie della Luna* descrive persone di grande diversità, descrive le loro emozioni nell'affrontare situazioni inusuali ed estreme. Riguarda il modo in cui le persone si rapportano tra loro, e ancora di più come si rapportano con loro stesse.²⁶⁷

I mostri e i demoni sono quasi assenti, se non per due stampe, quella del fantasma alato di Sasaki no Kiyotaka²⁶⁸ senza pace, placato dalla dama Iga no Tsubone²⁶⁹ in *Yoshinoyama yowa no tsuki – Iga no Tsubone* (La luna di mezzanotte del monte Yoshino – Iga no Tsubone) e quella in cui appare il dio della poesia sotto forma di un vecchio in *Sumiyoshi no meigetsu – Teikakō* (La luna piena di Sumiyoshi – Lord Teika); spunta una

265 John, Stevenson, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, p. 53

266 Tamara, Tjardes, *op. cit.*, p. 7

Traduzione di Arianna Bianciardi

267 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 54

Traduzione di Arianna Bianciardi

268 Consigliere dell'Imperatore Go-Daigo (1288-1339) che fu costretto a commettere *seppuku* per aver fornito i consigli sbagliati contro le truppe di Ashikaga Takauji. Il suo spirito, dalle sembianze di un *tengu*, avrebbe tormentato la corte

269 Moglie di un nobile alla corte dell'Imperatore Go-Daigo

zampa di demone, invece, in un'altra xilografia dedicata a Minamoto no Tsunenobu,²⁷⁰ che in una notte d'autunno vede apparire un demone tanto grande da offuscare la luna.²⁷¹ La motivazione di questa scelta si deve poiché la focalizzazione questa volta è sulla natura umana, ma Yoshitoshi ci stupirà ulteriormente con l'ultima serie *Le nuove forme dei trentasei fantasmi* lavorando ugualmente sulla sua ricerca usando gli spiriti del folklore giapponese.²⁷²

Inabayama no tsuki (La luna del monte Inaba) ci offre un giovane e ancora sconosciuto Toyotomi Hideyoshi, durante il periodo di guerre civili precedente l'unificazione del



Figura 22: *Inabayama no tsuki*, 1885

Giappone, nel guidare l'avanguardia contro il clan Saitō il cui castello, creduto inespugnabile, si trovava sul monte Inaba.

Questa è solo una delle tante brillanti imprese ad opera di Hideyoshi, che in questa stampa vediamo ancora essere un popolano nell'atto di scalare la montagna per seguire una via segreta per raggiungere il castello - probabile richiamo alla scalata sociale che questi avrebbe percorso - ma qui è ancora un uomo comune con i piedi scalzi, col viso affaticato e concentrato, che si evince dalle fattezze del viso, nel cercare di svolgere l'impresa e lottare contro le sue origini e le difficoltà, ritratto di un uomo qualsiasi che cerca di vincere con le proprie forze le avversità e plasmare il proprio destino.

La luna che qui compare sembra supportare silenziosamente con la sua luce il nostro

270 (1016-1097) Poeta alla corte giapponese di epoca Heian

271 John, Stevenson, "Tsuki hyakushi, the designs and the stories – preface from an album of the Moon Series", in *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*

272 John, Stevenson, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, p. 55

eroe in cui ci siamo già identificati: è presente, - è in realtà l'unico elemento decorativo insieme ai *susuki*- ha delle sfumature rosse, è vicina, ma si nasconde dietro i *susuki*, seguendo l'uomo nella sua scalata dal basso.²⁷³

Vedremo Hideyoshi ormai vicino ad assumere il potere in *Shizugatake no tsuki – Hideyoshi* (Luna di Shizugatake – Hideyoshi) ambientato durante la battaglia di Shizugatake del 1583.

La disperazione e la speranza accompagnano Chikako in *Asanogawa seisetsu no tsuki – Kōjo chikako* (Luna di neve pura al fiume Asano – Chikako, la figlia amorevole) nell'atto di gettarsi nel fiume gelato per muovere a pietà le autorità che avevano imprigionato il padre: il sacrificio sarà tuttavia vano, e anche il padre morirà in carcere.

La storia è una delle più recenti cronologicamente all'interno della serie, la composizione della scena è concepita formando un triangolo con il corpo della ragazza avvolto da vesti colorate e nell'atto di gettarsi nel fiume immobile e freddo, con le canne e con le gru che si stanno sollevando in volo, simbolo di giustizia e longevità, che sembrano spezzare il silenzio che avvolge la scena congelata.



Figura 23: *Asanogawa seisetsu no tsuki – Kōjo chikako*, 1885

La luna è celata per metà, indignata dall'indifferenza e addolorata per il sacrificio di una giovane devota alla pietà filiale alla base del confucianesimo che aveva plasmato l'epoca Edo, e lo spettatore stesso è mosso a commozione dal gesto di estremo amore, ed è angosciato dall'espressione di Chikako in lacrime e spaventata, consapevole di stare per morire, le mani giunte in preghiera per supplicare e allo stesso avvicinarsi alla morte, i fazzoletti bagnati di lacrime svolazzanti dietro di lei.²⁷⁴

La coppia di anziani di *Ideshio no tsuki* (La luna in alta marea) viene ritratta nella sua unione e simbiosi sviluppatasi nei lunghi anni di convivenza, nell'atto di guardare la luna che allo spettatore non è mostrata, gli occhi strizzati per vedere meglio, la vista calata a causa dell'anzianità simboleggiata dalle numerose rughe e grinze.

Il soggetto è tratto dal celebre *nō Takasago*²⁷⁵ - di cui i protagonisti

273 John, Stevenson, "Tsuki hyakushi, the designs and the stories – preface from an album of the Moon Series", in *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*

274 *Ibidem*

275 高砂 *Takasago*

Dramma *nō* ad opera di Zeami Motokiyo. La storia inizia con l'arrivo di un prete a Takasago, dove incontra una coppia di anziani dediti a spazzare gli aghi di un pino caduti sulla spiaggia, i quali cominciano a raccontargli la storia associata al pino. L'albero è infatti il famoso pino di Takasago, gemellato con l'altro di Suminoe che cresce nella distante Sumiyoshi. Dopo una digressione di apprezzamento della poesia giapponese, la coppia rivela di essere l'incarnazione dei due pini e, promettendo al prete di rincontrarsi, salpa su una barca, scomparendo all'orizzonte. L'uomo decide di

indossano le vesti canoniche utilizzate sul palco - qui vicino all'approssimarsi della sua conclusione che vede i due anziani, in realtà spiriti di due pini - simbolo di longevità - salpare su una nave e lasciare la spiaggia recitando una poesia che fornirà il titolo per la stampa “insieme con la luna e le onde della marea crescente”.²⁷⁶

Un'altra anziana in un'altra stampa si presta a suscitare emozioni e riflessioni, in una dei più bei disegni mai prodotti da Yoshitoshi: è Ono no Komachi²⁷⁷ in *Sotoba no tsuki* (Luna dello stupa).

Ancora una volta la trama attinge dal *nō* omonimo, che vede Ono no Komachi, famosa poetessa e bellezza del IX secolo, ormai anziana e indigente e ben distante dai suoi tempi di gloria.

Lo svolgimento vede un'anziana seduta sui resti di una vecchia lapide.

Due preti di passaggio la criticano per la sua mancanza di rispetto verso i morti, mentre lei li confonde con la sua educata e meditata risposta.

Provando troppa vergogna per rispondere, comincia a fantasticare e rimembra quando, da giovane, veniva corteggiata e ammirata, ma anche la sua crudeltà nei confronti dei pretendenti.²⁷⁸

Il sogno passa e anche la sua angoscia: la sofferenza alla fine della sua vita viene interpretata come una punizione per questa sua crudeltà.

La ricca veste di broccato (唐織 *karaori*, ovvero “tessitura cinese”) che la vecchia dama indossa è quella basata sul suo costume nel *nō*, che arricchisce tutta la stampa e contrasta con il malconcio cappello di paglia, le unghie lunghe e trascurate sintomo della condizione di povertà in cui era precipitata, mentre l'ammasso di erbe *susuki* testimoniano la trascuratezza del cimitero.

Da notare l'espressione del viso: la dama appare tuttora bella e intelligente mentre contempla sotto la luna calante (simbolo di malinconia e declino in cui si trovava la donna), e lo spettatore non può non ascoltare in silenzio i pensieri della poetessa, colpito dalla commovente atmosfera imbastita da Yoshitoshi.

Tutta l'opera è pervasa da calma ma anche da malinconia.²⁷⁹

Sentimenti che non possono non colpire chiunque abbia la fortuna di entrare in contatto con questa stampa, che prende in prestito la figura di una delle più famose poetesse giapponesi per esprimere uno stato d'animo comprensibile da chiunque, e che anche Yoshitoshi aveva sperimentato nella sua vita, e forse per questo motivo è riuscito a infondere tanto sentimento e tanta cura a questo suo lavoro.

inseguire la barca dirigendosi a Sumiyoshi, dove vedrà apparire la divinità maschile del luogo: al chiaro di luna, il dio di Sumiyoshi comincerà una danza rituale in modo da espellere i demoni e celebrare la longevità dell'Imperatore e la pace nel mondo

276 John, Stevenson, “Tsuki hyakushi, the designs and the stories – preface from an album of the Moon Series”, in *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*

277 (825-900 ca.) Celebre poetessa giapponese alla corte Heian, nota per la sua bellezza

278 Si narra, ad esempio, l'episodio in cui chiese al capitano della guardia imperiale di provare il suo amore aspettando fuori dalla sua porta cento notti: questi sopravvisse per novantanove, ma morì congelato alla centesima

279 John, Stevenson, “Tsuki hyakushi, the designs and the stories – preface from an album of the Moon Series”, in *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*

Ritorniamo sulla stampa dedicata a Yūgao in *Genji Yūgao no maki* (Il capitolo “Yūgao” da “Storia di Genji”), la quale è la più misteriosa delle amanti di Genji, morta a causa della gelosia di un'altra donna da lui amata.

Qui vediamo il suo fantasma ondeggiare per il suo giardino in una notte di luna piena (oltre a “volto della sera” Yūgao vuol dire anche “fiore di luna”), i fiori e i rampicanti visibili attraverso il suo esile corpo trasparente che sembra non avere volume, poco conforme agli standard di bellezza del periodo Heian di donne paffute.

Possiamo notare le labbra blu evidenzianti una persona morta, e tuttavia niente in quest'immagine suscita paura come sarebbe successo in *Wakan* o nelle stampe di sangue, oppure con Hokusai.

I colori sono stati magnificamente resi in modo da sfumarsi fino a scomparire alla fine dell'immagine, i contorni della veste bianchi per acuire l'impressione della trasparenza.



Figura 25: *Genji Yūgao no maki*, 1886



Figura 26: *Ariko no Naishi*, 1886

In ultimo, la vegetazione, ricorda i poster e le immagini dell'*Art Nouveau* influenzata dall'arte giapponese grazie al movimento del *Japonisme*.²⁸⁰

Il dolore della delusione d'amore ci trascina invece nella vicenda di *Ariko no Naishi* (Ariko in lacrime mentre la sua barca va alla deriva nel chiaro di luna), il cui tema è simile anche in *Horinji no tsuki – Yokobue* (Luna del tempio Horin - Yokobue) della stessa serie.

Ariko no Naishi,²⁸¹ dama al servizio della corte Heian, era innamorata non ricambiata di Tokudaiji no Sanedasa,²⁸² al punto da spingersi al suicidio.

Qui la vediamo su una piccola barca sul lago Biwa mentre piange, la mano destra che asciuga le sue lacrime stringe un plettro con cui stava suonando; il nero della sua veste è stato lucidato con avorio per darle una finitura lucente, mentre i disegni di ruote (che si rifanno al concetto buddista della

280 *Ibidem*

281 Naishi era un titolo che indicava membri di un ufficio addetto all'Imperatrice

282 Un *dainagon*, ovvero un consigliere di primo rango dell'Imperatore

ruota dell'esistenza, *samsara*²⁸³) e viti sono state tinte a nodo.

La barca di traverso posta al centro dell'immagine divide la costruzione della scena in due parti simmetriche, e ancora una volta salta all'occhio la maestria di Yoshitoshi nella composizione - senza bisogno di particolari sfondi e aggiunte - in cui le onde ricoprono il ruolo più importante: agitate dal vento, e mezzo su cui la luna si riflette e non viene mostrata.

Oltre ad asciugarsi le lacrime, Ariko sembra anche schermarsi dalla luce brillante della luna riflessa.²⁸⁴



Figura 27: *Gosechi no myōbu*, 1887

Gosechi no myōbu (Dama Gosechi) è il ritratto della commozione che suscita la musica, nel caso della stampa, quella eseguita da dama Gosechi²⁸⁵, qui vestita da suora²⁸⁶ che ci dà le spalle mentre suona un *koto*²⁸⁷ al chiaro di luna di una veranda appartenente a un

283 Ciclo di vita, morte e rinascita nelle religioni di origine indiana, quale il buddismo

284 John, Stevenson, "Tsuki hyakushi, the designs and the stories – preface from an album of the Moon Series", in *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*

285 Il significato di Gosechi è "cinque festivals"

Le cerimonie del *gosechi* avvenivano durante l'undicesimo mese, periodo che sembra prestarsi all'atmosfera della stampa

286 Una donna di alto lignaggio spesso decideva di ritirarsi dal mondo entrando in monastero dopo una disgrazia che riguardava lei o la sua famiglia

287 箏 **Koto**

Strumento musicale giapponese a corde appartenente alla famiglia della cetra

palazzo in rovina.

L'attenzione non può non ricadere sulla reazione dei due nobili spettatori, vestiti con abiti originari della corte di periodo Heian, epoca in cui una delle caratteristiche più affascinanti in un nobiluomo, come nel caso del principe Genji, era la capacità di sapersi emozionare ed accettare di mostrare le proprie lacrime in pubblico, simbolo di profonda sensibilità.

Sensibilità resa al meglio dalle espressioni facciali ritratte da Yoshitoshi, le lacrime ritratte asciugate dalla manica dell'abito.

La commozione potrebbe anche essere legata alla nostalgia di epoche gloriose come quella Heian, e, non sapendo a quando l'episodio faccia riferimento, o a cosa sia legato, Stevenson ipotizza che potrebbero trattarsi di fantasmi ritornati nel vecchio luogo della loro felicità.

La luna piena, i *susuki* seccati e altre erbe infestanti che hanno invaso il palazzo abbandonato, il telo da parete strappato e caduto come la tendina di bambù, conferiscono all'immagine nostalgia e un senso di rovina e di antica prosperità andata.²⁸⁸

Gekkyū no mukae – Taketori (Riaccontata nel Palazzo Lunare - Tagliabambù), che si riferisce alla nota storia del *Taketori Monogatari*,²⁸⁹ ancora una volta si presta ad un inscenamento di un soggetto storico che, oltre a celebrare il patrimonio culturale giapponese, è accessibile a tutti per la scelta del momento narrativo rappresentato.

Yoshitoshi non ritrae gli episodi più noti della vicenda di Kaguyahime: la sua scoperta da



Figura 28: *Gekkyū no mukae – Taketori*, 1888

288 John, Stevenson, “Tsuki hyakushi, the designs and the stories – preface from an album of the Moon Series”, in *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*

289 竹取物語 *Taketori Monogatari*, lett. “Racconto di un tagliabambù”

Racconto giapponese del X secolo che narra la storia di un vecchio tagliabambù che, attratto da un bagliore proveniente da una canna di bambù, trova una bambina delle dimensioni di un pollice. Non essendo riuscito ad avere figli con la moglie, decide di adottarla e crescerla come se fosse sua, dandole il nome di なよたけのかぐや姫 *Nayotake no Kaguyahime* (“principessa splendente del flessuoso bambù”). Passati gli anni, Kaguyahime cresce diventando una splendida donna nascosta dai genitori da occhi indiscreti che la vedono come un dono del cielo: la voce della bellezza della giovane, tuttavia, si sparge, e numerosi pretendenti, tra i quali l'Imperatore del Giappone, cominciano a bussare alla sua porta. La principessa splendente escogita per loro delle prove impossibili che ovviamente nessuno riuscirà a portare a termine, e infine rivela di essere un abitante del Regno della Luna in cui sta aspettando di fare ritorno, giunto sulla Terra per scontare una pena, e di non poter sposare nessuno poiché non appartiene a questo mondo. Giunto il momento di tornare alla sua vecchia dimora, Kaguyahime lascia una lettera di scuse, la sua veste di fili d'oro ai genitori e l'elisir dell'immortalità per l'Imperatore, prima di indossare la sua veste di piume in grado di farla volare a casa e dimenticare il tempo trascorso sulla Terra. Dopo la partenza della donna, i genitori si ammalano per il dolore, e l'Imperatore si reca sulla cima più alta del suo impero, dove brucia i lasciti di Kaguyahime: si pensa che il fumo che si alza dal monte Fuji sia l'elisir della vita che brucia ancora oggi

bambina minuscola, la scelta dei pretendenti, ma, invece, riesce a concentrare la sua attenzione sul suo vecchio padre adottivo, il tagliabambù (come richiamato dai fusti tagliati di bambù abbandonati alla sua destra).

Nonostante l'uomo sia di spalle, la bravura di Yoshitoshi si fa riconoscere nel comunicare la profonda disperazione del vecchio implorante attraverso la sola mimica corporale, assolutamente credibile e dinamica.

La luna è qui la meta che la sua figliola, vestita in abiti di foggia Heian usati per gli imperatori e le divinità, raggiungerà portandogliela via per sempre: in quanto figlia di Jōga, la regina della Luna, più che mai le vesti in questa stampa si contrappongono a quelle semplici e piatte del padre, impotente e tuttavia desideroso di afferrarla mentre si libra nel cielo, allontanandosi dopo un ultimo sguardo.²⁹⁰

Nonostante il contenuto fiabesco e irrealista della storia, Yoshitoshi è comunque in grado di rendere giustizia ad una antica e amata storia del Giappone e farci capire quanto in realtà questi soggetti possano avvicinarsi a noi persone comuni più di quanto crediamo, partecipando alla tristezza di un vecchio padre che perde la figlia tanto adorata, come

sarebbe potuto succedere a chiunque avesse avuto una figlia.



Figura 29: Hidetsugu, 1889

La calma, la compostezza e la sobrietà de *I Cento Aspetti della Luna* non potrebbe essere esemplificata meglio nel ritratto di Toyotomi Hidetsugu, figlio adottivo di Toyotomi Hideyoshi, imprigionato nel tempio del monte Kōya con un suo compagno, caduto in disgrazia agli occhi del padre dopo la nascita di un erede naturale per poi essere costretto al suicidio per false accuse insieme a tutta la sua famiglia e il suo seguito.

Siamo di fronte a Hidetsugu durante i suoi giorni di prigionia e poco prima della sua morte, e nonostante ciò la calma interiore sembra pervaderlo, probabilmente sintomo della sua consapevole innocenza e di una pace con se stesso, meditativo e quasi addormentato al contrario della disperazione che pervade il suo sfortunato compagno che vediamo nell'angolo sinistro.

Sopra di lui la luna, non a caso vista da dietro le sbarre di richiamo alla prigionia, appare come nella poesia che Hidetsugu recita: “Avrei mai immaginato che, come le nuvole dell'alto cielo autunnale si fossero dissolte, avrei visto la luna attraverso una grata di bambù?”²⁹¹

Diverso è l'approccio alla morte imminente in Akashi Gidayū, generale sotto Akechi Mitsuhide, assassino di Oda Nobunaga.

Per il rimorso di aver fallito la missione assegnatagli dal suo signore di sconfiggere le truppe di Nobunaga, Gidayū decide di commettere suicidio.

290 John, Stevenson, “Tsuki hyakushi, the designs and the stories – preface from an album of the Moon Series”, in *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*

291 *Ibidem*

L'amarezza sembra pervaderlo, e tuttavia traspare anche una certa paura che pare minare il compimento della sua decisione per cui era necessario un grande coraggio e una grande fermezza, che cerca di trovare guardando il suo poema funebre,²⁹² i capelli sciolti, i peli ritti.

Solo con questi esempi pare innegabile il contributo di *Tsuki hyakushi* alla rappresentazione delle più varie sfaccettature delle reazioni dell'animo umano di fronte agli eventi, che risplendono enfatizzate dalla grandezza della storia.

Le situazioni montate da Yoshitoshi danno tutte luogo ad una possibile identificazione nello spettatore comune, che non necessita di far parte di un racconto mitico per vivere determinati eventi, né di conoscerlo, in verità. Le emozioni scaturite dagli eventi sono universali, e allo stesso modo, ci avvicinano ai personaggi appartenenti al passato nipponico, che alla fine, in quanto esseri umani, dimostrano di provare sentimenti come i nostri, ma soprattutto hanno costruito un passato che fa parte di ogni giapponese, il quale, all'inizio dell'epoca Meiji, non si trovava certo in una situazione di stabilità e certezza.



Figura 30: *Akashi Gidayū*, 1890

Shinkei sanjūrokkaisen (Le nuove forme dei trentasei fantasmi) d'altro canto, si presenta come un'ultima, matura rielaborazione del tema sovranaturale già esplorato in *Wakan hyaku monogatari*.

Tuttavia, il tema dell'inconsueto in questa serie si presta nuovamente all'analisi dell'animo umano, questa volta non intravisto sui volti delle persone, ma nelle reazioni che le apparizioni di mostri e fantasmi sono in grado di suscitare negli uomini, piuttosto che sull'aspetto spaventoso da cui sono caratterizzati.

Non manca una compostezza già vista in *I cento aspetti della luna*, che non dà adito ad esplosioni violente ed esagerazioni come un tempo un tema simile avrebbe potuto scatenare in Yoshitoshi, ma piuttosto ci tiene col fiato sospeso quando ci rivela il momento precedente o successivo alla liberazione dell'azione.²⁹³

Ciò mostra una sorprendente maturità in una cultura in cui i fantasmi erano oggetti di orrore, malevoli negli intenti piuttosto che neutrali, rancorosi, pericolosi esseri a cui era impedito trovare pace dalle circostanze della loro morte a causa delle quali cercavano ininterrottamente vendetta. Ciò risulta ancora più inaspettato quando la serie viene comparata con i fantasiosi ma impressionanti ritratti di Yoshitoshi di fantasmi e battaglie dei suoi primi disegni.

Una delle più apprezzate (e allettanti) tecniche nel suo tardo lavoro è quella di

292 Tradizione iniziata in Cina e diffusasi in Giappone di riassumere le proprie emozioni nel momento della morte

293 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, p. 55

personalizzare i suoi personaggi. Mentre altri artisti tendevano a ritrarre stereotipi, come Yoshitoshi faceva nella sua fase iniziale, i suoi personaggi sono diventati individui intorno al 1880. L'animo delle persone che ritrae è intenso e appassionato, e riflette la sua instabile natura. [...] Benché molti dei *Trentasei Fantasm* derivino da drammi *nō* e *kabuki*, non possono venir descritte come stampe di attori. Sono la concezione di Yoshitoshi di persone reali in vere situazioni, non attori sul palcoscenico.²⁹⁴

Shinkei sanjūrokkaisen è l'ultima opera in assoluto regalataci da Yoshitoshi, che già durante la sua produzione soffriva a causa dell'avanzare della sua malattia mentale che spesso gli impediva di lavorare e richiedeva l'assistenza dei suoi allievi.

Nonostante la corrosione della malattia e gli effetti che aveva avuto nel periodo delle



Figura 31: *Sarayashiki Okiku no rei*, 1890

stampe insanguinate - acuiti dai disordini che avrebbero portato alla Restaurazione Meiji - *Le nuove forme dei trentasei fantasm* men che meno mostra l'orrore, e anzi, ci pone di fronte agli occhi le figure gradevoli assunte dalle creature maligne per ingannare, o per poter prendere il loro posto tra gli esseri umani, oppure ancora fantasm incapaci di suscitare timore, ma semplicemente desiderosi di esternare i loro stati d'animo.

Lo spettro di Okiku in *Sarayashiki Okiku no rei*, fra questi, è il più esemplificativo di tale atteggiamento.

Vi sono più versioni di questa storia di fantasm, due delle quali includiamo qui: nella prima, la moglie di un vassallo dello *shōgun* rompe inavvertitamente una delle dieci preziose porcellane del marito, e, terrorizzata, dà la colpa alla serva Okiku e butta i cocci giù per il pozzo.

Okiku viene rinchiusa e ridotta alla fame nonostante le ripetute dichiarazioni di innocenza, dopo

molti giorni scappa e, per la disperazione, si butta nel pozzo.

Ogni notte sarebbe apparso il suo fantasma contando lentamente fino a nove, per poi dire dieci ad alta voce: il suo spirito soddisfatto non sarebbe più apparso.

Nella seconda versione, Okiku rigettò le *avances* del padrone, che, per vendetta, nascose uno dei piatti che le aveva affidato, chiedendole poi di presentargli l'intera collezione:

294 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 15

Traduzione di Arianna Bianciardi

vedendola in difficoltà le propose di perdonarla in cambio del suo corpo.

Dopo l'ennesimo rifiuto, il padrone la uccise preso dalla furia e la gettò in un pozzo, e da quel momento il fantasma della fanciulla avrebbe continuato ad infestare il pozzo, contando i piatti senza riuscire mai ad arrivare a dieci.

I capelli di Okiku sono scompigliati, piange per le ingiustizie subite sulle maniche del suo *kimono*, e, secondo la tradizionale rappresentazione dei fantasmi giapponese, non ha i piedi.

La stampa chiara è dovuta alla trasparenza del fantasma.

Hokusai usò più volte questo soggetto in forma mostruosa, in contrasto con quest'esempio di Yoshitoshi dall'aspetto più umano per il quale proviamo compassione più che disgusto: un trattamento inaspettato dato che nel XIX secolo era in atto un'opera di persuasione secondo la quale i fantasmi venivano considerati figure dell'orrore provenienti da un mondo altro, per le quali non si provava pena.²⁹⁵



Figura 32: *Banchō Sarayashiki*, Hokusai, 1830



Figura 33: *Seigen no rei Sakurahime o shitau no zu*, 1889

Nessun orrore, allo stesso modo, suscitano gli spiriti delle stampe *Komachi-zakura no sei* (Lo spirito dell'albero di ciliegio Komachi), tratto dal *kabuki Tsumoru koi no seki no to* (Storia d'amore alla barriera coperta di neve) del 1784, il quale assume le sembianze di una cortigiana, bella e ammiccante con pettini di legno nei capelli, ma di cui non vediamo i piedi.

Nel momento non mostrato dalla stampa, però, si tramuterà in un ramo e colpirà l'uomo che aveva intenzione di abbattere l'albero di ciliegio per costruire con il suo legno un santuario.

La donna indossa una veste allacciata sul davanti²⁹⁶ decorata con fiori di ciliegio, e petali dello stesso fiore svolazzano intorno a lei.²⁹⁷

Lo spirito di Tsuyu in *Botan Dōrō* appare inoffensivo nel momento in cui si sta recando dall'amato, il viso con un'espressione passiva, l'aspetto cadaverico e i colori pastello a sottolinearne la natura sovranaturale,²⁹⁸ in un'atmosfera soffusa e nebbiosa adatta

295 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 52

296 Poiché il suo *obi* è allacciato davanti al posto di esserlo dietro, in modo da slegarlo più facilmente

297 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 34

298 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 72

all'apparizione di un fantasma.

Il fantasma del monaco Seigen in *Seigen no rei Sakurahime o shitau no zu* (Il fantasma di Seigen perseguita Sakurahime), invece, non appare nemmeno, suggerito nella presenza dal fumo che si alza dalla brace accesa dalla sua amata Sakurahime e da una sagoma indistinta sulla sfondo.

Sakurahime era una famosa cortigiana, la più bella del suo tempo, Seigen era l'abate del Kiyomizudera: si incontrarono un giorno in cui Sakurahime stava visitando i giardini del Kiyomizudera per vedere i fiori di ciliegio e si innamorarono perdutamente.

Scoppiò lo scandalo a Kyōto, e Seigen venne espulso dal tempio, abbandonando i suoi studi e doveri religiosi, mentre Sakurahime rinunciò alla sua condizione privilegiata per stare con lui, che però venne ucciso da un servitore indignato della cortigiana.

In questa stampa, tratta dal *kabuki Sakurahime*, il fantasma di Seigen appare nel fumo di un fuoco acceso che si fonde con il motivo della porta di legno scorrevole dietro la donna, effetto particolarmente difficile da ottenere, dipendendo dal delicato bilancio tra il fumo e la porta che presenta una trama di legno scolpito.

La veste di Sakurahime è propriamente decorata con fiori di ciliegio, simbolo della caducità della vita umana.

Nello stesso anno Yoshitoshi ritrasse in un dittico verticale un'altra versione della storia, uno dei suoi lavori più raffinati.

Un emaciato Seigen consumato dalla pena, si aggrappa alla veste dell'amata da cui lo spirito di quest'ultima si solleva, indossando la stessa veste: in questa versione Sakurahime aveva resistito all'amore del monaco, che impazzisce per la disperazione fino ad indossare la veste coi fiori di ciliegio della cortigiana camminando per strada e invocando il suo nome.²⁹⁹

Gli animali in grado di mutare forma così da confondere gli uomini, come abbiamo visto precedentemente, mostrano in questa serie intenti tutt'altro che malevoli.



Figura 34: *Seigen daraku no zu*, 1889

299 John, Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, p. 28



Figura 35: Sagi musume, 1889

La fanciulla airone esprime una sincera riconoscenza e un sentimento di autentico amore per il suo salvatore, e la stampa che la riguarda non si interessa del carattere inconsueto della trasformazione di un animale in essere umano, ma è anzi pervasa dalla calma e dall'eleganza della donna sotto una soffice nevicata da cui si ripara con un ombrello, interagendo con i suoi compari aironi.

La veste e il piumaggio degli aironi sono stati resi con una tecnica di messa a rilievo chiamata *kata-zuri* (per noi occidentali *gaufmage*),³⁰⁰ mentre il gonfio copricapo della dama richiama il piumaggio all'indietro dell'airone e insieme l'abito tradizionale giapponese da sposa.

Kuzunoha, allo stesso modo, non aveva intenti malevoli nello sposare l'uomo che le aveva salvato la vita e con cui avrà un figlio a cui si pensa abbia trasmesso qualcosa della sua natura non umana.

L'unione darà frutto ad un famoso astrologo, Abe no Seimei, che curò l'imperatore Toba da un incantesimo lanciato dalla sua concubina preferita Tamamo no Mae, anche lei una volpe a nove code.

Il momento ritratto da Yoshitoshi sarà quello commovente dell'addio al proprio bambino, aggrappato alla veste della madre per trattenerla.³⁰¹

La fanciulla-demone che tenta di uccidere Omori Hikoshichi non ha ancora rivelato la sua natura, e ci troviamo prima dello svolgersi dell'azione violenta, quando la stampa è ancora pervasa da tranquillità, ma anche attirando l'attenzione dello spettatore sul sospetto.

La bella veste della giovane è talmente voluminosa da esaltare il senso di pesantezza sulle spalle del samurai, la parte in rosso-arancione è stata sfumata usando differenti quantità di un minerale naturale che col tempo si sarebbe ossidato



Figura 36: Omori Hikoshichi michi ni kai ni au zu, 1889

300 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 22

301 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 58

cambiando aspetto.³⁰²

Allo stesso modo è assente la violenza nel simile episodio di Taira no Koremochi pervaso dalla quiete e dalle foglie autunnali d'acero.

La vecchia-demone di *Roba kiwan o mochisaru zu* (La vecchia che recupera il suo braccio) è uno dei pochi demoni della serie a mostrare il suo vero aspetto, ma sempre senza lasciarsi andare agli eccessi di azione.

La storia è presa dal *nō Ibaraki*: una notte, Watanabe no Tsuna³⁰³ stava discutendo con un suo compagna se fosse possibile che qualche demone potesse ancora essere in vita dopo la guerra intrapresa dal loro padrone Yorimitsu.

L'amico affermava che un demone di nome Ibaraki stava ancora in agguato al cancello Rashō (羅生門 *Rashōmon*).

Watanabe, allora, per scommessa decise di sorvegliare il portale, e, quando stava per addormentarsi, avvertì un colpo contro il suo elmo e menò un colpo all'indietro, scoprendo di aver tagliato il braccio irsuto di Ibaraki con la mano piena di artigli.

Dopo aver consultato un sacerdote *shintō*, ripose il braccio in una scatola e recitò dei riti venendo a sapere di non doverlo mostrare a nessun altro; pochi giorni dopo comparve

la sua vecchia zia che, incuriosita, gli chiese di mostrarle il contenuto della scatola.

Riluttante, il nipote la aprì per compiacerla, per poi scoprire che si trattava proprio di Ibaraki sotto mentite spoglie, il quale afferrò il suo braccio e scappò.

Qui vediamo chiaramente il piede pieno di artigli di Ibaraki, i demoni giapponesi infatti sono esseri reali e consistenti al contrario dei fantasmi che non hanno piedi.

Le vesti, tra gli elementi dominanti, formano una massa astratta di forme e colori, con un'aggiunta della tecnica di *gaufrage* sui tessuti bianchi e di pennellate calligrafiche nelle pieghe dell'abito.³⁰⁴

Il miglior risultato di Yoshitoshi in questa serie, ad ogni modo, resta quello di *Kiyohime Hidaka-gawa ni jatai to naru zu* (Kiyohime si tramuta in un serpente al fiume Hidaka).

Kiyohime, come già accennato, era la figlia del proprietario della locanda nel villaggio di Masago, Anchin un giovane monaco devoto del tempio Dōjō, sulle rive del fiume Hidaka, e ogni anno alloggiava alla locanda durante il suo annuale pellegrinaggio al santuario di Kumano, trattando Kiyohime con gentilezza.



Figura 37: *Roba kiwan o mochisaru zu*, 1889

302 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 26

303 *Samurai* di Minamoto no Yorimitsu, nobile al servizio del potente clan Fujiwara in epoca Heian

304 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 30

Un anno la ragazza gli dichiarò il suo amore, ma il monaco rispose di non poter ricambiarlo data la sua posizione, e vista l'insistenza fuggì verso il tempio, inseguito da Kiyohime che, però, venne fermata dal fiume Hidaka straripato.

Presa da emozioni incontrollabili, cominciò a tramutarsi in serpente e nuotò verso la riva opposta.

Anchin cercò di nascondersi sotto una campana di bronzo del tempio Dōjō, ma Kiyohime lo trovò ugualmente e si avvolse intorno alla campana: così intenso era il calore della sua furia che finì per sciogliere la campana uccidendo entrambi.

Qui vediamo Kiyohime prima di trasformarsi che emerge gocciolante dal fiume, si strizza i capelli in un gesto di determinazione, ha la schiena piegata pronta ad assumere la forma di quella del serpente, e la decorazione del suo *kimono* suggerisce le scaglie stesse di un serpente, essere nel quale si sta per trasformare accecata dalla rabbia.

I fiori di ciliegio cadenti indicano la primavera (il momento del pellegrinaggio di Anchin), così come la fragilità della vita.

Questa è una riproduzione quasi esatta di un disegno di Yoshitoshi appartenente alla serie *Cento storie di fantasmi del Giappone e della Cina*, anche se la stampa più recente mostra la figura di Kiyohime più piegata, e una luna oscurata da nubi nere tempestose.

Anche se rimane la passione contorta della giovane, il fascino, la nitidezza della nuova versione, e lo studio attuato sulle passioni, fanno sì che questo tentativo non sia solo quello meglio riuscito, ma anche uno dei suoi lavori più apprezzabili in assoluto.³⁰⁵

305 John, Stevenson, *op. cit.*, p. 40

In oltre quarant'anni di carriera, Yoshitoshi ha saputo fronteggiare le crisi del paese e della sua vita, andare avanti, reinventarsi e reinventare mantenendo un obiettivo saldo: ritrarre la storia del Giappone, elogiarla, celebrarla, proteggere la tradizione e l'identità del popolo giapponese dall'oblio incoraggiato dall'avidità di competere e di aumentare il potere dello Stato.

Ha capito il valore dei soggetti protagonisti di una cultura propria, autoctona, i quali, facendo parte delle fondamenta della storia e quindi della vita dei giapponesi, si prestano a suscitare un senso di partecipazione, e quindi di appartenenza.

Ha conferito loro, in ultimo, un'anima e una vitalità e saranno proprio quelli gli anni del picco di successi, contrariamente al periodo di calo d'attenzione nei riguardi delle stampe di sangue.

Queste hanno dimostrato di essere una messa in scena della paura e dell'insicurezza che tormentavano i giapponesi durante il *bakumatsu*, sentimenti scatenanti la violenza e la brutalità che potevano raggiungere gli uomini, gli stessi guerrieri che popolano con inumanità i disegni dell'artista di quell'incerto periodo, piuttosto che rappresentare una proiezione dell'instabilità mentale del maestro.

E' l'ulteriore mancanza di parole per omaggiare, nella poesia funebre in onore di Yoshitoshi, la fase caratterizzata dalle immagini di guerrieri sanguinari che ci fa arrivare a questa conclusione, e, piuttosto, ci fa ammirare la costanza di quest'uomo, che invece di affievolirsi e annoiare dà prova di quel coraggio della scelta che dà il titolo alla tesi di Roger Keyes: *Courage and silence*.

Yoshitoshi fu come un faro di speranza, la sua arte come un lume di candela in mezzo al buio dell'incomprensione, dell'incertezza, il buio in cui, di lì a poco, sarebbe sprofondato l'*ukiyo-e*, trattenuto per un periodo da quella sola, unica luce, l'anima del passato.

Avvertì che la cultura tradizionale stava rischiando di scomparire sostituita da abitudini forgiate su canoni estetici e mentali estranei a quelli del Giappone, e che il suo paese sarebbe diventato come quello attuale: occidentalizzato, moderno, frenetico, improntato sull'esteriorità.

Yoshitoshi ebbe l'intuizione di cercare di afferrare quei vecchi valori e trattenerli prima che il sipario si abbassasse definitivamente su di loro, e chi può dire che la tradizione che il Giappone di oggi riesce a conservare nella sua anima, nei piccoli gesti, nelle ritualità, nei templi, nelle festività non sia stata perduta anche grazie all'esaltazione da lui perpetrata?

Viene da chiedersi come si sarebbe evoluta la sua arte, a quali altri risultati sarebbe arrivato, quali altri contributi avrebbe fornito, e tuttavia, come altre grandi personalità, il fuoco della sua genialità lo ha consumato, e ha fatto sì che si spegnesse prematuramente, ma anche all'apice della gloria e del fulgore, come forse non si sarebbe ripetuto un'altra volta.

*Trattenendo la notte
con il suo splendore crescente
la luna d'estate*

夜をつめて
照りまさりしか
夏の月

Conclusioni

L'obiettivo principale di questa tesi consisteva nel dimostrare come la ripresa della tradizione giapponese fosse l'elemento primario e supportante dell'intera produzione di Yoshitoshi, contrariamente all'idea diffusa di associare l'artista a tematiche cruente e sanguinarie.

Effettuando un'ipotesi delle motivazioni di tale atteggiamento, supponendo che esso sia legato alla natura stessa dell'uomo nell'essere attratto dai tabù legati alla morte, ad una stereotipazione dell'immagine del Giappone da parte dell'Occidente, e ad un'effettiva capacità da parte di Yoshitoshi nella resa dell'osceno, si è proceduto all'analisi dei retroscena storici e personali dell'artista durante il periodo delle “stampe di sangue”, effettivamente limitato agli anni dal 1865 al 1872 circa, che coincidono con un momento delicato di passaggio per il Giappone, costellato di lotte civili e di insicurezze nella popolazione.

Dopo supposizioni legate ai problemi mentali che affliggevano il maestro, l'opinione a cui si è arrivati è che questa brutalità non fosse parte del carattere di Yoshitoshi stesso, ma fosse il risultato del bisogno di ritrarre, in linea con lo spirito alla base dell'*ukiyo-e*, ciò che stava sconvolgendo la vita della città e del paese: la guerra e la violenza che essa scatenava, l'orrore che essa portava e che insozzava gli uomini spinti a uccidersi tra di loro, nel bisogno di esorcizzare tutto questo.

A riprova di questo fatto, è stato interessante notare come, invece, la prima fase creativa di Yoshitoshi riguardasse immagini storiche e, in particolare, di celebri guerrieri, senza spingersi nei toni macabri, e come anche le fasi successive ai tumulti del *bakumatsu* e di assestamento della nuova epoca Meiji mancassero di una componente orrorifica, e, anzi, andassero incontro ad una interiorizzazione delle emozioni.

La ripresa della tradizione come elemento presente in maniera continua nelle stampe di Yoshitoshi, è stata confermata cercando un riscontro nelle tematiche di ogni fase produttiva dell'artista, individuando come in ognuna di queste non fossero mai assenti soggetti storici o folkloristici, perfino nel caso delle serie violente: *Wakan hyaku monogatari*, *Eimei nijūhasshūku*, *Azuma no nishiki ukiyo kōdan*, *Kaidai hyaku sensō*, *Ikkai zuihitsu*, sono tutte tratte da soggetti teatrali, racconti popolari, storie del sovrannaturale e di guerrieri appartenenti a un altro tempo, con la differenza di una pervadente atmosfera sanguinaria dovuta alla difficile situazione in cui versava il Giappone.

Una volta individuata una preferenza per questo genere, si sono volute indagare le motivazioni alla base di questo atteggiamento, delineando la posizione di Yoshitoshi all'interno della nuova società come figura tutelar della tradizione, minata dalla modernizzazione in atto, proponendo al pubblico immagini celebrative del passato, che aveva costruito la storia e l'identità giapponese, e risvegliando in loro un senso di appartenenza, di orgoglio e di immedesimazione.

Si è voluto sottolineare come l'uso di soggetti della cultura tradizionale giapponese non fosse solo una scelta tematica e stilistica, ma fosse soprattutto una necessità e un progetto a cui l'artista si dedicò per tutta la sua esistenza, come testimoniato dal suo stile di vita non intaccato dalla modernità e dalla sensazione di smarrimento e malcontento che pervadeva artisti sensibili al trattamento che l'identità giapponese stava subendo, come Nagai Kafū e Tanizaki Jun'ichirō, entrambi ammiratori del lavoro di Yoshitoshi.

Di ulteriore interesse riguardo all'aspetto tradizionale dell'opera di questo maestro

ukiyo-e, è verificare come queste immagini del patrimonio culturale giapponese fossero efficaci rispetto a quelle di imitazione straniera e avessero contribuito alla popolarità del loro esecutore, differenziandone l'operato in mezzo a quello dei suoi colleghi contemporanei, più disponibili ad inseguire le mode degli ultimi tempi.

L'indagine è stata eseguita focalizzandosi sul fatto che le rappresentazioni di battaglie e di personaggi storico-mitologici sono conosciuti e quindi comprensibili da tutti i giapponesi, poiché è sui fatti a loro collegati che la loro storia e la loro identità si è basata.

Inoltre, sulla presa che le credenze popolari e le superstizioni avevano ancora sui giapponesi - all'epoca di Yoshitoshi non del tutto resi scettici dalla razionalità della scienza occidentale - mettendo in parallelo i soggetti affrontati da Yoshitoshi, soprattutto nell'ultima serie *Shinkei sanjūrokkaisen*, con l'insieme delle leggende, delle superstizioni, dei miti e delle figure mitologiche che si ritenevano ancora presenti e capaci di influenzare la vita dei giapponesi sotto l'aspetto della salute, della raccolta, del lavoro, della buona e della cattiva sorte.

Una simile capacità di influenzare e catturare l'attenzione come quella dimostrata, propria dei personaggi e degli eventi storici e folkloristici, si è ulteriormente intensificata grazie alla rappresentazione delle emozioni umane, ultimo tassello aggiunto da Yoshitoshi nel rendere interessante e fruibile le sue stampe.

Attraverso l'analisi dei disegni delle ultime serie di Yoshitoshi, si è visto come la messa in scena delle emozioni ha contribuito non solo ad un maggior realismo assolutamente inedito nell'*ukiyo-e*, ma anche ad avvicinare ulteriormente il pubblico con i personaggi storici, mitici, letterari grazie all'empatia tra opera e fruitore.

I soggetti, infatti, attraverso l'espressione delle emozioni del viso e del corpo, hanno dimostrato come gli uomini del passato potessero provare gli stessi sentimenti degli uomini moderni, e quindi, sfruttando la loro natura già accessibile ai giapponesi di protagonisti di episodi celebri, risvegliare un apprezzamento per le proprie origini, testimoniato dal successo riscosso da Yoshitoshi per i suoi lavori appassionati.

Riassumendo, si è giunti quindi alla conclusione che l'arte di Yoshitoshi sia dedicata all'esaltazione della storia del Giappone, e che si sia delineata al fine di proteggerla dall'ottenebramento; inoltre, si è individuato come questa precisa scelta controcorrente, unita alle capacità dell'artista di stimolare la sensibilità del pubblico, abbia contribuito al suo successo come produttore di stampe dando un'ultima ondata di grandezza al genere della stampa a blocchi di legno, ciò che gli valse l'appellativo di ultimo maestro dell'*ukiyo-e*.

Nel corso dell'analisi sulla risposta del pubblico alle scene storiche selezionate da Yoshitoshi è emersa un'osservazione su un'eventuale ispirazione ed influenza suscitata dal lavoro del maestro su altri artisti e letterati, che, così come una comparazione delle stampe di Yoshitoshi con quelle dei suoi contemporanei, è sicuramente un interessante spunto per un futuro elaborato dedicato all'argomento, qui non approfondito per la decisione di limitare la ricerca alla sola scelta artistica da lui effettuata.

Bibliografia

BIENATI, Luisa e SCROLAVEZZA, Paola *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio Editore, 2009

BIENATI, Luisa, *Introduzione a: Nagai, Kafū, Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio Editore, 1989

BRECHER, W. Puck, *Making do with madness: Applications of aesthetic eccentricism in Tokugawa and Meiji Japan*, Dissertazione presentata alla Faculty of the Graduate School University of Southern California, 2005

CAROLI, Rosa e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Bari, Laterza, 2004

FANASCA, Marta, *Giappone soprannaturale*, Padova, Libreria universitaria.it edizioni, 2014

IGURO, Kahoko, “「Tsuki hyakushi」 kō”, *Senshū Kokubun* (88), gennaio 2011
井黒佳穂子、『月百姿』考、専修国文(88)、2011.1

ISAO, Toshihiko, “Shoki kara kōki he no sakufū no hensen”, in *Tsukioka Yoshitoshi no sekai*, Tōkyō, Tōkyō Shoseki, 1993
惠俊彦、『初期から後期への作風の変遷』、月岡芳年の世界、東京、東京書籍、1993.1

KEYES, Roger, *Courage and silence : a study of the life and color woodblock prints of Tsukioka Yoshitoshi : 1839-1892 / by Roger Keyes*, Facsimile autorizzato di una tesi discussa alla Union for Experimenting Colleges and Universities, Cincinnati, Ohio, 1982

LANE, Richard, *Images from the Floating World – The Japanese Print*, Fribourg, Office du Livre, 1978

MATSUOKA, Seigō, “Ukiyo-e no saigō no bamen – Yoshitoshi no erosu to tanatosu”, in *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, 1^a ed., Tōkyō, Ribun Shuppan, 1989, (2^a ed., 1990)
松岡正剛、『浮世絵の最後の場面 芳年の工口スとタナトス』、芳年 狂懐の神々、東京、里文出版、1990

NAKAJIMA, Jun'ichi, "Tsukioka Yoshitoshi no geijutsu – Gōsha naru seijaku", in *Tsukioka Yoshitoshi Ten: Ukiyo-e saigō no kyoshō*, Tōkyō, Nihon Keizai Shinbunsha, 1995

中島順一、『月岡芳年の芸術 豪奢なる静寂』、月岡芳年展：浮世絵最後の巨匠、東京、日本経済新聞社、1995

NAKAU, Ei, "Yoshitoshi bigaku ni hikarete", *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, 1^a ed., Tōkyō, Ribun Shuppan, 1989, (2^a ed., 1990)

中右瑛、『芳年美学にひかれて』、芳年 狂懐の神々、東京、里文出版、1990

NOVIELLI, Maria Roberta, *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, Bologna, Epika, 2010

SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978

SEGI, Shinichi "Yoshitoshi ni okeru shakai – rekishi – jinbutsu", in *Yoshitoshi Tsukioka no Zenbōten: Saigō no ukiyo-e shi – Saisho no gekigaka*, Tōkyō, Sezon Bijutsukan, 1977

瀬木慎一、『芳年における社会・歴史・人物』、月岡芳年の全貌展：最後の浮世絵師-最初の劇画家、東京、西武美術館、1977

SEGI, Shinichi "Yoshitoshi no ningen to geijutsu", in *Yoshitoshi Tsukioka no Zenbōten: Saigō no ukiyo-e shi – Saisho no gekigaka*, Tōkyō, Sezon Bijutsukan, 1977

瀬木慎一、『芳年の人間と芸術』、月岡芳年の全貌展：最後の浮世絵師-最初の劇画家、東京、西武美術館、東京、西武美術館、1977

SHINJI, Sōya, *Kage no bigaku*, Tōkyō, Shinchōsha, 1975

宗谷真爾、『影の美学』、東京、新潮社、1975

STEVENSON, John, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, Redmond, San Francisco Graphic Society, 1992

STEVENSON, John, *Yoshitoshi's Strange Tales*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005

STEVENSON, John, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, 1^a ed., Hong Kong, Blue Tiger Books in association with the University of Washington Press, Seattle, 1983 (2^a ed. 1992)

SUGAWARA, Mayumi “Yoshitoshi Tsukioka rekishiga kō”, *Bijutsu shi* 46 (1), ottobre 1996

菅原 真弓、『月岡芳年歴史画考』、美術史 46 (1)、1996 . 10

TANIZAKI, Jun'ichiro, *In'ei Raisan*, Tōkyō, Chuokoron-sha, 1935 (traduzione italiana di Atsuko Ricca Suga, *Libro d'ombra*, Milano, Bompiani, 1982)

TJARDES, Tamara, *One hundred aspects of the moon : Japanese woodblock prints by Yoshitoshi*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 2003

TOKUDA Yoshihito, “Kyōki no kiseki – Chimidoro he no shūchaku”, in *Yoshitoshi Tsukioka no Zenbōten: Saigō no ukiyo-e shi – Saisho no gekigaka*, Tōkyō, Sezon Bijutsukan, 1977

徳田良仁、『狂気の軌跡-血みどろへの執着』、月岡芳年の全貌展：最後の浮世絵師-最初の劇画家、東京、西武美術館、西武美術館、1977

UYENO, Naoteru, *Japanese arts and crafts in the Meiji era*, English adaptation by Richard Lane, Tōkyō, Pan-Pacific Press, 1958

YOSHIDA, Susugu “Yoshitoshi no jidaisei to han jidaisei”, in *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, 1^a ed., Tōkyō, Ribun Shuppan, 1989, (2^a ed., 1990)

吉田漱、『芳年の時代性と時代性』、芳年 狂懐の神々、東京、里文出版、1990

YURAKI, Miyoshi “Seikimatsu to Yoshitoshiteki na mono”, in *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, 1^a ed., Tōkyō, Ribun Shuppan, 1989, (2^a ed., 1990)

由良君美、『世紀末と芳年的なもの』、芳年 狂懐の神々、東京、里文出版、1990

Immagini

Figura 1: http://salonofvertigo.blogspot.it/2012/10/blog-post_10.html

Figura 2: <http://ukiyo-e.org/image/famsf/5050161212780094>

Figura 3 <http://www.yoshitoshi.net/images/223/223.14.jpg>

Figura 4: <http://www.yoshitoshi.net/images/134/134.16.jpg>

Figura 5: <http://www.yoshitoshi.net/images/183/183.13.jpg>

Figura 6: <http://www.japaneseprints-london.com/ukiyoe/images/Tsukioka-YOSHITOSHI-1839-1892-warriors199.jpg>

Figura 7: <http://ana-3.lcs.mit.edu/~jnc/img/yt/desires/Desires3.jpg>

Figura 8: http://www.artinthepicture.com/paintings/Kitagawa_Utamaro/The-Three-Beauties/

Figura 9: <http://www.yoshitoshi.net/images/334/334.09.jpg>

Figura 10: <http://www.yoshitoshi.net/images/334/334.12.jpg>

Figura 11: <http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet>

Figura 12: <http://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=563109>

Figura 13: <http://www.yoshitoshi.net/images/460/460.04.jpg>

Figura 14: <http://www.yoshitoshi.net/images/460/460.09.jpg>

Figura 15: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sakuma_Daigaku.jpg

Figura 16: <http://yajifun.tumblr.com/post/1030599604/52-preparatory-drawings-for-woodblock-prints-and>

Figura 17: <http://www.myjapanesehanga.com/home/artists/utagawa-yoshiiku-1833-1904/koko-ga-edo-koude-no-tatehiki>

Figura 18: <https://it.pinterest.com/pin/31103053653832397/>

Figura 19: <https://it.pinterest.com/pin/54676582951995797/>

Figura 20: <http://web.inter.nl.net/hcc/rekius/36ghosts16.htm>

Figura 21: <http://www.yoshitoshi.net/images/134/134.17.jpg>

Figura 22: <http://yoshitoshi.verwoerd.info/>

Figura 23: http://www.scholten-japanese-art.com/monogatari_24.htm

Figura 24: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/YoshiOldwoman.jpg>

Figura 25: <http://yoshitoshi.verwoerd.info/>

Figura 26: <http://yoshitoshi.verwoerd.info/>

Figura 27: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/258.2012.51/>

Figura 28: <http://yoshitoshi.verwoerd.info/>

Figura 29: <http://yoshitoshi.verwoerd.info/>

Figura 30: <http://yoshitoshi.verwoerd.info/>

Figura 31: <https://printaphilic.wordpress.com/2011/04/15/ghosts-of-19th-century-japan-63-2/taiso-yoshitoshi-ghost-of-okiku-at-sarayashiki/>

Figura 32: <https://in.pinterest.com/pin/508203139171957641/>

Figura 33: <https://it.pinterest.com/pin/558798266244947648/>

Figura 34: <http://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=582488>

Figura 35: <http://web.inter.nl.net/hcc/rekius/36ghosts02.htm>

Figura 36: http://www.toshidama-japanese-prints.com/item_514/Yoshitoshi-New-Forms-of-the-Thirty-six-Ghosts--Omori-Hikoshichi.htm

Figura 37: <http://web.inter.nl.net/hcc/rekius/36ghosts04.htm>

Figura 38: <https://it.pinterest.com/pin/345792077608785294/>